

“形似”与南朝山水诗的空间感

张甲子

(商丘师范学院 文学院,河南 商丘 476000)

摘要:从赋法起源的“形似”说,在魏晋南北朝诗论、画论中得到了极大的发展,不仅确立了“文贵形似”“以形写形,以色貌色”的审美观念,而且被诗人积极地运用于诗歌创作中。其中,尤以谢灵运为代表,其山水诗中使用的“形似”创作手法,与南朝山水画的艺术手法是相通的,都体现了以“形似”见长的空间感。

关键词:形似;赋法;诗法;山水诗;谢灵运

中图分类号:I207.22 **文献标志码:**A **文章编号:**1672-349X(2015)01-0086-04

DOI:10.16160/j.cnki.tsxyxb.2015.01.022

Appearance Likeness and Spatial Sense of Landscape Poetry of Southern Dynasty

ZHANG Jia-zi

(College of Liberal Arts, Shangqiu Normal College, Shangqiu 476000, China)

Abstract: The notion of appearance likeness, which evolved from straightforward narration, developed very fast in poetic and painting theories in Wei, Jin, Northern and Southern Dynasties. New aesthetic standards were established and consciously employed by poets then, such as “advocacy of appearance likeness in literary creation” “appearance though appearance, colour through colour in paintings”. The technique of appearance likeness used in landscape poetry, represented by poet Xie Lingyun, was quite similar to that of the landscape painting and both reflected spatial sense in appearance likeness.

Key Words: appearance likeness; straightforward narration; poetics; landscape poetry; Xie Lingyun

南朝山水诗与山水画的发展,在时间上基本处于同步。其原因有二:一是时代风尚使然,在借助“新自然”启蒙后,士人将山水作为一类重要题材移入诗、画,并充分加以展现,无论是山水诗描绘的风景,还是山水画摹写的景致,都是得“自然”的具体路径。二是“文贵形似”的山水诗与提倡“以形写形,以色貌色”的山水画,两者具有相似的创作思维模式和艺术理论高度。

一、“形似”起源于赋法

作为南朝山水诗、画表现方式中重要的创作理论,“形似”倾向并非凭空而起,其最初来源于赋法。南朝时人已经认识到了这一点,沈约《宋书·谢灵运传》言“相如工为巧似之言”,明确地以“形似”来概括赋体文学铺陈体貌的艺术特征,即写物图貌、铺陈描摹,以虚构夸饰的笔触,显现风云山川之态、鸟兽草木之状,并点明其对谢灵运等人的影响。

王延寿在《鲁灵光殿赋》中言:“图画天地,品类群生。杂物奇怪,山神海灵。写载其状,托之丹青。千变万化,事各胶形。随色象类,曲得其情。”对所表现的天地万物,先要辨别其类,然后观察其形,随之赋之于笔,最后发之以情;既要注意它们“形”的不同,也要注意它们“神”的变化。还有,刘勰《文心雕龙·诠赋》中言:“至于草区禽族,庶品杂类,则触兴致生情,因变取会,拟诸形容,则言务纤密;像其物宜,则理贵侧附。斯又小制之区珍,奇巧之机要也。”这里面涵盖了两层涵义:其一,司马相如、扬雄、班固、张衡等人的京都大赋,在歌颂京城都会或是天子林苑时,皆对地域的辽阔、山岳的崇高、河流的长远,乃至其间草木鸟兽种种物产的丰美等,进行了分类构画,并刻意描写。这种“触类而长”的观念体现在赋作中,便是对物象的繁复罗列。他们甚至不惜硬造奇字以状山水,或自创新辞以喻景物,竭尽全力雕琢堆砌,试图以形

收稿日期:2014-11-20

基金项目:教育部人文社会科学青年基金项目(12YJC751005);河南省教育厅人文社会科学研究项目(2014-qn-640)

作者简介:张甲子(1984-),女,辽宁葫芦岛人,讲师,博士,主要从事中国文学与文化研究。

象的巧构来展现瑰丽的山水世界,使其愈加朝着思必尽其形、辞必尽其象的方向发展。其二,这些“视之无端,察之无涯”的山水物象在赋作中,绝不可能被完全穷尽。故此,只得借助抽象虚构的模拟来加以展现,在描摹写物的基础上,凭借想象概括和学识构图,进一步夸张声色形貌,方可创造出诉诸感官的艺术形象。

这种赋法下的描写,缺点一目了然。对山水景物的把握,往往带有过度夸张的色彩,大量的天马行空或是子虚乌有之辞,让其看起来如同神话一般。左思就曾批评这类作品:“假称珍怪,以为润色。……于辞则易为藻饰,于义则虚而无征。且夫玉卮无当,虽宝非用,侈言无验,虽丽非经。”^[1]文辞涉及到很多的景致物色,世上本无其景,更无其物,它们都是作者头脑中想象出来的,既无征引,也无实证,而是“言事类之因附”,以类为本,以虚拟想象为附。不过左思《三都赋》尽管以“征实”为本,认为自己笔下所描写的山川、城域皆是眼前实景化来,但本质上仍没有改变“非夫研核者不能练其旨,非夫博物者不能通其异”的写作手法。尽管这样的铺陈叙述已具有了“趋图”的性质:一方面它不是完全针对山水之“形”,山水之美只是其中的一部分;另一方面也没有做到描摹状貌声色之“似”,堆砌辞藻过度即造成板滞、雷同之弊;虚构物象过多便造成夸张失实,虚而无征。与后来以形貌切似的山水“形似”论断,仍相差甚远。

从两汉至魏晋,赋法的创作倾向一直处于探索性的实践阶段,是在无意识状态下展现出的艺术手法,未曾出现理论上的概括,更谈不上对专门的山水审美表达意蕴的诉求。直至西晋挚虞的《文章流别论》,方站在赋体文体功能界定的角度,对赋法的艺术特点做出阐释,论及“赋者,敷陈之称也”,言:

古诗之赋,以情义为主,以事类为佐;今之赋,以事形为本,以义正为助。情义为主,则言省而文有例矣;事形为本,则言富而辞无常矣。文之烦省,辞之险易,盖由于此。夫假象过大,则与类相远;逸辞过壮,则与事相违;辩言过理,则与义相失;丽靡过美,则与情相悖。

至此,第一次将“形”的概念与赋法相联系,将对外物形貌的展现做为赋法创作的根本目的。魏晋时期的文学演进过程中存在着“诗的诗化”及“赋的诗化”的基本线索,在推进诗、赋两种文体各自向前发展的同时,也促进了文体间创作手法的互融交叉^[2]。魏晋文人诗明显吸收了赋法元素:一是把赋作中曾铺陈过的内容,都专门拓展到诗里面;一是把赋法中的意识,都突出体现在诗歌的表现手法中。如从曹丕提倡的“诗赋欲丽”到曹植实践的“辞采华茂”,尤其是太康文人的辞藻华赡、富艳精工,都没能逃脱赋法风气的笼罩。

从实践到理论的突破出现在《文赋》中,陆机以“诗缘情而绮靡,赋体物而浏亮”的论断,将“缘情”之诗与“体物”之赋加以比较,标示了赋法的与众不同。所谓“体物”,《文选》李善注:“诗以言志,故曰缘情。绮靡,精妙之言。赋以陈事,故

曰体物。浏亮,清明之称。”^[3]赋法与表现外界事物紧密关联。刘勰《文心雕龙·物色》也有“体物为妙,功在密附”之说,即描写铺陈极尽其妙,以贴切的语言如实地描摹外物的特点。由此可见,“体物”涵义亦与“形似”大致相同。陆机这种精简的概括,比之简单的对具有代表性的个例所进行的评价,是对赋法的共性总结,带有较强的理论性质和抽象色彩。

陆机依据赋法归纳出的“体物”,同时也是贯穿《文赋》的整体观念。在“体物”之前,已提出了更详尽的“体有万殊,物无一量,纷纭挥霍,形难为状。……虽离方而遁圆,期穷形而尽相”的道理。物之形,文极难以状之,但在有规矩方圆的文章之内,思必穷其形,辞必尽其象。不过,广阔天地中万物纷杂、形貌各异,如何能“笼天地于形内,挫万物于笔端”,其难度可想而知。陆机则是如此解答这类困惑的:“每自属文,尤见其情。恒患意不称物,文不逮意,盖非知之难,能之难也。”李周翰注曰:“体属于物,患意不似物;文出于意,患词不及意。”清方延珪《昭明文选大成》中言:“意,文之意;称,似也;物,谓所赋之物;文,词也。”为诗文的最大难点,正在于所称之意不能与物相衬,或意虽善构苦无辞藻以达之。作者之“意”不能与作为描写对象的“物”相吻合,诗文就不能很好表达作者之“意”,“物”能否被准确地反映和摹写,便是作文的利害所在。

总而言之,这种以更为准确细致地描写物象为旨归的“体物”,本是对赋法艺术的推衍发挥,注重的是对客观外形貌予以描绘摹写,在其发展过程中,逐渐加入了创作论和鉴赏论的某些内涵。其逻辑关节点在于:一方面,南宋胡仔《苕溪渔隐丛话》引《诗眼》云:“形似之意,盖出于诗人之赋。”赋法的运用,使得文学艺术在创作中无物不可写、无景不可入,作家慢慢地积累了创作经验,提高了刻画事物形象的能力。另一方面,“体物”的归纳也引发了诗文对描绘形貌的呼唤和肯定,重视艺术形式的外化。两方面的相辅相成,实已微开“形似”追求之渐,为其提供了最基本的理论基础,只待南朝士人将这种思想集中贯穿在山水艺术的创作领域,便促成了南朝以山水景色的状物摹写为要的艺术审美追求。

二、“文贵形似”的理论内涵

“文贵形似”,语见《文心雕龙·物色》:

自近代以来,文贵形似,窥情风景之上,钻貌草木之中。吟咏所发,志惟深远;体物为妙,功在密附。故巧言切状,如印之印泥,不加雕削,而曲写毫芥。故能瞻言而见貌,印字而知时也。然物有恒姿,而思无定检,或率尔造极,或精思愈疏。且诗骚所标,并据要害,故后进锐笔,怯于争锋。莫不因方以借巧,即势以会奇,善于适要,则虽旧弥新矣。

这段话是刘勰对晋宋齐梁等山水诗艺术特征的总体概括,表明其不同于诗骚、汉赋中的山水描写,而是“偏采百字之偶,争价一句之奇,情必极貌以写物,辞必穷力而追新,此近世之所竞也”^[4]。极貌写物,有赖于深思;穷力追新,亦资

于博学。表面上看来,这似乎有伤雕饰,却也是对于玄言诗矫枉的必然结果。

在当时,“形似”是蔓延极广的创作概念。士人不可避免地受到了东晋玄学自然观“玄对山水”“即日游玄”等的冲击,而后将山水风景视为可以折射出人生玄理的镜像,不再必然使用赋法中的想象夸张,而以“若人学多才博,寓目辄书,内无乏思,外无遗物,其繁富,宜哉”为要^[5]。不仅诗歌创作以“形似”为尚,山水画也强调“以形写形,以色貌色”,使得山水之美成为被精细把握、描摹展现的审美对象。求“自然”是内在的自觉,指向艺术的人文精神;求“形似”是外在的规范,提倡艺术手法的精进。两者不应该被对举,而应该是互补性的合力探索。

曾有学者为“形似”下定义,作为说明文学和艺术作品表现功能的术语,“形似”是通过描写现实世界中的事物、现象,将其再现在读者眼前。缩小为诗论中的说法,则是表明诗歌的语言与所描绘现实之间的对应关系、词语与事物关系。这主要是基于艺术功能论上的诠释^①。从表层字面来理解,“形似”就是“形貌切似”,等同于借助语言的形象描绘、细节的求实,来尽可能逼真地再现客观事物。《文心雕龙·物色》中曾做比喻:“故巧言切状,如印之印泥,不加雕削,而曲写毫芥。”刘勰突出了诗文的“再现”功能,而不是“表现”功能,创作中要做到将目睹到的形状、外貌等一一述写出来,如同印与印泥般的吻合,如镜取形、灯取影,这样阅读时方能使人“瞻言而见貌,印字而知时”。

与刘勰、沈约处于同时代的钟嵘,同样以“形似”为标准来评判诗歌艺术之优劣,区别仅在于刘勰多从创作论出发,钟嵘多从鉴赏论出发而已。《诗品》中共出现四次有关于“形似”的评语,分别在上品张协、谢灵运,中品颜延之、鲍照。

晋黄门郎张协诗:其源出于王粲。文体华净,少病累。又巧构形似之言,……词彩葱蒨,音韵铿锵,使人味之,亹亹不倦。

宋临川太守谢灵运诗:其源出于陈思。杂有景阳之体。故尚巧似,而逸荡过之。颇以繁芜为累。

宋光禄大夫颜延之诗:其源出于陆机。故尚巧似。体裁绮密。然情喻渊深,动无虚发。一句一字,皆致意焉。

宋参军鲍照诗:其源出于二张。善制形状写物之词。得景阳之讷讷,含茂先之靡曼。……然贵尚巧似,不避危仄,颇伤清雅之调。

分析其评语,可得出两点:其一,钟嵘将谢灵运“杂有景阳之体”、鲍照“善制形状写物之词”,先同归为出于“巧构形似之言”的张协。张协诗是“词彩葱蒨,音韵铿锵”,钟嵘此语

评价不低。音韵美在西晋时尚未形成,辞藻华丽倒是能从《文心雕龙·明诗》中的“景阳振其丽”印证一二。又将颜延之、鲍照同归出于陆机的“靡曼”“绮密”,陆机本身既提倡用丰藻华辞来细致描摹事物外貌,又与赋法一脉相承。其二,元嘉三雄的诗歌内容及创作手法各不相同,谢灵运的“鬼斧默运”、颜延之的“错彩镂金”、鲍照的“才力俊秀”,同样被钟嵘冠以“形似”特征,说明“形似”是从刘宋延伸至齐梁的诗学风尚,一反理过其辞的玄言诗,出现新的诗歌艺术特质。

南朝山水画论中对“形似”的分析和阐释,远比文学理论更为完整,也走得更远。究其原因在于刘勰、钟嵘等人对“形似”的界定是理论归纳的产物,而在创作实践中往往会出现偏差。一般说来,文学作品必须依赖从语言到语义上的传达,无论山水诗的文辞多么真实精准,多么贴近山水景物本身的形貌,鉴赏时都会受制于语言的媒介作用,产生语义的多样性和模糊性,在内容表达和艺术欣赏中出现迥异的理解。所以说,刘勰的“印泥”之喻仅能处于理想状态之下,文学创作实践中却非常难实现;钟嵘的评价也受到来自不同方面的非议,不是统一的定论。而绘画则能超越语言的束缚,将视觉捕捉到的山水形貌用块面、线条、色彩等再现出来,加之创作中拥有更多技法,鉴赏中少了语义隔阂,因此远比诗文的表现力细致且广泛得多。从这个意义上讲,山水画论比之于文论,更为注重对如何取山水之形、画山水之貌给予切近的指导,对“形似”的解释也更加直接。

顾恺之《画云台山记》全文以叙述为主,其中数次论及人物形象塑造,如“画天师,瘦形而神气远,据涧指桃回面谓弟子”“一人隐西壁倾岩,余见衣裙;一人全见室中,使轻妙冷然”等,间接论及山石之势态、树木之形色,颇多讲求人物山水两者间的布局势态。此篇极有可能是顾恺之的绘画笔记,而不是特地写就的山水画论,今天仍可以依此叙述草拟图画,并未出现牵强脱节之处^[6]。在山水画逐步从人物画背景脱胎独立而出时,顾恺之正处在不成熟的嬗变阶段,却已注意到“人物以形模为先,气韵超乎其表。山水以气韵为主,形模寓乎其中,乃为合作”。如何对山水景致进行切近的摹写,如何对山石溪水之间的形势进行安排,“山有面,则背向有影”,“因抱峰直顿,而上下作积冈”,“涧可甚相近,相近者欲令双壁之内”,抓住阴阳光影、位置上下;如何对色彩取用,“凡天及水色,尽用空青,竞素上下以映”,“紫石如坚云者”,“丹崖”“赤岸”等,如何又画有与之相配的孤松、日色;虽然笔笔细加勾勒,尚不及《论画》中“林木雍容天畅,亦有天趣”得其神韵,但是作为对创作及摹仿山水画有益的记叙,有效地指明了画中山水容貌及其画法技巧。

① 参见(日)浅见洋二著《“形似”的新变:从语言与事物的关系论宋诗的的日常性特点》,引自《距离与想象:中国诗学的唐宋转型》,上海古籍出版社2005年版,第240—243页。需要指出的是,浅见洋二的定义略偏重于诗论,又认为“形似”不应与“神似”对举,“形似”概念中亦有“神似”之涵义。关于此问题,限于篇幅,不做展开,将另撰文加以阐述。

宗炳的《画山水序》中,山水画从自然观念而生的重“形似”倾向,是最明确地被阐述的。相比于顾恺之重视艺术构思和画法表达,宗炳则侧重形象效果和画作欣赏。其言“身所盘桓,目所绸缪,以形写形,以色貌色”,提出不失山水原型、不匿山水行迹的要求,讲求画面之景与自然之景在外形上的高度相似。宗炳将“形似”发展为“巧似”,“是以观画图者,徒患累之不巧,不以制小而累其似,此自然之势”。“巧”是创作的方法与手段,“似”是创作的目的与归宿。“巧”是“画象布色,构兹云岭”;“似”是“含道映物”,“澄怀味象”。山水形貌在心灵中的反映如镜子中的反照。在他眼中,最佳的山水画等同于真实的自然,与人的精神世界交感,“应目感神,神超理得”,让人如临其境,畅神其中。南朝士人对此确实有所认知,孙绰就曾视图画之状,虚构玄虚之辞,见《文选》李周翰注:“闻此山神秀,可以长往,因使图其状,遥为其赋。”能依据一幅天台山画作撰写《游天台山赋》,有“散以象外之说,畅以无生之篇。悟遣有之不尽,觉涉无之有间。泯色空以合迹,忽即有而得玄。……浑万象以冥观,兀同体于自然”的玄理^[7]。孙绰认同山水画描摹对现实山水景色的替代作用,从这个侧面便可以看出,“形似”理念在南朝山水画创作中的角色和作用。

由此可见,无论是文学理论上的支持抑或是绘画理论上的完善,“形似”均处于南朝山水艺术风尚的核心地位。这种以外在形象描写为要的倾向,促使诗画中皆产生了对山水物象刻画雕雋的具体创作要求,在走过寻找描摹形式、沉淀技巧的道路后,山水方彰显出它的本质之美,建立起山水艺术最基本的审美途径之一。

三、谢灵运山水诗的“形似”

山水间能让谢灵运排遣掉世俗功名的牵绊,获得内心的欣喜。《从斤竹涧越岭溪行》在写过风光景色后:“情用赏为美,事味竟谁辨?观此遗物虑,一悟得所遣。”原来是要从中达到消除世俗烦累后的境界。我们往往都将此认定为“玄言的尾巴”,这更是谢灵运蕴含在诗中的“自然”观,在创作中就表露为“从山水这些感性入手体悟玄道的创作路子”^[8]。《述祖德诗》:“随山疏浚潭,傍岩艺粉梓。遗情舍尘物,贞观丘壑美。”《过白岸亭》:“荣悴迭去来,穷通成休戚。未若长疏散,万事恒抱朴。”《石壁精舍还湖作》:“昏旦变气候,山水含清晖。清晖能娱人,游子憺忘归。”《游赤石进帆海》:“矜名道不足,适己物可忽。请附任公言,终然谢天伐。”山水带来的都是自然欢喜,能将诗人的情感郁结统统化解。

如此的山水自然观,就能解释谢灵运为什么要在诗中写山水,或者说其在诗中写山水的意义所在。那么,谢灵运怎样创新了山水诗的写作手法,或者说是在怎样在描写山水时“寓目辄书”的呢?正如他自己在《游岭门山》所说的:“千圻邈不同,万岭状皆异。”《永初三年七月十六日之郡初发都诗》也说:“将穷山海迹,永绝赏心悟。”山水之形色、万象之姿态,

以本来的面貌络绎不绝、尽显眼底。这就将谢灵运的思想中对山水自然观照的浓厚兴趣,移植到了诗歌创作的思维习惯。

谢灵运诗的山水之景是由主观述求得来的,其绝大部分诗作应归为游览诗,在《昭明文选》中,谢灵运的诗即收入在“行旅”和“游览”两类。我们从诗题中也可窥知一二,如《登池上楼》《登江中孤屿》《登永嘉绿嶂山》《于南山往北山经湖中瞻眺》等,都是谢灵运主动走到山水中去寻求心理安慰,去体悟自然。这样的登临山水之作,写的是真山真水,诗人身临其境,涤除了心灵的烦闷,获取了精神的自由平和,如同对“自由的象征性占有”,方能出现对山水整体外貌的把握^[9]。

在这两点规范之下,再去理解谢灵运创作论的“形似”,抑或者说是“巧似”,就完全可以看做是亦步亦趋、亦景亦写的创作手法。“形似”不是机械照搬,谢灵运最终是要从中得到自然,为了表现其万千气象,必要选取精华的景致入诗,就像在一帧帧的照片中重现风景,“大必笼天海,细不遗草树。岂唯玩景物,亦欲摅心素”^[10]。谢灵运诗中总是出现晨出暮止,或是暮昏晨发的时间点,也总是在捕捉着特定时间山水的独特风貌。《石室山》:“清旦索幽异,放舟越桐郊。”清晨到达幽静的山脚溪边。《从斤竹涧越岭溪行》:“猿鸣诚知曙,谷幽光未显。岩下云方合,花上露犹沾。”晨光山色间,有花香盈鼻,露水清丽欲流。《石门岩上宿》:“暝还云际宿,弄此石上月。鸟鸣识夜栖,木落知风发。”晚霞时分在石岩处观月。《石壁精舍还湖中作》:“林壑敛暝色,云霞收夕霏。”又写出暮色苍茫间的晚霞气象。谢灵运观察得异常仔细,因此笔下便能刻画细腻:春景是“池塘生春草,园柳变鸣禽”;夏景则是“白芷竞新苔,绿蘋齐初叶”;秋景是“晓霜枫叶丹,夕曛岚气阴”;冬景则是“明月照积雪,朔风劲且哀”。就像陶弘景《答谢中书书》中说的那样:“山川之美,五色交映,青林翠竹,四时具备。……自康乐以来,未复有能与之奇者。”取景细致,刻画精确,读来令人有身临其境之感。

谢灵运“巧似”还带有典型的南朝山水画的创作特征。谢赫“六法”系画法通论,就山水画而言,其构思恰好与山水诗法互有契合,这说明当时山水诗、画艺术发展的同步状态,或许有深有浅,或许有所侧重,但大体方向是趋同的。

先用“传移模写”“经营位置”两点来对比谢灵运的诗歌,即把不同位置、不同角度的物象放在一起来把握自然全境,使画面展露出空间感。谢灵运很少单写一处风景,却极易将不同空间的山水连缀起来,峰石、溪江、林川等比比皆是的是物象,都是局部的构成部分,经过一系列构思组合后,最终能浮现出宛然可见的美感;或以静态描写引起具体感,《登石门最高顶》:“疏峰抗高馆,对岭临回溪。长林罗户穴,基石拥基阶”;或以动态描写引起生动感,《石门岩上宿》:“鸟鸣识夜栖,木落知风发”;或用空间中方位前后、高低起伏、俯仰上下、远近大小作对比,《过白岸亭》:“近涧涓密石,远山映疏林”;《石门新营所住》:“俯濯石下潭,仰看条(下转第104页)

- 发展观察,2009(2):18-19.
- [12] 尚志海,欧先交,曾兰华,等.大学生就业空间选择偏好与区域经济协调发展初探[J].嘉应学院学报:哲学社会科学版,2012(4):77-81.
- [13] 中央组织部组织二局.关于全国大学生村官工作推进情况的调研报告[N].光明日报,2012-07-31.
- [14] 曲恒昌.教育一定能促进经济增长吗——日本的启示[J].比较教育研究,2000(3):14-18.
- [15] 大学生就业蓝领化 整整一代人的挑战[EB/OL].(2013-06-13).http://news.ifeng.com/opinion/society/detail_2013_06/12/26331784_0.shtml.
- [16] 张芳.从“蚁族”群体看大学生就业问题[J].产业与科技论坛,2011(12):108-109.

(责任编辑:夏玉玲)

(上接第89页)上猿。早闻夕飙急,晚见朝日嗽”。仿佛是笔笔着力的工笔山水画,于回旋往复中构画出自然造化之妙。

再用“应物象形”“随类赋彩”来对比,正是以摹拟物象的物色兼备,使画面展露出真实感。有的诗句反复描绘着一幅图画:《入东道路》:“陵隈繁绿杞,墟面粲红桃。鹭鹭羣方雉,纤纤麦苗垂。”花草艳丽、麦苗葱郁,春光盎然中的丝丝细节,似乎被用工笔精雕细刻。《初去郡》:“野旷沙岸净,天高秋月明。憩石挹飞泉,攀林鸾落英。”唯其沙岸平净才会显出原野的空旷,只有秋月明朗才能显得天格外高远,其中又有飞泉涌动、落英缤纷。有的诗句中使用色泽艳丽的形容词:《过始宁墅》:“白云抱幽石,绿筱媚清涟。”《入彭蠡湖口》:“乘月听哀猿,淫露馥芳荪。春晚绿野秀,岩高白云屯。”《从游京口北固应诏诗》:“原隰蒹绿柳,墟面散红桃。”《入华子冈是麻源第三谷》:“铜陵映碧润,石磴泻红泉。”诗中的颜色绿、碧、白、红,仿佛触手可及。《晚出西射堂》:“连障叠巘崿,青翠杳深沈。晓霜枫叶丹,夕曛岚气阴。”“青”“丹”两字一下子就让诗歌鲜活起来,夕阳晚照,笼罩在杳冥暮色中的山峦显得朦胧不清,只有霜打过的枫叶像火焰一样红,弥漫着浓郁无边的秋意。

这般“形似”山水画的诗歌创作,是在辞藻华丽间解构了琐屑的山水景物的单调,在流连光景间塑造了山水自足的美感,谢灵运苦心安排的全景山水,似乎是无限接近自然的万物万象。正如王昌龄所评价的:“张泉石云峰之境,极丽绝秀者,神之于心,处身于境,视境于心,莹然掌中,然后用思,了然境象,故得形似。”^[11]其描写的不是静态画,而是动态的自然。“如朝行远望,青山佳色,隐然可爱,其烟霞变幻,难于名状;及登临非复奇观,惟片石数树而已。远近所见不同,妙在含糊,方见作手。”^[12]“形似”后得到的是具有生命活力的山水,感受到的是对自然的一体关照。

南朝是山水艺术尚未跨越“巧构形似之言”的过渡期,其追求的是山水以其本来面貌的显现。“形似”虽不是艺术的最高要求,但绝不带有贬义,否则就不会出现后来对何逊诗“实为清巧,多形似之言”的评语,乃至唐代王昌龄以“形似”为物境之说。中国艺术历来重视抒情写志,重心理真实,重

主观表现,“形似”是无意间伴随着自然观的触动,渐渐开始重形貌真实、重客观再现,这种改变减弱了艺术的抒情性,却增强了艺术的写实性,山水的刻画描写藉此成为艺术表现领域内不可或缺的一部分。虽然在不久后,“形似”的观点就被弱化,逐渐融入“景”“物境”“意境”的表述中,仍旧回到“情”“志”主导的框架下,但它的存在却是山水艺术发展中不可忽略的一环,也是南朝山水诗演进中,很值得玩味的一种现象。

参考文献:

- [1] 左思.三都赋序[M]//文选.萧统,编.李善,注.北京:中华书局,1977:74.
- [2] 曹胜高.从汉风到唐音:中古文学演进论稿[M].北京:中国社会科学出版社,2006:59-63.
- [3] 萧统.文选[M].李善,注.北京:中华书局,1977:241.
- [4] 范文澜.文心雕龙注[M].北京:人民文学出版社,1958:67.
- [5] 曹旭.诗品笺注[M].北京:人民文学出版社,2009:91.
- [6] 王世襄.中国画论研究[M].桂林:广西师范大学出版社,2006:46-48.
- [7] 孙绰.游天台山赋[M]//文选.萧统,编.李善,注.北京:中华书局,1977:166.
- [8] 詹福瑞.南朝诗歌思潮[M].石家庄:河北大学出版社,2005:39.
- [9] 蒋寅.超越之场:山水对于谢灵运的意义[J].文学评论,2010(2):2.
- [10] 白居易.读谢灵运诗[M]//白居易集.顾学颉,校注.北京:中华书局,1979:131.
- [11] 遍照金刚.文镜秘府论[M].卢盛江,校考.北京:中华书局,2006:1309.
- [12] 谢榛.四溟诗话[M].宛平,校点.北京:人民文学出版社,1961:74.

(责任编辑:白丽娟)