文苑笔谈

# 岁月次第 运墨人生

黄喜祖 李鸿耀

人生，就是一场岁月的陪伴，更是无数色彩的陪伴。人生之岁月，尽如大自然之景致，充填了丰富内容之色泽，伴随着逝水流年的岁月运笔，构成了一幅幅色彩斑斓的水墨山水画卷。

儿时的鹅黄，少年的葱绿，青年的蔚蓝，中年的金黄，老年的洁白……犹如春之生机，夏之热烈，秋之丰硕，冬之宁静，伴随着四季的流转，慢慢地铺陈着，静静地呈现出，默默地转换开。

唐代张彦远在《历代名画记》中曰："运墨而五色具"，首提墨分五色。他把黑色理解为色彩中的一色，墨又能用水调出"焦、浓、重、淡、清"五种色阶。当水墨画"墨分五色"的观念运用到书法创作之后，书法的墨色变化开始变得微妙起来，富有内在节奏感和层次感的水墨洇化，在墨气氤氲之中，尽展大千世界的奥秘。人生也即是墨韵、墨彩和墨色的皴擦点染。水为黑、火为赤、木为青、金为白、土为黄，五色就是五行的表现。

欧阳询说："墨淡则伤神采，绝浓必滞锋毫。"孙过庭曰："带燥方润，将浓遂枯。"我觉得，在人生旅途的这一"运墨"过程中，也尽如画家所言，有时落笔淡雅，写一幅"小荷才露尖尖角，早有蜻蜓立上头"之芳华景致；有时起势雄浑，绘一帧"西风寒露深林下，任是无人也自香"之飘逸洒脱；有时却收墨迟疑，渲染出"白发渔樵江渚上，惯看秋月春风"之情思无限。人生也宛若书法家之用墨运笔，有端庄娟秀的楷体，有沉稳大气的魏碑，有彰显个性的行书，有笔走龙蛇的草书……但无论你的书法如何结体，脱离了"永字八法"，则与书家难以沾边，不过东施效颦。人生也如是，规矩必遵从，底线不能破。

法国作家雨果曾说："世界上最宽阔的是海洋，比海洋更宽阔的是天空，比天空更宽阔的是人的心灵。"丰子恺也说："心小了，所有的小事就大了；心大了，所有的大事都小了。"岁月，像海，正如歌词"人生海海"，水波潋滟时，安宁壮阔；沸沸扬扬时，惊涛拍岸。做人也当如此，心藏一片海，动可激昂澎湃，静可安谧温柔。由此而推及，在人生的岁月里，我们不妨像海一样，海纳百川，变幻多姿，让自己的人生丰富多彩。面对无边无际的一片蔚蓝，审视自己是否如大海一样纯净。借用电影《大鱼海棠》里的一句台词："大海是一面巨大的镜子，我们在里面看到自己的灵魂。"

有人说，人生就是一个自己哭着走来，别人哭着离去的过程。漫漫人生路，透着沧桑，含着沉香。孩童光阴，跌一个趔趄，滚一身泥巴，弄一把青果，抓一只蛐蛐，无忧无虑，岁月的色泽，犹如晕开了之鹅黄淡绿。青葱之时，既可以听一曲清笛，醉染春风，也可以描一纸云烟，诗意无边，更可以携一路繁花，明媚相送……岁月的色泽，就如那激荡开来的波光潋滟。中年时光，有时气冲斗牛，有时挥斥方遒，有时跌跌撞撞，有时感叹薄凉……岁月的色泽，恰似那指尖的墨，书写着一沓未曾签名的浅浅信笺。岁暮至，一切繁华皆过客，功名利禄一杯酒，转眼已到"闲中我乐人应笑，忙中人争我不争"之时，岁月的色泽，已然酝酿为馥郁浓俨一杯茶。

风来有信，弹指韶华。王国维在《蝶恋花·阅尽天涯离别苦》一词中将人生的经历与无奈，简释为"最是人间留不住，朱颜辞镜花辞树"。虽然有着令人深感光阴易逝，容颜易老之慨叹，但我却分明看到，诗人的另一方暗喻：人间留不住的，何止朱颜和花颜？物换星移，人间有什么是永远的呢？我们毕竟在岁月的长河里，受到世间的润泽与陶冶，经受过不凡的磨炼与砥砺，遭遇过凛冽的风霜与雨雪。戢鳞潜翼，思属风云，在时光流逝的岁月的每一个阶段，可以留白的无妨留出一段余韵，能够挂着空挡的也尽量节省油耗，应该将就的尽力避免纷争繁杂，此乃先贤给予我们的《喻世明言》《警世通言》《醒世恒言》中的至理，值得我们静思、精思和警思。

我们所经历的一帧帧岁月，似那梨花，风吹雨打，洗尽铅华，清韵犹存；似那画卷，经年以后，褪尽色彩，依旧斑斓；似那高山流水，逶迤蜿蜒，时而波涛澎湃，时而溪水潺潺，沟沟坎坎，深深浅浅。古代思想家老子曾在《道德经》教导后辈"和光同尘，与时舒卷"，这是何其的旷达与积极。先哲之言，值得我们学习、品味与珍藏。其实，岁月之于茶，也有着相仿之处。不是吗？初泡时，香味升腾，色泽澄洁，尽如人之懵懂初开；再泡之，叶芽暂展，俨味浓然，却似人之芳华韵味展示；又再泡，叶子舒张，品之香沉，真像人之世道练达彰显。

人生的年轮譬如那记载着被岁月碾了过去的次第章节，一段一载记，一篇一思想，一页一文字，充溢着岁月的歌谣，生命的清醒，叙说着四时的风物，以及见诸于眼眸里的智识。我们终将顿悟：人生就是，昨天越来越多，明天越来越少，而为众人抱薪者，为众人燃烧自己的人，那一种颜色才是最亮丽的色泽。

《大鱼海棠》："大海是一面巨大的镜子，我们在里面看到自己的灵魂。"

影评

# 画里乾坤 万千色彩

才 东

人的一生，关于孤独、爱情、婚姻、生存与死亡的命题频繁在我们的思绪中纠缠，亦是艺术的永恒主题。天才画家、孤独的灵魂，世人大多想起的是梵高、塞尚、毕加索，却鲜为人知在上个世纪高加索地区的格鲁吉亚，有这样的一位画家，直到死去才散发他的光芒，他的肖像和画作被印在老版拉里纸币上，他就是尼科·皮罗斯马尼，本片的主人公。

1.

电影《皮罗斯马尼》以皮罗斯马尼的绘画作品重建了一种现实性的空间关系，围绕着画家对艺术的向往和对生存的迷茫，借时空交错的叙事不动声色地还原作品中的场景，达到同质风格的表达。影片诞生于上个世纪60年代初期，当国际影坛相继出现以法国"新浪潮电影"为代表的一批从内容到形式都具有创新性影片时，前苏联先锋派电影艺术家们提出要创作一批反映真实生活，以现实主义为基调，揭示生活中尖锐矛盾冲突的电影，这部格鲁吉亚画家电影《皮罗斯马尼》便应运而生。

影片中，矛盾冲突无需刻意制造，导演反而有意营造一种疏离感，冷静与克制地表达映射出主人公内心的孤独与格格不入。这部影片的特点，就是具有一种庄严的格调，探索静默中最纯粹本真的赤子之心，静默的氛围赋予空气沉重之感，静默，但不沉默，动静之间的凝固性极具矛盾冲突。值得一提的是电影所尽力塑造的孤独、疏离并没有让观者以旁观者的角度被隔绝在影像之外，兼具强烈的代入感、共鸣感，任何一个细节都在传递情感，那就是孤独和痛苦。

影片造型体系遵循的是皮罗斯马尼的绘画风格，人物造型和物体的摆放都是经过导演构思精巧地设计呈现出来的，荒原上孤独矗立的奶制品店就像是主人公如鲠在喉的一生，片中的人物没有浮夸的面部表情，看起来荒诞又严肃。婚礼场景中，没有欢腾的气氛，新郎新娘如同即将接受审判，真实而拒绝煽情的冷峻感同样能传达悲与喜。影片通过这些不动声色的拼贴和重置，展现的是主人公内心单纯美好的世界，浸润观者心灵。

冷静与克制或许就是格鲁吉亚的代名词，传递着本民族的心灵语言。影片以最本真质朴的表达描绘着这个民族独有的美，一种原乡的舐犊之情。皮罗斯马尼的生命融入格鲁吉亚广袤的原野中，以灵魂来创作，追求着精神上的极度纯粹，影片展现的也是当时社会平民阶层浮世绘，风俗习惯、民族服装、民间音乐等一系列极为珍贵的人文风貌得以保存，宛如一部十九世纪格鲁吉亚编年史；充满诗意的镜头语言和写意的画面，让格鲁吉亚的乡村风光与画家孤寂的内心浑然天成地交融在一起。

皮罗斯马尼作品《打谷场，傍晚》

皮罗斯马尼作品《带孩子的农妇去喝水》

影片的构图抽象、典雅饱含情绪，平静的线性结构，秉持着均衡对称的美感，导演以对轴对称最简单最直接的表达，突出画面中心点，人物站位大多是并排，专注每一幅画作。以长颈鹿画作场景为例，这一幕就是为了展现两位画家看到皮罗斯马尼作品的一幕，中间是要表现的主体，左面是一个墙壁的拐角，下方是酒柜与食物，右方是一套桌椅，每一个边角都有丰富的内容，既凸显了这幅画作，又不显得其他部分空旷。导演青睐黑色门框的运用，小小的门，框出一小块曝光过度的世界。画框是向心的，银幕是离心的，导演打破绘画格局，把银幕嵌进画框，银幕为我们展现的景象似乎可以无限延伸到外部世界，彻底打破了绘画空间造成空间内向性。皮罗斯马尼的绘画作品在不失掉其造型特性的前提下，获得了电影的空间特性。

影片的布光与色彩随主人公的际遇与心情而变，画面明暗、颜色饱和度对比浓重强烈，整部电影看上去既有油画般的高级感，又给人带来美的享受，达到了每一帧都是画作的极致美感。雀跃的象牙白、高纯度黑色的运用，黑衣黑帽的男人们、黑裙的女人们及灰黑的城市，呼应着主人公没有颜料，用黑色油漆刷成背景板在上面作画的辛酸史。深蓝色也是镜头里最常出现的颜色，是长颈鹿画作的颜色，清晰而浓厚的背光面阴影，传递出一种忧郁感，正如皮罗斯马尼看世界的方式。

叙事的巧妙，严谨的角度，创造出奇异、平面化的空间感，每一个镜头运用都恰到好处。导演在极力探索适合于皮罗斯马尼画作的镜头语言，均衡、漠然的中远景渲染荒诞、疏离又严肃的基调。其中一组移动大远景镜头展现奔跑的白衣男孩，男孩在木屋前停下转为固定镜头，随后瞬间切换为成年后的皮罗斯马尼，跳跃式的剪辑提示定格的绘画暗藏的延展，一静一动，看似动的瞬间却捕捉了静的永恒，奔跑带来的时空转换堪称绝妙，现实与绘画间的动静结合。

2.

不同于其他的电影类型，作为画家电影，表达的着眼点究竟应该是对画作的同画质最大程度还原还是人物的成功塑造？

纵观同类型影片，一部好的画家电影大多都有三个共同的特点。一是精准的叙事表达配合隐晦的拍摄手法。画家的生平经历大多曲折离奇，如何根据史料挑选出符合影片主题的故事，如何虚构情节予以辅佐展开，是每位导演在创作前势必要经历的一番折磨。影片《戴珍珠耳环的少女》在叙事上诉说少女的情愫，女主角在好色画商、掌权的老夫人、忌妒狐疑的少夫人、不懂人事的孩子间周旋，但导演并没有将这部电影拍成一部受难史，而是在无形中将少女的欲望、生活的不堪表现出来；少而精湛的台词，丰富的光线运用，赋予了影片细腻的油画感。

二是在叙事的基础上将画作与故事完美融合。导演在这一阶段的任务是破解画家生前画作的密码，把画作"溶解于"影片的自然感受之中。和《皮罗斯马尼》诞生在同一时期的作品《卡拉瓦乔》中，英国导演德里克·贾曼也选择最大程度削弱叙事性，大量的虚构情节并没有背离卡拉瓦乔绘画艺术的精髓，穿插着后现代行为艺术。即将咽气的卡拉瓦乔在梦魇中为我们打开了他每一幅画作的大门，无论画面风格还是情绪表达，都像是卡拉瓦乔特有的明暗对照画法的巨大画幅。每一个场景中，都会有一束光在幽暗的背景里从特定的角度照射下来，宛如发出灵魂的终极拷问。

三是每一帧都是画作。画家电影中，能达到画作与电影画面同质化的不乏少数。画家电影对于绘画的表现不应该是简单的作品陈列，作品应该是有灵魂的，绘画者创作时所想要表达的情感往往在电影里难以表达，真正能触碰到画家精神世界的作品，早已跳脱了常规叙事的牢笼，完成了一种诗学的解构和表达，这些杰出的电影如《波尔多欲望天堂》《夜巡》《梵高·画语人生》等。

前两部电影都采用了舞台剧的灯光效果与油画风格并重的布景，把伦勃朗和戈雅的画以舞台调度、戏剧光效进行呈现，导演让观者以一种极近的距离观看这些画作，产生了布莱希特式的间离感。戈雅画作的表达更像是英格玛伯格曼电影中的人物，在梦境、回忆与幻觉中来回穿梭，昭示出画家生前历经怎样的沧桑命途，神态各异的人物在漆黑的银幕中间凝视我们，虚空为背景的一切仿佛有了现实的轮廓，以梦兴起，首尾相连，这种错乱恍惚的非理性架构还原着画家异常细腻的精神世界。《梵高·画语人生》中，梵高的遭遇和独白演绎着每幅画，所有对话独白不是凭空臆想，皆出自梵高亲笔写下的书信，画家的灵魂触手可及；演员高超的演技，深入到梵高真实的情绪里，他善良、敏感、细腻，又渴望爱和家庭，可是现实却往往不如所愿。

皮罗斯马尼的遗产让一代又一代艺术大师受益匪浅，图为电影《皮罗斯马尼》海报

3.

回到影片《皮罗斯马尼》中，片中不断重复着对美学艺术的敬意，淋漓尽致展现了皮罗斯马尼原始主义画风的作品呈现出的高尚优雅之感。根据画作来挑选故事情节，用摄影构图临摹原作，并在电影中注入了自己对画家的艺术解读。一幅幅画作虽是静态影像，但人物孤独外表下内心情感的迸发都是通过画作来间接完成，画作完成叙事的并置。影片在这里的作用不是替绘画"服务"，或者改变绘画原貌，而是为绘画增添一种新的存在形式，是银幕与画作的美学共生体。影片中被弱化的配乐最大限度地动态还原甚至深化了静态画作带给人的直观感受，闪现的音乐主题骤然提示画家忧郁的、天才的内心世界与悲剧命运，放牧人略带喑哑的牧笛声，悠长又伤感。复活节的小号，海浪与松涛声就是电影的自然配乐，与油画般的影像一起，构成了双重的感召。

故乡的回忆似乎是生活给予皮罗斯马尼的最后一点温柔，他跑过童年时的草原，跑过白衣牧者和白绵羊群；年少奔跑的身影追不上年老佝偻的身躯，他走过苍老时的草原，走过黑衣牧者和黑色的山羊群。草原还是那个草原，再看着熟悉的风景，不知道是真实还是虚幻，他用温柔的执着对抗着世界的冷酷。他的愿望很简单，"我只是厌倦了火车的声音"，结果一语成谶，陆地上甚至从未给他留过一小片栖身之地，他明明是那样热爱生活，却只能让自己蜷缩在逼仄黑暗的楼梯间小房中。正如片中的经典台词，"我被卡在命运的喉咙里，既不吞下，也不吐掉"，影片最后一幕，车子走过，留下空旷的街道和长长的回味。

皮罗斯马尼并非死于精神错乱和饥寒交迫，而是深入骨髓的孤独。灵魂太轻盈的人，是不适合生活在那个时代的，那个时代的艺术家总是"乐此不疲"地创作恐惧、脆弱和孤独。他们在绘画中热爱这个世界，在现实中却又如此痛恨这个世界；世人在他死后热爱他、怀念他，却又在当时那么厌恶他、背弃他。正如他所说，"我不能再在你们这个唯利是图的世界里讨价还价了""这我全懂，可我还是做不到和他们一样"，最痛苦的不是死亡本身，而是理想主义与现实生活无法调和的沟壑，心里拥有万千色彩的艺术大师，最后没有看到他的理想国。

推窗而起，窗外阳光灿烂，不禁庆幸，皮罗斯马尼那样的时代毕竟已经一去不复返……

书评

# 唐僧逐徒错在何处

## ——趣说西游之十九

睢晓鹏

**唐僧之所以误会了孙悟空，根本的原因不是他肉眼凡胎，而是他过于自大。唐僧虽是凡人，但毕竟是观音菩萨亲点去往西天求取真经的，自然是聪慧过人。他的问题在于过于相信"眼见为实"，以至于对猪八戒这个"猪队友"的挑拨之词毫无免疫力，而忽视了逻辑和常识的力量。**

少时读西游，读到第二十七回"尸魔三戏唐三藏，圣僧恨逐美猴王"，最是气愤不已。孙悟空三打白骨精，却被唐僧多番冤枉，不由得暗暗可怜齐天大圣遭受不白之冤，忍不住责怪唐僧肉眼凡胎昏聩无知。

故事讲的是唐僧师徒四人西天取经途中，来到一座大山，这山里人烟不见，草木横生。师徒四人饥肠辘辘，悟空使出筋斗云跳到空中，四下寻遍，只探得正南方另一座山上有若干桃树，唐僧便命悟空前去摘桃充饥。俗话说，山高必有怪，岭峻却生精。这山里原有一堆白骨，采天地之灵气，吸日月之精华，多年修炼终于成精，号曰白骨夫人。白骨夫人发现唐僧师徒四人经过其领地，心中大喜过望。不过，白骨夫人对齐天大圣心中发怵，对卷帘大将和天蓬元帅，也有所顾忌。于是，心生一计，趁着悟空南山摘桃，先幻化成一个美少女，提着青砂罐儿和绿瓷瓶儿，佯装去庙里烧香还愿的，看到唐僧师徒，便欲将食物先给他们吃。唐僧肉眼凡胎，不知有诈，悟空恰从南山摘桃回来，他火眼金睛，一眼看出这姑娘是妖精幻化而成，不由分说，一棒下去便将这女子打死了。这白骨夫人却使了一个解尸法，化成青烟而去。接下来，白骨夫人又变化成这女子的父母，但都没骗过孙悟空，孙悟空三打白骨精，最终将这妖精打死，断了灵光的妖精，变成了一堆骷髅，脊椎上有一行字，写着"白骨夫人"。

三打白骨精的故事妇孺皆知，不过，故事到这里并没有结束。孙悟空前两次打死白骨夫人幻化的肉身，已经引起了唐僧的极大不满，到第三次将白骨夫人的真身打死，唐僧已经怒不可遏。唐僧不但大念紧箍咒，还不顾悟空的苦苦哀求，写下贬书，将其逐出师门。从后面的故事里，我们知道，唐僧将孙悟空逐出师门的处理结果，其实是一则不折不扣的冤案。问题是，这样的冤案是可以避免的吗？或云无可避免，一方面，盖唐僧虽受观音菩萨亲点，承担西天取经大业，但他在成仙之前，毕竟是凡夫俗子，对于怪力乱神，自然无法断出真假，这是客观方面的局限；另一方面，在一百回的《西游记》中，三打白骨精的故事发生在第二十七回，这时候的唐僧在"打怪"路上还只是一个新手，识浅见寡，没有什么经验可言，这是主观方面的局限。受限于两个局限性，唐僧逐徒是不可避免、必然发生的。

不过，真的如此吗？往前再想一步，结论可能就不一样了。唐僧之所以误会了孙悟空，根本的原因不是他肉眼凡胎，而是他过于自大。唐僧虽是凡人，但毕竟是观音菩萨亲点去往西天求取真经的，自然是聪慧过人。他的问题在于过于相信"眼见为实"，以至于对猪八戒这个"猪队友"的挑拨之词毫无免疫力，而忽视了逻辑和常识的力量。

三打白骨精的故事中，孙悟空实际上也提出了一些证据材料，运用逻辑审视这些材料，会发现一些蛛丝马迹。可以作为证据的有孙悟空的辩解、少女罐子里的青蛙、癞蛤蟆以及白骨精死后留下的骷髅。对证据的认证应结合案件的具体情形综合认定。首先，故事现场是荒山野岭，怎么突然走来一位花容月貌的少女，又去何处烧香还愿，不无疑问。再结合众师徒正是饥肠辘辘，悟空四下遍寻才找到些桃子，为何要对送香米饭、炒面筋的少女痛下杀手，打死之后又将香米饭、炒面筋变化成青蛙、癞蛤蟆？因此，认为孙悟空是无辜连伤三命，显违常情常理，所以孙悟空的辩解和青蛙、癞蛤蟆应可采信。其次，白骨精死后留下的骷髅，若单独作为证据，猪八戒的说法倒是不能排除，即孙悟空连伤三命，怕唐僧怪罪，使个法儿将尸体变成了骷髅，但是，如果将骷髅和前面的癞蛤蟆、青蛙作为一个整体，则孙悟空的辩解更具有可信性。

有了这些逻辑上的推论，作为凡人的唐僧可能就不会这么决绝地赶走孙悟空了。不过，只有逻辑上的推论并不能证明事实的真相，但这些推论可以作为启动专业鉴定的前提。孙悟空所打死者，是人是妖，对唐僧而言，显属于超出其知识范围的专门性问题，应当由专业机构或专业人士给出专业意见。唐僧受观音菩萨点化西天取经，当然可以委托观音菩萨给出专门性意见。即使唐僧不愿意委托鉴定，也可以由孙悟空聘请专家证人对此问题作出专业的解释。事实上，孙悟空五百年前大闹天宫，声名赫赫，也有众多的仙家朋友，聘请几个神仙证人"出庭"说明情况并不是难事，而且在《西游记》的语境下，神仙证人出庭说谎的可能性几乎没有，毕竟唐僧和众神仙都属于同一个信仰系统。

所以，唐僧和孙悟空的误会说到底是唐僧过于自信，赶走了认真打怪的孙悟空。如果唐僧懂得谦抑，善用逻辑和常识，并认识到每一个人对世界的认识都具有局限性，委托专业人士给出专门性意见，这个误会也许就不会发生了。

三打白骨精的故事，绝大多数读者读到此都会埋怨唐僧的愚钝和不分青红皂白，虽然细想起来这是小说家的"圈套"，但让专业的人做专业的事情，这是自古以来不变的至理。

社址：北京市石景山区香山南路109号 邮编：100144 传真：(010)86423503 86423653 总编室：(010)86423352 出版发行部：(010)86423399 订阅发行：全国各地邮局 定价：每份1.00元 全年398元 印刷：工人日报社(北京市东城区安德路甲61号)