

王維《輞川集》的詩畫藝術及境界

蘇曼如

提要：

王維在中國繪畫史及文學上均佔有一席之地，而「詩中有畫，畫中有詩」是一直以來對他的稱譽，輞川別業是他晚年半官半隱之所，居住時間長至二十年左右，所以這時期的詩歌對研究王維具有突出意義。《輞川集》組詩是輞川二十處景點，連接各個獨立的畫面，便是一幅和諧完整的「輞川全景圖」，本文試從《輞川集》二十首五絕詩，探討詩中的畫境，以整合《輞川集》中詩畫是否相融，以及其中的美感經驗及境界，進一步探討及印證王維審美藝術、創作思想。

關鍵字：王維 輞川集 詩畫藝術 詩中畫境 情景交融



一、前言

盛唐國力強大，包融胡漢文化，加上儒佛道思想盛行，唐人生活視野廣闊，各種詩體風格有多樣性表達，另外由於天寶末年安史之亂，民生凋蔽之餘，也產生了寫實詩風，邊塞詩派。而唐朝隱逸風氣極盛，嚴耕望提過：「讀書山林寺院，論學會友，蔚為風尚，及學成乃出試以求聞達，而宰相大臣、朝野名士亦即多出其中。」¹隱居山林有為讀書取功名，有為朝廷徵辟，仕宦獵職的捷徑，其中有真隱、偽隱、永居、暫息，風氣所趨，蔚為潮流，從其中產生自然詩派，王維可為代表之一，王維精於詩、畫、樂，晚年半官半隱於輞川別業，喜好大自然，親近描繪，進而與大自然融合，本文從《輞川集》詩，探討詩中畫意的呈現，由色彩濃淡、光影變化、聲音表達，佈局的構圖，了解詩畫表現的情景交融互滲。

人處於世間萬物的變化中，對空間、時間的感覺必有所體會，所以王維在詩中隱涵空間的立體藝術、時間變化的描寫，也從中透露出思想趨向。

詩畫藝術在西方有不同說法，萊森（Lessing）的《拉奧孔》（Laokoon）是近代詩畫理論文獻重要著作，質疑詩畫不同質性不可相混淆，本文試從王維輞川詩及其畫論，參以其他學者論著，探討中西方美學觀點差異。王維對禪宗的領悟，在《輞川集》中有貼切的呈現，而王國維「境界說」在文藝理論上佔有重要位置，詩的境界是情景契合，可由王維《輞川集》詩領略境界及情趣。

二、王維生平

王維生於武后大足元年，卒於肅宗上元 2 年（701—761 年）。字摩詰，來源於佛經《維摩詰所說經》。太原祁（今山西省祁縣）人。生處盛唐之世，祖父王胄，做過協律郎，王維懂音律、且善琵琶，可能受有影響。父親處廉做過汾州司馬，母親崔氏博陵人，後封博陵縣君，虔誠信佛三十多年，這必會影響王維思想，弟弟王縉，唐代宗時做過宰相。王維 21 歲時登進士第，後來因為伶人舞黃獅事被貶官，在唐玄宗開元 21 年由張九齡引荐，擔任右拾遺，開元 25 年，被派往涼州出使塞上，27 年，自涼州回到長安，擔任左補闕，以後便長留在長安，天寶 14 年安史之亂，王維雖服藥，偽稱瘡疾，但仍被迫作了「偽官」。郭子儀收復兩京後，唐玄宗欲處分投靠賊人的官兵，因王維曾寫了一首「百官何日再朝天」的詩，而且弟弟王縉也請求削減自己官職為他贖罪，所以得以獲免。

National Chung Hsing University

¹ 嚴耕望：〈唐人習業山林寺院之風尚〉，《唐代研究論集》第二輯，頁 273。

王維早年有進取心，而且順利中了進士，擁有美好資質及前景，但是一連串的打擊，三十歲喪妻，五十歲母親去逝，又被迫僞署，貶官濟州加上提拔他的張九齡也被貶斥，接連的打擊，使他慢慢走向佛、道之路。

王維購置輞川莊，大約在開元末天寶初，² 在輞川別業生活將近二十年時間，趙殿成箋注本曾云：

維弟兄俱俸佛，居常蔬食，不茹葷血，晚年長齋，不衣文綵，得宋之間藍田別墅在輞口，輞水周于舍下，別漲竹洲花塢，與道友裴迪浮舟往來，彈琴賦詩，嘯詠終日，嘗聚其田園所為詩，號輞川集，在京師日飯十數名僧，以元談為樂，齋中無所有，唯茶鐺藥臼，經案繩床而已，退朝之後，焚香獨坐，以禪誦為事。³

可見居輞川時間長，且已深入佛道思想，所以這一時期是生活信仰及藝術活動中心，對於了解王維思想有重要意義，而且「唐王維善畫山水人物，筆蹤雅壯，體涉古今，嘗于清涼寺壁畫輞川圖，巖岫盤鬱，雲水飛動，自製詩曰，當世謬詞客，前身應畫師，不能捨餘習，偶被時人知。」⁴ 茲以《輞川集》二十首為主，作一探討。

三、王維《輞川集》詩中的畫境與山水畫論

蘇軾在《書摩詰藍田煙雨圖》中曾提過：「味摩詰之詩，詩中有畫；觀摩詰之畫，畫中有詩。」這一論點引起後來廣泛討論甚至被人習用在詩畫批評上。王維多才藝，妙於詩且精於畫，在唐代繁盛背景下，他的田園山水詩，淡雅閒靜，而晚年隱居輞川別業時，與好友裴迪唱和其間，寫下了二十首五言絕句的《輞川集》而且全部有裴迪的同詠。其序：

余別業在輞川山谷，其遊止有孟城坳、華子岡、文杏館、斤竹嶺、鹿柴、木蘭柴、茱萸洲、宮槐陌、臨湖亭、南垞、欽湖、柳浪、樂家瀨、金屑泉、白石灘、北垞、竹里館、辛夷塢、漆園、椒園等，與裴迪閒暇，各賦絕句云爾。⁵

² 王維隱居輞川時間，說法不一，此採畢寶魁及入谷仙介的說法。

畢寶魁：〈探驪采珠·燭幽顯微——入谷仙介《王維研究》管窺〉，《日本研究》1996年第2期，頁56-61。

³ 清·趙殿成箋注：《王摩詰全集箋注》（台北市：世界書局，1996年6月），頁3。

⁴ 清·趙殿成箋注：《王摩詰全集箋注》（台北市：世界書局，1996年6月），頁9。

⁵ 清·趙殿成箋注：《王摩詰全集箋注》（台北市：世界書局，1996年6月），頁188。

趙殿成箋注說明此二十首在當時即合爲一帙。以下分三部分來探討：首先由設色、聲音、構圖分析詩中畫境。王維詩中的空間觀是特別之處，故分章討論。而詩也是時間藝術之一，所以第三部分探索詩中呈現的時間觀。本文所引《輞川集》詩，出自清·趙殿成箋注的《王摩詰全集箋注》。

(一)、設色、聲音、構圖

謝赫《古畫品錄》曾舉出六法：「氣韻生動，骨法用筆，應物象形，隨類賦形，經營位置，傳移模寫。」⁶ 其中氣韻生動是以生氣爲基礎，要能夠體現生命力的躍動昇華，在王維詩作中也是一大特色及重點，但已有多位學者深入探討過⁷，本文則以其詩中畫境的設色、聲音及構圖上的美感經驗爲重心。而其隨類附形，就是宗炳所謂「以形寫形，以色貌色。」所談的就是繪畫色彩問題，葛路曾談及「設色有濃有淡，如同用墨有濃有淡，一幅畫中設色有濃淡，如同墨分五彩，有層次變化。」⁸ 王維詩中也透露那濃淡層次感。先看〈白石灘〉：

清淺白石灘，綠蒲向堪把。家住水東西，浣紗明月下。⁹

因爲清清淺淺，所以白石漾在水裏，清晰可見，水下是白石，水上則是綠蒲，綠色水草豐滿肥大，映照水中白石，清爽舒服，時間是在晚上，有皎潔明月映照，更添一層柔和平靜，如此似一靜止畫面，又加進住水西東的婦女，一起在浣紗，撥動水聲，飛揚起水珠，在白石灘邊，視覺所及，聽覺所聞，是盪漾著在一片月光下的輕鬆愜意。只是平實描繪那灘邊情景，卻令人猶歷歷在目，眼光由水中白石，往上擴及是一大片水草，再往岸邊是浣紗人，接著變成廣角，漫天漫地籠罩在月光下，沒有很多顏色，只有白、綠，再合著月光，就猶如有了生命，整個畫面動了起來，簡單而有層次。而〈宮槐陌〉的「幽陰多綠苔」，〈欽湖〉的「山青卷白雲」，〈樂家瀨〉的「白鷺」，〈白石灘〉的「白石」，「綠蒲」，全都是用白、青、綠三色表現，構成空靈、淡泊的詩風，用色不多而且運用冷色調，更有寂靜素雅之感。但另外也有青翠、彩翠的光亮色度，例如〈斤竹嶺〉：

檀樂映空曲，青翠漾漣漪。暗入商山路，樵人不可知。

⁶ 謝赫：《古畫品錄》（台北市：藝文印書館，1966年）

⁷ 金學智：〈論王維的詩中畫意及其氣韻生動〉，《鐵道師院學報》1996年第二期。

徐復觀：《中國藝術精神》（台北市：台灣學生書局，1984年10月八版）第三章釋氣韻生動，頁144-224。皆有論及。

⁸ 葛路：《中國繪畫美學範疇體系》（大陸：瀟江出版社，1989年10月），頁208。

⁹ 所引《輞川集》詩，引自清·趙殿成箋注：《王摩詰全集箋注》（台北市：世界書局，1996年6月），頁188-195。

首先進入檀欒樹中空寂曲折的山路，是靜態的實景，再轉至動態的竹林，由青翠帶出竹的青綠漣漪特色，再由「青翠漾漣漪」轉進「暗入商山路」即是光影由亮轉至幽暗的變化，到三四句則是轉為虛境，即由前面的實景轉入虛境，由現實轉化為象征性，到達之處是連樵者都不可知，未涉足的山路。猶如心靈勝地，一動一靜，一實一虛，表達詩人了悟之情。青翠點出竹的色彩亮度。還有〈木蘭柴〉的彩翠：

秋山斂餘照，飛鳥逐前侶。彩翠時分明，夕嵐無處所。

一幅美麗圖畫就在眼前，歷歷在目。視覺由遠處的光亮所在，即傍晚的夕陽，轉動至稍近處，而凝縮成點——飛鳥，隨著飛鳥身影，視覺又擴及那天空一抹抹彩光翠色，再轉至流動的夕嵐雲霧。猶如三D立體圖畫，前景、後景穿錯交叉；定點、流動點相互組合。視覺在這忙碌變換中，全身全心已與大自然、夕陽色彩、光影融合為一體。詩人對秋山日暮時分的圖景，有欣賞的心情，是畫家的王維、詩人的王維，才能有如此「彩翠」構圖與詠嘆詩句。而秋山映照著彩翠，飛鳥猶如夕嵐，兩兩相對，整齊和諧中，動靜皆宜。視覺的流動，揮灑帶動整體，光亮色彩則為詩句帶來圖畫美感。

比較前述的冷色調，詩人也會適時巧妙加入暖色調，不僅不突兀，反而更有畫龍點睛之效。像是〈茱萸泝〉：

結實紅且綠，復如花更開。山中倘留客，置此茱萸杯。

紅紅綠綠相間是結著果實的茱萸，好像花又再度重開一樣的盛景。在山中招待客人，相留客人，可用此如春花盛開為酒杯，變化景物的想像，奇特而神妙。另外還有〈北垞〉中的「雜樹映朱欄」以及〈辛夷塢〉的「山中發紅萸」，〈金屑泉〉的「金」、「翠」的色彩斑斕。詩人觀察細膩，設色簡單而內涵豐富。張岩認為王維

善用以綠、青、灰黑色為主的冷色構成的色彩基調，然後利用暖色點綴冷色調，形成強烈的對比；利用視覺對色彩的不同距離感構成詩的空間，形成王維詩中的“空靈”之氣，……而詩中做為近景的暖色，往往惜色如金，只著一處，但使得整個略顯冷暗的畫變得活潑，給人以清新之感。其次，有一些詩句中也採用了對比色非并列的手法，但冷暖兩色互相依存，互相襯托，形成一個統一體中，兩個對立、不可分割的色彩畫面。總之，不管是以冷色調為主，還是冷暖兩色彼此相等，經過詩人巧妙的安排與鋪設，都同樣讓人享受到了“濃妝淡抹總相宜”的藝術魅力。¹⁰

National Chung Hsing University

¹⁰ 張岩：〈淺談王維詩的用色方法〉，《浙江社會科學》1995年第5期，頁78—80。

詩人以自己對週遭景物的觀察，再通過對色彩的獨特感，配合之下，產生和諧的美感畫面，所以有「筆墨宛麗」之譽。胡運江：「王詩在色彩的運用上雖與客觀景物特徵相一致，卻含有強烈的主觀因素，這種與其他詩人不同的特點，是與詩人的藝術修養、審美趣味和生活境遇分不開的。」¹¹這種與其他詩人不同處，在王維的藝術觀中可以其山水畫論作一探討，總共有兩篇，〈山水訣〉及〈山水論〉，其中〈山水訣〉：「夫畫道之中，水墨最為上；筆自然之性，成造化之功。」¹²即表示水墨顏色是最符合大自然的本性。在墨色濃淡清淺中即可表現，所以運用在詩句中，也是清清爽爽，用色不多，卻濃淡合宜。

另外探討聲音及構圖表現，對於詩的影響。朱光潛曾說：

詩與樂的基本的類似點在它們都用聲音。……詩所用的聲音是語言的聲音，而語言的聲音都必伴有意義。¹³

詩與音樂雖然都是通過聲音，同用節奏，但是兩者還是有區別的，音樂的節奏是可譜的，形式化的，傾向於規律、整齊，詩的節奏則傾向變化，以兩者散發的情緒來論述，音樂的情緒是抽象的，沒有很明顯固定的內容，詩的情緒常於聲音外有文字意義，託出一個具體情境，所以朱光潛有進一步說明：「詩於聲音之外有文字意義，常由文字意義託出一個具體的情境來。因此，詩所表現的情緒是有對象的、具體的、有意義內容的。」¹⁴ 王維不獨在設色上精心巧思，聲音及構圖上也加強襯托出詩中畫意，如〈敬湖〉：

吹簫凌極浦，日暮送夫君。湖上一回首，山青卷白雲。

在簫聲中、湖面上、船中、送君歸，是由聽覺到視覺，即由吹簫聲中再轉至一回首，吹簫聲中是為送君，一回首時卻已是青山白雲。簫聲代替離別言語，日暮時分分別更添離愁。另外有人語響的〈鹿柴〉：

空山不見人，但聞人語響。返景入深林，復照青苔上。

耳聽人語響，眼見流光返照，不見人的空山中，卻有返照日光閃閃在深林中，在碧綠青苔上。似是安靜和諧，卻也陡地熱熱鬧鬧、閃亮喧嘩。全是「自然」的魔力，空靈中透露著活力律動。一幅光與影的追逐美景，迤然展開在眼前。第二句有實際「人語響」卻

¹¹ 胡運江：〈對王維詩歌繪畫美的新探微〉，《濟陽師範學院學報(社科版)》，1994年第2期，頁19-23。

¹² 揚文雄：《詩佛王維研究》(台北市：文史哲社，1988年2月)，頁254。

¹³ 朱光潛：《詩論》(台北市：正中書局，1985年11月)，頁110。

¹⁴ 朱光潛：《詩論》(台北市：正中書局，1985年11月)，頁118。

更顯其靜，但三、四句的「響」雖無聲卻更活潑生動跳躍。由「空山」開始進入卻有「人語響」，是靜中有動。「返景」的光影變化，後來則定位在青苔上，是動中有靜。一二句是「人」，三四句是光與自然，主體變化，動靜穿插，尤顯層次豐富。安靜氣氛中，又微微有動態，即空山人語和夕陽返景，而這瞬間動態又蘊含無限靜意。

再分析琴聲嘯聲的〈竹里館〉：

獨坐幽篁裡，彈琴復長嘯。深林人不知，明月來相照。

「獨坐」不僅是形體的孤單，也是內心的孤單。獨坐在哪？在幽篁中，在茂密安靜的竹林中，在其中做什麼？在彈琴長嘯啊！第三句又再次強調這片竹林的深邃、人跡少，但卻有明亮皎潔月光伴隨著。由視覺起，是一片深且靜的竹林，聽覺緊隨之，是琴聲、嘯聲。竹、琴、嘯皆帶領進入一隱者高潔心境中。雖是「深林」，仍有「明月」。視覺聽覺構成一「聲色樂」的畫面，但字裏行間的詩句更透露內心的堅持及情趣，詩畫兩相配合，內含之蘊意才能令人反覆吟詠、推敲、沈醉。

「獨坐」、「幽篁」、「深林」用了獨、幽、深來進一步強調那份孤寂與高潔，而且是層層推進，凝為一體。詩人在大自然的竹林中，猶能彈琴長嘯，皎潔月光相伴下，更顯其孤寂卻又能自得其樂。在第一句視覺凝在一點，第二句則化為聲音的高遠昂揚。第三句又凝縮至一處，第四句卻又由明月而上下開展視覺。合開合開的交錯，視覺聽覺的反覆，鏡頭的伸縮，焦點的跳躍，畫面詩意的融和，是要用「心」用「情」用「意」去熨貼、去感受。

聲音配合畫面，焦點使用的純熟表現，以寂無人的〈辛夷塢〉為代表：

木末芙蓉花，山中發紅萼。澗戶寂無人，紛紛開且落。

眼前首先出現是樹梢那一朵朵芙蓉花，視覺凝聚縮小在花朵上，接著環顧四週，視覺隨之開展伸遠，是在山中，緊接著又回到花上，且更近更焦點縮小在那花萼上，是紅色的，接下去又擴及週圍且更遠處，視力所可及之，在澗口上，是寥無人跡，又再回到花上，此時動感、聲覺出現了，是「紛紛」的動作，是「開且落」的快速鏡頭，是紛紛自開自落那微小又吵雜的生命之聲。

在構圖上，除了距離的遠近，詩人也善用大自然生物的描繪，別有一番風味。像是〈柳浪〉和〈樂家瀨〉中柳樹的模樣、白鷺的姿態。先以〈柳浪〉為例：

分行接綺樹，倒影入清漪。不學御溝上，春風傷別離。

「柳浪」就很形象，柳條嫩枝的隨風拂動，如海浪般遠近推動，用「綺」字描寫柳樹，更具象化了，楊條的柔軟輕揚加上深深淺淺的綠葉飄動，正如同絲織品的羅綺一樣柔麗，而如此美麗倒影就映在清澈微有波紋的湖水中。第一、二句動中有動、實中帶虛，是自然景物的純粹描畫，而第三、四句則轉而內心為別離所苦，景物的美好，反襯離苦別意。結尾點出「別離」意，再回到初始，那羅列分行的柔嫩枝條，清波微動的倒影，原來都帶有離別的愁緒牽掛。另外分析聲音、構圖充滿畫意的，如〈樂家瀨〉：

颯颯秋雨中，淺淺石溜瀉。跳波自相濺，白鷺驚復下。

雨是颯颯地下，水在亂石中溜瀉，浪則是跳動飛濺。首先由聽覺開始，可以聽見颯颯的秋雨聲，地點則在那有著大大小小石頭的河水，雨由上而下，下至河中石上，輕快流動，大小石上，雨水撞擊力道不同，也產生不同水花波浪，至此，猶如一曲輕快音樂滑行而過，此時突然加進了白鷺，在風雨聲水花四濺中，上上下下，猶如多了「跳躍音」，節奏韻律感反而更活潑躍動了。

王維的畫論除了揭示作畫的觀點外，也可以用來欣賞其詩，兩相印證對照下，更能明白其詩中畫境、畫意，除了前述的〈山水訣〉之外，另一篇畫論〈山水論〉：

凡畫山水，意在筆先，丈山尺樹，寸馬分人。遠人無目，遠樹無枝，遠山無石，隱隱如眉，遠水無波，高與雲齊，此是訣也。……春景，則霧鎖煙籠，長煙引素，水如藍染，山色漸青。夏景，則古木蔽天，綠水無波，穿雲瀑布，近水幽亭。秋景，則天如水色，簇簇幽林，雁鴻秋水，蘆鳥沙汀。冬景，則借地為雪，樵者負薪，漁舟倚岸，水淺沙平。凡畫山水，須按四時。¹⁵

王維提出「凡畫山水，意在筆先」，特別揭示了「意」這個概念，就是在作畫下筆前須胸有成竹，凝神構思，看高下、審左右，才能意到便成。在王維詩中也是有佈局安排，疏密濃淡的相應。郭因曾提及：

「山水訣」和「山水論」認為畫家應通過對早景、晚景、春景、夏景、秋景、冬景，有雨之景與雨霽之景，有風無雨與有雨無風之景，以及遠水、遠山、遠樹，與近水、近山、近樹的各個不同之景，進行細密觀察，理解其規律，並神與物游，心與物化，把自然的丘壑化為畫家胸中的丘壑，讓客觀之景，通過畫家主觀情思的熔鑄，成為主客觀統一的「意在筆先」的「意」，……做到和天地

¹⁵ 揚文雄：《詩佛王維研究》（台北市：文史哲社，1988年2月），頁225。

生物那樣，「肇自然之性，成造化之功」，有天成之妙。¹⁶

王維在早期的山水畫，主要使用大青綠法，接近李思訓的寫實青綠山水，又受到吳道子寫意水墨山水影響，到了晚年，隱居綢川別業，好靜禮佛入禪，轉以水墨繪畫，開展了後代山水的情趣與意境，這與他的詩境所顯現的空靈平和，不謀而合。另外，董其昌指出王維是改變鉤斫的畫法，最開始使用渲淡之法的，此種渲染畫法，會暈開渲染，產生明暗光亮深沉的層次效果，運用在詩中，例如〈北垞〉中水墨逶迤的南川水，延遠加長至明滅青林端，墨色由濃至淡，清楚而模糊，但雖模糊卻又有那明暗波光閃爍。而「返景入深林，復照青苔上」，深林週圍墨色深濃更映襯青苔光影的明亮。另外「青翠漾漣漪」、「倒影入清漪」須將墨色渲染如水色般，卻又能透出翠竹，柳條的倒影，即淡淡水光中卻有深濃不一的大自然美景。可見王維善畫，其畫論的中心重點也妥貼運用在詩句中，在設色、聲音、構圖上，靈活聯繫搭配得宜，讓「詩中有畫、畫中有詩」詩畫一律，相諧和而昇華藝術美感。

「詩中有畫，畫中有詩」這句話被習用已久，似乎已成為定律，但在西方有不同看法，十八世紀德國學者萊森（Lessing）的《拉奧孔》（Laokoon）用豐富例証及解說，說明畫宜於描寫靜物，詩則適合敘述動作，兩者有不同限制及功用。萊辛的《拉奧孔》提過「詩中的畫不能產生畫中的畫，畫中的畫也不能產生詩中的畫。」¹⁷ 強調詩畫二者並不同質，各種藝術因為使用媒介不同有各自的特殊性，在構思和表達上有差別，不容混淆。朱光潛則在《詩論》提出看法：「藝術受媒介的限制，固無可諱言，但是藝術最大的成功往往在征服媒介的困難。畫家用形色而能產生語言聲音的效果，詩人用語言聲音而能產生形色的效果，都是常有的事。」¹⁸ 錢鍾書則提到一切藝術，都是用材料作為表現的媒介，西洋人的「畫中有詩」是指描繪具體事物，並非我們東方所指的超越色相、空靈澹蕩的意境。¹⁹ 中西雙方都看到兩者的特性，但西方美學比較重視藝術的差異性及區別性，而中國美學雖也知藝術間各有獨立性，但更進一步注重探討它們的包容，或綜合的表達及相融的可能性，即是以小觀大，納山川草木於胸中。朱光潛曾有精闢的論說，從這裡可以由萊森學說及東方看法推論出三點：

- 1、萊森忽略作品與作者的關係，他認為作者的情感及想像，及駕御媒介的意匠經營不能影響作品美醜，（但實際上是會有影響）他更極力避免醜陋的自然。而亞里斯多德曾說過藝術可用醜材料，古典藝術也常用醜材料如人馬獸，一切悲喜劇都包含醜的成分在內。
- 2、萊森瞧不起山水花卉之類的畫，而中國畫大半擅長山水花卉的題材，且中國畫重「氣

¹⁶ 郭因：《中國繪畫美學史稿》（台北市：木鐸出版社），頁 58。

¹⁷ 朱光潛：《詩與畫的界限》（台北市：元山書局，1985 年 4 月），頁 74。

¹⁸ 朱光潛：《詩論》（台北市：正中書局，1985 年 11 月），頁 139。

¹⁹ 錢鍾書：《中國詩與中國畫》（香港：龍門書店，1969 年 4 月），頁 4-14。

韻生動」，精神上與詩相接近，重在意境，而不是實物。

- 3、萊森以爲詩只在敘述動作，但中國詩向來偏重景物描寫，如王維《送使至塞上》「大漠孤煙直，長河落日圓」。在讀者腦海中，就會產生廣闊大漠上、長河邊，有炊煙昇動，夕陽西斜的豪闊景像。著重描寫景物，且能在讀者心中引起很明晰的圖畫。

20

以繪畫藝術論，西方重視實物的表現，東方則重意境及意在言外的透視感，如徐復觀所說的，不是模寫對象，而是用自己的精神創造對象。²¹所以除了各自歷史背景不同外，中西不同的倫理觀、人生觀、學理訓練及教育哲學探索的方法多少有差異，都是造成看法同中有異的原因。

（二）、空間觀：

一幅畫雖是平面的，但是好的作品，會令人感受到其中的透視、立體感，所以畫作會「留白」也是欲人有想像飛馳的空間，從平面中可以看到無限的空間，能夠體會其中散發出的立體生命感。在王維詩畫契合的作品中，空間感尤爲特出，令人激賞，以上分析《輞川集》中設色、聲音、構圖方面，雖然構圖一項已涉及空間意識，但以下將更進一步作探討。

單以佈局構圖而言，詩人也善用距離的遠近，在構圖組織上，主景與副景伸縮搭配，襯托呼應，空間的美感即自然浮現。二十首詩描寫輞川別業的各點，每首詩都是一個獨立的畫面，將其連貫起來就是一幅和諧完整的「輞川全景圖」，猶如中國古代的通景圖，而這輞川全景，也如同是用長短鏡頭拍成的影片。例如〈北垞〉：

北垞湖水北，雜樹映朱欄。逶迤南川水，明滅青林端。

近景就是北垞湖水北岸，看得清楚的是有雜樹、朱欄互相照映，鏡頭伸遠伸長，轉到遠景，是那長長不斷的南川水，而且視角隨河水延伸，愈來愈遠，甚至只看到那遙遙在青林中閃閃滅滅、明明暗暗的南川。近景遠景隨目光轉動而伸長加遠，近處是湖水北，遠處是南川水，近景是雜樹、朱欄，遠景是波光磷動的河水、青林。遠近交互配合，水、樹、欄、林的穿插佈景，是層次豐富的詩句。是組織分明、構圖得宜的畫景，是強弱音搭配合宜的音樂，更是空間藝術中立體遠近的跳躍變化。另外有地點相對的〈南垞〉：

²⁰ 朱光潛：《詩論》（台北市：正中書局，1985年11月），頁140~141。

²¹ 徐復觀：《中國藝術精神》（台北市：台灣學生書局，1984年10月八版），頁257。

輕舟南坨去，北坨森難即。隔浦望人家，遙遙不相識。

用視覺勾勒出地理環境，而人所在是在輕舟小船上，大小之別即彰顯了空間的存在。由第一句是輕舟行動在平滑水面上，眼力所及的北坨卻是大水茫茫，由「森難即」引出「遙遙」，突出了廣闊煙波，一望無際。淡淡筆觸猶如濃淡墨色幾筆勾勒，有那浩蕩碧波，萬頃湖水的景色，自然美景的廣闊、流動，使人心神兩忘，猶如佇立在澎湃的空間。和湖水有關的還有〈臨湖亭〉：

輕舸迎上客，悠悠湖上來。當軒對樽酒，四面芙蓉開。

輕快小船載著客人，來到湖中亭子，一開始便是輕快清新令人期待。客人來了，在湖水中的亭子，是四面有窗，在外邊一點，又有芙蓉花開盛景。湖上有船、湖中有亭、亭中有客、客前有酒。亭週有窗，窗邊有花，視覺層層遞進又層層開展，而全詩更洋溢活潑輕快，歡喜客來愉悅親切之情。由視覺的層次，也帶動了空間的立體感。

（三）、時間觀

朱光潛：「論性質，在諸藝術之中，詩與樂也最相近，它們都是時間藝術。」²²人處在時間變化中，對大自然，週遭萬事萬物的改變遷異，必會引發內心觸動，或悲喜或慨嘆或感悟，例如王維《輞川集》中第一首〈孟城坳〉：

新家孟城口，古木餘衰柳。來者復為誰，空悲昔人有。

新家是在孟城這地方，這地方如何？是古木、衰柳，對照第一句「新家」，對比更強烈，新舊之間刻劃深刻。由眼前現在的實境，心思迴轉——來者復為誰？空悲昔人有。迴轉到一個問句，答案不重要，卻是已令人深深感受到物換星移，人事變化的無常，轉念之間，又想到「昔人」。由第一、二句的實，轉到第三、四句的虛，虛實相生對比之間，貫串時間的流動，現在、未來、過去，環環相扣，站在孟城口，眼所見是古木衰柳，心思卻已飄蕩在時間長河中。用「餘」字也令人知曉本來或許有亭、樹、堂、館之類，如今卻都不存在了。而「來者」、「昔人」也都是在變換中，我之視昔如同後之視今，所以「空」悲。此「空」悲也呼應上句「餘」衰柳。王維另一首〈休假還舊業便使〉，詩中「衰柳日蕭條，秋光清邑里。」²³也是由「柳」的衰朽稀疏，表達人世的別離感傷情緒。而〈柳浪〉中的柳雖是「分行接綺樹」有著濃密柔軟枝條，但「不學御溝上，春風傷

²² 朱光潛：《詩論》（台北市：正中書局，1985年11月），頁109。

²³ 清·趙殿成箋注：《王摩詰全集箋注》（台北市：世界書局，1966年6月），頁52。

別離」其內蘊含意，仍是「別離」象徵，多了對時間的感悟。另外在〈華子岡〉中也有季節的時間變化：

飛鳥去不窮，連山復秋色。上下華子岡，惆悵情何極。

飛鳥的連續不斷離去，可見季節已轉變為秋天。飛鳥是動態，連山是靜景，加上時間是秋天，視野被帶到沾染秋色，有著鳥飛翔舞動，層層巒巒的山間。由飛鳥不窮帶引出連山秋色，時間的流逝即在自然界景物的變換中。形容秋季節的還有〈木蘭柴〉的「秋山斂餘照」，「斂」字似乎使人看見日落時，秋山逐漸由明轉淡、由亮轉暗的層次變化。而「夕嵐無處所」則扣緊第一句「秋山斂餘照」，頭尾呼應，結構完整，時間在餘暉中漸漸消逝。另外〈歆湖〉的「日暮送夫君」，傍晚時分的送別更添感傷。〈宮槐陌〉的「幽陰多綠苔」則綠苔不僅形容幽暗沈靜，也有經過長久時間的含意。〈金屑泉〉的「少當千余歲」另有時空感的變化想像。

由〈輞川集〉中的時間，詩人採用大自然的景物來呼應襯托時間的流動，從中顯露出心思懷想。皮述民：「王高人的詩，是寫憶昔感今的悲涼。」²⁴ 從古木衰柳、秋山日暮中，可以體會王維淡泊情懷的清寂心境。

四、禪趣與境界

由於王維政治上遭受挫折，喪偶，受僞官，降職，在四十歲後開始亦官亦隱的生活，在全集中：「妻亡不再娶。三十年孤居一室，屏絕塵累，乾元二年七月卒。臨終之際，……多敦厲朋友奉佛修心之旨，捨筆而絕。」²⁵ 在《輞川集》二十首是以平淡閑靜為主的田園山水詩，而「參禪悟性在一定程度上，無疑會給他的藝術思維和審美觀念，產生吸納容新的影響。」²⁶ 所以他生活後期投入大自然懷抱，禪學的熏染也愈深時，在《輞川集》中呈現出情景相融，人生哲理體會的山水田園之作。楊文雄認為王維是雜揉三家思想：「為研究王維全部內在在世界也得從儒、釋、道三家入手。」其中佛家思想是作為宗教信仰，儒家則是作為倫理道德的立身處世原則，而以道家作為文學、藝術上的生活情趣。²⁷ 以下分就《輞川集》中詩作，主要探討其禪趣及境界，兼及道家思想部分。

禪宗的參悟，是以心會境，心物之間是相通相依的，在〈辛夷塢〉中，雖是「澗戶

²⁴ 皮述民：《王維探論》（台北市：聯經出版社，1999年），頁173。

²⁵ 清·趙殿成箋注：《王摩詰全集箋注》（台北市：世界書局，1996年6月），頁3。

²⁶ 王劉純：〈王維藝術風格的轉變及其意義〉，《河南大學學報社會科學版》1994年9月第34卷第5期，頁75-77。

²⁷ 楊文雄：《詩佛王維研究》（台北市：文史哲社，1988年2月），頁188。

寂無人」的寂靜，但在這清幽之中，仍有生命在躍動。陳仲奇認為《詩經》的「桃之夭夭，灼灼其華」，屈原《離騷》的香草美人，晏殊「無可奈何花落去」，李清照「花自漂零水自流」都是希望幻滅中包含對生命的深情，而林黛玉〈葬花詞〉：「儂今葬花人笑，他日葬儂知是誰？一朝春盡紅顏老，花落人亡兩不知。」是少女身世的概嘆，這些詠花詩有對人生、理想的執著深情，而辛夷花才真正展現了禪境：

辛夷花在默默地開放，又默默地凋零……它們得之於自然，又回歸於自然。沒有追求，沒有哀樂，聽不到心靈的一絲震顫，幾乎連時空的界線都已經泯滅了，這樣的靜謐空靈，可以說是前無古人的。²⁸

胡應麟也提過〈辛夷塢〉是入禪之作：「讀之身世兩忘，萬念皆寂，不謂聲律之中，有此妙詮。」²⁹

而〈鹿柴〉詩本身就是一幅安靜畫面，讀者由那回光返照中可領悟到幽深氣息，虛幻情緒，猶如禪家的「五蘊皆空」。〈文杏館〉或有詩人佛教思想中色空關係的思想：

文杏裁為梁，香茅結為宇。不知棟裏雲，去作人間雨。

在趙殿成注中，³⁰〈文杏館〉下引司馬相如《長門賦》：「刻木蘭以為棖兮，飾文可以為梁。」香茅下引左思《吳都賦》：「食葛香茅。」棟裏雲下則用郭璞詩解釋，即「雲生梁棟間，風出窗戶裏。」把文杏樹栽下做棟梁，又把香茅草編結做屋頂，想像中把大自然移到屋中，就在四周。且有香氣，觸目所及是樹、草，又有味覺的感受。第三句來個轉折，沒有料到棟梁間的雲，居然會化成雨，灑落人間。文杏、香茅的屋宇，猶如高潔不受污染心境，但怎料到高在棟梁間的雲也會化為雨，墜落於人間（人格化），有種莫可奈何之感，視覺由高而低，心思也由上牽動至低，寄託於外在景物描寫，也是移情的一種抒發。

每個人的生命過程就好像是自己的作品，作品的好壞良窳，就在自己的個性和修養功夫。王維詩中的境界是值得去探討及了解，從中不僅可以一窺詩人性格情趣，也有助於自己啓發觸動生命中的美好本質。朱光潛談到，好文章是須要貫注全部精神在一字一句中：

一首詩或是一篇美文一定是至性深情的流露，存於中然後形於外，不容有絲毫假借。情趣本來是物我交感、共鳴的結果。景物變動不居，情趣亦自生生不息。

²⁸ 陳仲奇：〈因花悟道·物我兩忘——王維《辛夷塢》詩賞析〉，《文史知識》1986年10月，頁75—78。

²⁹ 胡應麟：《詩藪》（台北市：廣文書局，1973年9月），第二冊頁362。

³⁰ 清·趙殿成箋注：《王摩詰全集箋注》（台北市：世界書局，1996年6月），頁189。

我有我的個性，物也有物的個性，這種個性又隨時地變遷而生長發展。³¹

萬物本身就是大自然的美，山水詩可以反映自然，創作時從「忘我」而達於虛靜，如老子所說：「致虛極，守靜篤。³²」使精神澄明，表現出「以物觀物」的境界。王國維《人間詞話》：

詞以境界為最上。有境界則自成高格，自有名句。五代北宋之詞所以獨絕者在此。……有有我之境，有無我之境。「淚眼問花花不語，亂紅飛過秋千去。」「可堪孤館閉春寒，杜鵑聲裏斜陽暮。」有我之境也。「采菊東籬下，悠然見南山。」「寒波澹澹起，白鳥悠悠下。」無我之境也。有我之境，以我觀物，故物皆著我之色彩。無我之境，以物觀物，故不知何者為我，何者為物。……無我之境，人惟於靜中得之。有我之境，於由動之靜時得之。故一優美，一宏壯也。……境非獨景物也。喜怒哀樂，亦人心中之一境界。故能寫真景物、真感情者，謂之有境界。³³

王國維的「境界」是要能寫真景物、真感情，更重要的是兩者能融合相濡，以情感物，以物動情，兩者結合成一體，水乳交融，物即是情，情即是物，達於「不知何者為我，何者為物。」境界。葉嘉瑩對王氏說法加以解釋：「境界就作者而言乃是一種『具體而真切的意象的表達』；就讀者而言則是一種『具體而真切的意象的感受』，所以說『有境界，則自成高格，自有名句。』」³⁴ 所以「境界」除了是景物，更是人心中的種種「境界」，是作者、讀者之間的相互觸發所產生的感應，不一定會相同，但是確實會有一種深刻體會及感悟。王維的〈辛夷塢〉沒有「我」在其中，是大自然的的動畫片，「開且落」是花，感受到山中寂靜中融入了自然生命的動感，「發紅萼」也是花，在主體組織一貫下，享受純粹的感動，讓自然去表演，去說話，不添加人為束縛或干涉。胡應麟《詩薈》中認為唐五言絕以李白、王維為最傑出，提到王維《輞川集》的作品，是「自出機軸，名言兩忘，色相俱泯」³⁵純屬一片天機，即是以物觀物的無我之境。〈鹿柴〉則由有我之境漸隱入無我之境，只有光影、青苔自在從容的原來面貌。〈欽湖〉的「湖上一回首，山青卷白雲」，人已在湖上，偏偏陡地一回首，為何？為的是那已遠去友人。身形已分，心緒卻連，但回首後，看見的是青山卷白雲，青白爽朗顏色的相擁交卷，猶如情誼，在移情作用觀照下，青山白雲也寄託了滿腔的心思情緒。景物有情正因觀者有情。或也因離思太濃，反無法道出，只好說說身邊目光所及的景物。「一回首」正是關鍵處，承上啓下的匯接點，心思飽漲，無以復加時——「一回首」，卻只是淡淡的青山、

³¹ 朱光潛：《談美》（台北市：前衛出版社，1983年7月），頁141。

³² 王邦雄：《老子的哲學》（台北市：東大圖書股份有限公司，1991年4月），頁121。

³³ 王國維：《人間詞話》（台北市：學海出版社，1982年9月），頁1-3。

³⁴ 葉嘉瑩：《人間詞話研究彙編》（台北市：巨浪出版社，1975年9月），頁262。

³⁵ 胡應麟：《詩薈》（台北市：廣文書局，1973年9月），頁362-363。

白雲。不言愁緒，卻是滿紙愁感，不談別離，已是絲絲縷縷情意動人。

藝術是不能離開情感的，而藝術欣賞中，情感專注凝神而達物我兩忘，進而物我合一。即是朱光潛的移情作用，「以我的情趣移注於物，以物的姿態移注於我。」³⁶ 所以美感的經驗是形相的直覺，也就是藝術的創造。英國詩人華茲華士（Wordsworth）說：「詩起於經過在沈靜中回味來的情緒。」³⁷貼切表達詩是經過濃縮過濾的心理產物。

〈樂家瀨〉的秋雨中，淺石溜瀉，跳波自灑，白鷺翻飛，是對物的直覺而產生的創作，讀者在解讀欣賞中，由移情作用而產生美感。〈宮槐陌〉的「幽陰多綠苔」，〈竹里館〉的「獨坐幽篁裏」，〈斤竹嶺〉的「樵人不可知」，〈鹿柴〉的「空山不見人」，〈辛夷塢〉的「澗戶寂無人」都是詩人在沈靜清幽中回味而來的情緒，寫下一篇又一篇富意象美感、情景交融詩篇。

蒲友俊認為王國維的境界說，是出自於老莊自然無為哲學思想的美學觀，：「這種美學觀，實際上在否定一切人文美的同時，又包含了肯定萬物本身的自然美的深刻思想，或者是主張人文美（包括藝術美、文學美）向自然效法、皈依，使生命成為『天人一體』的審美存在。」³⁸王維《輞川集》詩作，正包含禪學理念，所反映的是道家的自然觀，表現出「以物觀物」的優美之境，創作過程由心靈對萬物直覺觀照，對景物對情感有鮮明真切感受，進一步到「不知何者為我，何者為物」境界，自然沖淡，達「心齋」、「坐忘」的物我合一。李澤厚推崇王維詩：「忠實、客觀、簡潔，如此天衣無縫而有哲理深意，如此幽靜之極卻又生趣盎然，寫自然如此之美，古今中外所有詩作中，恐怕也數一數二。」³⁹《輞川集》詩正是由真感情來寫真景物，是用全生命感覺和精神去把握和體會，是有境界而自成高格。

另外王維受有道家思想影響成份，在〈金屑泉〉也有表現：

日飲金屑泉，少當千餘歲。翠鳳翔文螭，羽節朝玉帝。

在第一、二句欲超越時間的欲望，在第三句「翠鳳翔文螭」，得到進一步的加強和具體化。而在〈漆園〉中則以莊周漆園吏自比，在輞川別業的漆園中，抒發自己的思想情感：

³⁶ 朱光潛：《文藝心理學》（台北市：開明書店，1973年10月），頁73。

³⁷ 朱光潛：《詩論》（台北市：正中書局，1985年11月），頁61。

³⁸ 蒲友俊：〈感物與觀物—兼論山水詩的產生〉，《四川師範大學學報（社會科學版）》1995年7月第22卷第3期，頁50—56。

³⁹ 李澤厚：《美的歷程》（台北市：三民書局，1996年9月），頁148。

古人非微吏，自闕經世務，偶寄一微官，婆娑數枝樹。

「微吏」對照「微官」，昔今以漆園之樹作連結。一樣是不懂攀附權貴，追求名利的「世務」。結尾以「婆娑數株樹」又回到漆樹上，且以「婆娑」型態描繪，猶如高潔的心終是喜親近自然，不受束縛的。第一、二句是時間的過去，第三、四句是時間的現在，貫串的是一樣情懷，是隨緣自適，不滯于物。在〈椒園〉則聯想到楚辭中，多種類的香草，像是桂、杜若、椒漿等：

桂尊迎帝子，杜若贈佳人。椒漿奠瑤席，欲下雲中君。

趙殿成注解⁴⁰帝子、杜若、椒漿是取自於楚辭，楚辭：「帝子降兮北渚。」、「采芳洲兮杜若，將以遺兮下女。」、「奠桂酒兮椒漿。」楚辭九歌中有雲中君。由聯想到楚辭中香草，進一層又聯想到與這些香草有關的典故和神話傳說，再回到原點將典故傳說與椒園融為一體，由實入虛，再由虛轉實，虛實之間，使人了解椒園之香美奇特，也體會到詩人情意心志，與楚辭典故配合妥當，不突兀散亂。第四句「欲下雲中君」猶如欲成仙的準備及期待。

楊文雄認為王維學道至少有兩點原因「(一)受時代思潮的影響，(二)個人人生理想的追求。」⁴¹ 王維原本有自信，但仕途坎坷加上對人生有體悟，與道士往來，將情感寄託在白雲山水，在精神上奉佛悟道，此種思想也會貫串滲透在作品中。邱瑞祥認為王維作為禪宗信徒而又兼詩人「他的詩及畫都以簡約的意象來表意，這種方法上的同一，並非是一種偶然的巧合，其中必然受著禪宗倡簡約的影響。」⁴² 王維受禪理熏陶，又有道教思維，自然而然演化在作品中，造成空靈簡約，動靜虛實的意境。

五、影響

唐代是繁榮、強盛的一個朝代，繪畫藝術一方面是承襲著以前的傳統再發展，一方面則廣泛吸取域外的特點，所以在中國繪畫史上處於一個承先啓後的地位，唐代不少詩人是善畫且通畫論，像李白〈當途赴炎少府粉圖山水歌〉，杜甫〈畫鷹〉〈戲題王宰畫山水圖歌〉都是題詠繪畫的作品，徐伯鴻提到王維以前和其同時詩人有許多題畫、詠畫名篇，「將運用線條、墨、色彩等物質材料再現客觀景物、社會風情，訴諸審美者視覺感官的『空間藝術』，用屬於『時間藝術』門類的詩歌加以摹繪，創造出一幅幅鮮明生動，

⁴⁰ 清·趙殿成箋注：《王摩詰全集箋注》（台北市：世界書局，1996年6月），頁195。

⁴¹ 揚文雄：《詩佛王維研究》（台北市：文史哲社，1988年2月），頁192。

⁴² 《王維研究》第一輯（北京：中國工人出版社，1992年9月），頁178。

氣韻飄逸的畫面。」⁴³徐復觀強調唐代在畫論上的貢獻，是以詩詠畫，以詩意發揮畫意，進一步是以詩境開擴畫境，詩畫的結合，是得自詩人的想像與感情。⁴⁴用來觀照王維的詩畫藝術，更是貼切契合。

《輞川集》表現了詩人獨特的藝術構思和傑出的創作力，從魏晉以來陶淵明和諧簡鍊的田園詩，謝靈運運用山水詩寫景寄情重寫實，謝朓進一步描摹山光水色，筆調委婉細緻。隋唐以後，繪畫方法更精進，逐漸由摹狀寫形轉而寫意，山水詩也出現以抒情、傳神爲主的神韻派，錢鍾書曾談到：「恰巧南宗畫的創始者王摩詰同時也是神韻派詩的祖師。他自己的畫跟他自己的詩，作風可以說是完全一樣。『詩畫學生姐妹』這句話於他最切。」⁴⁵王維可以說是繼承陶、謝的田園、山水詩並且促進合流，將色彩意象的繪畫功能引進了詩歌領域，使詩畫藝術結合更推向「氣韻生動」、情景相融境界，清代浙西詞派早期重清新空靈也多少受有影響。另外王維推展了以渲染水墨爲主的山水畫，以詩入畫，以禪入詩，是文人畫的創始人，使「詩中有畫，畫中有詩」，兩者互相結合、滲透，提高和豐富了詩畫的美感價值。爲後來的性靈派、神韻派開了先河，在中國詩畫藝術史上，有承先啓後的貢獻，足以爲後人藝術創作加以參考及借鑒。

六、結語

唐朝尤其是開元、天寶時期，國力強大，胡漢文化交流，加以儒道佛三教融合，藝術文學豐富，詩人的題材境界也多樣性，王維躬逢其盛，在如此文治武功繁盛時代，儒釋道三教的盛行，唐代隱逸風氣興盛或多或少都會影響到王維詩風。

少年時的王維多作樂府歌辭，是一位早慧詩人，但由於仕途多舛，加上對人性有深刻的觀察及體悟，產生退居田園，優遊林下的想法，所以在藍田縣的輞川別墅開始了半官半隱的生活。生活在輞川的時間長，美麗的輞川山水和樸素民情，都會影響王維創作風格，所以這一時期的創作對研究王維思想很有代表性。王維在輞川時所作的詩並不只《輞川集》二十首，還有許多優秀詩篇，如《輞川別業》、《輞川閑居》、《歸輞川作》、《山居秋暝》、《輞田閑居贈裴秀才迪》、《積雨輞川莊作》⁴⁶也都很有王維藝術風格及特色。而《輞川集》是王維詩集中最大的組詩，很能集中表現他的思想和藝術特點，集中的詩題即是各處景點的名稱，以畝湖爲構思中心點，南岸有南垞，北岸是北垞，在畝湖湖邊則有樂家瀨、金屑泉、白石灘。作爲詩人、畫家的王維，他的藝術創作有一種真實自然、

⁴³ 徐伯鴻：〈論王維寫景詩以畫法入詩法的成因〉，《信陽師範學院學報（哲學社會科學版）》1994年3月，第14卷第1期，頁76-80。

⁴⁴ 徐復觀：《中國藝術精神》（台北市：台灣學生書局，1984年10月八版），頁259。

⁴⁵ 錢鍾書：《中國詩與中國畫》（香港：龍門書店，1969年4月），頁9。

⁴⁶ 清·趙殿成箋注：《王摩詰全集箋注》（台北市：世界書局，1996年6月）。

清新幽靜的美，更進一層是禪趣的心領神會，及詩畫合一的境界，在《輞川集》展現了詩人的創作藝術。

田園山水，瞬息變化，人處在大自然氛圍中，感受自然的呼吸、節奏、頻率、魔力，所謂「丘壑成於胸中」。貫注在詩畫表現上，除了情趣意象外，更令人共鳴激賞的是，有境界的心領神會，在王維高妙的詩畫藝術中，我們可以從靜穆直觀，進而活躍生命深層，達到心神契合的境界。