

王维田园山水诗的审美趣味

林继中

方薰《山静居画论》卷上曾将杜甫与王维诗的风格作过比较：

“读杜老入峡诸诗，奇思百出，便是吴生、王宰蜀中山水图。

自来题画诗，亦惟此老使笔如画。人谓摩诘（王维）诗中有画，未免一丘一壑耳。”

的确，读杜甫诗如展长江万里图，飘瞥上下，一目千里；王维诗中画面则多一丘一壑，自来素人。然而，以简淡的“一丘一壑”，却给人那么丰富的启示与美的享受，这正是王维自家面目，也是其田园山水诗所具有的特殊的审美价值。

“一丘一壑”的无言之美

如何鉴赏王维的“一丘一壑”？溥格《南田画跋》卷二说：

“云林画天真淡简，一木一石，自有千岩万壑之趣。今人遂以一木一石求云林，几失云林矣！”

同样，只以一丘一壑来求王维，则失王维。所以方薰又说：“画家一丘一壑、一草一花，使望者息心，览者动色，乃为极构。”不是通过抽象的概括，而是通过有限的视觉、听觉形象来传达人们无限丰富的内心感受，这是中国古代文艺家所追求的“极构”。王维以“一丘一壑”构就了这一意境：

王维田园山水诗的审美趣味

林继中

方薰《山静居画论》卷上曾将杜甫与王维诗的风格作过比较：

“读杜老入峡诸诗，奇思百出，便是吴生、王宰蜀中山水图。自来题画诗，亦惟此老使笔如画。人谓摩诘（王维）诗中有画，未免一丘一壑耳。”

的确，读杜甫诗如展长江万里图，飘瞥上下，一目千里；王维诗中画面则多一丘一壑，自来索人。然而，以简淡的“一丘一壑”，却给人那么丰富的启示与美的享受，这正是王维自家面目，也是其田园山水诗所具有的特殊的审美价值。

“一丘一壑”的无言之美

如何鉴赏王维的“一丘一壑”？恽格《南田画跋》卷二说：

“云林画天真淡简，一木一石，自有千岩万壑之趣。今人遂以一木一石求云林，几失云林矣！”

同样，只以一丘一壑来求王维，则失王维。所以方薰又说：“画家一丘一壑，一草一花，使望者息心，览者动色，乃为极构。”不是通过抽象的概括，而是通过有限的视觉、听觉形象来传达人们无限丰富的内心感受，这是中国古代文艺家所追求的“极构”。王维以“一丘一壑”构就了这一意境。

木末芙蓉花，山中发红萼。涧户寂无人，纷纷开且落。

——《辛夷坞》

方回《羸奎律髓》评点说：“虽各不过五言四句，穷幽入玄，学者当自细参，则得之。”山中某角落默默开放的辛夷花，又纷纷飘落了。在这有限的空间、时间所发生的小事，竟蕴含着千年来人们回味无穷的理趣。自然界这一小小的角落里，有一种独立自足的美。这美，有似王维《息夫人》诗中的美人：“看花满眼泪，不共楚王言。”无言，有无言之美。

钱钟书先生曾将王维《杂诗》与王绩《在家思故园见乡人问》作有趣的比较^①：

王维诗：“君自故乡来，应知故乡事。来日绮窗前，寒梅著花未？”

王绩诗：“旅泊多年岁，老去不知回。忽逢门前客，道发故乡来。敛眉俱握手，破涕共衔杯。殷勤访朋旧，屈曲问童孩。衰宗多弟姪，若个赏池台？旧园今在否？新树也应栽。柳行疏密布？茅斋宽窄裁？经移何处竹？别种几株梅？渠当无绝水？石计总成苔。院果谁先熟？林花那后开？羁心只欲问，为报不须猜。行当驱下泽，去剪故园菜。”

王绩好比多嘴的导游人，在游客耳旁喋喋不休；王维却似寺中老僧，只指一佳处让你自个儿去细细品味。

吹簫凌极浦，日暮送夫君。湖上一回首，山青卷白云。

——《敬湖》

① 见《开明书店二十周年纪念文集》钱钟书《中国诗与中国画》一文。

不说山中如何如何，而读者脑中自有山中如何如何。“无言之美”是以最少的信息，逗出最丰富的联想。“通远得意者谓之灵”（王夫之语）。远山、白云在一回首之中，便有“灵气来往”。历代诗论家以很大的兴趣关注这一创作经验，建立了一套独特的审美趣味。皎然《诗式》所谓“采奇于象外”、“但见性情不睹文字”；司空图《诗品》所谓“超以象外，得其环中”，“不著一字，尽得风流”；严羽《沧浪诗话》所谓“不涉理路，不落言筌”；王士禛标举“只取兴会神到”的“神韵”……都注意到王维一派创作中突出无言之美这一重要倾向。然而，他们往往在强调“无言”（虚）的一面时，疏忽了“有言”（实）的一面。苏轼“味摩诘（王维）之诗，诗中有画；观摩诘之画，画中有诗”的品评方两臻厥美，抓住以实函虚，搏虚成实的根本，直探其审美意识。

“真境逼而神境生”

“诗中有画”，指的是诗中意象的画面化，从线条到布局都有画的效果：

大漠 孤烟 直， 长河 落日 圆。

画面线条的强化，使形象轮廓清晰，加强了视觉效果。

返景入深林， 复照青苔上。

——《鹿柴》

色块对比，“舞台”照明，同样加强形象的视觉性。

白水明田外，碧峰出山后。

层次形成景深，更具立体感、空间感。时间的艺术几乎转化为空间的艺术。笪重光《画筌》说：“真境逼而神境生”。真境愈逼真，就会逗人遐想，于诗中画外感到别有世界。方士庶《天慵庵笔记》说：“山川草木，造化自然，此实境也。因心造境，以手运心，此虚境也。虚而为实，是在笔墨有无间，衡是非，定工拙矣……故古人笔墨，具见山苍树秀，水活石润，于天地之外别构一种灵奇。”

“天地外别构一种灵奇”，是“因心造境”的结果。“桃花尽日随流水，洞在清溪何外边？”逆溪而上，可得桃源。我们也应从诗人创构的灵境以意逆之，感应其心境。王维《兰田山石门精舍》诗写道：

“落日山水好，漾舟信归风。玩奇不觉远，因以缘源穷。遥爱云六秀，初疑路不同。安知清流转，偶与前山通。捨舟理轻策，果然惬所适。老僧四五人，逍遥荫松柏。朝梵林未曙，夜禅山更寂。道心及牧童，世事问樵客。瞑宿长林下，焚香卧瑶席。洞芳袭人衣，山月映石壁。再寻畏迷误，明发更登历。笑谢桃源人，花红复来覩。”

落日的光照使兰田镀上一层神秘的色彩。晚霞里三、五老僧逍遥。当最后一线夕照收敛，朗月映壁，莎径枳篱，钟声古刹……确有“一超直入如来地”的灵奇。在王维笔下，长安三十里外的兰田石门景色，已经成为他内心世界的外射对象，我们感应到诗人追求内心平衡与隐定的心灵。所以王原祁《麓台题画稿》^①仿设色大痴条说：

① 见《美术丛书》初集二辑。

右丞“诗中有画，画中有诗”，唐宋以来悉宗之……其中可以通性情，释忧郁，画者不自知，观画者得从而知之。

王维并非“不自知”。其《裴右丞写真赞》主张“凝情取象”；盛传王画“雪里芭蕉”，都说明王维驱遣形象，手摹心追的是心理形象的再现。

“广摄四旁”，暗示心理形象

对内心世界的表达，一向是哲人与诗人共同关注的论题。列宁《黑格尔（哲学史讲演录）一书摘要》摘抄黑格尔一段话：“语言实质上只表达普遍的东西，但人们所想的却是特殊的东西，个别的东西。因此，不能用语言表达人们所想的東西。”我国古哲人也考虑过这个问题：“语有贵也，语之所贵者意也。意有所随，意之所随者，不可言传也”（《庄子·天道》）。那么，思想与语言，精神与物质，两者又是如何沟通起来呢？哲人们发现，感觉形象可以最大限度地接近心理形象。如果巧妙地运用暗示，便可赋予无形的精神以可感知的物质形象。“夫象者，出意者也；言者，明象者也。尽意莫若象，尽象莫若言。”（王弼《周易略例·明象》）玄言家以山水诗来“悟道”已是文学史的常识了。哲人的目的在“理”，所以他们要求“见月忽指”、“得鱼忘筌”，不执着形象本身。他们还发现，具体形象只能以某一侧面呈现“真理”，其表达远不是充分、完善的。所以，他们常求助于多种形象，利用它们之间的矛盾互相填补、修正，力图多角

地暗示出思绪、意念、印象之所在。《庄子·逍遥游》中连用“日月出矣，而燭火不息”，“鷦鷯巢于深林”，“偃鼠饮河”，“越俎代庖”一组密集比喻来圈定名、实间的关系。清人翁方纲曾以哲人利用形象的道理来说明“神韵派”的创作手法：

“道无边无际之可指，道无四隅之可竟，道无难易远近之可言也，然而其中其外则人皆见之。中道而立者，言教者之机绪，引跃不发，只在此道内，不能出道外一步，以援学者助之使入也，只看汝能从我否耳。”①

在追摹内心世界的征途中，哲人与诗人合流了。王夫之《唐诗评选》卷三指出：“右丞之妙，在广摄四旁，圈中自显。”“广摄四旁”便是依靠各种形象所构成的意境，整个地暗示出心理形象。《雪堂和尚拾遗录》载白云演和尚偈云：“白云山头月，太平松下影。良夜无狂风，都成一片境。”这里需要的不是“月”、“松”各自的象征，而是月照松影、无风良月的“一片境”。月、松、影、风，是“四旁”的东西，之间留出的“空白”才是所要暗示的内心世界。这就是司空图《诗品》所谓的“得其环中，超以象外”。王维田园山水诗的意境也当作如是观：

明月松间照， 清泉石上流。

——《山居秋暝》

声喧乱石中， 色静深松里。

——《青溪》

① 《复初文集》卷八《神韵论》。

“间”字，“里”字，万勿轻轻放过。它们正暗示着形象与形象在空间上的联系。是“养空而游”的“空”；是“凿户牖以为室，当其无，有室之用”（《老子》十一章）的“无”。如果说左思的“郁郁涧底松”（《咏史》），陶潜的“青松在东园，众草没其姿”（《饮酒》），是直接以松的形象作为人格的象征；那末，王维此图景中的松，则与明月、清泉“都成一片境”，是以意象间流出的整个氛围，如水印月般地涵映作者的情思、逸致；是用诗的旋律与整个的画面来追摹内心世界的心理形象。

心灵的感应：“水中之月”

然而，作为诗人、画师与禅宗信徒，王维是双重地对待“象”的。一方面，他以哲人的观照来把握形象，借助它来达意；一方面又以诗人的敏感与兴会来捕捉形象，用画师的笔触来显现“象”本身独立自足的美。

人闲桂花落，夜静春山空。月出惊山鸟，时鸣春涧中。

——《鸟鸣涧》

这里追摹的是内心安适的境界，映涵了“动静不二”的禅家“寂照”的精神①。然而这闲闲落下的花，~~噪~~惊起的鸟，春山一角本身不就具有销魂的魅力吗？王维对“象”的重视，那一击两鸣的手段，与禅宗反映论有着紧密的联系。

在佛教颠倒了的世界观中，客观事物无非是对象化了的自我意识，都是“幻”，只有佛法“真如”才是实相。智颢《法界次第初门》②卷下之上说：

如水中月者，月在虚空中，影现于水，实法相在如法性实际虚空中，凡夫心水中有我、我所相现。

但物象虽“幻”，却是佛法的“应物现形”。《景德传灯录》卷二八载：

问：“禅师何故不许青青翠竹尽是法身，郁郁黄花无非般若？”
师曰：“法身无象，应翠竹以成形；般若无知，对黄花而显相。非彼黄花翠竹而有般若法身。故经云：佛真法身犹虚空，应物现形如水中月……”。

在慧海师看来，翠竹黄花都只是佛法的体现，而且是最完美的如水印月的显现，可达抽象表述所达不到的圆成。所以禅家尤其强调越过理性思辨以神秘直觉活动来直探“真如”。他们多采用“即境示人”的方法。《五灯会元》卷二载：

问：“如何是宗乘极则事？”

师曰：“秋雨草离披。”

这就是“机锋”，就叫“目击道存”。王维正是这样看待“象”

① 关于王诗中蕴含的哲理，请参看拙作《说王维诗的静美》一文，见《光明日报》1983·3·29

② 《大正新修大藏经》卷四六，页六九〇。

的。揭櫫其诗歌主张的是《荐福寺光师房花药序》：

心舍于有无，眼界于色空，皆幻也。离亦幻也。至人者不舍幻，而过于色空有无之际。

“不舍幻”，所以他赞成“以众花为佛事”：

道无不在，物何足忘，故歌之咏之者，吾愈见其嘿也。

王维揉合了禅宗“现量”、“函盖截流”的“机锋”，与传统诗的比兴手法，以实函虚，搏虚成实，开辟诗中理趣一路。以实函虚、搏虚成实的支点是：“感会”。《文镜秘府论》地卷十七势抄王昌龄《诗格》说：“感兴势者，人心至感，必有应说，物包万象，爽然有如感会”。要使精神的境界与物景相感应，就必须选择恰当的意象、意象群，寻找出其中与所要表达的心境之间相似的一面，明澈地加以呈露，“网开一面”地指向精神现象所在之处，读者一旦从中得到感会，悟出作者所言之“意”，这就是“得其环中”了。试看：

行到水穷处，坐看云起时。

——《终南别业》

沿溪漫行，山穷水尽，却又随意地坐下看那云起云飞……仿佛只是记实，但自然的律动不正好与心灵的律动合拍吗？无意于水穷云飞的漫行不正给无可无不可的心理状态予可视见的外部形象吗？这一形象本身提供的不就是一种美吗？

王维致力于保存形象浑成的感性的美，并力求形象的活泼无碍，以一丘一壑却能令人细参，各发遐思，这便是王维田园山水诗所具有

的特殊价值。

“在人境”的审美趣味

无论王维在追摹内心世界时表现得多么空灵，也还是不可避免地要表现形成这一内心世界的社会环境。王维“一丘一壑”所蕴含的诗情画意，也无非是盛唐士大夫安于现状的安适心理的反映^①。吴淇《六朝选诗定论》卷十一论陶潜《饮酒》诗说：

……庐之结此，原因南山之佳，太远则喧，若竟在南山深处，又与人境绝。结庐之妙，正在不远不近，可望而见之间，所谓“在人境”也。

吴淇以后人的目光看陶潜，难免隔膜，但“在人境”倒是说出王维审美趣味之所在。试读其《赠裴十迪》：

风景日夕佳，与君赋新诗。淡然望远空，如意方支颐。
春风动百草，兰蕙生我篱。暧暧日暖闺，田家来致词：
“欣欣春还皋，淡淡水生陂。桃李虽未开，夷萼满其枝。
请君理还策，敢告将农时。”

日暖蕙生，如意支颐。这是世俗地主安于现状的神态。所以郭熙《林泉高致·山水训》说：“仁者乐山，宜如白乐天草堂图，山居之意裕足也；智者乐水，宜如王摩诘辋川图，水中之乐饶给也”。裕足、饶给是“在人境”的社会内容。王维天宝年间在辋川庄过着水木琴棋

^① 关于盛唐士大夫安逸生活与田园诗之关系笔者另撰专文，此

的闲适生活，田庄别墅的自给自足反映到精神状态的自给自足，正是黑格尔所谓的“处于自由独立，心满意足的自觉状态”①，而“这种本身独立自足的静穆才造成秀美的那种逍遥自在的神情”②。试读《山居秋暝》：

空山新雨后，天气晚来秋。明月松间照，清泉石上流。

竹喧归浣女，莲动下渔舟。随意春芳歇，王孙自可留。

画面的清新和谐，氛围的平和闲适，使“裕足”、“饶给”之意隐隐然透出空山，给人以“在人境”的情趣。这就是王维取可居可游之品，发人欲居欲游之思的审美趣味。这是封建地主阶级尚处于上升期，颇具自信心时代的审美趣味。那安闲自足的神态使其“静美”别具一格。

≈ 完 ≈

① 朱光潜译黑格尔《美学》卷三下册页一八九。

② 同上，卷三上册序论。

