

## 看展去

← (上接9版)

4号菱形突起的石头，让人联想到黄公望用过几次的方形层台。董其昌有意地缩小了它的形体，以减少其因怪奇的形状而产生的存在感。最后由5号米家山收结。

整个画面用首尾相接、贯通上下的几个“s”形串联起来。其中包括两个“s”形水面。上方“s”形水面的下半部分被2号斜坡挡住了，便用了一条染成淡绿色的狭长石径来补足，亦曲折如“s”。这样贯通的水线适于造成一个平远的空间。5号山脚的开阔水面亦显示了董其昌的这个企图。但山石之间的构叠关系却并非如此。空间的连贯性从画面中心的水脚以上就被拗断了。开放的水域把5号米家山的山脚暴露于观者眼前。从上至下，一览无余。但这样大小的米家山，是无法透过它前面雄迈的2和竖立的3被看见的。观者到这里，又被调整了一次视角。

我不知道董其昌是怎样使这样一幅几乎注定失败的画作免于败境的。也许是点苔的功劳，也许是色彩的照应，这幅图看起来发彩流润！这样的构图，可以借用王季迁先生评价董其昌《王维诗意图》的一句话来形容——“屋顶上画马车”。孩子画得，大人画不得。董其昌画得，别人画不得。董其昌不动声色，调度得宜，背后却分明是一颗爱玩爱冒险的童心。他搬来了画史上的许多好东西，兴致勃勃地变形、组合。主角变配角，配角升主角。明星全凑一堆儿，不容易演一出好戏。每一样东西都走得超过了适宜的度，但很快又被另一样的过度给压制住了。红色破掉了画面中心过于壮硕的山脚，浓绿又时时在打破弥漫全章的红色。

## 说一说他的红色

这件册页最先被人注意到的是它的颜色（徐小虎《语录》）。其中题杜甫“石壁过云开锦绣，疏松隔水奏笙簧”的一页，用红、绿、赭等色改造范宽的密点，真的开出了满屏锦绣（图三）。在正统的路子里这样做不容易，有了这一幅，后面才有王时敏、石涛，才有清人山水里常点缀的一点红。董其昌实验色彩表现的时候，拉杨昇和惠崇来做先贤典型，一刚一柔，山水景致俱备。

红色不可或缺，经霜的丹枫本就是大自然的造物。所有的树干都染红了，山体的阳面也镀上了一层红色。不是赤烈的红，若有若无，自觉地受到墨和绿的牵制。但树干、屋顶、山体、水脚互相提醒着，晃漾起来，等到观者觉察到的时候，整幅画面都笼罩在一层粉红的色调之下了。画中红光浮动，像是夕阳返照的余辉，也可能是某种特殊的地貌。入水的坡脚处理得更红一些，是矿物质浸了水的缘故吧（图四）。红色用得别致，极富探索性。董其昌想是得意极了。但五彩杂色，徒炫俗目。画论环境不允许这位代表着文人画最高理想的领袖人物对外说——瞧瞧这精彩绝伦的红色！

董其昌还是找到了巧妙的方法来谈他的红色。他把杨慎的一首《雨中遣怀》题写在画面上方：

霖雨带残虹，映斜阳一抹红。楼头画角收三弄。东林晚钟，南天晓晓。黄昏新月弦初控。望长空，披襟谁共。万里楚台风。

词里的景和情，于这幅仿古画页而言，太过于抒情、刻意了。董其昌特地撇清，说诗情画意“不必有合”。他由画想到这首词，大约只是为着起首两句“霖雨带残虹，映斜阳一抹红”。画面中迷离、复杂的红，可不就是新雨初晴的空气中，斑驳残虹与夕阳光线折射未定所呈现的光景么？

## 也许不该分割画面

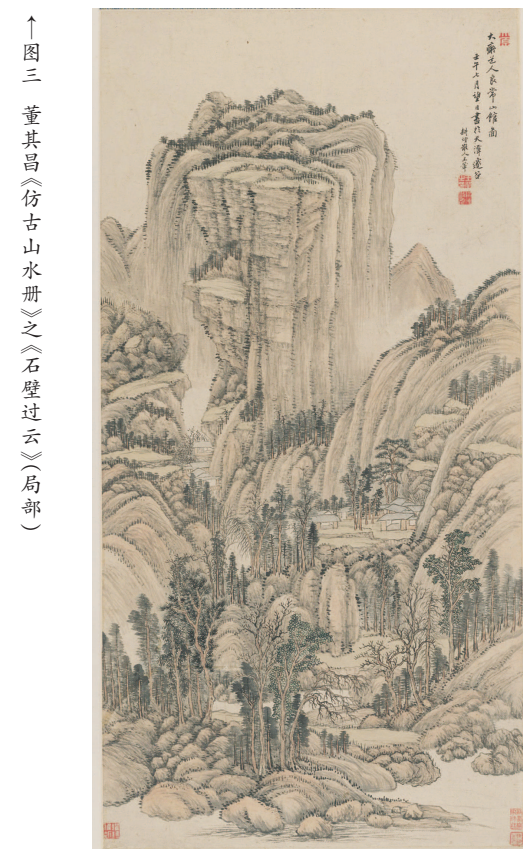
为了方便处理，我们把这幅图分开为五个部分。形体变形所造成的不和谐，以及远景米家山与中、近景技法的对比，也是我们分割处理它的原因。但不能排除它的原型也可能本就是一幅完整的画。董其昌的《栖霞寺诗意图》立轴（图五）加大了这种推测的合理性。不难发现，这两幅图之间的密切关系——它们是由几乎相同的山石模块构成的。但在立轴中，各个部分之间的关系融洽、合理得多。1号近景的树木高度大大降低，由松树变成了黄公望式的杂木。2号斜坡缩回到画面二分之一的地方。3号山脉各层之间的距离被拉开，垂直分散，改变了那种类似于龙脉的连绵关系。4号方石的体积大幅度地增大了，成为画面的主体。5号米家山前面的水面被取消，中下



← 图四 董其昌《仿古山水册》之《雨中遣怀》(局部)



↓ 图五 董其昌《栖霞寺诗意图》上海博物馆藏



↑ 图三 董其昌《仿古山水册》之《石壁过云》(局部)



← 图六 王翬《良常山馆图》天津市艺术博物馆藏

部隐于4号巨岩之后，整体升高，成为一座合理的远峰。大家各归其位，和谐统一。

这样一来，几乎可以确定4号巨岩与黄公望《良常山馆图》《九峰雪霁图》中的方台之间的继承关系了。以方岩及其左右两边的山石布置来看，它与《良常山馆图》更接近。方形层台在山水画里常见，也是黄公望的一个特征。但一般杂在峰峦之间，少有拉出来做主角的。在《九峰雪霁图》里则成为画面中心的主峰。《良常山馆图》绘于至正九年（1349），比《九峰雪霁图》晚了两个月，原图今不可见，王翬和张庚有仿作留存。张庚连皴带染，大平台浑沦峭拔，质感十足。王翬则更多自家面貌，多处点苔（图六），似乎

忘了他曾浑说黄公望“此幅若点苔，便成麻脸矣”（张庚《图画精意识》）。方山在形象上不似范宽《溪山行旅图》的大山那样有说服力，而更像一个丹炉，或者玉琮。四周营造的云雾加深了这种印象。松江九峰和句容良常山都是道教名山。画上题诗的张雨、杨维禎、倪瓒等人俱属新道教。黄公望二十年前加入新道教。道教认为天圆地方。良常山一带的地理特征中，有若干方形。流传的典故中有一则是关于玉琮的。玉琮的形制亦寓天圆地方之意。

董其昌倡行仿古。变古实其题中要义，否则就是临摹了。纳尔逊册页以形体、比例的改变来实现这一点，是孩童积木搭叠式的变古。《栖霞寺

诗意图》则通过笔墨新式来完成变古。这种线条极具辨识度，被视为董其昌抽象的、表现体积感的有效尝试。董其昌抄了唐人权德舆的诗句给这件立幅作题款：

一径萦纤至此穷，山僧盥漱白云中。闲吟定后更何事，石上松枝常有风。

与册页图文的“不必有合”不同，董其昌称赞这首《栖霞寺云居室》为“诗中画”。但诗中未见贴切描景的句子，画中亦未展现诗里高妙的生命体验，推测董其昌看中的只有诗里的“萦纤”二字颇为贴合他长而曲的变形主义线条罢了。

（作者为华东师范大学图书馆副研究馆员）