

# 倪瓒诗与画的乖违

李成林

(陕西师范大学 文学院, 西安 710062)

**摘要:**元人倪瓒在山水画领域,与其在诗歌领域取得的成就存在巨大反差。其诗、画颇存乖忤之处:诗多因袭,画重革新;诗爱“春”色,画喜“秋”景;诗色浓重,画意简净;诗之意象庞杂,画之意象单纯。二者诸多的忤悖,有助于我们认识更为丰满、完整的倪瓒形象。

**关键词:**倪瓒;诗画;乖违;通变;意境

**中图分类号:** I206.2;J222

**文献标识码:** A

**文章编号:** 1009-3370(2010)06-0141-05

元画四大家中,倪瓒向被后世尊号为“高士”,但他与其余三位即黄公望、王蒙、吴镇相比,似乎有点“另类”的味道。他的画构图奇特,画法亦属怪异,很不同于其他三人;况且,他颇以诗名,至少在与他齐名的几个画家,他的诗是写得最好的,传世作品也最多。倪瓒诗意境清逸,情趣淡雅,在审美风格、创作模式等很多方面与他的画保持了一致。但在诗史上,倪瓒却不能算是一个杰出的诗人。虽然有不少学者为倪瓒打抱不平,说他的诗名为画名所掩,但客观地讲,其诗、画成就的高低最能说明问题。诗史上并不怎么耀人眼目的倪瓒,在山水画领域却树立起摩天高楼一般的形象,二者形成了巨大反差。通过对照他的诗和画,发现二者颇存乖忤之处。或许这些乖忤,有助于我们揭开上述“反差”之谜<sup>①</sup>。

## 一、诗重因袭,而画在革新

元人作诗,踵袭前人者多,而自出机杼者少。明人胡应麟就曾指出:“元之失,过于临模。临模之中,又失之太浅。”“格调音响,人人如一。大概多模往局,少创新规。”<sup>②</sup>这是当时诗界的普遍风尚,倪瓒也未能免俗,其诗中就存在大量对前人诗句字词、组句方式等的模仿痕迹。如果说倪诗中“晨兴面流水”<sup>③</sup>、“晨兴就清盥”之“晨兴”,“人境旷无车马杂”之“人境”、“车马”,“飞萝散成雾”之“散成”,“鸥明野水孤帆影”之“孤帆影”,是对陶渊明、谢朓、李白诗句的化用,那么类似“若士振衣千仞表”、“依依墟里间,农叟荷条过”等句,则简

直是照搬左思、陶渊明诗的成句了。但是学得殊显滞涩,仅得其形,绝乏其气韵,诗味减去不少。原因就在于不自然。倪瓒是豪富,淡漠政治,一生大部分时间过着诗酒唱和、悠哉游哉的闲适生活,他怎么可能有左思对门阀制度抗争的冷傲和无奈?渊明亲身田野、躬行农事的那份亲切、惬意与愉悦,更是素有洁癖的倪瓒所无法想象的。倪瓒诗中这样的因袭之作在在皆是。更有大量踵袭唐诗者,比如这种句子:“去年梓树花开时,美人明珰坐罗帏。今年梓树花如雪,美人死别已七月”、“因同白云出,更与白云归。白云无定处,岂只山中住”、“岳翁尝宝翠涛石,今我还珍翠涛砚。翠涛沄沄生穀纹,云章龙文发奇变”<sup>④</sup>,恐怕谁读了,都会有似曾相识燕归来的感觉,它们与唐崔护《题都城南庄》和崔颢《黄鹤楼》二诗句法如出一辙,几无二致。难怪周南老为倪瓒作的墓志铭中说“其诗信口率与唐人语合”<sup>⑤</sup>。大凡曹丕诗的“文士气”,阮籍诗的“渊放”(钟嵘《诗品》语),乃至曹植、谢灵运、杜甫、苏轼等人的诗风、残句,都可以在倪瓒的诗中找到影子。尤其是陶渊明,对这位“古今隐逸诗人之宗”(钟嵘语),倪瓒也像后世无数倾慕者那样对之顶礼膜拜。除了大量模仿、化用陶诗,即对渊明先生“尝言夏月虚闲,高卧北窗之下,清风飒至,自谓羲皇上人”<sup>⑥</sup>的典故,倪瓒也一再地化入自己的诗中,不嫌重复:《再用韵呈诸公》“北窗高卧自清宁”,《故吾》“北窗临涧听啼鸟”,《晚照轩偶题》“觉来依旧北窗眠”,甚至有“北窗应到羲皇上,石枕藤床卧看山”<sup>⑦</sup>之句,俨然以陶隐士自居了。至于他

收稿日期:2010-03-10

作者简介:李成林(1977—),男,博士研究生,青海师范大学讲师。E-mail:lchl1977@126.com

①关于倪瓒的人格性情,以及他的诗与画的一致、契合方面,请参阅拙文《倪瓒诗画论》,《文艺评论》2009年第4期,此处不赘。

②此处及以下六句倪诗分别出自《双寺精舍新秋追和戎显长安秋夕》、《题画赠九成》、《题张以中野亭》、《早春对雨寄怀张外史》、《三月一日自松陵过华亭》、《与伯雨登溪山胜概楼》、《述怀》。若无特别说明,本文所引倪诗均出自倪瓒《清閟阁全集》,上海古籍出版社影印文渊阁《四库全书》本,1987。

③引诗分别见《对梓树花》、《走笔次陶蓬韵送叶参谋归金华》、《赋翠涛砚》。

④《元处士林倪先生旅葬墓志铭》,倪瓒:《清閟阁全集》卷11,上海古籍出版社影印文渊阁《四库全书》本,1987。

⑤此诗本集未收,见《倪高士年谱》“至正二十五年乙巳”条载,《续修四库全书·史部·传记类》第552册,上海古籍出版社,2002年。下称《年谱》。

的《素衣诗》,则几乎是《诗经》词句的拼装、组合。不得不坦言,模仿模到这种程度,真要教人疑心那是在作诗,还是在默《诗》了。先民古朴质厚的天籁之音,在这里却全成为落魄文人的多病呻吟。充斥于其间严重的做作气,让人读后有一种说不出的厌恶感。元人杨维桢曾评价倪诗“材力似腐”<sup>①</sup>,看来并非空穴来风。

另外,就倪瓒诗的内部着眼,从他年轻到老去,风格上也缺乏大的变化,这从他对一些字词、意象的一贯钟爱、反复使用上就能看得出来。如他青年时期的《题赵松雪山居图》,到后来的《题南峰图》,再到晚年的《疏林远岫自题》<sup>②</sup>,不仅诗风无大的变化,就是“清”、“幽”、“簪”等字词、意象,也是相对固定,重复出现的。所以,通读倪瓒诗集,总的感觉是诗路平直,没有波澜,缺少起伏。若不是受那种清逸而独特的诗风吸引,读者可能容易厌倦。

还是去品品倪瓒的画吧,那里有着与此正相对的光景。倪瓒的画总能带给人常品常新的美感。

这得先做溯源的工作。国画之山水一脉,就跟禅宗一样,亦分南北二派。北派山水由李思训父子即大小李将军开宗,但后继乏人,渐趋衰微。南派山水创自王维,后经五代荆浩、关仝,宋代董源、巨然,至“元四家”黄公望、王蒙、倪瓒、吴镇,名家辈出。南派后学每能师法前人而出以己意,不囿于古,故一直走着一条发扬光大的康庄路。元人作画重学宋贤,这是有目共睹的,提起元四家山水,“师法董、巨”已成公论。但元人的学习是遗貌取神,更出新变。宋画尚繁、重理,而元画走的是简淡、尚意的路子。即使同以“元四家”标名的黄、王、倪、吴,画风亦各有擅长。明董其昌所谓“吴仲圭大有神气,黄子久特秒风格,王叔明奄有前规,而三家皆有纵横习气。独云林(倪瓒号)古淡天然,米颠后一人而已。”<sup>③</sup>虽然是对倪瓒的推崇语,多少也道出了四家各自的特点。今人徐复观对元四家的“逸”也有过精彩论述:“倪云林可以说是以简为逸,而黄子久、王蒙却能以密为逸,吴镇却能以重笔为逸,这可以说都是由能、妙、神而上升的逸,是逸的正宗,也尽了逸的情态。”<sup>④</sup>所以说,“元四家全师法北宋,而各有变异,其意趣各不同也。”<sup>④</sup>这都反映了元代画家在学习前人基础上喜新求变的可贵精神,真要叫走不出模拟圈的元代诗人相形见绌了。

倪瓒的画,“变”的一面表现得尤为突出。可以其独具的一河两岸的简净布局,和他自创的折带皴法

为代表。

倪瓒多作水墨山水画。山水画最讲丘壑位置,通篇布局。倪瓒山水三段式构图的特征早为画界所熟习。倪多喜画平远山水,画面近处陂陀林木,淡雅萧疏;上幅远岫遥岑,横亘波际;中幅则一片空明,不着笔痕。近景、中景、远景三段分明。这种构图方式十分独特,在元四家中、乃至整个中国画史上都是别具一格,独树一帜。如《赠周伯昂溪山图》、《秋亭嘉树图》、《六君子图》、《江岸望山图》、《渔庄秋霁图》等,都是如此。倪瓒的这种平远山水画,因为中幅不着一笔,空空落落,所以画面远、近二景非常分明,舍此即彼。说到这里,不能不钦佩倪瓒山水画中大面积留白的胆量、手法和良苦用心。今传他的大多数山水画中幅天光一片,没有填充物,最多也是在边缘稍加几角岩石之类。远近二景之间的空疏地带,万千气韵流荡其间,让人回味无穷。这是一种大智慧,似简而极繁,“不着一笔,尽得风流”,在倪瓒是切实做到了。

林纾在《春觉斋论画》中说得比较武断:“倪画全出北苑”<sup>④</sup>,北苑即董源。这话用在中青年时代的倪瓒尚可。他作于四十三岁的《水竹居》图,青绿设色,画面浓郁,圆弧形土坡丘陵,矾头雨点,横托披麻,布局、立意、皴法



图1 江岸望山图



图2 秋亭嘉树图

都显受董源影响。但平远的结构,树石林屋,以及整体的萧疏画境,都已初露倪式之端。到他五十多岁时所作《渔庄秋霁》一图,则全然已是倪瓒本色了。二横一竖的“工”字型平远布局,画面萧森一片,简远清静。树作枯树,擦以干笔,结体有力。又参以太湖一带

①杨维桢:《西湖竹枝集》,清钱塘丁丙撰辑《武林掌故丛编三》,京华书局影印本,1967:1539。

②三首诗分别见《年谱》“至正三年癸未”、“至正十六年丙申”、“洪武六年癸丑”诸条。

③明董其昌:《画旨》,于安澜辑《画论丛刊》,人民美术出版社,1989:78。为便于阅读,本文对所引用的于安澜编《画论丛刊》原文进行了句读调整,特此说明。

④林纾:《春觉斋论画》,见王伯敏、任道斌主编《画学集成》(明~清),河北美术出版社,2002:889。

岩石特点,画山石以硬豪兼侧笔,变化披麻,为典型的折带皴法。《六君子》图等与此相仿。说明清逸的画风已基本定型。而他作于六十多岁时的《虞山林壑》图,则在一河两岸的大开合基础上,充实了沙渚、岩石、杂树等景物,开合中复有开合,结构又稍显繁复。这说明迟暮之年的倪瓒,作画仍在不断求新求变,只有平远山水萧疏简淡的画风仍然一致。

在画学主张上,倪瓒提出“仆之所谓画者,不过逸笔草草,不求形似,聊以自娱耳。”<sup>①</sup>“逸笔草草,不求形似”,实质是超越形似,而达于似假实真的圆融境界,高浑造诣,是从“我初学挥染,见物皆画似”到“墨池挹涓滴,寓我无边春”(倪瓒《为方厓画山就题》诗)的飞跃。功力之深,纯是任乎性情,纵笔自如。这里面蕴含着文人画的创作心理和审美特征,大可深味。倪瓒还有句“名言”：“余之竹,聊以写胸中逸气耳。”<sup>②</sup>“聊”字一“逸”字,道出其画之创作意旨,真可谓传神写照,尽在阿堵了。倪瓒传世的画论不多,所谓《云林画谱》,其实并不可靠。但其“逸气”说和“自娱”说,在中国画论史上,与那些千篇一律的论述以及已经埋没无闻的著作相比,却有着顽强而鲜活的生命力。



图3 水竹居图



图4 渔庄秋霁图

这样看来,迥然不同于诗界那位亦步亦趋的倪瓒,画史上,他是个革命家。所以他的画让人百看不厌,即使布局差为相近的两幅山水,远山近树的些微变动,也完全能给人以独特的审美感受。品味倪画,就好像在高山之巅,临风坐看流云。醉心其间,以淡世虑,以捐烦恼。一样的蓝天白云,却永远给人不一

样的感受。

## 二、诗境画意的不相称埒

套用苏轼对王维“诗中有画,画中有诗”的评语,如果说倪瓒的画中有诗,似乎也不为过;但要说他诗中有画,则尚显牵强。他的诗境和画意之间,存在着一定距离。总的说来,倪瓒的画有诗境,就现存作品看,每画必精;但他的多数诗作有句无篇,缺少画意,最多不过是其中的三两句能构成清新别致的画面,但也往往很快淹没在其余词句的干扰、造作中了。这种差距,主要源自其诗、画在色彩、意象等方面的诸多忤悖。

首先,倪瓒在诗中爱写“春”,而画多喜秋景。

虽然倪瓒中也经常写到“秋”,但与对“春”的宠爱程度无法比拟。“春水”、“春江”、“春鸟”、“春波”、“春泥”乃至“春冰”、“春衣”……,倪瓒诗中各色“春”等充斥我们的双眼。然而,倪瓒的诗何曾给我们“春”的温暖明媚、生机勃勃?相反,人的清高孤寂,也将“春”变得淡漠黯然,倪瓒是真的将“春”淡化了。《早春对雨寄怀张外史》一诗首联“林卧苦泥雨,忧来不可绝”,郁闷低沉,让人倍感压抑;所以颌联“掀帷望天际,春风吹木末”,虽写到“春风”,但“春”的意味大大淡化,似乎只作为一个符号存在,给人的感觉不是温暖,而是寒凉。又如《山园》一诗,起首“春水鹭鹭野外堂,山园细路橘花香”,算是明媚了,但接以“棲棲身世书(一作画)盈篋,漠漠风烟酒一觞”两句,不动声色间,一下子将刚刚营造的温馨春景拭得无影无踪。倪瓒说自己“思逸爱春天”(《题画赠九成》),但他笔下的“春”,却往往带着秋的萧索,这可能也是其诗、画能保持清逸风格的一致的重要原因。

与诗里的季节倾向不同,倪瓒的画却多喜秋景。他现存的画作中,就多有径以“秋”为题的,如《琪树秋风》、《秋亭嘉树》、《渔庄秋霁》等,其余像《六君子》、《虞山林壑》、《幽涧寒松》等图,也明显是写秋景。画面上兀立的枯树,明净的远山,都带给人秋的萧索、清寂。清沈宗霁说:“得秋之气者,为清而多闲逸”<sup>③</sup>,用来对照倪瓒和他的诗、画作品,是再合适不过了。

其次,诗、画色彩的不协调,诗色浓重,画意简净。

在诗中,倪瓒对“春”的淡化,并没有影响到他对春色的热衷和喜爱,“绿”、“碧”等色彩的大量使用就是明证。倪瓒对颜色的感觉是敏锐、强烈的,重厚度,重质感。他喜欢杂以不同颜色,形成对比,如《戊寅十

①《与张藻仲书》,倪瓒:《清閤阁全集》卷十,文渊阁《四库全书》本。

②《跋画竹》,倪瓒:《清閤阁全集》卷九,文渊阁《四库全书》本。

③清沈宗霁:《芥子园画编》,于安澜辑《画论丛刊》,人民美术出版社,1989:364。

二月丹丘柯博士过林下赋诗次韵酬答》：“联翩双黄鹄，飞鸣绿水浔。”黄鹄穿越绿水，上下颜色的鲜明对比，使画面异常明快；《送马生》“举杯向落日，春水浮天碧。时见白鸥飞，雪光翻绮席。”晚霞映照，碧波荡漾，远近莽莽雪景的衬托中，白鸥自由高翔。红、绿、白颜色反差强烈，动感十足，给人留下深刻印象。有时用一点“破”色法，则更让人惹眼动心，《己酉八月廿三日雨至廿六日乃开霁赋五言呈德常》“积雨琴丝缓，沿阶藓碧滋。”雨是灰色的，石阶是灰色的，灰的沉闷已经让人拨弄琴弦的手指都有些懒缓了。就在这一片死灰之中，沿着石阶滋长的嫩绿苔藓倏然跃入人眼，鲜活的生命让整个空气都为之破开，清新无比。其它如《春日》、《北里》、《送张外史还山》、《送张炼师游七闽》等诗，都是在颜色的强烈对比中求得鲜洁与生机。但，这类字眼用得多且频繁，就仍不免显得单纯。绿、碧的冷色调为主，顶多配以金、黄、丹、白等颜色作一调节，打破平淡，然而绚烂过后，最终复归于单调纯粹。它是一种繁复的单纯，所以并不让人感觉乏味。一如倪瓒其人，活跃、热烈的表象下，深藏着平静、孤寂的心灵。繁华落尽见真淳，这才是真的倪瓒。至于他对颜色的重在调剂，则又是与他的画水墨掺合相一致的。

但是反观倪瓒的画，则显然太缺乏这种激情。倪瓒作品多为水墨山水，没有金碧辉煌，没有大红大绿，有的只是水和墨调出的灰与白，水晕墨章，显得天真平淡。而且他惯于即白当黑，以虚运实，单调的色彩，却能带给画面无尽的气韵。而他一旦有了设色浓重的青绿山水，便让人觉得“不可思议”了，清钱杜《松壶画忆》：“余旧藏懒瓒《浦城春色》，乃大青绿，舟车人物，并似北宋人，真不可思议。”但这种惊讶，毕竟来得少之又少。

语言丰富的表现力和捕捉才能，使倪瓒的诗色彩丰富，显示了一种略带黯淡的绚烂。而他的画，则用简净、明快的水和墨，调出了一个灰白的、韵味无穷的世界。

再次，诗、画意象的不同。

诗、画等作品中，意象的使用，往往最能传达作者的思想感情，展露其内心世界，寄寓其审美取向。我们品读倪瓒的诗和画，却不禁要诧异，同出一人笔

下的作品，对意象的选择使用，何以有这么大的差别？这固然与语言的捕捉才能和灵活度，要远胜于丹青、画笔有关。然而不论在诗、还是在画中，活在那些意象里不变的倪瓒，轻轻地将我们所有的诧异抹去了。

倪诗中的意象群十分庞杂，“鹤”、“鸾”、“鹄”、“雁”、“月”、“松”、“竹”等，都是他反复吟咏、乐于驱使的对象，“雪”、“雨”、“梦”等也经常助他述怀写景。这些物象在他的笔下都是写意式的。“独鹤来迟暮，孤帆出渺茫”、“数声别鹤隔江渚，一醉秋天空玉瓶”，“独鹤”、“别鹤”长空掠影，那样的空灵悠远，孤高清绝；“愁生细雨寒烟外，诗在青苹白鸟边”，“雨”、“烟”、“苹”、“鸟”的组合，又是那样清秘出俗；“身远云霄作幽梦，手栽花竹映山扉”、“俯仰已如梦，飘摇同泛萍”、“梦里只寻行去路，愁时聊读寄来书”，这么多的“梦”，又许是他身心理想的寄托吧？总之，透过这些意象，我们所领略的诗人形象，正是那位清逸脱俗、孤高雅洁的倪高士。

然而倪瓒的画呈现给我们的，却常常是单纯简净的景象，《江岸望山》、《秋亭嘉树》、《渔庄秋霁》、《六君子》、《紫芝山房》、《安处斋》、《虞山林壑》、《林亭远岫》等图，皆为一河两岸，远山横卧，近石嶙峋，石上乔柯丛立，或者如果愿意，可添茅亭一角。顶多再点缀一二人物，如《秋林野兴》图，但据记载，这是绝少的。据传他前期的画中出现过鹤的意象，但在后来画风成熟定型之后，也不再有了。有时他又径取近景，如《梧竹秀石》、《苔痕树影》等图，树影婆娑，怪石兀立。他作画所关照的对象，大致不脱山、水、木、石和茅屋，简单而纯粹，与他诗中繁复的意象排列形成鲜明对照。但清逸的画风所展现的高士风采，却与他的诗歌保持了一致。

宋郭熙《林泉高致集》云：“诗是无形画，画是有形诗”。诗、画相融、同出一理。而出于一人之手的作品更是如此。倪瓒山水画和他诗歌的一致之处，已被前贤时彦广为讨论。而他诗、画之间诸多不相称埒的方面，则鲜有关注。本文特对这一偏颇和乖违进行探讨，以期尽可能复原习惯性印象里倪瓒形象的另一面，使我们对他的认识得以更充实、丰满和完整。

#### 参考文献：

- [1] 胡应麟. 诗数[M]. 上海:上海古籍出版社,1979:229,230.
- [2] 房玄龄,等. 晋书[M]. 北京:中华书局,1974:2462-2463.
- [3] 徐复观. 中国艺术精神[M]. 桂林:广西师范大学出版社,2007:244.
- [4] 潘天寿. 中国绘画史[M]. 北京:团结出版社,2006:172.

## Differences between Nizan's Poems and Paintings

LI Cheng-lin

(College of Chinese Literature, Shaanxi Normal University, Xi'an 710062)

**Abstract:** There are great differences between the Yuan Dynasty poet Nizan's mountain-and-water paintings and his poems. Most of his poems are traditional, while his paintings are creative; spring is described in most of his poems, while autumn is depicted in most of his paintings; his poems are rich and gaudy but his paintings succinct; the images of his poems are numerous and complicated but the images of his paintings are pure and simple.

**Key words:** Nizan's poems and paintings; difference; inheritance and innovation; artistic conception

[责任编辑:箫姚]

(上接第 140 页)

### 参考文献:

- [1] 卢卡奇. 历史与阶级意识——关于马克思主义辩证法的研究[M]. 杜章智,等,译. 北京:商务印书馆,1992.
- [2] 马克思恩格斯. 马克思恩格斯选集:第 1 卷[M]. 北京:人民出版社,1995.
- [3] 路易·阿尔都塞. 保卫马克思[M]. 北京:商务印书馆,2006.
- [4] 路德维希·费尔巴哈. 费尔巴哈哲学著作选集:上卷[M]. 荣震华,等,译. 北京:商务印书馆,1984.
- [5] 路德维希·费尔巴哈. 费尔巴哈哲学著作选集:下卷[M]. 荣震华,等,译. 北京:商务印书馆,1984.
- [6] 马克思. 1844 年经济学哲学手稿[M]. 北京:人民出版社,2000.
- [7] 马克思恩格斯. 马克思恩格斯全集:第 44 卷[M]. 北京:人民出版社,2001.
- [8] 马克思恩格斯. 马克思恩格斯选集:第 4 卷[M]. 北京:人民出版社,1995.
- [9] 乔明顺. 简明世界史[M]. 北京:北京大学出版社,1991.

## From History Obscured by Ideology to History Exposed by Marxist Theory of Labor Division

ZHU Li-min

(College of Philosophy and Social Development, Shandong University, Jinan250100)

**Abstract:** Upon the question of history, Hegel and Feuerbach were typical of idealism and metaphysical materialism respectively. Because Hegel's integration and Feuerbach's metaphysics and intuitive way were alienated from practice, they all fell into the ideological trap on historical problem and became historical apologists unconsciously. Marx uncovered the mystery by the clue of division of labor, associated with the evolution of history of human development and the division of work which displayed visually as human's outside work form as human, through the realistic division of labor activity in business which both Hegel and Feuerbach distained, revealed the contradiction and antithetic relation between capital and labor, showed the human subject's own division. Marx bravely confronted the wound and the ugliness of history from the perspective of the division of labor, and tried to open the critical path of human liberation in criticism.

**Key words:** division of labor; practice; synthesis; metaphysics; capital; labor

[责任编辑:箫姚]