



画意与诗情

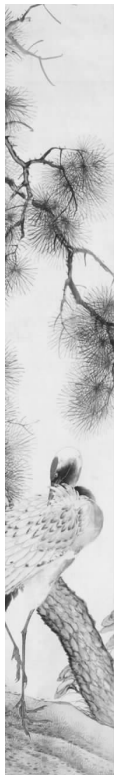
李思敬(北京)

自从苏轼讲“味摩诘之诗，诗中有画；观摩诘之画，画中有诗”后，“诗中有画”这四个字便常常被人用作诗章的赞词了。确实，不单是王维，许多诗人的名篇名句，每当我们吟味它，总觉得那么新鲜，总觉得意趣无穷，真切如画。那末，诗人是怎样地抒写这意趣，再现这如画的境界的呢？这确实值得我们作悉心的探讨。我们知道，画家是以图象、色彩形诸笔端，而诗人是以词章、格律吟于口吻，但由于艺术家们观察自然，描摹自然美时，常常具有共同的眼光，故可以不谋而暗契，殊途而同归。因此，我们往往可以从画卷中听出诗人的吟声，而在诗篇中又往往可以看到画家的笔法。所以我们阅读或欣赏古典诗词，如果从画家的技法，也就是造型艺术的手法着眼去探索诗情中的画意，也许会对诗境的美认识得更真切。

层 次

王维《新晴野望》中有一联脍炙人口的名句：“白水明田外，碧峰出山后。”这首诗写的不是江南，但很接近江南的景象：新雨之后，极目四野，千重绿色，层次鲜明。田间，湛青碧绿；远处水光如银；再远处，山色青葱；更远处，重重苍碧。整个大自然似乎无一不是明净而澄彻的。任是怎样无心于山水的人，也不容你不觉得眼睛都似乎明亮了许多。面对这样丰富多彩的自然景象，诗人把一切纷繁的细节都删芟得干干净净，只突出地去描摹那景物的层次，然而却真正抓住了最本质的东西。

为了突出景物的层次，诗人精选了明暗交错的四层色调，把眼前的稻田，田外的白水，水外的青山，山外的碧峰一层层烘染开去，所运用的正是绘画的技法。这是诗人构思的独到之处。我想，倘使让傅抱石、李可染来构思，他们的画面也一定



是如此的。正因为诗人立意于此,才产生了“如画”的艺术效果。所以倘使只允许用一句话来说破这联诗句何以会“诗中有画”,那就是它具有造型艺术的强烈的层次感。

诗是最高形式的语言艺术。如果从语言的角度探讨这层次感的奥秘,我感到其艺术魅力主要蕴含在“明田外”和“出山后”这一对词组里。“明田外”,体现出平面上的层次,把“田”和“水”的交界分得极明确,而且把田野拓展得很宽。“出山后”,体现出立体上的层次,把远山和近岭的轮廓染得极清晰,并且把其间的距离又拉得相当远。

如果我们再把这对词组放在艺术的显微镜下检视,又可以看到千钧之力几乎全压在了“明”字和“出”字上。这两个字是千锤百炼的精髓,是诗句的重心,是诗意的一双明亮的眼睛。“明”字之所以承受着千钧重量,是因为它一身而二任。它在这里用如动词,也就是“闪现着耀眼的银光”。这种光效,只有阳光之下的远水方能产生,而近水的形象大抵是碧波粼粼,不会有白而且明的光感。因此诗人就运用“明”字在这里所起的特有的光效,让人看到水的辽远,从而衬托出田野的广阔。这是“明”字的第一层作用。此外,白水而明,有强而耀眼的光感,至于“田”,自然是绿色的,是阴柔而偏暗的色调。强调了水的“明”,也就反衬了“田”的暗。这里,我们又看到绘画上运用明暗两种色调强烈对比的表现手法。对比的艺术效果就是层次感。不信换两个字,改成“绿水流田外”,词类对仗,平仄格律全然不变,只是换掉一

种色彩,去掉原有的光感,撤消了色调对比的办法,而形象便完全被破坏掉了,鲜明的层次感也就完全模糊了。所以说“明”字在层次的刻画上起着举足轻重的作用,是诗句的重心。

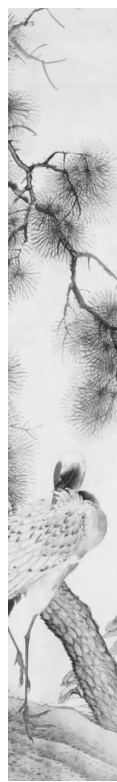
山后有峰,已经点明了层次。又用了—个“出”字,就更增添一番嶄然而突兀的效果。诗人先看到的是山,忽然又注意到山背后壁立的远峰,于是用了一个“出”字,把人们的视野又拉出几十里开外。而且山是静的,峰似乎是动的,—动—静,又是鲜明的对比,因此远峰近岭,轮廓清晰。正如同看作画,随着画家的运笔,群山背后又现出—峰,画面上顿时更添—重山势。

现在把两句对比—下:水本来是流动的,但诗人不取其流动而取其明亮,以静写动。峰本来是静止的,但不取其静止而取其嶄然突兀,以动写静。诗人的笔把大自然的常态,把人们通常对这常态的认识通通反过来写,这就巧妙地调动了文学语言的艺术表现能力,安排出近景、中景、远景来烘染“层次”的画意,从而使人耳目—新。我想,这两句诗之所以出现鲜明的层次感的艺术奥秘大约就在这里。

透 视

杜甫《绝句四首》中“窗含西岭千秋雪,门泊东吴万里船”两句,大约是无人不知的。但自儿时学背这首诗起,—直不理解“门泊东吴万里船”有什么意趣。近读周振甫先生《诗词例话》,他有这样的分析:

黄鹂在翠柳上鸣,白鹭飞上青天。从窗里看到西山上的雪,门口停着去东吴的



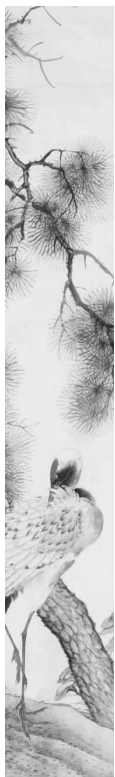
船。黄鹂近景,白鹭远景,千秋雪远景,万里船近景。上联黄翠白青,用了四种颜色,色彩鲜明。这样,就景物的远近和各种色彩构成画面。千秋雪显得时间永恒,万里船显得空间广阔,含义深远,那就不是画所能画出的了。《《诗词例话·情景相生》》

读了这一段分析,仍然体会不出“门口停着去东吴的船”怎样会“显得空间广阔,含义深远”,“不是画所能画出的”。关键问题是怎样解释“门泊东吴万里船”这句诗。老杜是不是在写他门口真的泊着一艘去东吴的船这样一个近景呢?恐怕不是,还应该是写远景,而且比“窗含西岭千秋雪”更远。首先。“从窗里看到西山上的雪”与“门口停着去东吴的船”这两者之间没有什么意境上的联系。如果说是时间与空间的联系,船在门口停着,在这有限的范围内怎样体现出“万里”来?如果只因为是一条船,而船肯定是要行“万里”的,于是就用它来体现“空间的广阔”,那么这句诗就呆滞得没有任何情致了。

诗中的画境是前后相衔接的,即使是跳动的镜头也总有内在的联系;断不会近、远、远、近这样随意跳来跳去。所以我们理解第四句要从第三句入手。第三句说的是从窗里看到西山上的雪,但杜甫没有用“临”“迎”“邻”等字样,而用了一个“含”字。偌大的一座山竟然可以“含”在窗内,这是用什么眼光观察到的?实在是一种透视的眼光。这句诗与“隐几亦青山”不同,那纯粹是从窗口向外看山。而“窗含西岭千秋雪”则主要是看窗,连同四方形的窗口一起看到两岭的雪峰,是把窗外西岭之雪和连同方形的窗口放在一个平面上来

欣赏的。这“窗”,犹如油画的框,而“西岭千秋雪”则是框中的画。这就是第三句的情趣所在,画境所在。“千秋雪”无非是说山很高,高得积雪终年不化,高到雪线以上。这么高的山而可以象一幅油画一样嵌在(含在)小小的“窗”中,可见“西山”之远。不远则“含”不入。越远越小,才可以“含”入。所以说这句诗是运用绘画中的透视原理写的。至于杜甫会不会作画,懂不懂透视学则无关紧要。反正这个“含”字表明他的观察、描绘是完全合乎透视学原理的,因此杜宅中以窗为画框的那幅“西山积雪图”也是他画的,而且他只不过是画了一张画,究竟有没有“时间永恒”的意识在里边,似乎看不出来。

现在再看第四句就很好理解了。诗人欣赏过以窗为框的西山雪景之后,再把眼光投向窗外,又发现了奇观:透过他那院门口,又看到辽远的水面上飘着东去的航船。这又是一层画境。那船因为太远了,所以觉不出它在动,只像停泊在那里一样。泊在哪里呢?就泊在杜宅院门的门框中间。这又是一个合乎透视学原理的描绘:他把辽远的“万里船”和杜家的院门口压在一个平面上来欣赏,以门口为画框,则万里航船竟如泊在门中。只有这样来理解这句诗,把“门”“泊”“东吴”“万里”“船”这样一些概念联系在一起,才会出现奇异的画境,为什么说比“西岭千秋雪”更远呢?因为山高、水平,大凡观山觉得近,观水觉得远。我们站在景山上看西山,不是觉得很近么?其实那些山全在几十里、上百里开外。而站在长江大桥上望江面,又觉得几乎远得水天相连,其实并没有那么辽



远。这样我们就明白了：杜甫这首诗所写的景并不是“近、远、远、近”，而是“近、远、更远，极远”。而且他只不过在那里写景，就像画家随便画一张练笔的小幅水彩一样，看不出有什么“含意深远”的微言大义来。这两句诗值得称道之处全在于诗人通过绘画上透视的原理来处理景物的远近，从而显出逼真的画境。

角 度

古来写朝会的诗是不少的，恨总不及“九天阊阖（传说中的天门、宫门）开宫殿，万国衣冠拜冕旒（天子的礼帽和礼帽前后的玉串）”这两句。封建社会的朝会是怎样的场面，生活在今天的人怕是没有一个亲身经验过的了，但这并不妨碍我们通过文艺作品去感受古代的生活真实。这首诗就是一个很好的例证。诗人摒除了许多常用的庙堂文学的细节刻画，也没有任何圣明、尊严、诚惶诚恐之类的主观色彩的渲染，却把一个庄严肃穆，气象万千的宏伟场面如画一般地展现在人们眼前，让我们恍若观礼其间，如见辉煌的殿宇，如闻衣履窸窣的起拜之声。这两句诗的高明之处也就在这里。于是要问：为什么不事任何渲染便会写出如此宏伟的场景来？

人们通常不大注意“九天阊阖”这四个字。因为历来把皇帝看成天子，把宫阙比作上界，所以一首写朝会的诗出现这种神化的字眼也并不稀见。但在这首诗里，这四个字的作用却不同一般。它超越通常的比喻作用，一下子就把人间的殿宇推向云端，先给读者造成一个极大的仰角，从而把朝拜者的“万国衣冠”和被朝拜者的

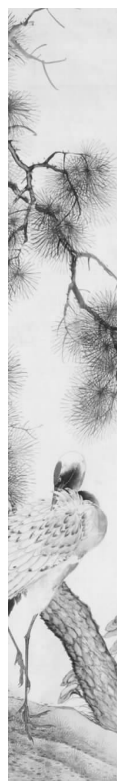
“冕旒”从艺术上拉开一段极大的距离，把读者的视线从地下引到天上。

在绘画、摄影中都是非常讲究角度处理的。一个极好的景，可以因角度处理不当而黯然失色；一个平淡无奇的景，也会因艺术家匠心独具的角度处理而顿生光彩，而仰角镜头的处理往往增添许多崇高宏大的效果。所以一座宫殿，一尊神像在画家或摄影师的仰角处理下，顿觉气象不凡。这两句诗的妙处正在于诗人运用了取景的仰角镜头，把“宫殿”推到“九天”之上，让“万国衣冠”遥拜于下，才产生了意想不到的艺术效果，所以诗与画有着共通的道理：一个被人吟滥了，画滥了的事物，往往会因为作家立意的不同，艺术处理的角度一变而远胜前人。

艺术的手法是千变万化的。壮伟的场面不只是仰角才能体现，俯角也同样可以体现。长江万里图是俯视的角度处理而不是仰视的。同样的道理“会当凌绝顶，一览众山小”也是想象中的俯视角度。仰角镜头主要表现高远，俯角镜头主要表现阔大，并且通过这种阔大而又反衬其高远。“九天阊阖开宫殿，万国衣冠拜冕旒”这诗兼用了仰和俯两种角度，前一句用的仰视角度，后一句用的俯视角度，所以它兼有崇高与阔大两重艺术效果，正犹如观剧，大幕一拉开，就把大唐帝国不可一世的气魄展现在观众面前。这两句诗之所以有这样的艺术感染力，有这样如画的效果，主要应该从取景的角度去玩味。

设 色

白居易《忆江南》词中“日出江花红似



火,春来江水绿如蓝”两句之所以使人过目不忘,也是因为诗人把春日的江景写得明艳如画。虽然只有两句,却不意向人们展开了一幅观赏不尽的江南春水图卷。这幅图卷是用极为浓重的色彩,以强烈的红绿对比的手法画出来的。认识这两句诗中的画境,主要要抓住“设色”的技巧。

这两句诗设色强烈,然而却并不使人感到鄙俗。画家布色也有这种手法。比如荷花,本来没有正红色的。荷叶也没有墨黑的。但齐白石、黄永玉却可以大胆地用正红色作花,用湛蓝色甚至纯墨色布叶。这虽是一种夸张,但在艺术上是极真实的,这种真实性就在于画家把色彩的属性强调到绝顶,因而易使人们感受到自然界内在的更纯的素质。在强调色彩这一点上,《忆江南》的作者和画家可谓不谋而合,都取得了异曲同工之妙。“红似火”,把红的属性提到了无法再高的地步,使“江花”红艳而且耀眼;“绿如蓝”,也把绿的属性提高到近于质变的程度,使“江水”深沉而透明。这就是这两句诗取得如画的艺术效果的奥秘。

设色,并非只有色彩浓重,对比强烈才有感染力。如果这样片面地理解绘画艺术也就俗了。浓艳固然是一种美,清淡也是一种美。诗同样如此。有些诗句写了色却不设色,没有色,而其佳处又远胜于设色。韩愈的《早春呈水部张十八员外》就是如此。诗人写道:“天街小雨润如酥,草色遥看近却无。最是一年春好处,绝胜烟柳满皇都。”这首写早春的诗,全诗并不见得怎样杰出,但第二句却可以说是一句绝唱。早春是一元复始万物复苏的季节,春

草将萌未萌,新芽欲吐未吐。这时来到郊原,总会于有意无意之间,朦朦胧胧地望见远处一片似黄似绿,然而走近前来却又是无春痕。这是早春时节特有的景观。这句诗的绝,就绝在紧紧抓住了春草将萌未萌,新芽欲吐未吐的季节特征,似乎使人仍然感到原野上料峭的春寒。待人观察自然的细腻,对于景物的敏感固足以使人惊叹,但更值得惊叹的是他的表现手法:以不设色而见真色。

在绘画中也有不设色的。中国的水墨画即是。不过,准确地说,应是以不设色而设色,于无色中见色。观郑板桥的竹,于浓淡之间确乎看得见他题画诗中所说的“请看十月清霜后,一种苍苍笼碧烟”。观齐白石的水墨芋叶,那饱含着水分的绿叶不是比什么真正的色彩都更真么?所以,上述韩愈诗句中那若有若无的草色,如烟似雾的柳绿,全然是水墨画法所创造的境界:于无色中见真色。

这种以不设色见真色的设色法,不乏其例。如“白云回望合,青霭入看无”,如“江流天地外,山色有无中”等对云气、山色的描写均是。画家的眼力犹如诗人,诗人的笔意亦犹如画家。故诗情中的画意也可以从设色中去寻觅。联系前述《忆江南》的诗句来看,浓艳与清淡两种表现法可以说是浓妆淡抹各得其宜。

从绘画这种造型艺术的手法着眼去分析,认识诗情中的画意,当然不只上述这些,悉心探讨起个实在是很有趣味的。

(李思敬(1933~2000)河北宁河人。原商务印书馆副总编辑,语言学家。)

