

王维“诗中有画”的模式

魏耕原^{1,2}

(1. 西安培华学院 人文学院, 陕西 西安 710125;
2. 陕西师范大学 文学院, 陕西 西安 710062)

摘要:通过文献分析与比较论证,分析王维以“诗中有画”形成诗与画的相互交流模式问题。研究认为,王维山水诗有继承南朝与前盛唐传统的一面,更多的是诗与画交流后的创新;王维山水诗中“二维空间叠合”,借助了山水画空间表现的形式;除了山水画的平远外,深远也见于诗中,以及暗示空间的“外”,形成了简洁精约的模式;诗与画中动静、颜色与拟人化的表现,带有颇具个性的模式化的特征,然具有经典性。

关键词:王维;二维空间叠合;深远与“外”;动静与颜色;山水画;山水诗

中图分类号:I207.22

文献标志码:A

文章编号:1671-6248(2016)04-0010-08

王维“诗中有画”有积极一面^{①[1-3]},也有程式化的消极一面,后者则是他的山水画的经验与技巧赋予的负面,诸如诗中的“二维空间叠合”,以“外”字暗示遥远的空间,用“掩扉”表示封闭空间,动静视听的组合,青与白的颜色选择,以及动词拟人化,都是绘画的程式对其诗带来的种种模式。单看某一首诗的某一联,大都精美,但合在一起,固定式的框架与模式的套路就赫然显露。这说明他的山水画对山水、田园诗有抱阳而负阴的两方面影响,以往仅看到前者,然对后者却忽焉不察。

一、山水诗“二维空间叠合”模式

王维在盛唐文学艺术苑林中是最具全能才华的巨匠,不仅诗歌兼擅众体,而且律诗精致,绝句尊为极品;至于绘画、音乐、书法亦名著当时。两《唐书》本传称“书画特臻其妙”,工草书与楷书。中唐窦泉《述书赋》说:“诗入国风,笔超神迹,李将军世称高

绝,渊微已过;薛少保时许美润,英粹合极。”其兄窦蒙《述书赋注》说:“诗通大雅之作,山水之妙,胜于李思训。弟太原少尹缙,文笔泉藪,善草隶书,功超薛稷。二公名望,首冠一时。时议论诗则曰王维、崔颢,论笔则曰王缙、李邕,祖咏、张说不得预焉。”^[4]可见王维在开元天宝之际诗与画声名响亮,再加上音乐才能,王维经常出入岐、薛诸王与公主府邸,又久居京官,在李、杜尚未彰显之时声名独步,俨然成为一代文宗,尤其是诗与画,而为世人注目。

王维既是山水诗大师,又是山水画的一代宗匠,他自己在晚年不无自负地说:“宿世(当代)谬词客,前身应画师。不能舍馀习,偶被世人知。”^②唐初画师的地位并不高,王维说自己在当代不配作诗人却被世人当作诗人,前生本是名副其实的画师。这说明在当时他的诗名高于画名,其所以抑诗扬画,只是

① 王维“诗中有画”,从20世纪80年代以来讨论者甚多。

② 王维集列为《偶然作六首》其六,唐人朱景玄《唐朝名画录》、张彦远《历代名画记》、宋郭若虚《图画见闻志》,均谓此四句是自题所画《辋川图》,并谓“宿世”作“当世”,计有功《唐诗纪事》作“当代”,甚是。

收稿日期:2016-07-09

基金项目:国家社会科学基金后期资助项目(13FZW059)

作者简介:魏耕原(1948-),男,陕西周至人,教授,博士研究生导师。

说在诗上有资格与地位而已,以后的徐渭、吴昌硕,乃至近代的白石,都有颠倒自己诗书画印次序的说法,王维算是开了个头。诗与画对王维来说最为突出,超过了书法与音乐。而绘画与诗歌的关系比书与乐更为密切,王维特别拈出二者,也说明二者存在一定的相互影响。

与王维同时的殷璠,在《河岳英灵集·序》里即以王维、王昌龄、储光羲为当时的代表性诗人,并说:“维诗词秀调雅,意新理惬,在泉为珠,着壁成绘,一句一字,皆出常境。”^[5]谓其诗秀雅精致,温润如珠,上壁似画。此即苏轼“诗中有画”之论所由出。苏轼亦为全才,书画皆精,对王维的艺术交融理路则有更深一层的了解。唐画真迹绝少,王维之画只有一二幅摹本,“画中有诗”几无从说起,而“诗中有画”却成为定论。近30年来,不少学者专从构图、颜色等绘画技巧来论王维的诗,以及诗中如何具有禅意,形成两个新视角。前者显示了一定的深入,而后者略显游离于王维的诗之外,未免有些空泛。或者抓住一二切合点,以求统观整体,未免有以偏概全的趋向,但毕竟较之过去开拓了新的思维。我们从王维山水画的著录内容,结合王维诗描写的角度、意象、风格,二者之间确实存乎若干共同的审美规律与趋向。

在进一步从“诗中有画”的角度,反复观察王维诗时,发现绘画的原理与技巧对诗的影响确实广泛,甚至形成种种套路与模式,不歇气地出现诗中,可以称为“诗中有画”的“模式”。山水画的构图是由观察景物的不同角度构成的,有所谓高远、深远、平远之分,但由于“散点透视”的基本理念,在三远中远处的景物总会高出近景。王维的诗与画大都以平远眺望为主,在绘画里可以用远淡近浓以显示空间远近的区别,画面空间也得到协调,所谓“平远之意冲融,而飘飘缈缈”,“平远者冲澹”(郭熙语),则最适合王维这样温和的诗人。他的画据著录如此,诗亦复如此。诚如时下论者指出,王维把远近不同的景物,即处于二维不同空间景物“叠合”起来,远景凌驾于中景之上,形成一维扁平视觉上的“错觉”,而突出远近不同空间景物所形成的陌生美。需要指出的,这种写法不仅与山水画有关,也与六朝山水诗描写技巧具有渊源关系。这种“扁平景观”最早见于谢朓的山水诗,诸如“云端楚山见,林表吴岫微”“白水明田外,孤顶松上出”“池北树如浮,竹外山犹影”^①,便都是由平远中望出。谢朓是书法家,而非丹青手。他的这种描写带有观赏山水时的惊异与欣

喜。王维是山水画高手,对于这种“扁平景观”所形成的“错觉”与“陌生感”的审美愉悦,当然是敏感的,他也是捕捉这种“错觉美感”的高手。绘画经验与诗艺传统的继承使他在观察景物予以特别的注意,在诗里也乐此不疲地反复描写,久而久之,便形成一种套路和模式。这种“二维空间的叠合”模式成为精妙的模板,在他的山水诗里到处都呈现着如此类型的印记。

王维在《奉和圣制御春明楼临右相园亭赋乐贤诗应制》中说:“商山原上碧,浣水林端素。”如果说碧绿的商山好像坐落在白鹿原上,则属于经验的判断;那么浣水在林木的梢头闪着白光,即属于视野中的“错觉”,就很异样,比谢朓“林表吴岫微”更富有审美的刺激,更为新鲜。这种“缘木求鱼”的写法,潜伏反道合常的原理。这要比起“登降圣观”那首应制诗的“林疏远村出,野旷寒山静”,空间感的差别更大,更让人注目。林端有了河,也可以有莽莽大江。《登辨觉寺》就说:“窗中三楚尽,林上九江平。”出句出自大谢以门窗取景方式,对句不消说取法小谢。此俯视景象,寺在峰上,故遥远景物空间缩短,可“目尽三楚,坐瞰九江”(何焯语),一望千里。九江跑上了林端,较“浣水林端素”更为广大旷阔而有气势。《北垞》的“北垞湖水北,杂树映朱阑。逶迤南川水,明灭青林端”,后两句只是改变句式,次句借用出句宾语为主语,增大了复音动词的空间,使水闪动的光感更为显明。

树端除了有河有江有湖外,还有桥梁、桔槔、道路,以及郡邑,甚至宫阙。《晓行巴峡》说:“水国舟中市,山桥树杪行。登高万井出,眺迥二流明。”看后二句可知前二句为仰视:山上的桥从树梢上跨过。此种景象犹杜甫《北征》的“我行已水滨,我仆犹木末”,此言树上有桥。《春园即事》:“开畦分白水,间柳发红桃。草际成棋局,林端举桔槔。”此为平远景物,末句说打水的吊杆在树梢上高举,吊杆当在山坡之上,故林端而在其下。《瓜园诗》:“蔼蔼帝王州,宫观一何繁。林端出绮道,殿顶摇华幡。”这是从田园远望京城,长安城南往往丘陵隆起,皇亲显宦的别墅山庄罗列其上,故能看见整洁漂亮的大道伸到树端之上。《送崔五太守》:“剑门忽断蜀州开,万井双流满眼来。雾中远树刀州出,天际澄江巴字回。”刀州即益州,第三句是说从雾树梢头露出益州,或者干

① 以上诗题分别是《休沐重还丹阳道中》《还涂临渚》《新治北窗和何从事》。

脆说，群邑坐落在树梢之上，或许更合诗意。不仅郡城在树上，还有宫阙。《奉和圣制与太子诸王三月三日龙池春禊应制》：“金人来捧剑，画鹢去回舟。苑树浮宫阙，天池照冕旒。”后二句似写天池之倒影。苑树梢头的宫阙倒映水中，好像宫阙浮动在树梢之上。巧妙地描写见出观察之细致，捕捉之敏捷。《奉和圣制从蓬莱向兴庆阁道中留春雨中春望之作应制》的“黄山旧绕汉宫斜，銮舆迥回千门柳”，后句是说皇家的车子高高行进在千门万户前的柳树上，这是俯视中的叠合错位。以上九例，都是以树木为坐标，建筑、道路、桥梁、城郭、宫殿、车子、河流、大江都出乎其上。单看其中任何一处的描写，无不觉其新鲜有趣，给人异样美的感觉，但合拢在一起，便豁然顿悟，原来都是一个模式，新鲜感如果不是不翼而飞，也自然会有些减价。

作为坐标的树木，可以更换，然“二维空间叠合”的模式，一仍照旧地频频出现。著名的《汉江临泛》的“郡邑浮前浦，波澜动远空”，郡邑好像一上一下地浮动在前边的水面上，波澜使蓝天白云都在晃动。确实是天生的好偶句，但和他“二维空间叠合”模式一旦联系起来，就会觉得好像把看到的好景观填充在统一模式的框架中，我们的美感就会淡化了几许，觉得只是坐标改换了一下。《奉和圣制上巳于望春亭观禊饮应制》的“楼开万井（一作户）上，辇过百花中”，出句言皇家的阁楼位于千家万户的屋顶上。虽然用的是统一模式，但建筑总缺乏一种动态的美感，故不能与上诗同日而语。《游化感寺》的“郢路云端迥，秦川雨外晴”，看到的是郢路伸入云端，一经技巧处理，便变成了路在云上伸得更远，模式化的痕迹就显得过于明显。而《新晴野望》的“白水明田外，碧峰出山后”，“碧峰”为近景，犹如山水画中远山渲染以石青的碧色，显示出不同空间的远与近，属于自然的写生，不施加任何人工的技巧，倒显得清新自然。若用“二维叠合”模式套成“碧峰出山端”就不伦不类了。

综上所述，以远望观察景物，常常会出现远近景物叠合，给人新颖的异样，一经入诗自成好句，但把这种特殊错觉一旦固定下来，再见于笔下，变为固定的模式，不过改换不同的物象罢了。奇异一旦僵化，就是神奇也会变成腐朽。王维以上的诗大多成为名句，并没有全部丧失新鲜性，其原因在于这种种现象原本存在于大自然中，他所使用的模式足以唤起人们观察事物的特殊感觉，再加上语言的简洁形象，一般也不容易发现其中隐伏的模式，故仍能有一种新

鲜感，而成为每被人赏识的名句。但从创作角度看，诗人如果把他喜爱的形式反复使用，而不能超越自己，就未免显得格式化，甚至形成模式频用的僵化。有意味的形式加班使用，是盛唐诗人的通病，于大家名家在所不免，犹如漫游诗人李白见了许多县令，都要用五柳、采菊去应候一番；或如杜甫见到好的景物都要用四句四景的方式构成绝句。王维当然也避免不了。

远近不同的景物，在绘画里总要借助虚实、浓淡、明暗等方法予以区别处理，所谓“远山无皴，远水无痕，远林无叶，远树无枝，远人无目”一类画诀，即言此理。不过，唐人山水画尚无皴法，皴法到了五代荆浩、关仝的时代方才诞生。李思训的金碧山水，则以颜色的浓淡处理。而传为王维的《江山雪霁图》就是以钩斫描画山的轮廓，远山与近山方法无别。美术史家滕固曾说：“王维在山水画上划时代的意义，正是盛唐时代予山水画独立而发展的意义。不过我们不要相信董其昌们的感情的赞扬，他认为王维一变钩折法而为渲染法，哪有这回事？他的画富有诗意，我们毫不否认。而有所谓后代那样的皴法和渲染法，实在找不出来。他的作品还是停留于钩折法的阶段里。……诗情禅味满充在他胸中，他偃息于自然，低首于命运；他的为人，没有吴道玄的热狂，没有李思训的谨严，而有他自己的蕴藉潇洒的特质。当山水画成立之初，突破成法，容易作自己的开发。王维在这当儿，开展了‘抒情的’一面，和吴氏‘豪爽的’李氏之‘装饰的’那类特质并行。”^[6]王维山水画没有皴法，没有渲染，即无墨色渲染的浓淡以分远近，所以远山的画法就和近山没有多大的区别。而这种初期山水画的画法，也和不大远的景物与中景或近景的“叠合”的观察“错觉”非常接近，所以同样也很逼真。

王维把远近景都用钩斫所形成视觉“叠合”的画法，以及小谢诗远近景“叠合”的写法结合起来，形成了他的山水诗中的一种“特技”。他又是观察景物非常精心而敏捷的画家和诗人，所以在诗中反复不停止出现种种不同景物造成的“叠合”，这既给他的山水诗平添不少名篇与名句，但使用过于频繁的话，就是再精美的形式，也会变成一种模式，成为一种趋于一律的印记，这便给他带来了“二维空间叠合”模式的负面作用。以往只看到绘画予其诗的描写的多种积极的影响，包括叠合在内，得到论者不少的称美。然而事物往往是两方面的，抱阳之中也有负阴的一面，积极也包含有消极，长处短处都在这

里,使用度起着趋向的关键,王维山水诗的成功与不足均与此休戚相关。

二、画的深远与诗暗示空间的“外”

山水画“三远”中的深远,是表达居高远眺的鸟瞰视角所见到层层无尽的远景。一般来说,仰视的高远,雄强伟壮;平视的平远,则冲淡蕴藉;俯视的深远,其色深晦,其意“重叠”。“高远者明瞭”而“不短”,“深远者细碎”而“不长”,“平远者冲淡”而“不大”(郭熙语)。故传统的山水诗以平远为主,附之以高远,后者如范宽的《溪山行旅图》,前者如黄公望的《富春山居图》。王维艺术个性温和而好静,他的《江山雪霁图》即为平远,平远的特征是安祥冲融。据传所谓的《辋川图》则重山叠嶂,带有深远意味,就让人可疑。无论古今山水画,以深远取法者甚少,像唐之无名氏或谓李昭道《明皇幸蜀图》远山重重叠叠,画面细碎,在宋元山水画里就极为少见。若从空间呈现角度来看,高远是近距离的眼前空间,平远是远距离的遥远空间,深远是眼底空间外的空间。绘画作为视觉艺术,要受到视野空间的限制;诗歌属于时间艺术,对深远空间则可用指示性或暗示性方式表示。不仅可以避免光色深晦与物象的细碎,而且所开拓的深远空间给人以诗意的遐想余味。

王维诗在山水画深远的启迪下,往往把视野被遮蔽或看不到的空间,特意指示出来,让人情思飞越。说起来,方法极为简单,不外乎就是一个“外”字。正如“二维空间叠合”必须具有近处一个坐标,他的深远暗示或指示就是利用可观空间某物作为坐标,然后于其后加上一个“外”字,顿时情思就会飞越到想象的空间。人之心理往往有一个“求视欲”,愈是看不到的愈想看,看不到的促使想,想象看不到的地方。想象空间是诗人的“殖民地”,可以满足诗人与读者的“欲望”,是一片虚幻神奇的“土地”。前文所及谢朓的“白水明田外”与“竹外山犹影”,两“外”字都表近空间以外的远空间的“白水”与“山”,这都是可以看到的空间,只是用“外”字把空间的远近区别起来。如《答王世子》的“飞雪天山来,飘聚绳牀外”;暗示遥远空间者如《和宋记室省中》的“落日飞鸟远,忧来不可及”。前之“外”划分了室之内、外,后则不用“外”,而以“飞鸟远”暗示远“不可及”之空间。这些“外”字与暗示对同样以山水诗为主要题材的王维充斥强烈的诱惑力。

王维在谢朓用“外”字表示可视之远空间的基础上,推广到视之不见的更远空间,这种遥远空间在一定情况下也是山水画深远视觉所要表达的。由于深远的“重晦”“重叠”“细碎”与王维画求清爽、明亮的平远视觉不吻,所以他的山水诗远景均简洁明了,不作细致刻画,或者采用暗示或指示显示出来,留下了充分的想象余地,而有“此时无形胜有形”的艺术效果。这多少得益于小谢诗的启迪,更重要的是他从观察景物的深远与平远的比较中有所发现,也是在乐于采用平远视觉中感受与想象到的。《送魏郡李太守赴任》说:“苍茫秦川尽,日落桃林塞。独树临关门,黄河向天外。”正是在平远的眺望中,思绪飞到友人要去的遥远之地,用“向天外”表达出来。“外”的指示性,告诉那是视力不及之外,只能供想象去驱驰。《扶南曲歌词五首》其一:“香气传空满,妆华影泊通。歌闻天仗外,舞出御楼中。”“天仗外”犹言楼外,而“天仗”处的舞蹈,却是外人看不到的,而只能听到歌声。《送高适弟蕃游淮南》说:“孤帆万里外,淼漫将何之?江天海陵郡,云日淮南祠。杳冥沧洲上,荡潏无人知。”“万里外”当然为视野所不及,故接着是关切地一问。以下的“海陵”“淮南”,则是关注友人之想象。《和使君五郎西楼望远思归》:“高楼望所思,目极情未毕。枕上见千里,窗中窥万室。悠悠长路人,暧暧远郊日。惆怅极浦外,迢递孤烟出。”前四句写远望,后四句为所想。“极浦”的“孤烟”,是看得见的,而“极浦外”不是所见,而是出之想象,想象友人远去的孤独。《别弟缙后登青龙寺望蓝田山》:“陌上新离别,苍茫四郊晦。登高不见君,故山复云外。”说登高不见其弟,何况家乡又还在白云之外,开拓了空间,展示对其弟之挂念。《早入茱阳界》的“前路白云外,孤帆安可论”,“孤帆”不是看见的,而是经验的判断,“白云”则充当了坐标由“外”字指示出来。《酬虞部苏员外过蓝田别业不见留之作》的“唯有白云外,疏钟闻夜猿”,疏落的钟声间杂猿鸣,是看不见的,故用“白云外”隔断,而以听觉之声音表示更远空间的存在,显示出山间的夜寂。《汉江临泛》的“江流天地外,山色有无中”,后句可画,前句则非,就因“外”字,伸展到想象之空间,非视力所及,故不易画出。“外”的指示与暗示的双重作用,都很明显。《送祢郎中》的“东郊春草色,驱马去悠悠。况复乡山外,猿啼湘水流”,末句即是“乡山外”所想象的地方,这是加倍写法。其他如:“乡树扶桑外,主人孤岛中。”(《送秘书晁监还日本国》)“岛夷九州外,泉馆三山深。”

(《送从弟蕃游淮南》)“九河平原外,七国蓟山前。”(《送魏郡李太守赴任》)“寒山天仗外,温谷幔城中。”(《和仆射晋公扈从温汤》)“春池百草外,芳树万年馀。”(《和尹谏议史馆山池》)“青山万井外,落日五陵西。”(《青龙寺昙璧上人兄院集》)以上6例的“外”均带指示性,与前例的暗示性不同。指示性在于区别两种事物所出的不同地位,或相距甚远,如前三例;或距离较近,如后三例。远者为看不见之所,近者则在视野之内。故前三例与前例相近,不同之处则在句首把远处交代清楚,带有强调意味,而与前者突出想象则有区别。然无论哪种情况,“外”字都置于单数句之末,则是共同的。《答裴迪辋口遇雨忆终南山之作》:“森森寒流广,苍苍秋雨晦。君问终南山,心知白云外。”提前把“外”字指示的终南山交待已清,“外”字自然到了偶数句末。这看似例外,实际只是用了倒装句,次序自然颠倒起来。意即:“心知白云外”,就是君所问的终南山。

王维田园诗的几个名句,还用了“外”字的第二种指示形式:“白水明田外,碧峰出山后。”(《新晴野望》)“日隐桑柘外,河明闾井间。”(《淇上田园即事》)“白水”与“日隐”都是“外”字要指示的物象,如此安排,一是指出两种景物间的距离远近,二是描写二者之间微妙的关系,“白水”句原本把小谢名句“白水田外明”作了调整,把“外”字置于句末,则是王维指示空间常用法。当然也有例外,如《过福禅师蓝若》的:“竹外峰偏曙,藤阴水更凉”。然而即使例外,亦与小谢《新治北窗和何从事诗》的“池北树如浮,竹外山犹影”相关,王诗即从后句脱出,则无疑问。犹如前及王诗的“惆怅极浦外”,即从小谢《临溪送别》的“怅望南浦时”脱出一样。王诗有些“外”字,仅表以外,并无暗示,只有指示作用。如《苦热》的“莞簟不可近,絺绤再三濯。思出宇宙外,旷然在寥廓”,此与前文具体指示某地就有区别,亦与《赠焦道士》的“坐知千里外,跳向一壶中”用法相同。有时偶用散文句法,即打破“外”置单数句末的惯例,如《泛前陂》:“秋空自明迥,况复远人间。畅以沙际鹤,兼之云外山。”另外,也有一般仅指方位的用法,别无他意。《辋川闲居赠裴秀才迪》的“倚仗柴门外,临风听暮蝉”,同样为名诗名句,《班婕妤三首》其三:“宫殿生秋草,君王恩幸疏。那堪闻风吹,门外度金舆。”不过这些常见的用法对王维来说,却属于例外了。

表达纵深或遥远空间的“外”,在王维诗中大都形成一种艺术的暗示作用,使用率之高,就成为一

空间模式,即模式化的空间。如前所言,此与山水画注意纵深景物有关,成为诗人兼画师的负面。

三、动静、颜色与拟人化模式

对于诗与画,前人称诗为“有声画”或“无形画”,谓画为“无声诗”或“有形诗”,诗与画的功能与缺陷在交流融合中得到互补。诗非画,画亦非诗,然诗可以表达画中没有的声响,而画可以看作没有声响的诗,可以把诗中景物画得逼真生动。“词客”与“画师”兼于一身的王维,把诗与画融合的更为紧密而自然。《宣和画谱》说:“观其思致高远,初未见于丹青,时时诗篇中已自有画意。由是知维之画出于天性,不必以画拘,盖生而知之者。故‘落花寂寂啼山鸟,杨柳青青渡水人’,又与‘行到水穷处,坐看云起时’,及‘白云回望合,青霭入看无’之类,以其句法皆所画也。”^[7]郭熙《林泉高致·画意》说:“余因暇日阅晋唐古今诗什,其中佳句有道尽人腹中之事,有装出目前之景”,可发“画之主意”,“境界已熟,心手相应,方始纵横中度,左右逢源”。其子郭思又补充说:“思因记先子尝所诵古人清篇秀句,有发于佳思而可画者,并思亦尝旁搜广引,先子谓为可用者,咸录之于下。”^[8]所录有羊士谔《望女儿山》、长孙佐辅《寻山家》、窦巩《寄南游兄弟》,名句就有王维的“行到水穷处,坐看云起时”。他如杜甫“舍南舍北皆春水,但见群鸥日日来”与“远上寒山石径斜,白鸟下复见黄鹂”,姚合“天遥来雁小,江阔去帆孤”,韦应物“春潮带雨晚来急,野渡无人舟自横”,郑谷“相看不语水,独自坐孤舟”等及宋人名句。这些“清篇秀句”都有一个共同特点,全都属于视觉范畴。其中偶有例外,如魏野的“数声离岸橹,几点别州山”,摇橹的几声虽画不出,然橹之摇状却无问题。李后村的“犬眠花影地,牛牧雨声陂”,“雨声”画不出,土陂的湿润却可状出,或者用几丝的雨线亦可表出。这些非画家的诗人,是以视觉最敏锐的物象为描写的主要对象,此即画家特意所选可画者的原因。

然而,像王籍《入若耶山》的“蝉噪林愈静,鸟鸣山更幽”名句,就给画家出了绝大的难题,怎么也不好画。像宋代画院的著名考题“踏花归来马蹄香”,专以视觉为能事的画者就很棘手,而想出以蝴蝶飞舞马蹄左右的招儿,仍用视觉补充它本身的不足,用视觉代替嗅觉仍然是个笨办法。在大小谢的山水诗里,把视听觉结合起来写,不能说没有,但可以说是无意为之,或不经意出之,起码不是作为技巧规律。大

谢的“池塘生春色,园柳变鸣禽”,只是久病后临窗一望,耳目一亮所致,恐非特意经营视听兼备;而小谢的“馀霞散成绮,澄江静如练”,比喻精巧,匠心所运则不消说,然而却是合掌式的纯视觉偶对。山水诗发展到盛唐,积累了丰富的经验,视听兼具的景物描写愈来愈多,作为一种技巧规律,或可被诗人有所意识,然似乎没有专从此道大放厥词。王维具有画家敏锐的视觉,也有诗人灵动的听觉,视听互补,诗画兼济,成了他的山水诗的不可或缺的手段,或者说执意以求的方式,使用之多,超过了同时代的诗人,迈越前人则不消说。

比如《从岐王过杨氏别业》的中四句写景:“兴阑啼鸟换,坐久落花多。径转回银烛,林开散玉珂。”可以说第二、三句属于画家的眼光,一、四句则是诗人的听觉,因为画家对听觉是迟钝麻木的。如此视听的组合与参差的排列,是要用诗人与画师的双重身份去经营的。此诗作于开元八年(720),即20岁时,可见起步之早。同时的《从岐王夜宴卫家山池应教》的“积翠纱窗暗,飞泉绣户凉”,又是把视觉与感觉结合起来。应教、应制诗的写景状物,属于技巧性的竞赛,王维特意展示了他诗人兼画家的双重手段。王士禛说:“晚唐人诗:‘风暖鸟声碎,日高花影重’,‘晓来山鸟闹,雨过杏花稀’;元人诗‘布谷叫残雨,杏花开半村’,皆佳句也。然总不如右丞‘兴阑啼鸟换(“换”字的误记),坐久落花多’自然高妙,盛唐高不可及如此。”^[9]这些佳句均为视听兼写与王之手法无二,王维只是“自然”而泯化无迹而已。《敕借岐王九成宫避暑应教》中:“隔窗云雾生衣上,卷幔山泉入镜中。林下水声喧笑语,岩间树色隐房栊。”后二句即视听结合,前二句特意强化景物的动态感。黄生说:“右丞诗中有画,如此一诗,更不逊李将军仙山楼阁也。‘衣上’字,‘镜中’字,更画出景中人来,尤非俗笔所办。”^[10]也就是说“生”“入”这些动词显示出人物的活动,使画面增加了诗意。

《游悟真寺》中的“草色摇霞上,松声泛月边”,造句别致,然视听模式显露。《沈十四拾遗新竹生读经处同诸公之作》的“嫩节留馀箨,新丛出旧栏。细枝风响乱,疏影月光寒”,前二句纯是视觉,第三句视觉中有听觉,以求描写角度不至于单调。当然纯视觉描写不是没有,但总在其中寻求些变化。《田家》的“夕雨红榴拆,新秋绿芋肥。饷田桑下憩,旁舍草中归”,后二句的动态使前二句的静态描写避免了板滞,虽然全都出于视觉。纯听觉者如《秋

夜独坐》的“雨中山果落,灯下草虫鸣”,因是夜晚,故均属于听觉世界。像《积雨辋川庄作》的“漠漠水田飞白鹭,阴阴夏木啭黄鹂”,前人谓“写景自然,造意又极辛苦”(刘须溪),夏日久雨过后的景象确实描写“自然”,视觉、听觉与静态、动态的4种关系配合得也够“辛苦”,也就是模式化还能看得很明显。

王维视听组合描写,如同“二维空间叠合”模式一样,单看每一处,则无不生动,若组合在一起,其间的技巧性、模式化就显而易见。虽然本身有招人注目喜爱之处,然使用过于频繁,即使精心安排,模式的框架亦赫然显露,总没有他所宗法陶诗的“暧暧远人村,依依墟里烟”那样自然^①,因前后句有割舍不断的关系。王维的视听模式,则往往没有或无暇顾及这一层最重要的关系。

画家对颜色对比、衬托等功能要比诗人丰富的多。一幅画,包括一部影视剧都有它的主色调,后者如《红高粱》与《菊豆》的颜色迥异,而山水画中钱松喙的大红大黑与宋文治以青带白则绝然两样。王维说自己“吾生好清静,蔬食去情尘”,虽是《戏赠张五弟諲》的话,但非戏言。故三十丧妻不续,焚香净琴,不仅蔬食好佛而已。他的所好之道,就在清静闲静之中。他是画家,故对暖色红、黄,以及金、玉字眼不那么看重,而对冷色调青与白却特别垂青,正像他的山水画绝不是李将军的金碧山水,亦非赭石那样带有些微暖色的,而是不带色彩的水墨山水。虽然诗中的色彩以青与白之类为主,但是他的山水、田园诗的景物却描绘得那样朝气蓬勃,从而显示盛唐时代兴盛气象,《瓜园诗》“素怀在青山,若值白云屯”,句虽不对偶,颜色字则并现。这种个性与时代、效果与手段的双重二律悖反,引人寻思。青与白是王维山水诗的主色调,其风格很接近今人宋文治的青绿山水画。另外,接近青与白的,还有碧与素、青与黛、白与碧、白与绿、青与碧、青与绿,也很值得注意。如:“商山原上碧,浣水林端素。”(《奉和圣制御春明楼临右相园亭赋乐贤诗应制》)“连天凝黛色,百里遥青冥。”(《华岳》)“白水明田外,碧峰出山后。”(《新晴野望》)“不为碧鸡称使者,唯令白鹤报乡人。”(《送王尊师归蜀中拜扫》)“忍别青山去,其如绿水何?”(《别辋川别业》)“绿树重阴盖四邻,青苔日厚自无尘。”(《与卢员外象过崔处士兴宗林亭》)“清溪一道穿桃李,演漾绿蒲涵白芷。”(《寒食城东

① 王维《和使君五郎西楼望远思归》的“悠悠长路人,暧暧远郊日”,即学陶诗此二句。

即事》)“青山尽是朱旗绕,碧涧翻从玉殿来。”(《和太常韦主簿五郎温汤寓目之作》)以上8例只有第七、八例两颜色字融入一句,其余分别处于五言之句首、句中、句末与句之第四字,七言则为句首与第三字的位置,题材同样广泛。这些颜色字,均是“青”与“白”的派生词。王维诗至此可以说是一幅幅青绿山水图,对颜色的选择与他的清静的“闭关”“掩扉”出于同样的审美追求。对于暖色他并不全然拒绝,而是用于冷暖色的对比衬托中。如绿与红:《山居即事》的“绿竹含新粉,红莲脱故衣”,《早春行》的“不及红檐燕,双栖绿草时”,《游悟真寺》的“买香然绿桂,乞火踏红莲”,《田家》的“夕雨红榴拆,新秋绿芋肥”,《田园乐七首》其六“桃红复含宿雨,柳绿更带朝烟”,《辋川别业》的“雨中草色绿堪染,水上桃花红欲燃”,后者则为名句;白与黄:《燕支行》的“画戟雕戈白日寒,连旗大旆黄尘没”,《送张判官赴河西》的“沙平连白雪,蓬卷入黄云”,还有“漠漠水田飞白鹭,阴阳夏木啭黄鹂”,看来主要还用于边塞诗中。其他的白与朱,青与赤,白与红,白与丹,都是偶尔为之,用例无多。值得一提的是,还有红与黑刺激性的对比,在青与白主色调中显得格外特别。《送秘书晁监还日本国》的“鳌身映天黑,鱼眼射波红”,这是对船行大海之危险的极而言之;《河南严尹弟见宿弊庐》的“古壁苍苔黑,寒山远烧红”,此则为了描写冬天景物干燥异样,均属偶尔为之。

“青”与“白”之类的冷淡色彩,则是王维诗的主色调,也是他心目中理想的颜色,故可视为写景的颜色模式。如同对青、白色的钟爱,拟人化的描写也是王维描山摹水的常见手法。拟人最早多见于大小谢诗,大谢如“白云抱幽石,绿筱媚清涟”,小谢如“风碎池中荷,霜剪江南绿”。到了初盛唐之际的应制诗,这种把草木拟人的手法很取巧,也很讨好。如苏颋《奉和春幸望春宫应制》的“细草偏承回辇处,轻花微落奉觞前”,对句一作“飞花故落舞筵前”,均为拟人手法^①。张说《先天应令》的“梅花百般障行路,垂柳千条暗回津”,是说花草树木都在以不同手段欢迎天子出游。王维自然熟悉其中诀窍,特别是大谢诗给他更多的启导。《晦日游大理韦卿城南别业四声依次用各六韵》的“园庐鸣春鸠,林薄媚新柳”,《韦侍郎山居》的“啼鸟忽临涧,归云时抱峰”,“媚”与“抱”直用大谢拟人化的动词。《东谿玩月》的“月从断山口,遥吐柴门端”,“清灯入幽梦,破影抱空峦”,“吐”字启发杜甫的“四更山吐月”,“抱”字颇有新意^[11]。《送丘为往唐州》的“槐色阴清昼,杨花

惹暮春”,此受大谢“松莛欢蔓延,樛葛欣累萦”给植物赋予人的情感的启发。李贺诗“古竹老梢惹碧云”,温庭筠诗“暖香惹梦鸳鸯锦”,则又取法王维。《过沈居士山居哭之》的“野花愁对客,泉水咽迎人”,《重酬苑郎中》的“草木尽能酬雨露,荣枯安敢问乾坤”,《既蒙有罪旋复拜官伏感圣恩窃书鄙意兼奉简新除使君等诸公》的“花迎喜气皆知笑,鸟识欢心亦解歌”,《杂诗三首》其三的“已见寒梅发,复闻啼鸟声。心心视春草,畏向阶前生”,《书事》的“轻阴阁小雨,深院昼慵开。坐看苍苔色,欲上人衣来”,《戏题辋川别业》的“藤花欲暗藏猓子,柏叶初齐养麝香”,《戏题盘石》的“可怜盘石临泉水,复有垂杨拂酒杯。若道春风不解意,何因吹送落花来”,以上的动词,本属人之喜笑哀乐,一经拟人,全转嫁到植物、白云、月亮上,其中生动者为人爱读,不少流为一般。正像后两例题目所示,颇有些游戏笔墨。大谢拟人手法约有18例,不仅有动词,还有作动词用的名词,以及形容词,甚至连绵词也派上了拟人的用场^[12]。然王维只在动词上拾人巧慧,转成“动词拟人化”模式,这和以上其它诸种模式,在创作思维与优劣得失上都存在共同的趋向。后来比王维小14岁的岑参,追求奇丽的诗风,专取夸张或狠重的动词予以拟人化,用来描写山水,又成新的模式,由王维的平和一变而为奇丽,而单一动词的模式却未变^[9]。只有杜甫在他的七绝里,拟人化不局限于某一词,形成草木与创作主体的亲切“对话”,并且带有幽默诙谐的风格。

四、结语

在盛唐诗人中,王维与岑参都是注重技巧的诗人,对自己喜爱的程式往往反复使用,所以在诗艺上模式化最为显明,而岑参尤甚^[13]。王维性格平静温和,从不过度的大喜大悲,就是发牢骚也不会招人生气。他的感情始终保持在恒温的水准,因为持有“无可无不可”的人生观念,对社会的任何变化持之以冷漠,而对于幽静的山林与安宁的田园却具有特殊的兴趣。他以温润雅洁的语言描绘所钟情的大自然,而对自己有切肤之痛的安史之乱只留下了一首

① 赵谦《初唐七律音韵风格的再考察》指出此时七律富丽堂皇,其次是“用拟人化手法写物会人意,物我同乐。旨在表明皇威不啻统摄万民,且统摄万物。例举除苏颋此联,还有沈佺期《大明宫》的‘山鸟初来犹怯曙,林花未发已偷新’,武平一《兴庆池》‘波摇岸影随晓转,风送荷香逐酒来’”。见《文学遗产》1990年第3期。

黯然伤神小绝句。这同时与所喜爱山水画的在审美上息息相关,沉浸于自然而疏远于社会。他的水墨山水画与李思训金碧山水标志着山水画形成伊始的不同风格,他在山水诗上也成为领军人物,都为盛唐气象增加蓬勃旺盛的活力。至于所形成的诸种模式,从另一角度看,都是出色之处,只不过不变成法,使用过多罢了。

参考文献:

- [1] 蒋寅. 对王维“诗中有画”的质疑[J]. 文学评论, 2000(4): 93-100.
- [2] 刘石. 诗画平等观的诗画关系——围绕“诗中有画”说的若干问题[J]. 文艺研究, 2009(1): 41-51.
- [3] 尚永亮. “诗中有画”辩——以王维诗及相关误解为中心[J]. 社会科学研究, 2010(1): 179-183.
- [4] 张彦远. 法书要录: 卷 6 [M]. 北京: 人民美术出版社, 2005.

- [5] 李珍华, 傅璇琮. 河岳英灵集研究[M]. 北京: 中华书局, 1992.
- [6] 滕固. 唐宋绘画史[C]// 阎丽川. 诸家中国美术史著选汇. 长春: 吉林美术出版社, 1992: 993-994.
- [7] 佚名. 宣和画谱: 卷 10 [M]. 长沙: 湖南美术出版社, 1999.
- [8] 郭熙, 郭思. 材泉高致: 画意[C]// 沈子丞. 历代论画名著汇编. 北京: 文物出版社, 1982: 72.
- [9] 王士禛. 带经堂诗话[M]. 北京: 人民文学出版社, 1982.
- [10] 黄生. 增订唐诗摘抄: 卷三[C]// 黄生. 唐诗评三种. 合肥: 黄山书社, 1995: 196.
- [11] 魏耕原. 杜诗数词的多重意义[J]. 长安大学学报: 社会科学版, 2015, 17(4): 113-118.
- [12] 魏耕原. 谢朓诗论[M]. 北京: 中国社会科学出版社, 2004.
- [13] 魏耕原. 盛唐名家诗论[M]. 北京: 中国社会科学出版社, 2015.

Theory of WANG Wei “Painting in poetry” mode

WEI Geng-yuan

(1. School of Humanities, Xi'an Peihua Univeisity, Xi'an 710125, Shaanxi, China; 2. School of Chinese Language and Literature, Shaanxi Normal University, Xi'an 710062, Shaanxi, China)

Abstract: Regarding Wang Wei's interaction mode between poetry and painting formed in “painting in poetry”, it is found that his landscape poetry has inherited the traditional side of Southern dynasties and prosperous Tang dynasty and embodies the innovation after the interaction between poetry and painting. It is suggested that the formation of “two dimensional space superimposition” in Wang Wei's landscape poetry is with the aid of spatial expression form of landscape painting; In addition to “ping yuan” in landscape painting, “shen yuan” and “wai” indicating space can be also found in his poetry, forming simple and precise model; The movement and stillness, color and personification in poetry and painting embody the characteristic of personified mode, which is very classic.

Key words: WANG Wei; two dimensional spatial superimposition; “shen yuan” and “wai”; movement-stillness and color; landscape painting; landscape poetry