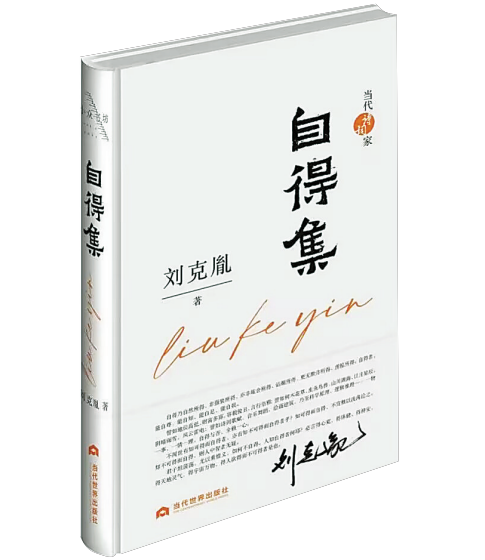


图有所得

“现代”视域下旧体诗的新突破



张雄文

刘克胤是颇擅新诗且卓有建树的诗人，曾参加《诗刊》社第二十四届青春诗会，出版过多部很有影响的新诗集。后来，他又转攻旧体诗，同样成就斐然。一部集十年之功的新书《自得集》，成为他探索旧体诗出新与突破的最好注脚。

旧体诗容易入门，写作者众多，却极难出彩。究其原因，一是很难超越古人创造的高峰，几乎所有想表达的东西，古人都尝试过。二是旧体诗创作存在“语言乏味、套话连篇”的“老干体”外，一些写作者还存在“斤斤计较于寻章摘句，老死于‘过度格律化’的形式桎梏”趋向，使旧体诗步入逼仄巷道。

刘克胤则卓尔不同。他首先是一个新诗写作者，在现代诗歌领域已取得不俗成绩。有学者提出，不追求“过度格律化”的“外形式”，而“由作者精神结构外化而形成‘内形式’”，是当前旧体诗词创作的突围方向”。刘克胤在精神修养方面借鉴现代哲学、文化与文艺的有益滋养，在写法上自觉融入新诗写法，立足于所处时代的意象、情感与内容，着眼于“现代”视野，从而实现了旧体诗写作的新突破，形成从容晓畅的风格，为旧体诗写作呈现出了一道独特风景线。

从体裁来看，刘克胤的旧体诗包括五律、五绝、七绝、七律、古风等，每一种都驾轻就熟，足见功底之深厚。从题材来看，既有写景、记事、怀古，也有抒写亲情或友情之作。难能可贵的是，他笔下作品都始生出真挚性情，笔调写实，遵循自己的原则：“既不屑作大声壮语，也无意举妙语绝尘，坚持我手写我心。”如：“高树急摇风，空中鸟乱撞《即景（其一）》”“‘白珠跳玉盘，水花开盛宴《即景（其二）》”“城中无余久，复得识乾坤《《玩心》》”等等。

通览《自得集》，最能体现刘克胤“现代”视域下新突破者的，主要在三个方面，也就是他主张的“三新”。一是采用新韵。作者所押之韵不拘泥于“平水韵”，而是全部依现代汉语拼音，句中平仄或有违和，以不害意为上。譬如“有梦遗沧海，千秋永难忘，扁舟斗恶风，行走浪尖上《《海念》其一》”，“忘”在古代是平声，“上”为仄声，在诗中不属同韵。这自然并非作者不懂格律，而是为了更好表达诗的情感，才未过于拘泥。这在古代早有先例。唐代诗人王维的《杂诗》：“君自故乡来，应知故乡事。来日绮窗前，寒梅著花未？”其中，“事”与“未”两字便不押韵，对故乡的思念与牵挂之情却驰骋天地间，引发了无数游子的共鸣。

二是采用新语。作者主张“多采用现代口语，摄现代诗营养，力戒生僻晦涩，自作古奥，但求从容晓畅，平白易懂。几不用典，偶有所见，亦为世人所熟知。”譬如“有家回不去，无脸话新年《《讨薪》其一》”“‘只怕主人真放手，一头栽入烂泥田《《纸鸢》》”等诗句。这点跟唐代诗人白居易相似。白居易每作一首诗，都要先给不识字的老太太念念，老太太能听懂便留，听不大懂则改，改后依旧听不懂，便予以舍弃。我曾建议刘克胤将某诗中的“让”改为“倩”，两字同义，但古人多用“倩”字，如辛弃疾《水龙吟》“倩何人唤取，红巾翠袖，搵英雄泪”中使用此字，但刘克胤婉拒了。

三是写新事。刘克胤的旧体诗多取材近前，着眼世象纷繁之现代社会。他孜孜以求探索新天地，发现新事物，展现新趣味，诠释新理念。譬如《车祸》一诗，写2011年动车追尾：“欲速则不达，此情复何悲。技高造冤孽，罪责敢问谁。”《夫妻》一诗写夫妻两人捕鱼为生，吃住都在船上，与作者聊及江河污染，鱼虾锐减，一脸迷茫：“卖断青春赎不回，一年生计奈些微”等等。

可以说，刘克胤着眼于“现代”视野的旧体诗，已达到了“内形式”与“外形式”的完美融合，极大拓宽了旧体诗的阐释空间。他正值壮年，我深信，他在旧体诗创作上还将取得更大的成就。

（《自得集》，刘克胤 著，当代世界出版社出版）



我写我书

读历史，要进入历史情境

公孙策

读历史有什么用？

20年前，我加入台湾商周出版“中文经典100句”丛书的作者群，当时的目标很清楚：学生可以快速撷取经典中的名句，不必“浪费时间”读经典全文，对作文有益——那是“有用的历史”。

之后有一次，我对一位在台湾学习中文的澳洲年轻朋友说，他们学中文是着眼进入中国经商或就业，除了听说读写，能用中文作简报很重要，而如果能在简报中加入中国的历史，必定能大大



加分，对“拿到案子”肯定有帮助——那也是“有用的历史”。

然而，历史当然不是只有那些肤浅的层面，于是，如何提高读者对读历史的兴趣，成为我给自己的课题。商周出版何飞鹏社长对我说：“你的长处是读了一大堆讲不完的历史故事，应该通通写出来。”我豁然开朗，只要读者爱听故事、爱看故事，自然就进入历史了。于是我开始在一个文学网站上写中国的历史故事。

我花了三年多时间，写了超过一千个故事，才写到春秋时代。这时，有人提议“可以结集出版纸本书”了。我心想，要出版就要写大家喜欢看的，于是就以《吴越春秋》为主干，写了“公孙策说历史故事”系列的第一本《英雄劫》（台湾版书名）。《吴越春秋》跟《三国演义》相同，采用小说笔法写历史，故事可读性要比正史高得多。同时考量如果全部用白话文平铺直叙说故事，似乎太平板了，因此加入“典故精华”让读者能够领略经典的精彩。

这一开始就没停下来，连续写到现在已经9本。这12年中，我自己对这些历史故事也有了新的心得，正好借这次为简体字版发行写总序，提出来跟读者分享。

第一梯次上架3本：《吴越春秋》《楚汉传奇》《两汉兴衰》，后两本的时代舞台都是群雄逐鹿天下。所谓英雄，有时势造英雄，有英雄造时势，只会打顺风球的称不上真英雄，小有局面就顾盼自雄的根本是狗熊。有大格局、开阔心胸才能一统天下，但是真英雄未必一定要当皇帝。而这两场逐

鹿大戏中，各有一次当世两位真英雄交手的历史场景：

第一个场景是《楚汉传奇》中，韩信东征平定齐地（大约今天山东省）之后，派使者向汉王刘邦请求：“希望能封我一个‘假王’，我才有镇压齐人的正当性。”刘邦当时在荥阳城中养箭伤，看到韩信来书，大怒：“老子困处此地，日夜期盼你来帮我，你小子却只想自己封王！”

张良和陈平进言：“我们正处于不利情况，哪有力量阻止韩信称王？不如顺势立他为齐王，至少让他中立，守住齐地就好。否则的话，他可以自立为齐王，甚至可能跟项羽联合，那后果就严重了！”

刘邦是个聪明人，一点就透，于是派张良为使节，带着印信，到临淄去封韩信为齐王。

第二个场景是《两汉兴衰》中，马援衔隗嚣之命，先去成都“观察”公孙述，然后去洛阳“观察”刘秀。

刘秀在洛阳宣德殿南边的走廊下接见马援，只在头上包了幘巾（儒士装束），坐在席上，笑着说“你先去看公孙述，然后才来我这里，显然有先后轻重之别，令我惭愧”。

马援面对已经称帝的刘秀，说：“当今之世，非但君择臣，臣亦择君矣！”又说：“之前我去成都，公孙述戒备森严，如今我来陛下这里，陛下怎知我不是刺客呢？”刘秀说：“你不是刺客，最多不过是说客吧！”

刘秀肯定情报灵通，知道马援去成都时公孙述大摆排场，令马援不满。刘秀因此特别低姿态

图香闲情

所希十雨五风协 遍及高原下隰匀

赵琰哲

乾隆三十七年得遇“岁朝春”，乾隆帝许下“所希十雨五风协，遍及高原下隰匀”的美好愿望。同时，他发愿做到朝乾夕惕、反躬自省，并且撰写《开泰说》及仿画《开泰图》，乞求新的一年风调雨顺。乾隆帝对好天气的期盼源自其对于汉族岁时节令的关心，也反映出其对农耕与收成的重视。

清王朝虽为满族政权，但由于入关后需要统辖广大的农耕地域，因此皇帝对农耕收成影响甚大的岁时节令日渐重视，汉族岁时节令也由此融入清宫生活之中。帝后君臣会在特定时节举行祭祀活动，清宫画家也会在特定时节绘制相应画作。

赶在特定时节时令绘制的画作，在清宫中被称为“年节画”“年例画”“年节备用画”。每逢重要节令，清宫内务府都会组织画院画家绘制年节画。一般由皇帝直接派人传旨，绘成后再由专人取回呈皇帝阅览。绘制年节画是宫廷画家需要承担的任务，许多宫廷画家都会绘制过相关画作。曾经绘制《开泰图》的意大利传教士画家郎世宁在其供职清廷期间，就独立或合作绘制过时节画作二十余件。

清宫对宫廷画家绘制年节画有着明确要求：一是要求图绘内容带有相应节令的风俗活动、景物意涵；二是在要求在相应时间点前完成，以便能赶在节日时悬挂，装饰殿宇。一般来说，一年之中有几个重要节令需要绘制相应画作，如元旦、立春、上元、端午、七夕、中秋、重九、下元、冬至等。

元旦岁朝，作为新一年的初始，寄托着人们对全年的希冀。从皇帝到宫廷画家都为这一重要日子绘制年节画作。

除去岁朝，端午也常被图绘。

“演”给马援看。等见到马援，发现马援是个人才，于是又刻意表现豁达大度，最终吸收了马援加入团队。

如果我们读历史故事就当小说或连续剧那样看，这两个场景不过数行文字，一眼就过去了。可是如果我们稍加咀嚼，对后来刘邦大杀功臣，杀了韩信而没杀张良，就不会太意外。简单说，张良原本一直想复兴韩国，因为项羽杀了韩王而选择辅佐刘邦，张良从来不想称王，而韩信却有可能成为刘家子孙的最大威胁。

马援呢？马援原本辅佐隗嚣，可是发现隗嚣气度格局不如刘秀而跳槽。刘秀明白马援不是威胁，后来还让儿子（汉明帝刘庄）娶了马援的女儿。

上述两个历史场景，相信对这个时代的每一种人都有启发。那么，要怎样才能在读历史时获得对现实的启发呢？一个窍门：进入历史情境。然后设身处地体会当事人的心境，刘邦当时在想什么？如何能够即刻转变念头？刘秀的念头又是怎么转的？马援想的又是什么？重点在于，他们如何在当下做出决策，又如何改变了大局？甚至逆思考：公孙述是如何搞砸了自己成大功立大业的机会的？

本系列丛书尝试在读者看历史故事的过程中，为大家提供进入历史情境的方便途径，这也是我讲历史故事的最大愿望。

《故事里的中国》丛书，全7本，公孙策 著，广西师范大学出版社出版。本文为该丛书总序，有删改。

每当临近端阳佳节，宫廷画家需要赶制“端阳节画”。乾隆二年（1737）四月十一日，唐岱、陈枚、沈源、孙祜、丁观鹏、张为邦、王幼学等七位画家接到每人绘制一幅端午时节的任务，并于本月二十八日呈进。端阳节画的具体面貌，可从郎世宁作于雍正十年（1732）的《午瑞图》窥见一斑。郎世宁于四月初八日接到任务，于四月二十九日完成。画中青花瓷瓶中插着蜀葵、蒲草与石榴花，瓶前托盘中放置着李子、樱桃等果品，其旁还散落着数个端午节特色吃食粽子。乾隆朝宫廷画家徐扬也绘制过《端阳故事册》，分别描绘了端午时节的民俗活动，如射粉团、赐臬羹、采药草、养雏鸽、悬艾人、系彩丝、赛角黍、观竞渡等。

等到八月十五中秋节，清宫内务府造办处又需赶制“中秋节画”。乾隆帝也常作应景诗作，称作“中秋帖子词”，并命臣下依照诗意绘制时节画作。乾隆二十一年（1756）中秋时节，乾隆帝用藏经纸书写了一张《中秋帖子词》，并将其与画家董邦达所绘《中秋帖子词图》共同裱为手卷一卷。送至内务府装裱时还特别强调需将皇帝御笔题诗放在前面，董邦达画作放在后面。“乾隆二十二年（1757）中秋节，乾隆帝又自书中秋帖子一张，并下旨令画家王炳根据诗文寓意图绘一幅诗意图。此画图绘了层叠远山与葱郁树木，三位文士正站在高台上望月畅怀。画幅上方有乾隆帝御笔所题作于乾隆十一年（1746）的中秋帖子词四首。佳节之时，皇帝的诗文与臣子的绘画相互应和，共现中秋月圆之意。

石映照

湖南浏阳籍作家彭晓玲为自己的乡贤谭嗣同所做的长篇三部曲，耐看极了。

谭嗣同是一个长得很好看的人，修长瘦削，面容清癯，骨相清朗，目光灼灼，卓然不群里，藏着淡淡的忧伤，一出口吐语，则似清泉般让人舒畅。

谭嗣同是一个风流倜傥的人，他兰心蕙质，琴书逍遥，身佩文天祥所遗之凤钗剑，风度翩翩，他吃穿讲究，雅好交游，却又无半点贵公子哥儿之习气。

谭嗣同是一个对师友有情有义之人，对欧阳中鹄尊敬有加，对同道之唐才常、梁启超，肝胆相照，终身挂念。

谭嗣同是一个用情专一之人，他终身只爱闰娘一人，拒绝纳妾，在同道之排场和酒局间白衣飘飘，如遇花酒或妓女陪局，当即拂袖而去。

谭嗣同是一个深具民族家国情怀之人，甚为同情周遭之疾厄苦恨，为家乡浏阳之赈灾，贡献巨大。

谭嗣同是一个清醒的人，他厌恶科举，一开始就主张废除天下苦之久矣的八股文。

谭嗣同是一个深明家国民族大义的人，办学、办讲席、办报、办矿，开启民智，昌明科技，焚膏继晷，不遗余力。

谭嗣同是一个心中有大天地的人，他杂糅儒、释、道、墨各家和西方自然科学、社会政治经济学说，形成了独特的“仁学”哲学体系。以“通”为第一义，破人我界，宣扬平等；破生死界，破亲疏分别，宣扬博爱；反对封建伦常，宣扬民主，宣扬科学，主张维新。

谭嗣同是一个纯粹的人，他看尽了人间苦难，民族麻木，社会因循，国运板荡，因而内心孤愤，碧血煎煮。为此，当他的师徒开始掣肘他内心激进的救亡图存，他不惜与恩师欧阳中鹄反目，与挚友陈三立对垒。

这就是真实的谭嗣同，一个中国特殊的亡国灭种关头的象征性悲剧人物。

谭嗣同因此成了一个孤独的前行者，浏阳故园有梧桐木，雷劈崩裂，他因做崩霆、残雷二琴，这是他一生命运的谶语，残雷琴琴铭曰：破天一声惊地裂，干断柯折皮骨腐。纵作良材遇已苦。遇已苦，呜咽哀鸣葬终古。

莽终古，世道不会一直浑浑噩噩，它需要一道光，需要看得见“淋漓的鲜血”，于是，谭嗣同大义凛然地走上前去，走向历史的阵痛深处。

历史人物的写作，大要在于建立此人物的全息命运图谱，从一人，带生出影响至今的多菱角多侧面多角度的文化同构，从而将历史写作升维到“当代史密码”的次第。

《谭嗣同》三部曲饱含了数十条解读中国历史的线索及密码——从影响历史走向的中心人物谭嗣同出发，到家族兴衰、浏阳文脉、湖南地域性格、晚清集体群像，推导并编写出了影响中国命运中最深层的、并延续到今天乃至未来的文化基因组。这种历史写作的冒险，使得我们有机会通过谭嗣片的一生，自动同构出中国历史志片的超设计的多层堆叠。如，谭嗣同生命中的“昆仑”象征，谭嗣同命运中的“自戕”，集群中的“麻木”共振，朋友的转向，保守派的堕落轨迹，觉醒过程中的失速与落伍，个人阈值与社会洪流的对冲，中西文化的碰撞……这就是这部皇皇大著的多线结构、多声部交响。

顺着这种多层级堆叠的历史阅读，读者很容易就把自己对历史、对文化传统的密码、对国运家运乃至至于个人命运的感同身受，一起放进去，并最终在一个更高的维度，左冲右突，完成个体与整体、局部与细部的多层多维同构性理解。这才是写作历史人物的张力和笔力、情怀与雄心、见解与抽象。

“我自横刀向天笑，去留肝胆两昆仑”，嗣同之“同”，是大同的“同”，是人人得自由之“同”。仁至于天地，义尽于中华，嗣同“复生”，复生而“甦”。

（《谭嗣同》，彭晓玲 著，山东文艺出版社出版）



书里书外

仁至于天地 义尽于中华