

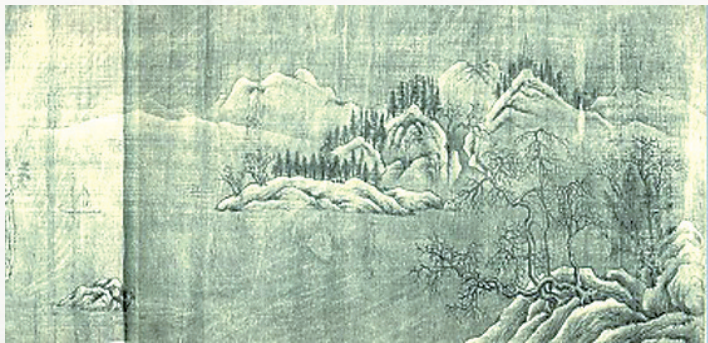
王维是诗画兼长的中国传统文人。他以诗立世,生前画名并不显。但他晚年的自我评判却是“宿世谬词客,前身应画师”(《偶然作六首》)。苏东坡说:“味摩诘之诗,诗中有画;观摩诘之画,画中有诗。”(《东坡题跋·书摩诘蓝田烟雨图》)东坡此论道出了王维集诗人、画家于一身,且其诗画相蕴的妙谛。

今天已无王维画作的真迹存世,欲探寻王维画境,仅可凭借据文献佐证而较为可取的传本。传为王维作长卷《江山雪霁图》是明代祝允明、文徵明、沈周、冯梦祯、董其昌诸人题跋推崇的一个传本。但此本原件已不复存在,现存世三个题、图相关的不同传本:《江山雪霁图》《江干雪意图》和《长江积雪图》。从图画景物看,三图当有一个共同的母本,《长江积雪图》为临仿母本的“全本”,而《江山雪霁图》和《江干雪意图》分别为临仿母本的上半段、下半段,而缺少母本中段约1米长的巨峰、沙渚景物。学界普遍认为,《长江积雪图》系明清之际的仿制品,而《江山雪霁图》和《江干雪意图》则更为早出。因此两图分别有文徵明、沈周、冯梦祯和董其昌诸人的题跋,它们是否系当年盛传的《江山雪霁图》原件,学界则有争议。

苏东坡在陕西凤翔的普门、开元两寺观赏过吴道子和王维两人的壁画真迹。在观画诗《王维吴道子画》中,苏东坡将吴道子与王维相比较,“道子实雄放,浩如海波翻”,“今观此壁画,亦若其诗清且敦”,以“雄放”论

吴画,以“清敦”论王画。东坡此论对于我们探寻王维画境是具有坐标意义的。“门前两丛竹,雪节贯霜根。交柯乱叶动无数,一一皆可寻其源。”这两句诗专写王维画竹,称其“雪节贯霜根”“一一皆可寻其源”,这不仅是对“清敦”风格的具体描述,而且明确指出王维描绘景物的清丽、真致。“摩诘得之于象外,有如仙翻谢笼樊。”这两句诗揭示了王维具有超越空灵的气质。董其昌说:“要之摩诘所谓云峰石迹,迥出天机,笔意纵横,参乎造化者。东坡赞吴道子王维画壁亦云:‘吾于维也无间然。’知言哉。”(《画禅室随笔》)传为王维的《山水诀》云:“夫画道之中,水墨最为上。肇自然之性,成造化之功。或咫尺之图,写千里之景。东西南北,宛尔目前;春夏秋冬,生于笔下。”以自然为本,出于自然而归于自然,王维画境的要旨在于此。循此要义,相比于《江干雪意图》和《长江积雪图》,在我看来,《江山雪霁图》更近于王维画境。

对“清敦”风格的具体描述,而且明确指出王维描绘景物的清丽、真致。“摩诘得之于象外,有如仙翻谢笼樊。”这两句诗揭示了王维具有超越空灵的气质。董其昌说:“要之摩诘所谓云峰石迹,迥出天机,笔意纵横,参乎造化者。东坡赞吴道子王维画壁亦云:‘吾于维也无间然。’知言哉。”(《画禅室随笔》)传为王维的《山水诀》云:“夫画道之中,水墨最为上。肇自然之性,成造化之功。或咫尺之图,写千里之景。东西南北,宛尔目前;春夏秋冬,生于笔下。”以自然为本,出于自然而归于自然,王维画境的要旨在于此。循此要义,相比于《江干雪意图》和《长江积雪图》,在我看来,《江山雪霁图》更近于王维画境。



传王维作《江山雪霁图》(局部)之“寒林远眺”

《江山雪霁图》全长1.71米,自右向左可分为四个主题段落:寒林远眺,江岫精舍,峰拥林村,沙渚渔归。这四段横向展开,画面空间大概是平分,但又是互相交错的。

第一段“寒林远眺”。画面以右下角近景中山石嶙峭的一座山丘开始。山丘呈层叠的沟折状,沟折间长着斜、竖不一的几株枯树。这些枯树的树干用空勾少皴的笔法描绘,而其枯枝则作曲折尖锐的鹿角状,用笔简略而遒劲,极具古意。山丘的轮廓与沟折,用跃动而节奏平衡的黑线勾勒,加以淡墨作明暗渲染,描绘出雪后山丘的松软温润气息,与枯树的突兀、强劲之状相对照。在这座近岸的山丘的远方,隔江而望是次第而上的坡岸和四重山岭。坡岸的轮廓呈横向的柔和波纹状,黑线勾勒之后,以简约的扫抹渲染,而以大量留白显示雪意。四重山岭,前面三重的岭头呈



传王维作《江山雪霁图》(局部)之“江岫精舍”



诗中有画 画中有诗

肖鹰

第二段“江岫精舍”。这一段以近景中的大小不同、状态各异的礁石为主题。在画面的右端中部,是筑基于礁石平台上的场院。这个场院以楼阁和茅舍错落组合,虽只描绘轮廓而无细节,但却是以工笔细画,简约而精细。围绕场院周边的护栏,也是工笔细画的。这个礁石平台上的场院与那只江中的帆船一样显示出精妙的古意。然而,这段画景的真正主题是以其巨峰遮挡了场院房舍楼阁的礁石阵列。

这些阵列的礁石,约10来块,大小悬殊,伏仰卧立,形状与姿态各不相同,初看给人以杂乱之感,甚至于烦琐之累。但是,细心地赏析,它们却会展示出精微曲妙的和谐。礁石的轮廓和肌理,是用富有动感的墨线勾勒,加以淡墨轻染而成。这些墨线如春蚕游丝般自由延展,但似乎统一于一个无形的引导力,而表现出浑然一体的自左向右、由下向上的律动韵致。在画面右侧那块遮挡了场院楼阁的巨石实际上做了所有礁石的统领者。但它不是控制,而是呼唤着这个群体的律动的和谐。这可以说是一曲无始无终、无休无止的幽弦的共鸣。

每块礁石的大部分都被淡墨渲染了,因此礁石的主体部分是郁暗的,似乎显示出一种暮色气氛。但是,一个礁石的顶端,尤其是左上角,以留白显示出明亮的光色,似乎是积雪的反光,或者就是晚霞照射着石上的积雪而光彩溢耀。“水墨为上”,就是白和黑或者白和墨相辉映,计白当墨,虚和实、有和无,这些矛盾、相反的元素妙用,是中国画的妙谛所在,而水墨画则是最好地体现这妙谛的画种。在这段画中,礁石阵列的线的幽弦的和鸣,是由水墨的妙用而获得浑然的底蕴的。

在这段画中,出现了三个人物。两个在礁石间的坡道会晤的人,似乎是访客与主人相晤,可能是初见,也可能是告别。他们两人居于这段画的中部,在礁石与枯树环绕中,同右边高台上的场院与左边伸向江水中的细长的岫角有着相同的距离。画面左下角的岫角处有一座渔人居住的茅舍,一个渔夫正在岫角用纤网捕鱼。画面底边的

礁石和岫角的长坡都浸没在江水中,甚至还有一株枯树也在江水中挺立。因此,这是一座江中岛屿,礁石和树木的姿态都似乎是由江中的风浪塑造的,而且持续展示着激荡、摇曳的旋律。如果我们熟悉莲花在国画传统中的种种形制,我们会看到,这些礁石,乃至为场院奠基的高台,都在一定程度上被赋予了莲花的形态。因此,场院的主人、远来的访客和捕鱼的渔夫在这座江屿演绎的生活,不仅是隐逸的,而且还包蕴着某种神圣的气息。隔江而望的一抹远山以峰谷起伏的剪影映衬着这个隐逸世界的遗世绝响。

第三段“峰拥林村”。这一段的主题是隔江而望、由三面群峰拥抱的坡岸,坡岸的右侧有一个茅舍疏落的小村。这段坡岸和三面环绕的群峰都被深厚的雪意笼罩,错落与峰岭和坡陵的青松,以重墨直笔写出树干,用横扫的短笔描绘枝叶,苍郁清挺。与之相对,简笔勾勒的枯树则显得兀然孤迥。坡岸从右端的进水处沿对角线向左后绵延,并且舒缓地接上了次第铺展的三层峰峦,临水的几座小坡依傍着主坡作鳞状布局,点缀其上的青松与枯树则标示着主坡的舒缓和绵延。在这段坡岸两侧的山峰耸峙而尖锐,成为将其屏护于世外的景象。在这一系列布置之下,当我们注目于画面右侧的小村的时候,会感受到小村不仅茅舍疏落,而且是一个寂无人烟的天地。那几座只有轮廓、没有细节的茅舍,朝向不一,位置散乱,相互间似乎毫无关联,没有人的出入,也没有鸡犬禽鸟。在小村的右下端,有一个路面平整的小坡伸向水际,这显然是小村出行的渡口。然而,在这个渡口,没有行人的痕迹,也没有来往或停泊的舟船。

这段峰拥林村是为浑厚的雪意笼罩的。它的疏旷与简约,隔江与近景中江屿上的枯树、顽石的精微、细致相对照。实际上,这段远景中的雪天山色正是在近景的江屿畸角远望的视野,因为间隔辽阔的江域,在岫角所见的隔江山色必然是空蒙概略的。这是一种平远的视觉效果。然而,远景中坡岸上的茅舍与树木仍然具有清丽的影象,而不是陷入令人惆怅的模糊。在这里,画面将物理距离与心理距离的视差做了整合,它呈现的景致不是对观看的背叛,却有限度地满足了“清晰”观看的心理需要。当然,这样的“视差整合”使这段远景中的峰林山色与近景中的江屿之角,形成了循环往复的眺望与响应的力场。因此,在我们将这段峰林山色视作一片隔江“实景”的同时,我们又可能将之视作一片臆想中的“虚境”,是“虽不能至,而心向往之”的理想天地。

这样,不仅可以解释何以这段峰林掩映着一个毫无人烟气息的小村,而且村舍的形制展示着一种亘古不变的简洁品格。它是因为理想而空灵静谧,是“向往之地”而非人居之处。它实在是近景中的江屿的对照之境,后者的隐逸超逸在它的简约素朴中得到了更自然、更为本真的映像,而这映像又因为它的至简至真而具有了一种超然越世之感。这大概就是董其昌读冯梦祯收藏的《江山雪霁图》时所生的“如渔父入桃源”之感吧。

第四段“沙渚渔归”。这段画以中景中的沙渚、浅屿和远景中的峰峦为主题,积雪铺染,满天一色。画面的右端接上段的峻峰而起,峰脚一条小道盘旋而来,穿过一座水中挺出的小丘,与一座弧形的木桥相连。木桥的左端连接着雪意浓厚的沙渚,后者向左平滑铺展之后没入水中,隔着狭窄的水域,两座低矮的江屿由右向左并连展现,两屿上青松与枯树疏落间植,两屿交错处有浅溪流淌。背景中的江岸以向远处升高的坡陵衔接起伏逶迤的峰峦。当我们细看木桥,会发现桥上有一个肩扛纤网的渔夫,他正朝左端的桥头走来,沙渚上紧靠桥头的两棵枯树向右倾斜的状态似在迎接他。我们顺着这渔夫前行的方向向左移动视线,看到沙渚中部的背脊一侧,泊着一叶扁舟,舟上依稀可见三四个动态的人影。这叶扁舟当是桥上行走的渔夫的归宿。这叶扁舟是如此的渺小和隐没,与四围的木石相比,真如一叶浮萍寄身于水际般无声无息。

这一片段画境相比于前三段,似乎进入了一种地老天荒般的沉寂。笼罩江山的雪意是如此沉厚,沙渚屿石、远坡峰峦、青松枯树都以静默无息的影像标记着这雪意的荒寒。桥上归来的渔人与扁舟上的栖居者的存在,不是打破这沉寂,而是将这沉寂铭刻上人居的印记。然而,沙渚与江屿却又披着和煦的光亮,这是滋润的雪意呼吸着的活跃生气,它不是因为人而产生,但却给予人以生命的希冀和鼓励。我们再回顾开始这段画境的巨峰和峰脚临江的小道,它们也闪现着明莹的光亮。归来的渔夫肩负着纤网蹒跚于危陋的木桥,他身后的青松与身前的枯树在木桥的左右两端标示他的疲劳和坚韧。我们可以想象,当他达至前方的扁舟会得到舟上亲友的温馨的迎接,而且一天的劳作将结束于夜幕下扁舟上的休憩。因此,画面尽头那段银亮的长坡以由圆滑转纤细的龙尾没入江水结束,则是一种归宿般的寓意。

本版稿件据《光明日报》