



书 画

《潇湘图》： 中国南派山水画的开山之作

◎贾登荣

始于晋、盛于唐、成熟于北宋的中国山水画，在发展的过程中，由于画家有的生活在“千里冰封，万里雪飘”“风吹草低见牛羊”的北方，有的生活在“千里莺啼绿映红”“日出江花红胜火”的南方。生活环境的不同，他们对山水的印象与理解自然而然也就反映在自己的创作中，于是，逐渐形成山水画的两大流派：北派和南派。从技法上讲北派刚劲，南派圆柔；北派多块面，南派多线条；北派作品气势突兀，南派作品气势平淡。五代南唐画家董源，是公认的南派山水画鼻祖；其创作的山水画《潇湘图》，被誉为南派山水画的开山之作。

董源（934—约962年）字叔达，江西钟陵（今江西进贤县）人。董源与北派山水画鼻祖荆浩不同，不是以绘画为业，而是在南唐政权中担任官吏为生。其一生最显赫的职位，是在元宗李璟朝担任过北苑（今南京玄武湖一带）副使，故史称其为“董北苑”。公务之余，董源便把精力投入绘画中。据画史记载，董源山水、人物、云龙、牛虎、花鸟，包罗万象，无所不能，是名副其实的全能型画家。不过，董源最擅长、成就最大，造诣最高的，还是山水画。董源的山水画全部以江南真山真水入画，画面呈文雅柔润，平淡天真，缥缈轻逸的独特风格。五代的《画鉴》里记载：“董源山水有二种：一样水墨，疏林远树，平远幽深，山石作披麻皴；一样着色，皴文甚少，用色浓古，人物多用红青衣，人面亦有粉素者。二种皆佳作也。”宋代著名的书画家米芾评价董源的山水画时说：“峰峦出没，云雾显晦，不装巧趣，皆得天真”。还有人干脆将董源山水画特点归纳为“画江南真山，用披麻皴，近视无功”。董源笔下的山水，与荆浩等笔下的山水，有着明显的差别；其创造的水墨山水画新格法，得到不少人的追捧效仿，很快，形成了一个群体；这批艺术风格相同的画家作品，被冠之以“南派山水画”，董源则理所当然成为中国南派山水画的开山鼻祖。

有南派山水画开山之作美誉的《潇湘图》，现藏于北京故宫博物院。《潇湘图》又称《潇湘胜景图》，长141.4厘米，高50厘米，《潇湘图》以平远取势构图。描摹出江南山水的秀润空灵与淡远清深。根据图中人物的活动，画面可分为左右两部分。右半部主要描绘游船的活动，水面上，一只小船正缓缓向汀岸靠拢。船中一个貌似高官的朱衣人端坐于伞盖之下，身边另有陪侍和舟子数人。岸上一行五人似在迎迓小船，稍远处几个女子正遥遥观望。左半部所表现的是网捕景象，坡岸上几个渔人正撒网捕鱼，另有几个已下到水里，似在水下安网。在这两组人物之外，水面上还有几只小艇，错落点缀于清波之间，自在往还。画卷下端，沙洲苇渚历历可见。而上端的坡岸后，茂林重叠，屋舍隐约可见。其后山势连绵，层峦叠嶂，蔚然深秀。整个画面视野开阔，构图层次井然，点缀于其间的人物，更是将作品的意境推向一个更高的层次。静观全图，平淡天真中，江南山水的无穷韵味跃然纸上。

《潇湘图》画作上原来没有作者款印，明朝著名画家董其昌收藏此画后，根据《宣和画谱》的记载，将此画定名为《潇湘图》；《潇湘图》后被明兵部尚书袁可立之子、河南睢阳人袁枢收藏。崇祯十五年（1642年），袁枢的家乡先后遭到战乱与水患，袁家藏书楼内书画及数万卷藏书被毁于一旦，只有初到袁枢带到江苏洪墅关寓所的《潇湘图》等几幅作品才幸免于难；到了清代，几经辗转，《潇湘图》最终流入皇宫被内府收藏；末代皇帝溥仪出宫时，将此画带到长春，后流散于民间。一个偶然的机会，著名画家张大千在私人处见到这幅《潇湘图》，立即用千两黄金购得；1952年，寓居香港的张大千决定移居南美，在周恩来的直接关心和领导下，张大千把《潇湘图》《韩熙载夜宴图》等一批古代字画、敦煌卷子等珍贵文物，留在了祖国，才让今天我们能够一睹这幅南派山水画开山之余的风韵。

书 评

表达自己的发现 读陈彦散文集《活在秦岭南北》

◎曾正伟

《散文》杂志有句名言，叫做“表达你的发现”。茅盾文学奖得主陈彦的散文集《活在秦岭南北》，便是这句名言的实践。此前，陈彦以写舞台剧见长。近年，他却出人意料地推出了几本散文集，《活在秦岭南北》便是最新的一本。这本书以“文学从故乡生长”为切入点，用文字将秦岭的山川风貌串联起来，并将自己的文学情思融入其中，从而提升了我们对秦岭的观察维度。

首先，从心态上讲，陈彦以中和的笔触来抒写人间百态。第一辑《乡土是我们割不断的脐带》以亲身经历描绘出城市化进程中乡土情感的锐变。他写农民进城后“住高楼却梦见麦垛”，写拆迁老人偷偷捧回一抔老屋的泥土，点破“脐带”的双重性：既有乡愁的滋养，又有观念的转变。这一辩证思考，为城乡二元对立提供了温和的化解之道。其中，对秦腔、方言、节令、习俗的描写，更是让“乡土”二字成为触手可及的文化基因。在《〈西京故事〉后记》中，他坦言“写这个故事，源自自我居住的文艺路的农民工群体”。作者跟踪观察农民工“像古旧群落却充满鲜活故事”的生活，将罗天福夫妇供养子女、房东郑阳娇的优越感、儿子罗甲成的迷失等细节编织成一幅城乡碰撞的生活图景。他说：“创作是一个人孤苦伶仃的长跑”，但正是这种中和的凝视，让他的作品充满了人性的温度。

其次，从意境上讲，陈彦以清晰的意象传承血脉。第二辑《陈世美的几个克星》以秦腔名段《铡美案》为引子，探讨“陈世美式”的人物在当今社会的变体。他指出，陈世美的“克星”不仅是包拯的铁面无私，更是人们内心的道德自省。文中列举了几个真实案例：一位官员因贪腐入狱后忏悔“最怕老母亲的眼泪”，一位商人因背叛家庭最终众叛亲离。对此，陈彦并不是一味地批

判，而是追问：“如果诱惑足够大，谁能保证自己不成为陈世美？”这种对人性复杂性的体察，使文章超越道德说教，成为一面照射心灵的镜子。他对历史的尊崇和对古人精神的拯救，都是对真理的温习。他笔下的李正敏，从贫寒农家子到“敏感艺术”创始人，李正敏对艺术的追求近乎偏执，这正是陈彦所推崇的。他写老子的“上善若水”，写路遥的“像牛一样劳动”，皆以谦卑的姿态向人致敬。

其三，从视角上讲，陈彦以多元化视角呈现精彩。第三辑《我的西安》中，他写了三个“走家”：“凿空”西域的张骞、舍身求法的玄奘以及洞穿历史的司马迁，这些无不是一座城市的精神性内核。他写回民街的羊肉泡馍师傅“用三十年练就一勺汤的精准”，写书院门的老书生“卖字不如卖烤红薯的，仍每天临帖”。在这些人物身上，我们可以看到历史与现实的交织，也可以看到“变与不变”的思考：钟楼霓虹灯闪烁，但雁塔晨钟依旧；地铁穿城而过，而城墙庙香火依然。这种立体式的书写，堪称地方文化的范本。他写秦岭，由表及里，道尽了人世的变迁：“秦岭，美在巍峨苍劲，美在雄浑质朴，美在生态原初、包罗万象，更美在人文遗存丰厚及内蕴深邃广博。山民脸上的沟壑，是岁月用风霜之犁开垦出的田垄；林间苔痕斑驳，踩上去软若故乡的方言。”在《让母亲站起来》中，他称赞瘫痪的母亲是撑起孙辈的脊梁，让他发出“母亲的脊梁，是我们精神的蓝天”的感叹！

《活在秦岭南北》并非一部单纯的风物志，而是一部人文的考略史。它既不局限于秦岭，又不局限于城市，而是在两者之间营造出一个可以同时容纳历史与现实的精神空间。这种写作姿态告诉我们：家园，不在于身居何处，而在于心归何处！

留 声

匣中戏韵

◎李清

它用起来不复杂：掀开顶面的盖板，把一张中等尺寸、比萨饼大小的圆唱片放上去——唱片中间有个小圆孔，对准唱机中央的转轴；然后把旁边的唱臂抬起来，将唱臂末端轻轻搁在唱片的边缘纹路里；按下电唱机开关，唱片便稳稳地转起来，唱针顺着纹路滑动，声音也就跟着出来了。如果把唱针搁在唱片中间的位置，就能从中间那段开始播放。我每次去有电唱机的亲戚家，总蹲在旁边一动不动地看，眼睛盯着悠悠转动的唱片和那根微微颤动的唱针，觉得特别神奇：这摸着有点粗糙的塑料片，怎么就能播放出声音呢？有时候忍不住想伸手碰一碰唱针，总会被大人一巴掌打开：“碰坏了就再也听不到了！”我赶紧把手缩回来。

亲戚家的电唱机当时花了一百来块钱，不算很贵，普通农户攒上大半年也能买得起，可愿意花这个钱的人家，全村也没有几家。那亲戚陆续买了几十张唱片，放在电唱机旁边的一个木抽屉里。唱片外面套着纸套，上面印着曲目和歌词。这些唱片主要分两类：一类是当时流行的通俗歌曲，比如朱明瑛唱的《回娘家》、朱晓琳的《妈妈的吻》，调子多比较清新、轻快，每次放这类歌，大姑娘小媳妇都会跟着轻轻哼几句；另一类是地方戏曲，像《珍珠塔》是乡民们耳熟能详的剧目，有人来到亲戚家时，常会点播这类唱片。我印象最深的是一出叫《王樵楼卖豆腐》的戏，讲的是一个开豆腐坊的男子把做买卖的本钱拿去赌，结果输了个精光，回家被老婆数落、被老娘埋怨，最终洗心革面、重新做人的故事。唱词很生动，还带着点诙谐，烟火气十足。每次放这张唱片，屋里都能传来阵阵笑声，有老人还会趁机教育身边的年轻人：“你们看看，好赌的没好下场，可不能学他！”

电唱机播放的时候是敞开的，声音洪亮，能传得很远。有时候亲戚家开着电唱机，路过门口的人都能听得见。它的操作也简单：就一个开关，抬唱臂、搁唱针的动作，大人小孩看几遍就会。电唱机响着的时候，歌声或戏文伴随着碗筷碰撞的叮当声，还有大人聊天的声音，整个屋子便多了点不一样的味道，让人觉得踏实又温暖。

不过这电唱机没能普及开来。没过几年，收录机就流行起来，并成为乡民嫁娶必备的家电之一。买收录机的人家越来越多，亲戚家的电唱机渐渐被冷落。我再去他家，很少再看到电唱机开着；装唱片的木抽屉也常常关着，偶尔打开，能看到有的唱片没套纸套，已落了一层薄薄的灰。收录机很快也成了过渡品，CD机、MP3陆续出现，电唱机慢慢被人遗忘。后来，我再去亲戚家，问起那台电唱机，他说：“早就不能用了，唱针坏了，也没地方修，就扔在杂物间了。”

现在在网上刷到收录机等老物件的视频，我会想起当年乡村里的电唱机，想起蹲在旁边看唱片转动的日子，想起那些伴着歌声和戏文的热闹午后。

戏楼与戏台

在不少古城或古镇，还有那些历史比较悠久的村庄，常常能看到戏楼的身影。这些戏楼造型不繁复，面积也不大，可往往都有着不一般的分量，基本上都是地标性建筑。它们不

光是供人看戏、看表演的场所，更为所在的地方增添了几分文化味，让寻常的日子多了一些不一样的意蕴。

如今在城市里，想看戏剧之类文艺演出，通常都需要去正式的剧院；就算规模小些的演出，也得是专门的小剧场，比如北京还有我的家乡就有不少这样的场所。有时我想：建个小剧场其实也花不了太多钱，可为什么过去的人们只建戏楼而不建剧场呢？难道只是为了省钱吗？或许并没那么简单。

在我看来，戏楼最特别的地方，

就是它不是被关在封闭的空间里，而是向着社会公众敞开。戏楼上有时演出时，台下没有正式座位，也正因为如此，谁都能凑过去看，不用花钱买票，用最少的成本就能享受到精神文化生活。而且，没有座席，也就没了高低贵贱之分，大家都是平等的观众。当然，来得早的人或许会搬个小板凳占个更清楚的位置，但也仅此而已，差别并不大。

另外，戏楼规模不大，又对着人来人往的地方，安排演出也会灵活得多：大多数时候不用提前预告什么时候有节目，随时就能开演；可以演整本的大戏，也可唱几段小曲、表演一些曲艺；观众来了就看，随时可以离开。记得有一回在天津古文化街闲逛，忽然听见

一阵乐声和唱腔，抬头一看，不远处的戏楼上演员正在表演。没一会儿，楼前就围了不少人，有的站着看了一阵，有事转身就走了，不必等到散场。这种不期而遇的快乐、轻松自在的感觉，在正式的剧院里是很难体会到的。

而且，观众不用买票，戏楼上的表演哪怕再简单，也得有真本事才能留得住人；若是那种包装华丽、内容空洞的节目，是根本站不住脚的。

除了戏楼，我还常想起乡间的戏台。小时候，村里偶尔会来玩杂耍、演马戏的，他们大多在地上画个圈就在圈里表演，内容很接地气，贴近老百姓的生活；可要是唱戏，就非得搭个戏台不可，从没有直接在平地上演的。我以前总琢磨：这是为什么呢？或许，戏剧这样的表演本身就需要一点仪式感吧？

其实，过去传统的戏曲艺人社会地位并不高，他们专门搭起戏台演出，应该不是想显得自己高人一等，更像是想通过这种方式告诉人们：戏剧和真实的生活之间，是有那么一些距离的。而且，艺人们平时练习的时候，一想到是要登台演出，相信也会更用心、更认真；不然，“台上十分钟，台下三年功”这句话又怎么能让人信服呢？

上台和不上台，差别其实挺大。就说乡间的戏台吧，虽然简陋，可对于能登上去表演的人来说，那可是人生中的高光时刻。就像戏词里唱的：“待上浓妆好戏开场，台上悲欢皆自独吟唱”“台下看官攒动，只为佳人惊鸿”。那种被众人注视的感觉，可能一辈子都难忘。

然而对大多数人来说，就算平时也能哼几句戏、模仿几个动作，却几乎永远只能在台下当观众。虽然台上的人卸了妆、走下台之后也和普通人没什么两样，可只要他们站在戏台上，在观众的眼里就只剩下仰视与敬佩。比戏楼矮不少、并不很高的戏台，在普通人的记忆里、在心里最深的地方，永远都是那个值得回味、让人向往的“高处”。



8

从康巴人生存哲学进入
从康巴人生存哲学进入
从康巴人生存哲学进入
从康巴人生存哲学进入

