

秋赏桂花诗

陈永坤

秋风阵阵，桂花盛开，艳溢香融，天芬仙馥。历代文人墨客，以桂入题，辞彩华美，意境清幽。

唐代李白的《咏桂》诗：“世人种桃李，多在金张门。攀折争捷径，及此春风暄。一朝天霜下，荣难久存。安知南山桂，绿叶垂芳根。清阴亦可托，何惜树君园。”全诗采用比兴之法，托物言志，以抒发诗人洁身自好、蔑视权贵的情感。

唐代诗人王建的《十五夜望月寄杜郎中》诗：“中庭地白树栖鸦，冷露无声湿桂花。今夜月明人尽望，不知秋思落谁家？”桂花幽香，明月皎洁，冷露无声，诗人寥寥几笔勾勒出一幅情思悠远的秋夜望月怀人图，表达了对远方友人的思念与怀想。

北宋苏轼的《天竺山送桂花》诗：“月缺霜浓细蕊干，此花元属玉堂仙。鹭峰日落惊前夜，蟾窟枝空记昔年。愿公采撷幽圃，莫遣孤芳老涧边。”全诗采用托物寓意的表现手法，寄情于物，则情因物深，物缘情深。诗中既刻画出天竺之桂的风姿，又把自己的人格和思想感情融入其中，用笔细腻，措辞委婉，韵味无穷。

北宋诗人杜甫的《岩桂》诗：“雨过西风晚凉，连云老翠入新黄。清芬一日来天阙，世上龙涎不敢香。”诗人以极为珍贵的龙涎香作为类比之物，就连它都不敢香于桂花之前，由此可知桂花之香了。全诗写得新颖别致，不落俗套，令人叹服。

南宋女词人朱淑真的《木犀》诗：“弹压西风擅众芳，十分秋色为谁忙？一枝淡贮书窗下，人与花心各自香。”一树银桂在月色的笼罩下，悄然伫立于书房窗外，淡雅的馨香袅袅飘来，渗透肺腑，令人心旷神怡。

南宋范成大的《木犀》诗：“月窟飞来露已凉，断无尘格惹蜂黄。纤纤绿翠排金粟，何处能容九里香。”诗人将神话里的月中桂和眼前的月下桂有机地融合在一起，为桂花抹上了神奇的色彩。细腻工致的描写把桂花的色、香、形和在品格都绝妙地表现了出来，尤其是诗的最后一句，巧妙地以桂花的别称九里香镶嵌其中，一语双关，天衣无缝，既赞美了桂花之香，又抒发了诗人的内心憧憬。

南宋朱熹的《咏岩桂》诗：“亭亭岩下桂，岁晚独芬芳。叶密千层绿，花开万点黄。天香生净想，云影护仙妆。谁识王孙意，空吟招隐章。”诗人以朴实简短的文字，把野生岩桂的生态习性、物候表现以及挺拔的主干、层叠的枝叶和稠密的花朵，描绘得淋漓尽致。

清代谭嗣同的《桂花》诗：“湘上野烟轻，芙蓉落晚晴。桂花秋一苑，凉露夜三更。香满随云散，人归趁月明。谁知小山意，惆怅遍江城。”一句“惆怅遍江城”，壮士忧国忧民情怀跃然纸上。

新书架

《色界》

王琳

这是由乐嘉主编，面向广大色友公开征稿的书系。该书集合了各行各业各路英才性格色彩运用实例，第一季《色界：活得舒坦并不难》涉及九大行业，同时还有职场篇、亲子篇、情感篇、文艺篇等其他专门板块，侧重于洞察和影响的记录，来帮助读者在生活中运用性格色彩来解决各种心理困惑。虽然性格色彩并不是万能钥匙，但为我们提供了人与人之间交流更有效的方法。通过剖析自己，理解他人、自助助人，使我们在现实生活中更容易与他人和谐相处。

沙莎的葡萄园

徐长青

随笔

在河南，沙莎画葡萄是有名的。走进沙莎的住室兼画室，四壁墙上尽是葡萄，犹如金秋时节走进葡萄园，满眼风光看不尽，一团紫气扑入怀。

认识沙莎，是先闻其名。上世纪60年代，我上高中，班里有一份郑州晚报，报上几乎天天都有沙莎的摄影，我们这些连相机也没摸过的学子都很羡慕和敬仰，如今日青年之向明星。1980年我进了郑州晚报社，才真正接触到沙莎，发现他平常得就是一位和蔼亲切的大兄长。当时他已经年过半百，我采访文化圈，经常晚上看戏。只要一听说晚上有戏，沙莎带着相机骑上自行车一定准时到达，路再远，夜再深，没说过二话。在我们眼中，他是一个真正的记者。

没想到，离休后他放下相机，又握起了画笔，一画就是二十多年，而且还真画出了名堂。

沙莎的画，十分讲究布局，粗细的枝藤、浓浓的绿叶、紫圆的果实，上下、左右、明暗、大小，互相映衬，画面端庄而和谐。秋阳斜照，绿叶透过深、浅、浓、淡的墨色，生机盎然。晶莹剔透的葡萄有淡紫、浅紫、浓紫、紫中透红、紫中透绿。驻足画前，品读再三，你似乎能听到飒飒的秋声，韵味悠长。

中国画历来讲究气韵，“气韵生动”为绘画六法之首。“气”有笔气、墨气、色气，又有气势、气度、气机，而韵则指生生不穷、深远难尽之意。就像看了《云笈图》会觉得热，看了《北风图》会感到寒冷，老鼠看见画的猫就不敢出来。“气韵生动”不仅仅是笔

墨问题，还有画家的素质、境界等更深层的问题。一幅作品是否“气韵生动”，不仅靠作者的技法、笔力，更重要的还要靠作者的艺术境界，靠作者对生活、对艺术的感悟。“悟”了就能下笔如有神，作品有了神，就能勾住读者的双眼。沙莎有一幅画，分上中下三层，下层为装满一筐并溢出筐外的紫玉珠圆的葡萄，葡萄在柔和的光线下层次分明，色彩诱人。上层为浓淡得宜的绿叶，中部为一酒坛，绿叶间，几只蜜蜂也来凑趣，丰收的喜悦跃然眼前。将画作悬之于壁，满堂顿有生机。看着葡萄，想吃又不忍拿，生怕一动它，就破坏了这天地的大美。在沙莎屋里，我还看到一幅小品，几枝瓜藤从右上角弯曲而下，主题是两个金黄的南瓜，有趣的是，南瓜上爬着一只蝓蝓，那蝓蝓两条大腿有力地撑起，头顶的触须昂然高扬，看那触须，画得十分随意，但那不经意的力度，让我感到了画家的笔力，蝓蝓一下子活了起来，并且颇有故意地看着我这个不速之客。

看沙莎的画，那素描和光影把握的功力，很难让人相信他是半路出家、无师自通的。原来，1949年他是郑州的小学教师，美术、体育全能。新中国建国的第二天，他带领师生秧歌队扭遍了全城。不久考入开封艺术学校（河南大学艺术系前身）大专班，素描、油画、水彩画都成绩优异。1952年画家龚何代表郑州日报去招美编，在被推荐的十几个学生中，几次过关，沙莎成为唯一优胜者。到报社没多久，“服从分配”改干摄影。绘画、

摄影在他那里是相通的。退休后他又回归绘画，四十年人生转了一个大圆圈。

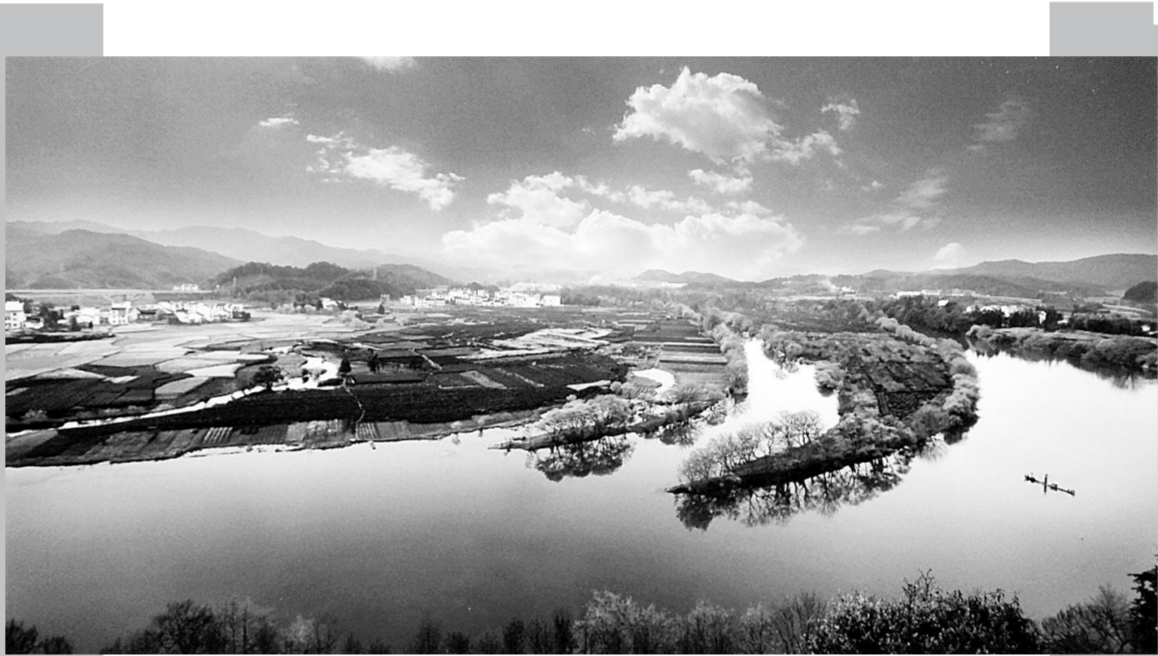
与沙莎论画，他说经常端详自己的画，总觉得不满意，到现在没有一幅满意的。每一次绘画，都是从这种不自满开始。常常先画小稿，画了撕，撕了再画。我说，这正是一个艺术家的思路历程，越画，艺术家的意境越高远，越不自足。意境体现着一个艺术家的心量，心量的空间越大，艺术家的灵感就越生动。沙莎的心里自有一个艺术的险峰，有一丛葡萄就长在险峰的险峻处，沙莎在崎岖的山路间探索前行，也许很难到达，因为那本身就是一个梦想；或许在不经意间就摘取了那串葡萄，因为路就在脚下。

葡萄没有牡丹的富贵气，没有玫瑰的娇艳姿，它平平常常，在山野、在庭院、在田间，都能随遇而安。无论在哪里，中秋时节都要奉献出如珠似玉的果实。沙莎选择了葡萄，就像地塘春草，天然成趣，也有说不尽的新意。在沙莎那里，我读懂了“豪华落尽见真淳”的诗意。

几年前，我写了一首《赠沙莎》的诗：

沙翁老来似仙翁，
自由自在画图中。
浓墨淡写秋风起，
一团紫气映碧空。

沙莎就像葡萄园中的仙翁，耕耘不止，奉献无尽，快乐无限。



蓝水绿韵 付元清 摄影

高阳合·黄河

方伟

九曲黄河，悠悠东去，依然步履蹒跚。一路行来，横穿万古苍烟。山河风景元无异，叹秋风，几换人间。到而今，不见英雄，不见神仙。

阮郎抚掌嗤嗤后，有淮襄重到，独立高寒。浊浪滔滔，几人可入吟笺？人生飘忽百年内，算知音，除却青莲。远凝眸，东望扶桑，西望嵎函。

注：“山河风景元无异”，文天祥诗；“阮郎抚掌嗤嗤后”，晋阮籍至鸿沟，曰：“时无英雄，遂教竖子成名”，李白诗曰：“抚掌黄河曲，嗤嗤阮嗣宗”；“人生飘忽百年内”，李白诗。

夏夏秋蝉鸣似笋，
蝉鸣因倦柳边行。
小溪水平如镜，
一叶飞来浪重生。

我喜欢徐铉的《行秋》，一个“行”字，秋就动起来，有了灵气，闹了起来，有了暖意。

行秋其实就是秋行，大致差不多，但我还是更偏爱前者，就好像秋天山路上的两个人，一个是不带行囊的信马由缰，一个是背着沉重的行囊郁郁独行。

秋蝉在弹琴，溪水清澈见底，一片落叶荡起细微的涟漪，我想徐铉的意思明白如画，就是轻松行走在秋天里。

洞庭波、南飞雁、碧云天、黄叶地、梧桐雨、西风紧，落日西风时候，人共青山都瘦……这些都是案头的秋，太过萧瑟，偶尔来点几半壶秋水荐黄花的小清新玩玩可以，但真正的秋色是行出来的。

读万卷书不如行万里路，秋天里，我一定要到山里去的。不事先百度进山的路线，也不下载谷歌地图，就沿着山路的指引，如一尾逆流而上的鱼，向秋心的更深处漫溯——

漫山遍野都是秋天的声音，蚂蚱在草从里蹦来蹦去，羊群云朵一样飘在半山腰收割后的谷子地里，咩咩的叫声惊得成群的麻雀忽地飞起又落下。在一条溪水边坐下，多么清凉，而纯粹的溪水啊，看得见水底的石头沉默不语，温润细腻，几个女人就光着脚踩在石头上洗衣服，一定是谁讲了个荤段

散文

行秋

阮小籍

子，惹得她们突然间嘎嘎嘎笑个不停……洗好的男人的褐色夹克，孩子的熊出没图案的牛仔裤，女人的黑底红花的绵绵连衣裙，幸福地晾在溪边的皂荚树、槐树和核桃树旁歪斜出的枝丫间。

一个长发及腰的女孩一手拎起藕荷色的裙裾，一手去抓鹅卵石下的螃蟹，偷偷瞄了我这外乡人一眼，脸倏地红了。不禁想起宋传奇《流红记》里红叶题诗的故事。书生于祐水边拾得一枚落叶：“流水何太急，深宫尽日闲。殷勤谢红叶，好去到人间。”

祐别取红叶，题诗道：“曾闻叶上题红怨，叶上题诗寄阿谁？”后祐娶宫女韩氏为妻，成婚之日，取所藏红叶，方知是天作之合，韩氏道：“一联佳句随流水，十载幽思满素怀。今日却成鸾凤友，方知红叶是良媒。”恍惚间，觉得自己就是那个书生了，眼看一枚柿树的叶子在女孩的腿边转了几转，然后慢慢地漂走了，我的心也仿佛被带走了。

行重行行，秋山如黛，白云一抹，山溪潺潺，崖畔、山脚、村头，随处可见的柿子树挂满了红灯笼，一眼望去，不由惊艳。那满树红彤彤的柿子仿

佛害羞的乡间女子，期待你蓦然回首的刹那，心里会突然的一颤，然后怜惜地地带她回家。即便你最终无视走过，她也不怨不忧。就算满树的叶子都落尽，她也愿意继续孤零零地等在枝头。当漫天雪花、天寒地冻，那些满目苍凉、独挂枝头的红灯笼，终会让你觉出她的好来。这世间有多少的爱情到头来才会让人痛彻心扉？这俗世又有多少的冤家错过多年后才懂得彼此珍惜？就像这枝头的柿子，红彤彤得让你温暖，也会孤零零的让你忧伤。

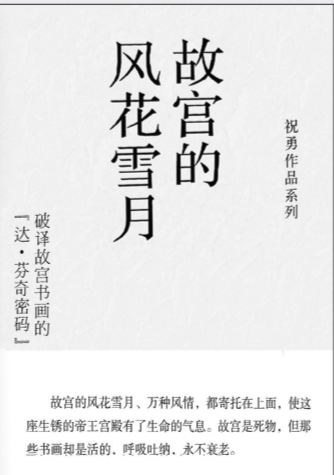
循着沟畔的羊肠小道，穿过一片槐树林，“初极狭，才通人，复行数十步，豁然开朗，土地平旷，屋舍俨然，有良田美池桑竹之属。阡陌交通，鸡犬相闻”，眼前是一个叫“大雨淋”的村子，很奇怪的名字。习惯了那些叫李家寨、杨裴屯、花匠王、羊儿庄之类的村庄名字，竟然还有听起来是动词看上去却是名词的“大雨淋”，心头说不出的惊诧和惊悚。挂满玉米穗的窑洞，点缀几串红辣椒的窗子，屋顶晾晒的丝绸被子……山里风景异，秋似洛阳春，好让人羡慕的山里人家。

行走红尘终有梦，何时老尽少年心，想起了罗文的那首《黄昏》：

山谷中已有点点灯火
暮色就要渐渐昏沉
你和我笑泪满唇
感叹年华竟是一无余剩
晚风中布满我的歌声
道尽多少旧梦前尘……

连载

故宫的
风雪月



故宫的雪花雪月，万种风情，都落在上面，被这性生情的帝王高僧有了生命的气息。故宫是死物，但那些画师却是活的，呼吸吐纳，永生不死。

用窥视的眼神，将现场所有暧昧与色情眼神一网打尽，一览无余。这证明了女权主义者劳拉·穆尔维的著名判断——“观察对象一般来说是女性……观察者一般来说是男性”。对于女权图、色情小说到三级片，无不是男性目光的延伸，它们所展现的，也无不是女性身体的柔媚性感，以女性为欣赏对象的色情作品一直是不占主流的。正是男性在窥视链条中的先天优势地位，鼓励了韩熙载这些画中人的目光，旁若无人，目不转睛。

第二层权力建立在顾闳中与韩熙载之间。对于歌舞伎而言，韩熙载是看者；而对于画家顾闳中而言，韩熙载则是被看者。顾闳中的“看”，与韩熙载的“被看”，凸显了画者对“看”的特权。应当说，画者是一个彻头彻尾的窥视者。只有窥视者的目光，才能掠过建筑外部的华美，而直接个个衣着体面、举止端庄，只有眼神充满色欲，如孔子所感叹的：“吾未见好德如好色也。”衣着、举止都可以伪饰，唯有眼神无法伪饰。这是画者的厉害之处，他

过道德的边境……”在《韩熙载夜宴图》中，屏风不再用于围困，相反是用来勾引——它以欲盖弥彰的方式，为情欲的奔涌提供了一个先抑后扬的空间，也使画中人情欲的催促下不能自己，一往无前。

因此，《韩熙载夜宴图》构成了一个窥视的空间，只是这种窥视，不是单向的，而是多向的，不是平面的，而是立体的。它的内部，存在着一个由窥视构成的权力金字塔。在这个权力金字塔中，第一层权力建立在韩熙载与歌舞伎之间。它构成男女两性之间的权力关系。这一点只要看看画上男人们的眼神就知道——胡须像情欲一样旺盛的韩熙载，身穿红袍的郎舅，与他们对坐，面颊却扭向琵琶女的太常博士陈致雍和紫微朱铣，躬身侧望的教坊司副使李家明，还有恭恭敬敬象。在后面的韩熙载门生舒雅，他们个个衣着体面、举止端庄，只有眼神充满色欲，如孔子所感叹的：“吾未见好德如好色也。”衣着、举止都可以伪饰，唯有眼神无法伪饰。这是画者的厉害之处，他

感到棘手，她们不是淑女，不是贵妇，而是一种以“仕”命名的女人。在古代，“仕”与“士”曾经分别用来指称男女，如《诗经》上说：“士与女秉笱兮”，“有女怀春，吉士诱之”。到了唐代，“仕女”才成为专有名词，画家也开始塑造女性由外表到精神的理想之美，到了宋代，这种端庄典雅的“仕女”形象，则在画史上普遍出现。元代汤垕将“仕女”的形象概括为：“仕女之工，在于得闺阁之态……不在于施朱傅粉，镂金佩玉，以饰为工。”这种精神、体态与美貌完美结合的女性，虽与欧洲中世纪的宫廷贵妇有所不同，但也有某些相似之外，约阿希姆·布姆克在《宫廷文化》一书中说：“宫廷女性以其美丽的容貌、优雅举止和更多才艺的才华唤起男人欢欣愉悦的情感，激起他们为高贵的女性效劳的决心。”

但《韩熙载夜宴图》却有所不同，因为它画的不是理学兴起的宋代，而是秩序纷乱的五代。在时代的掩护下，画者的目光变得无所顾忌。他略过了厅堂而直奔内室。因为厅堂是假的，哪个

在厅堂里高谈阔论的人不戴着虚伪的面具？唯有内室是真的，无论什么样的社会贤达、高级官员，在这里都卸下假面，露出赤裸裸的本性。所以，要了解明史最好的教科书不是官方的正史，而是《金瓶梅》和《肉蒲团》这样的“民间文学”。尽管《韩熙载夜宴图》它比它们看上去更文艺，但从窥视的角度上说，它们没有区别。

绘画是窥视的一种方式，让我们的目光可以穿透空间的阻隔，在私密的空间里任意出没。实际上，摄影、电影，甚至文学，都是窥视的艺术。本雅明早就明确提出，摄影是对于视觉无意识的解放。它们呼应的，正是身体内部某种隐秘的欲望。没有温庭筠《酒泉子》，我们就无法进入“日映纱窗，金鸭小屏山碧”这样私密的空间；没有毛熙震《菩萨蛮》，我们也无法体会“寂寞对屏山，相思醉梦中”这样私密的感觉。约翰·艾利斯说：“电影中典型的窥视态度就是想知道即将发生什么，想看到事件的展开。它要求事件专为观众而展示。这些事件是献给其中人的，因此暗示着展示（包括其中

的人物）本身默许了被观看的行动。”所有的艺术，都可以用窥视二字总结。通过这种窥视，观察者与画中人形成了“看”与“被看”的关系。之所以把这种“观看”称为窥视，是因为观看行为本身并没有干扰画中人的举动，或者说，画中人并不知道观看者的存在，所以他们的言谈举止没有丝毫的变化。在韩熙载的夜宴上，每个人的身体都处于放松的状态，他们的动作越是私密，窥视的意味也就越强。

第三层权力建立在李煜与顾闳中之间。在那场夜宴上，顾闳中的目光无处不在，仿佛香炉上漫漶的轻烟，游荡在整个画面。但作为南唐王朝的官方画师，顾闳中的创作是受控于皇帝李煜的，《韩熙载夜宴图》也是皇帝给他的命题作文，他只能遵命行事。它体现了皇帝对儿子的权力。《宣和画谱》记载，顾闳中受李煜的派遣，潜入韩熙载的府第，窥探他放浪的夜生活，归来后凭记忆，画了这幅画。《宣和画谱》对这一史实的记录是：顾闳中“夜至其第，窃窥之，目识心记，图绘以上”

我们的目光再向画轴的右侧移动，这时我们会看见连接第四、第五幕的那道屏风——屏风前的男人，与屏风后的女性，正在隔屏私语。画幅犹如默片，忽略了他们的声音，却记录了他们情状的甜腻。妖娆的女性身影，因其在屏风后幽魅地浮现而显得愈发柔媚和性感，犹如性感的挑逗并非来自一览无余的裸露，而是对露与不露的分寸拿捏。调情的行家手里都明白这点常识：有限的遮掩比无限的袒露更勾魂摄魄，原因很简单——一望无余的袒露带来的只是视觉刺激的饱和，只有有限度的遮掩更能刺激对身体的色情想象。罗兰·巴特说：“人体最具色情之处，难道不就是衣襟微开的地方吗？”与直奔主题的床比起来，屏风更有弹性，这种弹性，使它具备了拒绝和半推半就的双重可能，也更能引起某种想入非非的模糊想象。屏风带来的这种空间上的转折与幽深，让夜宴的现场陡生几分神秘和曲折。画幅之间，香风袅娜，情欲荡漾，令我想起唐代郭震的诗：“罗衣羞自解，锦帐待君开”，也想起当下歌星的低吟浅唱：“越