

## 雪满山中高士卧

■楼秋华

寻迹九峰



元 黄公望 快雪时晴图(局部) 故宫博物院藏

千百年以来,雪景图作为中国绘画所擅长的重要图式之一,历代不乏名作,影响广大。作品内涵丰富,形式不一,或凄苦、或祥瑞、或欣喜、或高洁,皆可寓意其中。诸如《苏武牧羊》《袁安卧雪》《雪夜访戴》等典故相继成为画史经典题材,后世画家一再从中汲取养分;雪里芭蕉之类则作为绘画自身的理论思辨,在不同时代反复回溯而经久不息。至于如《群峰雪霁》《雪景寒林》《江山雪霁》等雪景山水画名作,同样备受艺林推崇,脍炙人口久矣。由此,在长期的绘画实践中,无论是内容的延伸,还是材质的创新,抑或是技法的演化,雪景图逐渐形成了一整套自成体系的绘画语言,早在唐宋之际便已趋于成熟。譬如,北宋郭熙在《林泉高致》中就多次提及与雪景相关的画语。其中《画意》云:“女儿山头春雪消”;《画诀》云:“雨有欲雨,雪有欲雪;雨有大雨,雪有大雪;雨有雨霁,雪有雪霁”;而后又在“冬景”部分加以梳理:“寒云欲雪、冬阴密雪、冬阴霰雪、翔风飘雪、山涧小雪、四溪远雪、雪后山家、雪中渔舍、舫舟沽酒、踏雪远沽、雪溪平远、绝涧松雪、松轩醉雪”以及“早春雪霁”“雪残晚照”等,前后总结了十余种雪景画题,虽然只是郭氏一家之言,而且大多仅与山水画有关,然亦足见此类题材颇丰,可堪入画者不在少数。出自元末明初大才子高启诗句“雪满山中高士卧”也是如此,又恰与黄大痴传世名迹意境相合,本文即以此为题。

就传世名迹而论,雪景图若依其技法大致可分为两种。其一为敷粉,即施以白粉来表达雪意。这种方式主要是在有底色的材质上进行创作,所施之粉或薄或厚,或多或少,兹因物象使然,抑或意有所别。北宋赵幹《江行初雪》(台北故宫博物院藏)、王诜《渔村小雪》(故宫博物院藏)、南宋李迪《雪树寒禽图》(上海博物馆藏),便是敷粉一类的传世名作。若往前推移,早期还有一些青绿设色的雪景山水也曾产生过重要影响。此外,有些画家在画上或以“洒粉

成雪”,或以“弹粉作雪”的施粉方式,各擅其艺,来表达纷纷扬扬、漫天飞雪之景,这当然也是敷粉之用。其二为留白,即以勾留画面白底为积雪之状,或曰“借地为雪”。通常在素白的材质上勾绘物象,周围加以淡墨渲染,既衬托物象本身,又营造天象氛围。如归于五代的名作《雪竹图》(上海博物馆藏)即是如此。这一方式也有变化为通过勾勒物象,雪景轮廓预留白底,而后天地皆施填泥金、粉彩之类,凸显雪景,别有趣味。

以上主要因材质特性而产生的敷粉与留白两种方法,由此构成了历代雪景图的基本技法。当然,一些画家也会以两者并用的方式来区分雪意远近之别,追求自家意趣,如《渔村小雪》便兼具二法之妙,此类作品亦不鲜见。如此说来,雪景图的绘画技法似乎并不复杂,单纯而清晰。后世画家或亦因此难以演进既有之成法,又从何处突破而有所作为焉。其实不然,中国绘画审美自有其内在逻辑,简而言之,技巧相对复杂的反而难以成为名作,鉴家往往将之归于匠气一类。如果说具有高度鉴赏话语权的文人雅士在很大程度上决定了这一倾向,外加达官贵人的附庸风雅,形成了绘画最基本的审美共识;那么,对于品鉴而言,画家在塑造雪景这样一种洁白无瑕的特殊景物时,首要在于意境的营造与气息的渲染,或精微或宏大,或沉淀或空灵,至于采用敷粉或留白之类的外在技巧则退居次要。因此,如前所述洒落白粉、施填泥金之类而成的雪景图在画史上几无耳熟能详的传世名品,也就不足为奇了。

由是观之,作为有着大宗名分的雪景图其审美价值在中国画史上无疑居于较为特殊的地位。由于内容的不同,材质的多样与意境的追求,使得具体的雪景技法之运用往往隐居其后,一旦有高手介入,彰显神采,而得以摆脱前人成法之束缚,亦有可能走出自己的新路。在笔者看来,晚年的黄公望正是如此,他身后留下的数件雪景

山水不仅为我们提供了生动的画史“说法”,也为其在旷世神品《富春山居图》与善用浅绛法之外,鼎定了雪景山水第一流画家之地位。

我们首先从这件黄公望在晚年为友人彦功所作雪景山水说起。此作今藏故宫博物院,绢本,以留白法为之,无论山石林木、峰峦幽居,周围均以淡墨渲染。笔墨简洁明快,勾皴点染,清晰可见;画面气息清雅,空灵通透,高古静谧。静而观之,近处群山萧瑟,寒气逼人,宛在目前;远处奇峰隐现,仙境幽远,了无尘俗。黄公望在款题中述及他在数日之内完成此作,竟与天时相应合,称之为“亦奇事也”。可见其绘写过程颇为轻松自如,天机触发,老笔纷披,而有此佳作。在历代藏家的精心呵护下,时至今日,我们仍可从画面中细细品察当年黄大痴从淡墨入手,勾皴山石峰峦、林木屋舍;后又以浓墨复笔,或改或救,用笔苍秀,用墨古净。大痴老人磊磊落落,胸中万象,笔底寒林由近及远,从浓而淡;山峰渐高转深,将繁遂简,愈观愈觉其神妙。尤其是坡石之上富有弹性的浓墨或勾勒或点缀,如同精灵飘然散落,不疾不徐,转折向背,其形若树若草若苔,亦真亦幻亦奇,晶莹剔透,意境全出,令人叹为观止,实非大手笔不能为也。至于个中意象,亦使笔者联想起他在同一时期所绘的《富春山居图》尾段(台北故宫博物院藏),两者异曲同工,妙不可言。不难想见,当黄公望作此画时,恰逢春雪降临,画毕而雪霁。在这场数日之间一降再降的瑞雪佳节中,黄公望应目会心,神超理得,挥洒自如,天亦助之矣。

至于黄公望当年仅仅款题“雪山”一图,后世将之名曰“九峰雪霁图”,是否合乎其本意,今人已不得而知。当然,《九峰雪霁图》一名,自有其来由,黄大痴友人云间邵亨贞(字复孺),也曾题诗《一峰道人画九山雪霁》,并收录于《蚁木诗选》。其诗云:“大雪漫空暗九山,晋人遗迹杳难攀。老仙

只在扶桑外,借得瑶京鹤驾还。”这对于今天的我们如何感受黄大痴当年的画意与画境,自然不无裨益。若能恰当地解读此诗,或有助于探究《九峰雪霁图》名实之辨。尽管大痴友人称其常常放浪形骸于九峰三柳之间,后世遂引为美谈,但在笔者看来,亦并不意味着图名与画本、画本与真景之间存在直接的对应关系。台北故宫博物院所藏大痴《九峰雪霁图》,其图名即来自杨维桢在画上题诗(首句为“九峰峰翠接云间”),有研究者同样推测此作与杨氏在九峰三柳居所有关。其实这种推测终究难以落到实处,如此而已。

明清之际的汪珂玉、郁逢庆、张丑、吴升、吴其贞、宋莘、卞永誉、安岐等人分别著录或转录大痴《九峰雪霁图》,可称艺林赫赫名迹,追慕者众多。其中汪氏所记《文待诏自跋<关山积雪图>长卷》,为笔者目前所见较早提及大痴有《九峰雪霁》一图,此卷尚在人间,现藏于台北故宫博物院。文徵明在嘉靖十一年壬辰(1532)冬十月望日的长跋中列举了王维《雪谿图》、李成《万山飞雪》、李唐《雪山楼阁》等历代雪景名作,其中便包括“黄大痴之《九峰雪霁》”,只是文氏跋中所及是否即为我们今日所见之《九峰雪霁图》,尚不得而知。但可以肯定的是,黄公望画作《九峰雪霁》在明中期之前便已是绘林名迹,深受推崇。这在过往研究中少见论及,笔者特此拈出,以为画史一段真相。晚明张丑则多次著录大痴《九峰雪霁图》,认为此作:“笔法简古、理趣无穷;而吴升《大观录》鉴别尤称允当,他写道:“山峰纯是空勾,以墨青染天……用破笔作枯株,而坡石点苔更不着一完笔……创前人所未造,示后人以难摹。尤妙在生面独开,仍不露自家墨法”云云,吴氏此番品评,与传世《九峰雪霁图》极为相近,可谓大痴异代知己。

(作者为浙江大学艺术学院兼职教授、中国古代书画研究中心副主任,“中国历代绘画大系”《清画全集》执行副主编)