

· 文学研究 ·

黑底作画

——李贺诗歌中“暗色”与“亮色”之关系

文 爽

(南开大学 文学院,天津 300071)

摘 要:李贺诗歌的瑰诡奇艳,其实是暗色与亮色互相作用的结果。由于李贺心理偏于哀愁抑郁,其诗歌的底色也呈现为暗色调,并对诗中的亮色词有统摄和渗透浸染作用,而这些亮色词在某种程度上也要挣脱暗底色的束缚,在“虚色”、“白色”、“光”的运用上实现了一定的突破。暗色与亮色,在斗争与融合中,最终形成了贺诗的“幽深诡谲”风格。

关键词:李贺诗;暗色;亮色;诡谲

中图分类号: I207.22 **文献标志码:** A **文章编号:** 1003-0964(2014)03-0102-04

李贺(791—817年),字长吉,河南福昌(今宜阳)昌谷人,中唐著名诗人。李贺诗歌别具一格,古人今人均给予高度关注,并从不同角度进行鉴赏解读。对李贺诗歌的现代意义上的美学研究,自钱钟书先生特别关注后,更是有长足进步。汪曾祺先生曾说“别人的诗都是画在白底子上的画,李贺的诗是画在黑底子上的画,故颜色特别浓烈。”^{[1]270}这一“黑底作画”的观点,对于李贺色彩词研究无疑是一个很好的视角。本文即从这个独特的视觉角度,具体分析李贺诗歌的色彩运用特征,即暗色词与亮色词在不断的冲突与融合中形成了独特的修辞魅力。

一 暗色的渗透

先从王维与李贺的两首诗谈起。

荆溪白石出,天寒红叶稀。山路元无雨,空翠湿人衣。(王维《山中》)

黑云压城城欲摧,甲光向日金鳞开。角声满天秋色里,塞上燕脂凝夜紫。半卷红旗临易水,霜重鼓寒声不起。报君黄金台上意,提携玉龙为君死。(李贺《雁门太守行》)

两首诗的颜色运用都十分精到,但表现出的美感却明显不同,《山中》一诗的颜色似乎更显得明亮,而《雁门太守行》虽也有金光四射之感,但全诗似乎更为阴郁凝重。笔者以为,有这种差别的原因就在于二诗色调的迥异。

《山中》用到了白、红、翠等颜色,《雁门太守行》

用到了黑、金、燕脂、紫等颜色。从色调来看,“白”、“红”、“翠”偏亮,“黑”、“燕脂”、“紫”偏暗。两相对比,自然《山中》的颜色亮度要更高一些,但若若要再深究一步,则会发现,更根本的原因在于二诗背景设色的不同。

《山中》起句“荆溪白石出”不可小视,“白”奠定了全诗的背景色,它无疑将诗中的“红”与“翠”鲜活地烘托了出来。《雁门太守行》则恰好相反,起句的“黑云”以及颔联中秋色满天的“紫”夜,都为全诗铺下了暗色背景,在浓重的“黑云”中,夕阳下的“金鳞”更显夺目,在“燕脂”弥漫的“紫”夜中,红旗也显得更为凝重,这就形成了一种迥异于《山中》的“瑰诡”^①色调。

由此可见李贺运用色彩词的显著特征,即虽然也常采用诸多鲜明的色彩,但暗色调是李贺“诗中作画”的基本背景,是最为根本的底色。这种“以暗色为底色”的作诗之法成为李贺诗歌别于他人的重要标志。若深入分析,这一手法主要表现为两点。

1. 暗色词的直接运用

有论者认为“李诗的色彩是纯色调入了一定程度的中灰色或暗中灰色形成的强色调或深色调,这两个色调的色彩鲜艳还在,同时有了厚重,因此呈现出华丽迷人之感。”^[2]李贺诗中存在不少暗色、明色并存的句子,如,“漆灰骨末丹水沙,凄凄古血生铜花”(《长平箭头歌》),“低迷黄昏径,袅袅青栎

收稿日期:2014-02-26

基金项目:2013年天津市社科规划项目(TJZW13-001)

作者简介:文爽(1987-),女,河南西平人,博士研究生,研究方向:古代文论与中国文学。

道”(《感讽五首》其三)，“斫取青光写楚辞，腻香春粉黑离离”(《昌谷北园新笋四首》其二)；也存在不少主要描写暗色景物的诗句，如，“一方黑照三方紫，黄河冰合鱼龙死”(《北中寒》)，“石脉水流泉滴沙，鬼灯如漆点松花”(《南山田中行》)，“冬树束生涩，晚紫凝华天”(《洛阳城外别皇甫湜》)。不论是明暗交错，还是暗景单行，李贺诗对暗色词的重视都十分明显。暗色词的参与，是李贺诗歌凝重奇诡风格形成的重要原因之一。

如果着眼于全诗，李贺以暗色词作底的创作特征则更为明显，其中以《雁门太守行》最为典型，该诗颜色多变，明亮有别，但均统一在“黑”、“紫”等暗色笼罩的背景之中，在此背景的统摄与渗透下，“向日”之“金鳞”，“半卷”之“红旗”，乃至战士报国之丹心，都呈现出一种瑰诡的气魄。又如《洛阳城外别皇甫湜》：

洛阳吹别风，龙门起断烟。冬树束生涩，晚紫凝华天。单身野霜上，疲马飞蓬间。凭轩一双泪，奉坠绿衣前。

作为一首别友诗，该诗满含离情别意。王琦注曰：“以人之离别，而风亦为别风；以交际断隔，而烟亦为断烟。黯然神伤，不觉景因情异矣。”^{[3]297} 离别之际，景缘情变，而色彩亦哀，所谓“晚紫凝华天”不仅指天边之色，亦指心中之色。“紫”色奠定了全诗的黯淡哀愁基调。但尾联之“绿”却又令人眼前一亮，“绿衣”此处指代皇甫湜所穿官服^②，但依照钱钟书先生提炼出的“虚色”理论，作为指代用语的“绿”(虚色)却与颌联之“紫”形成了对照，“紫”偏暗，“绿”偏亮，在以“紫”为底色的别离思绪中，那一抹鲜绿是什么呢？当然指皇甫湜这位师友对自己的帮助与关怀。在这里，暗色的“紫”(离别)无疑加重了亮色之“绿”(感念)的深度，这是暗色渗透于亮色的重要体现。

2. 暗色心理的投射

李贺诗歌的灰暗底色，有很大一部分是以心理色彩的形式表现出来的。对此，古人早已有察觉，如《唐音癸签》引王思任语：“贺以哀激之思，作晦僻之调，喜用鬼字、泣字、死字、血字。幽冷溪刻，法当得夭。”^{[4]57} 所谓“鬼字、泣字、死字、血字”，即心理层面上的暗色词。李贺诗歌向来“设色秾妙”^{[5]49}，但这些浓艳之色却常常并不能给人以夺目之感、鲜明之貌，而是“幽深诡譎”^{[3]367}，其原因即在于作者将主观之抑郁心态投注在了这些浓妙的色彩词上，这种状况主要突出表现为两点。

首先，对浓艳词的暗色限制。正如王思任所说，

李贺“喜用鬼字、泣字、死字、血字”，而这些体现忧戚愁思的暗色心理词汇，正是安放在浓艳词左右的。如他形容“红”就有“老红”、“愁红”、“残红”、“凝红”、“幽红”、“衰红”、“堕红”、“惨红”、“冷红”、“湿红”；描绘“绿”，则有“颓绿”、“凝绿”、“静绿”、“寒绿”、“空绿”、“幽翠”；形容“黄”，则是“暗黄”、“湿黄”。这些修饰浓艳词的暗色心理词，在引起人的感受方面，不但有色调上的趋暗，而且有色温上的降低。通过暗色调与低色温的刻意调节，李贺首先在遣词用句的层面上形成了“幽”而“冷”的“瑰诡”风格。

其次，“暗色”心理成为基本底色，对于全诗色泽有统摄和渗透作用。李贺诗中的暗色心理词，不仅是对浓艳词的修饰，更体现为一种底色式的统摄与渗透功能。这一点与上文中提到的《雁门太守行》及《洛阳城外别皇甫湜》等一些直接以暗调色彩词为底色的诗歌有相似之处，其迥异处只在于：暗色心理词并不局限于色彩词，由于包含了更为丰富的心理因素，所以在李贺诗中更具普遍性，也更具统摄力与渗透力。我们以李贺《将进酒》为例。

琉璃钟，琥珀浓，小槽酒滴真珠红。烹龙炮凤玉脂泣，罗帏绣幕围香风。吹龙笛，击鼙鼓，皓齿歌，细腰舞。况是青春日将暮，桃花乱落如红雨。劝君终日酩酊醉，酒不到刘伶坟上土。

就颜色运用而言，此诗可谓不遗余力，满纸生辉，流光溢彩，“所刻意描绘的酒肴歌舞颇为缤纷”^[6]。暂不论实色、虚色，诗中直接或间接涉及的颜色形态各异，且以亮色居多，“红”有“真珠红”、“桃花乱落”、“红雨”；“白”有“玉脂”、“皓齿”；此外，“琉璃”、“琥珀”、“罗帷”、“绣幕”的交织更暗含有颜色缤纷的痕迹。但这些浓艳鲜活的色彩，并不是挥洒在一个白锦似的亮丽画卷上，而是写在“青春日将暮”的黯淡背景中。一个“暮”字，不仅仅点明了暮春时节^③，更形象地比喻出“青春”将尽时的无奈，淋漓尽致地道明了作者内心的哀愁底色——人生苦短，莫若少年及时行乐，莫如“终日酩酊醉”。也正由于这层黯淡的心理底色，“琉璃”闪光的杯盏，“琥珀”、“真珠”的美酒，乃至花色妖娆的幕帷、美不胜收的歌舞，都如暮春时节乱落的桃花一样，呈现出一种强烈的哀艳之美。“青春日将暮”的心理底色，细致入微地渗透进了其他浓艳词中，充分显示了它的统摄与渗透功能。

二 亮色的突围

范晔文《对床夜语》引陆游语：“贺词如百家锦衲，五色耀眼，光夺眼目，使人不敢熟视。”^{[7]422} 今人

林庚也说“他的诗随处都是强有力的彩绘的笔触,这彩绘的笔触与神秘之感,仿佛油画之与水彩画一样,是更形象也是更暧昧的。”^{[8]347}李贺诗色彩缤纷,确有耀眼之姿。有学者统计,“在李贺现存241首诗中就有96处用到了红色”,“除红色外,李贺在诗中还大量地使用金、铜、黄、青、翠、碧、绿、蓝、白、玉、银、雪、霜、紫、黑等色彩。据笔者统计,李贺诗中共出现金色79处,青色62处,白色88处,绿色45处,玉色59处,蓝色8处,紫色23处,黑色14处”^[9]。

在这众多颜色中,李贺最偏爱红、白、金、青、玉、绿。由前文分析可知,李贺诗歌是以暗色作底色的,诗中“紫”、“黑”等色虽不多,但心理暗色词却极为常见。由于是“黑底作画”,李贺必然偏向于采用一些浓艳鲜亮的色彩,以求挣脱暗色的束缚。布鲁墨曾指出“对色彩的知觉受到围住该色的互补色色相和明度的直接影响。鲜而浓的颜色比淡、暗的混合色所受的影响小。”^{[10]124}因此,李贺的选色法则是符合规律的。

更进一步,贺诗中的亮色词是如何挣脱暗色束缚的呢?

1. 形成一种斑斓交错的美感,主要表现为“虚色”的运用

“虚色”理论是钱钟书先生在《读〈拉奥孔〉》一文中提出来的,他说“诗人描叙事物,往往写得仿佛有两三种颜色在配合或打架,刺激读者的心眼;我们仔细推究,才知实际上并无那么多的颜色,有些颜色是假的。诗文里的颜色字也有‘虚’‘实’之分,用字就像用兵,要‘虚虚实实’。……苏轼另有‘红’‘翠’合用的名句‘一朵妖红翠欲流’(《苏诗合注》卷一一《和述古冬日牡丹》)。既说花‘红’,又说它‘翠’……原来‘翠’不是真指绿颜色而言,‘乃鲜明貌,非色也’。诗句里只有一个真实颜色,就是‘红’;‘翠’作为颜色而论,在此处虚有其表,不跟实色‘红’抵牾或抵消反而烘托得它更射眼。……虚色不是虚设的,它起着和实色搭配帮衬的作用;试把‘翠欲流’改为同义的‘翠欲流’,那句诗就平淡乏味、黯淡减‘色’了。”^{[11]40-41}

由此可见,所谓“虚色”,即“假色”,在其真实含义上,它基本不涉及字面上的那种颜色,但是这种字面色,却又参与着诗句中色彩的交织与配合,“刺激读者的心眼”。钱钟书先生举的另一个例子,更能说明问题“畅当《题沈八斋》:‘绿绮琴弹《白雪引》,乌丝绢勒《黄庭经》’,‘绿绮琴’是用司马相如的典故,‘绿’和‘白’、‘黄’同是虚色,只‘乌’是实

色。”^{[11]41}在这首诗中,“绿绮”为人名,《白雪引》为曲名,《黄庭经》为经文,其真实含义均与颜色无涉,但在诗中,却与实色“乌”前后交织、照应,组成一幅色彩纷然的景象,这不能不说是“虚色”的绝妙运用。

作为运用颜色的大家,李贺在这方面的造诣更为精熟。李贺诗中诸多色彩词其实都是一种“虚色”,如,“青帝又造红兰”(《相劝酒》),“青帝”即“春神”;“蓝溪之水无清白”(《老夫采玉歌》),“蓝溪”即蓝田之溪水“玉烟青湿白如幢”(《溪晚凉》),“玉烟”即炊烟“玉瑟调青门”(《黄头郎》),“青门”是曲名。这里,“青帝”、“蓝帝”、“玉烟”、“青门”中的颜色均为“虚色”,但都与前后的“红”、“白”、“玉”等实色交相辉映,形成了一种色彩斑斓的视觉图像。这种斑斓交错的美感,在一定程度上实现了对沉黯底色的超越,使得李贺诗呈现出一幅光彩陆离的别样面貌。

2. 对“白”色的偏爱

在众多色彩中,李贺最钟爱白色。所留241首诗中,“白”字出现88处,“玉”字出现59处,都有很高的出镜率。

清人马位《秋窗随笔》中曰“长吉善用‘白’字,如‘雄鸡一唱天下白’、‘吟诗一夜东方白’、‘蓊门白于水’、‘一夜绿房迎白晓’、‘一山唯白晓’,皆奇句。”^{[12]830-831}除此之外,还可以举出更多例句,“白景归西山”(《古悠悠行》),“银蹄白踏烟”(《马诗二十三首》其一),“捶碎千年日长白”(《官街鼓》),“寥落野湟秋漫白”(《梁台古愁》)等等。除“白”字外,李贺诗中“玉”字也十分常见,“玉冷红丝重”(《冯小怜》),“何为服黄金,吞白玉”(《苦昼短》),“箛落长竿削玉开”(《昌谷北园新笋四首》其一),“江上团团贴寒玉”(《江南弄》),“曳云拖玉下昆山”(《瑶华乐》)。

李贺多用“白”与“玉”自然有其深层原因,就意义而言,“玉”字偏冷,并常暗喻君子品格,这与李贺偏冷的心理状态及高洁的人生操守是有关联的;而“白”字与流光相关,苦叹人生短暂的李贺必然给予关注,“白”字又阔大,易于展示李贺的想象世界以及苍茫寥廓的肃杀气氛。如果说这些解释还有待思索的话,那么从颜色角度做出的阐释则似乎更有说服力——由于李贺诗以暗色作底,是“黑底作画”,那么多用“白”、“玉”这种最能压过黑色的色调入诗,则是一种必然的选择。

3. 重视对“光”的描绘

李贺诗中对“光”的描绘大致可分为两种,一种

是壮丽之光,一种是幽微之光。李贺诗中的壮丽之光,或者形容战争中的甲兵,如,“秦王骑虎游八极,剑光照空天自碧”(《秦王饮酒》),“黑云压城城欲摧,甲光向日金鳞开”(《雁门太守行》);或者描绘广阔的宇宙,如,“北斗光阑干”(《河南府试十二月乐词·七月》),“天远星光没”(《送秦光禄北征》)。

李贺诗中对幽微之光的描写则更为常见,如,“入水文光动”(《竹》),“光露泣幽泪”(《昌谷诗》),“蜡光高悬照纱空”(《宫娃歌》),“白日下昆仑,发光如舒丝”(《日出行》)。

不论是描绘强光,还是形容微光,李贺对光线的准确把握,使得其诗增添了不少神妙之色。李贺诗耀人眼目,固然是用词色彩斑斓之故,但对“光”的重视,无疑也是重要原因之一。同样是由于“黑底作画”,要对黯淡底色有所脱离,重视“光”的描绘不失为另一种很好的策略。

三、明暗交汇:李贺诗歌的颜色特征

汪曾祺先生所说的“李贺的诗是画在黑底子上的画”,其实质即是李贺诗中暗色与亮色的交锋问题,只不过暗色与亮色所处的层级并不相同。

李贺诗中的暗色调是一种主色调,基本色调。不论是实打实的暗色彩词,还是带有暗色调的心理词汇,大都在李贺诗中充当着底色的作用。这是由李贺哀愁抑郁的心理特征决定的。由于诗人心理底色即偏向黯淡,诗歌的总体走向自然要趋于“老”,趋于“幽”,趋于“冷”。从这个角度说,汪曾祺先生以“黑底作画”为喻来形容李贺诗歌,可谓生动绝伦,一语中的。然而也正由于诗人心理颜色的黯淡,由于“黑底作画”,李贺所偏爱的五彩缤纷的词汇与意象,都自然而然地打上了“暗色”的烙印。暗色调是一种浸染性很强的颜色,一切以之为底色的鲜亮词汇必然要受其影响,发生颜色的异变,趋向于一种瑰诡之美,这正是贺诗“幽艳”、“冷艳”、“怪艳”形成的深层原因。

但另一方面,我们也不应漠视贺诗对超越暗调底色的一系列努力。由于底色的强大统摄力与浸染力,处于次一层级的亮色,要想突围而出,必须要给出相应的对策。总览李贺诗集可发现,李贺诗中大量运用的“虚色”、“白色”、“光”,在一定程度上缓

解了暗底色的浸染。与此同时,这一系列策略,与暗底色相呼应,反而又加深了贺诗独到的诡谲之美。

由此,我们看到,李贺诗歌的诡谲、幽艳风格,其实是暗色与亮色互相作用的结果。“暗”与“明”的斗争与融合,应该也必将成为分析贺诗色彩特征的重要维度。

注释:

①严羽尝言“玉川之怪,长吉之瑰诡,天地间自欠此体不得。”见严羽著、郭绍虞校释《沧浪诗话校释》,人民文学出版社,1983年,第180页。

②唐时七品官所穿官服为深绿,皇甫湜时为侍御史内供奉,从七品。见叶葱奇校注《李贺诗集》,人民文学出版社,1959年,第288页。

③王琦注:暮,指时节言,谓春日无多,固将暮矣,不谓日暮也。桃花乱落,正暮春景候。见李贺著、王琦注《李贺诗歌集注》,上海人民出版社,1977年,第313页。

参考文献:

- [1] 汪曾祺. 旧人旧事[M]. 南京: 江苏文艺出版社, 2010.
- [2] 李雅君. 以色彩理论解读李贺“鬼世界”[J]. 首都师范大学学报, 2012(4), 154-156.
- [3] [唐]李贺. 李贺诗歌集注[M]. 王琦, 注. 上海: 上海人民出版社, 1977.
- [4] [明]胡震亨. 唐音癸签[M]. 上海: 古典文学出版社, 1957.
- [5] [清]毛先舒. 诗辩坻[G]//郭绍虞. 清诗话续编. 上海: 上海古籍出版社, 1983.
- [6] 过常宝. 李贺《将进酒》解析[J]. 文史知识, 2009(6): 27-30.
- [7] [宋]范晔文. 对床夜语[G]//丁福保. 历代诗话续编. 北京: 中华书局, 1983.
- [8] 林庚. 中国文学简史[M]. 上海: 古典文学出版社, 1957.
- [9] 杨勇. 春拆红翠色 露开蛰户扉——谈李贺诗歌的色彩[J]. 内蒙古电大学刊, 1993(2): 19-23.
- [10] [美]卡洛琳·M·布鲁墨. 视觉原理[M]. 张功钤, 译. 北京: 北京大学出版社, 1987.
- [11] 钱钟书. 七缀集[M]. 北京: 生活·读书·新知三联书店, 2002.
- [12] [清]王夫之. 清诗话[M]. 上海: 上海古籍出版社, 1978.

(责任编辑: 韩大强)