

嵇康：画家亦成画中人

——中国历代画家简谱系列之二十三

□吴墨

作为“竹林七贤”的精神领袖，嵇康成为古今画家笔下最丰富的题材。然而鲜为人知的是，嵇康本人也是一名画家。

嵇康，是魏晋时期的杰出人物，以其独特的思想、卓越的文学才华和令人瞩目的音乐造诣闻名于世。他的“越名教而任自然”的思想理念，对传统礼教的大胆挑战，为后世留下了深刻的思想印记。在文学领域，嵇康的诗歌风格峻切，散文更是笔锋犀利，直抒胸臆，展现出独特的文学魅力。音乐方面，他的一曲《广陵散》成为千古绝响，其音乐理论著作《琴赋》《声无哀乐论》等，对中国古代音乐美学的发展影响深远。然而，嵇康在绘画艺术领域的成就，虽因作品失传而常被忽视，但从历史文献的记载中，仍可探寻到其绘画艺术的独特价值和后世绘画发展的潜在影响。

嵇康出生于魏文帝黄初四年（公元



画家嵇康 吴墨 制作

223年），谯国铨县（今安徽省濉溪县）人。其祖先本姓奚，为避怨迁至会稽上虞，后又定居谯国铨县，因居住在嵇山旁，故而改姓嵇。父亲嵇昭曾任治书侍御史，在嵇康年幼时便已离世，他由母亲孙氏和哥哥嵇喜抚养长大。嵇康自幼天资聪慧，勤奋好学，对六艺的研习颇为深入，尤其钟情于道家的《老子》《庄子》。成年后的嵇康，身材挺拔，容貌出众，气质超凡脱俗，却并不刻意追求外在的修饰。这种独特的气质和对自由的向往，使得他在接触道家思想后，性格中多了几分狂放与旷达。

魏正始十年（公元249年），司马氏独揽朝政大权，嵇康不愿归顺司马家族，毅然拒绝出仕为官，举家迁至山阳县（今河南焦作云台山一带）隐居。在山阳县的岁月里，嵇康常与阮籍、山涛、向秀、刘伶、王戎及阮咸等好友相

聚于竹林，饮酒作乐，纵歌畅谈，肆意挥洒着内心的豪情与不羁，史称“竹林七贤”。他们的行为举止放诞不羁，蔑视传统礼教，追求精神上的自由与超脱，成为魏晋风度的典型代表，留下了许多令人津津乐道的事情。

甘露三年（公元258年），宰相司马昭的心腹司隶校尉钟会慕名拜访嵇康。当时，嵇康正与向秀在大树下打铁，专注于手中的活计，对钟会的到来未予理睬。钟会等待良久，却未得到嵇康的任何回应，心中不禁生出怨恨。此后，掌权的大将军司马昭有意征召嵇康入幕府为官，嵇康为躲避征召，前往河东郡。魏元帝景元二年（公元261年），好友山涛从吏部郎升迁为散骑侍郎，他举荐嵇康接任吏部郎一职。嵇康为表明自己坚决拒绝做官的态度，写下了著名的《与山巨源绝交书》，在信中言辞激烈地表达了自己对仕途的不屑和对自由生活的向往，同时也宣布与山涛绝交。这一举动引起了司马昭的强烈不满，为他日后的悲剧命运埋下了伏笔。

魏元帝景元三年（公元262年），嵇康与东平人吕安结为莫逆之交。吕安的哥哥吕巽奸淫了吕安的妻子徐氏，事发后，吕巽害怕吕安报复，请嵇康从中调解。嵇康出于对朋友的信任和义气，答应了吕巽的请求，帮忙解决了此事。然而，吕巽却背信弃义，转身诬告吕安不孝，致使吕安被官府收捕。嵇康得知真相后，愤怒不已，毅然出面为吕安作证，结果也被牵连入狱。此时，与嵇康素有嫌隙的钟会，趁机向司马昭进谗言，陷害嵇康。司马昭听信了钟会的诬陷，下令判处嵇康和吕安死刑。在东市受刑前，嵇康神色自若，向兄长嵇喜索要了自己平日喜爱的素琴，在刑场上从容地弹奏了一曲《广陵散》。曲终，他叹息道：“从前袁孝尼想跟随我学习《广陵散》，我总是吝惜不肯传授给他，如今这《广陵散》要从此失传了啊！”随后，嵇康从容就义，年仅四十岁。据说，当日曾有三千名太学生为嵇康求情，希望能免他一死，并邀请他到太学任教，但未获成功。

嵇康的绘画作品早已失传，但在历史文献中仍有迹可循。唐代张彦远编纂的中国第一部绘画通史《历代名画记》中，记载了嵇康的《巢由洗耳图》和《狮子击象图》。

《巢由洗耳图》描绘的是上古时期巢父和许由的故事，巢父和许由是著名的隐士，许由听闻尧帝欲让位于他，认为这些话污染了自己的耳朵，便到河边洗耳，以表明自己不愿涉足仕途、追求自由的高洁志向。嵇康选择这一题材进行创作，很可能是借古喻今，表达自己对现实政治的不满和对自由超脱生活的向往，与他“越名教而任自然”的思想相契合。

《狮子击象图》的具体内容虽难以确切知晓，但从题目推测，画面可能展现了狮子与大象激烈搏斗的场景，或许蕴含着某种象征意义，体现了嵇康独特的艺术构思和对力量、冲突等主题的关注。

这两幅作品的记载，证明了嵇康在绘画领域的创作实践，也为后人研究他的绘画风格和艺术思想提供了重要线索。尽管无法亲眼目睹嵇康的绘画原作，但从《竹林七贤与荣启期》砖画中，我们或许能间接感受到与嵇康绘画风格相关的时代气息。这幅砖画中的人物形象清瘦秀丽，线条流畅且富有韵律，注重表现人物的神态和气质，体现了“秀骨清像”的艺术风格。嵇康作为当时的名士，其绘画风格可能与这种时代审美取向相互呼应，强调通过简洁而富有表现力的线条，勾勒出对象的神韵，展现出一种超凡脱俗、清高脱俗的艺术境界。

由此可见，嵇康的绘画作品可能承载着他对自然、自由的热爱，对社会现实的批判，以及对理想精神境界的追求，与他的文学、音乐成就共同构成了一个完整的艺术体系，展现出他丰富的内心世界和高尚的人格品质。

谈艺录

河湟文化里的“牡丹”与“花儿”

□文/图 张翔

清代赵世学先生在《牡丹富贵说》中写道：“牡丹有王者之号，冠万花之首，驰四海之名。终日以富贵称之。夫既称呼富贵，拟以清洁之莲，而未合也；律以隐逸之菊，而未宜也。甚矣，富贵之所以独牡丹也”。

牡丹以她特有的富丽、华贵和丰茂，被视为繁荣昌盛、幸福和平的象征。在黄河上游的河湟谷地，牡丹与芍药，开在高寒贫瘠的土地上，成了荒凉岁月里的另一道有色彩、有味道、有气息的独特风景。而飞翔在青年男女心田上的“花儿”与“少年”，又是高山大野间的人文景观。可以说，提及“牡丹”与“芍药”，就绕不开“花儿”与“少年”这个与爱情有关的话题。

“花儿”也称“少年”，是一种文学与音乐完美结合的独特的艺术形式。它以奇崛大胆的遣词造句、高亢婉转的优美曲调诉说着西北人的悲欢离合，勾勒出高原人慷慨、骁勇、耿直、豁亮的个性。于是，有人称“花儿”是“西北人的爱情生活全书”。

河湟花儿中，牡丹作为重要的意象

层出不穷，用来比喻美丽的少女或表达炽热的爱情。在与牡丹相关的经典河湟花儿作品中，《上去高山望平川》是家喻户晓的经典：

“上去个高山望平川，平川里有一朵牡丹；看去是容易摘去是难，摘不到手里是枉然。”

这首“花儿”以牡丹比喻心仪的姐妹，含蓄温婉，是“河州大令”的代表作之一，上个世纪五六十年代，由著名歌手朱仲禄首次演唱后广为流传。那大胆坦率的心声，让情感的潮水随歌而起，让萦绕于田间地头的真爱无拘无束地流淌。

“白牡丹白者耀人哩，红牡丹红者破哩；姐妹的身旁有人哩，没人是我陪者坐哩。”这首“花儿”用“耀”字形容白牡丹的光彩照人，以“破”字描绘红牡丹的娇艳欲滴，展现了河湟方言新、奇、俏的独特魅力。

在《青石头根里的药水泉》中，“要得我俩的婚姻散，三九天，冰滩上开一朵牡丹。”以违背自然规律（冰滩上开牡丹）的誓言表达爱情的坚贞，与汉乐府

《上邪》有异曲同工之妙。

在《花儿里俊不过白牡丹》里，“花儿里俊不过白牡丹，人里头好不过少年。”以白牡丹象征最美的“花儿”，少年象征最优秀的人，形成天造地设的比喻。

在《阳山阴山的山对山》里，“姐妹妹出来门前站，活像是才开的牡丹。”用“才开的牡丹”形容少女的风姿，语言质朴、生动、鲜活。

在《十二月牡丹》中，“正月里到了打春哩，牡丹在土里扎根哩；二月里到了驮粪哩，牡丹钻出个土缝哩……”这是长歌“花儿”，以十二个月份描述牡丹的生长过程，象征岁月的交替变换、爱情的萌发与成熟，以男女对唱形式呈现。

这些作品，展现了河湟花儿中牡丹意象的丰富运用，既有短小精悍的情歌，也有长篇叙事对唱，体现了西北民歌的独特艺术魅力。

如果选用一个词来代表河湟地区，那一定是“花儿”里的爱情，“花儿”里的情感，“花儿”里的生活，“花儿”里的向往。

“姐妹是牡丹花中的王，阿哥是蜜蜂者落上。姐妹好比是金铃铛，阿哥的脖子上挂上。”（哈唧唧令）

“牡丹败了妈根留下，有根是有长的树哩；阿哥嘛走了把心留下，有心是有走的路哩。”（直令）

“牡丹的叶叶羊吃了，光杆杆开什么花哩？我的心肝儿花你拔了，空腔（kang）子活啥子人哩？”（水红花令）

“阿哥的白牡丹”“姐妹是牡丹”“姐妹是牡丹院子里开”，牡丹仿佛是河湟花儿的代名词：在牡丹园里喝牡丹花茶，听牡丹令，徜徉在牡丹丛中……就连生活也是一曲朗朗上口的河湟花儿！

在众多的“花儿”曲令中，尤以“牡丹”命名的曲令最多彩、最有名，《白牡丹令》《红牡丹令》《二牡丹令》等从庄稼起伏的田野唱起，一直唱到“六月六”的老爷山花儿会，唱到六月十四的丹麻花儿会，“唱牡丹”唱醉了山川，唱醉了日月，直到无边的金色染黄了丰



收的谷地。

从文化传统角度讲，中国文化长久以来就有以花喻人的传统，牡丹在国人心目中地位极高。在河湟花儿的传唱环境里，当歌手们表达对爱情的赞美和对心上人的思念等情感时，借用“牡丹”这一广为人知的美好形象来指代美丽、纯洁、多情的女子，就显得亲切自然、心情愉悦，令人向往。

河湟地区气候干旱，牡丹（尤其西北本土的紫斑牡丹）耐寒耐旱，能在艰苦环境中绽放，与当地人民坚韧的性格形成共鸣。男子以牡丹喻女子，既赞美其外表之美，也暗含对伴侣同甘共苦的期待。

牡丹在河湟花儿中的象征意义，是河湟民众将古典文化符号重构为情感载体的典型例子。它既保留了牡丹作为“国花”的崇高性，又注入了西北特有的质朴、热烈与生命力，最终成为爱情与理想女性的终极隐喻。这一现象深刻反映了民间艺术“以自然之物，言人间之情”的传承智慧。

河湟文化拾萃

提着猪头寻不着庙门

□刘玮

河湟方言俗语中的典故

河湟方言俗语是河湟方言的精华所在，文字凝练、底蕴深厚、意味深长，以通俗易懂的方言口语承载着河湟谷地的历史文化、地域风情、民风民俗以及人民群众对生活经验的总结与反思，是一代代河湟人祖辈相传的口头文学和智慧结晶。

“提着猪头寻不着庙门”这句俗语原指行贿找不到门路，引申为要做某件事却找不到门路，没有头绪。那么，找庙门的时候，为什么非要提着猪头，而不是牛头、羊头？这就要从猪在历史上的地位说起了。

猪是我国先民最早驯养的家畜之一，既供食用，也用于祭祀。在距今七八千年前的河南新郑裴李岗文化和浙江余姚河姆渡文化中，先民们就已经开始养猪。在山东泰安大汶口文化遗址和山西襄汾陶寺文化遗址中，人们普遍用猪头乃至整猪随葬。殷商时期，猪开始与牛羊等以组合的形式用于随葬、祭祀。猪、牛、羊组合祭祀称为“太牢”，猪与羊组合祭祀称为“少牢”。《礼记·王制》曰：“天子社稷皆太牢，诸侯社稷皆少牢”。意思是天子祭祀社稷时用猪、牛、羊三牲，诸侯祭祀社稷时用猪、羊两牲。战国以后，原本专属于贵族阶级的祭祀传统逐渐向庶民阶层推广，并最终形成了国人用猪肉祭祀的礼俗。

秦汉魏晋南北朝时期，猪肉成为民间祭祀的首选。这是因为猪肉比其他肉类更容易得到。实际上，除了猪以外，传统的“六畜”中还有马、牛、羊、犬、鸡等五种。但马和牛是大牲畜，人们养马是为了骑乘，养牛是为了耕种。秦汉以来，统治阶级出于巩固边防和发展农业生产的需要，开始保护马、牛等大牲畜，于是它们便渐渐退出了“祭品”的行列。魏晋南北朝时期，随着北方各少数民族的内迁，我国的养羊业有了长足的发展。但羊是官僚贵族的传统祭品，这就限制了它在普通百姓中的使用。人们养鸡主要是为了司晨和取卵，虽然也杀鸡食肉，但用鸡作祭品的话分量又似乎太轻。所以在祭祀这件事上，唯有犬尚可以与猪匹敌。《国语·楚语》曰：“土有豚犬之奠”。说明那时犬和猪同样是土的祭品。但魏晋南北朝以后，由于北方少数民族政权的纷纷建立，传统的食狗习俗开始衰落，猪肉取代狗肉成为祭祀的主要用肉，犬也逐渐从祭品行列中消失了。

唐宋以后，猪肉祭祀礼俗得以继续传承。不论是“大三牲”（牛、羊、猪），还是“小三牲”（猪、鱼、鸡），猪都是主要的供品。人们最初用整猪祭祀，后来随着祭品种类越来越多，就开始用猪头代表整猪用于祭祀。南宋范成大《祭灶词》曰：“猪头烂熟双鱼鲜，豆沙甘松粉饵团……”清代吴谷人《新年杂咏》曰：“杭俗岁终礼神尚猪首，至年外犹足充饌……”时至今日，在民风古朴的河湟地区，有的人家在每年春分、清明上坟祭祖时还要准备一头炆猪。炆猪是由家族中每家每户轮流准备的，祭祀完后按户头切分成块带走，叫肉份子。

另外，“家”这个字的形成也离不开猪。“家”字上面的“宀”指的是房子，下面的“豕”指的是猪。也就是说，“家”就是房子里有一头猪，猪是一个家庭最重要的财富，有猪才是一个完整的家。过去在河湟农村，汉族几乎家家户户都养猪。某个人到别人家里串门，总要先看看圈里的猪是大是小，或肥或瘦。如果猪养得膘肥体壮，客人就会啧啧称赞，主人也会倍感有面子。要是哪户农家没有养猪，人们就会认为这家人不是正经过日子的人。

据考古学家考证，1980年辽宁红山文化遗址出土的玉猪龙是龙的雏形（有着猪嘴、马鬃、蛇身）。早期“龙首”的形象其实就是“猪头”。上古时期人们主要以打猎、采集为生，面对的是凶猛异常的野猪，甚至比熊和老虎还危险，因此流传着“一猪二熊三老虎”的说法。野猪尖利的獠牙和强壮的体魄令先民们十分羡慕，于是便成为受人崇拜的动物图腾，进而成为龙图腾的雏形。

数千年来，国人对猪头所承载的文化情感虽没有衰减，反而更衍生出许多美好的祈愿。当然作为一种祭品的猪头，其最终的归宿还是人们的“五脏庙”。过去，很多地方过年都有用猪头祭祖和吃猪头的习俗，认为过年吃猪头，新的一年能好运当头，事事拔得头筹。河湟地区的人们则多在农历二月二这天吃猪头，以此来呼应“龙抬头”的节俗。

方言俗语探微