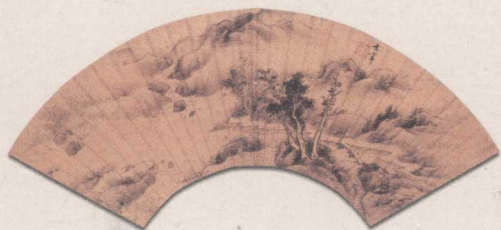


董其昌书画中的禅意

一超直入如来地

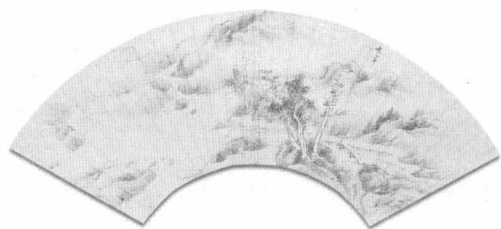


陈中浙 著

中华书局

董其昌书画中的禅意

一超直入如来地



陈中浙 著

中华书局

图书在版编目(CIP)数据

一超直入如来地:董其昌书画中的禅意/陈中浙著. - 北京:
中华书局, 2008. 10

ISBN 978 - 7 - 101 - 06349 - 3

I. 一… II. 陈… III. ①董其昌(1555 ~ 1636) - 书法 -
研究②董其昌(1555 ~ 1636) - 中国画 - 研究 IV. J212.05

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2008)第 158181 号

书 名 一超直入如来地——董其昌书画中的禅意

著 者 陈中浙

责任编辑 王 楠

出版发行 中华书局

(北京市丰台区太平桥西里 38 号 100073)

<http://www.zhbc.com.cn>

E-mail: zhbc@zhbc.com.cn

印 刷 北京瑞古冠中印刷厂

版 次 2008 年 10 月北京第 1 版

2008 年 10 月北京第 1 次印刷

规 格 开本/700 × 1000 毫米 1/16

印张 17½ 插页 2 字数 200 千字

印 数 1 - 2500 册

国际书号 ISBN 978 - 7 - 101 - 06349 - 3

定 价 30.00 元

目 录

绪 论 从“民抄董宦”说起	1
第一章 “一超直入如来地” ——董其昌为何引禅入书画	9
第一节 引禅入书画的社会政治需要	10
一 书画之道“与政通矣”	10
二 “世波虽险,以高流冲之”	20
三 “势使之然也”	30
第二节 接受禅宗的理性自觉	37
一 “学禅定以求心安”	37
二 “沉酣《内典》,参究宗乘”	45
三 “生平宦路升沉,皆以禅悦消融”	54
第二章 “以禅论画,南北分宗” ——董其昌如何引禅入书画	66
第一节 以禅宗“南北”论构建画统	67
一 “一扫山水积习”	67
二 “以禅论画,南北分宗”	78
第二节 以禅宗精神确立书画观	89
一 “以画为寄,以画为乐”	89
二 “大雅平淡,关乎神明”	98
三 “简易高人意”	110
四 “作书最要泯没棱痕”	123
第三章 “妙在能合,神在能离” ——董其昌引禅入书画的具体表现	135
第一节 “顿悟成佛”式的习书作画	136

一 “岂有舍古法而独创者乎”	136
二 “集其大成,自出机轴”	146
三 “妙在能合,神在能离”	158
第二节 “渐近自然,故是禅法”的创作理念	169
一 “随意拈笔”	169
二 “自成体势”	179
三 “虚实互用”	190
第四章 “参活句勿参死句” ——董其昌引禅入书画产生的影响	201
第一节 引禅入书画引发的讨论	202
一 “袭取”与“误入”	202
二 “捏造”与“言之有理”	210
第二节 引禅入书画产生的影响	220
一 “传其遗法,各见其能”	220
二 “海内翕然从之”	231
三 “以草野之笔,日达于至尊之前”	244
结 论 “以艺臻道”	255
图版目录	261
参考文献	265
后记	273

绪论 从“民抄董宦”说起

董其昌，字玄宰，号香光，别号思白、思翁，松江华亭人。生于嘉靖三十四年（1555），死于崇祯九年（1636）。董其昌一生热衷政治，喜爱书画。他不但在政治上官至礼部尚书，成为中国书画史上官阶最高者之一，而且由他导演的绘画“南北宗”论，引发了中国绘画史上最激烈的一次学术讨论，使他成为晚明四百年来在书画艺术领域影响最深远的文人士大夫。同时，他一生不但精通哲学、诗文、书画、鉴赏，并且收藏宏富，见识广博。《明史·文苑传》云：

其昌天才俊逸，少负重名。初，华亭自沈度、沈粲以后，南安知府张弼、詹事陆深、布政莫如忠及子是龙，皆以善书称。其昌后出，超越诸家……名闻外国。其画集宋、元诸家之长，行以己意，潇洒生动，非人力所及也。四方金石之刻，得其制作手书，以为二绝。造请无虚日，尺素短札，流布人间，争购宝之。精于品题，收藏家得片语只字以为重。^①

由此可见董其昌在当时的影响之大与声誉之隆。他的至友袁宏道（1568—1610）称其为“当世通才”，在万历三十三年（1605）致董的信中，将其与古代的王维（701—761）和苏轼（1037—1101）相提并论。他说：“不佞尝叹世无兼才，而足下殆奄有之。性命骚雅，书苑画林，古之兼斯道者，唯王右丞（维）、苏玉局（轼），而摩诘无临池之誉，坡公染翰仅能为枯竹巉石。不佞将班足下于王、苏之间，世当以为知言也。”^②以董其昌的才艺与成就来看，袁宏道此说并不为过。

然而，就是这么一位中国历史上极富盛名的书画家、鉴赏家、收藏家和政治

① [清]张廷玉：《明史》卷二百八十八，北京：中华书局，1974年，第7396页。

② [明]袁宏道著，钱伯城笺校：《袁宏道集笺校》卷四十三《答董玄宰太史》，上海：上海古籍出版社，1981年，第1267页。

家董其昌,却在万历四十四年(1616)春天,遭受了一次令其十分尴尬的抄家运动。这场运动轰轰烈烈,声势浩大。当时参与抄其家的民众有数万人之多。他们烧抢打砸,将董家数百余间房子烧成灰烬。董其昌收藏的法书名画以及其他财物也被抢掠一空。其妻儿老小流离逃窜,他自己也狼狈地逃往苏州、镇江、丹阳、吴兴等地躲避,直到半年后事件完全平息才敢回家。当时,民众情绪激昂,局面混乱,海防生怕引起众怒,为了避免势态的恶化,竟然未敢点兵前往救火。

这件事在当时影响很大,朝野为之震动。像文秉(生卒年不详)的《定陵注略》等明代史料笔记多有叙及。有位好事者还把整个抄家过程记录下来,并搜集了与此事相关的材料,集成一册《民抄董宦事实》。^①

据《民抄董宦事实》描述,这一抄家运动,起因于下面的这件事情。万历四十三年(1615)秋天,董其昌的二儿子董祖常(生卒年不详),看中了生员(秀才)陆兆芳(生卒年不详)家中的使女并强迫为妾。后来此女探母未归,董祖常以为是陆兆芳与其相争有意为难于他,于是指使奴仆深夜捣毁了陆兆芳的家宅。而陆兆芳慑于董家的权势,忍气吞声,抱病闭门不出。后经中间人调解,事态基本上得到了平息。但这一事件却引起了地方百姓特别是士人的强烈不满,有人将此事编成说唱曲本《黑白传》^②到处宣传,并有意扩大了董家的横行霸道形象。董其昌对此非常尴尬。他怀疑社会上流传《黑白传》的幕后策划,与另一名生员范昶(?—1616)有关,于是派人逼问范昶,而范昶在多次的辩白与起誓中竟忧惧而亡。范家伤心悲愤,83岁的范母带着媳妇及女仆上董家哭闹,不料却遭到董家奴仆的殴打与凌辱。这件事激起了松江地区民众,特别是一大批士人的强烈愤怒。据《民抄董宦事实》记录,当时在董其昌家乡松江地区,出现了“初十、十一、十二等日,各处飞章投揭,布满街衢,儿童妇女竞传‘若要柴米强(按:方言,便宜的意思),先杀董其昌’之谣。至于刊刻大书‘兽宦董其昌,枭孽董祖常’

① 见赵治琛辑:《民抄董宦事实》,《又满楼丛书》,民国十四年昆山赵氏刊本。下引《民抄董宦事实》材料俱见此书。

② 取名《黑白传》,是根据面目黝黑的陆兆芳的“陆黑”绰号,与董其昌的“思白”别号而来。《黑白传》第一回就是“白公子夜打陆家庄,黑秀才大闹龙门里”。

等揭纸,沿街塞路,以致徽州、湖广、川陕、山西等处客商,亦共有冤揭黏贴,娼妓、龟子游船等项,亦各有报纸相传,真正怨声载道,穷天罄地矣”的“批董”高潮。于是在第二年春天,就引发了上面描述的抄家运动。

事件的导火线,虽非始于董其昌本人,但因为他对家人的纵容所招致的抄家运动,已足以令其羞愧难当。在中国书画史上,大概还没有一位书画家像他这样蒙受如此空前的劫难。甚至也有版本流传说,强迫邻家少女为妾非其儿子而是董其昌本人。不管是哪种情况,总之在时人眼里,董其昌的形象遭到了彻底的毁灭。按理说,这样的人是不值得歌颂和推崇的;然而有意思的是,晚明四百年来,人们对发生在董其昌身上的这一事件,表现得相当宽容与理性,仅只是停留在“不可思议”之中。

在我们现在看来,这场由数万人参与的烧抢打砸抄家运动,决不是一件孤立的民事纠纷,也不是一次单纯的官民冲突。

在中国历代王朝中,明代大概是最为窘迫与尴尬的一个朝代。一方面,由于皇帝长期怠政,管理国家的大权基本上由宦官掌控。各种特务机构众多,致使社会政治极为紧张。嘉靖之后,明代就开始走向衰落,到万历、崇祯时,明代政权已趋末路。政治腐败日渐突出,贪贿成风,士风败坏,玩忽职守,党争不息,贫者愈贫,富者愈富。另一方面,这一时期中国逐渐与世界产生联系。由于受到外部各种因素的刺激,中国的经济模式已在这一时期悄然变化,而政府管理国家的思维方式,却因无法适应社会的急剧变化,致使经济、政治处于非常尴尬的局面之中,也使得生产力、人的欲望与文化三者之间的平衡关系被逐渐打破。时间愈久,积弊愈深。晚明时期,整个国家实际已陷入了一个财物分配不均,社会各种矛盾十分突出的尴尬境地。

因此,在“民抄董宦”这一事件中,“仇富,仇官,仇不公”是人群的情绪基础。随着事件的升级,大量无直接利益关系的人由“旁观者”变成“参与者”。比如,参与抄家运动的,不但有从上海、青浦、金山等地赶来的民众,而且像安徽、湖广、川陕、山西等处的客商也参加到揭发批判的行列中来。董其昌固然在当地形象欠佳,但其“劣迹”也不至于涉及到几乎半个中国。事实上,在苏州、松江一带的其他达官显贵,像

刑部尚书张莹(生卒年不详)、南京吏部尚书张悦(1426—1502)以及内阁大学士徐阶(1503—1583),在当地的“劣迹”比董其昌有过之而无不及。故而即便董其昌在家乡行为有些不当,也还不至于发展到了连儿童妇女都要“若要柴米强,先杀董其昌”的咬牙切齿的地步。显然,这场聚集数万人的抄家运动,不排除有人蓄意而为、借机闹事的可能。官方在定性董家被抄一事时,就认为被抄事件起因于士人间的矛盾,但后来发生的抄家运动却是“喜乱奸民,乘机烧抢”。

另外,据《民抄董宦事实》记述,“松之人每遇一奇闻,辄聚观如堵。不逞之徒,乘观者为声势”。可见,聚众围观,以及不法分子乘机捣乱本是当地的社会现象。从各地赶来参与抄家的数万民众,大多与这件事本身并无直接关系。此外,在抄家过程中,民众有些行为也并不理性。据说当时有一个穿着月白绸衣的人经过,恰巧手中拿着董其昌书写的扇子,当即被民众扯破还被痛打一顿。

据《民抄董宦事实》记述,就在“民抄董宦”发生前不久,华亭县的近邻昆山也有过类似的民众针对官宦的打砸事件。事实上,当时在全国经济中心的苏州、松江、湖州、嘉兴一带,前后几十年内就发生过多起类似的群体性骚动。应该说,这种民众与官宦之间的冲突,在晚明时期是比较普遍的。在某种程度上说,发生在董其昌身上的这一事件,在当时的晚明社会中,并非特别的突兀与另类。而之所以引起这么大的骚动,大概与董其昌的名望以及事件本身不光彩有关。也就是说,董其昌事件本身还不足以引发如此大规模的抄家现象,参与抄家的民众无非是借董其昌来发泄自己对当前社会政治的不满,而真正的矛头实质上是指向整个晚明王朝。应该说,发生在万历四十四年(1616)的“民抄董宦”事件,正是晚明政治失序、社会贫富差距拉大而导致的一种社会现象。^①

① 对于这一抄家运动的性质,学者们有不同的看法。1. 日本学者宫崎市定认为元末时期,苏州地区是张士诚的根据地,故而无论在经济上还是在文化上,这一地区历来受到明代政权的压迫。故而苏州一带的人们特别是士大夫隐者,对明代政权并不友好,潜意识里存在抵抗朝廷的情绪。而这批当地的市隐,内部之间也并不十分团结。火烧董宅就是士大夫制造舆论点的火(参见宫崎市定《明代苏松地方的士大夫与民众——明代史素描的尝试》,《亚洲史研究》第4期,1954年6月)。2. 樊波说:“这一事件的性质不只是普通贫苦民众与官宦劣绅之间的矛盾冲突,而且也是统治集团内部上层官僚与下层官吏以及知识分子之间的矛盾冲突。”详见樊波:《董其昌》,长春:吉林美术出版社,1996年,第66—67页。

在中国历史上,大凡遇到政治失序、社会紧张之时,都会有很多优秀的知识分子从不同的角度、层面提出各自的解决方案。在失序的晚明时期也是如此。这当中,董其昌与张居正(1525—1582)在各自领域所做的努力,大概是当时知识分子中最具有代表性的。然而张居正在经济、政治上的一系列改革,因受到长期的社会矛盾与政治腐败的困扰,在他死后便以人亡政息告终。崇祯(朱由检,1627—1644在位)本人的努力也只是张居正失败的延续而已。董其昌自小深受儒家思想教育,定然懂得身为一个士大夫,为国家、为社会积极奋斗就是自己终生职责的道理。但是面对失序中的晚明政治,董其昌的努力与张居正不同,他选择了艺术这一非政治的方式。他的具体做法是,借助禅宗精神帮助书画构建出一套正统的书画观,把隐含在历史当中的那些能促使人们向上(“善”)的、和睦相处的审美理想与创作理念作了深度的挖掘。他这一做法的根本目的,是希望通过书画艺术这一途径,达到对“道”的感悟,从而把处于涣散中的社会重新恢复到有序的状态。

从这个意义上说,董其昌的选择方式与孔子颇为相似。孔子当年面对失序中的春秋战国,也是四处游说以希望实现他的政治抱负,但是历史的演变不是其一人乃至整个诸子百家所设想的一番政治理想就能改变的。无奈之下,孔子最后还是“尽人事安天命”,选择了教育与著书这一非政治的形式,从另一个层面积极为政治服务。后来汉代人就说孔子在《春秋》这部著作里,早就为后人制定了一部很完善的制度。而孔子开创的私家教育所产生的深远影响,恐怕比当年那些表面上风光的政治人物,对中国历史进程产生的影响要大得多。故而,董其昌从艺术入手,企图把失序的政治拉回到有序的状态之中,正是孔子精神的延续。

而董其昌之所以选择从书画艺术入手,也是针对当时的社会困境而来的。晚明政权的失序与中国历代王朝的衰败大体上是吻合的,都是由于生产力、人的欲望以及文化三者关系的平衡状态被打破而引发的。

生产力的发展会刺激欲望的滋长,适度的欲望反过来也会推动经济的进一步发展,这是一种良性的社会发展模式。但是,欲望是非常危险的,一经膨胀,

往往会失去节制,引发社会混乱。故而,把欲望控制在适度范围内的任务,就由文化(思想、意识形态)来承担。然而一种文化(思想、意识形态)在被选择的起始阶段,焕发出来的都是积极的一面。如果这积极的一面能得到很好地体现及维持,那么它就能起到引导或管制欲望的作用。但令人遗憾的是,人们对于自己熟悉的东西往往不加重视和珍惜,而任何一种文化(思想、意识形态),其优越性一旦被熟视无睹,就会流于形式,甚至被戴上守旧、腐朽、不合时代要求等帽子,其消极面也就会逐渐凸显,使文化(思想、意识形态)再也无力发挥其应有的引导作用。在这种情况下,人们日益膨胀的欲望就会乘虚而入。

处在中西文明交汇时期的晚明政权,在某种意义上,正陷入了历朝历代在这一历史演变规律中无法挣脱的困境。我们不能否认,晚明政治的失序与人们的欲望膨胀以及文化的弱势有着很大的关系。而董其昌选择从书画艺术入手,正是针对当时的文化弱势现象而向晚明的人们开出一剂良药。

董其昌这么做,与传统书画艺术的社会作用和政治意义也有很大关系。从历代艺术发展来看,艺术都不是孤立的,而是与时代有着紧密联系的。换句话说,有什么样的社会就有什么样的艺术现象。表面上,艺术可以为人们提供宣泄情感、舒缓压力的平台,从而达到使人们和睦相处的目的。实际上,人们通过某一具体艺术可以达到对“天道”的感悟,起到弥补现实间“天道”的缺乏和因“人道”无法实现的作用。这是理解中国传统艺术的大前提,只有把艺术放在大的历史中,放在国家的政治层面,才会体现它存在的意义。^① 董其昌正是站在这个角度自定规则,通过对历史上书画的全面清理,力图构建一套全新的书画观,来匡正失序中的政治,挽救末路中的晚明政权。他的这一做法,正是将艺术的另一面作用作了大胆地揭示和宣扬。

① 对此,美国学者对中国艺术的研究,通常倾向于政治解读。像海外的茱蒂思·惠贝克(Judith Whitbeck)、帕翠霞·柏格(Patricia Berger),以及吴讷逊、高居翰对董其昌的研究基本上都有这方面的倾向。他们不仅将二十世纪后期的中国当代艺术看成是政治寓言(后现代式的寓言),而且将中国的古典艺术也看作政治寓言。这种研究方法,可以为我们理解中国艺术发展存在的真实意义提供一个全新的视野。

站在这个角度,我们就不难理解四百年来的,人们对发生在董其昌身上的这一事件为什么表现出如此巨大的宽容与理性。从“民抄董宦”这一事件来看,董其昌表现出来的人格分裂,实际上与整个晚明王朝、晚明社会是吻合的。在失序的政治和紧张的社会中,董其昌的所作所为是无奈的。然而,正是这种分裂的人格与无奈,促使他决定血战历史,自定规则,选择书画艺术这一途径,来拯救失序中的政治与社会,填补传统在当下失落造成的空虚。董其昌的这种做法正是儒家“极高明而道中庸”的表现。

相反,历史上也有些书画家,在道德品格方面虽然为世人称颂,但他们关注的只是个人的“克己复礼”、重义轻利,而非真正具有爱国爱民这样博大的胸怀。因此,他们所谓“人品”的表现,只是一种个人内在修养的“私德”,而非“公德”。明末虽然有很多书画家洁身自好,不畏权贵,在艺术史上也有很大的影响,但却并不具有董其昌的博大格局与深邃视野。像同时代的周臣(生卒年不详)、张路(生卒年不详)和文徵明(1470—1559)等书画家即是如此。^① 查阅晚明书画史料,可以看到像徐渭(1521—1593)以怪异的艺术行为与艺术形式来对抗失序的社会,唐寅(1470—1523)一生放荡不羁,祝枝山(1460—1526)被斥责为“轻薄”、“败坏风俗”之人,陈洪绶(1598—1652)以好酒色闻名,有时竟在众目睽睽之下追求女人,甚至非妇人陪而不寐。相比于这些艺术家,董其昌虽然难脱俗气,但他并不甘心碌碌无为、随波逐流,而是站在历史的高度来审视书画艺术在当时社会政治中的作用,为重建有序政治奋起拼搏。这就是为何像徐渭之流仅仅只是停留在以宣泄情感为主的创作实践上,没有留下辉煌的深沉的理论思考。董其昌尽管一时的名声欠佳,但他能借助构建书画正统这一非政治方式,来消除因政治紧张带来的社会动荡和人心迷乱,从而使人们重新回到有序的政治当中,这是对国家的奉献与对社会的负责,是不拘泥“私德”而成就“公德”的举动。

因而,四百年来的,人们对董其昌引禅入书画的做法,尤其是其借禅宗“南北

^① 参见李万康:《儒生与画家——15、16世纪明朝与意大利绘画史的多维比较》,桂林:广西师范大学出版社,2006年,第151页。

宗”论对自唐以来的绘画史,大胆地进行史无前例的“南北”划分,表现出了极大的关注与兴趣。

董其昌为何要把禅宗引入到书画领域来,是什么原因促使他非要作如此的表达;董其昌自定规则,对历史上的书画进行了史无前例的划分,其目的又何在;这种划分的可信度又有多少?

这正是本书所要研究的问题。然而对于这样的追问,不能局限于书画艺术以及禅宗本身,应当放在当时的政治社会大环境中加以思考和研究。站在这个角度,上面描述的“民抄董宦”事件,有助于人们理解董其昌之所以要引禅入书画的真实态度。

本书认为,“民抄董宦”事件是晚明政治失序、社会紧张的一种反映。而书画艺术具有把失序中的政治重新恢复到有序状态,为紧张的社会情势提供舒缓的张力的作用。董其昌正是带着这样的一种责任与目的,来从事书画艺术这一工作的,而禅宗精神又恰好具有更好地发挥书画艺术这一神圣职责的效用。也就是说,董其昌用禅宗思想来解释书画艺术的根本目的,是为了更好地发挥书画艺术对政治社会的服务作用。

站在这个角度,本书选择了董其昌如何借助禅宗精神来帮助书画艺术实现这一功能作为讨论的主题。

第一章 “一超直入如来地”

——董其昌为何引禅入书画

在中国历史上,书画艺术历来是文人士大夫的必备素养之一。这种态度,并不仅仅只是把书画限于文人个体本身,实际上是希望通过书画这一艺术途径,提升个体的精神境界,促使人们向“道”接近,从而帮助人们的行为处世能始终处在一个有序的状态之中。书画艺术的这一功能,实际上充分显示了其独特的社会作用与政治意义。因而,有什么样的社会现象就会有什么样的书画艺术形式。几千年来,人们一直在努力从各个层面汲取营养来完善书画艺术的这一功能。这当中,禅宗成了人们完善和提升书画艺术的理论指导思想之一。很多的仁人志士都在不同程度地试图为两者的关系作出说明,以便更好地发挥书画的社会作用与政治意义。本书讨论的主人公董其昌,正好处在禅宗与书画关系发展比较成熟的时期,各种因素都促使他对这一问题作出合理、科学的解释。本章分为以下两方面展开。一、引禅入书画的社会政治需要;二、董其昌接受禅宗的理性自觉。

第一节 引禅入书画的社会政治需要

一 书画之道“与政通矣”

在中国传统文化中,是比较强调艺术的社会作用和政治意义的。中国古代艺术以实用为前提,人们从事所有艺术行为都是因为生活的需要,目的是非常明确的。所以,实用是古代艺术的最大特征。而对美的追求,赋予意境的想法是后来才发展出来。并且,从历代艺术的发展来看,真正的艺术都不是孤立的,不是为了艺术而艺术,而是紧紧围绕时代来发展的。艺术家通过某一具体艺术表达的个体意识,事实上也是整个时代所共同追求的。可以说,在中国古代,艺术的起源与社会、政治的关系非常密切。有什么样的社会就会有什么样的艺术现象。换言之,艺术是为社会、政治服务的。而在古代众多艺术形式当中,书画艺术的社会作用和政治意义尤为突出。^① 这主要表现在以下几个方面。

^① 中国古代艺术有很多种形式,除了书画之外,“乐”的社会作用和政治意义也很明显。首先,“乐”可以对人的情感进行正确的引导。荀子在《乐论》篇中谈到“乐”的起源时说:“夫民有好恶之情而无喜怒之应则乱。”“先王恶其乱也,故制《雅》、《颂》之声以道之,使其声足以乐而不流,使其文足以辨而不谀,使其曲直、繁省、廉立、节奏,足以感动人之善心,使夫邪污之气无由得接焉。是先王立乐之方也。”〔清〕王先谦撰,沈啸寰、王星贤点校:《荀子集解》,北京:中华书局,1996年,第381页)人们的“好恶之情”来自于外界对其的感动,如果不让喜怒的情绪适时地得到表达,那么人就受外界控制,难免会有被“物化”的可能。而人一旦被“物化”,则就会成了“灭天理而穷人欲”了。在这方面,“乐”就可以起着引导、节制的作用。因此,通过“乐”可以使人们的好恶之情有所发泄,从而达到心理平和、陶冶情操的目的。事实上,这是指“乐”能够使人们的喜怒哀乐得到恰到好处的表达。如果人们的喜怒哀乐之情都能得到很好的表达的话,社会自然就会安稳。所以,“乐”其实是用来教化民众的一种重要手段。《乐记》曾把“乐”的作用提高到与“刑政”一样的高度,所谓“礼乐刑政,其极一也”,“礼乐刑政,四达而不悖,则王道备矣”,“礼乐”与“刑政”最终的目的是完全一样的,都是为政治服务的。其次,“乐”还可以营造社会和谐气氛。在古代,“乐”是紧跟着“礼”而出现的。“礼”是指从祭祀到起居,从军事、政治到日常生活等一整套礼仪的总称。它的基本特点是从外在言行举止上对个体做出强制性的规定、限制,以此来维护和保证社会安稳和政治秩序。可见“礼”是从外在强加给人的规定,具有强烈的阳刚气势。显然,一个社会如果只强调“礼”,过分强调规定和限制,而缺乏交融和协调,人与

第一,记述事务。我们知道书法是建立在汉字基础上的一门书写艺术,而汉字从一开始就是以实用为目的的。最早出现在甲骨文、陶器、青铜上的文字尤能说明汉字的这个特点。例如西周青铜器上的铭文,就是记载周初分封诸侯、征伐战争等各个方面的社会现象和政治事务的。虽然当时的记述都是用锯、凿、钻、刀,以及龟甲、兽骨、青铜器、石头和竹简等比较粗糙的工具,但目的是非常清楚的,就是完全以实用为目的——帮助历史延续、社会进步、政治运转,充分显示出它的社会作用和政治意义。此后,汉字的书写到了魏晋,书体渐趋完备,在技法与审美方面均达到了历史的颠峰。但是在印刷术没有出现之前,作为以毛笔为工具的汉字书法,可以说是责无旁贷、全方位地承担着记录社会、政治和历史的任务。中国几千年历史之所以生生不息,以及在四大文明古国中典籍保存最完整,书法是起着重要作用的。

人之间的距离就会拉大,隔阂就会加深。这个时候,“乐”就会以它特有的阴柔和谐来弥补和疏缓因“礼”而来的紧张局面。因为一首美妙的曲子是由主音与和音,配合各种乐器,在一定的节奏下形成的。它可以使不同层面的各种因素互不防碍而又和谐地交织在一起。可以说协调是“乐”的根本特征。因而,从事“乐”的活动,可以改善人们之间的人际关系,它可以达到像荀子说的那样:“故乐在宗庙之中,君臣上下同听之,则莫不和敬;闺门之内,父子兄弟同听之,则莫不和亲;乡里族长之中,长少同听之,则莫不和顺。”(《荀子·乐论》,第379页)也就是说,人们通过“乐”这种艺术形式,可以在一起相互交流、游玩。这种共事可以缩短人们之间的距离,促使上下“和敬”,家庭“和亲”,乡里“和顺”。这大概是“乐”具有“善民心,其感人深,其移风易俗”(《荀子·乐论》,第381页)的特点缘故。可见,“乐”与“礼”一样,都是服务于社会、政治的工具,具有鲜明强烈的政治功能和政治性质。所以,《礼记·乐记》里就说“乐”可以直接反映出政治状态和社会氛围,所谓“治世之音安以乐,其政和。乱世之音怨以怒,其政乖。亡国之音哀以思,其民困。声音之道,与政通矣”([清]孙希旦撰,沈啸寰、王星贤点校:《礼记集解》卷三十七,北京:中华书局,1989年,第978页)。明确地指出声音的道理与政治是相通的。并且,“乐”也可以表达出具体的政治认识:“钟声铿,铿以立号,号以立横,横以立武。君子听钟声,则思武臣。石声磬,磬以立辨,辨以致死。君子听磬声,则思死封疆之臣。丝声哀,哀以立廉,廉以立志。君子听琴瑟之声,则思忠义之臣。竹声滥,滥以立会,会以聚众。君子听笙、簧、箫、管之声,则思畜聚之臣。鼓鼙之声欢,欢以立动,动以进众。君子听鼓鼙之声,则思将帅之臣。君子之听音,非听其铿锵而已也,彼亦有所合之也。”(《礼记集解》卷三十八,第1018—1020页)这些都说明“乐”与政治有着直接的联系,它是通过人的情感这个中介来实现的。但需要说明的是,“乐”所体现出来的人际关系中上下、长幼、尊卑秩序的“和”,事实上就是“天”与人世界的“和”。“乐”就是让人世界的各种关系符合于“天”的要求,促使天人关系协调一致。可以说,中国传统文化中艺术的目的和任务全在于此。

绘画的记述表现与书法稍有不同。早在新石器时代晚期,绘画与文字的起源很相近,都是以叙事为目的;但是,后来文字以符号叙事,绘画则以造型叙事,文字与绘画就渐渐有了区别。这种造型的叙事形式,主要是以图像来记录或呈现一件事情、心愿。例如,在距今3万年左右的山西省朔县峙峪旧石器时代晚期遗址中,有一件刻着似为羚羊、飞鸟和猎人等图像的兽骨片,就是记叙了猎人捕获野兽的意想和愿望。这类通过造型来表现心愿的图画在古代有很多。也有一类是以绘画的形式来记录当时的生活场景。如汉魏时期,有相当一部分绘画是反映车骑出行、庖厨宴饮、乐舞百戏、田猎农事、胡汉战争以及城郭、衙署、庄园、楼阁、仓库等现实内容的社会生活。如流传下来的壁画《屯田图》,就是描写人们垦田、放牧、采桑等辛劳的生活场面,以及在嘉峪关的壁画中,都可以看到人们聚会、狩猎等活动情形。在这类图画中,也有出于对政府政绩的歌颂。中国历史上有两件作品尤能说明这一点:一是传为五代画家卫贤(生卒年不详)所作的一幅作品。图中画的是一个面粉场,画面中的水轮建在运河中的一道水闸上。这是赞扬政府即使在政治动荡时期,也没有忘记对工业技术和水利的支持。^①另一件作品就是《清明上河图》,描绘的是一幅政治清明、社会安稳的太平盛世场面。这不论是一种理想中的场景,还是当时实际情况的真实记录,都反映出画家对政治的关怀以及绘画充当政治宣传工具的作用。此后,绘画表现形式不论如何变化,其记述社会生活的功能始终没有改变。

第二,劝善戒恶。书法在这方面的作用虽然不是很明显,但是从作为读书人的必备素养上来看,也具有这方面的作用。一方面,人们在书法的技艺训练过程中,会自觉不自觉地受到规范、端正以及美的熏陶,进而影响到个人的身心健康,达到修身养性的效用。另一方面,人们完成了一幅美的作品,不仅自己赏心悦目,而且加之受到别人的夸赞,内心深处就会升起一股继续向上(“善”)的力量。即使难以达到一定的预期高度,但这种力量至少可以防止人们向下(“恶”)发展。如果说书法的这种功能有些虚幻的话,那么绘画在这方面的表现则非常实在。

^① 郑为对此有过专门的论述。详见《闸口盘车图卷》,《文物》第二期,1966年,第17—25页。