

“凝情取象，惟雅则同”：王维诗艺观及其创作的会通化成

孙敏强，谢文惠

(浙江大学人文学院，浙江杭州，310028)

摘要：王维提出“凝情取象，惟雅则同”的审美理念，不仅代表了其书画观点，也代表了其诗歌主张，是其诗艺观和画艺观合一的体现。在此理念的指导下，其书画、诗歌的创作和风格也呈现雅合的现象，具体表现为在取象思维影响下的画像与诗歌意象之合，以及雅正观指导下的诗情与画意之合。可以说，王维通过诗艺观和画艺观的融合，通过诗画观与诗画创作的融合，真正实现了诗和画在精神内涵与艺术形式上的相通，达到了理论与实践的会通化成。此理念不仅关涉王维的创作论、风格论，也对后世诗画观产生了一定的影响。

关键词：王维；取象；雅正；诗艺观；画艺观

中图分类号：I206.2

文献标识码：A

开放科学(资源服务)标识码(OSID)

文章编号：1672-3104(2020)06-0191-08



诗画关系既是中西文艺理论研究中一个日新月异的话题，也是王维研究中的热门论题^①。如今学术界对于王维诗画关系的研究与整个诗画关系的研究如出一辙：对诗画关系的解释往往停留在审美层面上^②。后人多将笔触延伸至艺术、哲学领域，从色彩、构图、透视等艺术表现形式着手，或通过援引佛禅思想，进而阐释王维的诗画关系。他们的关注点也多集中在王维的山水田园诗作及其画作上。然而创作实践往往与理论息息相关，透过创作主体的理论看作品，不失为一个深入观察诗画关系的可取的研究角度。而就现有的相关学术成果来看，有关王维的思想与创作关系的研究尚存一定的空间。正如张少康先生所言：“诗论中的许多重要美学概念，大都是从画论中移植过来或受画论的影响而有所发展的。因此，不研究画论，就无法真正了解诗论发展的历史，也无法了解整个文学理论批评发展的历史。”^[1]值得说明的是，王维的画论、书画赞、赠序、碑铭中多次言及其诗歌和艺术思想。他在《裴右丞写真赞》中提出的“凝情取象，惟雅则

同”^[2](381)]的观点不仅代表了其诗艺观和画艺观，而且影响了其创作。本文拟结合文学理论与艺术理论、文艺理论与文艺创作的关系，通过整理王维的诗歌、艺术思想，分析其重要的诗艺观点，同时以王维的诗歌、绘画作品为主要对象，寻求其诗歌、艺术思想和创作的会通关系，并探讨其诗艺观及其创作的会通化成对后世的文学艺术观念及创作产生的影响。

一、诗画合一：王维诗艺观与画艺观之相通

王维的诗歌与艺术主张多散见于其散文之中，其散文文体繁多，包括应制、赞、书、表、赠序、碑铭等。关于诗与画的本质，王维主张自然。对于诗歌，他以“自然江海人”的身份自居；对于绘画，他提出“肇自然之性，成造化之功”^[2](489)]；对于政治，他也表达了“先天而法自然”^[2](291)]的理念。关于诗画的内容和形式的关系，王维提倡“文”和“笔”并行：作诗应“文

收稿日期：2019-06-10；修回日期：2020-03-23

作者简介：孙敏强，浙江桐乡人，浙江大学人文学院教授、博士生导师，主要研究方向：中国文学批评史；谢文惠，江西吉安人，浙江大学人文学院博士研究生，主要研究方向：中国文学批评史，联系邮箱：11804046@zju.edu.cn

言蔚于兴表,笔态妩于力外”^{[2](426)},绘画应“皆就笔端,别生身外”^{[2](305)}。他十分注重外在技巧(文辞、画技)和内涵表达(文思、图画)的融合,可见王维诗艺观与画艺观在众多方面都是相通的。但更值得注意的是王维在《裴右丞写真赞》中提出的“凝情取象,惟雅则同”的诗艺命题:

澹尔清德,居然素风。气和容众,心静如空。智以穷理,才包至公。大盗振骇,群臣困蒙。忘身徇节,历险能通。仁者之勇,义无失忠。凝情取象,惟雅则同。粉绘不及,清明在躬。麟阁之上,其谁比崇?^{[2](381)}

王维作此诗旨在为“功臣”写真^③,称道裴氏的为官之道及其崇高人格。而“凝情取象,惟雅则同”不仅是对他人境界的赞赏和评述,也是对自己的期许和要求。对于王维而言,此命题不仅代表了他个人的自我追求,也是其一生文学艺术创作的写照。从艺术层面来说,王维在创作论和风格论上皆围绕这句话展开,这句话始终贯穿在他的诗艺、画艺理论和创作之中。

作为艺术本体,王维笔墨之下的“象”多为自然之象。“象”不仅是王维的审美对象,也是诗人心中的一种文化符号,这主要体现在他关于文学、艺术创作的论断方面,而这些论断多见于其画论中。首先是观象。王维提出“传神写照,虽非巧心;审象求形,或皆暗识”^{[2](305)}，“审象于净心,成形于纤手”^{[2](373)}。以素净之心观摩所绘之象,而非以机巧之心蓄意摹写,才能默默得之于“纤手”,表明了王维对形似与神似合一的追求,作诗亦是如此。其次是取法。王维主张“凝情取象”“取舍惟精”^{[2](305)}。“凝情”是王维提出的关于人物画的论断,“情”在这里指“神情”,意在说明人物画需要讲究凝神专注。“情”又可延伸为神情、神态中表达出来的情绪或情愫。“取象”就是“在思维过程中离不开物象,以想象为媒介,直接比附推论出一个抽象的事理的思维方法”^[3]。王维所说的“惟精”也就是诗歌及艺术创作的惟一功夫,惟有精深如此,方能“得备众工”^{[2](305)},达到审美主体和客体互感互通的状态,即神形统一乃至物我两忘的纯粹与极致之境。因此,取象是创作的必经过程,而“凝情”“惟精”则是取象的必然要求和最佳方式。最后是立意。

“凡画山水,意在笔先”^{[2](490)},王维认为“意”是作画取象的前提条件。如果说所观之象对应的是“眼中之竹”,那么取象和立意分别对应的就是“手中之竹”和“胸中之竹”。从“审象”到“成象”的过程,体现了王维“取象”思维在绘画上的应用,而此思维更是贯穿了王维诗歌创作的始终。

“惟雅则同”之“雅”是非常重要的美学标准,也是王维诗艺作品的主导风格。他作品中论述较多的一个字眼也是“雅”。“雅”是中国古代品评人格和文学艺术作品的一个重要的批评范畴,“雅”在王维诗艺观中主要体现为两个层面:一是指人物外貌风度之雅,如“雅容非饰”“风流儒雅”“雅膺储案”“雅政清德”等;二是指诗文艺术之雅,如“话言必雅”“敦崇雅诰”“寂寥文雅空”“高文有风雅”“雅韵”(指音乐)等。可见,无论对于诗还是对于画、乐,兼画家、诗人、乐师等多重身份的王维提出“惟雅则同”,不仅旨在赞美裴丞相“气和容众”的外貌与仁、勇、义、忠的德行,也是以一“雅”字概括并表明自己的审美风格导向。唐代处于儒、释、道合流之时代,雅的内涵无不体现着儒、释、道三家的审美思想,王维的思想不可避免地受到三教的浸染,其诗、其画“雅”的观念明显受到三家不同程度的影响。《毛诗序》云:“雅者,正也,言王政之所由废兴也。”^[4]“雅正”思想自此在中国伦理中传承,并成为艺术风格、文人精神的象征。王维提倡“儒家诗学”,如“余力文章秀,生知礼乐全”“文可以经邦训俗”“文含四始”“叙德以言,言岂著于文字”“诗通大雅之作”等,这些无不体现着王维雅正的思想。而强调生命本真的自然显现、张扬个人的主体意识,则是以老庄为代表的道家哲学的重要内容,王维将文学艺术本质归于“天机清妙”^{[2](332)},就是这种道家“雅”的观念的体现。诗人王维一心参佛悟禅,醉心于文人画,禅宗的雅俗观体现在王维身上应该是一种文人性,即文学艺术对世俗功利的超越性。张曼华在《雅俗论》中谈道:“中国的绘画史上,儒家的雅俗观一直影响着宫廷绘画,而老庄、禅宗思想则是文人画雅俗观的基础。”^[5]可以说,王维笔下之“雅”,不仅代表儒家的“雅正”观,

还暗含道家、禅宗的“雅”的观念。

文学理论与艺术理论往往相通, 正如清朝方东树在其《昭昧詹言》中所言: “大约古文及书、画、诗, 四者之理一也。其用法取境亦一。气骨间架体势之外, 别有不可思议之妙。凡古人所为品藻此四者之语, 可聚观而通证之也。”^[6]对于文学和艺术, 王维的观点始终是一致的, 他不仅是“文及书、画、诗”“聚观而通证”的身体力行者, 也是将自己的诗艺观融会贯通于诗艺创作的作言起行者。

二、凝情取象: 王维艺术画像和诗歌意象之雅合

基于绘画的“取象”思维, 王维注重“形”与“象”在画中的运用。取象思维是画家的习惯性思维, 王维作为画师兼诗人, 势必会将此思维延伸到自己的画作乃至诗作中, 故其创作也更加倚重“形”和“象”, 表现出独具特色的艺术画像和诗歌意象。

王维在《画学秘诀》中说: “有雨不分天地, 不辨东西。有风无雨, 只看树枝, 有雨无风, 树头低压。”^{[2](491)}这体现了他“取象”必先“审象”的创作法则, 其“审象”思想付诸绘画创作实践在后人的论述中不乏实例。沈括《梦溪笔谈》曾载: “王维画物, 多不问四时, 如画花, 往往以桃、杏、芙蓉、莲花同画一景, 余家所藏摩诘画《袁安卧雪图》, 有雪中芭蕉, 此乃得心应手, 意到便成, 故造理入神, 迥得天意, 此难可与俗人论也。”^{[2](539)}释惠洪《冷斋夜话》言: “王维作画雪中芭蕉, 法眼观之, 知其神情寄寓于物, 俗论则讥以为不知寒暑。”^{[2](539)}王维的《雪中芭蕉图》不拘于时令, 甚至超越了时间, 感官所得之象与想象中的“象”相结合, 即达到了眼中之象和心中之象的吻合, 所以手中之象不受现实的限制, 便“任为己意”了。芭蕉图让人不禁联想到王维的“雨打芭蕉叶带愁”诗(《无题》)——落雨时分, 芭蕉戏雨, 禅意雅趣, 不输雪中芭蕉。

王维又言: “或咫尺之图, 写千里之景。东西南北, 宛尔目前, 春夏秋冬, 生于笔下。”^{[2](489)}也就是说, 若欲取小大远近之笔, 则要善于处理

季节和方向变换下的事物, 需将不同空间的意象拼接在一起, 故“审象求形”中所“求”之形不仅包括不同时间中的意象, 还包括不同空间中的意象。王维的众多画作都发挥了其审象意识, 如水墨画《江干雪霁图》^④, 见图1。



图1 《江干雪霁图》局部

图1中前景十分密集, 近有屋舍、居民、高树、山石、石桥等, 远者则为徜徉的溪水、绵延的峰峦, 画中之象由密至疏、由浓至淡, 王维以这样的对比营造出一个恬淡雅然的意境。王维《画学秘诀》曰: “凡画山水, 意在笔先。”^{[2](990)}郑午昌先生评价此论说道: “其所论列, 山宜如何, 水宜如何, 春秋朝暮晴雨如何, 非谓必当如何, 不容稍变也; 不过于当面物我间, 量情度理之结果, 而始得其适合之例耳。”^[7]审象以求形, 王维求的不仅是实实在在之景, 也是“超以象外”而“得其环中”之形。

王维深谙审象绘画理念, 并将绘画“求形”原理完美地诠释在他的诗歌中。如《汉江临泛》中的“郡邑浮前浦, 波澜动远空”^{[2](150)}, 诗人的立足点在于浩瀚的江水, 而观察点却在于浮动的苍穹, 利用小舟晃动、鳞波荡漾, 将天地铺在同一个画面, 造成视觉上的错觉, 空间瞬间被放大, 意象顿时深邃起来。又如《北垞》: “北垞湖水北, 杂树映朱栏。逶迤南川水, 明灭青林端。”^{[2](248)}这是诗人调节远近焦距的效果: 朱栏本为近景, 青林本为远景, 皆被诗人推至一个相同的点——湖水边。远近相错, 视线回环往复, 不仅使诗歌意象清新明了, 还增强了诗歌画面的纵深感。再如《木兰柴》“彩翠时分明, 夕岚无处所”^{[2](244)}, 《白石滩》“清浅白石滩, 绿蒲向堪把”^{[2](248)}, 《田园乐》“山下孤烟远村, 天边独树高原”^{[2](258)}等, 都是王维将审象画理入诗的典型之作。

那么, 该如何审象呢, 王维自言当“审象于净心”, “净心”即性情纯净、内心澄静。受老庄

“涤除玄鉴”、宗炳“澄怀味象”等佛道思想的影响,王维的“净心”说便应运而生,其《皇甫岳写真赞》写道:“有道者古,其神则清。双眸朗畅,四气和平。……云汉之下,法本无生。”^[2](380-381)]其《裴右丞写真赞》写道:“淡尔清德,居然素风。气和容众,心静如空。”^[2](381)]此皆言人物画像也需追求“清静”“纯净”之美。

王维的诗歌创作也历经“净心”审象的过程和内心自省的修行过程。如其《渭川田家》^[2](37)]曰:

斜光照墟落,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。
即此羡闲逸,怅然吟式微。

斜阳、墟落、穷巷、牛羊,多么清晰的笔触,一卷清新的田园暮归图跃然纸上;柴门外,老人等候放牧归来的娃,多么像《诗经》中曾出现的一个唯美的画面“鸡栖于埭,日之夕矣,羊牛下来”;泥土散发着朴素的芬芳,似乎田野间的一切生命都在思归:野鸡动情呼唤,春蚕眠于桑叶,农夫归来偶遇,暖暖絮语忘归。开元二十五年(737)后,王维政治上的靠山——宰相张九龄——不得时政、备受排挤,王维处于进退两难的境地。诗人带着这样的心境归田园居,对闲逸生活唯有徒羡,便怅然咏叹:“式微,式微,胡不归?”清代王尧衢《古唐诗合解》:“《田家》诸作,储、王并推,写境真率中有静气。”^[8](439)]诗人描绘这些“归来”意象,不在于勾勒山间田园晚归图,而在于表达看到万物皆有所归,自己却无所归的茫然若失之态,诗人渴求达到内心的宁静和谐。

如果审象是艺术创作的起步阶段,那么取象则是审美体验的实现阶段。王维的“惟精”“凝情”则是对取象的要求。“凝情取象”中,“象”是“情”的直观化表达,“情”是“象”的生成依据,如此便有《周易》“立象以尽意”的意味了。“凝情”之意象在王维诗中信手拈来,最典型的便是“白云”意象。“白云”在王维的山水诗中出现了二十六次,多以白云发归隐之情,如“素怀在青山,若值白云屯”^[2](14)]、“芳草空隐处,白云余故岑”^[2](52)]、“种田烧白云,斫漆响丹

壑”^[2](81)]、“君问终南山,心知白云外”^[2](239)]等,白云如絮似雪、高雅脱俗,表达了隐士对高雅品格的追求。同时,沉浮宦海的王维,面对自由不羁、悠闲飘逸的白云,唯有徒羡而已,只能说“余生欲寄白云中”^[2](101)]了。作者反反复复取象白云,白云代表着他的隐逸情结。由此可知,“情”和“精”成为王维诗歌和绘画表情达意的固定模式。

由此,王维取象思维下的诗歌意象和艺术画像一开始便是“自然原像”^⑤,后来通过“净心”与“凝情”等运思和表达方式,变成与自然同心同源的生命镜像。王维也在隐逸和世俗的交锋中,在困惑和矛盾的挣扎中,寻找着心灵与万物本真的契合。

三、惟雅则同:王维的雅正诗情和古雅画意

北宋邵雍言:“画笔善状物,长于运丹青。丹青入巧思,万物无遁形。诗画善状物,长于运丹诚。丹诚入秀句,万物无遁情。”^[9]他详细说明了诗人和画师笔下物象的不同特色:诗人重情,画师重形。王维是一位具有诗画视角的诗人,他既注重取象,也注重“凝情”。“雅”可以说是情和象高度凝缩的形容词,“惟雅则同”可以说是他对自己所有作品提出的一个整体标准。同时,王维融合儒、释、道三家思想,将“雅”的观念运用于具体的创作过程中,因不同艺术载体和人生际遇体现出对儒、释、道三家“雅”的观念的不同程度的疏离关系,具体表现在两个方面:一是继承儒家雅正传统,借用诗骚之手法、意象和意境,体现出浓厚的雅正诗情;二是在万物中寻找与老庄、禅宗的对话路径,形成自己独特的古雅画韵。

明顾起经《题王右丞诗笺小引》说王维诗歌源出《诗经》《楚辞》,而王维诗歌的确秉承了传统的“风骚”精神,呈现出强烈的宗经意识。首先,王维诗歌大量援引诗、骚用语。如《哭祖六自虚》“歼良昧上玄”^[2](236)]、“歼良”引自《诗经·秦风·黄鸟》“歼我良人”;《三月三日曲江侍宴应制》“画旗摇浦淑,春服满汀洲”^[2](201)],浦淑、

汀洲分别出自《楚辞·九章》中的《涉江》篇和《湘夫人》篇。此类援引之例在王维诗中不胜枚举。其次, 王维诗歌善于化用诗骚语词, 如《送崔九兴宗游蜀》“出门当旅食, 中路授寒衣”^{[2](140)}、《春日直门下省早朝》“愿将迟日意, 同与圣恩长”^{[2](233)}中“授衣”与“迟日”分别是对《诗经·豳风·七月》中“九月授衣”“春日迟迟, 采繁祁祁”的化用。王维诗歌对于诗骚用语手到擒来, 可见其对诗骚的熟悉程度。此外, 王维诗歌不仅在用语上仿效诗骚, 也善于沿袭诗骚的“比兴”手法。如《赠祖三咏》“蟪蛄挂虚牖, 蟋蟀鸣前除”^{[2](23)}, 以蟪蛄、蟋蟀两种动物起兴, “挂虚牖”“鸣前除”暗写孤凉之感, 全诗四句一韵, 盖用毛诗分章之法。《唐贤三昧集笺注》卷上评此诗曰: “深情远意, 绵邈无穷, 置之《毛诗》中, 几不复可辨, 此真为善学《三百》者也。”^{[8](428)}看来不少后人都注意到王维诗歌的宗经情结, 纷纷将王维诗与《诗经》媲美。王维诗歌承袭诗骚之象征手法多在于取诗骚之意象, 如王维诗歌中反复出现的香草、女神、帝子、佳人、王孙、渔夫、云中君等皆是对《楚辞》中意象的借用, 最典型的莫过于《鱼山神女祠歌二首》。王维沿用诗骚意象独到精深, 其目的不仅仅在于塑造一系列表达心中深邃情感的形象, 更重要的是营造一种典雅质朴的韵味。

“雅”的丰富含义在王维诗中不仅体现在情思等内容的教化标准上, 还体现在艺术意境与形式的审美标准上。儒家之“雅正”观与诗教及政教中心说密切相关, 而释、道之雅与政治教化相对疏离, 王维后期之论、之作、之境界的雅无不与释道有关。从文艺与思想的关系来看, 诗歌与儒的关系最为密切, 而绘画则与道、释渊源极深。释、道“雅”的观念在王维的绘画作品中表现得尤为明显, 主要表现为古雅清空的风格和境界。

《弇州山人稿》载有对摩诃罗汉图四十六轴的评论: “绘事既妙绝, 而奉佛尤笃, 所画罗汉, 于端严静雅外, 别具一种慈悲意。袈裟文织组秀丽, 千载奕奕有生色。”^{[2](523)}这足可窥见王维文人画之“雅”。其人物画作品《伏生授经图》(见图2)^⑥, 绘汉儒伏生授经之态, 表现出伏生虽已年老疏瘦却仍庄重儒雅的精神风貌, 是现存王维

画中最为著名的一幅人物画。元人汤垕《画鉴》评价道: “王右丞工人物山水, 笔意清润, 画罗汉、佛像至佳。……其画《辋川图》, 世之最著者。盖其胸次潇洒, 意之所至, 落笔便与庸史不同。”^{[2](526)}王维是创造古雅画韵的专家圣手, 而其雅韵更是得于象外。其山水画作品《山水图卷》以水墨画法为主, 颜色上以淡雅青绿为主, 树木比较葱郁, 线条工致严谨, 水面无波, 这也验证了他在《画学秘诀》中所说的“夏景则古木蔽天, 绿水无波”^{[2](491)}, 图卷整体上遒劲细密, 清新淡雅。王维最具有代表性的作品是《辋川图》(见图3)^⑦, 《万首唐人绝句》采王维诗《偶然作》(其六)“宿世谬词客”四句作一绝, 题曰《题辋川图》。

《唐朝名画录》评之曰: “山谷郁盘, 云飞水动, 意出尘外, 怪生笔端。”^{[2](501)}王维的《辋川集》以辋川的秀丽风光为中心, 彰显了纯粹雅淡的诗风, 如《终南山》, 其笔下的自然山水不仅是其审美对象, 也是诗人心中的一种文化符号, 承载着诗人对宇宙和生命的无限感慨。可见, 王维意欲自己内心的明净与山水的澄澈合一, 在佛道自然思想的影响下, 其“雅”的审美观在诗画中班班可考。



图2 《伏生授经图》局部



图3 王维《辋川图》临摹本局部

由此可见,在王维的思想中,儒释道之“雅”三者皆有,他既忠于温柔敦厚的诗教,也钟情于蕴藉唯美的雅诗和雅画。道、释的观念在其后期居于主流,其诗、其画均明显受道、释(特别是禅宗)的影响。而缘于政教中心的雅,在艺术审美上可与释道两家相并相融,殊途同归。在雅正的传统标准下,王维学诗而不囿于诗,取诗骚用语、意象、意境,却无古拙艰涩的痕迹,反而“庄重闲雅,浑然天成”“句本冲淡,而兴则悠长”^{[2](515)}。古雅自然、空灵淡雅成为王维诗歌和绘画的风格,与其散文和画论中的自然审美观一起构成王维自然艺术的整体。无论是雅正诗意还是古雅画韵,王维旨在为诗画创造雅境,此境与诗画同雅,与天地合一。

四、诗画共“雅”:王维诗艺观及其创作会通化成的意义

从言语层面看,王维的诗歌和绘画在思想上一致,其诗论和画论是相合的,即诗艺观和画艺观是统一的,尤其体现在其艺术自然本质的观点上;从物象层面看,王维以“凝情取象”的方法进行艺术创作,基于取象思维,援画法、画理入诗,“审象——取象——成象”成为他作诗和绘画的基本过程,因此其笔下的艺术画像和诗歌意象不约而同地趋向同一种风格;从意味层面看,王维“惟雅则同”的主张将“言”与“象”贯穿起来,融情、意于一身,使“雅”成为言、象、意三者的概括和总结。王维诗论话语和画论话语的一致,说明其诗艺观和画艺观的吻合,而“凝情取象,惟雅则同”则是王维将其诗艺思想付诸创作的具体体现,说明其诗艺理论和实践的吻合。如此,王维的诗艺观及其创作因“雅”真正达到会通化成的地步,而这样的会通化成的意义极大,主要体现在两个方面:一是对王维自身思想和历史地位的影响;二是给后人的诗艺思想和创作以启发。

诗艺观相通在一定程度上影响了王维的书画观和文笔观,他在《为画人谢赐表》中言:“骨风猛毅,眸子分明,皆就笔端,别生身外。”^{[2](305)}意谓注重笔端的画画技法的同时,表现人物的风

骨情貌也同样重要。他还提出“盛得江左风,弥工建安体”^{[2](61)},把“江左”之艺术形式和“建安”之思想内容结合起来,将诗“文”“笔”结合起来。王维纠正了当时或重思想内容或重艺术形式的缺失,并亲自以“尽善尽美”的诗艺创作实践了“文”“笔”结合的诗艺观,既对中唐韩愈“辞事相称,善并美具”(《进撰平淮西碑文表》)等观点的提出产生了一定的影响,也对柳宗元由“为文章,以辞为工”向“不苟为炳炳烺烺,务采色、夸声音而以为能”(《答韦中立论师道书》)的转变具有一定的示范作用。此外,诗画相通的观念也影响了王维关于书画关系的认识,他提出了书画同源论,“卦因于画,画始生书”^{[2](305)}。他还以“银钩”赞书法,表明其书画相通的观点。

另外,王维之“雅”在诗画领域的结合,主要表现为诗与画在审美风格和审美观念上的融合,故后来者用“雅”字评论王维诗、画的现象数不胜数。绘画方面,如《图画见闻志》称王维画山水人物“笔踪雅壮,体涉古今”^{[2](502)},《清河书画舫》称王维画“运笔古雅”^{[2](542)}。诗歌方面,后人对王维诗歌之“雅”的评论,多侧重于整体美学风格的描述,诸如“浑厚闲雅”^{[2](510)}(《西清诗话》)、“音调雅驯”^{[2](511)}(《史鉴类编》)、“雅净”^{[2](513)}(《瀛奎律髓》)、“雅秀”^{[2](516)}(《唐诗品汇》)等。此外,以“雅”称赞王维诗画兼善的例子也有很多,如袁宏道《答董玄宰太史》云:“性命、骚雅,书苑、画林,古之兼斯道者,唯王右丞、苏玉局。”^[10]王维在“雅”论的包围下,其诗画地位不断提升,他逐渐成为历代诗画评论领域的中心人物。且在众多唐诗选集中,以“雅”命名的,多收集了王维具雅致风格的山水田园诗,如康麟《雅音会编》、胡纘宗《唐雅》、张之象《唐雅》等,王维成为雅诗、雅画的代表。

诗画艺术的互通可以说是王维首创。苏轼评价王维诗画:“味摩诘之诗,诗中有画;观摩诘之画,画中有诗。”^{[2](272)}这样的称赞,王维当之无愧。王维诗学与书画艺术的综合,源于诗画艺术的审美融合,即诗画清秀与雅淡浑融的相似。带着这样的雅调和新意,王维诗画之雅合也正式开启了文人画的开端,正如明末画家董其昌在

《容台集》所言: “文人之画, 自王右丞始。”^{[2](521)}此后, 诗画结合成为历代诗文和书画批评领域一个极为成熟的话题, 一直延续至今。

而纵观唐宋以来的文学思潮, 崇尚尚雅成为唐宋文学运动尤其是古文运动的思想基础, 也是诗、书、画等文艺领域融合的主导审美理念。在唐宋诗学艺术理念中, “雅” 侧重于士人的内在人品, 关乎诗画格调, 与王维所提倡的人物外貌风度之雅及诗文艺术之雅是类同的。元末明初诗人蓝仁 “深得右丞家法”, 也得益于他学习王维诗歌的温雅风格。高启五言古诗得 “辋川之雅淡”、五言律诗 “上法右丞”、五言绝句得 “王、韦之髓”, 其诗歌均受到王维雅韵风格的影响^⑧。明代闽中诗派主张宗法盛唐, 他们作了大量拟王维诗, 追求雅正冲淡的诗风。继闽中诗派后, 明清之际更多复古派诗人如 “前后七子” 等则有更多对王维淡雅诗风的接受。

由此可见, 王维的诗艺观与诗艺创作互相影响, 创造了一个诗画共雅、纯澈悠远的文化境界。

五、结语

王维将其诗艺观与画艺观熔铸于他的诗语和画语中, 无论对于诗歌还是艺术, 他都主张 “凝情取象” “惟雅则同”, 可见他的诗歌主张和艺术主张是相通的。受其造化入神的取象思维的影响, 王维要求以心审象、以情取象、以意造象, 他以取象思维为主导思维, 使其诗歌和绘画创作皆达到了言、象、意的统一, 达到了 “思与境谐” 的雅境; 而其 “雅” 更是在儒家雅正宗经思想和佛、道意出尘外境界三重影响下的产物, 其山水情怀、取象艺术皆倾洒于其雅情雅意中, 可见他的诗艺主张和诗艺创作也是相通的。总之, 王维通过诗艺观和画艺观的融合、诗艺观与诗艺创作的融合, 真正达到了诗歌和艺术、外在形式和精神内涵的相通, 达到了理论与实践的会通化成。而这样的会通化成不仅对王维自身的诗艺思想和诗画创作具有丰富的本体意义, 而且对后世文人的诗画观念和创作产生了深远的影响。

注释:

- ① 中国诗画关系的研究于宋朝方兴, 最著名的便是苏轼所言的 “味摩诘之诗, 诗中有画; 观摩诘之画, 画中有诗”。自苏轼评论后, 诗画关系尤其是王维的诗画关系成为一个被广泛关注的话题。而在西方美学史上, 最初凸显诗画关系命题的是莱辛的《拉奥孔》。
- ② 诸如朱光潜、宗白华、钱锺书、叶朗、敏泽、徐复观、邓乔彬、蒋寅等学者都对诗画关系发表了富有启发性的观点, 但他们对诗画关系的剖析主要集中在美学领域, 或对 “诗画一律” 偶有微词。
- ③ 据《旧唐书·肃宗纪》及《通鉴》载, 至德二载(757年)十二月, 上皇还长安, 上御丹凤楼, 赦天下, 封蜀郎、灵武扈从立功之臣, 皆进阶赐爵, 此篇称皇帝 “中兴”, “令写功臣”。裴氏乃中兴功臣之一, 遂蒙受写真之荣。
- ④ 王维《江干雪霁图》, 现藏于日本小川家族, 参见《线装藏书馆》编委会编著的《中国传世名画鉴赏》卷一, 北京: 中国画报出版社, 2013年, 第15页。
- ⑤ “自然原像” 乃叶维廉先生在 “研究山水诗最中心的问题” 时提出来的。参见叶维廉《中国诗学》, 北京: 生活·读书·新知三联书店, 1992年, 第89页。
- ⑥ 王维《伏生授经图》, 现藏于日本大阪市立美术馆。参见赵启斌主编《中国历代绘画鉴赏》, 北京: 商务印书馆国际有限公司, 2013年, 第133页。
- ⑦ 王维《辋川图》, 有元摹本《临王维辋川图》, 旧题商琦临本, 现藏于日本圣福寺; 有郭忠恕摹复本, 现藏于美国西雅图美术馆。参见赵启斌主编《中国历代绘画鉴赏》, 北京: 商务印书馆国际有限公司, 2013年, 第127页。
- ⑧ 蓝仁、高启诗歌之评价, 均见之于清代汪端辑《明三十家诗选》, 清同治蕴兰吟馆刊本。

参考文献:

- [1] 张少康. 夕秀集[M]. 北京: 华文出版社, 1999: 197.
ZHANG Shaokang. Collection of “Xi Xiu”[M]. Beijing: Hua Wen Publishing House, 1999: 197.
- [2] 赵殿成. 王右丞集笺注[M]. 上海: 上海古籍出版社, 1984.
ZHAO Diancheng. Annotation of Wang Youcheng, Anthology[M]. Shanghai: Shanghai Ancient Books Publishing House, 1984.
- [3] 于春海. 论取象思维方式——易学文化精神及其现代价值讨论之一[J]. 周易研究, 2000(4): 76-81.
YU Chunhai. On thinking mode by symbols: One of the arguments on the cultural spirit and its modern value of I-ching learning[J]. Studies of Zhou Yi, 2000(4): 76-81.

- [4] 郑玄. 毛诗正义[M]. 孔颖达, 疏. 北京: 中华书局, 1979: 271.
ZHENG Xuan. Maoshi zhengyi[M]. Kong Yingda. Beijing: Zhonghua Book Company, 1979: 271.
- [5] 张曼华. 雅俗论[M]. 北京: 中国文史出版社, 2006: 16.
ZHANG Manhua. The theory of elegance and vulgarity[M]. Beijing: Chinese Literature and History Press, 2006: 16.
- [6] 方东树. 昭昧詹言[M]. 北京: 人民文学出版社, 1984: 30.
FANG Dongshu. ZhaoMei ZhanYan[M]. Beijing: People's Literature Publishing House, 1961: 30.
- [7] 郑午昌. 中国画学全史[M]. 上海: 上海书画出版社, 1985: 155.
ZHENG Wuchang. Chinese history of Chinese painting[M]. Shanghai: Shanghai Calligraphy and Painting Publishing House, 1985: 155.
- [8] 陈伯海. 唐诗汇评[M]. 上海: 上海古籍出版社, 2015.
CHEN Bohai. Tangshi HaiPing[M]. Shanghai: Shanghai Ancient Books Publishing House, 2015.
- [9] 邵雍. 伊川击壤集: 卷十八[M]. 上海: 学林出版社, 2003: 238.
SHAO Yong. Collection of Yinchuan Jirang: Vol.18[M]. Shanghai: Xuelin Publishing House, 2003: 238.
- [10] 熊礼汇. 袁中朗小品文[M]. 北京: 文化艺术出版社, 1996: 122.
XIONG Lihui. Yuan Zhonglang's essay[M]. Beijing: Culture and Art Press, 1996: 122.

“Adopting images in accordance with feelings”: Integration of Wang Wei's poetics and creations

SUN Minqiang, XIE Wenhui

(School of Humanities, Zhejiang University, Hangzhou 310028, China)

Abstract: Wang Wei put forward his aesthetic concept of "Adopting images in accordance with feelings" ("Ning Qing Qu Xiang, Wei Ya Ze Tong", which represents not only his viewpoint of calligraphy and painting, but also his poetic proposition, the embodiment of the unity of his view of poetry and painting. Under the guidance of this concept, the creation and style of his calligraphy, painting and poetry also show such integration, which is further manifested in great detail in the combination of portraits and poetic images under the influence of the thinking mode of adopting images as well as the combination of poetic feelings and meanings conveyed by paintings under the guidance of the view of YaZheng. It can be said that Wang Wei, by integrating his own viewpoint of poetry and painting with his creation of poetry and painting, achieved the essential realization between the spiritual connotation and the artistic form of poetry and painting, hence acquiring the integration in both theory and practice. This idea not only involves Wang Wei's views on creation and style, but also exerts certain influence on the views on poetry and painting of later generations.

Key Words: Wang Wei; adopting images; YaZheng; view of poetry; view of art

[编辑: 胡兴华]