

牡丹的花与皮

●郭幼为

牡丹始载于两汉成书的《神农本草经》。而直到明朝时才有有人开始释义牡丹之名,其聚焦点在对“牡”与“丹”二字的辨析。对“牡”字,明人陈嘉谟认为是“群花首”,即第一的意思,卢之颐解释为“门户枢”,含有重要的意思,以上二人虽解释有别,但均认为牡字有实义。李时珍没有解释“牡”字,只是在解释“丹”字之前说道,“虽结子而根上生苗”,清人仲昂庭也没有解释“牡”字,认为“子虽结仍在根上发枝分种”。当代植物学家夏纬瑛则直接认为“牡”字无义,“不加‘牡’字无以区别”。日本学者森立之则对“牡”字有两种解释,一种认为“‘牡’恐‘杜’讹”,为根皮的意思,牡丹即为“根皮之赤色也”,这显然是在说药用的牡丹;一种认为“牡”是“大丹美花之壮大”,显然这是在说牡丹花。对“丹”字,明人陈嘉谟认为“系赤色象离,阴中之火能泻”。李时珍认为“以色丹者为上”,卢之颐解释为“英华色”,清人仲昂庭认为“丹”是“色红入心”,日本学者森立之认为“丹”是“根皮之赤色”,“花之红赤”,夏纬瑛认为是“根皮之赤丹”,以上对“丹”字解释基本一致,即丹是赤色的根皮。当代药材专著《药材资料汇编》采纳了李时珍的说法,指出牡丹“以色丹者为上,虽结子而根上生苗,入药用其根皮,故名”。也列出了药用牡丹与欣赏牡丹的不同,“药用牡丹为其中之一,取其根皮即丹皮,与其他种类的牡丹,培植其花作为欣赏者有所不同(它不结子),开红白两种单瓣花(其他牡丹是复瓣花)”。

综合牡丹之名的几种说法来看,“丹”字的释义基本无争议,只是对“牡”字有分歧。其实,早期牡丹之名的解释主要出自药用,因为在很长一段时间里,以牡丹为首的观赏类花卉文化还未出现。

对花卉培育、嫁接等技术已驾轻就熟;品种渐趋增多,一些名贵花卉如牡丹、菊花之类,已达百余种。品种的新月异带来的是花卉数量的与日俱增,动以亩计的种植面积,在一些花卉主产区已屡见不鲜。牡丹经时人的悉心栽植和科学培育后,已达百余种。一种可入食的干叶牡丹,也影响了牡丹的药用。从北宋开始,关于牡丹的本草知识书中就经常出现这样一句告诫:“干叶牡丹不可入药,入药只有单叶牡丹。”如寇宗奭便言“牡丹……惟山中单叶花红者为佳,家婢子次之”。其中原因,寇氏解释为重瓣牡丹,“为其花叶既多发,夺根之气也”。

地道的花与道地的药

清末,仲昂庭和郑肖岩在各自的本草著作“牡丹”条中都录有,“牡丹始出蜀地山谷及汉中,今江南、江北皆有,而以洛阳为盛”。这句话的主语需要我们仔细辨析,其中“牡丹始出蜀地山谷及汉中”,说的是牡丹皮(药用牡丹),“今江南、江北皆有,而以洛阳为盛”,指的是牡丹花。

先来看“以洛阳为盛”的牡丹花。入宋后,洛阳逐渐取代了唐朝时长安城成为当时

全国牡丹栽培与观赏的中心,有“洛阳牡丹甲天下”之美谈,出现了姚黄、魏红等精品。洛阳人爱牡丹,爱得如醉如痴。当然,除了洛阳,河南其他地区也盛产牡丹。张邦基在《陈州牡丹记》中便说,陈州地区的牡丹可与洛阳相提并论,且大有超越之势。植花如种粟,面积以顷计,可见该地牡丹之盛。

北宋时,以洛阳牡丹为第一,其他地区牡丹不能与洛阳牡丹相提并论。宋朝时河南府也成为唯一一个进贡牡丹花的地区。牡丹的大量引种,使得四川成为南宋时期牡丹的又一聚集地,尤其是天彭地区的牡丹盛况,可比肩洛阳。当然在价格上还难以望其项背。“彭人谓花之多叶者京花,单叶者川花。近岁尤贱川花,卖不复售”。明以后,安徽的亳州地区取代了宋朝时期的洛阳,“今亳州牡丹更甲洛阳,其他不足言也”,成为晚明时期全国牡丹栽培与观赏的中心。牡丹花的培育地区变化,自然也影响到了牡丹皮的道地产区。再来看道地药材牡丹皮。宋代合州和渝州(恭州)是进贡牡丹皮的地区。最早将药材的地道性记录在内的本草典籍是明代的《本草品汇精要》。在该书中,牡丹的道地产区为“巴蜀剑南、合州、和州、宣州者并良”。可见,牡丹道地产区在



国色天香图。

马远



牡丹花与牡丹皮。

作者供图

百花图(局部)。

恽寿平

寂寂无闻 寄人篱下

北宋欧阳修在其植物学专著《洛阳牡丹记》中曾简要记录牡丹的“前世今身”,“牡丹初不载文字,唯以药载《本草》,然于花中不为高第。大抵丹、延已西及褒斜道中尤多,与荆棘无异,土人皆取以爲薪。自唐则天以后,洛阳牡丹始盛,然未闻有以名著者”。南宋郑樵在《通志二十略》中则更为详细介绍了牡丹的“成名”史,“牡丹曰鹿韭,曰鼠姑宿枝。其花甚丽,而种类亦多,诸花皆用其名,惟牡丹独言花,故谓之花王,文人为之作谱记,此不复区别。然今人贵牡丹而贱芍药,独不言牡丹本无名,依芍药得名,故其初曰木芍药。古亦无闻,至唐始著”。

欧阳修所说的牡丹“唯以药载《本草》”,和郑樵所言的牡丹的别名“鹿韭”“鼠姑宿枝”,应该出自《神农本草经》,说明秦汉时期牡丹便是一味常见的药材,其药用情况在秦汉及之前的传世医学文献和出土医药文献中都有体现。东晋葛洪在《肘后方》中记录了牡丹的药用功效。

郑樵在《通志二十略》中说牡丹“依芍药得名,故其初曰木芍药”。牡丹别名之中确有“木芍药”。北宋苏颂便说牡丹“此花一名木芍药”。李时珍这样解释,“唐人谓之木芍药,以其花似芍药,而宿干似木也”。有学者认为,木芍药既是芍药的一种,也是牡丹的别名。

从木芍药到花王

花卉文化的兴起和高潮是在中唐至宋。在唐以前,花卉并没有被人培植,也没有进入市场交换,而是基本上处于自然发展的状态。入唐后,特别是中唐之后,在城市文化生活中便出现了花卉热。牡丹花也正是借助此波热潮,开始从医药领域走进更广阔的观赏领域,成为花卉文化的翘楚。在这个时期,人工种植的牡丹成为商品且价格相当高。王徽在《牡丹》中说,“牡丹妖艳乱人心,一国如狂不惜金”。在唐中晚期完成逆袭的牡丹,到了北宋更进一步皇冠加身,成为花王。宋代的花卉种植技术日益精湛,花匠



创作小说《白鹿原》时,作家陈忠实曾有这样一愿望:“我写了一二十多年,还没有一部让人满意的作品,如果到50岁还写不出一部死后可以做枕头的书,这辈子就算白活了!”作家文人渴望创作一部能当“枕头”的书,可以说是他们的毕生愿望和最高追求。

文人的“枕头”,就是他的最好作品与代表作,他的文化符号与文坛标志。就像我们一提到屈原,就会想到《离骚》;一提到王羲之,就会想到《兰亭序》;一提到王勃,就会想到《滕王阁序》;一提到崔颢,就会想到《黄鹤楼》。有了这些个“枕头”,文人生可以做睨天下,高枕无忧;死可以没有遗憾,安然长眠。

再推而广之,司马迁的枕头是《史记》,司马光的枕头是《资治通鉴》,曹雪芹的枕头是《红楼梦》,施耐庵的枕头是《水浒传》,苏东坡的枕头是“一词两赋”,卡夫卡的枕头是《变形记》,马尔克斯的枕头是《百年孤独》,海明威的枕头是《老人与海》,沈从文的枕头是《边城》,莫言的枕头是《红高粱》,余华的枕头是《活着》……

遗憾的是,许多文人吭吭哧哧写了一辈子,也很敬业,很辛苦,孜孜矻矻,夙夜忘食,文章书籍摊在地上一大堆,甚至于著作等身,但却没有一部打得响的代表作,没有一个能传世的枕头,想想也挺可悲。新闻界前辈赵超构就持有这样观点:书不在多而在精,一个文人的理想,不是著作等身,而是看自己的著作在身后能否在图书馆书架上占有两寸地位,也就是一个枕头大小。

文人的“枕头”不一定是大部头、巨无霸,不一定非鸿篇巨制、汪洋恣肆不可。张璪的枕头是《枫桥夜泊》,只有28个字,却是传世佳作,名扬海外。张若虚的枕头是《春江花月夜》,不过252字,却被誉为“孤篇盖全唐”。汪曾祺的枕头是《受戒》,约12000字的短篇小说,貌不惊人,却奠定了他的文学地位。

所谓文人“枕头”,至少应满足这几个标准:一是影响大,妇孺皆知,中外闻名;二是原创性,独具匠心,不落窠臼;三是能传世,作品不朽,世代流传。可见,文人的枕头来之不易,无一不是心血所凝,汗水所聚,得有“语不惊人死不休”的狠劲。

“枕头”从心血里来。用心血来创作,是文人最高也是最难境界。尼采说:“凡一切写下的,我只爱其人用血写下的书。”曹雪芹的自题诗说“字字看来皆是血,十年辛苦不寻常”。王国维也在《人间词话》中说:“后主之词,真所谓以血书者也。”天道酬勤,功不唐捐,文人作家们只要真的付出心血了,苦心孤诣,殚精竭虑,不惜“为伊消得人憔悴”,“衣带渐宽终不悔”,就肯定会有丰硕的收获。

“枕头”从创新中求。艺术创作最忌雷同,贵在创新,不论是内容、体裁、结构、风格,都要独出机杼,不落窠臼。古往今来,那些能够传世的艺术精品,无不如此。否则,如果都是旧调重弹,新瓶老酒,重复自己,拾人牙慧,就是写上几百万、上千万字也成了枕头。

“枕头”从坚持中得。艺术创作需要过人灵感和才华,更需要坚持不懈的恒心与毅力。许多文化名人都是锲而不舍,矢志不渝,才创作出了千古传诵的枕头作品。司马迁写《史记》用了15个春秋,班固写《汉书》花了20年心血,许慎写《说文解字》花了22年。因为,在坚持的过程中,艺术家们需要积累沉淀,潜心摸索;需要反复比较,精雕细刻;需要博采众长,提炼升华,这样,才可能创作出枕头级的精品力作。

陈忠实的枕头梦终于好梦成真,伴他归耀文坛;每个文人也都忍不住扪心自问:你有“枕头”吗?

我看我说

文化交流 久久为功

●林侃

文明因交流而多彩,因互鉴而丰富。文化艺术是不同国家和民族相互了解、沟通的桥梁。通过开展多层次的文化艺术交流,既可以让世界从文化上了解中国,也可以让不同文化背景的人在情感上认同中国,有助于进一步拉紧不同文明之间的人文纽带,促进民心相通。

文明是抽象的,而代表文明的一件件文物、典籍是鲜活而生动的。中国文物是中华文明璀璨悠久、博大精深的见证和传承,文物外展是“中国拥抱世界,世界了解中国”的重要窗口。1973年,法国巴黎小皇宫博物馆,一场“中华人民共和国出土文物展览”惊艳亮相。展览为当时的世界打开了一扇了解新中国的窗口,开启了“中国文物外展的新篇章”。近10年来,中国文物出国(境)展览500余项,成为讲好中华文明故事“全名片”。2017年,中国“秦汉文明”特展在美国纽约大都会艺术博物馆举办,160余件秦汉艺术珍品展示了秦汉两朝长达4个多世纪的艺术与文化。2018年,中国“华夏瑰宝”文物展在沙特首都利雅得国家博物馆展出,264件展品覆盖秦、汉、唐、宋、元、明、清等中国古代历史阶段,展示了中华文明的发轫、成长与传承。2021年,“平行时空:在希腊遇见兵马俑”线上展览在“中国希腊文化和旅游年”开幕式上推出,实现两大古老文明穿越时空的第一次线上邂逅。这些展览让世界各国观众近距离接触并了解中国悠久的历史 and 伟大的文明。

音乐作为一种重要的文化传播媒介,跨越时间和空间,在增进人类之间的理解与和谐,促进文化之间的交流与融合方面发挥着重要作用。中国民族音乐已有几千年文明史,从殷商时期的陶埙、骨笛到隋唐、五代的琵琶,再到宋、元时期的二弦、博大精深,源远流长。1997年中央民族乐团应邀赴美国纽约、华盛顿、芝加哥、洛杉矶、旧金山等17个城市进行巡回演出,并在纽约卡内基音乐厅演出,成为第一个进入卡内基音乐厅的中国乐团,向世界展示了中国民族音乐的魅力。中亚自古就与中国有千丝万缕的联系,以中国传统音乐为例,许多中国乐器,如琵琶、二胡、扬琴、唢呐等,都是通过古丝绸之路流传到中国,经过改良发展,成为中国文化的重要组成部分。在2018年“欢乐春节”巡演中,中国歌舞剧院民族乐团将大型民族管弦乐音乐会《国之瑰宝》带到乌兹别克斯坦,当地民众第一次现场听到中国民族音乐,深受感染。音乐拉近了不同国家、民族人民心灵的距离。

影视作为深受大众喜爱的艺术形式,承载着文化传播、沟通、交流的作用和使命。优秀的影视作品捕捉和呈现各国人民的生活,真切展示不同国家和社会的发展状态。近10年来,在中非影视合作工程、丝绸之路影视桥工程和中国当代作品翻译工程等的带动下,已有1600多部、总时长6万多小时的中国优秀影视作品被译制成36个语种,在全球100多个国家和地区播出。一批优秀作品推广至非洲国家及丝路国家的主流媒体。《媳妇的美好时代》《医者仁心》《金太狼的幸福生活》《温州一家人》《鸡毛飞上天》等剧集相继在国内外掀起收视热潮。如今,随着互联网技术的不断发展,中国大量的影视节目借助国际互联网平台加速出海。据不完全统计,中国电视剧在优兔(YouTube)上至少有1亿海外追剧粉。优酷、爱奇艺、腾讯这些中国自主平台的国际版也有很多用户。大量中国视听节目打开了世界认识中国的窗口。

以文化人,更能凝结心灵;以艺通心,更易沟通世界。不同国家、民族虽然在政治制度、文化背景和价值观念等方面存在差异,但各国人民对美好生活的不懈追求是一致的,也是最容易引起共鸣的。在深化文明交流互鉴,推动中华文化更好走向世界的过程中,文化艺术大有可为,更应持续发力久久为功,为促进各国人民相知相亲,以文明交流超越文明隔阂、文明互鉴超越文明冲突、文明共存超越文明优越作出新的更大贡献。

何人不起故园情

——诗词文化中的羌笛

●张 巍

羌笛是一种源于古羌人的民族民间乐器,传说是秦汉之际游牧在西北高原的羌人所发明,故名羌笛,传入中原后,形制经过了改变。从南朝至唐宋的诗词中,经常能见到它的身影。羌笛既是唐诗中最常出现的意象之一,也是我国历史上各民族交往交流交融的重要文化符号。林庚在《诗的活力与诗的新原质》中说,“只要碰见笛声,便似乎无往而不成为好句”。

“谁家玉笛暗飞声,散入春风满洛城。此夜曲中闻折柳,何人不起故园情。”李白的《春夜洛城闻笛》脍炙人口,千百年来,幽咽的笛声与折柳送别的习俗成为经常相伴而出现的文化意象。

《说文解字》对“笛”字的解释中有“笛,七孔箫也。从竹,由声。羌笛三孔”之描述。应劭《风俗通义》引《乐记》云:“笛者,涤也,所以荡涤邪秽,纳之于雅正也。长二尺四寸,七孔。其后又有羌笛,马融赋赋曰:‘近世双笛从羌起,羌人伐竹未及已,龙鸣水中不见已,截竹吹之音相似,刻其上孔通洞之,以当榘便易持,京君明贤,识音律,故本四孔加以一,君明所加孔后出,是谓商声五音毕’。”“京君”即西汉末学者京房,马融认为正是京房加了一个最高音按孔,使羌笛成为五孔。

沈括的《梦溪笔谈》也对“羌笛”进行了描述:“笛有雅笛,有羌笛,其形制所始。旧说皆不同,周礼笙师教篴簫。或云汉武帝时,丘仲始作笛,又云,起于羌人。后汉马融所赋,长笛空洞无底,刻其上孔五孔,一孔出其背,正似今之尺八。李善为之注云:七孔长一尺四寸,此乃今之横笛耳。”唐代李善还曾对“双笛”进行解释:“然羌笛与笛二器不同,长于古笛,有三孔,大小异,故谓之双笛。”按李善所言,“羌笛”“双笛”应皆源于古羌,可见古羌在乐器制作上颇有造诣,而且,根据沈括对

“羌笛五孔”的描述可推断,至少在汉武帝之前,羌笛已流行于中原。元代马端临《文献通考》在“双笛”后注谓“五孔”,给人感觉“双笛”为一件乐器,其形制乃双管并列,具备五孔。近代黄侃在《文选平点》中亦云:“曰近世双笛,别于古笛也”,将“双笛”与“古笛”视为两种乐器。清代胡彦升在《乐律表微》中认为“横笛始于羌,与竖笛为双笛。马融《长笛赋》谓‘近世双笛从羌起’者,古笛,非出于羌。世有双笛,乃从羌之有横笛起耳”。虽与马融、李善观点有异,但均认为“双笛”源于古羌。

概言之,羌笛本是流行于古代西北羌人日常生活中的民间乐器,后来成为南朝至唐宋诗词中的重要意象,展现了羌笛所蕴含的丰富文化属性。

羌笛有很强的艺术表现力,声音“嘹亮清越”、幽咽动人,有助于突出缠绵悱恻的诗意和蕴藉含蓄的形象,因而成了诗词歌赋中表达边塞将士戍边意志和思乡之情的最佳隐喻。

南朝梁虞羲最早将“羌笛”引入诗词创作之中,其在《咏霍将军北伐》中所作的“胡笳关下思,羌笛陇头鸣”,借“胡笳”“羌笛”歌颂汉名将霍去病的丰功伟绩,也表达出自己立志为国效命、马革裹尸的壮志豪情。南朝梁庾信奉使北上,羁留长安,被迫仕于西魏、北周,再未回南方,在这种心境之下,庾信写下了“胡笳落泪曲,羌笛断肠歌”,再借“胡笳”“羌笛”之音,抒发自己羁旅的孤寂凄凉。南朝陈张正见在《陇头水二首》中也用“羌笛含流咽,胡笳杂水悲”,表达出戍边将士听着“胡笳”“羌笛”之音,饱受思乡之苦,守卫边塞的家国情怀。在这几首诗中均有出现了“陇头”,指代当时边塞之地,也正是其时氏人、羌人的聚居之地。南朝诗人的创作,是“羌笛”在唐代边塞诗词中密集出现的前奏。

唐代诗人尤其爱在诗中用“羌笛”的意象。尤其是边塞诗人借物咏志,将“羌笛”低沉、伤痛、深幽的曲调,与边塞荒凉、久戍边疆未还的思乡之情形成对应。如李颀的“今为羌笛出塞声,使我三军泪如雨”,岑参的“中军置酒饮归客,胡琴琵琶与羌笛”等。而王之涣的千古绝句“羌笛何须怨杨柳,春风不度玉门关”,更将这种思乡之情表达得淋漓尽致。

另外,唐代李氏皇帝崇信道教,拜老子为始祖,崇尚虚无、淡然、自然的审美风尚。而羌笛“嘹亮清越”的声音特点,正符合道家哲学的审美偏好,所以羌笛受到唐代上层社会的追捧。胡震亨《唐音癸签》:“玄宗幸蜀,行次骆谷,谓高力士曰:‘吾不用张九龄之言,至此’。索长笛吹一曲,潜然流涕。后有司录成谱以进,且请曲名,上曰:‘吾因思九龄,可名此曲为《滴仙怨》。’其音怨切,调曲无比。”

至盛唐中期,“羌笛”从最初表达戍边艰辛和思乡之情,逐渐演变为倾诉别离之情的符号,曾经的边塞、戍边、瀚海、大漠等情境表达被弱化。如李白在《清溪半夜闻笛》所作的“羌笛梅花引,寒溪陇水情。寒山秋浦月,肠断玉关声”,描绘的荒凉壮丽与哀婉婉转,悲愁之情尽显。沈宇《武阳送别》中的“菊黄芦白雁初飞,羌笛胡笳泪满衣。送君肠断秋江水,一去东流何日归”,此处的“羌笛”已成为表达离别悲伤之情的代名词。杜牧《见吴秀才与池妓别,因成绝句》中的“红烛短时羌笛怨,清歌咽处蜀弦高”以及南唐冯延巳《芳草渡》中的“燕鸿远,羌笛怨,渺渺澄波一片”,更是道尽了满腔的离愁别绪。此时的“羌笛”已脱离其器用功能,主要表现为其文化属性。