

# “葫芦”邮票里的吉祥意象

●司徒一凡

葫芦，是一种一年生攀援藤草植物。葫芦果实嫩时可供蔬食用，其藤蔓、卷须、叶、花、果瓢及膜、种仁等均可入药。中国邮政2020年6月1日发行的一套6枚《动画——葫芦兄弟》邮票第一枚“七色葫芦”(图①)就展现了葫芦即将成熟时的生长环境，其余5枚邮票中的葫芦娃发髻上也有一只葫芦，因此该套邮票成为我国全套枚数最多的葫芦邮票。在1980年1月15日发行的一套16枚《齐白石作品选》邮票中有一枚是“葫芦”，图案描绘成熟后变成黄色的5只葫芦。

成熟的葫芦经晾晒干燥并掏空其内部后，因密封性好，又自带清香之气，故被用作盛放药、酒、茶等不同物品的天然容器，自古就有“瓠”“瓠”“壶”“卮”“甘瓠”“壶卢”等多种别名，对半剖开即成“瓢”。1987年2月20日发行的一套3枚《徐霞客诞生400周年》邮票图案中均出现作为水壶(或酒壶)的葫芦，它或被系于腰间，或被放置身边，伴随徐霞客云游华夏大地与河山。

葫芦是道家的象征物，被视作神仙器具。我国神话传说中的“八仙”之一铁拐李，就背着一个装有“灵丹妙药”的葫芦，周游江湖，治病救人，2004年7月30日发行的《神话——八仙过海》小型张中就有铁拐李背着葫芦的形象。2001年12月5日发行的《民间传说——许仙与白娘子》“仙山盗草”，再现了我国神话故事《白蛇传》中“盗仙草”的场景：白娘子大战守护仙草的童子，南极仙翁在旁观看，他右手拿着灵芝草，左手握着挂有葫芦的龙头拐

杖。盗仙草的起因是白娘子在端午节喝了雄黄酒后现原形，许仙受惊吓而魂飞魄散，不省人事。为救许仙，白娘子远赴昆仑山盗仙草。我国民间有过端午节喝雄黄酒除毒避邪的习俗，2001年6月25日发行的一套3枚《端午节》邮票中的“避五毒”，其主图正是盛满雄黄酒的葫芦。

葫芦还是中医的标志符，被誉为“悬壶济世”。神医华佗当然离不开装药的葫芦，2020年8月19日发行的一套2枚《华佗》邮票中的“发明麻沸散”一图可见华佗左侧身边有一只葫芦，小型张中的案几上也放着一只葫芦。2014年9月30日发行的一套4枚《中华孝道(一)》邮票之“学医疗亲”(图②)中，药王孙思邈所持的拐棍上挂着一只葫芦。

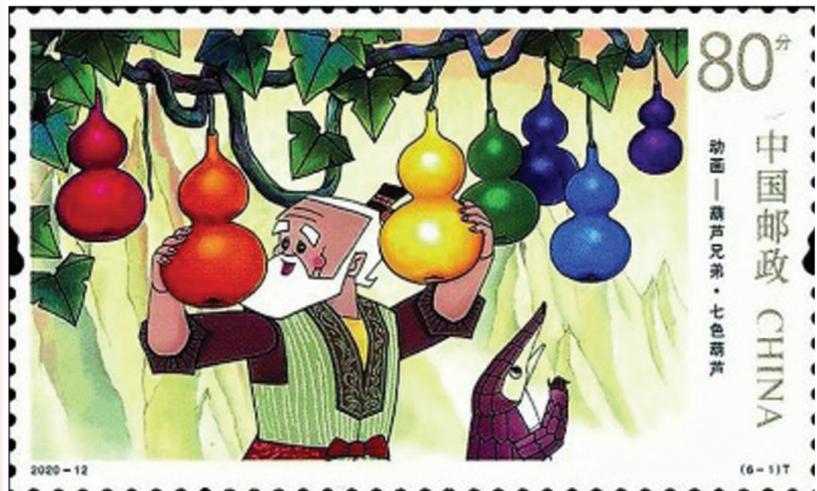
历经长期积淀和演变，葫芦从单纯实用功能逐渐被华夏先人赋予各种精神寄托，成为中华民族质朴、世俗的吉祥物之一。因其与“福禄”谐音，故代表福祿双喜；因其多籽易繁殖，故象征多子多孙；因其枝茎称作“蔓带”，与“万代”谐音，故寓意长寿健康。总之，葫芦符合人们对天地和合、富贵吉祥、福寿绵长、家族平安、人丁兴旺等美好向往的所有希冀，2014年10月9日发行的贺年专用邮票《幸福美满》(图③)对此有充分展示。这枚菱形邮票是我国第一枚以葫芦为主图的邮票，大葫芦内还有14只不同颜色的小葫芦生长在藤蔓与花叶间，成为我国葫芦数量最多的邮票。古人还对葫芦作为吉祥物的意象衍生到瓷器中，1998年10月13日发行的一套4枚《龙泉窑瓷器》邮票中的“元·葫芦瓶”就是一个极佳的实例。



图②



图③



图①

## 镜鉴千秋

●韩文

镜子与人们的生活息息相关，是照面修容的用具。从最初的以水当镜到打制石器时代的石镜，再到四千多年前齐家文化第一面铜镜的诞生，镜子承载了深厚的文化内涵，寄予了人们对美好生活的向往与追求。

中国有着悠久的用镜历史。《说文》有载：“监可取水于明月，因见其可以照行，故用以为镜。”上古的镜就是大盆的意思，被称为“监”。最初的时候，镜子是用瓦片所制，所以那时的“监”字没有“金”字旁，直至商代初期出现金属铜，于是开始铸造铜镜，此时的“监”字才有了“金”字旁，作“鉴”。“监”“鉴”的本意都是镜子。

古代的一些思想家、政治家常常以镜鉴自喻一些人和事。《庄子》中说：“至人之用心若镜，不将不迎，应而不藏，故能胜物而不伤。”意为有修养之人应当像一面镜子，来者即照，去者不留，应合事物本身而去刻意遮掩，就能始终保持心境平和。成语“前车之鉴”“前车可鉴”，则意为前面车子翻倒，可以作为后面车子的鉴戒，鉴为镜子，引申为教训，此成语源于《荀子·成相》：“前车已覆，后未知更，何觉时？”

当镜的功能与鉴的哲思相互碰撞融合，这件实用器物便被赋予了更深层次的人文内涵，从此成为悠远精深中华文化中璀璨的人文意象。

中国是世界上最早使用铜镜的国家之一。商周铜镜大多为圆形，镜面近平或微凸，镜身较薄，镜钮有弓形、半环形、长方形等多种，可分为素镜、重环镜、鸟兽纹镜三类。春秋战国时期在中国古代铜镜发展史中是一个成熟和大发展的时期，无论是铸造工艺，还是铸造数量，都大大超过了以前，是中国古代铜镜由稚朴走向成熟的过渡阶段，也是铜镜铸造中心由北开始向南迁移的重要时期，当时楚国为战国时期最重要的铜镜产地。到了汉代，汉镜出土数量最多，在制作形式和艺术表现手法上相较战国时期有了很大发展。

铜镜的流行在唐代达到鼎盛，唐人“咏镜”之风盛行。恢宏气象的大唐，社会各个阶层均对镜偏爱有加，文人雅士更将其融入于情思之采，冶炼于艺术创造，形成一种超以象外、得其环中的艺术境界。从一些诗词文赋中可以看出，此时期不少文人目光集中于“镜”这一物象，它的映衬、比拟、寄寓，都蕴含着读书人普遍的生存在况。“写月无芳桂，照日有花菱。不持光谢水，翻将影学冰。”“咏镜”便成为他们心照不宣的默契。

随着镜文化在唐代空前发展，加之制镜工艺改良进步，加入大量锡的铜镜更加明亮，其造型也更显华丽。唐镜在造型上突破了传统圆形的特征，不仅出现了各种样式的花式镜，更有人开始制造有把柄的手镜，除了日常功能外，更增添了把玩观赏的雅趣。唐代镜最大特点之一是艺术样式的多样化，铜镜艺术也呈现出浓郁的“盛唐气象”。有代表性的镜子图案大致可分为四种：一是宝相花图案镜，包括写生图案、佛教宝相图案等；二是珍禽奇兽花草图案镜；三是串枝葡萄鸟兽蝴蝶镜；四是故事传说镜，包括人物、社会生活、神话传说等。

时至今日，随着时代发展，玻璃镜早已取代了铜镜，但方寸铜镜凝聚着的浓郁文化气息却将变换着形式继续源远流传。古时，藩邦之间、百姓之间互相赠送铜镜的礼俗依然延续至今，比如，君子常用爱作爱情婚约的信物，寓圆满、团圆、吉祥之意，象征婚姻美满。再如，历史这面镜子永远无法取代，“铜镜正衣冠”寓意影响深远，作为自醒自警的方式早已融入华夏儿女的血脉。作为党员干部，更要经常照照镜子，不仅是“正衣冠”，更重要的是“正初心”“正灵魂”。

# 苏轼《和陶贫士》“织乌”考辨

●董仁亮

苏轼晚年遍和陶诗，创作出了众多既仿渊明风神，又带有东坡气质的名篇。宋哲宗绍圣二年(1095)重阳节前夕，他在惠州所作《和陶贫士》七首，其中第一首是：“长庚与残月，耿耿如相依。以我且暮心，惜此须臾晖。青天无今古，谁知织乌/鸟飞。我欲作九原，独与渊明归。俗子不自悔，顾忧斯人饥。堂堂谁有此，千载良可悲。”此诗开宗明义，发端惊警，表达了自己在困境中的思考与坚持，纪昀评曰“似陶语”，又评曰“意深至而气浑成”，洵为佳作。然而此诗第六句，却在“谁知织乌飞”“谁知织乌/鸟”两种异文，一定程度上影响了读者对此诗的顺畅理解。向来学界对此只是偶有考证，而终未尝深究。实际上，这两处看似简单的异文背后，还能折射出文献流传与典故运用过程中某些有趣现象，并为我们校释古典文学作品提供有益启示。谨略陈己见，以就正方家。

“织乌”“织乌”都有版本依据，宋刊《东坡先生和陶渊明诗》四卷本与明成化刊《东坡七集》本均作“织乌”，施注本系统则作“织乌”。施注本指宋代施元之、顾禧、施宿的苏轼诗注本。由于施注本在元明两代流传不广，直到清康熙时，才由宋萃寻得三十卷残帙，并延请邵长衡等删补刊刻，这就是《四库全书》所收的《施注苏诗》本。后来，查慎行在施注本的基础上作《补注东坡先生编年诗》，冯应榴在查注本的基础上作《苏文忠公诗合注》，王文诰又在查、冯注本的基础上作《苏文忠公诗编注集成》。此数本校证水平既高，传播范围亦广，清代以来，甚为通行。我们发见，无论是存世宋刻施注本，还是宋萃补刻本，还是查慎行、王文诰、冯应榴的注释本，《和陶贫士》这一句都以“谁知织乌/鸟”为是。代表当代苏轼诗注最高水平的张志烈、马德富、周裕锴《苏轼全集校注》也取“织乌”而不取同样有版本依据的“织乌”。他们的理由是什么呢？

清代冯应榴《苏文忠公诗合注》与《苏轼全集校注》于此句之下，都征引了宋人赵令畤《侯鯖录》卷二的这样一则掌故：“东坡尝言鬼诗有佳者，诵一篇云：‘流水涓涓芥吐芽，织乌西飞客还家。深村无人作寒食，瘠空对棠梨花。’尝不解‘织乌’义。王性之少年博学，问之，乃云：织乌，日也，往来如梭之织。”(孔凡礼点校，中华书局2002年版)赵令畤的反应，说明“织乌”一词确实费解。而王性之把“织”这个单字，解释成“往来如梭之织”这么复杂的含义，不免有“增字为训”之嫌，从训诂学角度看，这一解释未必妥帖。但由于赵令畤与苏轼从元祐六年(1091)起，就在颍州任上相识甚事，

并保持密切交往，所以他对苏轼言行本身的记载还是可靠的。这条材料也确实能够说明，苏轼在惠州作《和陶贫士》之前，就已经熟知作为“太阳”含义的“织乌”一词了。注家们正是基于对这条材料的信任，才不觉得苏轼“谁知织乌/鸟”有什么问题，以至于有意无意忽略了同样有宋刊本为据的“知乌”异文及其背后的信息。

苏轼所念的那一首“鬼诗”，其实是唐人所作。唐段成式《酉阳杂俎》前集卷一三《冥迹》记载：于襄阳颍州在镇时，选人刘某人入京，逢一举人，年二十许，言语明悟。同行数里，意甚相得，因藉草，刘有酒，倾数杯。日暮，举人指径曰：“某弊止从此数里，能左顾乎？”刘辞以程期，举人因赋诗曰：“流水涓涓芥芽，织乌西飞客还家。荒村无人作寒食，瘠空对棠梨花。”至明旦，刘归襄州，寻访举人，瘠空存焉。(许逸民校笺，中华书局2015年版)

按于頔字允元，唐贞元中为襄州刺史。在这则故事中，举人邀请刘某随自己回“家”一顾而不得，遂赋此诗。显而易见，苏轼诵读不疑的“织乌西飞客还家”，在唐人记载中，恰恰就是“织乌双飞客还家”。由于此诗并非一首格律标准的七言绝句，所以我们已无法通过平仄规范来判断“乌”“乌”何者为是了。但是“织乌”这个词本身就是费解不甚通顺的，在唐代文献中也是罕见的。而“织乌”一词在唐诗中则时有出现。所谓织乌，就是戴胜鸟。唐人张何作有省试诗《织乌》：“春三月里，戴胜下桑来。映日华冠动，迎风绣羽开。候惊蚕事晚，织向女工裁。瘠空依花定，轻飞绕树回。欲过高阁柳，更拂小庭梅。所寄一枝在，宁忧弋者猜。”此诗就是通篇咏戴胜鸟，兼写暮春风景的，可证织乌即戴胜。且此诗为《文苑英华》等多部诗文总集收录，均无异文。清人《鸟谱》卷五亦载：“戴胜……一名织乌。”据《礼记·月令》记载，戴胜鸟每于春季三月开始活动，所谓“春三月……戴胜降于桑”是也。唐代那位举人的鬼诗，描写清明寒食暮春风景，作“织乌双飞”，于情于景，都十分合理。明代唐诗学者胡应麟曾有诗句曰“瘠空对棠梨，织乌伴于邑”，显然也是化用了举人鬼诗之语，他取“织乌”而非“织乌”入诗，可见对唐诗文献的精深。凡此种种，都可以说明“织乌双飞客还家”才是正确的唐诗文本。当然，后代有些文献收录此事此诗，也偶有作“织乌”者，如明刻本《太平广记》卷三四四、清修《全唐诗》“襄阳旅殡举人”名下诗即作“织乌”，这实在是由于辗转传抄所致，而且版本晚出，并不足据。——那么，这是否就能说明苏轼《和陶贫士》也应

该写作“谁知织乌/鸟”呢？

现在让我们回归苏轼这首诗的文本。苏轼前半篇说：“长庚与残月，耿耿如相依。以我且暮心，惜此须臾晖。青天无今古，谁知织乌/鸟飞。”这分明描写的是凌晨时分天地之间的情景。天边的金星与残月还清晰可见，但秋夜将晓，这星月的光辉，也只剩须臾时刻了。青天是永恒的，无始无终，无今无古，日月运行，轮回往返，同样无休无止。苏轼下面接着说：“我欲作九原，独与渊明归。”意谓我多么想起渊明于地下而随之。不难发现，如果“谁知织乌/鸟飞”这一句是写太阳的话，那么无论是秋夜将晓的情景，还是日月星辰的意象，也无论是莽莽苍苍的意境，还是穿越古今的思索，都将十分浑融和谐，一气呵成。相反，如果“谁知织乌/鸟飞”是写一只戴胜鸟，不仅意境突兀，而且违背物理。因为暮春时节活动的戴胜，怎么会出现在九月重阳前夕呢？苏轼恐怕不会有这样的诗思，他选用代表“太阳”含义的“织乌”一词入诗，这一点应无疑义——当然，他本人可能并不知道“织乌”这个词其实来源于于虚乌有的误解。

谜底由此解开：唐人描写春景的“织乌双飞客还家”流传到宋代，讹误为“织乌西飞客还家”。苏轼博闻强识，但他不慎记诵了讹误之后的版本，他身边的赵令畤自然不解“织乌”何意，于是王性之“以意逆志”，给“织乌”安排了“往来如梭的太阳”这样一个貌似合理的解释。苏轼想必也认同此说，于是就在几年之后和陶渊明《贫士》时，把“织乌”当作“太阳”写进了诗中。由于《侯鯖录》那煞有介事的解说，再加上苏轼和陶诗影响深远的宣传，“织乌”二字俨然变成了一个语典为后人所沿用，如明人咏夕照则曰“织乌沈处晴霞敛”，清人咏炎热则曰“织乌空际恣翱翔”，当代《汉语大词典》也收录了“织乌”的词条。穷其源头，实不过王性之、赵令畤的郢书燕说而已。宋刊《东坡先生和陶诗》与明刊《东坡七集》之作“乌”者，大概是注意到了唐人原诗而径改所致，但这一改，无疑也就破坏了苏轼原貌，更破坏了苏轼于阴差阳错中营造出来的苍茫诗境。就文献而言，苏轼确实错了。但就文学而言，苏轼错得精彩而有趣。校勘的任务是恢复古书原貌，而不是动手替古人修改文章。所以我们在校释古代经典诗歌作品时，当然不必也不能因为“燕说”的误解就去改动《郢书》的原义；但作为注释者，却不妨把典故之所以误用的来龙去脉考辨清楚；同时，这一类典故误用的案例也能为我们更深入地理解古代经典诗歌作品提供别样的新鲜角度。

我看我说

## 展现中国动画旺盛的生命力

●杨宸

从传播效果来看，观众的肯定证明了将动画天然具有的写意特色与中华美学注重意境营造的传统相结合，能够在动画“画风”上迸发出巨大创造力。

近期，《深海》《中国奇谭》《三体》等动画作品凭借精致的画面和富有特色的故事受到广泛关注，将“中国动画学派”话题又一次推到台前，持续引发我们思考：在视听作品蔚为大观的今天，中国动画怎样才能更加吸引人、打动人？

回顾历史，中国动画取得过骄人成绩，至今为人津津乐道。《小蝌蚪找妈妈》《大闹天宫》《哪吒闹海》《阿凡提的故事》《九色鹿》《葫芦兄弟》等作品成为一代经典。这些动画凭借独特的民族风格和贴近人心的故事，受到广大观众由衷喜爱，多次在国内外获奖，定格了几代人的集体记忆。后来一段时间里，由于视听选择日渐丰富，再加上受国际动画传播格局的影响，中国动画曾在出品上后劲不足。近些年，通过不断探索，一批富有创新精神的优秀作品再次展现出中国动画旺盛的生命力。

这些新作塑造了既接续中华美学传统，又贴近当下观众审美习惯的“画风”。鲜明的美学风格是动画吸引观众的基本条件。作为视听艺术，动画在视觉呈现上不同于真人影像，是基于一定美学风格的写意创造。那些给人留下深刻印象的动画“爆款”，充分运用当代技术形塑观众易于接受的美学风格，以自成体系的“画风”获得认可。近年来，中国动画创作者认准这个方向，将美术传统与当代技术充分融合，在美学风格上不断实现突破。动画短剧《雾山五行》接续中国古典文学的传奇传统，以水墨写意画风，将中国古代景观具象化，并融入武侠叙事。此后，《中国奇谭》直接化身多种美术风格的“展示台”。不仅水墨动画、剪纸动画、木偶动画等通过新技术

赋能重焕生机，动画创作者还进行了许多创造性的实验：或将中国传统画风与西方素描画法相结合，或者用三维动画凸显水墨特点。《深海》则更进一步，融合油画色彩与黑白水墨，以三维形态呈现写意风格，令人耳目一新。从传播效果来看，观众对这些富有传统文化意蕴美学风格的肯定，证明了将动画天然具有的写意特色与中华美学注重意境营造的传统相结合，能够在动画“画风”上迸发出巨大创造力。

创新动画“画风”，需要讲述符合当代生活情境的故事，注入契合观众情感需要的内涵，让观众产生代入感从而真心喜欢，如此才能使新的“中国风”落地生根。创作者们正以这样的创作理念开掘内容与主题，注重在与当代观众的情感连接中激活中华文化基因。《白蛇：缘起》以人们熟悉的民间传说为基底，从主人公情感角度进行叙事，创造性地塑造了一个敢想敢为的艺术形象，赢得观众特别是年轻观众的认可。《深海》关注心理健康和精神成长，色彩绚烂的粒子水墨寄寓了不畏艰难创造美好生活的精神力量。无论是民间传说还是粒子水墨，它们来自传统又贴近当代，与当代观众心心相印。

用新的视听语言反映时代脉动，中国动画正在探索一种能够回应当代人情感诉求并引发普遍共鸣的“中国风”。这种艺术风格不拘泥于形式，而是在中国动画优秀传统中有机融入时代内涵和当代美学追求，赢得了观众的广泛认可。期待创作者继续坚持创造性转化、创新性发展，推出更多满足人民精神需要的动画佳作。