

南朝山水诗的美学特征及其贡献

赵沛霖

南朝（宋、齐、梁、陈）山水诗在中国山水文学发展史上占有极为重要的地位，这主要取决于以下两个原因：

一方面，从审美观念发展的角度看，以自然为审美对象的山水诗，它的产生和发展完全是建立在对于自然的审美能力发展的基础上，而汉魏六朝恰恰是我国审美观念发展的转折时期：“汉魏六朝是一个转变的关键，划分了两个阶段。从这个时候起，中国人的美感走到了一个新的方向，表现出一种新的美的理想。”（宗白华《中国美学史中重要问题的初步探索》，见《美学散步》，上海人民出版社1981年版，第29页）这种转折当然要在集中体现时代审美观念的山水诗中有突出的表现。

另一方面，从山水诗发展历史的角度看，其重要性更加明显。我国真正意义上的山水诗出现于东晋时期，初期的山水诗完全笼罩于玄学的神秘氛围中。进入南朝以后，山水诗才彻底摆脱了玄学的阴影，真正以独立的面貌出现于诗坛，并很快出现了山水诗创作的繁荣。南朝诗人为山水诗的创作积累了丰富的经验，创造出很多符合美学规律和具有鲜明民族性特征的模式、方法和原则：诸如对于不同形态的自然美的把握；视点移动模式和诗中自然景观的安排方法；通过空间和自然物象之间的均衡与和谐体现大自然的内在律动以及对于自然山水面貌时间性特征的把握等等，从而形成了自己鲜明的美学特征，并为我国山水诗的顺利发展，开创我国山水诗创作传统奠定了坚实的基础。

由此不难看出，研究南朝山水诗，不只是对于南朝文学研究，而且对于深刻认识我国审美观念和山水文学的发展历程也都具有十分重要的意义。

作为南朝文学代表之一的山水诗，虽然经历的时间较长（有二三百年之久），作者的人数众多，但却具有明显的共同美学特征：

一、美学史证明，中国人对于以山水为主的自然美

的集中和大规模的发现开始于魏晋，至南朝而得到充分的发展。由于在历史上第一次充分展示了多种不同形态的自然美，南朝山水诗因而成为这一伟大文化成果的最早的形象记录。

魏晋时期流行玄学的自然观，提倡“以玄对山水”（《世说新语·容止》），认为道就体现在自然山水中，自然山水是道的具象化，因此能从山水胜境中体悟到即自然的真谛；同时还认为，山水胜境最适合人的自然本性的发展，人的精神在那里可以获得充分的自由。这说明，魏晋时期，自然山水具有哲学与美学的双重意义：既可“体道”，又可“适性”（详李泽厚、刘纲纪主编《中国美学史》第三编第四章《魏晋玄学与美学》，中国社会科学出版社1987年版）。后来，随着玄学观念的减弱，在人们对于自然山水的态度中，“体道”的哲学成分越来越少，直至消失，而包括“适性”在内的审美成分越来越多，直到彻底摆脱玄学的阴影而完全独立。审美意识的独立和山水诗的发展是突破玄学自然观的结果，“只有当人们不再把自己锁闭在这种神秘的内心世界里从事于虚幻的冥想时，才可能把大自然作为客观存在的物质世界予以重视，从而文学方面才会出现根据自然本身描写自然的作品”（王元化《〈文心雕龙·明诗〉篇山水诗兴起说柬释》，见伍蠡甫主编《山水与美学》，上海文艺出版社1985年版，第365页）。

众所周知，自然美可以分为雄伟美（也就是壮美）和秀婉美（也就是秀美）两大类，而雄伟美又可分为奇险美和壮丽美两种类型，秀婉美又可分为幽静美、流动美、色彩美、音响美等多种类型。可贵的是，南朝诗人的审美兴趣十分广泛，多种不同形态的自然美在诗中都有反映。由于审美观念的发展和审美能力的提高，使得如此多的不同形态的自然美第一次成为审美对象而受到人们的激赏。

“第一次”的喜悦驱使人们怀着极大的兴趣把自己所

发现的“美”反映出来，用诗的形式记录下来，南朝诗人正是带着这种新鲜感真实生动地描绘了千汇万状、美不胜收的大自然。刘勰所说的“宋初文咏，体有因革，庄老告退，而山水方滋”（《文心雕龙·明诗》）正是这个事实的反映。在那句话的后面，刘勰紧接着说：“俪采百字之偶，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。”不难想象当时人们对于表现自然美这个“新事物”的空前热情和所倾注的努力。这也就是南朝诗坛为什么会异军突起，一时间出现了谢灵运、鲍照、沈约、王融、谢朓、何逊、吴均、阴铿等等那么多的山水诗人和山水诗佳作。

南朝山水诗在充分展现山水自然美的多样性和丰富性的同时，也为自己在文学史乃至文化史上赢得了时代性的重要特征和极高的历史地位。

二、创造了多种多样的符合审美规律的视点移动模式和自然景观的安排方法。

写山水诗与画山水画一样，首先都要对自然景观进行深入细致的观察，然后才能动笔，在这一点上诗人与画家是完全相同的。“画家的眼睛不是从固定角度集中于一个透视的焦点，而是流动着飘瞥上下四方，一目千里……”（宗白华《中国美学史中重要问题的初步探索》，见《美学散步》，第48页）诗人像画家一样，观察自然景观时也是“飘瞥上下四方，一目千里”，但是，如何“飘瞥上下四方”以及在诗中如何安排观察的结果，诗与画彼此就不完全相同了。在这方面，南朝诗人通过山水诗创作实践，在对诗中自然景物的安排和组织方面创造了多种符合审美规律的模式和方法。

通观南朝山水诗，可以知道这些模式和方法大体可以分为以下三种情况：

（一）诗人不是固定于一地，而是就行进中之所见按顺序叙写，也就是按游览的过程安排自然景物，谢灵运的很多山水诗都是按这样的模式写成的，如《石壁精舍还湖中作》等；

（二）诗人驻足于一地从一个固定的基点观察自然景物，诗中自然景物的安排和组织与诗人视点的移动相一致；

（三）自然景物的安排和组织与视点的移动不一致，甚至与视点的移动无关。

在以上三种模式中，第一、二两种比较简单，运用也较多，特别是第二种运用更为普遍。在这种模式中，自然景物的安排与诗人视点的移动相一致，也就是按诗

人视点移动的顺序安排诗中的自然景物。根据视点移动的顺序，这种模式又可以分为由远至近、由近至远、由上至下、由下至上等等不同的类别。还有一些诗歌，视点移动不是按照一种方式，而是将两种或两种以上的方式结合起来综合运用，例如沈约《早发定山》，视点的移动和景物安排就属于由远至近与由上至下两种方式的结合。

比较复杂的是第三种模式，即自然景物的安排与视点的移动不一致，甚至与视点的移动无关。这种模式按其对于自然景物的组织和安排又可分为两种情况：

一种是按事实的进展组织和安排景物，例如阴铿《江津送刘光禄不及》：

依然临江渚，长望倚河津。鼓声随听绝，帆势与云邻。泊处空余鸟，离亭已散人。林寒正下叶，钓晚欲收纶。如何相背远，江汉与城闉？

这是写为友人刘光禄送行，诗人匆匆赶到江边而友人已乘船离开，诗人无限惆怅、感伤，通过描写江边的景物抒发其情。诗中的景物安排既不是按视点的移动顺序，也不是按游览的过程，而是根据事实的发展：因为诗人匆匆赶到江边而友人已经离开，故开篇即“临江”“长望”，其他什么也“没看到”；接着，只听到船桨荡水的声音，故先写船桨，以后才写“与云邻”的船帆。友人既已消失在天际之中，再也看不到，于是收回视线，这才注意到附近“泊处”的“余鸟”和“离亭”的“散人”。离人也散去了，寒林落叶，钓者收竿的画面才得以呈现。可以看出，全诗层次分明，合情合理。至于诗人为什么要采用这样的模式而不采用按视点移动的模式，完全决定于诗人当时所处的特定境况和心情。

另一种是以实景为基础，根据诗意原则（即美的原则）组织和安排想象中的景物。例如阴铿《渡青草湖》：

洞庭春溜满，平湖锦帆张。沅水桃花色，湘流杜若香。穴去茅山近，江连巫峡长。带天澄迥碧，映日动浮光。行舟逗远树，度鸟息危樯。滔滔不可测，一苇讵能航？

青草湖在湖南省岳阳市西南，北接洞庭，南邻潇湘，东有汨罗江流入，南与青草山相依。本诗是诗人渡青草湖所作，除写澄明清澈、映日浮动的青草湖的春天景色之外，还写了与青草湖相连或有关的沅水、湘流、桃源（县）以及仙人得道的茅山和神女所在的巫峡。其中，桃源县在洞庭湖西部，沅水从洞庭湖西部流入湖中，湘水从洞庭湖南部流入湖中，与青草湖相距都有数百里甚至上千

里之远,根本不可能看到;远在浙江的茅山和在湖北的巫峡则有数千里之远,更不可能看到。显然,这些都是诗人的想象之词,是由江湖相连而做的顺势想象。就是说,诗中部分自然景物,不是根据视点的移动顺序,而是根据想象的诗意原则:即在实有景物的基础上按审美的规律而安排的。这些景物,即桃花源的桃花、湘江中《楚辞》所写的香草以及美丽而神秘的巫峡和茅山都是最具审美魅力令人神往的。写入这些想象之词更增加和凸显了青草湖之美。

山水诗中是允许想象成分存在的,正如为山水造像的山水画中允许想象的成分存在一样。著名山水画家李可染说:“画画不单是依靠‘视觉’、‘知觉’,更重要的是还必须画‘所想’,由‘所见’推移到‘所知’、‘所想’……”(李可染《漫谈山水画》,见伍鑫甫主编《山水与美学》,第257页)山水诗与山水画中含有想象的成分是可以理解的,问题在于如何处理二者的关系使诗与画的境界更美。本诗的实景与想象的景物两部分的结合十分自然,可以说是天衣无缝。这是因为:其想象之词不是凭空想象,而是如前所说的有根据的想象,即在眼前的实有景物基础上的想象;再有,想象中的茅山、巫峡等与眼前实有的湖光山色具有相同的形象特征,从而保证了全诗形象的完整和统一。

以上情况说明,由于有了想象的成分,在有些诗歌中诗人所追求的空间是“诗意的心理的结构,而不局限于自然的物理的结构”(周来祥《中国的“诗中有画”与西方的“画中有诗”》,见《论中国古典美学》,齐鲁书社1987年版,第191页)。虽然南朝诗人这方面的追求还仅仅是初步的,但却为中国诗画的重要的民族特征,即把自然时空转化为心理时空的审美追求奠定了基础。

三、利用诸多对立因素,如远近、明暗、高低、疏密、动静、虚实、局部与整体的相反相生,形成空间、自然物象之间的均衡与和谐,巧妙体现大自然的内在律动。

对于山水诗的创作来说,取景十分重要,直接关系到作品的成败,在这方面南朝诗人作了很多探索,提供了很多成功的范例。在视点移动过程中,在某一个视点上,取不取景,取什么景,不但要考虑自身,而且要照顾到与其他视点所取之景以及全景之间的关系,如什么景物与什么景物相邻,什么景物与什么景物对称,什么景物与什么景物遥遥相望,什么景物与什么景物之间要拉开距离等等,都是必须充分注意的。就是说,局部的取景必须考虑与其他景物之间的关系以及整体的艺术效

果,而不能只是“自顾自”,孤立地就自身看自身。

例如齐梁时代王籍《入若耶溪》:

舸艖何泛泛,空水共悠悠。阴霞生远岫,阳景逐回流。蝉噪林逾静,鸟鸣山更幽。此地动归念,长年悲倦游。

本诗通过叙写山水之美,表现对山水的热爱和对仕途的厌倦。一、二句飘荡的小舟与悠悠无尽的天水,形成强烈的对比,不但益显诗人的孤独与渺小,而且隐隐透露出仕途的迷茫与险恶,与结尾“长年悲倦游”遥相呼应。三、四句是说傍晚之际,霞光从远山升起,日光随着曲折的溪水缓缓流动,上句“阴霞生远岫”是远、高和静,下句“阳景逐回流”是近、低和动,多种对立因素叠合,可谓相映成趣。以上四句都是从视觉写,而五、六句“蝉噪林逾静,鸟鸣山更幽”则是从听觉写,以有声衬无声,闹中取静。合看全诗,则是远、近、高、低各个不同视角观照下的一幅有声有色、有动有静的“多维”图画。

再看谢朓《和徐都曹出新亭渚》:

宛洛佳遨游,春色满皇州。结轶青郊路,回瞰沧江流。日华川上动,风光草际浮。桃李成蹊径,桑榆荫道周。东都已俶载,言归望绿畴。

本诗是写齐都建康春天的美好景色。宛洛和皇州(帝王之都)都是指建康。前两句总写建康的整体面貌而突出“春色”,接着只一个“满”字便写尽春意盎然,逗人无限的想象。与前两句总写概貌,形成明显对比的是,三至六句作了细致的局部刻画:三、四句的“青郊路”,可见城郊路旁草木繁茂;“沧江流”,状写江水流动清澈见底;五、六句集中写阳光:明丽的阳光照在江上随着江水涌动,照在草上又随着春风闪亮,一“动”一“浮”抓住不同景物的特点描写,极为传神。七、八句写“蹊径”、“道周”是近景,近景突出清荫、繁密,与上两句所写远景的疏朗、明丽格调完全不同。全诗就是在远与近、疏与密、总与分、动与静、虚与实、明丽与清荫、概括与具体的起伏变化中完成。

总而言之,南朝山水诗利用上述诸多对立因素所形成的节奏性的变化,形成空间、自然物象之间的均衡与和谐,从而体现大自然的内在律动,使自然美得以更加充分地展现。

四、注意自然山水面貌的时间性特征:不但注意表现特定时间条件下的山水面貌,即自然山水的“静态”美,而且把空间呈现在流动的时间过程中,写出山水面貌随着时间推移的变化过程,即自然山水的“动态”美。

南朝诗人注意到同一景物在不同的时间条件下具有不同的面貌，呈现着不同的美，因此比较重视山水美的时间性特征，这使南朝诗人笔下的自然山水，不但更加真实自然，而且绚丽多彩，更富于独特性。

为了突出时间性，很多山水诗在题目和诗中往往标明季节和时间。例如何逊《晓发诗》：“早霞丽初日，清风消薄雾。水底见行云，天边看远树。……”抓住清晨早霞初日，薄雾消散的典型特征，表现其宁静清新之美。谢朓《晚登三山还望京邑》：“白日丽飞甍，参差皆可见。余霞散成绮，澄江静如练。喧鸟覆春洲，杂英满芳甸。”表现出黄昏后落日熔金，余霞满天的绚丽、欢跃之美。

以上特定时间条件下的自然山水之美，都是某一特定时间，甚至某一刹那自然山水所呈现出来的美的定格，即自然山水美的“静态”表现；而把空间呈现在流动的时间过程中，写出山水面貌随着时间推移的变化过程，则是自然山水美的“动态”表现。

自然山水美的“动态”表现是“静态”表现的进一步发展，在艺术表现方面需要更加细致入微的观察和细腻精致的笔触。写山水面貌随着时间推移的变化过程在谢灵运的山水诗中已有表现。例如《七里滩》写富春江七里滩由秋天早晨到黄昏的景色变化，可惜虽有时间跨度以及有关景色的叙写，但却缺少对于景物时间性特征的具体细致的刻画。

在这方面真正取得突破性进展的是其后不久的谢庄，他的《北宅秘园》是很好的例证：

夕天霁晚气，轻霞澄暮阴。微风清幽幌，余日照青林。收光渐窗歇，穷园自荒深。绿池翻素景，秋槐响寒音。伊人悦同爱，弦酒共栖寻。

北宅秘园是诗人喜爱的私家园林，本诗不是一般的写园林美，而是重点写它的一个特定的时间段，即从日暮到夜幕降临的景物及其变化过程。按时间的推移，全诗描写园林景色明显分为三个层次：前四句写园林暮色，五、六句写日暮到夜幕降临的变化，七、八句写夜景。而每一个部分都写得准确而传神，再现了此时此刻此景的特定的美：雨过天晴，晚霞映天，晚气澄清，微风中唯有那青林在夕阳照耀下闪光。值得注意的是，写暮色的四

句中有三句都是描写天气及其特点，只有一句是写“青林”。这样描写是完全符合实际的：因为暮色中除了天气之外，树林的闪光最有特色，最引人注目，所以诗中除了天气之外，只写树林，其他一概不写。五、六句，仿佛诗人站在窗前，真切地感受到夜幕渐渐降临的过程：随着阳光的消失，窗前也逐渐转暗；刚才还依稀可见的园中景物，现在已变得“穷园自荒深”，黑黝黝的一片，什么也看不清了。“穷”，尽，即什么也没有。“穷园自荒深”，是夜幕中对园林的真实写照和感受。接着写夜景，更使人有身临其境之感：黑夜中，看不到池塘的轮廓和其他景物，而只见池水闪烁的白光；同样，看不见树林，而只听到林木中发出的“寒音”。描写从视觉转向了听觉，对于写夜景来说，是完全合情合理的。

全诗把空间呈现在流动的时间过程中，惟妙惟肖而又层次分明地描写山水面貌随着时间推移的动态转换，体现着审美观念和诗歌艺术的明显进步。

除以上所说之外，还有两点也是南朝山水诗的重要美学特征：一是赋予自然山水以浓重的主观色彩，抒写对于自然山水的独特感受，达到情与景的统一；一是不但精心刻画自然山水的外在美，更着力于把握其内蕴和神韵，达到形与神的统一。鉴于这两个方面论者多有论述，本文不再重复。

总而言之，南朝山水诗人不但在山水诗创作上取得了巨大成就，而且解决了山水诗创作的一系列基本问题，创造出很多符合美学规律和具有鲜明民族性特征的模式、方法和原则，为开创我国山水诗的优良传统打下了坚实的基础。如果考虑到东晋时期山水诗刚刚出现，南朝诗人的山水诗创作一空依傍，无可借鉴，一切都需草创和独立探索，就足以看出南朝诗人的巨大创造精神。就这样，山水诗通过南朝诗人卓有成效的努力，终于走向成熟，其影响所及也远远地超出了南朝而惠及历代。我国山水文学发展史上的第一个高峰——唐代山水诗——就是直接借鉴了南朝山水诗的成功创作经验而出现的，这足以说明南朝山水诗在我国山水文学发展史上的重要地位和承上启下作用。

[作者单位：天津社会科学院文学研究所]