

《十抄诗》是韩国高丽时代初期出现的一部唐诗选本,《夹注名贤十抄诗》是关于《十抄诗》的注释本,注者序“东都海印宗老僧”。韩国学者认为注释本约在1200年前后撰成,这也即中国的南宋后期。《十抄诗》选有罗邺《蛱蝶》一诗,诗曰:“草色花光小院明,短墙飞过势便轻。红枝袅袅如无力,粉翅高高别有情。俗说义妻衣化状,书称傲吏梦彰名。四时美尔寻芳去,长傍佳人襟袖行。”夹注本于“俗说义妻衣化状”,注曰:《梁山伯祝英台传》:大唐展事多祥瑞,有一贤才自姓梁。常闻博学身荣贵,每见书生赴选场。在家散袒终无益,正好寻师入学堂。云云。

一自独行无伴侣,孤村荒野意徘徊。又遇未来时稍暖,婆娑树下雨风凉。忽见一人随后至,唇红齿白好儿郎。云云。

便导英台身姓祝,山伯称名仆姓梁。各言抛舍离乡井,寻师愿到孔丘堂。二人结义为兄弟,死生终始不相忘。不经旬日参夫子,一览诗书数百张。山伯不知它是女,英台不怕丈夫郎。一夜英台魂梦散,分明梦里 爷娘。惊觉起来情悄悄,欲从先归见父娘。英台说向梁兄道,儿家住处有林塘,兄若后归回王步,莫嫌情旧到儿庄。云云。

返舍未逾三五日,其时山伯也思乡。拜辞夫子登歧路,渡水穿庄到祝庄。云云。英台缓步徐行出,一对罗襦绢凤凰。菌口满身香馥郁,千娇万态世无双。山伯见之情似(迷),(始)辨英台是女郎。带病偶题诗一绝,黄泉共汝作夫妻。云云。

因兹(生得)相思病,当时生死五魂扬。葬在越州东大陌,托梦英台到寝堂。英台跪口哀哀哭,殷勤酹酒向坟堂。祭曰:

君既为奴身已死,妾今相忆到坟傍。君若无灵教妾退,口有灵须遣开张。言讫口堂面破裂,巨台透入也身亡。乡人惊动纷又散,亲情随后援衣裳。片片化为蝴蝶子,身变尘灰事可伤。云云:(括弧内字,是笔者所加,原文阙。其“云云”处可能有省略。)

本诗形成的确切时间现已难以考明,然仅就《夹注名贤十抄诗》形成的时间(1200年左右)看,这可能也是现存的最早的完整表现梁山伯与祝英台故事的诗歌了。关于梁祝故事的流传,前人容肇祖、钱南扬、顾颉刚等人已作过具体研究。参见《梁祝文化大观学术论文集》,中华书局2000年版。大略最早的文字记载是初唐梁载言《十道四蕃志》所言:“义妇祝英台与梁山伯同”(《四明图经》引),翟灏《通俗编》引张读《宣室志》言:“晋丞相谢安奏其墓曰‘义妇’。”夹注本于题下言:《“十道志”:明州有梁山伯。注:义妇祝英台同。”明州,即鄞县,也即现在的宁波。这应是梁祝故事最早的发源地了。见清康熙《鄞县志》引宋李茂诚《义忠王庙记》。《唐摭言》记:“罗邺,余杭人,家富于财。父则,为盐铁小吏,有子二人,俱以文学干进,邺尤长七言诗。时宗人隐,亦以律韵著称,然隐才雄而粗疏,邺才清而绵致。咸通中,崔安潜侍郎廉问江西,志在弓旌,竟为幕

吏所阻。既而俯督郎,因兹举事珊,无成而卒。”可见,罗邺生活地与梁祝故事发源地很接近。他自然熟知这一个传说。罗邺这句诗中的“义妻”及“化衣”之事与此皆相符,诗中明言“俗说”,表明他是引用民间传说入诗的。注家即以这一民间讲唱文学作注,这是非常恰当的。

本诗可能是由高丽使者由宋带入韩岛的。注者并没有交代本诗的出处,由诗体及语言看,这可能是当时的一首传抄的俗诗,主要是供讲唱之用的,自然也就无具体出处了。宋与高丽交往时,因有辽、金及蒙元的阻隔,多取海路。当时的明州就是与高丽主要的通航口岸。不仅南宋如此,北宋也多取此道。此见徐兢《宣和奉使高丽图经》。又《续资治通鉴长编》“宋神宗熙宁七年十二月”:"往时高丽人贡,皆自登州。是岁,遣其臣金良鉴来言,乞改途由明州诣阙,从之。”“宋哲宗崇宁元年”:"诏杭州、明州置市舶司。”南宋时明州为庆元府,府治即过去明州府所在地。当时即称:“琛入贡,护使客之行疆;舳舻相衔,来夷商之互市。”见祝穆《方輿胜览》卷七。高丽使者、商人、留学生经行此处甚多。他们很有可能即在当地抄到此诗带回本国。早在1929年魏建新先生在韩国即发现韩文本的梁祝故事(钱南扬《祝英台故事叙论》,中山大学《民俗周刊》93、94、95期合刊,1930年老体弱月版)。足见,这一故事传入韩国后就一直在流传着。

顾颉刚先生认为梁祝故事源头可追溯到《搜神记》里的《华山畿》,由《宣室外记》看,故事发生的时间是东晋。以前文字的记载都比较简略,仅存有开棺并合葬这一情节。其他如女扮男装及同学读书之事都不甚详。不过,可以推想从东晋到唐代已经历四百余年,这一传说一定会在民间口传中不断得以增殖。由罗邺诗看,当时这一故事已有了化蝶的情节,这表明罗邺时代流行的梁祝故事与后代已非常接近了,甚至可作这样推断:梁祝故事的情节在当时已基本定型了。只是仍作为民间的“俗说”而流传。

据冯沅君《祝英台的歌》研究,北大研究所《国学周刊》第三期。中国传世文本中最早完整表现梁祝故事的文学作品是元杂剧。元杂剧中有很多与《祝英台》相关的剧目,《录鬼簿》记有《祝英台死嫁梁山伯》一题,惜剧本已佚。明传奇有剧目《同窗记》《英伯相别回家》《山伯千里赴约》《楼台会》《祝庄访友》等,其中《同窗记》剧本今存。冯梦龙短篇平话集《古今小说李秀卿义结黄贞女》“入话”列举女扮男装故事中也有关于梁祝故事。然宋词牌中已有《祝英台》《祝英台近》,《东坡乐府》中即有以此为牌名的。这类词牌多与民间曲调相关,这说明这一故事可能在东坡之前已作为歌曲广泛传播于民间了,本诗可能就是这类歌词的记载。与后世梁祝故事相比,人物齐全,故事完整曲折。歌词直白而不俗,带有明显的文人加工痕迹。仅从诗看,它也是继《孔雀东南飞》之后,又一首表现爱情悲剧的长篇叙事诗,也应是唐宋文学中的奇葩,更是中韩文学交流之佳作。

士大夫意识形态对浙派的贬损与排斥

◆ 王琪森

从画龙获罪说起

壬辰龙年,谈龙说龙成了热门话题。然而在历史上,因画龙而获罪的事,亦曾发生过。明代浙派领袖戴进就因为将呈皇上的“五爪龙”画成了“四爪龙”而差点丢了性命。

戴进系浙派的创始人,由他所确立的笔墨创作方法及风格系统展示,曾在当时产生重大的影响。作为一个画派的领军者,他个人的命运亦代表了一个画派的命运。这个当年曾应召入宫廷值仁智殿的画家,最终还是被皇家庙堂所放逐,被上流社会所抛弃,被后世艺苑所贬斥。

由此想到:在中国美术史上,不少画派几乎都难以摆脱或超越“由荣变衰”、“先崇后贬”的这个周期律。但像明初浙派这样由声誉卓著的“一代良史”,而贬低为“野狐禅”,乃至斥之为“恶派”,即整体沦为“日就狐禅,衣钵尘土”的遭遇却是绝无仅有的。

浙派如此巨大的历史落差,如此深重的跌宕浮沉,如此强烈的扭曲异化,恐怕在中国美术史上是带有标本性意义的。除了其艺术本体的原因、流派传承的关系及评述理念的差异外,从一个更大的历史成因和文化背景来看,那就是当时及其后士大夫意识形态对浙派的贬损和排斥,尤其是明末董其昌的“南北宗说”一出,更是对这个艺术流派造成了颠覆性的伤害和毁灭性的打击。

尽管浙派的艺术境遇或历史命运,仅是一个范例或个案,但却反映了在中国封建社会中、在传统的汉文化圈中,士大夫意识形态是如此的强悍、如此的坚韧、如此的具有杀伤力。

从民间工匠走向画坛大师

戴进(1388-1462),进,又作璉。字文进,号静庵、玉泉山人。钱塘(今浙江杭州)人。自幼习画师从叶澄,其父戴景祥亦是位画工。少年时为金银锻工,后于市上见熔金者在熔其所造首饰,遂改而专攻于画。永乐癸未16岁时,从父首次入当时的京都南京,20岁时在南京绘《归田祝寿图》卷,贺兵部员外郎端木智60寿辰。后返家乡精造于丹青,画名日显。宣德六年辛亥(1431)年间,44岁的他被召入京城宫廷,与谢环、李在、石锐、周文靖同值仁智殿,后被人进谗而遭逐。客居京城北京,与王公大臣、名流学士及画家交往甚多,虽名满京城而处境窘迫。正统六年辛酉(1441)54岁时返回家乡杭州的西子湖畔,画艺日精,融古汇今,创作进入鼎盛期,然性格孤傲,不为五斗米折腰。天顺六年壬午(1462)75岁时,于落魄贫困中死去。

虽然戴进是以民间工匠的身份走向画坛的,但他却以自己的勤奋刻苦,善于变通吸纳的智慧与功力,展示了其勃发的创造力和高迈的审美力。他的人物画师承南宋李唐、刘松年。山水画取法南宋“院体”,并以南宋李成、郭熙为主攻。在深耕传统、追慕大师、登堂入奥的前提下,他在中晚年开始大胆变法,形成酣畅苍莽、沉郁醇厚的笔墨及豪放豁达、朴茂简约的风格,从而使元末以来那种幽暗冷漠、孤寂低靡的文人画风得到了重大的改观,使明初的画坛展示出了一股雄健浑穆的阳刚之气和郁勃爽达的艺术张力,为中国画的发展作出了历史性的贡献。因此,明代李绍文在《明世说新语·卷八》中明确指出:“戴文进画,本朝第一。”

综观戴进的绘画,他既有精工良匠的谨严周到,亦有文人书画的



■ 戴进《长松五鹿图》

气韵意境,从而使“院体”画达到了一个历史的高度,在明代初中期的画坛产生了引领性的影响,从其学画者甚多。然而,更为人称道的是戴进亦是一位颇有笔墨创意和坚守艺术风骨的画家,具有自由之思想、独立之人格。李翊在《戒庵老人漫笔》中记载:“宣德间……(画院)考试,令戴画龙。戴本以山水擅名,非其本色。随常画龙皆四爪,呈御。上大怒,曰:我这里用不得五爪龙?著锦衣卫重治,打御棍十八回。余十七人皆得用命也。”“五爪龙”和“四爪龙”是君臣的区别,将呈皇帝的“五爪龙”画成“四爪龙”乃是冒天下之大不韪。正统元年后戴进又一次参加了“画院”的考试,据郎瑛的《七修内稿》中披露:“尝闻英庙名取天下画工至京,试以‘万绿枝头红一点,动人春色不须多’之题。诸人皆于花卉上妆点。独吾杭戴进画茂松,顶立一仙鹤。一人画芭蕉下立一美妇,于唇上有一点红也。朝廷竟取一画美妇之工,时以戴进不遇为命。”如果说宣德年间“画龙被责”,挨了一顿御棍。那么这次的“美妇点红”,则意味着皇家画院向他永远地关上了大门。这就是一个特立独行、逆世抗争、与俗相违的画家之命运。

“南北宗说”的颠覆性贬损

尽管戴进之画被誉为“国朝第一”,但他似乎无法摆脱一种悲剧性的宿命,即他是以民间工匠身份涉足画坛的。但在封建社会中,士大夫的意识形态一直是占主导地位的。由此凸显了这样一个相当现实而又无奈乃至严峻的事实,即戴进是有卓越的技艺和显著的名画,但你戴进无论是生前还是死后最终的评定仍是“行家”及“利家”。其最具代表性的意见是明代何良俊在《四友斋丛说》中云:“我朝善画者甚多,若行家当以戴进为第一。”而明代著名的文学家、书画鉴赏家王世贞在那本颇有影响的《艺苑卮言》中亦曰:“文进源出郭熙、李唐、马远、夏圭,而妙处多自发之,俗所谓行家兼利家者也。”即使那位对戴进相当关注而推崇,并在《七修类稿》及《七修类稿续稿》中以大量篇幅评述的郎瑛也说:“生死醉梦于绘事,故学精而业著,业著而名远,似可与天地相终始矣。究其当时,不过一画工而已。”

正是在士大夫意识形态的作用及影响下,戴进日后被贬被斥的命运已埋下了伏笔。一切都要还的,都要兑现的,仅是时间问题和角色代

偿而已。时至明朝末年,一代书画大师、华亭画派的首领,官至礼部尚书的董其昌提出了影响巨大的“南北宗论”,他在《容台别集·画旨》中云:“禅家有南北二宗,唐时始分。画之有南北二宗,亦唐时分也,但其人非南北耳。北京则李思训父子着色山水,流传而宋之赵幹、赵伯驹、伯骕以至马、夏辈;南宗则王摩诘始用渲淡,变勾斫之法,其传为张璪、荆、关、董、巨、郭忠恕、朱家父子,以至元之四大家,亦如六祖之后,有马驹、云门、临济儿孙之盛,而北宗微矣。”“南北宗说”是崇“南”贬“北”,以“南宗”为“正统”,而“北宗”则是“行家”。董其昌是当时位高权重、名望最高的文坛大亨,具有决定性的影响力,从而使其意识形态在当时是左右思想界及艺术界的,他的“南北宗论”一出即在艺坛取得一片赞同,群起而附和,成为主流社会意识。他把戴进所师承取法的“马(远)、夏(圭)辈”划入“北宗”,无疑是从艺脉史绪上贬低了戴进的社会地位和艺术档次。

在一个历史阶段或一定的社会范围内,作为占主导地位的意识形态就是主流意识形态,它具有高度的融合力、强大的传播力和广泛的认同力。而在封建社会中,占主导或主流地位的士大夫,就更具有群体响应性和社会依附性。以董其昌为代表的“南北宗说”,在当时曾形成一个理论群体,从中可见其士大夫意识形态的辐射力和因袭性。如莫是龙、陈继儒、沈灏等人都是从属于这个群体。正因士大夫的首领开了崇“南”贬“北”之先河,其他人亦就有恃无恐。沈灏在其《画麈·分宗》中就言辞激烈地指出:“禅与画俱有南北宗,分亦同时,气运复相敌也。南则王摩诘,裁构淳秀,出韵幽淡,为文人开山。若荆、关、宏、皞、董、巨、二米、子久、叔明、松雪、梅叟、迂翁以至明之沈、文、慧灯无尽。北则李思训,风骨奇峭,挥扫躁硬,为行家建幢,若赵幹、伯驹、伯骕、马远、夏圭以至文进、吴山仙、张平山辈,日就狐禅,衣钵尘土。”明代孙承泽在《庚子销夏记·卷三》中也尖锐地评曰:“文进画在明初名甚躁,然其风格不高,马远、夏圭之流派也……文进画有绝劣者,遂开周臣、谢时臣等之俗。至张平山、蒋三松等,恶极矣,皆其流派也。”清代的张庚在《图画精意识》中,则更加直露地贬为:“画分南北,始于唐世,然未有以地别为派者,至明季,方有‘浙派’之目。是派也,始于戴进,成于蓝瑛。其失盖有四焉,曰硬、曰板、曰秃、曰拙。”

士大夫意识形态的公共性

历史地看,意识形态是一种观念的集合,隶属于观念的上层建筑。因此,意识形态可以被理解成为一种具有理解性的想象和一种观看事物的方法。然而,正是这种“想象”和“方法”,会形成公共想象和公共方法。特别是士大夫的意识形态,就更有这种公共性,具体表现为群体性、系统性和历史性。自董其昌的“南北宗说”一出,立即反响强烈,随即形成了一个南北宗说的理论谱系,自晚明及清的数百年间,此种士大夫的意识形态几乎覆盖了整个绘画领域乃至笼罩了评判系统,文人画被捧得至高无上,行家画被贬成狐禅尘土,从而几乎终结乃至彻底否定了浙派及其领军戴进的历史贡献和艺术成就。

而今在文化大发展、大繁荣的历史背景下,对浙派进行重新研究和评述,澄清士大夫意识形态所造成的混乱,更是一种时代性的进步表现。