

# 月与倪瓒山水

查 律

---

月在倪瓒诗画艺术中具有特殊的地位和意义。他在诗中不断吟咏月下的各种活动及相应体验，在题画诗中明确表明自己作品所描绘的是月下之景。倪瓒绘画中的清朗与宁静源自于对月夜之景的观感，其山水天地是无人的、清寒寂寥和天真的世界。他以极简的笔墨与侧锋为主的笔法呈现物象，其画面形态以空、旷为特色。倪瓒的绘画强调对内心本真的直接展露，而以心灵无染的澄澈为依据，这因于其有内心之月的朗照。

---

清布颜图谓：“高士倪瓒，师法关仝绵绵一脉，虽无层峦叠嶂，茂树丛林，而冰痕雪影，一片空灵，剩水残山，全无烟火，足成一代逸品。”<sup>①</sup>且不论倪瓒与关仝的关系如何，此论较为准确地概括了倪瓒山水画的特征，倪瓒的山水风貌是明清文人画家心目中“逸品”的最高典范。高居翰言：“他的山水画是不著人物的疏简平淡之景，可以看作是他远离社会的隐逸思想的写照，表达了他对更净洁、更单纯、更安谧的环境的向往。”<sup>②</sup>薛永年说倪瓒的典型风格“往往近处是坡石、疏树、茅亭，中景是湖水，远方是平缓的小山，画中绝无人迹，亦无舟楫往来，既清净无尘，又冷寂幽淡，似隔烟笼雾，这当然是画家心目中未受世俗尘垢污染的环境”，并指出这是“取太湖一带的秋景加以幻化”<sup>③</sup>而形成的。单国霖分析其《六君子图》时说：“……近处坡地树木，略去了水面沙渚、岛屿、舟楫等中间维系环节，隔江远山逶迤。截然分明的上下景物，在视觉上产生形影茕立的孤寂感。这种境象既是从太湖客观景色中提炼和幻化出来的，同时又折射出画家‘遗世独立’的心态，具有浓重情感色彩，不纯是一种形式外相的标新立异。”<sup>④</sup>此说同样认为倪瓒的山水是对其所生活的太湖一带自然景色的一种幻化，这样的理解是正确的。然而，我们就此发问，这个“幻化”的过程究竟是怎样的？而“幻化”的内在动力又是什么？倪瓒《题画》：“落月团团照屋梁，能仁寺里白云乡。只今却笑庵中叟，竹树小山凝雪霜。”（《清閼阁遗稿》卷八<sup>⑤</sup>）“竹树小山凝雪霜”是“落月团团”之下的景象，可看作是对“冰痕雪影”的一个注解。笔者通过考察，认为倪瓒山水画形态主要是在对月夜景色感受和表现的基础上形成的。

## 一、诗咏景中月

元代在山水画上题诗已然成为风气,元代的画家大多是诗画皆擅的文人,倪瓒就是其中的代表者,其诗情画意有着内在的一致性,因此论述从其诗开始。据笔者统计,在倪瓒的个人诗文中诗是主体,有近千首,而其中出现“月”这一形象的诗有147首<sup>⑥</sup>,约占总数的14%。在这其中又有15首“月”、“鹤”形象俱在,如:

荆溪山水閼灵宫,子晋笙鸾驻碧峰。午夜月明风满帐,千崖人静鹤眠松。缘知瑶草春来长,应有仙人洞口逢。莫为青螺翁久住,归时骑取葛陂龙。(《送张贞居游灵常洞兼简王晋斋》,《清閼阁遗稿》卷七)

渚蒲岸柳望秋零,桂树悬香月影清。埜水浮舟归未得,羽觞泛蚁句还成。云松眠鹤梦方远,露草寒蛩鸣不平。南郭先生玄默久,犹将讽咏寄闲情。(《寓斋秋怀次韵三首·其一》,《清閼阁遗稿》卷七)

前者“午夜月明”,后者“月影清”,都是月夜旷朗之境。“鹤眠松”与“云松眠鹤”是静态之鹤。更有月下活动之鹤:

暮投斋馆静,城郭似山林。落月半床影,凉风孤鹤音。汀云萦远梦,桐露湿清琴。喧卑静尘虑,萧瑟动长吟。(《宿乐圃林居》,《清閼阁遗稿》卷四)

幻形梦境是耶非,缥缈风鬟云雾衣。一片松间秋月色,夜深惟有鹤来归。(《题寂照蒋君遗像并引·其一》,《清閼阁遗稿》卷八)

第一首,“落月”与“孤鹤音”,一为视觉一为听觉。第二首是倪瓒题亡妻遗像之诗,后半首自述现况,与鹤为友,实是以鹤自比。

又《刘君元晖八月十四日邀余玩月快雪斋中对月理咏因赋长句二首·其一》:

卷帘见月形神清,疑是山阴夜雪明。长歌欲觅剡溪戴,怅然停杯远恨生。尔营茅斋名快雪,邀我吹笙弄明月。明星如银浮翳消,垂露成帷桂花发。酒波荡漾天河倾,笙声袅袅秋风咽。古人与我不并世,鹤思鸥情迥愁绝。(《清閼阁遗稿》卷六)

“鹤思鸥情”是一种隐士的情怀,既是内心的主动追求也是一种无奈的选择。至正十二年(1352)秋,倪瓒四十七岁<sup>⑦</sup>,元军与红巾军在太湖一带开战,其家乡无锡处于战火间,又“州县差科迫促,骚然”<sup>⑧</sup>,次年其妻“奉姑挈家避地江渚”<sup>⑨</sup>,全家不得不离开家宅。至正十五年(1355),倪瓒五十岁,作《至正乙未素衣诗》诗引:“督输官租羁縻,忧愤思弃田庐,敛裳宵遁焉。”(《清閼阁遗稿》卷一)倪瓒为官吏拘禁受羞辱后决心放弃苦心经营的清閼阁,隐迹山林。五十八岁妻子过世后,他孤身船屋,四处流浪,成了真正的“孤鹤”。

月下箫、笙等音乐活动:

风雨暮萧萧,高人共寂寥。何时截湘玉,踏月夜吹箫。(《寄友》,《清閼阁遗稿》卷五)

身世萧萧一羽轻,白螺杯里酌沧瀛。逍遥自足忘鹏鷖,漫浪何须记姓名。石鼎煮云听涧雨,玉笙吹月和松声。凭君为问张公子,曾列良常梦亦清。(《寄张德常》,《清閼阁遗稿》卷七)

第一首,“踏月吹箫”吹箫是对“寂寥”之感的抒发和应和。第二首,“石鼎煮云听涧雨,玉笙吹月和松声”是“逍遥自足忘鹏鷖”的表现。“忘鹏鷖”即内心不再分辨高低贵贱,淡然自足。

饮酒是月下的另一个重要活动:

林卧苦泥雨,忧来不可绝。掀帷望天际,春风吹木末。飞萝散成雾,细草绿如发。念子独高世,南山修隐诀。取瑟和流泉,操瓢酌明月。神安形不凋,迹高行自洁。思之不可见,饥渴何由歇。愿为鸾鹄翔,南游拂松雪。(《早春对雨寄怀张外史》,《清閼阁遗稿》卷二)

张雨是倪瓒的好友,诗写其“取瑟和流泉,操瓢酌明月”,“迹高行自洁”。举杯邀月之句出于李白的《月下独酌》,李白的浪漫情怀在于“行乐”,而倪瓒则不然:“松陵原上望长洲,绿玉平铺江水流。好取酿为千日酒,大瓢酌月散烦忧。”(《松陵》,《清閼阁遗稿》卷八)取“江水流”“酿为千日酒”亦足想象,但是“大瓢酌月”的目的却是“散烦忧”,聊慰一时之心。其更多时候愿为月下之醉:

蔡公敏峤双龙璧,苏子儋州万里船。何似归田虞阁老,醉吟清浦月娟娟。(《追和苏文忠公墨迹卷中诗韵·其五》,《清閼阁遗稿》卷八)

不见高人十五年,相看两鬓各皤然。舞袖醉傲明月下,归心飞度白鸥前。(《赠别姚子章都事》,《清閼阁遗稿》卷八)

倪瓒的醉不是长醉不醒,他愿意在月光下享受这种醉。此“醉吟”是吟隐之乐,使自己暂时从这个尘世中超脱出来以获得心灵的安顿,“醉傲”则更为纵情和陶醉。《刘君元晖八月十四日邀余玩月快雪斋中对月理咏因赋长句二首·其二》:“凉月纷纷疑积雪,凝晖散彩白于银。此时独酌开轩坐,便欲剡溪寻隐沦。尔营茅斋名快雪,我醉行吟踏秋月。河汉无声风露寒,心境冷然同一洁。”(《清閼阁遗稿》卷六)秋天“凉月”“凝晖散彩”,山水被笼罩其下如积雪,人在其上“醉行吟踏”,月边银河无声,地上却有风露之寒,此时“心境冷然同一洁”,道出了倪瓒月下活动的真正理由。

## 二、图绘月下景

### (一)画与题画诗

题画诗是因画而题的诗,先有画后有诗,表达了画家创作的余意,是对画意的进一步彰显、生发和补充,其基本立足点是画本身,因此我将倪瓒的题画诗从他的诗作中分离出来,与他的画一起讨论。在倪瓒147首出现“月”这一形象的诗中,44首是题画诗,其中自题作品28首。

倪瓒的绘画作品主要是墨竹与山水两大类,介于竹与山水之间的还有一类是竹、树、石三者相组合的作品。倪瓒在题墨竹的诗中明确表明所画的是月下之竹:

明月临虚幌,疏篁舞翠鸾。独吟苔石上,霜叶媚天寒。(《墨竹》,《清閼阁遗稿》卷五)

月下参差双玉,灯前萧散孤鸿。寄兴只消毫楮,写怀不用丝桐。(《墨竹》,《清閼阁遗稿》卷五)

第一首将竹的动态比作明月下的鸾舞,相近表达的题竹诗还有:“蟠虬舞凤寒云冷,挟以明蟾光炯炯。世人只解说洋州,小坡笔力能扛鼎。”(《画竹》,《清閼阁遗稿》卷八)蟠虬、鸾凤有其高贵,显然在倪瓒看来,当竹从山水点缀中独立出来时,应该赋予其高贵的身份。第二首将两杆修竹比作月下之玉。倪瓒对于竹之“清”的表达显然是与对月的审美紧密联系在一起。在倪瓒看来,他所画的竹与月是无所分别的,月无从画,画竹即画月,所谓“竹影纵横写月明”<sup>⑩</sup>即是。

其自题山水的诗:“楼阁参差霞绮开,峰峦重复水萦回。赤栏桥外垂杨下,步月吹笙向此来。”(《题画十二首·其十》,《清閼阁遗稿》卷八)这首诗以月下的活动为内容,因此所画山水当是月下之景。《夜作古木怪石因题》更明确表明所画是夜游所见林木的感受:“夜游西园渚,初月光炯炯。徙倚岩石下,爱此林木影。”(《清閼阁遗稿》卷四)

以上例举的是诗文集中所录的题画诗,并没有见到画作。现在来看传世画迹上的题画诗。《秋林野兴图》是其传世的早期作品,作于1339年,时三十四岁,自题诗句:“政喜秋生砚席凉,卷帘微露净衣裳。林扉洞户发新兴,翠雨黄云笼远床。竹粉因风晴靡靡,杉幢承月夜苍苍。焚香底用添金鸭,落蕊仍宜副枕囊。”此图坡石、山峦及树干的处理光影闪烁,直是夜视真景,其后的作品对光影的处理则超越于实景的展现。

《秋亭嘉树图》<sup>⑪</sup>是倪瓒个人风格完全成熟的作品,自题诗:“风雨萧条晚作凉,两株嘉树近南窗。结庐人境无来辙,寓迹醉乡真乐邦。南渚残云宿虚牖,西山清影落秋江。临流染翰摹幽意,忽有冲烟白鹤双。”画家“临流染翰摹幽意”,此画所绘景色应该是有现实依据的,而“风雨萧条晚作凉”即是对所面对、所画情境的总体交代。

《题墨赠李文远》:“义兴李文远,墨法似潘衡。麋角胶偏胜,桐花烟更清。紫云腴泛泛,玄壁理庚庚。安得龙香剂,霜枝写月明。”(《清閼阁遗稿》卷三)这是一首赠制墨人的诗,在赞墨之余表明佳墨之所用为“霜枝写月明”。可以肯定,倪瓒绘画中的物象表现主体是月下之景,或者说他所绘的景象以月下景为基础。在被认定为倪瓒真迹的传世作品中只有《水竹居》一幅是青绿设色的作品,其他均为水墨<sup>⑫</sup>,此原因在倪瓒的诗中也有所透露:“恢公妙得华光理,月影纵横白尚玄。留取禅门三昧法,松滋楮颖过年年。”(《杂赋五首·其一》,《清閼阁遗稿》卷八)所谓“白尚玄”即白与黑,对“月影”下景物的“纵横”图绘唯有水墨是最为合适的。

## (二)画中天地

### 1. 无人的世界

清傅维麟《明书》谓倪瓒:“雅趣吟兴每发挥于缣素间,苍劲妍润尤得清致而绝不作人物,谓世可谓无人也。”<sup>⑬</sup>在倪瓒传世的作品中仅有属早期的《秋林野兴图》一幅,亭中绘主仆二人,其余皆不见人物。明蒋臣《题仿倪云林笔》语:“所南翁画兰不作土坡,倪迂画山水不作人物,意各有所寄。世间负奇癖人大略皆萧疏散远磊落,彼其下视尘寰寻膻逐臭之徒政如圆虫逢秽

欣然一饱,寂寥天地谁堪共语。”<sup>⑭</sup>

与倪瓒同时代的贡师泰《题倪元镇小景》云“高松半为槎,细竹乱如棘。峰峦远近见,惨淡带古色。幽居在林下,可望不可即”<sup>⑮</sup>,认为他的画不是现实之人可“幽居”的所在。倪瓒的绘画不是表现现实中的场景,而是“景即人,人即景”,无人而有人在,是寒月之下个人身心与虚远之境的整体。倪瓒《画谱册》<sup>⑯</sup>中言:“若要亭屋,任意于空隙处写一椽,不可多写,多则不见清逸耳。亭屋非竹,则小树为护,始见不孤。”倪瓒在画中写亭屋也在其独,谓此可得“清逸”,然“独”而不“孤”,以竹、小树相护,可见亭屋、竹、小树亦即人。

倪瓒题《安处斋图》:“湖上斋居外史家,淡烟疏柳望中赊。安时为善年年乐,处士谋身事事佳。竹叶夜香缸面酒,菊苗春点磨头茶。幽棲不作红尘客,遮莫寒江捲浪花。”这是一幅有明确表现对象的创作,但是所画小屋在小树的衬托之下逾显其小,全然不可容人,此处的“斋”也只是意思而已,然而坡石、小屋自成其趣,在这旷朗静寂的夜色中所有景物整体一境,这是安顿心灵的理想所在。

## 2. 清寒寂寥的世界

倪瓒的山水世界不仅是无人的世界,更是清寒的世界。这清寒与月有着密切的关系,如“卷帘见月形神清,疑是山阴夜雪明”,“凉月纷纷疑积雪,凝晖散彩白于银”。寒的世界是远离尘俗活动的,故清。

在倪瓒的诗中“清”是出现频率较高的词,表现为物的有清泉、清风、清江、清池、清溪、清月、清晖、清露、清觞、清琴、清斋等,表现为人的活动的有清坐、清吟、清咏、清思等,表现为审美的有清淡、清莹、清越、清空、清远等。清是一种判断,是对可感事物的审美分辨和判定,于书画创作而言是将内心的审美理想通过笔墨形之于纸面上的一种追求。

寂寥是倪瓒诗中经常吟咏的主题。《寄友》:“风雨暮萧萧,高人共寂寥。何时截湘玉,踏月夜吹箫。”(《清閼阁遗稿》卷五)《寄穹窿主者》:“山云淡纵横,幽鸟跂上下。寂寥非世欣,自足怡静者。……”(《清閼阁遗稿》卷二)此处的“寂寥”即高远恬淡之生活。他在《赵士瞻小像赞》中谓其“处乎寂寞之滨乃有悦豫之色”(《清閼阁遗稿》卷一〇)这是他的内心所求。我们讨论倪瓒的山水画必须将其心中的“寂寥”与所作的画面对应起来。其有《跋画》:

至正辛丑十二月廿四日,德常明公自吴城将还嘉定,道出甫里,椀柁相就语。俯仰十霜,恍若隔世,为留信宿。“夜阑更秉烛,相对如梦寐”者,甚似为仆发也。明日微雪作寒,户无来迹,独与明公逍遥渚际,隔江遥望天平、灵岩,诸山在荒烟远靄中浓纤出没,依约如画。渚上疏林枯柳似我容发,萧萧可怜。生不能满百,其所以异于草木者犹情好耳。年逾五十,日觉死生忙,能不为之抚旧事而纵远情乎?明公复命画江滨寂寞之意,并书相与乖离感慨之情。德常今为嘉定二府,于民有惠政,即昔日之良常山人也。朱阳馆主萧间仙卿倪瓒言。(《清閼阁遗稿》卷一一)

德常“命画江滨寂寞之意”是在两人游观山水之后提出的要求。倪瓒所题之画今已不可见<sup>⑰</sup>,跋文中所述“微雪作寒,户无来迹,独与明公逍遥渚际,隔江遥望天平、灵岩,诸山在荒烟远靄中浓纤出没,依约如画。渚上疏林枯柳似我容发,萧萧可怜”,应该可以看作是此画的内容,至少是与此相近的景象。

倪瓒通过独特的笔墨展现了清寒寂寥的物象和精神世界,从作品形态来看有很多独到的处理,我将其归纳为空和旷两大特色。空与旷两者相关联,是同一指向的表述,但又有所不同。



## (1)空

倪瓒的作品以简为特征,简则净,简则空。王伯敏《倪瓒山水的空疏美》一文这样论述:“倪画山水,在画面上所留的空白,有的占画面的三分之一,有的占二分之一,有的甚至占三分之二,换言之,画面只有三分之一处,才有笔墨,所以倪画的疏秀空灵,其特点非常明显……”<sup>⑧</sup>

对于中国画来说,画面上部的空白表示天空是很好理解的,而倪瓒画作中大块的空白往往在画面的中部。一般论者对倪瓒画面的描述为“一河两岸”,然而我们不能简单地将倪瓒画面中的水岸关系理解成为河水与岸的关系。如《六君子图》,前坡孤立在水中,后山遥远,中间的空白为水,极为广阔。又如《江亭山色图》,由前至后先后有七个层次的坡石,其间以水(空白)相隔。这种水岸关系只能理解为大面积湖泽或大江的局部。在倪瓒的诗中,“河”与“江”、“湖”两字相比,出现的频率是不高的<sup>⑨</sup>。且在如此的画面环境之中,可使人驻足的往往是孤寂的、小而相对独立的坡石,四周空阔,这是符合倪瓒对自身生活环境的感受 and 理解的。

倪瓒画中没有水波,故水面成为空白。其《述怀》:“读书衡茅下,秋深黄叶多。原上见远山,被褐起行歌。依依墟里间,农叟荷筢过。华林散清月,寒水澹无波。遐哉栖遁情,身外岂有它。人生行乐耳,富贵将如何。”(《清閼阁遗稿》卷二)此诗描述了倪瓒的基本生活状况,而“华林散清月,寒水澹无波”则是他的日常所见。宋人山水中有擅长于水波纹的表现,如李唐《江山小景图》(台北故宫博物院藏)中的水极为精妙,马远更有以水为对象的《十二水图》(北京故宫博物院藏),描绘的都是水的动态表现。而“无波”是水的静态,倪瓒不画水波的第一个用意即他的画面是一种寂静之境。其题画诗《春江独钓图》“春洲菰蒋绿,江水似空虚。望山以高咏,约志不在鱼”(《清閼阁遗稿》卷五),明确告诉我们他将江水理解为“空虚”,这是他不画水波的第二个用意。又以水为“清空”:

江水清空霜叶稀,竹深依约有窗扉。留连竟日忘羁思,闲与休文咏落晖。(《己酉十月八日访伯凝文学写图以赠》,《清閼阁遗稿》卷八)

湖水清空好放船,青山依约白鸥边。忽思周处祠前路,古木荒烟一惘然。(《题画》,《清閼阁遗稿》卷八)

这两首题画诗表明画面的空白就是“清空”的“江水”和“湖水”,这个“空”是“清”的极致。

## (2)旷

倪瓒《悼项山清上人》句:“幽旷山中乐,飘飘物外踪。”“旷”原本是远、阔的意思。其《夜泊芙蓉洲寄张炼师》句:“微风动虚碧,初月照石梁。旷望对清景,赋诗托陈郎。”(《清閼阁遗稿》卷二)“旷望”是由近向远处瞭望的意思,它不是对一个具体视点、目标的凝望,而是大视角、大范围的观望,这种观望是对具体视象的超越,其目的在于当下对“旷”的体验。对于倪瓒山水之旷应该注意的是,其“旷望”是在“初月”相照的环境之下的,月色使“旷”油然而起。又“旷然无俗尘”<sup>⑩</sup>,旷是远离尘俗的,故与清相联系,有“清旷”之说,对旷的体验往往也和寂寥联系在一起。“远”是在“旷”的基础上更进一步表述。倪瓒《送惟寅》中句“姚公有古道,虚夷多远情。俾尔遂高隐,狂歌乐幽贞”(《清閼阁遗稿》卷二)“虚夷多远情”见《世说新语·赏誉》:“林下诸贤各有俊才子……咸子瞻,虚夷有远志,瞻弟孚,爽朗多所遗。”<sup>⑪</sup>在倪瓒的诗中,“远情”又作“远怀”<sup>⑫</sup>、“远心”<sup>⑬</sup>。远怀无法与画面具体对应,但旷还是可以有所指说的。

旷的体验,必须使视觉不停留在具体的一石一树的形象上。因此倪瓒对于树石的表现虽

然极为精微但仍然超越了此层面,其对树、石形象的具体呈现必然不同于寻常。

如赵孟頫的《重江叠嶂图》是师法李成、郭熙作品,树石外轮廓以中锋勾勒,然后再皴染,故形象轮廓清晰,厚重有体积感,物象与物象之间、物象与背景之间的区分明确。倪瓒云:“凡写石不可用钩法,钩则板,随手写去,似石则已。要古朴,须少皴,要秀丽,须多染。”(《画谱册》)他反对勾勒的方法,所谓“随手写去,似石则已”,重点不在石本身是否完备具体而在于意趣的呈现。

倪瓒画石在不作轮廓清晰的封闭式外形勾勒的情况下,往往使坡石在笔下生发连绵以整体的形态呈现出来,而坡脚处的小石不作具体形面交代。如《安处斋图》的坡石以线条为主,而《容膝斋图》远处的山石则皴染并施,均以整体的形态展现。倪瓒在表现山石的时候极为注意整体取势,《安处斋图》中的坡石中间凸起向两边滑落取势,而《容膝斋图》上部山石外形作波浪状向两边横向运动取势。在倪瓒的山水中,坡石的取势引导着观者的视线,视线不停留于其上而更向空旷处运动,使观者对画面中的旷远得以充分体验。

倪瓒的山水主要由坡石和小树构成,其对于树的处理类似于对山石的处理。所不同的是,树是一棵一棵独立的,树干无法连成整体,因此以线为主的表现法只能两边勾线呈现树干的外形,但是往往不在树干上继续皴染,如《安处斋图》中较大的树,线条细润单纯,因此观者的视线在此也不会作过多停留。另一种处理法如《松亭山色图》,树干以擦染为主,在表现树干时使墨与线交替出现,墨色时重时轻,因而树干在背景中若隐若现,在隐现中让观者的视线不停地转移,其树旁的独石也是用同样的方法处理。这就是倪瓒的树、石处理中线条较多采用侧锋而不以中锋为主的原因了,中锋实而侧锋虚,中锋易使物象形态趋于独立,侧锋表现则可以使物象间相联系而成视觉整体,或使物象边缘虚化而与背景自然相融。

### 3. 天真的世界

天真是倪瓒崇尚的艺术境界,见其论书诗《道翁先生取予弃笔戏成五言因次韵》:“生与硯为邻,惟知楮颖珍。饥鸢杂吟啸,那用枕空困。天矫钟王迹,道媚骨肉匀。澄怀静临写,时时见天真。”(《清閼阁遗稿》卷二)又跋语《题东坡六诗》:“坡翁此卷笔意比徐季海尤觉天真烂漫也。癸丑中秋同王季耕观于徐良夫之耕渔轩。”(《清閼阁遗稿》卷一一)

清华翼纶谓:“倪元镇平淡天真,简而厚,淡而有精彩,绝不经意,纯乎天趣。”<sup>④</sup>倪瓒之平淡,是因为他画中形象是对物可见体量的超越,表现时不在于单独物象的具体完善,而将其统一在旷远清寒的氛围之中,并且惜墨如金。可以说他只表现心中见到的被月光照亮的物象,隐去了不可或见者。

对于倪瓒画面中天趣的判断首先是基于“无纵横习气”。董其昌谓:

张伯雨题元镇画云“无画史纵横习气”……盖倪迂书绝工致,晚年乃失之,而聚精于画,一变古法,以天真幽淡为宗,要今所谓渐老渐熟者,若不从北苑筑基不容易到。纵横习气即黄子久未能断,幽淡两言则赵吴兴犹逊迂翁,其胸次自别也。<sup>⑤</sup>

陈继儒说:

倪迂画在胜国时可称逸品。昔人以逸品置神品之上,历代惟张志和卢鸿可无愧色,宋人中米襄阳在蹊径之外。余皆从陶铸而来。元之能者虽多,然承率宋法,稍加萧散耳。吴仲圭大有神气,黄子久特妙风格,王叔明奄有前规,而三家未洗纵横习气,独云林古淡天

然,米痴后一人而已。<sup>⑤</sup>

然诗如陶韦王孟而不带一点纵横习气乎,余读先生之集,所谓“其文约,其词微,其志洁,其行廉,其称文小而其旨极大”独先生足以当之。<sup>⑥</sup>

前者论画后者论诗,谓其诗画如一,皆无纵横习气。“其文约,其词微,其志洁,其行廉,其称文小而其旨极大”出于《史记·屈原列传》。在陈继儒看来,元代画家中倪瓒而外的创作都是有所模仿、承继而来,实际上是指画家在创作过程中内心对于画面的表现形态依托理性有所追求。所谓“习气”是指不可摆脱的习惯性表现方式,属贬义。“纵横”二字往往是指笔墨在视觉上刺目有不和谐感,这样画面无法做到真正的浑然和圆融自然。

在倪瓒的题画诗中常出现作为动词的“纵横”则不是此意,如“纵横淡写秋声”(《题竹》,《清閼阁遗稿》卷五)、“逸笔纵横意到成”(《题画竹》,《清閼阁遗稿》卷八)是倪瓒题画竹的诗句,这里的“纵横”是其创作时行笔的状态,随意自如。“逸笔纵横意到成”道出了其挥写时的出发点及目的,也只有以“意到”为最终指向的笔墨才能做到“无纵横习气”。而这种“意到”是建立在超越技法束缚基础上的,正如倪瓒对好友琴艺的赞扬那样,“两忘弦与手,流泉松吹声”(《清閼阁遗稿》卷二)、“爱尔弦手忘,令我形神畅”(《听钱文则弹琴》,《清閼阁遗稿》卷二),这是一种心手无间的状态。对于内心最真切的感念以最为直接的手段呈现出来,此时天真直现。方薰谓:“仆尝谓读老迂诗画,令人无处着笔墨,觉矜才使气一辈未免有惭德。”<sup>⑦</sup>“矜才使气”是一种刻意的表现,是一种虚假的写意。倪瓒论诗“贵眼前句”:

古人有言,诗贵眼前句,又曰,诗忌矜持。若夫“莫赤匪狐”、“莫黑匪乌”,眼前句乎?……与夫无病而呻吟,骄索而无节,又诗人之大病,其人亦不足道也。(《樵海诗集小引》,《清閼阁遗稿》卷一二)

“矜持”即刻意,倪瓒更反对“无病而呻吟”。所谓“贵眼前句”即贵当下所得,直从心中而出,不必假于理性的参与,乃是天真自现。

### 三、心中之月

在元代,儒道释三家趋于合流。倪瓒《良常张先生画赞》谓其:“其据于儒依于老逃于禅者欤?”(《清閼阁遗稿》卷一一)又《立庵像赞》谓其:“是殆所谓逃于禅,游于老,而据于儒者乎?”(《清閼阁遗稿》卷一〇)倪瓒在画上的表现以道禅为主。

倪瓒《题黄子久画》:“白鸥飞处碧山明,思入云松第几层。能画大痴黄老子,与人无爱亦无憎。”这是他对黄公望的赞语,绝去爱憎是道禅都持的主张。倪瓒为“瞻云轩”所赋诗中句“戚欣从妄起,心寂合自然。当识太虚体,勿随形影迁”(《清閼阁遗稿》卷二)、“戚欣从妄起”是释家语,“寂”亦为释家语,而“自然”则为道家语,“太虚”则为理学家张载的说法“太虚无形,气之本体,其聚其散,变化之客形尔;至静无感,性之渊源,有识有知,物交之客感尔”<sup>⑧</sup>。倪瓒记玄文馆读书之诗中句“潜心观道妙,讽咏古人书。怀澄神自适,意惬理无遗。谁云黄唐远,泊然天地初。回首抚八荒,纷攘蚍蜉如。愿从逍遥游,何许昆仑墟”(《清閼阁遗稿》卷二),所谓“识太虚体”则就是要使内心“泊然天地初”。



“泊然天地初”与“不染”有一致的地方。“不染”是释家语,在倪瓒处这一思想又与其对月的审美联系在一起:

丹桂月光落,猗兰琴调清。独怜秋鹤瘦,相对夜江横。芳烈谁先后,才华孰重轻。道心安有染,无物恼闲情。(《三芳图》,《清閼阁遗稿》卷三)

衍庆院中无市声,清流堂上晚风清。一派浊泾从污染,百滩白月见空明。我性非澄本尔净,外尘徒扰元不惊。恒公宴坐清凉海,还许游人来濯纓。(《宿清流堂》,《清閼阁遗稿》卷七)

前一首诗中“道心安有染”是释家的观点。《舍利弗阿毘昙论·绪分假心品第七》谓:“心性清净,为客尘染。凡夫未闻故,不能如实知见,亦无修心。圣人闻故,如实知见,亦有修心。心性清净,离客尘垢。凡夫未闻故,不能如实知见,亦无修心。圣人闻故,能如实知见,亦有修心。”<sup>①</sup>人的心性原本清净无染,后因凡尘侵扰,故有染不净,修心养性则可去尘返净。人心因染而有烦恼,无染则“无物恼闲情”。倪瓒为体验无染所设置的情境是“丹桂月光落,猗兰琴调清”。在后一首诗中,“百滩”因明月而“见空明”,原本受到污染的浊泾唯于月下得净,对之而得“空明”之感,这是一种当下的超越。从倪瓒的诗画来看,更在于明月朗照下对“无染”的体验。

倪瓒对净的体验和追求不离开其所处的山林世界。《略上人松月轩》:“虚牖宿闲云,长松挂明月。道人初定起,净境无炎热。手持青鸾帚,衣扫石上雪。冷然涤心尘,寂照光不灭。”(《清閼阁遗稿》卷二)明月给予他的是“寂照”之光,为其带来内心的光明与澄澈。

《人我二首·其二》:“醉中了了梦中醒,好语狂言不用听。莫起黑风飘鬼国,长教明月照中庭。”(《清閼阁遗稿》卷八)“黑风飘鬼国”是《观世音菩萨普门品》中七难之第三难罗刹鬼难,意为在心中如有明月长照中庭则净洁而烦恼不起。因此明月对于倪瓒来说不仅在夜空之中,更在其内心之中。倪瓒为金安素作《懒游窝记》句:“金君安素,高卧林居,慕杨许得尸解上道。乃怡神葆和,内视密盼,焕标霞之孤映,朗性月之独照,因名其斋曰懒游焉。”(《清閼阁遗稿》卷一二)所谓“性月独照”是指内心之月的独自照明。倪瓒作《金粟道人小像赞》:“谓其有意于荣进,与咏歌弹琴诵古人之书,谓其阔略于世故,与能廓充先世之业昌,大其门闾,逍遥户庭,名闻京师。忽自逸于尘氛之外,驾扁舟于五湖,性印朗月,身同太虚,非欲会玄觉于一致而贯通于儒者耶?”(《清閼阁遗稿》卷一〇)金粟道人为顾瑛晚年之号。“性印朗月,身同太虚”实为两人共同的状态。

至此我们可以清楚在倪瓒的生活和艺术世界中“朗月”的性质和意义了,这一外在之物因其带来的特殊审美最终使倪瓒身心与之相融。倪瓒面对纸素的不停挥写是对这种生命体验和追求的呈现与升华。

① 布颜图:《画学心法问答》,于安澜编《画论丛刊》,人民美术出版社1960年版,第293—294页。

② 杨新、班宗华等:《中国绘画三千年》(台湾)联经出版事业公司1999年版,第172页。

③ 薛永年、赵力、尚刚:《中国美术·五代至宋元》,中国人民大学出版社2004年版,第139页。

④ 单国霖:《元代绘画序论》,中国古代书画鉴定组编《中国绘画全集·7》,文物出版社1999年版,第27页。

⑤ 本文所引倪瓒《清閼阁遗稿》为国家图书馆藏明万历二十八年倪理刻本,不另注。

⑥ 文渊阁《四库全书》本《清閼阁全集》收录147首(有一首相同的诗在集中以不同的诗题重复出现,作一首计),国家图书馆藏明万历二十八年倪理刻本《清閼阁遗稿》比前者少1首。

⑦ 旧以周南老撰《元处士云林先生墓志铭》载“洪武甲寅十一月十一日甲子,以疾卒,享年七十有四”推算倪瓒

生年为1301年,陈传席《倪雲林生年新考》与谈福兴《倪瓒生年之再认定——袁华题〈倪瓒与易恒书〉考论》(两文见《朵云》第62期,上海书画出版社2005年版)均认定为倪瓒生于1306年,黄苗子、郝家林编著《倪瓒年谱》(人民美术出版社2009年版)亦依此,故笔者以此为生年计倪瓒年龄。

- ⑧ 倪瓒《与介石书》谓:“奉别后,从兰陵东郭门外人家少憩三日,待荆溪发行行李来即归田舍。到家稍稍休歇,而州县科差迫促,骚然。因叹那能复以愤愤从彼之榛榛乎!便命扁舟入吴,寓邨落中,调气静坐得以少抒其中磊磊者。”(《清閼阁遗稿》卷一三)
- ⑨ 倪瓒《题寂照蒋君遗像并引》,《清閼阁遗稿》卷八。
- ⑩ 倪瓒《竹树小阁》:“竹影纵横写月明,青苔石下听鸣箏。我来仿佛三生路,琪树秋风梦亦惊。”(《清閼阁遗稿》卷八)
- ⑪ 此作现藏于北京故宫博物院。肖燕翼《倪瓒〈秋亭嘉树图〉等三件书画考》认为:“倪瓒曾经绘制过这样一件作品,后被人临仿过一件,配上吴宽、朱果两人诗题,即是我们今天所见此图。”(载《朵云》第62期)笔者同意此说,从画面及题款效果来判断应该还是比较忠实于原作的,因此援以为例。此诗亦载于《清閼阁遗稿》卷七,唯“文伯贤良”作“文伯贤郎”。
- ⑫ 传世设色画迹另有《雨后空林图》(台北故宫博物院藏),刘九庵《倪瓒绘画三作之鉴别》(载《朵云》第62期)认定其为伪作。
- ⑬ 傅维麟《明书·倪瓒列传》卷一四二,清畿辅丛书本。
- ⑭ 蒋臣《无他技堂遗稿》卷一五,清康熙四十九年刻本。
- ⑮ 贡师泰《玩斋集》拾遗,明嘉靖刻本。
- ⑯ 现藏台北故宫博物院,有多种影印本行世。
- ⑰ 张丑撰《清河书画舫》著录此画为《倪元镇画隔江山水小帧》(卢辅圣主编《中国书画全书》第4册,上海书画出版社2009年版,第353页)。
- ⑱ 王伯敏《倪瓒山水的空疏美》,载《新美术》1995年第1期。
- ⑲ “河”、“江”、“湖”三字在《清閼阁遗稿》中出现的次数分别为26次、280次和112次。
- ⑳ 倪瓒《与张贞居云林堂宴集分得春字》:“青苔网庭除,旷然无俗尘。依微樵径接,曲密农圃邻。鸣禽已变夏,疏花尚驻春。坐对盈樽酒,欣从心所亲。”(《清閼阁遗稿》卷三)
- ㉑ 朱铸禹《世说新语汇校集注》,上海古籍出版社2002年版,第376页。
- ㉒ 倪瓒《画竹寄友人》:“先春竞桃李,凌阳叹蒲柳。谢君静者徒,种竹安所守。亭亭清静心,郁郁霜雪后。赋诗寄远怀,此君真可久。”(《清閼阁遗稿》卷二)
- ㉓ 倪瓒《和朱秉中二首·其一》:“傲居茅屋碧江浔,花落空阶一尺深。山简由来狂爱酒,管宁不复顾钁金。长鲸吸浪成何事,老鹤鸣皋见远心。中岁畏从亲友别,自怜黄发已侵寻。”(《清閼阁遗稿》卷七)
- ㉔ 华翼纶《画说》,王伯敏、任道斌编《画学集成》(明—清),河北美术出版社2002年版,第710页。
- ㉕ 董其昌《容台集·别集》卷四,明崇祯三年董庭刻本。
- ㉖ 陈继儒《妮古录》卷一,明宝颜堂秘笈本。董其昌《画禅室随笔》亦录此则(卢辅圣主编《中国书画全书》第3册,上海书画出版社2009年版,第1017页),唯“承率宋法”作“秉承宋法”。
- ㉗ 陈继儒《倪雲林集序》,《陈眉公集》卷七,明万历四十三年刻本。
- ㉘ 方薰《山静居画论》卷下,清知不足斋丛书本。
- ㉙ 《张载集》,中华书局1978年版,第7页。
- ㉚ 《大正新修大藏经》第28册,佛陀教育基金会出版部1990年版,第697页。

(作者单位 北京师范大学艺术与传媒学院)

责任编辑 金宁