

doi:10.3969/j.issn.1672-0598.2010.01.023

诗人的画家视角与诗中画意的建构

——以“凝情取象”、“随物赋形”为例

王赠怡

(四川文理学院 美术系,四川 达州 635000)

[摘要]王维的“凝情取象”、苏轼的“随物赋形”对于理解“诗中有画”的画意有着重要意义:其一,“凝情取象”、“随物赋形”体现了具有画家视角的诗人对“形”、“象”的觉醒,诗歌的绘画性需要“形”、“象”来体现,这是诗歌呈现画意的根本前提和根本保障;其二,它们回答了生成画意的方式和类型,“随物赋形”就是以再现的方式生成模仿型画意,“凝情取象”就是以表现的方式生成意象型画意。

[关键词]诗中有画;凝情取象;随物赋形;模仿型画意;意象型画意

[中图分类号]J120.9 **[文献标志码]**A **[文章编号]**1672-0598(2010)01-0128-04

自从“诗中有画”产生以来,就有学者不以为然。近些年来这种否定的声音再次抬头,认为“用这句话来概括王维诗歌的艺术特征是没有意义的。”^[1]有的学者甚至认为“将王维诗的成就归于‘诗中有画’已然损害了王维诗的艺术价值。”^[2]笔者以为苏轼除了擅长诗词以外,亦是丹青妙手,因此他对王维的诗歌最有话语权,中国有句古话“同行看门道,外行看热闹”,他是从同行的角度给予王维中肯的评价的,他最能以独特的视角洞察王维诗歌的独特性。南宋周孚《题所画梅竹》所说的“东坡戏作有声画,叹息何人为赏音”(《蠹斋铅刀编》)^[3]实际上就是在痛惜人们忽视了苏轼画家视角在诗歌创作中的作用。所以下面笔者就主要探讨具有画家视角的诗人建构诗中画意的理念和途径。

一、纯粹诗人与具有画家视角的诗人在生成画意方面的区别

我们承认许多诗人的诗歌画意十足,这是可以理解的。因为诗人、画家都身处于一个具有高低变化、色彩缤纷的有形世界中。当诗人、画家借助这个共同体来抒情言志、写形图貌时,必然无法避免视觉感知的共性。但是这并不能成为否定“诗中有画”美学意义的依据:其一,诗画的区别是确切的,画善状物、诗善写情;但是诗歌如果能将内在情感转化为绘画般的可感形象,就足见绘画对于诗歌

的意义。其二,画家赋形的能力又非纯粹诗人可比,正如明代孙鑛所说“诗中画非善画者莫能拈出;而画中诗亦非工诗者莫能点破。”^[3]苏轼能注意到王维的画家视角对诗歌的影响并提出“诗中有画”的见解亦得益于他的画家身份。可见,具有画家经历的诗人所创造出来的画意应当与没有画家经历的诗人所创造出来的画意存在着显著的区别。其区别就在于具有画家经历的诗人所生成的画意能超越作为一般诗人视角感知的共性、自觉追求诗歌创作的绘画性,体现画家视角生成画意的个性。

谈到诗中画意的生成,我们就不得不追溯到《诗经》所运用的三种创作手法——赋、比、兴。对于赋、比、兴的诠释,宋代胡寅最为推崇河南李仲蒙的观点,他说:“赋、比、兴,古之论者多矣,唯河南李仲蒙之说最善。其言曰:叙物以言情,谓之赋,情物尽也;索物以托情,谓之比,情附物者也;触物以起情,谓之兴,物动情也。”(《斐然集》)^[4]李仲蒙对赋、比、兴的诠释符合黑格尔所谓“人能够把本来不实在的东西想象成好像是实在的”^[5]的观念,情本来是不实在的东西,但它能够借助实在的“物”体现出来,这就是一般诗歌为何亦有画意的原因。这种以赋、比、兴手法所体现出的画意,即是诗中之画的共性。以陶潜具有画意的诗歌为例,其《归园田居五首》、《饮酒二十首》、《拟古九首》等诗歌大

* [收稿日期] 2009-10-14

[作者简介]王赠怡(1972—),男,四川平昌人;讲师,硕士,在四川文理学院美术系任教,主要从事艺术美学研究。

多充满画意。如《归园田居·少无适俗韵》中的“方宅十余亩,草屋八九间。榆柳荫后檐,桃李罗堂前。暧暧远人村,依依墟里烟。狗吠深巷中,鸡鸣桑树颠”构成了一幅幅恬静优美、清新喜人的画面。这些画面的生成多以赋为主要手段,体现了纯粹诗人建构画意的一般性特征。苏轼曾著《和陶集》他对陶诗的体验也理应较常人深刻,然而陶诗的画意并未引起苏轼的特别关注,苏轼也并未以“诗中有画”来概括陶诗。笔者以为其主要的原因为陶潜以物传情的手法走的是中国传统诗歌的老路,即以赋、比、兴作为主要的方式,这是中国诗人在抒情达意方面相当普遍的现象。虽然这种传统方式也能起到生成画意盎然的作用,但是这种画意的形成在诗人的创作中还处于一种自发的状态,纯粹诗人对“形”、“象”在诗中的作用以及“形”、“象”的生成方式往往缺乏自觉的认识,亦未主动地将绘画意识与诗歌创作融合起来。因此,纯粹诗人那种因“物”而成的画意就只能是诗人之画。

二、“诗中有画”的画意表现为具有画家视角的诗人对“形”、“象”的倚重

什么是诗中之画的独特性呢?苏轼说王维“诗中有画”主要是指他的诗歌除了采用赋、比、兴手法建构的画面之外,更能充分发挥画家敏于赋形的能力,善于立象以尽意,让难于言说的抽象情感转化为可视形象,充分将诗性和绘画性结合起来的一种艺术创作特征。北宋邵雍《伊川击壤集》对画家与诗人的区别讲得很清楚,他认为画笔能使物无遁形,诗笔能使物无遁情。可见,纯粹的诗人在形的塑造方面肯定逊色于画家对形的把握。具有画家视角的诗人赋予诗歌画意的独特性在理论方面表现为对“形”、“象”的高度重视,在创作方面表现为艺术家对“形”、“象”的极度敏感,这方面诗人兼画家的王维和苏轼就体现了他们的典型性,在他们的论述及诗歌创作实践中明显表现出对“形”、“象”的偏爱,体现出具有画家视角的诗人对诗中画意建构方面的独特性以及将绘画因素纳入诗歌创作的自觉性。王维在《为画人谢颉表》中提出了“审象求形”的观点,在《裴右丞写真赞》又有“凝情取象”的看法。虽然“审象求形”、“凝情取象”都是针对绘画提出来的,但二者却让我们见证了王维画家思维的习惯性,他势必将这种习惯性延伸到他的诗歌创作中。“夙世谬词客,前身应画师”(《偶然作》)正是他这种观念的体现。王维善于将情转化为“象”、“形”的画家思维方式在其诗歌中得到了

淋漓尽致的发挥。如他的送别诗句:“苍茫秦川尽,日落桃林塞。独树临关门,黄河向天外”(《送魏郡李太守赴任》)“阴风悲枯桑,古塞多飞蓬”(《送陆员外》)“但去莫复问,白云无尽时”(《送别》)“天寒远山净,日暮长河急”(《齐州送祖三》)“塞迥山河净,天长云树微”(《送崔兴宗》)“遥知汉使萧关外,愁见孤城落日边”(《送韦评事》)“唯有相思似春色,江南江北送君归”(《送沈子归江东》)“山临青塞断,江向白云平”(《送严秀才归蜀》)。这些景物大多是远景,如茫茫的秦川、落日、临关门、天边的黄河、远山、长河、微树、微云、孤城等等,远景虽然在绘画里只能是“逸笔草草,不求形似”的粗轮廓勾勒,但把诗人目送亲朋、久久不愿离去的情状活脱脱地表现出来,进而达到抒写心中眷念之情的目的。此外诗句中的江流、长河、春色、白云、飞蓬等景物有广延性或不定性的外在特征:江流、长河、春色、白云之类由于状态的广延性被用来表现绵绵无尽的情思;而江流、长河、白云、飞蓬之属由于运动的不定性亦是对于居无定所之人的形象图解。^[6]上述例子可见王维用“形”、“象”传情的深厚功力,做到了情与象的完美融合,真正体现了他那“凝情取象”艺术创作主张。

苏轼对“形”、“象”的敏感体现在他“随物赋形”的主张上面。他在《书蒲永昇画后》中说:“唐广明中处士孙位始出新意,画奔湍巨浪,与山石曲折,随物赋形,尽水之变,号曰神逸。”其《文说》称:“吾文如万斛泉源,……及其与山石曲折,随物赋形而不可知也。所可知者,常行于所当行,常止于不可不止,如是而已矣。”“随物赋形”是对“水”千变万化特征的概括,用于艺术创作是指艺术家从“形”、“象”方面准确、自然把握诸事物的能力。而这种能力是不可言说的,苏轼称之为“神逸”。苏轼所强调的“随物赋形”不是专指绘画。从《文说》提到的“随物赋形”和《书摩诘〈蓝田烟雨图〉》概括的“诗中有画”来看,苏轼亦把画家所具备的敏于赋形的能力推及到散文和诗歌的创作。作为诗人,其画家视角对其诗歌创作起到了锦上添花的效果。如其诗句“水光潋滟晴方好,山色空蒙雨亦奇。欲把西湖比西子,淡妆浓抹总相宜”以淡妆浓抹的西施穷尽了阳光下和雨中西湖的美丽。苏轼这种描绘西湖的写形能力给后人留下了深刻的印象。武衍《正月二日泛舟湖上》如是说:“除却淡妆浓抹句,更将何语比西湖。”^[7]正因为苏轼具有这种将画家视角用于诗歌创作的切身体验,所以他才能敏锐把握王维诗人兼画家身份在诗歌创作中以

“形”、“象”见长的独特性。

三、“随物赋形”、“凝情取象”是具有画家视角的诗人生成画意基本方法

具有画家视角的诗人生成画意的理念就是借助“形”、“象”来传达情理,那么“形”、“象”如何生成呢?苏轼、王维也为我们做了回答:或者“随物赋形”;或者“凝情取象”。虽然“凝情取象”和“随物赋形”都体现了画家视角对“形”、“象”的敏感性,但两者在“形”、“象”的生成方式上却存在明显差别。从字面上看,“随物赋形”似脱胎于宗炳的“以形写形”、谢赫的“随类赋彩”。“随物赋形”意味着“物”是“形”的依据,“形”是对“物”的模仿、是作者对他所认识的客观对象或社会生活所作的具体描绘,具有再现的特点。这种由“随物赋形”所产生的画意,笔者将它命名为模仿型画意。模仿型画意主要是在传统“赋”的基础上发展起来的,其目的在于叙物以言情。而对“凝情取象”来说,情是象的依据,象是对情理生动的图解和直观,情理与物象之间完美和谐,具有表现的意味。借用《周易》“立象以尽意”的观点,笔者把这种“凝情取象”所生成的画意称之为意象型画意。意象型画意主要是在“比”、“兴”的基础上发展起来的。其显著的特征就是充分发挥画家对形的敏感性,随情赋形,使“情”和“形”铆合无间,“形”是“情”的图解。王维诗人及画家的身份使其作品的画意兼有两者:一是随物赋形,造成模仿型画意。如《渭川田家》“斜阳照墟落,穷巷牛羊归,野老念牧童,倚杖候荆扉,雉鸣麦苗秀,蚕眠桑叶稀。田夫荷锄至,相见语依依”;《山居秋暝》“明月松间照,清泉石上流。竹喧归浣女,莲动下渔舟”;《终南山》“白云回望合,青霭入看无”;等等,都属此类。二是凝情取象,生成意象型画意,最能体现“诗中有画”深刻意味的就是这种画意,亦最能体现具有画家视角的诗人在创作中的独特性。为了说明凝情取象能力在诗歌中的重要意义,我们只需将王维的作品与一些具有代表性诗人的作品作个比较。以送别的题材为例,王维《送沈子福归江东》“唯有相思似春色,江南江北送春归”与李白《赠汪伦》“桃花潭水深千尺,不及汪伦送我情”都抒写了友人之间的无限深情,但在表达“情深”这个抽象思想方面,李白诗中的“千尺”还是一个逻辑用语,而王维却将这种抽象思想化作视觉可以感知的江南江北无限的春色。这种通过可视形象回避抽象存在的逻辑形式方法,彰显出画家凝情取象、随情赋形的优势。王维以这

种随情赋形的能力所生成的意象型画面,在其诗作中信手拈来。如王维以“白云”写归隐之情的诗:“新买双溪定何似,余生欲寄白云中”(《问寇校书双溪谷》);“别妇留丹诀,驱鸡入白云”(《送张道士归山》);“翻嫌枕席上,无那白云何”(《游李山人所居因题屋壁》);“悠然远山暮,独向白云归”(《归辋川作》);“卑栖却得性,每与白云归”(《留别钱起》);“君问终南山,心知白云外”(《答裴迪忆终南山之作》);“与君青眼客,共有白云心”(《赠韦穆十八》)。作者反复取景白云,形成了他表现自己隐逸情结的固定模式。归隐生活的孤寂,对骨子里仍然存留着儒家的入世思想的王维来说无疑是痛苦的。王维生活在矛盾的双重人格中,在他的思想里归隐与尘世生活的诱惑时时在进行交锋。

提到诗中之画意,历史上人们喜欢将王维与孟浩然等同起来。实际上孟诗之画意不过是诗人之画。虽然“他的诗都是感物动情,因情萌兴写成的。”^[8]如《奉先张明府休沐》“何以发佳兴,阴虫鸣夜阶”,《秋登万山寄张五》“愁因薄雾起,兴是清秋发”,《陪卢明府泛舟回岷山作》“百里行春返,清流逸兴多”等都是他这种思想的体现。但是他的“感物动情,因情萌兴”并非缘于对“形”和“象”的自觉意识。正是基于上述原因,我们才把孟诗之画意归于诗人之画。其实对王、孟诗歌画意的区别,我们从殷璠《河岳英灵集》的评判中可以找到佐证。殷璠论孟浩然诗“无论兴象,兼复故实”,“故实”二字就说明孟浩然诗歌的写实风格。由于孟浩然没有将绘画因素纳入诗歌创作的自觉意识,他那种类似写实风格下的画意也只能叫做“类”模仿型画意。如《过故人庄》“绿树村边合,青山郭外斜。开轩面场圃,把酒话桑麻”;《宿建德江》“野旷天低树,江清月近人”;《秋宵月下怀》“秋空明月悬,光彩露沾湿。惊鹊未定,飞萤卷簾入。庭槐寒影疏,邻杵夜声急”;《宿庐江寄广陵旧游》“山暝听猿愁,苍江急夜流。风鸣两岸叶,月照一孤舟”。这些诗句所造成的画意就是对实景的描绘,再现的意味鲜明。而殷璠评王维的诗“在泉为珠,着壁成绘,一字一句,皆出常境。”所谓“常境”,就是再现性的情境,而所谓“出常境”就是表现性的情境,其画意当属意象图解型。以王维《终南别业》“行到水穷处,坐看云起时”和孟浩然《宿永嘉江寄山阴崔少府国辅》“卧闻海潮至,起视江月斜”为例,这两联诗句在艺术风格上颇为相近,然而它们在欣赏者的头脑中所生成的画意却迥异其趣:孟诗叙物以言情,再现的味道明显;王诗索物以托情,表现的意味鲜明。

清代贺贻孙《诗筏》说:“诗中有画,不独摩诘也。浩然情境,尤解写生,其便娟之姿,逸宕之气,似欲超王而止,终然不能出王范围内者,王厚于孟故也。”贺贻孙显然没有注意到孟浩然缺乏王维那种对“形”、“象”有自觉意识的画家视角,但是他对孟浩然“尤解写生”的评论却是中肯、贴切的,这就证明用“类”模仿型画意来概括孟浩然诗中之画意的准确性。把他一些送别题材的诗句,如《广陵别薛八》“橈出江中树,波连海上山”;《洞庭湖寄阎九》“莫辨荆吴地,唯余水共天。渺瀰江树波,合沓海湖连”;《送袁十三南寻舍弟》“苍梧白云远,空水洞庭深”等,与王维的部分送别诗句,如“阴风悲枯桑,古塞多飞蓬”(《送陆员外》);“天寒远山净,日暮长河急”(《齐州送祖三》);“塞迥山河净,天长云树微”(《送崔兴宗》);“远树带行客,孤城当落晖”(《送綦毋潜落第》)等相比,确实让我们看到王诗通过一些带有感情色彩的词如“悲”、“寒”、“急”、“净”、“微”、“带”、“孤”将情理与物象水乳一般地交融在一起,使其画意具有“写意”的特征。而孟诗的客观描写就使其画意具有“写实”的特征,故单从画意的角度来评判王、孟诗作的话,孟诗确实还没有达到王诗的高度。我们这样结论的原因在于孟诗与王诗不仅存在着“写实”与“写意”区别,而且还在于具有画家视觉的诗人在创造诗歌画意方面所表现出来的自觉性。贺贻孙说孟诗“终然不能出王范围内者”,是对孟诗作了过高的评价。

四、结语

苏轼称王维之诗为“诗中有画”,主要赞赏王维把画家那种敏于赋形的能力用于到诗歌传情言志的表达中,将抽象的情感转化为可视的情境。这种可视的情境只是一种内心视像,是不能以它是否

入画作为判断的依据。因为具有画家视觉的诗人在进行艺术构思的时候,大抵习惯于在头脑中用绘画语言将所传达的内容形式化、形象化,将抽象的情理转化为“形”、“象”的存在方式。中国诗人有意识的追求诗画结合的艺术创作风格,显然得益于王维、苏轼的艺术主张和艺术创作实践,然后才形成了“诗是无形画,画是有形诗”(北宋·张舜民《画墁集》卷一)^[3]的美学共识。虽然“随物赋形”、“凝情取象”在生成画意方面截然不同,但是两者的相互补充完备地概括了艺术创作中主体与客体之间的基本关系,它们类似西方艺术理论中的“再现”和“表现”,因此中国美学史应当重视它们的美学价值和意义。

【参考文献】

- [1] 谭朝炎.“诗中有画”辨析[J]. 宁波大学学报(人文社科版). 2002(6): 5
- [2] 蒋寅. 对王维“诗中有画”的质疑[J]. 文学评论. 2000(4): 96
- [3] 周积寅. 中国画论辑要[M]. 南京: 江苏美术出版社, 2005: 512, 523, 512
- [4] 熊笃. 诗词曲艺术通论[M]. 郑州: 中州古籍出版社, 2000: 377.
- [5] (德)黑格尔. 美学(一)[M]. 朱光潜, 译. 北京: 商务印书馆, 1979: 58
- [6] 王赠怡. 论王维诗歌中的写意画[J]. 乐山师范学院学报. 2007(8): 15-16
- [7] 繆钺, 霍松林, 等. 宋诗鉴赏辞典[M]. 上海: 上海辞书出版社, 1987: 349.
- [8] 陶文鹏. 唐宋诗美学与艺术论[M]. 天津: 南开大学出版社, 2003: 36

(责任编辑: 朱德东, 段文娟)

The poets with painters' views and poetry's picturesque description

—Taking making shapes by feelings and making shapes by imitating things as an example

WANG Zengyi

(Department of Arts, Sichuan University of Arts and Science, Sichuan Dazhou 635000, China)

Abstract Shapes made by feelings mentioned by Wang Wei and shapes made by imitating things mentioned by Su Shi have important significance for us to grasp the picturesque description of painting in poetry. Firstly, they reflect that the poets with painters' views keep sense of shapes and that the character of painting needs to have the aid of shapes to be reflected because the picturesque description of painting in poetry must presuppose shapes. Secondly, they are methods and kinds for making the picturesque description of painting in poetry. Shapes made by imitating things are the picturesque description of imitation which is called Reappearance. Shapes made by feelings are the picturesque description of images which is called Manifestation.

Keywords painting in poetry; shapes made by feelings; shapes made by imitating things; the picturesque description of imitation; the picturesque description of images