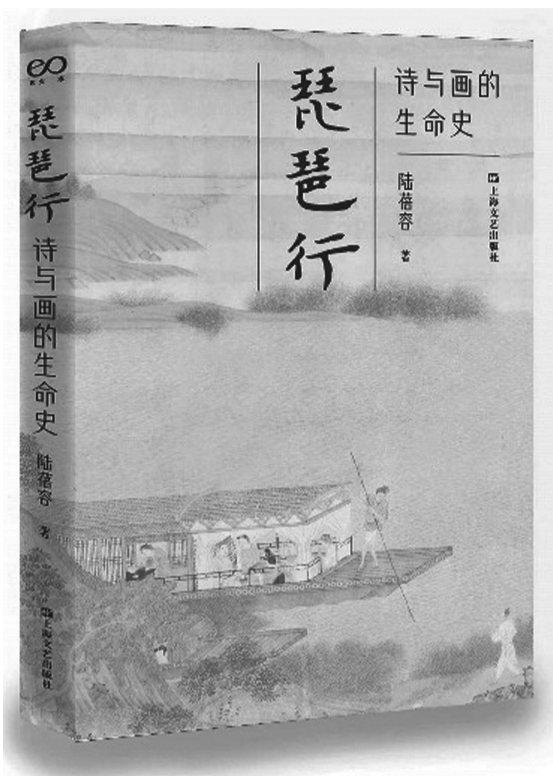


当文徵明遇见白居易



《琵琶行:诗与画的生命史》
陆蓓蓉 著
上海文艺出版社

内容简介

本书以白居易千古名篇《琵琶行》为主轴,细绎白居易科场得意、仕途坎坷、文章传世的一生,逐段详释《琵琶行》的诗作匠心,回溯名篇诞生的白香山前史,凝视诗歌创作的文学史瞬间,并钩沉文学典故生成的全过程,最终梳理作品在后世的接受与余波。此外还详细讨论了《琵琶行》相关主题的书画作品,以实例说明古代画师在处理这一文学名篇时所面对的限制、挑战和应对,找到贯通图像与文字两个世界的通幽小径。

仇英这一类笔工细,线条色彩不俗的作品,需要强大的功力托底,并非易事。多数人还是乐意用简单的笔墨来呈现故事要旨,就像“文徵明”所做的那样。当我们看见某位书画功夫都马马虎虎的“唐寅”同样选择了下马与登船的场景,一定已失去了新鲜感。唐寅写一手好字,可画上的题诗用笔生涩,手腕极不灵活,字形不够饱满。至于画作,构图不太圆熟,远处的坡陀和芦苇打架。此外,只见荻花而无枫叶,倒是多添了几株江岸柳。技术上显得单薄,近岸的山石缺乏层次与棱角,满江寒水波涛散乱。

我最不喜欢谈好坏,定真伪,觉得这种做法就像讨论琵琶女是不是真人一样犯轴。但是,除此还有什么新东西可谈吗?为求取新知,不妨再换一种分类的眼光。

在山水人物的主题下,艺术家确实有两种取向,一种像仇英那样,关心人物,在意故事;另一种从“文徵明”开始,摹山刻水,把小而轻的情节要素悄悄放进其中。“唐寅”的尺度介于两者之间,船只人物都小,可取景框也不大。

后来一段时间,世人往“文徵明”的方向走去。情节要素可以小到什么程度呢?请取陆治的《浔阳秋色》卷为证。连绵的青黄小山,仿佛漂浮在远水之外,几丛秋树,好叶子都快落尽。只留下森然老绿,映照数点嫣红。萧萧芦荻,渺渺秋波,托护着几乎不成比例的两只小船。数字看图的时代,我常常忘记作品的真实尺寸。此卷长宽22.3×100.1厘米,得努力睁大眼睛,才能看清那艘不足6厘米长的大船,找到那0.6厘米宽,0.7厘米高的微型女主角,看见她穿着与遥山同色的衣裳,高梳双鬟,怀抱琵琶。看起来,这幅画确如彭年所题的引首那样,重在描摹秋色,而不在刻写其中的伤心往事。

题为文伯仁作的《浔阳送客》图卷,也差不多。7厘米的大船,载着0.4×0.3厘米的宾主诸人,琵琶缩成一根线,明月下,清音响彻空江。可惜这位画家水平不够,波纹、树叶形神俱散,还摸不到文先生的衣服角,又不宜贸然视为真迹。

这种画法不只在长卷中流行。文徵明之子文嘉画过《琵琶行》主题的立轴,传世不止一件,藏于日本大阪市立美术馆的一幅比较高,尺寸为150.6×30厘米。构图为简单的一河两岸式样,河面宽阔,青山淡远,高处挂一丸淡如墨痕的小小月亮。两个童子背靠背坐在近处的平坡上,马卧在地上,解了鞍。他们头顶是一株颇具儿童画趣味的红叶树,树梢的一个丫杈引人去看江心的船只。照例一

算,大船不到8厘米,小人儿不满1厘米。

诗中的主人公和配角,在这些画里,比例都差不多。这类作品确实属于明中期苏州最流行的风格系统。现代人看来,似乎是在文徵明的风格之上,减少了精细的刻画,添加了几分装饰感。经此描绘,浔阳的秋夜不再寒冷凄凉,它变得文雅、优美,只蕴含一丝淡淡的伤感。这点儿伤感甚至还很有用,为优美增添了意蕴,让它变得更加耐人咀嚼。

讨论艺术,总难免把画家预设为意志的主体,认为每一句微言都在暗示大意,每一件作品背后都有良苦用心。比如,有位学者早年曾经说过,这种《琵琶行》诗意图,是在回应原诗。如此,悠远的视角,恬美的景物、人与景之间巨大的比例差异,都成了画家无声的批评——白居易就该在清风明月下听听音乐,用浩渺的风光治愈伤痛,贬官这点小事,犯不着过度伤心。

其实,想出多种方案来诠释一个项目,恐怕是现代入熟悉的花活儿。那是因为我们已经拥有名义上平等而多元的价值取向,先知道既可以这样也可以那样。如此方能在万紫千红中挑挑拣拣,最后折取一枝。回到历史时空之中,不见得总要虚设那么大的舞台来让画家表达意志。除非美术史学者能够证明那个时代的选择已经如此自由。谁能保证画家们都是亲自上阵,从头摸了一副好牌,再兴高采烈地打出去?很多时候,他们只能从前一位牌友手里接过半把旧牌,添进一两张新花色,凑合着继续牌局。一种流行的画法,并不必然意味着一种共同的思想,至少不会是针对画题的“共同意见”,倒有可能反映着无意识的绘画知识传承。一种面貌风靡已久之后,便成为绘画世界中的常识,使一代代观众习以为常。倒是其他曾经有过,却不再流行的画法,偶尔会被视为怪异。清中晚期的郭熙见到稍早些的画家冯箕所作《浔阳琵琶》,“不在芦间小艇,似在斗室中,而白太傅跌坐短席以听焉”,便觉得“似乎有失本意”。在我们这些拥有上帝视角的观众看来,冯先生不过是走了郭诩、张翀那条省去背景的道路,而不为吴门习气所掩盖罢了,可是郭先生却未必有缘得知。

文徵明本人技艺精湛,既镂刻细节也统摄全局。相形之下,陆治、文嘉、文伯仁这些继承师风格的第二代人物,乃至他们周边或其后的画家,便常常显得稍为琐细、散漫或扁平。这整个群体传世作品较多,主题并不单一。那些描绘当地名胜山水的画里,当然也有船只和人物。它们也常常缩得很小,好像生怕大一点儿就喧宾夺主,扰乱整片宁静的风光。文徵明《浒溪草堂图卷》,通计26.7×142.5厘米。画上船边的小人,约2.6×0.9厘米,这是站高。至于坐高,描写另一个文学故事的《赤壁胜游图卷》中,有1厘米见方的苏东坡,坐在13厘米的船上。文伯仁《云岩佳胜图卷》、陆治《石湖图卷》,人物舟船还要略再迷你些,大家都来自小人国。

当这群人遇上诗歌的传统主题,为什么把人物缩小,背景放大?可能因为从老师那里习得的视觉经验本来就是如此。那样画风景,也那样画典故。知道的办法如何,实践的结果就如何。他们是把故事画进了自己熟悉的山水风貌之中,融合二者,务求气氛和谐。

苏州画家的《琵琶行》,趣味不只在哪儿。若放宽眼界,浏览这些人的主要作品,就会发现,他们画过很多著名的文学作品。仇英名下有《春夜宴桃李园图》,唐寅名下有一些唐人诗意图。文徵明画得最多,《归来辞》《兰亭集序》《独乐园记》等,不一而足。这种传统固然可能有更早的来源,但确实是在明中期的苏州发扬光大的。这些画家用绘画来讲文学故事,乐此不疲。

他们选用的作品形制往往是手卷,先有引首,次以画幅,再接着写上文章本身。偶尔为立轴,也会像文嘉的例子一样,在天头上留下录文的空间。若再讨论这些被选入绘画的文本,就会发现:它们都是一等一的名篇。对绘画的接受者,也就是历史上的读书人来说,这些篇目又简单又亲切。它们也都是山水风光中的人物故事,回个家,造个园林,喝个酒,与和尚聊个天。绘画的创造者,也就不难按自己熟悉的方法来构造景象。可以想像这种文雅的艺术品是怎样受到欢迎。它们造就了一种创作和欣赏的传统。

此前说过,“命名”这件事意义重大。假如引首含义清晰,观众看画之前就已经知道主题。例如“仇英”的长卷,题写“弦中别意”,至少指明作品与音乐和送别有关。而陆治的卷子题为“浔阳秋色”,谁都知道浔阳是白居易的主场,自然会去寻找两条小船。如果像“文伯仁”的卷子一样,引首位置留空却不及题写,那么,立轴上端的录文、横卷纸尾的题诗,也都能帮观众托住底,正确识别男女主角,并在意念中听见四弦冷冷。人物是大是小,道具是清楚还是简略,都不会妨碍观者恰当地识别画意。这种读解情况,对其他的文学主题也应该一样适用。把文字写在画面前后,是为了保证观众不会踏空,而那些文化程度低到接不住文字提示的人,起初并不在画家预想的观众群体之中。

绘画的面貌,确实在一段时期内趋同。即使构图有所变化,所有的琵琶行主题作品总是在描绘枫江明月、两船相并的场景。应该怎样理解这些小船、小人、小树和大江呢?人类是很聪明的生物,擅长偷懒,喜欢抄作业。第一位艺术家可能确实因为那是诗篇中信息量最大、包容性最佳的顷刻,才决定从这里入手;他相信,知道故事的观众,能够从凝固的瞬间中想象出时间的流动。可后来的画家往往只是亦步亦趋。他们多半看出这种表达法简便易行,就不假思索地跟了上去。

国学之道(25)之思想观念

与义理之天相配与合一,或说让人的德行能够配得上天德,此乃是另一意义上的“以德配天”思想观念。在中国天人之际的历史发展进程中,人要去效法天地万物之性,从而实现人德与天德的齐合一的思想观念是中国传统文化一个非常鲜明的特征。

中国传统文化认为,天地万物是一有德,有情,有道,有理之性的存在,于是也就有了“天德”“天情”“天道”“天理”等概念的构建。“以通神明之德,以类万物之情”(《周易》语)、“大人者,与天地合其德”(《周易》语)、“天道无亲,常与善人”(《道德经》第79章,以下标只章名)等,此之谓也。认为天地万物本身是有其精神品德的,而作为人应该去效法和学习它们的种种精神品德,从而实现和完成“以德配天”的天人合一的境界,这一思想观念则是主要反映在《周易》、道家和一部分儒家的思想之中呢!值得注意的是,在义理之天概念框架下讨论的“以德配天”之天人合一思想是与以后我们要探讨的儒家在心性之天概念框架下讨论的“因诚致明,因明致诚”之天人合一思想是有着不同旨趣的。

为中国人最为熟悉的《周易》的那两句话,“天行健,君子以自强不息;地势坤,君子以厚德载物”探究的是在义理之天概念框架下的“以德配天”之天人合一思想。是说,天的运行,天的德性是刚强劲健,生生不息的,而君子处世,就应要像天一样,刚毅坚强,永不停息;大地之势多样、厚实、和顺,君子就应要像地一样,增厚其德,容纳包容万物。即人要效法和学习天地“自强不息”与“厚德载物”的精神品德,并最终与天地之德相配与合一。可见,这一意义上的天人合一,其实质就是天人合德。而最完整地表达这一思想观念的还是《周易》的那段名言:“大人者,与天地合其德,与日月合其明,与四时合其序,与鬼神合其吉凶”。意思是说,作为有着高尚品德和卓越才能的人,要像天地一样无私包容地覆载万物,要像日月一样光明磊落地普照大地,要像四时一样运转变化地井然有序,要像鬼神一样公正公平地判决吉凶(“阴阳不测之谓神”)。也就是说,人能够在自己的品德行为上,与天地万物的无私包容、光明磊落、井然有序、公正公平这些伟大的精神品德相匹配,相契合。这是一种对理想人格和精神追求的设定和向往。

在中国传统文化看来,天地日月四时这些构成自然界的客观存在,有一个最大的精神品德,即它们的“无私”。惟其如此,对自然界的这一德行得到了广泛的关注和弘扬。最有代表性的当推《礼记》《吕氏春秋》两部经典。《礼记·孔子闲居》说:“天无私覆,地无私载,日月无私照”,《吕氏春秋·去私》说:“天无私覆也,地无私载也,日月无私烛也,四时无私行也。行其德而万物得遂长焉”。做人要像天的覆盖没有偏私,要像地的承载没有偏私,要像日月光耀四方没有偏私,要像四季的运行没有偏私。它们各自施行它们的德行,所以万物才得以生长。万物的生长需要这样的品德施予,而人的生长亦同样需要这样的品德滋润。

天地日月四时所具有的正无私之德,其精神实质所指乃是平等地对待一切。也正是在这种天人合德思想观念的指引下,中国传统文化才最终形成了“天下为公”(《礼记》语)、“天地万物一体之仁”(王阳明语)的公正、无私、平等这些优秀品德啊!

老子将这种天人合一论概括为“人法地,地法天,天法道,道法自然”(25章)的“人道法天”的思想观念和思维方式。在老子看来,天地有其共同的品德,那就是它们的“不自生”“无私”“无亲”。“天地所以能长且久者,以其不自生”(7章),不是为了自己的生存的无私品德才会使得天长地久。“天道无亲,常与善人”(79章),自然的本质是没有偏爱偏私的,它永远只是帮助善良的人。

地、天、道的最本质的特性正是体现在它们的自自然然,天以其清明,地以其宁静,神以其灵妙,谷以其盈满,万物以其育生而各安其自己之性存在着。作为“域中有四大”之一的人来说,就要效法着天地万物之品德呢!在老子看来,天道的精神品德还体现在它公平公正的平等之性上。“天之道……有余者损之,不足者补之”(77章)。自然的德行是减少有余的来补给不足的,以达到平衡、平等与和谐。

“不爭而善胜”(73章)“利万物而不爭”(8章)“利而不害”(81章)这些天之道、水之德,是老子向人们呈现的天地伟大精神品德之在呢!不占有,不逞强,不争斗,不害他的利益万物的“慈柔”之德。老子是将“慈”德视为是他所要传授给世人并规劝世人要好好握持依靠的三宝之首宝的啊!“我有三宝,持而保之,一曰慈,二曰俭,三曰不敢为天下先”(67章),此之谓也。



徐小跃(江苏省文史馆馆员,南京图书馆名誉馆长,南京大学哲学学院教授)

国学玄览堂(164)