

图书在版编目(CIP)数据

苏轼诗学研究/刘朝谦著. —成都:四川文艺出版社,  
2001.7  
(三苏文化丛书)  
ISBN 7-5411-2010-3

I. 苏... II. 刘... III. ①苏轼(1036~1101)—  
文学研究②古典诗歌—文学研究—中国—宋代  
IV. I207.22

中国版本图书馆CIP数据核字(2001)第031990号

[三苏文化丛书]

## 苏轼诗学研究

作 者 刘朝谦

责任编辑:李卫国

封面设计:任兆祥

版面设计:邓小林

责任印制:黄 迅

责任校对:韩 华等

开 本:850×1168 1/32

版 次:2001年7月第一版

印 次:2001年7月第一次印刷

印 张:8.75

字 数:178千

出版发行:四川文艺出版社(成都盐道街3号)

印 刷:都江堰九兴印刷有限公司

邮政编码:610012

电子信箱:scwys@mail.sc.cninfo.net

照 排:华宇电子制版公司

电 话:(028)6666700 [发行部] (028)6662959 [编辑部]

书 号:ISBN 7-5411-2010-3/I·1728

总 定 价:268.00元

---

版权所有,违者必究,举报有奖。举报电话:(028)6636481 6241146

本书若出现印装质量问题,请与工厂调换。电话:(028)7202666



# 总序

李吉荣

在新世纪到来的第一年，三苏父子的故里眉山即将召开纪念苏轼去世 900 周年暨全国第十三届苏轼学术研讨会。此前，眉山建区之初，我们就着手编撰的大型文化工程项目《三苏文化丛书》（一套 12 本），在编委会和各位专家学者近三年的努力下，也即将出版发行，为全国苏学研讨会这一盛大的学术活动献上了一份厚礼。我谨向专家学者们孜孜不倦地弘扬三苏文化，传颂东坡精神，表示衷心的感谢。

苏洵、苏轼、苏辙，这是三个多么响亮的名字！唐宋八大家，父子占三席，这是中国文学史上罕有的奇迹，也是眉山人民永远的骄傲。尤其是苏轼，他的影响早已跨越时空，跨越地域，成为中国文人的杰出代表。

在中国文学史上，苏轼博学多才，雄视百代，无论是诗词文赋，还是书法绘画，都有很高的造诣。他长于散文创作，《前赤壁赋》《后赤壁赋》等名篇佳作脍炙人口，体现了中国文人的深刻的忧患意识和人文精神。他的诗作，把现实主义精神和浪漫主义风格巧妙地结合起来，“出新意于法度之中，寄妙理于豪放之外”，多彩多姿，美轮美奂，代表了宋诗最高水平，实现了对唐诗的彻底变革。他的词作，清新豪健，题材壮阔，挥洒自如，气势磅礴，冲破了前期宋词那种专写风花雪月、男女爱情、离愁别恨的柔婉格调，开创了一代豪放词风。他的书

法“端庄杂秀丽，刚健含婀娜”，被公认为北宋书法四大家之首！他的绘画也享有盛名，深受时人宝爱，其著名的绘画理论“胸有成竹”、“贵在神似”影响了一代又一代的美术家。这一切，都是同苏轼丰富的人生阅历和严谨的治学态度密切相关的，他为我国古代文化增添了辉煌的一页。

苏轼去世已经 900 年了。900 年岁月沧桑，但苏轼就像永不陨坠的北斗星一样，在灿若繁星的古代文学家之中，一直闪烁着璀璨夺目的光华。这充分显示出文化的不可磨灭的魅力。朱德元帅有诗赞道：“一家三父子，都是大文豪，诗赋传千古，峨眉共比高。”今天，我们研究苏轼，就是要继承优秀的中国传统文化，弘扬光耀千古的东坡精神：

一是弘扬东坡高尚的人品。苏轼一生坎坷，数度贬官削职，颠沛流离，险被杀头，但他虽身处逆境，依然保持坚贞的气节和独立的人格。就是在横祸加身的情况下，也决不随波逐流，表现了中国古代优秀知识分子的高尚品德。他还在逆境中多次上书要求改革政治，他向宋仁宗呈献的《进策》25 篇，提出了一整套改革方案，如“半财”、“强兵”、“择吏”、“安万民”等，集中地体现出他的忠君爱国思想。

二是弘扬东坡心怀黎庶、关心民疾、为老百姓办实事的精神。尽管苏轼怀才不遇，一生都未能施展其政治抱负，但他在杭州等地任地方官期间，积极发动群众兴修水利，架桥凿井，赈饥施药，政绩斐然。他利用疏浚西湖烂泥筑成“苏堤”，成为一大名胜。就是被放逐到海南岛的天涯海角，他也设馆授徒，大力传播中原文化，海南人民为纪念他修建了苏公祠。他心怀民众，将一些普通劳动者的朴质形象和生动语言写入词中，为词的发展注入了新的生命力。

三是弘扬东坡乐观的人生态度。苏轼一生中遇到过许多艰难困苦，即使身陷绝境，也对人生始终保持着乐观豁达的心态



和积极向上的追求，在逆境中也努力寻找寄托自己崇高理想的精神家园。

千年以降，东坡的精神与思想已融入了中国的文化与历史。清代学者王国维认为，中国古代最伟大的四位诗人是屈原、陶渊明、杜甫、苏轼。而其中，还没有任何一个封建时代的文人的影响能超越于苏轼之上。因为最能和我们现代的文化接近的是苏轼，他那种旷达超迈的精神至今还影响着我们生生不息的文化创造和传承。

我们作为苏轼的故乡人，一直把苏轼视为眉山的一个典范、一面旗帜。二十世纪八十年代至今，我们先后四次主办了全国苏轼学术研讨会，还先后三次举办了东坡文化节，对弘扬三苏文化，提高眉山的知名度起到了重要作用。今天，我们第五次主办全国苏轼学术研讨会，并出版这套《三苏文化丛书》，就是要进一步加强对三苏父子尤其是苏轼的研究和宣传。眉山有责任和义务借助国内外专家和学者以及民间爱好者、热心人研究苏轼，与此同时要大力宣传和交流研究的成果，推动和促进全国苏轼研究的深入发展。

富饶美丽的眉州大地，曾经孕育出许多杰出人物，南宋著名诗人陆游曾这样赞誉眉山：“孕奇蓄秀当此地，郁然千载诗书城。”大文豪苏东坡是眉山人民的骄傲，也是四川人民的骄傲，中华民族的骄傲。今天，我们要继承和弘扬祖国的优秀的文化，把苏轼研究作为加强眉山精神文明建设的重要内容，积极创造研究三苏文化的良好社会文化环境，克服各种困难，把眉山建成享誉中外的文化名市，让眉山的明天更加美好。

（作者为中共眉山市委书记）



# 目 录

|                       |        |
|-----------------------|--------|
| 第一编 诗意地栖居.....        | ( 1 )  |
| 一、以诗人自居于当下.....       | ( 2 )  |
| 二、让人生浸透艺术的蜜汁.....     | ( 8 )  |
| (一) 诗与琴会, 理与道俱 .....  | ( 8 )  |
| (二) 天地人籁, 高歌自然 .....  | ( 18 ) |
| (三) 春蚓秋蛇, 书美写意 .....  | ( 24 ) |
| (四) 画人画己, 写照传神 .....  | ( 29 ) |
| 三、日常生活中诗的精神.....      | ( 30 ) |
| 四、归居于自然的山中.....       | ( 32 ) |
| (一) 自然的, 也就是自由的 ..... | ( 34 ) |
| (二) 山中与诗人的歌吟 .....    | ( 50 ) |
| <br>                  |        |
| 第二编 苏轼的价值论美学.....     | ( 72 ) |
| 一、苏轼对物的认识.....        | ( 72 ) |
| 二、论物的实用价值.....        | ( 78 ) |
| 三、苏轼文艺作品的市价.....      | ( 79 ) |
| 四、轻蔑财富, 抑或是恐惧.....    | ( 84 ) |
| 五、可寓意于物, 不可留意于物.....  | ( 87 ) |
| 六、文章金玉, 市有定价.....     | ( 90 ) |
| 七、一枕清风值万钱.....        | ( 96 ) |

八、莫将金钱估画家..... ( 98 )

第三编 苏轼的诗歌理论..... ( 101 )

一、诗歌美学理论..... ( 101 )

(一) 诗歌是一种美的语言艺术 ..... ( 102 )

(二) 诗歌以有意境为美 ..... ( 111 )

(三) 诗歌美在滋味 ..... ( 122 )

(四) 诗对人的治疗与慰藉 ..... ( 134 )

二、诗歌创作理论..... ( 137 )

(一) 穷而后工与诗能穷人 ..... ( 141 )

(二) 以道御技的创作本体论 ..... ( 153 )

(三) 无思之思的诗歌思维论 ..... ( 160 )

(四) 想象：让诗飞翔 ..... ( 174 )

(五) 梦与诗的无意识创作 ..... ( 177 )

第四编 苏轼的艺术理论..... ( 186 )

一、绘画理论..... ( 186 )

(一) 绘画本体论 ..... ( 187 )

(二) 绘画主体论 ..... ( 191 )

(三) 绘画创作中的尺度 ..... ( 193 )

(四) 苏轼的绘画批评 ..... ( 212 )

(五) 诗与画 ..... ( 221 )

(六) 诗与书 ..... ( 226 )

二、苏轼的书法理论..... ( 228 )

(一) 书法美在形式 ..... ( 228 )

(二) 书法创作论 ..... ( 231 )

三、苏轼的书法批评..... ( 243 )

(一) 书法批评的尺度 ..... ( 243 )



|                     |       |
|---------------------|-------|
| (二) 书法作品的品评 .....   | (250) |
| (三) 书法家与作品的关系 ..... | (255) |
| 编后记.....            | (262) |



## 第一编 诗意地栖居

从诗学的角度看，苏轼诗意地栖居虽然包涵作为诗人栖居的意思在内，但其实际地所指，要比仅作为诗人栖居广阔得多。就像海德格尔最爱的荷尔德林诗句：

充满劳绩，然而人诗意地，  
栖居在这片大地上。

海德格尔的理解是：

人的所作所为，是人自己的劳神费力的成果和报偿。“然而”——荷尔德林以坚定的对立语调说道——所有这些并没有触着人在这片大地上栖居的本质，所有这些都还没有深入人类此在的根据。人类此在在其根基处就是“诗意地”。但现在我们所理解的诗乃是对诸神和物之本质的有所创建的命名。“诗意地栖居”意味：置身于诸神的当前之中，受到物之本质切近的震颤。此在在其根基上诗意地持存——这同时表示：此在作为被创建（被建基）的此

在，绝不是劳绩，而是一种捐赠。<sup>①</sup>

这样的“诗意地、栖居在这片大地上”对苏轼而言有着充分个性化的表现，苏轼并因诗意地栖居而构筑起自己的诗学。我们只有理解了苏轼的诗意地栖居，才有可能真正理解苏轼的诗学。因为，所谓诗学，是涵括人的诗意栖居，文艺观点和批评实践诸方面的。

苏轼诗意的栖居究竟如何呢？

## 一、以诗人自居于当下

以诗人居于当下是苏轼诗意栖居的居所中心。《谢人见和前编二首》之一说：

已分杯酒欺浅濡，敢将诗力斗深严。渔蓑句好应须画，柳絮才高不道盐。败履尚存东郭足，飞花又舞谪仙檐。书生事业真堪笑，忍冻孤吟退笔尖。

苏轼自觉以“真堪笑”的诗人作为他的“书生事业”。如何是“真堪笑”？因为书生事业按当时社会之价值设计，应是修齐治平，逐利求名。写诗大碍功名利禄，只令诗人贫困，所以“堪笑”。此“真堪笑”在一般仕途经济文人与社会大众是他们的确认为诗人甘于经济贫困、仕途穷蹇为可笑，由诗人苏轼用来自我描述，则既有自嘲，旋复自傲。《次韵李公梅花》对这种越贫越吟的诗人生存情态有生动的描写：

---

<sup>①</sup> 海德格尔《荷尔德林和诗的本质》，见《海德格尔选集》（上）318—319页。上海三联。



诗人剧长贫，日午饥未动。偶然得一饱，万象困嘲弄。寻花不论命，爱雪长忍冻。天公非不怜，听饱即喧哄。……江湖常在眼，诗酒事豪纵。

诗人“偶然得一饱”，稍离生存危机便为美丽冬景所困，忍冻寻花，哦吟成诵，此写尽诗人确是苏轼第一位的灵性生存。

苏轼所说的“书生”，用今日之话可权称为知识分子。此知识分子意谓人的语言文字与知识性的生存：

书生苦信书，世事仍臆度。<sup>①</sup>

“书”是语言文字写成的文本，其语言文字又是知识的载体。“书生苦信书”，道出宋代知识分子对语言文字及其载荷之知识的坚信，由此坚信宋代知识分子的生存维度与实际的“世事”相画界。作为知识分子站立的人生地平线——书，与实在的“世事”是分裂的，前者无法成为后者的符号指称，于是，倚书而在的“书生”面对“世事”，只得离开“书”的本己的指引而随机性地“臆度”。

此种倚书而在是苏轼作为诗人生存的广延性平台，他说：

我生无田食破砚，尔来砚枯磨不出。<sup>②</sup>

“食破砚”的“食”，既是苏东坡语言文字性的精神生产与消费，也指他身体的温饱出自笔耕。写作从灵与肉两方面构成他当下的存在方式，划定他生存的阈限。当“砚枯磨不出”的时

① 《赠钱道人》

② 《次韵孔毅父久旱已而甚雨三首》

候，苏轼的存在就陷入了绝境，他作为劳动者的躯体的持存受到威胁，劳动力的再生产与劳动的持续也眼看无以为继。此刻，他作为诗人的此在当然也就烛灭有日。

然而，知识为书生奠筑一生“可耕之田”的意义不仅在于它可以让书生获得在世的政治前途与经济基础，而且它也为书生开启是非憎恶之心，发蒙美与艺术的眼界，令书生不仅理性地在世，而且成为情感的生物。苏轼《石苍舒醉墨堂》诗写道：

人生识字忧患始，姓名粗记可以休。何用草书夸神速，开卷恁怍令人愁。我尝好之每自笑，君有此病何年廖。自言其中有至乐，适意无异逍遥游。近者作堂名醉墨，如饮美酒销百忧。

人生忧患始于识字，此识字宛如亚当夏娃偷吃智慧树果，苏轼的这一智慧又同于所罗门王。然忧从字始，字也能销百忧。此“字”能如此，皆因其虽同为一字，而用所不同。以“字”为认知、交流的工具，则“字”导入于忧患；用“字”为自身之目的，将“字”与实在相隔离，构“字”自为一形式的、虚拟的世界，则“字”可令书者及观书者“如饮美酒销百忧”。在后一“字”的用与书中，“充满劳绩，然而人诗意地，栖居在这片大地上。”通过诗歌的辛勤创作而成为诗人，也是后一“字”的用与书之一种。此时，语言文字即诗人的存在之家。

诗人，是美的语言的存在。美的语言到场，向来以告别名利为前提：



芒鞋不踏利名场，一叶虚舟寄渺茫。<sup>①</sup>

苏轼惟其如此，而能以美的诗言为自己的存在之家：

……汝从何处来，笑齿粲如玉。探怀出新诗，秀语夺山绿。觉来已茫昧，但记说秋菊。有如采樵子，入洞听琴筑。归来写遗声，犹胜人间曲。<sup>②</sup>

苏轼诗赞苏辙诗语之美压过秋日可人之绿，入诗境而恍如流连于山中仙境，诗语虽尽而觉依然满嘴余甘。他的倾向明显是直认诗语为灵魂幸福止息之家<sup>③</sup>。

不过，苏轼“芒鞋不踏利名场”其实只是指他的人生价值取向无住于名利场而已。若就生活实事言，苏轼一生困顿中下级官位，多次被名利场浮上按下，吉凶更迭，所谓“不踏利名场”者，便成谎言。所谓“人生价值取向无位于名利场”者，谓苏轼之为官从政，不是为一己之经济仕途，而是为了经世致用，忧济元元；谓苏轼对于名利场能出能入，不以名利得失挂怀于心；谓苏轼踏入名利场系他律使然，不免处处有违性逆情之苦。苏轼不踏入名利场，则是他内心的呼唤：

我本麋鹿性，谅非伏辕姿。君如汗血马，作驹已权奇。<sup>④</sup>

① 《夜雨宿净行院》

② 《和子由记园中草木十一首》第十首

③ 此种感觉也可见证于《雨中夜读朱博士诗》诗句：“君诗如秋露，洗我空中花。古语多妙奇，可识不可夸。”

④ 《次韵孔文仲推官见赠》

这只来自蜀山的“麋鹿”，内在的本性在于自然。所以，苏轼“芒鞋不踏利名场”，作为其精神与情感的“不踏”，至为真诚，而且真实，此真实由他的全部诗文所见证。

君看立杖马，不敢鸣且窥。调习困鞭箠，仅存骨与皮。人生各有志，此论我久持。<sup>①</sup>

苏轼对于名利场既（肉身、经世致用）踏，又（精神、诗）不踏，此种“居间”性的存在成为他以诗人而存在的富于张力的所“栖”之“居”。“名利场”在他踏入的那一层面为他提供着全幅卑俗肮脏的人生图景，以及怨愤哀痛的心情，它们让踏入者苏轼感到了自由丧失的痛苦，从而积聚为苏轼最终爆发出来的“不踏利名场”的强大心力。“不踏”之诗人系自“踏”之俗人而生成。

对于诗人这一存在维度，是苏轼时刻自觉着的最爱之人生，一成诗人，终生不悔，自喜之情，在他的浩瀚诗文中触处可见<sup>②</sup>。他所喜者，在于诗成为他之人生意义与价值的聚拢，在于他借此而站出于日常生活的灰色卑俗之上，寻觅到原本涵藏于日常生活之中的种种美的景致意趣。《寓居定惠院之东，杂花满山，有海棠一株，土人不知贵也》诗咏道：

江城地瘴蕃草木，只有名花苦幽独。嫣然一笑竹篱间，桃李漫山总粗俗。也知造物有深意，故遣佳人在空

① 《次韵孔文仲推官见赠》

② 试举二例：《百步洪二首》之二：“佳人未肯回秋波，幼舆欲语防飞梭。轻舟弄水买一笑，醉中荡桨肩相磨。不学长安闾里侠，貂裘夜走胭脂坡。独将诗句拟鲍谢，涉江共采秋江荷。不知诗中道何语，但见两颊生微涡。”《忠玉有诗次韵答之》“与君皆无行，信步行看竹。竹间逢诗鸣，眼色夺湖绿。百篇成俯仰，二老相追逐。”



谷。自然富贵出天姿，不待金盘荐华屋。朱唇得酒晕生脸，翠袖卷纱红映肉。林深雾暗晓光迟，日暖风轻春睡足。雨中有泪亦凄惨，月下无人更清淑。先生食饱无一事，散步逍遥自扪腹。不问人家与僧舍，拄杖敲门看修竹。忽逢绝艳照衰朽，叹息无言揩病目。陋邦何处得此花，无乃好事移西蜀。寸根千里未易到，衔子飞来定鸿鹄。天涯流落俱可念，为饮一樽共此曲。明朝酒醒还独来，雪落纷纷那忍触。

“陋邦”、“瘴地”、“土人”但有卑下之目，只能欣赏桃李之花“粗俗”的美，而惟独诗人苏轼，才能洞见海棠这一“富贵”“佳人”寂寞“空谷”的绝代风华，“凄惨”“清淑”之姿，以自己“天涯流落”之悲，怜海棠无根漂泊之苦。海棠的美被诗人苏轼发现出来，虽凄处空谷而艳光射人，成为诗人当下之人生处境与孤芳自赏人格的文学写照。苏轼之所以能如是发现，是因为他此刻“置身于诸神之中，受到物之本质的震颤”。

又《夜泊牛口》诗写道：

日落江雾生，系舟宿牛口。民居偶相聚，三四依古柳。负薪出深谷，见客喜且售。煮蔬为夜餐，安识肉与酒。朔风吹茅屋，破壁见星斗。儿女自呶呶，亦足乐且久。人生本无事，苦为世外诱，富贵耀吾前，贫贱难独守。谁知深山子，甘与麋鹿友。置身落蛮荒，生意不自陋。今予独何者，汲汲强奔走。

明代心学于柴米日用见道，苏轼则以诗人的敏悟于柴米日用见人生的欢乐，见性情之淳美，见生意之盎然。深山百姓的日常生活之贫困掩不住这生活的美，谷中蛮荒压不住这勃勃的生

机。深山蛮荒之人并未意识到这美，苏轼惟以诗人而在，故能发现这美，并将这日常生活中的美命名为自由与自然的花朵。对这种美的欣赏，总是伴随对“汲汲强奔走”这样的物化人生的批判。

对于诗人苏轼创建的类似于空谷海棠与深山民生这样的此在，的确，它们“作为被创建（被建基）的此在，绝不是”苏轼的“劳绩”，而是苏轼的“一种捐赠”。

苏轼即因此“诗意地，栖居在这片大地上”。

## 二、让人生浸透艺术的蜜汁

诗意，如不狭义地理解为文学诗歌之意，而是在诗学的宽广层面上将它理解为苏轼打量世界与人生的审美视界，则苏轼就远不止于在文学诗歌中诗意的栖居。诗意的栖居，事实上也表现为苏轼热情地让自己的人生浸透艺术的蜜汁。在古代文人“琴、棋、书、画”四大艺术的人生范式中，苏轼除了不谙下棋<sup>①</sup>和鼓琴之外，书、画均时有涉猎，至卓然有成一代大家者。

### （一）诗与琴会，琴与道俱

苏轼常与琴相伴的情形，屡见于他的诗文。他宝爱琴具，颇识优劣。《杂书琴事十首》之《家藏雷琴》载：

---

<sup>①</sup> 苏轼《观棋》诗《引》云：“予素不解棋。独游庐山白鹤观，观中人皆阖户昼寝，独闻棋声于古松流水之间，意欣然喜之。自尔欲学，然终不解也。儿子过乃粗能者，僭守张中日从之戏，予亦隅坐，竟日不以为厌也。”从此《引》文可见轼虽拙于行棋，但偏能欣赏敲子落盘声调之美，至终日观棋，也不厌烦。则棋虽不是他经常性的、投入更多热情的活动，但偶然及之，仍以审美心情待之。



余家有琴，其面皆作蛇附纹，其上池铭云：“开元十年造，雅州美关村。”其下池铭云：“雷家记八日合。”不晓其“八日合”为何等语也？其岳不容指，而弦不嘞，此最琴之妙，而雷琴独然。求其法不可得，乃破其所藏雷琴求之。琴声出于两池间，其背微隆，若薤叶然，声欲出而隘，徘徊不去，乃有余韵。此最不传之妙。

“雷琴”指唐代蜀中雷威家族所造琴，历来为琴人尊为极品，苏轼为探究琴具出声之理，竟然将家藏雷琴劈破研究，此不当解作苏家巨富，可轻易破琴，再演陈子昂摔琴求誉故事。而应理解为苏轼热爱古琴，勤于科学地对之探究。惜乎苏轼不善弹奏<sup>①</sup>。不善弹奏，故不以破琴为憾；热爱古琴而欲究琴理，故必然选择破琴，用解剖的方法来获取琴具的科学知识。

就是说，在苏轼的古琴生活方面，苏轼主要是古琴艺术的倾听者与古琴文化的研究、评判者。其听琴生活，有听妓弹者：

尚书郎张先子野，杭州人。善戏谑，有风味。见杭妓有弹琴者，忽抚掌曰：“异哉，此箏不见许时，乃尔黑瘦耶？”<sup>②</sup>

有听客弹者：

元丰四年六月二十三日，陈季常处士自岐亭来访予，携精笔佳纸妙墨求予书。会客有善琴者，求予所蓄宝琴弹

<sup>①</sup> 苏轼《书林道人论琴棋》文云：“元祐五年十二月一日，游小灵隐，听林道人论琴棋，极通妙理。余虽不通此二技，然以理度之，知其言之信也。”

<sup>②</sup> 《张子野戏琴妓》

之，故所书皆琴事。<sup>①</sup>

或听人之琴姬弹：

流水弦指滑，清风入指寒。坐中有狂客，莫近绣帘弹。<sup>②</sup>

或于梦中听长老弹：

元祐六年三月十八日五鼓，船泊吴江，梦长老仲舒弹一琴，十三弦颇坏损而有异声，余问之：“琴何为十三弦？”殊不答，但诵诗曰：“度数形名岂偶然，破琴今有十三弦。此生若遇邢和璞，方信秦箏是响泉。”梦中了然谕其意，觉而识之。今晚到苏州，殊或见过，即以示之。写至此，笔未绝，而殊志叩舷来见，惊叹不已，遂以赠之。时去州五里。<sup>③</sup>

当其轻戏田辩琴姬，趣言张先调笑琴妓，足见琴在苏轼，不似在理学家那里仅是禁心制欲的工具，琴声轻飏，都是生命中不能承受之轻，琴声艳情化、世俗化，从上古神圣祭坛，跌落入烟花柳巷，寻常百姓之家。至苏轼梦闻仲舒弹十三弦琴之异声，梦中幻变，卷入琴史上琴弦增减之论。能梦中闻琴声，见证东坡日常居行琴声不辍，日间多闻可令琴声幻变入梦中来，而苏轼更于梦中就此赋诗，诗、琴双美辐辏，也是白日先有此类情节垫底：

① 《杂书琴事十首·跋》

② 《戏赠田辩之琴姬》

③ 《书仲殊梦琴》



苏轼诗、琴的合璧，往往因琴人慕名，而以琴声换东坡一吟，如琴人贤求诗：

与次公听贤师琴，贤求诗，仓卒无以应之。<sup>①</sup>

琴师贤虽求诗未果<sup>②</sup>，但苏轼也有听琴赋诗成功之时，《书醉翁操后》说：

二水同器，有不相入；二琴同手，有不相应。今沈君信手弹琴，而与泉合；居士纵笔作诗，而与琴会。此必有真同者也。

苏轼既常以诗言琴、以琴兴诗，又在琴文化的倾听、研究中建构着他自己的古琴人生与文化的理论。

对于宋人而言，琴已是难得纯粹，其源久远的本土音乐，苏轼对此发为琴史的慨叹：

自从郑卫乱雅乐，古器残破世已忘。千年寥落独琴在，有如老仙不死阅仙亡。世人不容独反古，强以新曲求铿锵。<sup>③</sup>

苏轼在当下虽然只能听到“微音淡弄忽变转，数声浮脆如笙簧”的郑卫“新曲”，但此琴乐却以否定的形式将他抛入到雅琴“渺茫”的“古意”之中。此时此刻，雅琴的残破就是历史

① 《书文忠赠李师琴诗》

② 《东坡诗》里有《听贤师琴》一首，或苏轼当时仓卒未成，而后来补记以赋之。

③ 苏轼《舟中听大人弹琴》

已成碎片，苏轼因此生出“无情枯木今尚乐，何况古意堕渺茫”的巨大的历史沧桑感。

在古琴乐中的驻足，苏轼因此在世俗新乐中咀嚼生命中不能承受之轻的同时，也在对雅琴沦亡的叹惋中背负生命中不能承受之重。既向着当下而生，又活出苍凉古意。

苏轼在对古琴的倾听中产生出他的古琴艺术理论。

首先，是他对无弦琴的审美的与哲学的认识及评价。

无弦琴在中国琴史上十分著名，原型为东晋陶渊明蓄无弦琴一具，随携身边，时时“手挥五弦，目送归鸿”。因陶所挥之“五弦”实为无弦，挥，因此只是一种纯粹象征性的、虚拟性的抚琴，陶渊明意在藉此提醒人们：古琴重要的是它的琴意，而不是琴声。这样的情景，苏轼的这两句诗庶几近之：

惟有道人应不忘，抱琴无语立斜晖。<sup>①</sup>

苏轼对这无弦琴正面的理解是：

借君无弦物，寓我非指弹。<sup>②</sup>

指出“无弦”所能对应者只有“非指”之弹，“非指”之弹不是用手指弹琴之弹，其“弹”显然不可能是生活中实有的、或琴人之弹。因为，真正的琴声不用手指，是不会弹出并成曲调的，从现象之琴理看，“非指”之弹根本不能成立。

然而，陶渊明恰恰在这看似绝不可能之处，偏偏高标出“非指”之弹奏。苏轼用一“寓”字，指出了这反现象琴理的

① 《莘老葺天庆观小园，有亭北向，道士山宗说乞名与诗》

② 《和东方有一士》



行为的哲学人生的象征性。

“非指”之弹象征了什么呢？苏轼认为它启示着的，是从现象返归本体的哲学运思，同上诗中说：

瓶居本近危，甑坠知不完。  
梦求忘楚弓，笑解适越冠。  
忽然反自照，识我本来颜。

在诗中苏轼指出现象功利人生的危险、智慧之有限、役物的荒谬都需要主体从现象中挣脱出来，反观自照，重见自己生命原初本真之质性。要实现这一归家之旅，操作的手段，就是设无弦琴的“非指”之弹，并悟出其意。

这种玄学的“非指”之弹奏的意指，即主体借此将原本实在的人生虚拟化、轻盈化，使主体能渐渐疏离于现象。此“非指”之弹奏的琴之无声，向主体展示的是实质上的永远的沉默。当鼓琴者手挥于无弦琴上时，你以为你听到了琴声，但实际上你却是在倾听沉默。沉默作为无声者，它是大化本己的声音存在，它虽然无声，却是一切琴声的本源。在沉默的无弦琴声中，有无限的琴语在喧哗。而倾听者在进入这沉默中时，他也便完成了“忽然反自照，识我本来颜”的生命回归之旅，完成了对喧嚣尘心的音乐与哲学的洗礼，“一洗月阙寒”。此时，这东方一士的心田如明月当空，一片清明寒凉，不再有红尘的热烦尘垢。或如前面所引诗句描写的：在斜阳的余晖里，那道入抱着他的无弦琴，默默无语。这无语的道人，“颓然语默丧，静见天地复。”<sup>①</sup>

苏轼认为这样的琴意，其实也就是有弦琴所能弹出的最高

<sup>①</sup> 《次韵子由浴罢》

境界：

至和无攫绎，至平无按抑。  
不知微妙声，究竟从何处？  
散我不平气，洗我不和心。  
此心知有在，尚复此微吟。<sup>①</sup>

在这首诗里，出现了传统音乐美学中的“至和”、“至平”的范畴，这样的范畴，源出老庄。庄子论完全自性自然的天籁，称之为“至乐”，而有“天和”：

与天和者，谓之天乐，……故知天乐者，无天怨，无人非，无物累，无鬼责，……以虚静推于天地，通于万物，此之谓天乐。<sup>②</sup>

陶渊明无弦琴之设，原本就以这“听之不闻其声，视之不见其形，充满天地，苞裹六极”<sup>③</sup>和“有成与亏，故昭氏之鼓琴也；无成与亏，故昭氏之不鼓琴也”<sup>④</sup>的庄子思想为凭依的。天乐、天和之范畴，在后世古琴艺术中被树立为琴能弹奏出的最高层次的审美境界，苏轼诗即循此理路而论和尚昭素的琴声已出神入化。

在这首诗中，苏轼还涉及到琴声宣泄说，所谓微妙的、不知从何而出的、即看似有指弹，却又让人感到是无指弹的琴声，对于倾听者是“散我不平气，洗我不和心”，倾听者的存

① 《听僧昭素琴》

② 《庄子·天道》

③ 《庄子·天运》

④ 《庄子·齐物论》



在于是在琴声生成并被主体自观自味，迷失的道心终于被唤回。琴声宣泄后，是倾听者心灵的澡雪与升华。

当人回归道体时，有弦琴声的价值就消失了。在庄子的思想体系中，有，从来就只是通达无的手段或工具，在目的实现之际，随之而来的就是得意忘琴（言）的对工具的忘却。作为“有”之物，古琴若不能引人至“无”，则它连工具的价值也没有。此时，人对这样的古琴不仅不会喜爱，反而会生厌烦之心。苏轼对此是有深刻体验的，他在《九月十五日观月，听琴西湖，示坐客》诗中写道：

白露下众草，碧空卷微云。  
孤光为谁来，似为我与君。  
水天浮白屋，河汉落酒樽。  
使我冰雪肠，不受曲蘖醺。  
尚恨琴有弦，出鱼乱湖纹。  
哀弹本旧曲，妙耳非昔闻。  
良时失俯仰，此见宁朝昏。  
悬知一生中，道眼无由浑。

诗写秋日朗月照彻西湖，月光晶莹，水天映浮白屋、银河长泻入于酒樽，澄天孤光，水映星汉本已境涵大化，而此时有声之琴弹出，反而破坏了这虚无寂静、明灭自性的美境。

苏轼于无弦琴，也看到它的局限，所谓：

无弦则无琴，何必劳抚玩。<sup>①</sup>

<sup>①</sup> 《和顿教授见寄》

认为琴之所以称琴，在于琴具有弦，无弦之琴，有名无实，对此实不是琴的无弦琴，陶渊明又何必来辛苦地当做琴来抚弄呢？苏轼如此写，表面上看不过是他认为陶潜混淆名实，但实际上他想由此说的，是哪怕弹无弦琴，也是弹，也是一种有待的此在，它离无待的存在看起来很近，但却是失之毫厘，差之千里。这样的无指弹，与昭文子之鼓琴其实本质上并没有什么不同，其相同的本质是二者均是在有限之中，挂一漏万，鼓宫遗商，与天乐无声之和咫尺天涯。

苏轼的琴道论，如上述围绕无弦琴和“至和”、“微妙声”等范畴展开，他自己的人生，即常如此地借琴道之思与诗，向山中而在：“赖有三尺桐，中有山水意”。<sup>①</sup>

苏轼的琴技论攀缘琴道论而下，主要就有弦琴的鼓奏而发。其中主要是琴人主体论与指法论。

琴人主体论见他所写《戴安道不及阮千里》一文：

阮千里善弹琴，人闻其能，多往求听。不问贵贱长幼，皆为弹之，神气冲和，不知何人所在。内兄潘岳每命鼓琴，终日达夜无忤色，识者叹其恬澹，不可荣辱。

戴安道亦善鼓琴，武陵王晞使人召之。安道对使者破琴曰：“戴安道不为王门伶人。”余以谓安道之介，不如千里之达。

在这篇文章中，苏轼对旷达恬澹的琴人主体心态持赞许态度，而不同意琴人以狷介的性格处琴。苏轼的这种观念，代表了他基本的人生价值观和他的主要的生命气性，他本人一生言行便以旷达、恬澹为风格、为宗旨。所以，他的琴人主体论是他个

<sup>①</sup> 《戴道士得四字代表》



性化的思想。

狷介在文艺的意识形态批评或社会批评领域中，有时候会成为一种正面价值，像戴安道不为王门伶人的言行，在古代相当一批文人那里是颇获称许的。它作为一种原型，总是叙说着王权与道权之间的紧张关系，总是以悲壮的话语，言诉着知识分子、艺术家在古代王权面前争取尊重的诉求。因此，当苏轼试图把自己的旷达、恬澹当做普遍性尺度来要求戴安道这一他人时，他对狷介的批评是不会得到普遍赞赏的。

当然，苏轼要求琴人心态应旷达、恬澹，这与古琴这种器乐的基本风格是相适应的。在古琴文化的历史积淀方面，古琴的趣味是以淡远平和、萧散清静为主的，此种古琴风韵的创造，自然要求着琴人主体心态的平和澹泊。

不过，古琴在平和清远的主要风格之外，从古以来，一直有一派奔腾跳跃、生动活泼或慷慨悲壮，一派秋杀之气的亚风格。像蜀派以《流水》为代表的奔湍急流、水声砰訇的美，像《广陵散》的古道热肠、郁郁杀气。这种风格的琴曲，以阮千里那样永远冲和恬澹的枯禅式心态是弹不出的。弹这样的曲子，恰恰需要的是戴安道这样的胸中自有一股强烈的不平气，性格激烈冲动的琴人来弹。

苏轼的琴技论主要见于他的《文与可琴铭》：

攫之幽然，如水赴谷。貯之萧然，如叶脱木。按之噫然，应指而长言者似君，置之杳然，遗形而不信者似仆。

但这篇文章在谈到琴技时虽涉及攫弦、释弦、按弦、应指等的琴声美学效果，但它是苏轼应景游戏之作，惜乎并未充分地展开。文中提到：

邹忌论琴云：“攫之深，贮之愉”。此言指法之妙尔。

可惜这又不是苏轼自己的琴技论。

所以，苏轼的整个琴学理论，有思想的闪光的，就只有他的琴道论。另外，他的琴学知识也常有可观之处，但那已不属于在琴之中诗意地栖居的范围了。至于他的琴技论，其跬步古人、缺乏己见，当与他自己不善弹琴有关。

对苏轼在古琴中诗意地栖居，至此，我们可以下一断言：他是琴意无语的倾听者，并以诗的方式，自观着这一倾听，由此心斋而坐忘，神与大化同游<sup>①</sup>。

## （二）天地人籁，高歌自然

庄子从天籁、地籁和人籁证自然大道的存在，苏轼或受其影响也在声音和音乐中诗意地栖居。《六月二十日夜渡海》诗写道：

空余鲁叟乘桴意，粗识轩辕奏乐声。九死南荒吾不恨，兹游奇绝冠平生。

这是他在人生最艰难的时刻写下的诗。但在这里的诗句中，苏轼的形象仍是在黄帝大合乐的绝对的音乐之声中高歌的漂泊者，身体的漂泊却挡不住他精神的归家。当他从海南北归之时，他吟道：

披云见天眼，回首失海潦。

<sup>①</sup> 苏轼《书醉翁操后》：“今沈君信手弹琴，而与泉合，居士纵笔作诗，而与琴会，此必有真同者矣。”这是对这种栖居情状的写真。



## 蛮唱与黎歌，余音犹杳杳。

可见他的日常生活即便在最为困顿的时候也是充满音乐之声的。当其处境颇佳时，像“清唱一声岩谷满”<sup>①</sup>这样的日子，就更是从不空缺了。

苏轼的古琴生活当然也属于他在音乐中的沉醉，但对于苏轼而言，古琴之外，他还在更广阔的音乐时空中流连忘返。从他的诗文看，他时而厘定《阳关三叠》歌曲的唱法，时而在宋叔达家中听琵琶，时而在啸轩吟啸竹韵，时而在山海中冥听遗声，中原的歌他击节叹赏，蛮唱黎歌，他也觉余音不绝。下面，我们择两端以窥全貌。

### 1. 吟啸人生寄玄思

啸声，很早以来就是中国文化中奇特的部分，在魏晋时代染上玄学色彩之后，历来为文人所喜，吟啸与诗结下了不解之缘。苏轼在《定惠院颺师为余竹下开啸轩》写道：

啼鸞催天明，喧喧相诋讪。暗蛩泣夜永，唧唧自相吊。饮风蝉自洁，长吟不改调。食土蚓无肠，亦自终夕叫。鸢贪声最鄙，鹊喜意可料。皆缘不平鸣，恸哭等嘻笑。阮生已粗狂，孙子亦未妙。道人开此轩，清坐默此照。冲风振河海，不能号无窍。累尽吾何言，风来竹自啸。

鸟鸣虫吟，风中竹啸，均出自自然，而阮籍、孙登苏门山之长啸应对，虽标榜自然，但较前者的天籁自在，尚不能及。而所有这些自然的与向自然的吟啸，都是吟啸者心中不平事的声音

<sup>①</sup> 《次韵曹子方运判官雪中同游西湖》

外化形式，是吟啸者的长歌当哭。

关于阮籍之啸，苏轼又有《阮籍啸台》咏之：

阮生古狂达，遁世默无言。犹余胸中气，长啸独轩轩。高情遗万物，不与世俗论。登临偶自写，激越荡乾坤。醒为啸所发，饮为醉所昏。谁能与之较，乱世足自存。

此诗高度赞美阮籍之啸傲人生，则前诗虽说孙、阮尚未达自然的最高境界，但其向自然的人生价值取向却仍远高于世俗。起码功利地讲，阮籍用啸的生存方式，在乱世中保住了自己的灵与肉不受毁灭。

啸，《杂字解诂》释为“吹声”，早见于毛诗、《庄子》等书中。《艺文类聚》卷十九辑：

毛诗曰：有女仳离，条其啸矣，遇人之不淑矣。

庄子曰：童子夜啸，鬼数若齿。

又辑阮籍、孙登啸事：

《竹林七贤论》曰：“阮籍，性乐酒，善啸，声闻数百步。”

又曰：“籍常箕踞啸歌，酣放自若。时苏门山中，忽有真人在焉。籍亲往寻，其人拥膝岩巅，遂登岭从之，箕坐相对。籍乃商略终古以问之，屹然不应。籍因对之长啸。有间，彼乃断然笑曰：“可更作。”籍乃为啸，意尽，退还半岭。岭巅豁然有声，若数部鼓吹，顾瞻乃向人之啸



也。

《孙登别传》曰：孙登，魏末处邛北山中，以石室为宇，编草自覆，阮嗣宗闻登而往造焉，适见苫盖被发，端坐岩下鼓琴，嗣宗自下趋之，既坐，莫得与言。嗣宗乃嘲嘈长啸，与鼓琴音谐会雍雍然。登乃矜尔而笑，因啸和之，妙响动林壑。

此故事有《竹林七贤论》与《孙登别传》两种文本，《竹林七贤论》中阮籍与孙登是以啸较量彼此的人格力量与自然人生修养的高低，《孙登别传》则以孙、阮二人的琴、啸谐奏，“妙响动林壑”为主要精神，前者相克，后者相生。苏轼称“阮生已粗狂，孙子亦未妙”。显然是对《竹林七贤论》文本的阅读与评价，他将孙、阮二人都置放在未臻极妙天籁境界的地位，昭显于在天籁面前人与人但求相争的可怜与可笑。经由这样的价值判断，苏轼再次自觉地站入到自然本身之中，心魂起浮于天籁的万化声响里。

啸在孙、阮故事中，“吹声”原质被遮蔽了，啸声成为玄学的声符标志，成为结构之后的，可与琴声协奏的音乐之声。苏轼进入这样的文本，进而展开自己的思与诗，则啸声中的苏轼也便是自然人生哲学的、音乐与诗的苏轼，大地上之栖居，充分地诗意化了。

苏轼在啸声中能转为音乐与诗的栖居，是因为啸本来就是音乐与文学的源头之一。对此，拙著《文学的存在与存在的文学》<sup>①</sup>曾有这样的论述：

<sup>①</sup> 刘朝谦《文学的存在与存在的文学》，电子科技大学出版社 1995年版

……初民第一次的拉长和摇曳声音，在蛮荒之林中叫啸跳跃，其叫喊不过是服从于其动物本能的喊叫。初民（这种初民此时大约还处于猿人与人的边缘）借这叫声向外界传递某种信息，不一定就是单纯的情感饥渴与宣泄的声音符号。即使是宣泄情感，大半也是宣泄的动物性的情感。只是当初民从自然向人生成更进一步之时，这嗥叫才变成初民的“啸”，并在先秦和六朝等文明后世生存发展，其中一部分变为一种特殊的口哨类音乐。《庄子》云：“童子夜啸，鬼数若齿。”《毛诗》曰：“有女化离，条其啸矣，遇人之不淑矣。”这类先秦人的“啸”，要么抒发巫术和原始宗教中的神鬼意识，为自然的生命哲学家所关注，要么表达了啸者在政治伦理方面的忧患意识，为诗人用爱情失意的诗句表现出来。比起第一次的初民啸叫，不知多了多少属于人的质素……

总之，只有当人类知道按音乐的规律来组织啸声时，啸的音乐才诞生出来，其效果如晋人孙登之呼应阮籍的“啸歌”，于“苏门山巅作啸”，“岭巔嶰然有声，如数部鼓吹。”

原始人的吼叫或啸，在劳动中即变形为号子的“杭育”之声，号子在巫术中质变为精神之物，因此即是对猿人和初民动物性嗥叫的升华，使之成为了人的巫术和原始宗教精神中的祝诵。

音乐孕于啸、文学诗歌孕于啸，这使苏轼登临啸台、步入啸轩，而能以居于啸声的方式居于音乐与诗之中。

## 2. 追踪遗声山海间

苏轼在声音、音乐中生存时常流露慕古的心情，居于当下，向往古代遗声成为他的一种对社会现实的批判。《东阳水



乐亭》写道：

君不学，白公引泾东注渭，五斗黄泥一钟水。又不学，歌舒横行西海头，归来羯鼓打凉州。但向空山石壁下，爱此有用无声之清流。流泉无弦石无窍，强名水乐人人笑。惯见山僧已厌听，多情海月空流照。洞庭不复来轩轳，至今鱼龙舞钧天。闻道磬囊东入海，遗声恐在山海间。铿然润谷含宫徵，节奏未成君独喜。不须写入薰风弦，纵有此声无此耳。

苏轼从“水乐”命名的真伪出发，去追踪远古像轩辕这样的神圣的贤王，去追踪上古西周那已随师磬、师襄的投海自杀而无声的“遗声”。此刻，苏东坡就像海德格尔所说的“诗人中的诗人”，当世界步入子夜，诸神已然遁迹之时，他却痴痴追踪着诸神的足迹，尽管“这神圣的踪迹已变得不可辨认”<sup>①</sup>。

经由这样的“遗声”追踪，苏轼完成了他作为宋代儒学之蜀学领袖的生命建构。山水作为有声之“水乐”这一命名的虚假性所在，恰提供了或许隐遁于“山海间”的礼乐“遗声”敞现出来的可能。在此，苏轼从山水声音的审美倾听的断裂处，突入对儒家的伦理、政治人生道路的诉求。至于那种围绕大同世界政治理想展开的礼乐生活，人生即“歌《诗三百》、舞《诗三百》、弦《诗三百》”<sup>②</sup>，它作为“遗声”本身也是一种诗意的栖居。

令苏轼当下最为挂心的是：即使“遗声”此刻真的敞现出来，它也失去了自己的听众：“不须写入薰风弦，纵有此声无

<sup>①</sup> 海德格尔的论述见其作《诗人何为》，载《海德格尔诗学文集》，华中师大出版社版

<sup>②</sup> 《墨子·非乐》

此耳。”

### （三）春蚓秋蛇，书美写意

苏轼书法骨撑肉、肉包骨，虽被友人戏称“墨猪”，但其实自成一家，隐有颜体风骨。但从诗意的栖居看，苏轼的书法人生重要的不仅有这样美好的结果，而且更重要的是其妙趣无穷的过程。

他的书法人生，以书写为中心，向品赏美砚，把玩、收藏珍墨，考校佳笔蔓延。

#### 1. 爱砚人生

苏轼对砚的喜爱是有名的，这与砚对他有着特殊的、重要的意义有关。

苏轼即便做官之后，未忘其所做者为书生事业。书生事业，必然以砚为食，砚成为书生耕作方寸之“田”的工具。

即砚对于苏轼而言它是这样一种器具：它聚拢着苏轼文字性生存的一应内涵，是让言语转型为语言者。它所聚拢着的，几乎就是苏轼的全部人生。《次韵孔毅父久旱已而甚雨》诗吟道：

久知梦饱本来空，未悟真饥定何物。

我生无田食破砚，尔来砚枯磨不出。

此砚供养着苏轼躯体与家人的衣食住行。但是，这砚与农民手上的锄头那样的纯粹用于体力之劳作的工具还有一点不同：

尔来砚枯磨不出。

这里所谓的“砚枯”决非无水溉砚、无墨入砚的“砚枯”，“砚



枯”实际上是具象、转喻地言说着苏轼才思之枯、语言性生存活力之枯。所以，“磨不出”的不是“墨汁”，而是语言着的知识、智慧、思想与才情。

这样的“砚枯磨不出”因此告诉我们，砚是人的语言产品的劳动工具，而语言文字产品的生产，属于人的精神生产。砚，这坚硬之石，通达着的却是人心那一虚灵的精神空间。

单纯的砚本身，是被用之物。所用不同，它与苏轼生活的关联也便发生变化。用于判状，与为官的苏轼有关；用于吟诗，则步入苏轼作为诗人的生活；用于观赏，即为苏轼的审美活动提供着对象。苏轼在《龙尾砚歌》中写龙尾砚的器具性是：

诗成鲍谢石何与，笔落钟王砚不知。

锦茵玉匣俱尘垢，捣练支床亦何有。

它或为鲍照、谢灵运这样的著名诗人用以写诗，或为钟繇、王羲之这样伟大的书画家用来作画，或被主人弃置屋角，满身尘垢，或被主人用来作洗衣的捣练石或支床的垫石。按人的价值观，砚台能为诗人、书画家所用是荣耀万分的，而被弃置不用，或用非所用则被认为是处境凄惨。然而，苏轼却强调砚只是物、只是器具，人所谓的荣辱，在砚这方面看来，其实本质都是一样的，即砚只是被用。在这样的处境中，砚其实享受不到用者的光荣，其蒙尘受压时，它也不会因才具得不到施展而吁忧鸣愁。

砚的这种物性、器具性却恰恰可视为庄学中那种真人宠辱不惊的德性的写照。所以，苏轼称赞这龙尾砚：

君看龙尾岂石才，玉德金声寓于石。

当这样一方龙尾砚与苏轼相遭遇时，苏轼开始将砚拟人化，精神化，砚由物被苏轼诗笔灵转，赋予了庄子的哲学性灵。这砚台在诗中被写为考察了苏轼的生命气性之后，决定认苏轼为知音，终于欣然居于苏轼“明窗大几清无尘”的书房中。

砚所具有的哲学性灵，即：

我（砚）生天地一闲物。

“闲”是“无用”的另一种称呼，砚因人不用而显出其无用性，不用它，它自然是天地之间的“闲物”。但这“闲物”不是琐碎的、日常生活中的，它是天地之间的闲物。

天地，是时空之最大者，石砚作为其间的闲物，因此就像女娲补天之后剩下无用的顽石，它虽无用，却天生禀赋道根，涵孕着日月山川的精华，灵气四溢。

至此，苏轼的这方砚不仅有了哲学的灵性，而且它所有的还是那来自大道本体的灵性。

这砚之选择苏轼为主人，因此是闲物入于宇内一大闲人（“支离人”）之手：

粗言细语都不择，春蚓秋蛇随意画。

愿从苏子老东坡，仁者不用生分别。

龙尾砚最后居然以这四句诗倾心表白自己对苏轼的皈依，它将无条件地、终身陪伴苏轼。

龙尾砚当然是不可能如此地与诗人苏轼对话的，常说“造物真戏剧”的苏轼，在此诗中自编自导自演了这场戏剧。

如果苏轼没有对砚台物性、器具性和精神性的深刻体认，



如果没有一种对自己的语言文字性生命的关怀与打量，苏轼是无法成功地上演这样一幕富于哲理、激荡深情的戏剧的。

对龙尾砚的礼赞，是苏轼观赏砚台、爱惜砚台、充满美的遐想和诗心的人生的缩影。

## 2. 墨香四溢

墨的物性、器具性和精神性与砚都是一致的。苏轼爱砚，自然也就惜墨。

苏轼惜墨表现在：

第一、喜欢收藏墨。《书墨》文记载：

余蓄墨数百挺，暇日则出品试之，终无黑者，其间不可一二可人意。以此知世间佳物，自是难得。

他生平收藏的珍墨、名墨不少，可惜后来谪放海南时，载墨船损而毁于水中。

第二、把墨作为观玩对象。在这方面，苏轼积累了很多经验。《书墨》文说：

墨欲其黑。

《记李公择惠墨》品高丽墨“鲜光而静”。至论墨之美是：“其光清而不浮，湛湛如小儿目睛，乃为佳也。”<sup>①</sup>

第三、即墨说人生之理。《书李公择墨蔽》云：

李公择见墨辄夺，相知间抄取殆遍。近有人从梁、许来，云：“悬墨满室。”此亦通人之一蔽也。余尝有诗云：

<sup>①</sup> 《书怀民所遗墨》

“非人磨墨墨磨人。”此语殆可凄然云。

是将墨之磨与人生之磨转相寓意，而有人役于物，不堪其悲之叹。

又《书求墨》云：

阮生云：“未知一生当着几两𩇑。”吾有佳墨七十九，而犹求取不已，不近愚耶？

则苏轼之批评李公择贪墨，也就是苏轼的自我批评。然苏轼亦正因有此墨痴而能化墨为他诗意地栖居方式。

除惜墨之外，苏轼对纸、笔也有种种讲究，在这些讲究中，都会出现在龙尾砚上发生过的类似的情形。而讲究之本身，就已经表明苏轼在语言文字的工具性生存、审美和文学艺术的生存上，都力求尽善尽美；说明一切之物，只要成为苏轼上手者，它们都马上就不再是单纯的物或器具，而会马上同时成为苏轼的审美对象与启示道体的灵物。而这，无一不表明苏轼的诗意栖居在他的人生各方面都是无所不在的。

### 3. 书法自慰

苏轼《题笔阵图》说：

笔墨之迹，托于有形，有形则有弊。苟不至于无，而自乐于一时，聊寓其心，忘忧晚岁，则犹贤于博弈也。虽然，不假外物而有守于内者，圣贤之高致也。惟颜子得之。

苏轼指出：书法人生像颜回那样“不假外物而有守于内”者少，但书法在随形婉转之中也可作为个人自慰的审美艺术的人



生方式。这告诉我们东坡之书法人生，虽被他个人理解为不是诗意栖居的最完美的方式，但却有效地让他忘却了人生忧患，享受到人生的一种乐趣。正是由于书法人生的这种诗意栖居性，才使得书法在苏轼的生活中不仅仅是一种用字的工具性行为，不仅仅是那种经常发生在苏轼生活中的，他的书法作品被人收藏、被人用物、用酒席来交换的事件。其《和子由论书》诗写道：“书成则弃去，每被旁人裹。”

审美是一种心理创伤、疾病的治疗。这种精神分析学派的美学思想在中国文艺理论中总是以自慰说出现的。苏轼的书法自慰说，源头可追溯到王逸的屈原研究，正是汉代的王逸在他的《楚辞章句叙》中首次提到了诗的自慰功能。

自慰带给主体的是“自乐”，也就是高度的审美愉悦。对书法作品的创作与观赏使主体获得这“自乐”，苏轼认为，这就是书法人生的价值所在。

当苏轼在写字、观书法、品评书法中其乐融融之时，灰暗的、残酷的、贫困的人生世界就遁形了，苏轼的人生的原野上，到处缠绕、立倒着的是柳筋颜骨，到处是逸少的俊秀书魂，张旭的醉狂书心。

#### （四）画人画己，写照传神

苏轼一生热衷于观画、品画，偶尔也画上几笔。活在画里，是苏轼诗意栖居的一大内容。

观画、品画、论画是苏轼画中文涯的主要内容，在这方面，他除了观别人画的自然、人物画以外，甚至对自己的写真画也有诗论之。《赠写真何充秀才》诗写道：

君不见潞州别驾眼如电，左手挂弓横捻箭。又不见雪中骑驴孟浩然，皱眉吟诗肩松山，饥寒富贵两安在，空有

遗像两人间。此身常拟同外物，浮云变化无踪迹。问君何苦写我真，君言好之聊自适。黄冠野服山家容，意欲置我山岩中。勋名将相今何限，往写褒公与鄂公。

看来，对何充将他画于山岩之中，“黄冠野服”的形象，苏轼是很满意的，这与他的“麋鹿性”是相称的。

他观、品旁人画像，山水画图，则古今统揽，教、俗并蓄。论古画如论《韩干十四马》；论他之当代画则如论文与可画竹；观宗教之画有《过广爱寺见三学演师观杨惠之塑宝山朱遥画文殊普贤三首》，等等。

总之，中国书诗画三者，书画最相接近，都是线条的艺术，人在书画之中，因此是活在一种虚拟的、抽象与具象、实与虚并存的结构符号框架之中。苏轼的书画性生存，因此不是他的日常生活本身，它作为艺术家的线条、色彩的符号性创建，高于日常生活现象，敞现着苏轼此在的根据。苏轼并在书画收藏、创作和赏鉴的基础上，建构起自己的书画美学思想体系。此体系成为苏轼诗学理论中的重要的一种。

### 三、日常生活中诗的精神

上面我们从诗、音乐、书、画几大方面考察了苏轼诗意栖居的具体内涵和界域，其中诗、音乐是诉诸人的听觉（诗在吟中，吟即诗以声音的、言语的方式站上前来），而书、画主要是苏轼视觉方面的诗意人生。诗、音乐、书、画作为文学、艺术是苏轼诗意栖居的突出的、集中的表现，但它还不是苏轼全部的诗意栖居。譬如，在日常生活中，苏轼保持诗意生存的基本的人生态度，从而使他的非文艺的日常生活的许多方面也浸渍在审美的、或诗意的氛围中。如他的爱石、喜茶、精食



……，几乎没有一种生活是不具诗意的。我们试以他的《猪肉颂》为例：

净洗锅少著水，柴头罨烟焰不起，待他自熟莫催他，  
火候足时他自美。黄州好猪肉，价贱如泥土。贵人不肯  
吃，贫人不解煮。早晨起来打两碗，饱得自家居莫管。

对猪肉的煮法如此兴趣盎然，对猪肉的味道如此赞美，没有从琐碎的、平淡无奇的日常生活中发现美的能力，没有对生命的高度热情，没有诗魂诗心，是无法做到的。荷尔德林说：

而人居于蓬屋茅舍，粗布裹体，自惭形秽，但是更真挚地，也更细心地，人保藏着精神，一如女巫保持神圣的火焰；此乃人的理智。<sup>①</sup>

这保藏着人的精神的人就是苏轼这样的诗意地栖居于这片大地之人。“富者”“贫者”都只是在经济、在物的层面上在世着，他们被抛逐在精神之外，这表现出来猪肉无法成为他们的一种生活乐趣，他们甚至连猪肉给予人的生理感官上的美味享受也发现不了，更品尝不到。黄州猪肉之美，因此只向苏轼呈现其美。这美不仅仅是猪肉带给舌头的生理感官上的美好滋味，而且是在“蓬屋草舍、粗布裹体”般艰苦生活中苏轼坚守诗意栖居的精神。黄州贬官时期的苏轼，物质生活之贫困正如《东坡八首》中所写的：

<sup>①</sup> 转引自海德格尔《荷尔德林和诗的本质》。《海德格尔选集》（上）第312页，上海三联书店版

废垒无人顾，颓垣满蓬蒿。  
 谁能捐筋力，岁晚不偿劳。  
 独有孤族人，天穷无所逃。  
 端来拾瓦砾，岁旱土不膏。  
 崎岖草棘中，欲刮一寸毛。  
 喟焉释耒叹，我廩何时高。

在这样的境况下苏轼“更真挚地、也更细心地”“保藏精神”，物质上的“自惭形秽”掩不住他诗意生命精神在品尝猪肉之美等行为中放射出的光辉。而这精神，纵贯苏轼一生，照亮着他在黄州极度困顿生活的昏暗，也照耀着他在苏、杭，在海南；在逆境、在顺境。这样一种日常生活中的诗意精神，是他文学、艺术的诗意栖居得以成立的广大平台，也是他的诗学展开的坚实的地基。

#### 四、归居于自然的山中

苏轼人生的诗意栖居，最为集中地表现为苏轼之向自由之山中的归居。

苏轼自入仕以来，几乎没有较长时间的真正的隐逸生活<sup>①</sup>，从初入仕受陈公弼的不假辞色之威，到乌台诗案，再到谪放海南，他的人生总是一方面倍感官场社会的危险，有朝不虞夕之思，另一方面贬官放逐虽颇得闲致，但政治阴云压心，加上经济极度贫困。在这样的人生中，老庄自然生命哲学与其中的诗意精神，自然闪烁为他生命的明灯，为他指引山中的胜景，为他看清功名利禄伐人本性的本质，为他划出“城市”与

<sup>①</sup> 参见《和饮酒二十首》之一所吟：“我不如陶生，世事缠绵之。”



“江湖”的分野，为他提供如何在文明之世界里却能归居于自由的山中之路。

少年得志的苏轼何以终生成为山中生活的歌者？

上面所说的苏轼个人政治人生的失败是一个原因；另一个原因，则是苏轼从小就有的要与自然相亲相近的本性<sup>①</sup>。苏轼经常自称有麋鹿的性情，《和饮酒诗二十首》之八吟道：

我坐华堂上，不改麋鹿姿。

所谓“麋鹿”，指生活于山中野性的存在者。“麋鹿”的“野”可从两方面解释：首先，“野”是“驯”的反义词，“麋鹿”的“野姿”对应于家禽的驯服的神态。驯服是笼系鞭箠的产物，是人被奴役的象征；相对应的“野”是自尊、自由的喻指，无人管束、自性自适才会有“野”。其次，“野”的就是自然的，就是山中的。苏轼在华堂之上而不改麋鹿之姿，华堂是与山中、与自然相反的一极，因为，山中、自然在庄子的哲学中，从来就是与朴素相连的。苏轼强调华堂与麋鹿姿这两极在他身上的并存，无非意在说明他即使在充满了物的华堂中住着，但那只是他身体的住。当身体住于华堂时，他麋鹿之性不仅不改，反而越发地显露出来。

性之所在，故成为苏轼一生向自然而居的最为本己的生命动能。这一本性与前一动机联系在一起，就集中体现在苏轼的上面两句诗中，使苏轼既自觉地、又是被迫地向自然而居：在本该驯服的华堂上仍摆出野性的麋鹿之姿，这恰恰是苏轼被迫退隐山中的内在动能的生成之因。

<sup>①</sup> 《和柳子玉过陈绝粮次韵二首》之二：“早岁便怀齐物志。”《次韵孔文仲推官见赠》云：“我本麋鹿性，谅非伏辕姿。”

这只“麋鹿”食老庄之草而长大、而优雅飘逸，而既有思，又有诗。

所以，苏轼所说的“麋鹿”虽是野生之物，但它决不是指一般所讲的禽兽那种动物，相反，它不仅远胜动物，而且是超越一般俗人的生存的美丽、旷达、自由、欢乐的诗人的象征。麋鹿轻捷跳跃处，诗泉喷涌<sup>①</sup>。

### （一）自然的，也就是自由的

苏轼在自然中诗意栖居的思想地基，主要是由庄子提供的，但又掺杂南禅的空色妙喻，竹林七贤的美酒沉醉和陶渊明的诗情、酒趣与无弦天籁之音。

庄子是中国历史上的第一位自由主义思想大师，且其自由的定义，便是自然。他的自然，是相对于文明社会物化、拘束、凋残人性的天全，是无思、无言、无为而本朴大美的诗意的时空。自魏晋竹林七贤“越名教而任自然”，宗炳继而提出山水味道，中经陶渊明把玄学哲思彻底诗情化，中国文人就已构筑起了他们在山水、田园自然中诗意栖居的乐土。唐代南禅的继起，不过为这乐土又添置了一方水塘罢了。苏轼的归向山中而居，因此归向之路是现成的。他正是踏上这样一条通向山中的路，而演绎出他在路上的此在的总体情状与具体的悲欢离合、喜怒哀乐。他所说的自然，因此是这样的山中，它是与那代表名利场的“城市”遥遥相望的山水朦胧处。《和蔡准郎中见邀西湖三首》之二写道：

<sup>①</sup> 苏轼《南溪之南竹林中新构一茅堂予以其所处最为深邃故名之避世堂》诗写道：“犹恨溪堂浅，更穿修竹林。高人不畏虎，避世已无心，隐几类如病，亡言兀似瘖。茅茨追上古，冠盖谢当今。晓梦猿呼觉，秋怀鸟伴吟。暂来聊解带，屣去欲携衾。湖上行人绝，阶前暮雪深。应逢绿毛叟，扣户夜抽簪。”这即是“麋鹿”性之所在的诗意栖居：隐退向边缘，以逃离中心的挤迫，从而进入存在的历史之维、进入生命的解放与不朽之维，沉入世外天地的孤独凄清。



城市不识江湖幽，如与螭蛄语春秋。试令江湖处城市，却似麋鹿游汀洲。高人心无不可，得坎且止乘流桴。公卿故旧留不得，遇所得意终年留。君不见，抛官彭泽令。琴无弦，巾有酒，醉欲眠时遣客休。

“螭蛄”之语出自《庄子·齐物论》，庄子说：

小知不及大知，小年不及大年。奚以知其然也？朝菌不知晦朔，螭蛄不知春秋，此小年也。楚之南有冥灵者，以五百岁为春，五百岁为秋；上古有大椿者，以八千岁为春，八千岁为秋。而彭祖乃今以久特闻，众人匹之，不亦悲夫。

庄子这段话本意在辩无大无小之理，苏轼则用以说明城市（人文）对江湖（自然）的陌生。与城市不识江湖不同的是，江湖并不排斥城市，即“试令江湖处城市，却似麋鹿游汀洲”，自然之子，安于自然，也顺于城市，之所以如此，在于江湖“高人”养庄子之道，“无心无不可”，此即庄子大知小知、大年小年，各安自然天命，大小无不可之理。此理为人之率性任情，自然的，也就是自由的，所谓：“得坎且止乘流桴。公卿故旧留不得，遇所得意终年留。”“公卿”代表人文社会之权贵，而“故旧”是人文社会中人的情谊，权贵之留客，故旧情谊之留客，前者疏远但有力，后者亲近更难却，但此挽留倘不称客人之江湖心性，则终归“留不得”。江湖人若见有称其心性之处，则虽无公卿故旧的挽留，也会“终年留”。此种自然、自由的江湖人，苏轼选了陶渊明为代表。陶渊明所抛掷的“官”，是城市的浓缩，抛掷行为见证的是陶渊明不愿为城市法则所拘的

江湖（自然或自由）性。

在自然、自由状态下的人才是真正的人，虽然他弹奏的是无弦琴，头巾为酒漉湿，不客气地撵客出门，独自酣眠。一切都那么不通人情世故。他的身体虽在城市，心却沉浸于自然，所谓“结庐在人境，而无车马喧。问君何能尔，心远地自偏”。直把“城市”作“汀洲”。

与陶渊明这种江湖人状态相对的是城市人的动物性生存：

居官不任事，萧散羨长卿。胡不归去来，滞留愧渊明。盐事星火急，谁能恤农耕。薨薨晓鼓动，万指罗沟坑。天雨助官政，沆然淋衣缨。人如鸭与猪，投泥相溅惊。……归田虽贱辱，岂失泥中行。寄语故山友，慎毋厌藜羹。<sup>①</sup>

诗述苏轼为官实施盐运官政，以恤农耕，这在“城市”法则来看本是理所当然，价值高尚，但即便这样的处境，也让苏轼看到了其中“人如鸭与猪”的本质。他于是受到陶渊明江湖生命气性的牵引，大发归田以将自己生成为真正的人的思与感叹。

“城市”即异化，而人又不得不主要住行于“城市”。这城市因此成为苏轼向自然奔赴的生命冲动的产生之源，成为苏轼奔向自然的此岸始发站。

陶渊明从某种角度上被苏轼当做自己的人生教父，苏轼尤其在晚年追踪着那在彼岸的欣欣自然生意中自性自适的陶潜，并借此让自己抵达自然。在他的诗中，像《形赠影》《影答形》《神释》《归去来集字十首》等都写出了苏轼与陶渊明的对话，苏轼执著地在这些诗中叩问着、索要着人生的意义与价值。如

<sup>①</sup> 《汤村开运盐河雨中督役》



《和饮酒二十首》之三：

道丧士失己，出语辄不情。

……

渊明独清真，谈笑得此生。

《和连雨独饮二首》：

渊明岂知道，醉语忽谈天。

偶见此物真，遂超天地先。

这样的诗，就是通过和陶诗、从陶渊明的言行中，见证自我的清真、自然和自由本性。

苏轼所要归居的自然之境，具体说来有以下特征：

1. 无心无住

无心相对于有心而言，苏轼的“心”指什么呢？指人在当下的念念不已之想。从时间上讲，心属于现在；从空间上讲，它是充满或围绕种种世相、万般色身的思虑，是缠绕于空、有的种种想念，是情与欲生灭的处所。心的根本性特征就在于它的永动不止之思。所以，苏轼认为，心是不可把持、驻留的。所谓：

未来不可招，已过那容遣。

中间见在心，一一风轮转。

自从一生二，巧历不能衍。

不如袖手坐，六用都怀卷。

风雷生警效，万窍自号喘。<sup>①</sup>

诗引慧能风、幡未动、和尚自心动的故事言人心的随物流转，不可收拾。无心的思想，便由此而生。因为，心随物动，两皆无穷，随心之运，缘物之象，思者只会在纷至沓来，应接不暇的心物之象中迷失自己。此时，苏轼主张人“不如袖手坐，六用都怀卷”。以无心宰制有心，反而能穿破喧嚣的万象，直达山中绝妙之境，于无声之处，倾听到大道天籁自性极和的声音。

此“无心”者或如《影答形》诗中的描写的“影”：

君（形）如火上烟，火尽君乃别。

我（影）如镜中像，镜坏我不灭。

虽云附阴晴，了不受寒热。

无心但有物，万变岂有竭。

醉醒皆梦尔，未用论优劣。

影惟因无心，才能有无穷万变，若有心，则变化少矣。如形有心，但形之变数幻化，固远不如影。影亦因无心，才能跳出必死者之列，而能获得“镜坏我不灭”的生命自主的永在性。生命之永在，在庄子的思想体系里，正是绝对自由的一种形态。

无心于有，无心于生死，是无心的最大端。苏轼《和顿教授见寄》诗写陶渊明蓄无弦琴，刘伶令人执锺随后，随时随埋，二人虽追求无心，但都并未真正达到无心的境界：

我笑陶渊明，种秫二顷半。

<sup>①</sup> 《明日南禅和诗不到，故重赋数珠篇以督之》



妇言既不用，还有责子叹。  
无弦则无琴，何必劳抚玩。  
我笑刘伯伦，醉发蓬茅散。  
二豪苦不纳，独以锺自伴。  
既死何用埋，此身同夜旦。

陶渊明种秫责子，有所用心不用说，但其蓄无弦琴，本身是欲以无弦寓无心，然而，苏轼却认为，无弦之琴不是琴，用此不是琴的琴来抚玩，以图但将无声作有声是行不通的。这无弦琴的抚玩，因此仍是陶渊明的有心之举。至于刘伶，既以老庄哲学为皈依，则应依庄子死为休息之说，死既不用恐惧和焦虑，也不用为尸体的掩埋而操心。对于无心死亡的人而言，连死亡都不挂怀了，又怎么可能会为尸体的埋葬而焦虑呢？苏轼藉此，把刘伶也归并在想求无心，但中道而废者之列。苏轼认为，有心就可能役于物，役于师旷之乐是役，役于无弦琴也是役；役于生欲是役，役于骸骨也是役。有心，即不如无心，无心者“镜坏我不灭”，不役于物也。不为物役的境界是大自由与大欢乐的境界，苏轼最为向往之：

髑髅有余乐，不博南面后。嗟我昔少年，守道贫非  
疚。自从出求仕，役物恐见囿。马融既依梁，班固亦仕  
窳。效顰岂不欲，顽质谢镌镂。侧闻长者言，婞直非养  
寿，唾面慎勿试，出跨当俯就。居然成懒废，敢复齿豪  
右。<sup>①</sup>

此无心者不异化，如李白《梦游天姥吟留别》诗说的：

① 《次韵答章传见赠》

安能令我摧眉折腰事权贵，使我不得开心颜。

所以，人实以无心而能有心，无心于外物及无心于自我形躯，而后能有自我自由精神之心。此无心苏轼或以禅思释之：

平生寓物不留物，在家学得忘家禅。<sup>①</sup>

“寓物”指有形躯，“不留物”指心不系于物，不以得喜，不以失忧，不为物累。若以形躯（物）为家，则心为忘家者。如“示病维摩元不病，在家灵运已忘家”<sup>②</sup>。

心所遗忘之家既是人的形躯这一欲望滋生之宅，又是名利场这一世俗之家。遗忘此家便成人生之无家者，精神无法皈依世俗之家，却遨游于宇宙大宅：

斜风细雨到来时，我本无家何处归？仰看云天真箬笠，旋收江海入蓑衣。<sup>③</sup>

人相对于名利场来说是忘家的精神漂泊者，相对于自然大化而言却成为在家或归家之人。

苏轼认为有无心而有无住，无心是无住的根据，无住是无心的运用。所谓“无住”者，委运自化是也。

……我生乘化日夜逝，坐觉一念逾新罗。纷纷争夺醉梦里，岂信荆棘埋铜驼。觉来俯仰失千劫，回视此水殊委

① 《寄吴德仁兼简陈季常》

② 《游诸佛寺一日饮醪茶七盏戏书勤师壁》

③ 《西塞风雨》



蛇。君看岸边苍石上，古来蒿眼如蜂巢。但应此心无所住，造物虽驶如吾何？<sup>①</sup>

此心不住留、不沾滞于外物，方能与大化同运，不强争、不逆行，方能神全意足，自在潇洒。惟无住，虽面对滔滔逝水，时间如矢飞过的命运，而能无恐惧、无烦恼。

对于苏轼来说，无心无住，既是美之本身，又是审美主体是其所美的规定。美对于他来说，成了自由的象征。就无心无住是美本身而言，他的《和黄秀才鉴空阁》诗写道：

明月本自明，无心孰为境。挂空如水鉴，写此山河影。我观大瀛海，巨浸与天永。九州居其间，无异蛇盘镜。空水两无质，相照但耿耿。妄云桂兔蟆，俗说皆可屏。

明月无心自明，且因此而能天镜高悬，照出大地山河微有影之美。倘若有心，因物而明，则势必于大地山河之美有所不见，要如此遍照一切山河形影之像，便无法实现。苏轼因此认为明月大海皆“空水两无质”，无心无照，才能“相照但耿耿”，一切纤微处，照来分外分明。坚持这样的镜像论，苏轼因此批判了桂树、玉兔、蛤蟆这样的神话传说，因为月宫倘有，嫦娥若在，则月就不能无心且无质了。

自然以无心成美，也有无心成恶（丑），“阴阳不择物，美恶随意造”<sup>②</sup>。苏轼这样的诗学观念，理据显然在老子“天地不仁，以万物为刍狗”之语。

① 《百步洪二首》之一

② 《和子由记园中草木十一首》之三

苏轼认为，造化无心成美，则美无等差，俗人品第高下，则又误入有心的歧途了。他说：

柏生何苦艰，似亦费天巧。天工巧有几，肯尽为汝耗。君看藜与藿，生意常草草。<sup>①</sup>

物不分大小，在自然的层面一律平等，任性而运，《齐物论》的这一思想到苏轼这里，结果产生出了他的无心无住的美无等差论。

至于无心无住作为审美主体是其所是的规定，《连日与王忠玉、张全翁游西湖、访北山，清顺、道潜二诗僧登垂云亭，饮参寥泉，最后过唐州陈使君夜饮，忠玉有诗次韵答之》诗说：

北山非自高，千仞付我足。西湖亦何有，万象生我目。云深人在坞，风静响应谷。与君皆无心，信步行看竹。竹间逢诗鸣，眼色夺湖绿。

无心之看，是人不为审美而来看，不是有目的而合目的，而是无目的而合目的。本无心看美，其与美景遭遇纯系偶然随缘所至，此种审美关系一旦发生，精神之会心愉悦，才是真正的美感。此无心之看，也才是真正的审美主体之看。此时主体对景物无功利是非、占有贪欲之心，不求美景故不为美景所役，主体与美的自然保持的是无滞无住的自由对待之关系，而美的内核在苏轼看来，就是这绝对的自由。他认为主体首先是“人心

<sup>①</sup> 《和子由记园中草木十一首》之三



随物变”，其次才会有“远觉含深意”<sup>①</sup>的美感。“人心随物变”，是审美主体以无心的心态观景，心不住于一景一物，而能随物而变，而能在万变之中心有定在，体验到景物中那深远之着的所在。像市朝公子一类役于名利的人，苏轼则认为再好的音乐对他们也只是对牛弹琴：

青山只是绝世，无人谁与为容。说向市朝公子，何殊马耳东风。<sup>②</sup>

苏轼从城市归向山中，于是从异化、被囚的人生突围而出。奔向自然，实质上是奔向自由，是从功利人生奔向审美的人生。具体地表现出来，就是把功名利禄的用心、执著之心统统在山水田园中让风吹散，换一个无心无住的苏东坡，在湖光山色中嘍傲徐行。

## 2. 自我、狂直

强调人的本质是二人关系，即社会关系，是儒家人论的核心，这样的人，其位格是复数的。这种复数的人在人即集体性的存在者这一规定上有其合理之处，但它的不足也是十分明显的。因为，它往往有意地无视人同时是一种个体性的存在，人的自我在儒家那里，因此是丧失的。这对于自我意识特强的文人来说，尤其是一种痛苦。老庄、七贤和陶渊明都以坚守自我著称，而依主流文化儒家的集体价值观审视，凡自我则必然等于狂直。苏轼既然将生命的旗帜交托庄子、七贤和陶渊明的思想的清风，舒卷自我，他狂直待世便成必然。

苏轼《和连雨独饮二首》之一论自我：

① 《巫山》

② 《和何长官六言次韵五首》

平生我与我，举意辄相然。岂止磁石针，虽合犹有间。……误入无功乡，掉臂嵇阮间。饮中八仙人，与我俱得仙。渊明岂知道，醉语忽谈天。偶见此物真，遂超天地先。醉醒可还酒，此觉无所还。

“我与我”相周旋，源自魏晋时人语，此人的自我价值，正如苏轼诗中所说，是居于无功利、无是非之乡的人的生命质素，它始发于嵇、阮，高蹈于渊明，至宋代而苏轼与之。美酒沉醉、玄学的自然大道，成为这“自我”的生命意态。

有此自我，则万物随我而转，我役万物，却不为万物所役，我成为我的真宰、物的真宰，此种“自我”中心的情形，如苏轼《和己酉岁九月九日》诗所描述的：

今日我重九，谁谓秋冬交；黄花与我期，草中实后凋。……持我万家春，一酹五柳陶。

我即造化，造化即我，天人合一，成一无限大的自我，而对秋冬之交，重九之节，畅意抒怀。或如《和时运》诗所写：

我卜我居，居非一朝。……江山千里，供我遐瞩。木固无胫，瓦岂有足。陶匠自至，啸歌相乐。我视此邦，如涖如沂，邦人劝我，老矣安归。自我幽独，倚门或挥。岂复亲友，云散莫追。旦朝丁丁，谁叹我庐。子孙远至，笑语纷如。剪发垂髻，覆此瓠壶。三年一梦，乃复见余。

自然山水，家园门扉，皆围绕诗人之自我而展开，诗人虽因自我而幽独，亦因自我而得本真。这样的情形，人拥有并坚守住了自我，我与我之对待是任情率真，内外统一的，因此人并未



出现自身人格的二元分裂。人格的二元分裂，在现当代正是人类存在的深渊，所以为陀斯妥耶夫斯基的《二重人格》、史蒂文森的《化身博士》等名著给予文学的专门的关注。这种自我在场的情形，苏轼认为它保障了人的生命真诚，如果人一旦失去自我，人就变得虚伪：

道丧士失己，出语辄不情。江左风流人，醉中亦求名。渊明独清真，谈笑得此生。身如受风竹，掩冉众叶惊。俯仰各有态，得酒诗自成。<sup>①</sup>

按此诗的说法，苏轼认为士有自我在于士能坚守自然大道，道如不存，丧失自我就会随之发生。丧失自我的人其言语的生存也就虚伪化、矫情化了，如“八达”一类江左人物，其美酒之醉因他们不再有七贤的自我生命，而成为沽名钓誉的手段，而实质上已不是玄学意义上的审美性生命沉醉了。这种伪沉醉与陶渊明自我俱全的真沉醉形成了鲜明的对照，后者的生命沉醉“俯仰各有态”，意态“清真”，任一醉姿皆具韵味。

在《和饮酒二十首》之六中，苏轼也谈到了“丧我”的问题：

百年六十化，念念竟非是。是身如虚空，谁受誉与毁。得酒未举杯，丧我固忘尔。倒床自甘寝，不择菅与绮。

六十人生，忙于是非场中打滚，争誉避毁，是为“丧我”。“丧我”的代价，则是忘却天真的美酒沉醉生命。苏轼这是对自己

<sup>①</sup> 《和饮酒二十首》之三

一生的反省。为什么是“丧我”？因为所争所避者，纷纷色相烦恼，其实皆没有一个主体来承受，身如虚空，万色是空，一味忿争，是迷于色相而不知回返虚空之本己心性。这种“丧我”是错误的人生。苏轼的这几句诗提出了一个与坚守自我之诗意栖居相关的主体情态，即忘我。此审美范畴之忘我与在日常人生中的那种“丧我”不同，它是以主体在日常人生中坚守自我为前提的，并且也是坚守自我的一种方式。

审美的忘我与前面所说的忘家是相关联的，忘我是泯除物我的界限，把我的主体性全部交付给大化，我的有限性（肉身与精神的）即被我之转为大化的无限性所消弭，我因此直接就是大化的绝对的和諧与圆融。忘我的境界，因此是庄生晓梦迷蝴蝶，不知谁是庄生、谁是蝴蝶的那种物我、天人为一的审美极境。忘我越彻底，与道同化的自我就越是被确立，被坚守住。“斜日照孤隙，始终空有尘。微风动众窍，谁信我忘身”。<sup>①</sup>天籁之中，夕辉之里，不觉“忘身”，此“忘身”实质上却是“忽然反自照，识我本来颜”<sup>②</sup>。世俗之“丧我”令人憔悴生尘，神残意蹇，而审美“忘身”之时，却是“形槁神独完”<sup>③</sup>。

得自然之“自我”，在主流文化看来就是狂人、畸人，有狂直之性。苏轼自陈：

东坡信畸人，涉世真散材。仇池有归路，罗浮岂徒来，践蛇与菇蛊，心空了无猜。携手葛与陶，归哉复归哉！<sup>④</sup>

① 《和杂诗十一首》之一

② 《和东方有一士》

③ 《和拟古九首》之九

④ 《和读山海经十三首》之十三



“畸人”是庄子创造的真人形象之一种，在表象上，苏轼以“践蛇及菇蛊”相拟，以“畸人”为原始社会中与神话中的人物形象。《庄子》中的“畸人”如叔山无趾，哀骀它等，其中跛支离无脤之“畸”形是：“其胫肩肩”，郭庆藩辑释本疏为：

杭，曲也，谓挛而企肿而行。脤，唇也，谓支体坼裂，伛偻致病，复无脤也。

此类畸人之“畸”受自“天刑”而德神完全，故卫灵公见这伛偻无脤者“悦之”，因为灵公为他的德所吸引：

故德有所长而形有所忘，人不忘其所忘而忘其所不忘，此谓诚忘。

这种畸人以德为圣人，他们的“德”是什么呢？是不用知，不用“胶”，不用德，不用商的天鬻。“天鬻者，天食也。既受食于天，又恶用人！有人之形，无人之情。有人之形，故群于人，无人之群，故是非不得于身。”德是使形为形者，人爱使形为形者，不单只是爱形，如母猪已死，小猪犹在尸上吮奶不已，“所爱其母者，非爱其形也，爱使其形者也。”<sup>①</sup>故卫灵公对伛偻支离无脤者的“悦”，爱使其形者也。苏轼将庄子的这种“畸人”比况自己，除了心情极端沉痛之外，就是高扬自己独特的自我，这自我虽有人之形，而能为社群他者所接受，又无世俗人是非、功利及好生恶死之情，他其实才是“道与之

<sup>①</sup> 《庄子·德充符》

貌、天与之形”，能“不以好恶内伤其身，常因自然而不益生也”<sup>①</sup>的真正的人。

就苏轼本人形躯相貌而言，他并不是像鬻跛支离无脰这样的肢体残缺者，相反，“子瞻疏眉秀目，美须髯，戴高桶帽，”<sup>②</sup>颇为俊朗。他以“畸人”自况，因此仅取其意而已。他在宋代而感觉自己是畸人，无非意在突出自己的生命因坚守自然自我而与世龃龉，守住“道貌天形”之自我的代价，就是被世人目为“畸人”。《庄子·大宗师》说：

子贡曰：“敢问畸人。”曰：“畸人者，畸于人而侔于天。故曰，天之小人，人之君子，人之君子，天之小人也。”

畸人故意味着世俗人生悲剧性命运与大道人生的极乐之境的叠加，自我获得的幸福正在抗争物化的创痛处滋长起来。这“畸人”由世俗他者称之，就是对人的一种不齿；但由苏轼自况地说出，则流露的是苏轼对他的人生的复杂的感慨，“畸人”之称谓是他对自己生命之持有的骄傲，但对世俗人生失意的悲凉与对世俗人生、物化之人的批判也隐约掺杂其中。

“畸人”作为苏轼对自然自我的骄傲，换一种说法就是狂放或狂直。《江城子·密州出猎》中苏轼“老夫聊发少年狂，左牵黄，右擎苍”是一时兴至之狂；“箕踞狂歌老瓦盆”<sup>③</sup>是放浪形骸，畅领生命，尽欲尽性之狂；“疏狂似我人谁顾”<sup>④</sup>，是

① 《庄子·德充符》

② 袁中道《次苏子瞻先后事》

③ 《詹守携酒见过用前韵作诗聊复和之》

④ 《次韵王定国马上见寄》



独立特行，孤高难近的狂；“无多酌我公须听，醉后粗狂胆满躯”<sup>①</sup>，是逃世壮胆之醉狂；“一笑相逢那易得，数诗狂语不须删”<sup>②</sup>是纵情山水，隐逸狂狷之狂。苏轼曾在《怀西湖寄吴美叔同年诗》中有如下之叹：“嗟我本狂直，早为世所捐。”

循儒家礼乐规矩的人，守世俗之法，不会被称为狂，他没有自我，作为个体的生命消融在集体之中，他的生命只表现出集体性与他性。能被称为狂的人，只能是那种被集体主义的、礼乐名教的儒家视为异端的人。作为异端的人，是自我的自觉坚守者，由于他高扬自我、个性的旗帜，从而在群众的一律中总是显示出高标独特，不随众流的特性，这样的自我者对于儒家绝对的集体主义和他性是一种破坏性、批判性力量。

苏轼既坚守庄子式自我，他就必然成为北宋的左翼知识分子，对他认为黑暗的社会现实、朝廷政治非但不随波逐流，而且总是持批判的立场与态度。苏轼即因此在乌台诗案中被审，案后仍有余悸，在《刘贡父见余歌词数首以诗见戏》中他写道：“门前恶语谁传去，醉后狂歌自不知。”但苏轼的左翼立场主要是自然诗学的，像汉末赵壹《刺世疾邪赋》那样激烈的、文学对社会政治的批判，在苏轼自然诗学的社会现实批判中几乎是看不到的。苏轼的批判情绪要温和、含蓄得多，其中人性的批判涵摄着对社会政治的批判，而不是相反。另一方面，苏轼有时有意将他的狂放用儒家政治规范囚禁起来，使其狂放总是充满社会认可的理性精神。如《次韵答邦直子由》诗中所写狂态：“城南短季好交游，箕踞狂歌总自由。尊主庇民君有道，乐天知命我何忧。醉呼妙舞留连夜，闲作清诗断送秋。潇洒使君殊不俗，樽前容我揽须不？”自由是在理性枷锁下的舞蹈，

① 《刁景纯席上和谢生二首》之二

② 《与毛令方尉游西菩提寺二首》之二

是尊君爱民后的醉狂。因此，苏轼的社会政治批判比较容易为世人所接受。这决定了他的所谓狂，主要是他自己的感觉与判断，而不是被批判者对批判者的诅咒。当苏轼自谓狂时，他将狂当做了高标自我与自由的一种方式，“江山养豪俊、礼数困英雄”<sup>①</sup>，当苏轼在山水之中诗酒疏狂时，他亦有一种直追竹林七贤的英雄感，恍如拔剑斩尽了世间的礼教密网。

高标疏狂的自我是苏轼独特的诗意人格精神闪烁光芒，如《定风波·沙湖道中遇雨》词所写：

莫听穿林打叶声，何妨吟啸且徐行。竹杖芒鞋轻胜马，谁怕？一蓑烟雨任平生。

当随行众人为风雨所惊吓而萎缩时，苏轼却吟啸徐行，任凭风吹浪打，胜似闲庭信步。其自信、其疏狂、其自在潇洒、其洞彻人生真谛，顿令随行众人黯然失色，使众人终归只是众人。而众人之怯懦、拘束、庸浅则衬托出苏轼风雨之中啸傲疏狂的孤高身影。他就像那勇敢的海鸥，当暴风雨来袭之际，群鸟缩避，只有他骄傲地迎着暴风雨在空中飞行、高叫。正因为如此疏狂，世界与人生的美也才真正属于他：

料峭春风吹酒醒，微冷，山头斜照却相迎。回首向来萧瑟处，也无风雨也无晴。

风雨之后，惟有他才有份享受山头斜照，春风微凉之美。

狂直疏放之性令诗人、艺术家苏轼成其所是，因文学、艺术像白川瀛村在其名著《苦闷的象征》中所说，乃是个体人的

<sup>①</sup> 《过巴东县不泊闻颇有莱公遗迹》



情欲冲动与社会束缚相顶撞摩擦而发出的火花，因为文学艺术总是确立人的自我，并通过自我、个体之人的特殊命运、不俗情怀来敞现人类生存的意义与价值。六朝人“为文且须放荡”的精神揭示着苏轼在疏狂中成功地进行文艺创作的原理。苏轼《见题壁》诗写：

狂吟跌宕无风雅，醉墨淋漓不整齐。应为诗人一回顾，山僧未忍扫黄泥。

苏轼对他人如此狂放的文艺作品“回顾”欣赏，他自己的创作也常常如此。《题醉草》记：

吾醉后能作大草，醒后自以为不及。然醉中亦能作小楷，此乃为奇耳。

醉狂中所书大草之所以为清醒不狂时书法作品不及，是醉狂中理性束缚被冲破，文明的意识堤坝被潜意识的洪流所淹没，那种未被文明异化的生命之真涌流出来，挥洒为大草的生动气韵。而苏轼醉时还能作小楷，则他的醉狂不是毫无理智的疯狂。狂而不疯，保证了他是艺术家，而不是精神病人。苏轼《评草书》说：

书初无意于佳，乃佳尔。草书虽是积学乃成，然要是出于欲速。……吾书虽不甚佳，然自出新意，不践古人，是一快也。

“古书”是书法文明的积累，是古人生命的赋形。古人对于苏轼而言只是他人，草书的学习阶段虽要摹拟他人，但至创作阶

段则应摹写书者自己的生命，写出的书法遂自成高格。对草书这样须狂放速写的书法，苏轼能做到“自出新意”，原因之一，就是狂放是书者人格自我的外显，自我成为中心，古代文艺遗产与现实的他者生活皆围绕自我而奉献，这使苏轼的文艺创作成为独具风格，真正创新的活动。

至于苏轼以其疏狂之性，开宋词豪放风气，让关东大汉持铜板铁琶闯入柳七莺语绵软，缠绵婉约的温柔阵中，则可见疏狂携苏轼自我而来，在文学领域里别开生面，开拓新疆界之功，疏狂不仅助苏轼创作出好的文艺作品，而且改变了宋词一代文学的原有格局，疏狂之力也大焉。

### 3、闲者自由

闲，一般意义上理解为人无事在身的情状。而苏轼认为事务离身，不仅让人的身体得到休息，而且也令人的精神、情感、灵魂处在不系于物的自由的处态。主体并对此自由天真反观自照，即《读道藏》诗所说：“至人悟一言，道集由中虚。心闲反自照，皎皎如芙蓉。”主体由此而通达此自由天真如出水芙蓉之境。

当世务缠身时，人不为闲人，即这人不是自由的存在者。在庄子的用思中，这人被确认为囚于樊笼、服人生之劳役，为物所化之人。苏轼用庄子智慧而有诗写照这种人的存在情状是：

役名则己勤，徇身则己媮。我诚愚且拙，身名两无谋。始者学书判，近亦知问囚。但知今当为，敢问何所由。土方其未得，惟以不得忧。既得又忧失，此心浩难收。譬如倦行客，中路逢清流。尘埃虽未脱，暂憩得一漱。我欲走南涧，春禽始嚶呦。鞅掌久未决，尔来已阻秋。桥山日月迫，府县烦差抽。王事谁敢诉，民劳吏宜



羞。中间罹旱叹，欲学唤雨鸠。千夫挽一木，十步八九休。渭水涸无泥，蛮堰旋插修。对之食不饱，余事更惶求。近日秋雨足，公余试新笰。劬劳幸已过，朽钝不任鍤。秋风欲吹帽，西埤可纵游。聊为一日乐，慰此百日愁。<sup>①</sup>

出官差、充官职者，役名徇身，忙碌于得失忧患之中，苦痛于琐碎事务里，身心不闲，而无法游赏南涧，听春禽“嚶呦”之声。必得政事暂毕，身心稍闲，才有望纵游西埤，得一日之乐，疗慰百日忙碌的烦愁。

此诗形象地阐释了闲之作为主体与对象之间建立审美关系的先决条件。有闲，才有自由的主体；主体自由，才有对对象进行审美的心情与时间。无闲，在苏轼的山水审美生活中，于是常酿成遗憾，正如《甘露寺》诗所写：“江山岂不好，独游情易澜。但有相携人，何必素所欢。我欲访甘露，当途无闲官。”

此种闲的获得，必须是主体脱却事务，肉身获得自由。但若仅有肉身的自由，却仍不是使审美主体成其所是的那种闲。苏轼《秀州僧本莹静照堂》说：

贫贱苦形劳，富贵嗟神疲。

富贵的好处在于可使人的躯壳从繁杂事务中解放出来，令人身闲。但富贵的坏处在于它不仅不能使人心闲，获得自由，反而令人“神疲”。之所以令人“神疲”，或与富贵令人更深入地陷入食、色之欲中，使人产生更大的贪婪之心，使人对既得之利常

<sup>①</sup> 《和子由闻子瞻将如终南太平宫溪堂读书》

怀失去的忧恐，于是更加营营于逐名求利有关。

决定一个人生成山水的审美主体的，是以身闲为基础的心闲。心闲者，既指不必用心事务者，又指前面论述的超然事务、物象之外的无心无住。《六月二十七日望湖楼醉书五绝》之五将这样的心闲描述为隐者之闲：

未成小隐聊中隐，可得长闲胜暂闲。我本无家更安住，故乡无此好湖山。

大隐隐于朝，中隐隐于市，小隐隐于山林。倘依此语判断，苏轼自觉是隐于市的中隐。苏轼或觉得自己放做外官，不在京城，故算不得大隐；但又不似渊明断然辞官，小隐田园。外官“居官不任事”之时，便有长闲。此“长闲”即在身闲基础之上，长时间内的情倾山水之美，与山水作心灵上自由自在的交流契谈。有了这样的中隐长闲，苏轼生成为具美学或诗学意义上的闲人，而能成为山水美的知音。此种情形，如苏轼《单同年求德兴俞氏聚远楼诗三首》之一的描述：

云山烟水苦难亲，野草幽花各自春。赖有高楼能聚远，一时收拾与闲人。

闲人有意山水，山水之美便等待着闲人，如《和王游》诗云：“野梅官柳何时动，飞盖长桥待子闲。”也热情主动地向着这闲人搔首弄姿，奔向闲人：“山鸟奏琴筑，野花弄闲幽。虽辞功与名，其乐实素侯。”

闲既是自由的象征，所以，苏轼向来十分珍惜之，一旦



“已向闲中作地仙”<sup>①</sup>，他就高兴万分。

这种美学或诗学意义上的闲，从世俗的尺度判断，就成了“懒散”。“君看东坡翁，懒散谁比数。形骸堕醉梦，生事委尘土。早眠不见灯，晚食或鼓午。卧看毡取盗，坐视麦漂雨，语希舌颊强，行少腰脚傴。五年黄州客，不踏黄州鼓。人言我闲客，置此闲处所。如闲作何味，如眼不自睹。颇讶徐孝廉，得闲能几许。介子愿奉使，翁归备文武。应缘不耐闲，名字挂庭宇。我诗为闲作，更得不闲语。君如汗血驹，转眄略燕楚。莫嫌銜辂重，终胜盐本苦。”<sup>②</sup> 此诗所写苏轼懒散之形象，大有《与山巨源绝交书》中的嵇中散风骨，而这样的懒散在嵇康是名士风度，在苏轼却是他作为闲人的依据，懒散，于是便闲。有趣的是，有人问此懒散闲味究竟如何，苏轼以人眼不能自观以言他作为懒闲者无法言说懒闲之味。而事实上懒闲在自然大道的层面上是人的道化、即自由的在世情态，依庄学看来，本来就是只可悟会，不可言表之物。即便懒闲之味只是自由人生的美感，它也的确只适宜那懒闲者默默品尝，个中之味，如人饮水，冷暖自知。

懒散而闲，闲而自由，自由而能为山水的审美创体、琴乐的鼓奏者与诗的创作主体，此懒散因此聚拢着苏轼诗意栖居的人生。故世俗以为懒散为丑病者，苏轼安然居之：“而我懒拙病，不受砭药除。”<sup>③</sup>

对于苏轼逸入山中之路，闲的价值何在呢？在于闲在“城市”的忙和自然的无事之间搭建了一座沟通两端的桥梁，使在“城市”中的忙碌者可以从忙中跳出，不离城市，就可抵达山中。此时，这闲是放慢了的生命节奏，它令繁忙的嚣叫让位于

① 《李行中醉眠亭三首》之一

② 《徐大正闲轩》

③ 《送岑著作》

如歌的慢板，充分展示牧歌悠悠的余响。惟独这闲，生成了诗人在山中的徐徐信步，无心之见。

对于苏轼生成为山水的审美主体和文艺的创作主体，闲的意义在于它始让苏轼从功利状态切换到超功利状态，从对世界和人生满怀目的变到在世界和人生中无求无欲，全无目的，从躁动与烦渐息至空寂，从疲于思虑，病于忧恐改变为进入无思、出神、内心安宁、空明澄澈的存在之境。是这闲把“忙”打断，从而将人与物之间禁锢自由的关系粉碎，让苏轼能在这忙之间歇中的闲获得与物自由相待的心境、立场与角度。所有这一切，一言以蔽之，就是正是经由这闲，苏轼由一个世俗社会的众人之一，变成了对山水进行审美观照，并吟诗绘画、挥毫作书的审美主体与创造美的主体<sup>①</sup>。

## （二）山中与诗人的歌吟

苏轼的诗心，是他自由生命精神的流露。这种不为物累、任运自化、无心无住、无为有为、纯朴天真、自性自适的生命精神也就是苏轼的诗歌艺术精神。作为诗心，它本身是内在的，在诗歌中，它以诗的话语为物化的形式。但是，苏轼人生旅途中的诗心，会栖居于何处呢？

苏轼现存所有的诗文都告诉我们，这诗心是被他自觉地搁放于山水自然中的。《次韵答满思复》诗吟道：

自甘茅屋老三间，岂意彤庭缀两班。  
纸落云烟供醉后，诗成珠玉看朝还。

<sup>①</sup> 《次韵张琬》诗所谓：“半日偷闲歌啸里，百年暗尽往来中。”没有闲之偷得，何来“歌啸”？没有“歌啸”，何来诗人？而《广侔肖大夫借前韵见赠复和答之》诗云：“心闲诗自放，笔老语翻流。”则闲同时赋予了苏轼创作的冲动与热情，保证了他的诗心艺术质量。



身虽在魏阙，而心在山水、美酒与诗书之间。

老去心灰不复燃，一麾江海意方坚。<sup>①</sup>

又或云：

谏谏松下风，蔼蔼陇上云。  
聊将窃比我，不堪持寄君。  
半生寄轩冕，一笑当琴樽。  
良辰饮文字，晤语无由曛。<sup>②</sup>

直将山水、琴韵、美酒、诗语萃于一杯，深深沉醉。当其卧病之时，也心扉直向山水开：

道人心似水，不碍照花妍。<sup>③</sup>

他时时自觉看的，就是：

聊为山水行，遂此麋鹿性。<sup>④</sup>

苏轼之所以要把诗心搁放于山水田园之中，主要的原因是老庄的自然大道自魏晋六朝以来被人们赋形山水、田园。其次，则是宋代亚细亚的农耕方式令自然生态保持完好，且城市

① 《次韵答黄安忠兼简林子中》

② 《见和西湖月下听琴》

③ 《卧病弥月，闻垂云花开，顺闾黎以诗见招，次韵答之》

④ 《径山道中次韵答周长官兼赠苏寺丞》

的规模还不小，不能像今日这般对自然作残酷的挤压。自然与城市已相对，城中人距自然已有了距离，但当时城市与山水自然之间的距离远不及今日这般遥远。距离的产生，使城市园林应运而生。苏轼《灵壁张氏园亭记》言园林要解决的正是借助人工消除这距离，让人不出城，即可自放于自然：

今张氏之先君……筑室艺园于汴泗之间，舟车冠盖之冲。……使其子孙开门而出仕，则跼步市朝之上；闭门而归隐，则俯仰山林之下，于以养生怡性，行义求志，无适而不可。

这城中园林的自然景致，苏轼描写为：

其外修竹森然以高，乔木蓊然以深。其中因汴之余浸，以为陂池，取山之怪石，以为岩阜。蒲苇莲芡，有江湖之思；椅桐、桧柏，有山林之气。奇花美草，有京洛之态，华堂厦屋，有吴、蜀之巧。其深可以隐，其富可以养，果蔬可以饱邻里，鱼鳖笋茹，可以馈四方之宾客。

写出园林虽也带有一点城市气（华堂厦屋），但更多地带有山林、田园之气，至其深处，也可发人隐于山林之思。

苏轼的《送笋芍药与公择二首》之一也写到了人户中的类似园林的花园，也可见当时自然与城市分开之后，城中人对自然的截留与人造：

今日忽不乐，折尽园中花。  
园中亦何有，芍药袅残葩。  
又早复遭雨，纷披乱泥沙。



不折亦安用，折去还可嗟。  
弃掷谅未能，送与谪仙家。  
还将一枝春，插向两髻丫。

此诗写苏轼对自家园中芍药的爱怜之情跃然纸上。花载于园中，是移花而近人，城市与自然已经产生的距离因此一定程度得到消弭。

另一方面，野生自然与城市相距不远，又使城中人只要能偷得浮生半日闲，便可出城去啸傲江湖。当时，依然是清风朗月不用一钱买，是惟一属于大众所有者：

惟江上之清风，与山间之明月，耳得之而为声，目遇之而成色，取之无禁，用之不竭，是造物者之无尽藏也。<sup>①</sup>

苏轼故与客共“食”之。

这样的生活现状、城市与自然（江湖）的关系，为苏轼把诗心搁放在自然山水之中，准备了必要的客观条件。没有这样的广泛而优美的自然风光的存在，没有这风光的贴近城市，苏轼即便有将诗心搁放于其中的主观要求，恐怕也搁放不了。这只需看一看我们当代的生活环境，自然已然远引，风光难觅难见，诗人真要像苏轼那样，把办公桌搬到泉云水石中去，一边判状，一边在山水中搁放诗心，这样的山水到哪里可以找得到呢？找不到！

决意在山中诗意栖居的苏轼，对一切山水田园之美，都对之敞开诗喉，为之纵情歌唱。

<sup>①</sup> 《次韵子由送千之侄》

首先，他热爱第一自然，即未经人的劳动加诸其上的原始山水，如“江山松楠深复深，满山风雨作龙吟。年来老干都生菌，下有孙枝欲出林”这样的景致。

第二，他颇喜第二自然，即农家田园之美。如《自昌化双溪馆下步寻溪源至治平寺二首》之二所写：

每见田园辄自招，倦飞不拟控扶摇。

或如“红盥与紫芋，远插墙四周。且放幽兰春，莫争霜菊秋。穷冬出瓮盎，磊落胜农畴”<sup>①</sup>之景，又或如“故园多珍木，翠柏如蒲苇。幽囚无与乐，百日看不已”<sup>②</sup>这样的园林风光。

有时苏轼一游赏二美，荟萃两种山水、自然之美于一首诗中。《正月二十日往岐亭郡人潘古郭三人送余于女王城东禅庄院》诗写：

十日春寒不出门，不知江柳已摇村。稍闻泱泱流冰谷，尽放青青没烧痕。数亩荒园留我住，半壶浊酒待君温。去年今日关山路，细雨梅花正断魂。

“数亩荒园”，谷中刀耕火种之斑斑烧痕与关山路上，纷纷细雨梅花，正是两种自然美景交错迭出，彼此辉映，恰似“大珠小珠落玉盘，嘈嘈切切错杂弹”。

再次，苏轼颇赏居于第一自然和第二自然之间的风光——城郊山水之美。他曾如此吟颂：

① 《酬刘柴桑》

② 《……作二诗授狱卒梁成以遗子由》



东郊欲寻春，未见莺花迹。春风在流水，凫雁先拍拍。孤帆信溶漾，弄此半篙碧。蚁舟桓山下，长啸理轻策。弹琴石室中，幽响清摵摵。吊彼泉下人，野火失枯腊。悟此人间世，何者为真宅。暮回百步洪，散坐洪上石。愧我非王襄，子渊肯见客。临流吹洞箫，水月照连璧。此欢真不朽，回首岁月隔。想象斜州游，作诗继彭泽。<sup>①</sup>

在第一自然的栖居中，苏轼自拟为野性十足的“麋鹿”，在第二自然中，苏轼以陶渊明为师。在第三种情况下，苏轼在人间与世外两相交界处往来徘徊。

对自然山水大的方面如此沉醉的苏轼，对山水中一花一草、一枝一叶的细部之美、个体之美也倾注着热情。贬官黄州时他细品了一回海棠花的绝代风华，于岐下曾赏观荷叶：

田田抗朝阳，节节卧春水。平铺乱萍叶，屡动报鱼子。<sup>②</sup>

“大杏金黄小麦熟，堕巢乳燕拳新竹”。<sup>③</sup>此写伏天风物何其灿烂明快；“井底微阳回未回，萧萧寒雨湿枯菱”。<sup>④</sup>此写冬季花木枯秃何其无趣。此种对山水之美从宏观、微观两方面的欣赏，苏轼现存文字十之八九，或多或少都曾涉及，由此足见他爱自然山水之深。也许因为这样的爱，他才自谓是山中之人：

① 《游桓山会者十人以春水满四泽夏云多奇峰为韵得泽字》

② 《和子由岐下二十一咏》

③ 《携妓乐游张山人园》

④ 《冬至日独游吉祥寺》

蔼蔼青城云，娟娟峨眉月。随我西北来，照我光不灭。我在尘土中，白云呼我归。我游江湖上，明月湿我衣。岷峨天一方，云月在我侧。谓是山中人，相望了不隔。……<sup>①</sup>

甚至从少年时代他就已有宁为山中人，不做官吏、不封王侯之心：

少年不愿万户侯，亦不愿识韩荆州。颇愿身为汉嘉守，载酒时作凌云游。虚名无用今白首，梦中却到龙泓口。浮云轩冕何足言，惟有江山难入手。……<sup>②</sup>

“山中人”，即是以山为家者，此家为苏轼精神的家园，而非安顿肉身的世俗之家。此家园中的苏轼精神，则既是苏轼自然即人之本质论中透显出的宇宙大道与人的自然精神，又是苏轼归隐以逃避世俗之家的向自由而生；既是存在者对自身存在本质的回归性生存，又是存在者在当下之自然情景中的在世心性；既是针对社会现实的哲学批判精神，又是祝福人的本真、淳朴生命的诗学趣向。山水盛装着前述苏轼生命中的自然性。

这一美的山水，作为苏轼精神生命的故乡，它首先是庄子自然哲学意义上的。老庄所思的自然真人与小国寡民理想国，经陶渊明诗化为文学的《桃花源记》，苏轼对此颇有自己的研究与见识，其《和桃花源诗》序说：

世传桃花源，多过其实，考渊明所记，止言先世避秦

① 《送运判朱朝奉入蜀》

② 《送张嘉州》



乱来此，则渔人所见，似是其子孙，非秦人不死者也。又云杀鸡作食，岂有仙而杀者乎？旧说南阳有菊水，水甘而芳，民居三十余家，饮其水，皆寿，或至百二三十岁。蜀青城山老人村，有见五世孙者，道极险远，生不识盐醯，而溪中多枸杞，根如龙蛇，饮其水，故寿。近岁道稍通，渐能致五味，而寿亦益衰，桃源盖此比也欤。使武陵太守得而至焉，则已化为争夺之场久矣。尝意天壤之间，若此者甚众，不独桃源。予在颍州，梦至一官府，人物与俗间无异，而山川清远，有足乐者。顾视堂上，榜曰“仇池”，觉而念之，仇池武都氏故地，杨难当所保，余何为居之。明日，以问客。客有赵令畤德麟者，曰：“公何为问此？此乃福地，小有洞天之附庸也。杜子美盖云：‘万古仇池穴，潜通小有天。神鱼人不见，福地语真传。近接西南境，长怀十九泉。何时一茅屋，送老白云边。’”他日，工部侍郎王钦臣仲至谓余曰：“吾尝奉使过仇池，有九十九泉，万山环之，可以避世，如桃源也。”

苏轼以实事证桃花源所写，虽有妄以实事要求按对文学之嫌，但他的做法却指示了他在面对人生精神故乡时的意向：他是相信深山之中有与桃花源类似的洞天福地的，如他梦中曾到，而后被人指实的“仇池”。苏轼认为在这样的乐土中人虽不能不死，但却能长生，致长生者，以其地山环水绕，自与外面世界相隔绝，人世是非、名利、战争均不能害，且人性简朴，水禀异质之故。在《和桃花源诗》中，苏轼更认为陶渊明所写源中人其实尚未到达与道相契的境地，因为他们有所畏者：“却笑逃秦人，有畏非真契。”桃花源人因此在生死哀乐上的修养无法追随庄子，他们尚未悟到“从来一生死，近又等痴慧”。苏轼因此认为桃花源不及他的仇池。苏轼此说意在指仇池人已

达齐一死生、等同痴慧的道境，或其仇池近接西南，近于他的家乡四川眉山，从而趋向于认仇池为精神的故乡。

山深水绕人不至的仇池较之虚拟的桃花源而是实境（《旧唐书·地理志》：“成州南八十里有仇池山，其上有百顷地，可处百家。《世说新语》曰：‘仇池有地穴通小有洞天，中有神鱼，食之者仙。’”），此实境因有神鱼仙人之说，又现自苏轼梦中，苏轼自己并未到过仇池，故又为一虚境。仇池较之桃花源虽有更多的虚实变化，但苏轼认为仇池之更具真实性，在于它是庄子齐物逍遥哲学意义上的人类精神乐土，少了允诺不死的虚妄与畏死尘心的烦扰。像仇池这样的乐土，自然禀赋大道之美，无论世之治乱，皆是人的精神故乡。桐庐之地，即类似于仇池。苏轼《送江公著知吉州》诗云：

三吴行尽千山水，犹道桐庐更清美。岂独浊世隐狂奴，时平亦出佳公子。

这就比桃花源只向浊世而又胜了一筹。苏轼居此地穴洞天之中，人格的独特性顿时彰显出来，懒与静、拙与直、愚与狂被言述为在仇池中人的生命意态特征。《送岑著作》诗写道：

懒者常以静，静岂懒者徒。拙则近于直，而直岂拙欤？夫子静且直，雍容时卷舒。嗟我复我为，相得欢有余。我本不违世，而世与我殊。拙于林间鸟，懒于冰底鱼。人皆笑其狂，予独怜其愚。直者有时信，静者不终居。而我懒拙病，不受砭药除。……

苏轼此诗仿佛对自己安于精神故乡的懒拙有所指责，但实际上他是正话反说，当他宣称懒拙狂愚之病非药不可疗治时，他已



明确表示了他其实正以这懒拙、狂愚为荣。

苏轼像一切大诗人一样，有着强烈的人生之无家可归感，“早知身寄一沓”<sup>①</sup>中的漂泊寄寓感时常咬噬着他的心。有时，他很想忘却这样的精神痛苦：

吾生如寄耳，何者为祸福。不如两相忘，昨梦那可逐。<sup>②</sup>

但真要忘却，又谈何容易，须知四时代序、阴阳惨舒、物色变化、陶钧不息之类，时时在提醒苏轼作为无家可归者的在世状态；人世之煎迫、是非之滋扰、人性之物化之类，常常将迷失在忘川中的苏轼又行唤醒，令其直将有家做无家。

对于四川的老家，虽然三苏一时俱出蜀，对苏轼而言主要是宗族乡党之家，是血缘宗法文化意义上的家与故乡。但是，对这一故土家园，苏轼在川外漂泊时常有痛切的思念。苏轼妻儿与他共组的家，是随他的为官足迹，到处浪迹天涯，官身在哪家在哪，故这家一般不在挂心之列。苏轼的无家可归感主要针对四川老家与国家天下之家。

在《答任师中家汉公》诗中，苏轼对四川老家充满了美好的回忆：

先君昔未仕，杜门皇祐初。道德无贫贱，风采照乡闾。何尝疏小人，小人自阔疏。出门无所诣，老史在郊墟。门前万竿竹，堂上四库书。高树红消梨，小池白芙蕖。常呼赤脚婢，雨中撷园蔬。

① 《次韵林子中王彦祖唱酬》

② 《和王晋卿》

然而，至写此诗之时，苏轼已离乡漂流二十年，其当下所居之地，距家乡有万里之遥：

我亦涉万里，清血满襟袂。漂流二十年，始悟万缘虚。

乡思至滴血，于物是人非中悟出万缘汇聚之乡缘为虚空。这一年，苏轼四十二岁。

乡缘虽为虚空，但苏轼仍会时起归家之念，但归家之念易起，归家之行独难：

少年狂兴久已谢，但忆嘉陵绕剑关。剑关大道车方轨，君自不去归何难。<sup>①</sup>

其中的原因就是古代中国家国一体，国家是大家，家族、家庭是小家。小家总是被设定为大家的祭品。

一般说，当人们感到离别是自身的痛苦时，消除痛苦的最佳办法便是离家者归家，与妻子或情人团聚，结束离别的状态。然而，离家者即使在返家的经济、身体等条件许可时，也往往不能为了减轻或泯除痛苦而立即返家。他离家追求的社会价值是他心中的圆满人生所在，又是他的行为的枷锁，那价值囚禁了他，并迫使他不得不忍受、再忍受与妻子或情人离别的痛苦，迫使他不得不继续他在途中的漂泊旅程。<sup>②</sup>

① 《和子由与颜长道同游百步洪相地筑亭种柳》

② 刘朝谦《月、人等待的不幸与荒诞》、《文学的存在与存在的文学》第253页，电子科技大学出版社版



苏轼《西塞风雨》诗写道：

斜风细雨到来时，我本无家何处归。

这写出苏轼因有家归不得，进而产生无家可归的魂断风雨异乡的感受。

有家归不得与本来就无家可归二者虽有联系，但又是苏轼的两种人生情怀。有家归不得者，基本上给人在家者的无家感。如国家之作为名利场，作为兴文字狱拘陷苏轼者，最终令苏轼对国家产生荒原感，不以在名利仕途中为在家。本无家可归者，则将人规定为以无家为生命之根性；前者的无家只是一种感觉，后者的本无家却是指本质的事实；前者的无家，其实对应着一个真实存在着的家，这家以庭院篱笆、赤脚婢女、双亲兄弟、四库藏书等为物化形式，后者的本无家，揭示的是物化之家的非家性质；前一种无家是人伦意义上的，后一种无家是庄、禅哲学意义上的。苏轼一生，便在这两种无家状态里往返，居间地生存着。一个时候他会羡慕、渴望着归家，如《寄题梅宣又园亭》所说：“我本放浪人，家寄西南坤。敝庐虽尚在，小圃谁当樊。羨君欲归去，奈此未报恩。”但又“未忍悲歌学楚囚”<sup>①</sup>，努力淡化归家之思；另一个时候他会深感人生如寄，本无归依：

汝去莫相怜，我生本无依。相从大快中，几合几分违。莫作往来相，而生爱见悲。<sup>②</sup>

① 《陈州与文郎逸民别携手河堤上作此诗》

② 《和王抚军座送客》

人生本无归依，人生来即是逆旅过客，苏轼的这种思想源出庄子。苏轼依托这一人生本性即无家的理论，成功地解构了对世俗故乡的传统的悲剧性归思，解构了那种归乡之归<sup>①</sup>。凭借这样的解构，苏轼转向新的人生归路，即归向山中，归向田园。

当然，苏轼向山中、田园的归路，主要还是针对着仕途功名对人之迷途状态的生成：

兽在藪，鱼在湖，一入池槛归期无。<sup>②</sup>

“在藪”、“在湖”，喻指人在家，在家者是神完形槁的，也是自由的。当其在家，便无所谓“归”。“一入池槛”，喻指人踏入名利场中，一旦踏入，即成离家漂泊者，而生欲归之心。但名利场是“大家”价值所在，社会总体文化总是诱入汲汲专营于此，场中人即便偶有归心，也无法成行，致令真正的归期根本就没有。名利异化之人生，在苏轼看来，成为人的不归之路。在名利场之驻足，令人既永无回归物化之世俗故乡之日，更无回归人的精神故乡之期。

不过，“一入池槛归期无”是苏轼用绝对的语气强调相对之事，对名利场中的绝大多数人来说，想到归的人就已是少数，少数人即使生起归心，却苦于没有归路。对这绝大多数人来说，“一入池槛归期无”是真实的。但在名利场中也有极少数如陶渊明、苏轼这样的人，他们不仅有回归的气性、觉悟，而且寻找到了归去之路。其归去根本的不是要回归物化形式的

<sup>①</sup> 所以苏轼《出都来陈所……和之》诗云：“鸟乐忘置罟、鱼乐忘钓饵。何必择所安，滔滔天下是。”认为鸟、鱼之乐天下到处皆可寻，没有必要选择一个固定的安全的家园。

<sup>②</sup> 《李杞寺丞见和前篇复用元韵》



世俗故乡，而是返回到人的精神的乐土。这精神的乐土也有一物化的形式，即山中或田园。凡有不染名利场气息之山中与田园，皆可成为人类精神故乡的物化时空，所以，山中和田园可以是苏轼的四川故乡的景域，也可以是天下一切之山中与田园。苏轼往往表现出以一切山水田园为家的思想，所谓“海北天南总是归”<sup>①</sup>，其理在此。《归去来集字十首》曾经畅言，“富贵良非愿，乡关归去休”。大家是迷途，小家归不得，所能归者，惟在山水田园之间：

涉世恨形役，告休成老夫。良欣就归路，不复向迷途。去去径犹菊，行行田犹芜。情亲有还往，请酒引樽壶。

与世不相入，膝琴聊尽欢。风光归笑傲，云物寄游观。

世事非吾事，驾言乡路寻。向时迷有命，今日悟无心。亭内菊归酒，窗前风入琴。寓形知己老，犹未倦登临。

归去复归去，帝乡安可期。鸟还知己倦，云出欲何之。

这样的山水田园，苏轼虽或称之为“乡关”，但其实并不是“家寄西南坤”的那个故乡。此“乡关”作为精神上的归宿，苏轼宦游之地皆有之。

<sup>①</sup> 《次韵郭功甫二首》之一

当其完成归去，漂泊者即成为在家者，而有在家之幸福与美感：

五老峰前，白鹤遗址。长松荫亭，风日清美。我时独游，不逢一士。谁欵棋者，户外屨二。不闻人声，时闻落子。纹枰坐对，谁究此味。空钩意钓，岂在鲂鲤。<sup>①</sup>

其中类似于山中一局棋，斧柯尽腐烂之味，正是蕴道于中的山中在家生活的意义与价值。“百年寓华屋，千载归山丘”<sup>②</sup>，苏轼固以此山水田园对应人的荣华富贵，荣华富贵有时而终，但骸骨所托庇的山丘却可至不朽。《腊日游孤山访惠勤惠思二僧》诗云：

天欲雪，云满湖，楼台明灭山有无。水清出石鱼可数，林深无人鸟相呼。腊日不归寻妻孥，名寻道人实自娱。道人之居在何许？宝云山前路盘纡。孤山孤绝谁肯庐，道人有道山不孤。纸窗竹屋深自暖，拥褐坐睡依团蒲。……出山回望云木合，但见野鹞盘云图。兹游淡泊欢有余，到家恍如梦蘧蘧。作诗火急追亡逋，清景一失后难摹。

即说明山水之为家，因其蕴道，山水味道，于是风物信美，于是自由自在，心闲神完，情感欢愉。至于苏轼偶然为饭食而居停在生理快乐的层次，自觉“家山何在两忘归，杯酒相逢慎勿违”<sup>③</sup>，也无非说明苏轼随缘为家，并非为一友人、一杯酒、

① 《观棋》

② 《日日出东门》

③ 《次韵沈长官三首》



一顿饭，就把妻孥之家与道蕴之山给忘却了。苏轼有时写出他连“家山”都可双双“忘归”，甚至说“我虽作郡古云乐，山川信美非吾庐”<sup>①</sup>。这反而见出他作为一个相对主义者的基本素质，哪怕像归去山中田园这样的生命的彻底解放，偶尔也得让位于躯体欲望之乐，让位于世俗之人情，让位于对小我之家的眷念。即向山中而生，向田园而归在苏轼的生命中是最重要的，但并非就是绝对的选择。苏轼在这方面的生命张力关系，令他永远无法成为禁欲的苦行僧，或永远不会成为禁欲的理学儒者，他的人生，总是洋溢着人间的烟火气息。苏轼因此总是那么真实、真诚可信，既令人景仰，又让人感到他可亲。而且，他如此居间地存在，也再次说明山中、田园是自由的象征，但这自由本身不是打破名利枷锁之后人钻入的新的囚笼。苏轼正是有在归山归田园的空档也欣赏世俗人生的情怀，他才成为彻底的自由之人。他追求、实现着自由，但却不为自由所役。苏轼的这种古代中国的自由智慧，与西方那种“不自由，毋宁死”，人成为自由的殉葬品的言行是不一样的。在这一点上，苏轼得着了庄子哲学的真髓。

<sup>①</sup> 《次韵答王定国》

## 第二编 苏轼的价值论美学

价值是对应于物的。物或为有用者、或为无用者；或为自然生成之物如山水，或为人所造作之产品如书画；或作为人的物质生活之资料、生产资料之工具与商品；或是人的精神产品。苏轼的价值论美学即将此人与物的种种关系而展开。

### 一、苏轼对物的认识

#### 第一、对物的分类。

苏轼将物分为以下几种：

#### 1. 有用之物。《李氏山房藏书记》：

金石草木丝麻五谷六材，有适于用。而用之则弊，取之则竭。

此种物或是生产资料（如丝麻），或是生活资料（如五谷），都是有使用价值之物，它们是人生产或生活的对象。

然而，苏轼诗文中谈到的功名利禄其实也是一种有用之物，它们是对前一种物的支配权与占有权，更多地获得功名利禄，等于更多地占有了生活资料与生产资料。

第三种有用之物是人的生活器具与生产工具。《次韵子由



所居六咏》之六所写居室：

新居已覆瓦，无复风雨忧。

遮蔽风雨是居室之用。《龙尾砚歌》写砚或用以“捣练”、或用以“支床”，或供人写字，“粗言细语都不择，春蚓秋蛇随意画。”是砚作为精神生产者之生产工具之用。水车“分畦翠浪走云阵，刺水绿针抽稻牙”<sup>①</sup>，用在抽水灌溉农田。

2. 无用之物。《李氏山房藏书记》：

象犀珠玉怪珍之物，有悦于人之耳目，而不适于用。

苏轼所爱奇石即这样的无用之物，《双石引》：

至扬州获二石。其一绿色，冈峦迤邐，有穴达其背。其一正白，可鉴，渍以盆水，置几案间。忽忆在颍州日，梦人请住一小官府，榜曰仇池。觉而诵杜子美诗曰：“万古仇池穴，潜通小有天。”乃戏作小诗，为僚友一笑。

王晋卿爱此石，欲夺苏轼所爱，“以小诗借观，意在于夺。”苏轼以此石为“希代之宝”，写诗嘱王晋卿看后速还，若坚不还，则须以王所有的韩干绘画作品“二散马易之，盖可许也”。蛾绿、正白的仇池石，无用，但可渍于盆水中观玩，悦人心神。

第二、物有适用与悦人两大特点。

苏轼认为物的有用是物可以作为人的生活器具、生产工具、生活与生产所需的资料，物总是满足着人的物质生活、社

<sup>①</sup> 《无锡道中赋水车》

会生活的需求。《书钱塘程奕笔》云：

近年笔工，不经师匠，妄出新意，择毫虽精，形制诡异，不与人手相谋。独钱唐程奕所制，有三十年先辈意味，使人作字，不知有笔，亦是一快。吾不久行，当致数百枝而去，北方无此笔也。

笔工所制新笔徒求形式出新，至于诡异而“不与人手相谋”者，提笔是写字的工具，合用、好用，是它的生命，合于用，且令用者握感舒适，感到好用，则此笔能与人手相谋。不能“与人手相谋”的笔，见证了此笔的合用与好用性极低，作为工具，它是不合格的。苏轼《记都下熟毫》云：

近日都下笔皆圆熟少锋，虽软美易使，然百字外力辄衰，盖制毫太熟使然也。

则苏轼在此又指出工具之有用性以持久为佳，倘若在很短的时间内工具的有用性就折旧、耗损净尽，则对于用者而言，这工具即便是好工具，它也是短命的好工具，在好工具的等级中，这种好工具应居于较低级的层次。

类似于笔这样的器具与物构成了人物质与社会的生活世界，物以有用性而与人相关联，如黄州那片贫瘠的土地以其能产出粮食的有用性与经济状况陷入绝境的苏轼相关连，纸、笔、砚以其对书写的有用性而与书法家、画家、诗人或写字者苏轼相关连。此正如海德格尔所说：

有用性是基本特性，某物凭此而与我们相关，也就是说，它凭此而与我们照面，而在场，并因此而成为它自



己。

物是在用之中而成为这物的，而成为属人之物的。

但苏轼认为有一种物是无用的，虽无用，却可以成为人的审美对象，如象牙、玉、怪石之类。悦人耳目，成为这类物的主要特性。如苏轼《怪石供》文描述怪石：

《禹贡》：青州有铅松怪石。解者曰：怪石，石似玉者。今齐安江上往往得美石，与玉无辨，多红黄白色。其文如人指上螺，精明可爱，虽巧者以意绘画有不能及。岂古所谓怪古者耶？

凡物之丑好，生于相形，吾未知其果安在也。使世间石皆若此，则今之凡石复为怪矣。……故夫天机之动，忽焉而成，而人真以为巧也。虽然，自禹以来怪之矣。齐安小儿浴于江，时有得之者。戏以饼饵易之。既久，得二百九十有八枚。大者兼寸，小者如枣、栗、菱、芡。其一如虎豹，首有口、鼻、眼处，以为群石之长。又得古铜盆一枚，以盛石，挹水注之粲然。而庐山归宗佛印禅师适有使至，遂以为供。

此文所言之怪石天然生成种种图案、动物形象，又兼颜色鲜艳，所以“清明可爱”，有悦人耳目的美的魅力。然而，这样的石头却是无用之物。苏轼《后怪石供》文称：

苏子既以怪古供佛印，佛印以其言刻诸石。苏子闻而笑曰：“是安所从来哉？予以饼饵易诸小儿者，以可食易无用，予既足笑矣，彼又从而刻之。今以饼供佛印，佛印必不刻也，石与饼何异？”

所谓以可食之饼易无用之石，是指自己用有用之物（饼）换取无用之物（石），石头的无用性被强调地指示出来。

苏轼所说的物之有用性或无用性，显然是就物对于人的物质生存、社会生存的使用价值而言的，像锄头、竹几等器具可以由其有用性的规定而是一个用具，像怪石这类物却因无用，而只能生成为用具之外的物。但无用之物可以令人有赏心悦目的生活享受。

有用者给人带来方便，而无用却悦人者给人带来什么呢？这是我们在下面的行文中必然要探讨的话题。

第三、有一种物通达于有用与悦人之间。

苏轼《李氏山房藏书记》将书籍界定为既有用，又悦人耳目之物：

悦于人之耳目而适于用，用之而不弊，取之而不竭，贤不肖之所得，各因其才，仁智之所见，各随其分，才分不同，而求无不获者，惟书乎！

书籍悦于人之耳目者，以其有思想的闪光、精神的昂扬、文艺的光辉、语言的芬芳，等等。书籍之有用者，以其作为诸子百家书籍，其中涉及人类物质生产、医疗卫生、国家大政、历史经验等知识，无不有补于当世的文明建设与社会进步。书籍，既是知识信息的载体，又是人的审美活动、文艺活动的中介。所以，书籍既悦人耳目，又有用。

书籍因此而勾连着有用之物与无用惟悦人之物两端。

苏轼在他的文章中，并且指出书籍的有用性区别于其他的有用之物的地方：书籍的有用是没有折旧与耗损的，它“用之而不弊，取之而不竭”。



如李公择藏书九千余卷，且读之而去，但人去书在，此书仍对其他文人充满用处，并不因李公择一读之后，其有用性便耗损了：

余友李公择，少时读书于庐山五老峰下白石庵之僧舍。公择既去，而山中之人思之，指其所居为李氏山房。藏书凡九千余卷。公择既已涉其流，探其源，采剥其华实，而咀嚼其膏味，以为己有，发于文词，见于行事，以闻名于当世矣。而书固自如也，未尝少损，将以遗来者，供其无穷之求，而各足其才分之所得。

第四、凡物皆有可观。

苏轼《超然台记》文认为凡物都有可爱而供人观赏的地方，此种观点似乎认为有用之物也有悦人性：

凡物皆有可观。苟有可观，皆有可乐，非必怪奇玮丽者也。罇糟啜漓皆可以醉，果蔬草木皆可以饱。推此类也，吾安往而不乐。

连酒糟、剩酒、水果、蔬菜、草木都可令人观玩品味而获得快乐，则凡纯粹的物（海德格尔认为“人不是物”，“甚至在把林中的鹿、草中的虫与草叶称作物的时候，我们也很为难。我们更容易将一把锤子、一只鞋、一把斧头、一座钟看成物。但即使是这些东西也不是纯粹的物。在我们看来，只有石块、土块、一块木头是纯粹的物。自然界无生命的东西以及供使用的

对象便是这种纯粹的物<sup>①</sup>、不纯粹的物（自然界有生命之物与器具）都在悦人耳目上获得了一致性。

值得一提的是，苏轼在他的文章中把果腹而饱的快乐与观赏“怪奇玮丽者”所得之愉悦相提并论，说明在他所说的悦人耳目的愉悦性中，生理快感与审美快感是糅合在一起的。

## 二、论物的实用价值

关于物的实用价值，苏轼常从价格的方面给予描述。《书石晋笔仙》：

石晋之末，汝州有一士，不知姓名，每夜作笔十管付其家。至晓，阖户而出，面街凿壁，贯以竹筒，如引水者。有人置三十钱，则一笔跃出。以势力取之，莫得也。笔尽，则取钱携一壶买酒，吟啸自若，率尝如此。

一枝笔卖价三十钱，三十钱即做笔者物化于此笔中的劳动力价值，做笔者卖笔换此数量之钱，而能延续生命，再生产劳动力和延续制笔劳动，可以养家糊口，保障劳动者队伍的接替。并且，尚有一定余钱买酒，啸吟人生，沉醉狂欢。购买者以三十钱买其一枝笔，是买此笔的实用价值，即有用、合用的程度，三十钱，是货币价值，在此交换（以钱购物）中等价地交换一枝笔的使用价值。

物的实用价值之交换，或是以物易物的方式。苏轼《记南兔毫》文记载：

---

<sup>①</sup> 海德格尔《艺术作品的本源》，载《海德格尔诗学文集》，华中师范大学出版社版



余在北方食嵒兔，极美，及来两浙江淮，此物稀少，宜其益珍，每得食，率少味，及微腥，有鱼虾气。聚其皮数十，以易笔于都下。皆云此南兔，不经霜雪，毫漫不可用。

苏轼欲以皮易笔，虽不果，但可见当时以物易物的贸易方式广泛存在，但惜乎不知一张皮换几枝笔，或一枝笔换几张皮。此种量化的等价方式，在当时是一定在顾客与商家之间有默契的。即物在流通市场上，不管用钱来交易，还是以物易物，都是有定价的。

### 三、苏轼文艺作品的市价

苏轼的诗、画，尤其是书法作品，都有其物性存在的一面。这是由文艺作品皆同时作为物而存在的特性所决定的。海德格尔说：

总之，“物”这个词在此指的是一切非无的东西。在此意义上，艺术作品也是一物，因为它不是完全无。

物性因素显然是构成艺术作品的质料，对艺术家的赋形活动而言，质料是基础与原料。<sup>①</sup>

文艺作品正因为能够是一物，所以，它才能作为商品用于交换。

文艺作品作为物不同于自然界中原本自在的像山水那样的

<sup>①</sup> 《艺术作品的本源》，载《海德格尔诗学文选》，华中师范大学出版社版

物，它作为文艺家创造出来的产品与人的其他产品一样，其中内蕴着人的劳动力，就这一部分而言，文艺作品是有着商品所有的那些价值的。

文艺作品因此可以出售，可以买到。苏轼往往以润笔的形式取得出售自己文艺作品的报酬。《书王定国赠吴说帖》记载的情形是：

定国吴砚，李文靖奉使江南得之。巩获于其孙，盖作风字样，收水处微损，以漆固之。子瞻作《清虚居士真赞》，取以为润笔。

是写苏轼为王定国写一篇赞文，而王定国送苏轼一方吴砚以作报酬（润笔）。

苏轼《书赠王文甫》称：

王文甫好典买古书画诸物。今日自言典两端砚及陈归圣篆字，用钱五千。余请攀归圣例，每日持一两纸，只典三百文。文甫言甚善。

苏轼在此玩笑地把自己的书法作品每一二纸定价为三百文钱。

而当时的人似乎比较通行的是用缣素来“买”好的书画作品，苏轼友人文与可的竹画即常被人以此种方式来换取：

与可画竹，初不自贵重，四方之人持缣素而请者，足相踬于其门。与可厌之，投诸地而骂曰：“吾将以为缣材。士大夫传之，以为口实。及与可自洋州还，而余为徐州，与可以书遗余曰：“近语士大夫，吾墨竹一派，近在彭城，可往求之，缣材当萃于子矣。书尾复写一诗，其略曰：



‘拟将一段鹅溪绢，扫取寒梢万尺长。’予谓与可，竹长万尺，当用绢二百五十匹，知公倦于笔砚，愿得此绢而已。”与可无以答，则曰：“吾言妄矣，世岂有万尺竹也哉。”余因而实之，答其诗曰：“世间亦有千寻竹，月落庭空影许长。”与可笑曰：“苏子辨则辨矣。然二百五十匹，吾将买田而归老焉。”因以所画<sub>斲</sub>筥谷偃竹遗予，曰：“此竹数尺耳，而有万尺之势。”<sup>①</sup>

苏轼在这篇文章中记载了文与可竹画在当时的高扬的价格走势，若文与可不将缣素掷之地上不顾，不嚷嚷着将缣素当繆材，他凭画赚二百五十匹鹅溪绢，买田归老，恐怕也不是太大的难事。苏轼生活的时代，收藏、买卖书画以投资理财，其实已是一种时尚，艺术品市场绝对处于十分景气的时期。苏轼《仆曩于长安陈汉卿家，见吴道子画佛碎烂可惜，其后十余年复见之于鲜于子骏家，则已妆背完好。子骏见遗，作诗谢之》诗写道：

贵人金身多复闲，争买书画不计钱。已将铁石充逸少，更补朱繇为道玄。

此可见艺术品市场交投活跃，资金充沛之一斑。在这样的市场氛围中，苏轼和文与可如肯把他们的书法、绘画、诗歌作品标价出售的话，至少苏轼就不会贫困到只能依赖俸禄为生了。苏轼的书法作品，“书成辄弃去，繆被旁人裹。”<sup>②</sup>如王禹锡喜收藏苏轼书法，跟从苏轼三年，所积藏苏轼书法作品足有两条牛

① 《文与可画斲筥谷偃竹记》

② 《和子由论书》

才能负荷之重。当王禹锡入太学，离开苏轼时，因所收藏的书法作品太重无法带走，王“乃留文甫，许分遗。然緘锁牢甚。文甫云：‘相与有瓜葛，那得尔耶？’”最终舍不得分一字给人。苏轼书法如此受时人看重，他要靠书法赚钱以生活、脱贫，乃至致富，确实不应当是难事。

苏轼曾给自己的书法作品作过一次自我的价值评估，《书赠宗人谿》文云：

宗人谿，贫甚，吾无以济之。昔年尝见李驸马璋以五百千购王夷甫帖，吾书不下夷甫，而其人则吾之所耻也。书此以遗生，不得五百千，勿以予人。然事在五百年外，价值如是，不亦钝乎？然吾佛一坐六十小劫，五百年何足道哉！

这条材料有三点值得注意：第一、苏轼的书法作品在当时的价格远不如王夷甫的作品价格。第二、苏轼自己的评估是，他的书法作品艺术水准不下于王夷甫，而在人品方面，王夷甫为苏轼所不齿，苏轼人品远比王夷甫的品格高尚。因此，苏轼的书法至少应与王夷甫作品同价，按苏轼的自我估价，其实还应该超过王夷甫作品的价格。<sup>①</sup> 第三、苏轼对自己的书法作品卖不到五百千一幅这样的与王夷甫作品相等的高价心有不服，但他寄希望于未来，认为五百年后，他的一幅书法的价格是会上涨，达到五百千一幅这个水平的。像这样预测自己的书法作品在数百年之后会大幅涨价的文章，在苏轼还有他写的《戏书赫蹄纸》：

<sup>①</sup> 苏轼品评书法高下，有一个标准，就是《书唐氏六家书后》所说的人与书应统一：“古之论书者，兼论其平生，苟非其人，虽工不贵也。”所以他认为王夷甫人品差而书法作品价格却高，是不合理的市场现象。



此纸可以纚钱祭鬼，东坡试笔，偶书其上。后五百年，当成百金之直。物固有遇不遇也。

由此可见，苏轼对自己的书法作品的艺术价值自视甚高，并由乐观预测数百年后自己的书法作品的价格升水趋势而自然产生了他的关于艺术品的长线投资收益法。

苏轼对自己书法作品的未来价格走势预测是否准确呢？苏轼主要活动于十一世纪末年，加五百年上去，他预测他一幅书法值五百千钱应在十七世纪末或十八世纪初，笔者限于手中资料无法知道那时是否苏轼的一幅书法真迹确已值五百千钱。但从当代、即二十世纪末、二十一世纪初的中国艺术品市场价格看，一个宋代青花瓷瓶动辄已可卖到上百万元或数百万元，那么，苏轼的一幅书法真迹可卖到百万元以上的价钱也不稀罕。这样的价格，是远远超过五百千钱了。

据《桃源手听》记载，苏轼书法作品在其生时当为一千钱一扇字：

东坡为钱塘时，民有诉扇肆负债二万者，逮至，则曰：“天久雨且寒，有扇莫售，非不肯偿也。”公令以扇二十来就判。事笔随意作行草及枯木竹石以付之。才出门，人竟以千钱取一扇，所持立尽，遂悉偿其所负。

《春渚纪闻》有类似记载。苏轼或凭此底价，而推测自己的作品五百年之后当一幅作品值五百千钱。而《桃源手听》或《春渚纪闻》所记载得苏轼扇画书法卖者，得钱后无分文润笔给苏轼，惟苏轼有艺术家对艺术的胸怀，对穷者有侠士扶贫济危之心，有仁者爱人的恻隐之心，卖扇者才能赚得如此利索。

当时，苏轼一方面关注着艺术作品的市场价格与市场定位，另一方面，他自己与文与可一样，并不对自己的艺术作品进行商业化运作，像苏轼把一方砚台视为润笔的“卖”掉一篇文章，与其说他是在卖文为生，不如说他是在借艺术的商业运作术语来调侃朋友，活泼人生的情调。于是，我们不得不问的是，苏轼既然已经明白地知道他的诗、书、画作品的价值，他为什么不对之进行商业化运作，以让自己获得经济上的解放，从而摆脱对君王的经济依附关系呢？为什么仍然任自己的作品几乎是无偿地以各种方式流入了别人的手中呢？

#### 四、轻蔑财富，抑或是恐惧

在苏轼与文与可拿“籀材”傲视世俗的故事中，我们强烈地感受到苏轼对于财富，以及视财富为人生主要价值的世俗社会十分轻蔑，经由这一轻蔑的游戏仪式，苏轼与文与可获得对于商品经济与世俗社会的居高临下的批判位势，他们在由此使自己纯洁、孤清和崇高化的过程中，令商品经济与世俗社会龌龊、喧嚣与卑微化了。

对商品经济与世俗社会的轻蔑在古代几乎已天然成了知识分子的一项特权，以至于常常鱼龙混杂，让人分不清谁是真清高，谁是假清高。知识分子面对商品经济与世俗价值的孤高当然与古代中国文化向来重农抑商有关，但说到孤高的真伪，则与知识分子作为人的个体品格、人生价值观相关。对于苏轼这样的真正的诗人而言，当他说“人皆种榆柳，坐待十亩阴。我独种松柏，守此一寸心”<sup>①</sup>时，他孤高的真实性是毋庸置疑的，当他对财富轻蔑地嘲笑时，他之不把财富放在眼里也是真

<sup>①</sup> 《滕县时同年西园》



的。

对金钱、财富的轻蔑意味着苏轼不可能成为制售书画作品的生意人，他亦因此不可能凭自己书法作品、诗歌作品的广受好评，若愿卖出定然财源滚滚而致富。事实上，贫困，就像死缠住扬雄不放的穷鬼一样，也总紧紧贴在苏轼的脚后跟。也许正因为如此，苏轼对为书画而穷者总有一份同情心。他的《虔州吕倚承事年八十三，读书作诗不已，好收古今帖，贫甚，至食不足》诗里便如此悲己悯人：

扬雄老无子，冯衍终不遇。  
不识孔方兄，但有灵照女。  
家藏古今帖，墨色照箱驂。  
饥来据空案，一字不堪煮。  
枯肠五千余，磊落相撑拄。  
吟为蝮蛰声，时有岛可句。  
为语里长者，德齿敬已古。  
如翁有几人，薄少可时助。

不过，对于金钱财富，苏轼又岂止是轻蔑呢？他在《与南华辩志十三首》之十二里，表露了他其实对孔方兄还心怀恐惧：

近日营一居止，苟完而已，盖不欲久留，占行衙，法不得久居，民间又无可僦赁，故须至作此。久忝侍从，囊中薄有余货，深恐书生薄福，难蓄此物。到此已来，收葬暴骨，助修两桥，施药造屋，务散此物，以消尘障。今则索然，仅存朝暮，渐觉此身轻安矣。

示谕，恐传者之过，材料工钱，皆分外供给，无毫发

干扰官私者。

苏轼为官多年，工资一旦有一定积蓄，便深怀恐惧，总觉孔方兄大增人肉身之沉重，害怕良知、灵魂从此轻飏不起来。又认为薄福是知识分子的宿命，以此无福消受世俗价值、金钱财富的宿命，而承荷俸禄的积蓄，苏轼害怕承受不起。因此，他急于要花去这积蓄，以卸去金钱这一人身的枷锁，让心灵轻松起来，放精神一条生路。

正是为了找回无钱一身轻的灵魂轻盈的感觉，苏轼并非把积蓄完全用在建造自己的住房上，而且还用来埋葬暴露于野外的无名氏骸骨与修桥施药等社会慈善事情上，在向他的施仁中苏轼自觉为金钱找到了最好的去处。

造成苏轼对财富怀有恐惧之心的原因，一是书生固穷、命苦福薄的宿命感，一是财富的增加只是增加了人肉身的沉重，这一点严重地危及到文人灵魂生存的轻盈。

苏轼既然对金钱在身如此恐惧，这便决定了他不会商业化地对待自己的作品。

如果说对财富的轻蔑让苏轼有作为文人的自豪感的话，那么，对金钱的恐惧则无疑使他感到了文人人生的危机四伏，使他感到了他作为诗人的本真生命在世利的诱惑之下具有不可靠性。苏轼这两种对财富的态度纠结在一起，只能产生一个结果：苏轼可以认知艺术作品的商品化生存模式，但他永远不会让他的作品、永远不会让他自己成为商品。著名画家范曾在他的文章《大美不宫》中说：

（艺术家在商品经济中）他们的作品也日趋矫揉造作，故弄玄虚。商人、评论家与他们相依为命，帮助他们成全他们的噩梦，使他们的画或其他艺术品价格更高昂，同时



使他们在人性上更趋畸变，最后他们渐渐觉得自己果真是上帝死后新生的神灵。然而无所不在的良知也会偶尔在他们心头浮现，不可一世的毕加索对自己是否有天才，常持疑虑。现实的虚荣，往往是天才的重负，会使天才消损而沦丧。

金钱财富直到二十世纪仍然被一些艺术家视为艺术的仇敌，在仇视中，垫底的仍然是艺术家对财富的恐惧。二十世纪艺术界的恐惧来自于各种焦虑，但其中一个源头，无疑是苏轼所代表的文艺怯于与金钱为伍的历史价值观。而今天艺术家的对财富的恐惧与对作为艺术家身份的骄傲对苏轼本人在这方面的价值观又是强有力的佐证。它证明苏轼对财富的轻蔑与恐惧不仅仅是他个人的文艺价值观，而且是文学家和艺术家整个阶层的集体的烙印。二十世纪与苏轼及其同时代艺术家不同的地方是，对于前者，集体的烙印已渐渐被金钱磨至无形，艺术良知的呼声明显沦为孤独者的声音，艺术家的身上趋鹜财富的烙印开始摆脱作为被轻蔑与令艺术家恐惧的传统模样，成为文艺家阶层当代的新的集体烙印。在当代，财富正在文艺家身上兴高采烈地找回它被践踏了千百年的尊严，从前的敌人与恐惧者如今却握手言欢。

这样的情形，令艺术良知孤独的呼声孤独化，并且听上去格外宏大。这个声音，常常让倾听者感到，苏轼至今未死，他的灵魂正借助孤独者的身体与语言，焦虑于当代文学与艺术的拯救。

## 五、可寓意于物，不可留意于物

苏轼关于文艺的价值的认识，有一个重要命题是：君子可

寓意于物，不可留意于物。他在《宝绘堂记》中说：

君子可以寓意于物，而不可留意于物。寓意于物，虽微物足以为乐，虽尤物不足以为病。留意于物，虽微物足以为病，虽尤物不足以为乐。老子曰：“五色令人目盲，五音令人耳聋，五味令人口爽，驰骋田猎令人心发狂。”然圣人未尝废此四者，亦聊以寓意焉耳。刘备之雄才也，而好结髦；嵇康之达也，而后锻炼；阮孚之放也，而好蜡屐。此岂有声色臭味也哉，而乐之终身不厌。

凡物之可喜，足以悦人而不足以移人者，莫若绘与画。然至其留意而不释，则其祸有不可胜言者。钟繇至以此呕血发塚，宋孝武、王僧虔至以此相忌，桓玄之走舸，王涯之复壁，皆以儿戏害其国，凶其身，此留意之祸也。

始吾少时，尝好此二者，家之所有，惟恐其失之，人之所有，惟恐其不吾予也。既而自笑曰：“吾薄富贵而厚于书，轻死生而重于画，岂不颠倒错缪失其本心哉！”自是不复好。见可喜者虽时复蓄之，然为人取去，亦不复惜也。譬之烟云之过眼，百鸟之感耳，岂不欣然接之。然去而不复念也。于是乎二者常为吾乐而不能为吾病。

附马都尉王晋卿虽在戚里，而其被服礼义，学问诗书，常与寒士角。平居攘去膏粱，屏远声色，而从事于书画，作宝绘堂于私第之东，以蓄其所有，而求文以为记。恐其不幸而类吾少时之所好，故以是告之，庶几全其乐而远其病也。

“寓意于物”，即以物为精神、心志之寄托媒介，视物如视世界与人生的本真大朴。即主体倘若只是“寓意于物”，则他只是对物抱真正审美的价值取向，欣悦于物之美，而不对该物有占



有、攫取之心。“留意于物”指主体见物可喜而生占有攫取之心，心意执著、痴迷地滞留于物不肯离舍，不像“寓意于物”时主体对美好之物能即能离，决不粘滞的自由对待。

对物的态度是决定性的。苏轼指出，“留意于物”虽也包含有对物的审美的价值认同，但由于它总体上是主体意图将美好之物独占，所以，它会令主体陷入灾难性人生当中，就像苏轼在文中所列举的钟繇等人因留意于物而遭灾难一样。不给主体带来不祥，只给主体带来欢乐的是主体对物的“寓意于物”的态度。此时，主体虽事实上拥有物的所有权，也不汲汲于将物独占，如觉悟后的苏轼对于书画，虽然见到可令他激动欣喜的作品仍会收集蓄于手中，但旁人若拿走，他也不因此可惜懊恼，痛苦不已。

这一命题因此展开了针对艺术作品的两种价值取向，一种是审美的，因此也是自由的、不粘滞于物的价值取向；另一种是独占物的、也即功利的价值取向。诗人、艺术家通常持第一种价值取向，艺术品市场之制作者、销售者通常持第二种态度。

在这一命题中有这样几方面思想值得注意：第一、苏轼实际上认为作为审美对象的物，它的存在只能是公共性的、开放的与自由的。所谓公共性不是对某个集团或阶级的公共性，不是对社会中某个局部的公共体来说的公共性，而是对人类而言，艺术是公共性的存在。艺术因此在审美观照中祝福整个人类及人类中的每一个人。就此而言，艺术品作为审美对象不能被某一个主体所独占。苏轼怀有这样的价值取向，其不愿卷入艺术品的商业化运作就是十分自然的事情。第二、对“留意于物”会给留意者带来灾祸的表述中，我们可以看到这正是苏轼对金钱财富怀有恐惧感的思想基础。既然连执著地独占艺术品也会惹来祸国亡家之祸，苏轼怎么可能还会去买卖艺术品，或

囤积居奇，待价而沽呢？对财富的恐惧实质上成为对灾难人生的恐惧。第三、对物的审美虽然受到老庄的批判，但即使圣人也实践着自己观物取乐的审美人生。对物的审美只要是“寓意于物”式的，就具有合法性与正当性。所以，人之喜爱某物并对之审美本身无所谓对错，对或错只取决于观赏者与物发生关系的方式。第四、苏轼自己与物的对待上就经历了从留意于物到寓意于物的两个阶段，则人对物是留意还是寓意，与这人在后天对世界和人生的认知、体验有关，与这人的智慧与人生参悟程度有关。苏轼从少年时期的留意于物，到他成年之后转变为寓意于物，这转变与他逐渐皈依老庄，返回自然，生成为一位伟大的诗人和艺术家是同步的。寓意于物，写照了他作为诗人和艺术家的审美性生命情景。当他尚留意于物时，他的心迷失在物的得失里面，生命成为所时时挂怀之物的奴隶，他不仅无法以诗人和艺术家特有的自由的姿态与世界和人生照面，而且，他连作为一个健全人的生命内涵也丢失了。只是在寓意于物的这种与物对待关系中，他才找回了真正的自我，才能在世界和人生所处处充满着物的羁绊中，保持住自己与物的距离，保持住自我独立的立场、观点，保持住面对物时他的生命自由，不屈地站立着。就是说，在生成为真正的人、真正的诗人这一最高层面，苏轼拒绝着自身对于书画的商品化运作，他不愿成为名的殉葬者，当然也不愿成为物与利的殉葬品。

## 六、文章金玉，市有定价

中国现、当代学人对苏轼的文艺价值论观点较为关注的是他的文章精金美玉、市有定价的命题。苏轼《答谢民师书》云：



欧阳文忠公言：文章如精金美玉，市有定价，非人所能以口舌贵贱也，纷纷多言，岂能有益于左右。

由这条文字可知，苏轼认为文章如精金美玉，是一种有价的、珍贵的东西，其价格如精金美玉一样，在市场上是确定的，由市场本身所决定的，不能由人的个人好恶来加以抬高或贬低。若对一篇文章，有人说好、有人说不好，人就无法确知文章的真实价值了。

苏轼这一秉承自欧阳修的文章价值论命题，客观上强调文章的价值是不以接受者的接受为转移的，他在《太息一首送秦少章》中更将此命题论人：

孔北海《与曹操论盛孝章》云：“孝章实丈夫之雄者也。游谈之士，依以成声。今之少年，喜论前辈，或讥评孝章。孝章要为有天下重名，九牧之人所共称叹。”吾读至此，未尝不废书太息也。曰：嗟乎，英伟奇逸之士，不容于世俗也久矣。虽然，自今观之，孔北海、盛孝章犹在世，而向之讥评者与草木同腐久矣！

昔吾举进士，试于礼部，欧阳文忠公见吾文曰：“此我辈人也，吾当避之。”方是时，士以剽裂为文，聚而见讪，且讪公者所在成市。曾未数年，忽焉若潦水之归壑，无复见一人者，此岂复待后世哉！

今吾衰老废学，自视缺然，而天下士不吾弃，以为可以与于斯文者，犹以文忠公之故也。张文潜、秦少游此两人者，士之超逸绝尘者也。非独吾云耳，二三子亦自以为莫及也。士骇于所未闻，不能无异同，故纷纷之言常及吾与二子。吾策之审矣，士如良金美玉，各有定价，岂可以爱憎口舌贵贱之欤！

少游之弟少章复从吾游，不及期年，而论议日新，若将施于用者。欲归省其亲，且不忍去，子行矣，归而求诸兄，吾何加焉。作《太息》一篇以饯其行，使藏于家，三年然后出之。

在这篇文章中，原来的命题主语“文”变成了“人”（士），苏轼的这一改变的重要性在于让我们明白了金玉自有定价论原本就是文章与人一体而论之的。

苏轼的这一命题，因此针对的是当时文坛、政坛的派别、意见之争、利益之争，同时涉及对文章本身风格、质量的是非议论。它既是文学价值学命题，又是政治、伦理的价值论命题。

（文）士如精金美玉，市有定价，非人所以能口舌贵贱也。苏轼以欧阳修被谤讪的事例来诠释之。《宋史·欧阳修传》：

时士子尚为险怪奇涩之文，号为“太学体”。修痛排抑之，凡如是者则黜。毕事，向之器薄者伺修出，聚噪于马首，街逻不能制。

这一考生针对欧阳修的动乱事件直接涉及的是文章风格的问题。欧阳修在文学上主张以道进文，而道是日常生活中平易可行之道，他欣赏的文风故以平易自然为主，“太学体”文章风格“险怪奇涩”，无疑是为文而文的结果，所以，他能欣赏三苏诗文的古朴、简练、平实、自然，而无法容忍“太学体”文的浮嚣文坛。

本来，一个人对文章风格的价值取向仅仅关涉到这一个人的文章取舍问题，但欧阳修当时的身份特殊，他对文章风格的取舍也就是对作者者功名道路的取舍，因为他是国家考试选拔



官员的主考官。所以，欧阳修对“险怪奇涩”的“太学体”的“痛排抑之”，必然伴随对作文者政治生命的终结。这是太学生愤怒到竟然敢围住他这位朝廷大员嚣叫，连街上的巡警也无法制止他们。

欧阳修根据考生文章风格而决定其政治去留的做法隐含着人如其文这样一条古老的文学原则，这也是苏轼的文章价值论所遵守的。这一由孟子知人论世的读书、诵诗方法开创的原则与封建时代以文学作品取士的人事组织制度结合在一起，共同构成了苏轼精金美玉定价论的内在骨架。

对作者及作品进行政治上的曲解与攻击，将文章批评用政治迫害加以替代，这是宋代文坛最为下作的现象，从苏轼的这篇文章看，不仅欧阳修曾经是这一现象中的受害者，苏轼本人及其弟子更是动辄成为其中的牺牲品，苏轼显然是出于自卫的本能，而拾起了文（士）如精金美玉、市有定价的理论为盾牌，以保卫自己及其弟子在做人和文章两方面的清白与崇高。这样的命题，因此并不是苏轼在心平气和下、理性地思索文学的价值而得出的结论，难免有情绪化的成分在里面。

以当代的后现代主义的文学观点，如罗兰·巴耳特的主张看，苏轼的这一命题所表现出的对读者批判的断然拒绝，应是作家神圣时代作家对批评嗤之以鼻的千万事例之一。事实上，如果我们仅把苏轼的这一命题视为文学价值论命题的话，它确实与当代的文学观念是格格不入的。

首先，文章如精金美玉这个比喻是有问题的，因为，精金美玉作为硬通货或贵重装饰品，它们主要以物、以商品的形式存在，就算比德说把玉理解为道德的象征，也与文章之作为语言艺术作品不同。况且，苏轼所说的是在商品市场上按质论价地以确定价格买卖着的精金美玉，这精金美玉主要现身为商品。我们能把文章的定价与商品的定价相提并论吗？

就像我们前面说过的，文艺作品确实有作为物的商品性，譬如一本小说、一册诗、一轴画，在书店、在画廊，它们明码标价地被出售，然而，一本书的标价、一幅画的标价显然不完全是对它作为艺术品的艺术价值的价格反映，特别是书、诗，一本书假若卖 10 元钱，这 10 元钱中一般包括了作家写文章付出的体力、精神劳动价值，包括了出版商、印刷工人、批发和零售商人的劳动所创造的价值，包括了国家的税收，等等，它怎么可能只是对这书的艺术价值的单纯的定价呢？而且，当今的人们都已知道文学艺术作品的价值定位是与商品的价值定位截然不同的。因为，商品的价值定位有着它的量化的评估体系，而文艺作品的艺术价值定位却几乎是无法量化的。

其次，当代文学观念承认接受主体对作品的议论纷纷，各呈异态的接受，认为误读具有合理性。苏轼的命题称文章价值高低，不能凭读者的意见来确定，其针对别有用心的政治式阅读来说有他的正当性与合理性，但这一命题若上升为文学价值论中的一条法则，则立即显现出它的悖于情理之处：它显然粗暴地拒绝了读者，拒绝了读者的误读，它强令读者必须正确地读出作品中作者的原意，从而正确地对作品中作者作为人的品质作出判断。这种来自作家的霸权主义的话语与文学的阅读实际情形是无法吻合的。

第三，文章如精金美玉、市有定价的命题对“市场”其实没有真正的思考。当没有读者的阅读及读后的议论纷纷，这市场是否会因缺乏了消费者（在文学市场是接受主体）而轰然解体呢？每一个市场之所以能是市场，除了要有生产者、流通系统主体外，还必须要有消费者。

当然，我们也可以这样来理解苏轼的这一命题：所谓“市有定价”，指这个市场排除了那些苏轼心中有所指的攻击他和弟子的文章者，另外有真正的读者，这些读者不是攻击者那样



的非文学式阅读，他们真正地文学地阅读，从而他们能正确地判断苏轼及弟子的文章价值，这一判断，才是“市有定价”的那个定价。但可惜的是，苏轼说出这样的命题时，对这种意旨是不曾有明确的表述的。在他的命题所指明确处，人们更容易看到他等于是在取掉文章的接受这一文学市场的必不可少的终端。

第四，文学作品的价值评估主体究竟应该是谁呢？按照苏轼的命题似乎应是作者本人。这种定价方式应该说基本上是符合商品价格的定价模式的。生产者把产品生产出来之后，通常由他核算生产成本之后，加上他应得的利润，就形成了他的产品销售给商人的价格。商人从生产者那里买到产品，再加上自己商业运作的成本与自己应得的利润，便形成了商品的价格。但是，作为商品的产品可以由生产者定价，作为文学的文本的价值却恰恰不能由作者定价。作者能参与或单独定价的，只有作为商品的文本的价值，但这价值与文本的文学价值完全是两回事。文章如精金美玉、市有定价的“价”，显然指的是以确定的价格反映的文本的文学价值。

从文学的实践情况看，文学文本的价值总是经由阅读而被读者确定的，读者是文学文本价值真正的、也是惟一的评估主体。这“读者”是指整个文学接受主体群体，他里面包括了文学批评家与一般读者，他对文本的阅读只是文学的，而不是那种新闻检查官式的阅读，或为了整治作者的有意歪曲的阅读。这“读者”也不是一个或几个读者，不是一代或几代读者，而是指过去、现在与将来的读者集合。这“读者”对文学文本价值的评估方式就是他们对待这文本的文学情感，凡持久地热爱的、不断翻看的文本才可称得上是价值无限的、也即不朽的作品，如一部文学文本得不到读者自觉自愿的阅读，如读者阅读的热情非常低落，那么这等于是读者判定这部作品的价值是不

高的。

在罗兰·巴尔特宣称“作者已死”之后，苏轼的文章如精金美玉、市有定价，非人所以能口舌定贵贱的观点尤其不合时宜。但在我们列举了当代文论与之格格不入的种种情形之后，我们仍然要重申的一点是：苏轼的这个命题其实只是断然拒绝对他及其弟子的文章的别有用心的政治阅读和诽谤或批评，对于真正的文学批评和对他的作品的阅读，他从来就不曾拒绝过，对真正文学的阅读与批评，他是欢迎的；他本人评杜甫、评陶渊明、读参寥师的诗、评黄子思的作品，也是乐滋滋地从事着文学的阅读与批评。因此，当我们说精金美玉、市有定价的文章价值论命题错了的时候，我们并不是在说苏轼错了。因为，我们是在不同于苏轼的立场反思这命题，把这命题从苏轼那里拿过来，将之放到科学的文学价值论领域里考察时，才发现这命题的纒纒。

## 七、一枕清风值万钱

当苏轼以价值之思来遭遇世界与人生时，他心中有一价值无限的处所，这就是提供着人的自由、尊严、和谐和欢乐的自然。《睡起闻米元章冒热到东园送麦门冬饮子》诗写道：

一枕清风值万钱，无人肯买北窗眠。

诗中的清风象征着自然之不能商品化，假若一枕清风要卖到万钱，虽是三伏天，也不会有人买它来在北窗睡上一觉。人们乐意在热天于北窗下睡觉，乃是因为那一枕清风是不用睡者掏半个铜子的，就像李白所吟唱的：“清风朗月不用一钱买。”

这清风爽人的品格，因此肯定不是宋玉所说的大王之雄



风，或庶人之雌风，也肯定不是商人惟利是图的性格，它是天地无私的，又是“坤厚载物”般视众生为平等的，它令睡者的暑热一扫而空，但决不会因此要求睡者给予回报，它以视万物为刍狗的态度爽了睡者，而又不令睡者因被施予凉爽而陷入报恩的、负债的焦虑之中。清风爽人，人被清风爽了，爽过之后，人与清风，就像双方未曾相触之前，依然互不相欠，人与自然之清风，其关系之所以是令人欣羡的，就是它总是令双方自由的，自由到常常是人与清风物我双忘。

应注意的是，苏轼的清风价值观，其清风是自然所吹之息，而不是人为造成的清风。像由扇子造出来的风，从扇子即商品之一的角度讲，它就是有价格的商品化了的风，这风的价格可以折算成扇的价格，或加上为人摇扇者的摇扇工资。这在今天，就是空调调出来的冷风或热风，都可折算成空调器的价格和所耗电量的费用。人造的、而且商品化了的风，其价值是有限的，就算价值万钱，“万”也是其价值的限度。这个限度，同时也就成为人的自由、自尊的限度。换句话说，人的自由与人生乐趣都被按斤论两地交易着，一个人能否享受空调清风，凉爽身心，是以这个人的经济条件为转移的。钱够了，你才能买到这点快感，没有钱，你就甭想空调清风会在炎热的伏天慈善地吹向你。

被金钱出售的自由与快感不是真正的人生幸福，苏轼陶醉的，始终是那一钱不值，却无私地广被宇宙，亲密地成为睡者神魂之友的清风。《足柳公权联句》诗并《引》云：

宋玉对楚王：此独大王之雄风也，庶人安得而共之。  
讥楚王知己而不知人也。柳公权小子与文宗联句，有美而无箴，故为足成其篇：

人皆苦炎热，我爱夏日长。薰风自南来，殿阁生微

凉。一为居所移，苦乐永相忘。愿言均此施，清阴分四方。

这里，苏轼劝谏为君王者应如自然之清风那样抚育施惠于百姓众生，则自然在他看来不仅是隐者远离城市朝廷所要回归的家园，自然而且是朝廷、城市应当取法的最高尺度。苏轼希望帝王在星光灿烂的自然律的照耀下，让民生沐浴在幸福的清风之中。

自然的美妙在于它的非商品性，凡商品化之物皆是针对人的伐性之斧，苏轼在他的作品中多次提到了这一点。《和归田园居六首》之四记一田园中老人，八十多岁而“不识城市娱”，待人接物完全是自然的、也即非商品化的，苏轼吟道：

有酒持饮我，不问有钱无。

他从老人赠饮的自然的行为中，体味到双方绝不设防的心灵之相互进入，体味到人与人之间当在自然的层面上展开关系时那种生命自由潇洒、亲切温馨的幸福。

人生的幸福在于人的商业化生存的远遁。

## 八、莫将金钱估画家

在苏轼的价值观中，诗人、画家、书法家是物质贫困与精神富有的综合体，诗人、画家和书法家的价值，以其精神之有才能品评高下，决不能用拥有金钱权势等世俗价值物的多少来衡量。《右军斫脍图》云：

（黄庭坚云）徐彦和送此本来，云是《王右军斫脍画



图》。予观榻上偃蹇者，定不解书《兰亭序》也。右军在会稽时，桓温求侧理纸，库中有五十万，尽付之。计此风神，必有岩壑之姿耳。永思堂书。

苏轼不同意黄庭坚对谢安石“有岩壑之姿”的高度评价，且对史官许敬宗认为石崇贤于王羲之的说法给予了激烈的批评：

谢安石人物为江左第一，然其为政，殆未可逸少意，作书讥诮，殆欲痛哭。此所谓君子爱人以德者。以纸五十万与桓温，何足道。此乃史官之陋，而鲁直亦云尔，何哉？书生见五十万纸，足了一世，举以与人，真异事耳。本传又云：“兰亭之会，或以比金谷，而以逸少比季伦，逸少闻之甚喜。”金谷之会，皆望尘之友也。季伦之于逸少，如鸱鸢之于鸿鹄，尚不堪作奴，而以自比，决是晋、宋间妄语。史官许敬宗，真人奴也，见季伦金多，以为贤于逸少。今鲁直又怪画师不能得逸少高韵，岂不难哉！

在这段文字里，苏轼认为凡以钱财之多少来判断人的贤愚的价值评估法是有钱人的奴才的评估法，许敬宗身为史官，本应高悬史家正确的人物价值评判尺度，却用金钱尺度来衡量石崇与王羲之的价值，因石崇钱多而认为石崇贤于王羲之。苏轼将这样的评判者斥骂为“真人奴也”。即许敬宗是有钱人的奴才。

苏轼指出，有钱财、有权势者，哪怕他们慷慨大方，如谢安石之赠送五十万纸给桓温，也不得与伟大的书法家王羲之那样的人品相比。苏轼《题逸少帖》论羲之人品：

逸少为王述所困，自誓去官，超然于事物之外。尝自言：“吾当卒以乐死。”然欲一游岷岭，勤勤如此，而至死

不果。乃知山水游放之乐，自是人生难必之事，况于市朝眷恋之徒，而出山林独往之言，固已疏矣。

以王羲之为真志于山水、不拘物累者，这样的人品对苏轼而言也就是一个人成为文学艺术主体必备的基本素质。王羲之即以此而成为伟大的书法家。他与“望尘之友”比起来，按苏轼的价值评判是，他是“鸿鹄”，后者是“鸱鸢”，“鸿鹄”孤高优雅、高飞万里，是理想与美的化身，是绝对自由的象征。“鸱鸢”虽也是大鸟，但却是贪婪凶残、逐利求存的猛禽，是恶与丑的化身，是名利之徒的写照，是拘于物累，绝无自由的象征。“鸿鹄”与“鸱鸢”，永远不在一个等级，前者的人生品位，是后者望尘莫及的。

就此而言，苏轼已经告诉人们，文学艺术的精神性、艺术性是无价的，文学艺术家的生命是无价的。对他们的评价，只有在无价，即用世俗价值之外的价值尺度量度时才能评判，这种不同于权势、财物和金钱价值体系的价值尺度，就是自由、天全等来自老庄哲学的法则。

理解了这一点，我们也才能更深透地理解苏轼文章如精金美玉、市有定价，以及一枕清风值万金的价值观点。



## 第三编 苏轼的诗歌理论

作为千古不朽的大诗人的苏轼，同时是一个颇有创意的诗歌理论家。中国古代诗论的生态，其实一直以来就没有多少理论的专门家，诗人与诗歌理论家一身而两兼之作为古代诗论的常态，历代皆然。

由于不是诗论专门家的诗论，所以，中国诗歌理论向来落到诗论家个人头上时都不成体系，诗论家往往东一句、西一句，兴来时详说，兴致阑珊时略说，说时任兴之所致，而不求思路周全。这种种特点苏轼的诗论尽数具备。但中国诗论因是诗人的诗论，其言诗歌本体论抑或不足人意，但其在创作论、鉴赏论等方面，却大多发自经验、准确、深刻、富于新意的创见层出不穷，多有诗论专门家有所道不出者，在这方面，苏轼诗论也极具光彩。

苏轼的诗歌理论，大的方面可略分为诗歌美学理论、诗歌创作理论等几个方面，以下尝试论之。

### 一、诗歌美学理论

苏轼的诗歌美学理论包括诗歌语言审美理论、诗歌意境理论、诗歌美感理论，想象论和无思之思论等。我们首先阐述他的诗歌语言审美理论。

### （一）诗歌是一种美的语言艺术

苏轼认为诗歌是一种用语言状物写景的艺术，《答谢民师书》说：

孔子曰：“言之不文，行而不远。”又曰：“辞达而已矣。”夫言止于达意，即疑若不文，是大不然。求物之妙，如系风捕影，能使是物了然于心者，盖千万人而不一遇也，而况能使了然于口与手乎？是之谓辞达。辞至于能达，则文不可胜用矣。

综括苏轼这段话，第一、他认为语辞的功能在于达意；第二、辞能达意的意思有两层，一是达意，二是求物之妙，意与物都要经由辞的言述而获得物化的形式；三、辞应有文。

苏轼认为这辞即诗语，有“文”而是“秀语”，《和子由记园中草木诗》云：

汝从何处来，笑齿粲如玉。探怀出新诗，秀语夺山绿。觉来已茫昧，但记说秋菊。

山色之绿，是山主要的美。苏轼梦见苏辙探怀所出新诗，语言之秀美，将山之翠绿色美都盖过去了。此诗语美的生命力，比山的绿色冲动更旺盛。

苏轼又以诗语天然为美：

君且归休我入眠，人言此语出天然。<sup>①</sup>

<sup>①</sup> 《李行中醉眠亭》



天然美语，清真清新，美在自然。此种思想，在六朝有钟嵘在《诗品序》中提倡的“直寻”美，在唐代有李白高唱“清水出芙蓉，天然去雕饰”的诗歌批评。苏轼踵武前贤，而有这样的观点。他又说：

词源滟滟波头展，清唱一声岩谷满。未容雪积句先高，岂独湖开心自远。<sup>①</sup>

清吟杂梦寐，得句旋已忘。<sup>②</sup>

公诗拟南山，雄拔千丈峭。形容逼天真，邂逅识其要。<sup>③</sup>

这样的诗语审美尺度直承魏晋人物的清真人生与诗吟，即“渊明独清真，谈笑得此生”<sup>④</sup>的诗酒人生。这样的诗语既傍庄旨，也是得自生活。苏轼《题渊明诗》有说明：

陶靖节云：“平畴交远风，良苗亦怀新。”非古之耦耕植杖者，不能道此语；非余之世农，亦不能识此语之妙也。

陶渊明的这两句诗，历来就是天然清真的诗语的代表，苏轼用他个人的人生经验，证明了这两句诗之所以天然清真，就在于它本就直接是农事生活景致的写照。当春天的风轻柔地吹过漠漠水田时，新长出的秧苗也感到了生命的欢跃与新鲜气息，广

① 《次韵曹子方运判雪中同游西湖》

② 《湖山夜归》

③ 《和寄天选长官》

④ 《和饮酒诗二十首》

大的农村田园，四处无不是欣欣的生意，而此时“怀新”者又哪里只是“良苗”呢？那农夫不也双眼溢满了欢乐与希望？

苏轼于诗歌语言既求自然之美，则不以语言的艰深奇怪为工，《与鲁直书》说：

晁君寄《骚》，细看甚奇，信其家多异材耶！然有少意，欲鲁直以己意微箴之。凡人文字，当务使平和；至足之余，溢为奇怪，盖出于不得已尔。晁文奇怪似差早。

骚近于诗。苏轼对晁补之骚文语言奇怪的批评，可隶属于其诗歌语言美学理论。在给黄庭坚的这封信中，苏轼明白表示他主张文学语言以“平和”为美。他推崇的“平畴交远风，良苗亦怀新”这样的诗语确实也十分平和，至于他自己的创作像《猪肉颂》《和蒋夔寄茶》等诗颂，语言近于口语白话，也是他的“平和”语言美理论的成功实践。

在明上人苦于作诗艰难，才思迟滞，语无秀句，而向苏轼讨教吟诗快成之方法时，苏轼谈到对诗语奇险效果的追求，只会造成诗意累赘拖沓的毛病。这样写诗，一辈子也写不好：

字字觅奇险，节节累枝叶。咬嚼三十年，转更无交涉。<sup>①</sup>

这样的创作无法创作出一部全篇生气贯注的活活的作品，而写出的只会是互不关联的枯木败枝。苏轼对明上人问题的解决方法是：

<sup>①</sup> 《答明上人》其一



冲口出常言，法度法前轨。人言非妙处，妙处在于是。<sup>①</sup>

“冲口出常言”是后来黄遵宪所讲的我手写我口的意思<sup>②</sup>，但语言只须用常言就行了。二是从前人那里学习写诗的法则与规律。如此写诗，诗便有了审美价值。准此，则惟“常言”能达于“平淡”，诗由是只是诗人日常语言的栖居，诗人并不生活在只属于文学的特殊的语言之中。

诗语平和不伤质，诗语之文不伤诗歌内容之质，诗的生命才蓬勃持久，如果诗语奇怪艰深，伤及诗质，苏轼认为这诗也就命无多日了，所谓“质非文是终难久”<sup>③</sup>。只有在情非得已，且气盛情足之时，苏轼才觉得诗语奇怪是可以接受的。因为，此时的“奇怪”诗语是自然产生的，不会伤质。凡伤害诗之质的“奇怪”诗语总是作者力不从心又故意强求的结果，诗语与其如此，当然不如平和。

不过，需要指出的是，“平和”是苏轼诗语美学中的理想追求，当苏轼对初学者谈诗时，他并不强求初学者必须用语“平和”，相反，他从写作的一般经验，指出青年人写作不妨从绚烂起步。《与侄书》说：

凡文字，少小时须令气象峥嵘，彩色绚烂。渐老渐熟，乃造平淡。其实不是平淡，绚烂之极也。

① 《答明上人》其二

② 苏轼自己在《录陶渊明诗》中也说：“予尝有云：言发于心而冲于口，吐之则逆人，茹之则逆予，以谓宁逆人也，故卒吐之。”冲口之言，虽或逆人，但却有真诚之美。

③ 《答二犹子与王郎见和》

“文字”在此既可作文章解，也可作写作解，虽不是直接论诗语，其实与诗语有关。苏轼在这封书信中阐释“平淡”实质上是“绚烂之极”，让人免于误会他将“平淡”与“绚烂”对立起来。

在他的解释中，文学语言绚烂之美是一以贯之的、根本性的，少年“绚烂”作为未成熟的绚烂，与老年时的“平淡”作为“绚烂之极”的绚烂只是文学语言绚烂美的不同阶段的不同风貌而已。

当然，苏轼的说法是十分模糊的，比如，“平淡”作为“绚烂之极”的形式为何称“平淡”而不径称“绚烂之极”呢？难道在字义上，“平淡”不正好是绚烂的对立面？潘岳因获“错采缕金”的批评而大为懊恼，谢灵运诗的清水出芙蓉之美不断得到李白这类文学大师的青睐。自有文学以来，人们不总是弃绚烂而归平淡吗？

对苏轼的绚烂、平淡论，或许只能解释为他其实只是出于教学的考虑，而将文学语言的绚烂美的创造视为练习写作的手段，绚烂，只是写作人生中间的一个基础性阶段的特征。而平淡，才是对文学语言美的真正要求，它虽然可以说成是“绚烂之极”，但否极泰来，遂走向反面。因此，绚烂事实上并不是平淡。平淡，是一个文学写作者生成为一个真正的文学家的转折点。

此外，苏轼对诗歌语言的壮美也颇为欣赏：

《评七言丽句》诗写：

七言之伟丽者。杜子美云：“旌旗日暖龙蛇动，宫殿风微燕雀高。五更晓角声悲壮，三峡星河影动摇。”尔后寂寞无闻焉。直至欧阳永叔：“沧波万古流不尽，白鹤双飞意自闲；万马不嘶听号令，诸蕃无事乐耕耘。”可与并



驱争先矣。轼亦云：“令严钟鼓三更月，野宿貔貅万灶烟。”又云：“露布朝驰玉关塞，捷书夜到甘泉宫。”亦庶几焉尔。

从苏轼所引诗句看，七言诗句语言之美，在于其所写物色之壮观伟大，情感之厚重苍凉与声调气势之快捷铿锵。所谓：

横风吹雨入楼斜，壮观应须好句夸。雨过潮平江海碧，电光时掣紫金蛇。<sup>①</sup>

又或如：

青派连淮上，黄楼冠海隅。此诗尤伟丽，夫子计魁梧。<sup>②</sup>

其评任遵圣诗：

文章少得誉，诗语犹清壮。

苏轼或认为任遵圣诗语清壮是其豪强生命气性发散出来，他写任氏为人是：

吏能复所长，谈笑万夫上。自喜作剧县，偏工破豪党。奋髯走猾吏，嚼齿对奸将。

① 《望海楼晚景五绝》

② 《次韵和刘贡父登黄楼见寄并寄子由二首》

任遵圣的生命气性本身就强悍伟壮，故在吏治上是铁腕人物，诗语也就自然“清壮”。

苏轼之以伟丽为诗语之美，当然应与他本人也素有疏狂豪放之气有关。但是，豪壮伟丽只是他的诗歌语言美学理论所欣赏的“自然”、“平和”之花旁边侍立的花蕾而已。

再次，苏轼讲究诗歌语言的声韵之美，其《和流杯石上草书小诗》写：

蜂腰鹤膝嘲希逸，春蚓秋蛇病子云。

是用沈约永明声律之四声八病说来批评诗歌作品，李清照《论词》说：

至晏元献、欧阳永叔、苏子瞻，学究天人，作为小歌词，直如酌蠡水于大海，然皆句读不葺之诗尔，又往往不协音律。何耶？盖诗文分平仄，而歌词分五音，又分五声，又分六律，又分清浊轻重。

是论苏词音乐声调之美不足，而无关于苏轼对诗歌语言声调美的追求。苏轼不是对自己的诗“心平声韵和”<sup>①</sup>颇感骄傲吗？而苏轼对自己词的声调已感觉符合音律尺度：“细琢歌词稳称声。”<sup>②</sup>

苏轼对诗歌语言美的追求有时会仅仅表现为他的美感之追记，而不给出理性认知的话语，如《书子厚梦得造语》：

① 《出都来陈所乘船上有题小诗八首不知何人有感余心聊为和之》

② 《和致仕张郎中春画》



子厚《记》云：“每风自四山而下，震动大木，掩冉众草，纷红骇绿，蓊勃芴气。”柳子厚、刘梦得皆善造语，若此句，殆入妙矣。梦得云：“水禽嬉戏，引吭伸翮，纷惊鸣而决起，拾彩翠于沙砾。”亦妙语也。

妙在何处呢？只有读者自己去解读了。《书司空图诗》说：

司空图表圣自论其诗，以为得味于味外。“绿树连村暗，黄花入麦稀。”此句最善。又云：“棋声花院静，幡影石坛高。”吾尝游五老峰，入白鹤院，松荫满庭，不见一人，惟闻棋声，然后知此句之工也，但恨其寒俭有僧态。若杜子美云：“暗飞萤自照，水宿鸟相呼。四更山吐月，残夜水明楼。”则才力富健，去表圣之流远矣。

此尚有某种跟随语境让读者领悟，读者于苏轼记游白鹤院语境中可悟司空图“棋声”之句。不过，苏轼此种诗话式的品鉴诗歌语言美的方法，人慢品之，其实也可知他仍是以“境与意会”为诗语之美的。

苏轼认为诗歌语言美的创造，与诗人的天才有关，《书郑谷诗》云：

郑谷诗云：“江上晚来堪画处，渔人披得一蓑归。”此村学中诗也。柳子厚云：“千山鸟飞绝，万径人踪灭。孤舟蓑笠翁，独钓寒江雪。”人性有隔也哉，殆天所赋，不可及也已。

在此，苏轼实际上认为诗人是一语言的生物，美的、有味的语言，即是诗人存在的家园。像村学中诗那样的诗语，不得忝列

其中。苏轼所谓村学中诗语，实指无意境之妙，无新警之辞，无灵动精神与才气的平庸乏味之诗句，石曼卿《红梅》诗中“认桃无绿叶，辨杏有青枝”之句，理性十足，稚拙无味，也被苏轼评为“此至陋语。盖村学中体也”<sup>①</sup>。其诗如村学中老学究之灰色生命、迂腐气性，全无一点精光闪现。村中老学究之所以写不出像柳宗元《江雪》那样的诗，写不出皮日休“无情有恨何人见，月晓风清欲堕时”<sup>②</sup>这样的有味诗句，不是他学识修养、生活积蓄不够，而是他没有当诗人的天生才华。苏轼《书辩才次韵参寥诗》云：

“岩栖木食已皤然，交旧何人慰眼前。素与昼公心印合，每思秦子意珠圆。当年步月来幽谷，拄杖穿云冒夕烟。台阁山林本无异，故应文字未离禅。”辩才作此诗时，年八十一矣。平生不学作诗，如风吹水，自成文理。而参寥与吾辈诗，乃如巧人织绣耳。

此辩才就决不是村中老学究类人，应天生一块诗材料，只可惜终生大半时间未用，至八十一岁时才初露峥嵘，苏轼为之激赏，应是实践他诗人出自天才的主张，其自谦为“巧人织绣”，则似是一片尊老之心。宋代严羽《沧浪诗话·诗辩》有“诗有别材，非关书也；诗有别趣，非关理也。而古人未尝不读书，不穷理，所谓不涉理路，不落言筌者，上也”。这一著名诗学观点中大有苏轼之思的印痕在。

苏轼的以上观点出自他的言、人一体的理论，有何等样之人，便有何等样之言：“言有辩讷，而君子小人之气不可欺

① 《评诗人写物》

② 《评诗人写物》



也。”<sup>①</sup> 这样的理论又出自孔子，苏轼引孔子语证前言：

孔子曰：“仁者其言也訕。”

此种理论认为人的主体性生成于他的语言之中，他所道说之言为他的生命气性所决定。因此，对于一个人来说，语言不是对他的存在和存在者情状的遮蔽，而是对二者的敞明。语言不是人的工具，而是人的存在本身。语言完整处，有物存在。诗言的秀丽、清新、伟丽和声调和谐等美，便是在这样的语言论基础上的生长着的诗歌语言美学论范畴。

## （二）诗歌以有意境为美

一般讲意境的人，都不大注意苏轼其实也是意境美学史上的一个人物。苏轼主张，诗歌的美应是“境与意会”：

“采菊东篱下，悠然见南山”。因采菊而见山，境与意会，此句最有妙处。近岁俗本皆作“望南山”，则此一篇神气都索然矣。古人用意深微，而俗士率然妄以意改，此最可疾。<sup>②</sup>

苏轼以推敲之法，而论诗语之美，美在“境与意会”。“境”是菊花、南山、东篱，“意”是采菊见山之人的当下之心情意态。东篱、菊花与南山要与“意”相会，全赖诗语恰当地描绘勾勒。东篱、菊花在东，南山在南，三者本为碎境，因采菊者悠然之见方能获得互相生气灌注的完整性。此种生气灌注若显人

<sup>①</sup> 《跋钱君倚书遗教经》

<sup>②</sup> 《题渊明饮酒诗后》

工有意为之，则神气索然；若让人只觉得是自然无心为之，则一片生机顿显。在诗语的创作上，“悠然望南山”之句，“望”字表现出望者望的主动性，望而连接东篱、菊花与南山的动作，让人感到是人工有意为之的行为；“悠然见南山”之句，是南山自现出向采菊者，采菊者于无心中偶得南山。苏轼故认为“见”比“望”好。《书诸集改字》云：

陶潜诗：“采菊东篱下，悠然见南山。”采菊之次，偶然见山，初不用意，而境与意会，故可喜也。

中国古代诗学意境论，从字面上看，唐人王昌龄已有诗歌三境说：

诗有三境：一曰物境。欲为山水诗，则张泉石云峰之境，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。二曰情境。娱乐愁怨，皆张于意而处于身，然后驰思，深得其情。三曰意境。亦张之于意而思之于心，则得其真矣。<sup>①</sup>

论“境”极详，但于其中“意境”，则过于简括。

“意”的诗学用法至少在陆机《文赋》里就已经开始了：

每自属文，尤见其情。但患意不称物，文不逮意，盖非知之难，能之难也。

“意”指诗人的诗情意绪、人生感慨，将经由创作而成为诗语

<sup>①</sup> 王昌龄《诗格》



中的情志，是尚待物化的人的自为之物。“物”较“境”更确实，不能显现出聚拢物的“境”所特有的空间张力，但感物说的“物”，却是“意境说”之“境”历史生成的母胎。苏轼“境与意会”的命题，认为“境”与“意”本来各在一边，这就与陆机之将“意”与“物”隔开放置相类似了。诗歌要有意境之美，则需要将“境”与“意”这两种存在者融为一体。“境”是充满张力的空间，其中聚拢着物，“意”是诗人的触境而生的纷纭复杂的意绪感受；“境”是物，“意”是我；“境”是天，“意”是人。“境”与“意”会，因此是天人、物我合一的诗歌世界的状态。“会”指冥会、契合，即“意”与“境”的相互进入、互渗应是自然的，不应有人工巧织，刻意为之的痕迹。

苏轼所说的“境”，其作为富于张力的空间聚拢着物的特征，可于苏轼《聚远楼诗》悟会：

云山烟水苦难亲，野草幽花各自春。  
赖有高楼能聚远，一时收拾与闲人。

海德格尔下面这段言述可以启迪我们悟会，苏轼言述的聚远楼的聚远性，颇似海德格尔所说的神庙的聚拢性：

一座建筑，一座希腊神庙，并不再现什么，它只是矗立在石壁深谷之中，这座建筑藏匿着神的形象，并在此隐匿中让神通过敞开的门廊而进入神圣的境域。通过神庙，神便出场了。神的这种出场，本身就是作为神圣之域的那种境域的伸展与定界。然而，此神庙与它的境域并没有消失到不确定之中。正是此神庙最先将各种途径与关系协调统一在自己周围，其中，生与死，祸与福，荣与辱，韧与

衰都获得了人的命运的形式。这种敞开的关联域的无所不包的领域就是这个历史性民族的世界。……

矗立在那儿的这座建筑坐落在岩石上。这件作品此一坐落，便从岩石中把岩石之粗糙而又富于天然承撑性的神秘揭示出来了。矗立在那儿的神庙面对肆虐在上空的风暴岿然不动，并由此而首次使风暴在其狂暴中显身。岩石光彩闪烁，尽管它本身只是凭阳光而放光，但它仍首次使白昼出现，使宽广的天空出现，使夜晚出现。巍然屹立的神庙使不可见的空间成为可见的。此作品的坚固性恰与拍岸惊涛形成对照，并以宁静衬现出大海的狂暴。树与草、鹰与牛，蛇与蟋蟀初次显现出它们特有的形状，并因此而显现为它们之所是。希腊人很早就把这种在自身中与万物中的涌现与升起称为 *physis*。它澄清和照亮人筑居于其上和其中的地基。我们称此地基为大地（*earth*）。大地一词的意思与那种有关积沉于某处的土块的观念无关，与那种有关行星的纯粹天文学观念无关。大地意味着：从此出现的东西由此收回，并隐匿一切自行涌现之物。在此涌现出来的万物中，大地是作为隐匿者而出场的。<sup>①</sup>

苏轼的聚远楼不就是像这神庙一样的“大地”吗，它高高地矗立着，把远方的云山烟水、野草幽花都聚拢到楼的跟前，从而使这原本“苦难亲”近，即不可见者成为可见之景；使“各自春”中的互相疏离、冷漠的景致因聚拢而彼此关联起来，获得整体性的显现。在聚远楼与远处的“云山烟水”、“野草幽花”之间，充满了远与近、召唤与倾听、疏离与聚拢、局部与整体

<sup>①</sup> 海德格尔《艺术作品的本源·作品与真理》，见《海德格尔诗学文集》，华中师范大学出版社版



相生相克的张力关系。这种张力关系缘聚远楼与远景这一巨大的、发散而又封闭的空间展开。

此高楼的聚远性使得它所在的整个空间成为“境”，它矗立在那儿犹如矗立在岩石深谷中的神庙一样，“敞开了一个世界，同时又使这个世界基于大地，大地自身仅仅因此作为自然的地基而涌现”。

“境”因楼之聚远生成，而成为可看可吟之物，而成为可与意会者。就这“境”的生成同时意味着楼之聚远隐匿了另一物、另一个境而言（比如楼前近景），聚远在让物涌现与升起之时，又在隐匿，所隐匿者是那些不在聚远行为中的“一切自行涌现之物”，聚远楼因此作为大地也是一个隐匿者。

对欲境与意会的诗人而言，他不会过多地去关注隐匿，他只要求浮游于那因聚远而涌现的成境之流中，其境与意会，本质上即是渴求对这涌现之“境”给予命名。陆机的《文赋》对此表述为以意称物，以文逮意的连环命名过程。苏轼的“境与意会”虽然并没有以语言命名“境”的直接表述，但他所说的命题中确有这层意思。一则他所谓“境与意会”指的是语言层面的诗，二者他是在诗的语言文字的考量（用“见”还是用“望”）层面来要求诗应该做到“境与意会”。

苏轼的“境与意会”因此不仅是境与意本身的冥会，而且是诗语对境与意的恰当的命名，是意与境在诗语之流中自然地主渗。“清诗要淘炼，乃得铅中银”。<sup>①</sup>“淘炼”是指吟安诗句而言，吟安诗句才能让境与意会在诗中生成，“乃得铅中银”，无非是说诗的命名是否是准确而传神的，是否令“境”与“意”相冥会的。而“淘炼”之必须，就在于命名是困难的。

<sup>①</sup> 《崔文学甲携文见过萧然有出尘之姿问之则孙介夫之甥也故复前韵赋一篇示志举》

苏轼《与王郎昆仲及儿子迈绕城观荷花，登岷山亭，晚入飞英寺，分韵得月明星稀四首》之二说：

清风定何物，可爱不可名，所至如君子，草木有佳声。

就说出了命名的困难性。“清风”本身的命名是不困难的，困难的是要命名清风此刻的意态。“可爱不可名”中的“可爱”究竟是什么呢？主体可以感觉到它之所是，却很难命名它何以是其所是。然而，如果清风“可爱”的意态究竟是什么无法道说清楚的话，则“清风”这一原来以为似乎确定稳固的命名也动摇起来了。苏轼在这里遇到了老子曾经遇到过的那一道难题：道是不可名言的。“道可道，非常道；名可名，非常名。”把道本身命名为“道”，是勉强为之，极端无奈的行为。苏轼困惑地问：“清风定何物？”随着这一提问，原本清晰的世界，可说的世界就变得模糊而不可言说了。“空山不难到，绝境未易名。何时谪仙人，来作钧天声。”<sup>①</sup>这四句诗苏轼描述了在命名艰难处境中的一线转机，这就是同样面对命名的艰难，哲学家如老子会很无奈，庄子会以“言隐荣华”，书乃古人糟粕等说法来拒绝命名；一般人会根本不曾想到过要为意与境命名；但是，诗人却是为这难以命名者而生。诗人的使命就在于“绝境未易名”之时，他有能力命名之。这诗人，是像李白这样的大诗人。就是说，“境与意会”的诗作，总是大诗人的杰作才能达到的创作水平。斯退芬·格奥尔格的《词语》诗有如是之思：

<sup>①</sup> 《次韵程正辅游碧落洞》



我把遥远的奇迹或梦想  
带到我的疆域边缘

期待着远古女神降临  
在她的渊源深处发现名称——

我于是难把它把握，严密而结实  
穿越整个边界，万物欣荣生辉……

一度幸运的漫游，我达到她的领地  
带着一颗宝石，它丰富而细腻

她久久地掂量，然后向我昭示：  
“如此，在渊源深处一无所有”

那宝石因此逃离我的双手  
我的疆域再没有把宝藏赢获……

我于是哀伤地学会了弃绝：  
词语破碎处，无物存在。

如果连诗人也得不到远古看守词语之女神的恩赐，而令境、物陷入无名之中的话，如果连人类中最有命名才能的诗人也对命名这无名之“宝石”“哀伤地”加以“弃绝”的话，那么，剩下的就只有无所指喻的破碎的词语，情景就像刚刚停建的巴比塔废墟。随着词语破碎一起遁迹的，是物的世界。当无物存在之时，境也就无从由自身之中涌现生成了。所以，人类的幸运，在于诗人并不总像斯退芬·格奥尔格在《词语》中那样伤

心地弃绝命名。苏轼就认为“未易名”的“绝境”是可以为李白命名的，“何时谪仙人，来作钧天声？”苏轼不称李白，而称传说中的李白出处之符号标志“谪仙人”，这是不是苏轼要暗示读者，李白比得不到词语女神赠与的诗人幸运，他作为被贬谪的仙人，当其降为人间诗人，其与诸神在先前的种种关系使他总是得到词语女神的慷慨援助呢？

如此难以命名而只能为优秀的诗人所命名者是什么呢？它显然不是单纯的物，如“清风”、如“空山”，但它又与物相关，风作为空气的流动、山作为岩石、植被的堆积，就都是物。命名这样单纯的物属于天文学、气象学和地志学的任务。诗人命名的任务，在于命名那由来画不成的可爱意态与“绝境”之为绝境。这意态或绝境是意与境会的存在者生成着的存在状态。譬如空山中的绝境，“境”是充满张力聚拢着物的空间，“绝”是人作为主体对这空山之境的意蕴的把握。这“绝境”作为诗人个人的领会是充实的、甚至是具体的，但当诉诸诗语只是说“绝境”时，它就显得虚无缥缈，难以把握了。它是“万径人踪灭”那种人烟断绝的、凄清到令人恐怖的“绝境”，还是空山险峻高耸到无人敢攀登上去的“绝境”；是断绝仙、俗二界交通的“绝境”，还是美得无以复加的“绝境”……种种歧义，纷至沓来，读之未免令人莫衷一是，无法落实为具体的意与具体的境的冥会。要让“绝境”这空洞的，但却是形槁神完的命名血肉丰满，就需要诗人运思遣词，将“绝”与“境”，以及“绝”之意韵与“空山”之境相冥会具体化、形象化、细节化并整体化。

在苏轼“境与意会”的命题中，我们注意到“境”放在“意”字前面，命题语气给人的感觉是，“境”在奔赴向“意”，而不是“意”迎向“境”。即是物性之“境”向着人之“意”奔赴，在意境这一诗歌的审美时空中，物性之“境”是主动



者，代表人的“意”却处在被动的状态。苏轼命题的如此语感并非是偶然的、无足轻重的。

首先，我们知道在物与人两方面，日常生活经验和科学知识会告诉我们：人是主动者，物是被动者。这意味着“意”才应该是主动奔赴者，“境”应该被动地、静静地等待和接受“意”的奔赴。苏轼“境与意会”的命题不道说为“意与境会”，把日常生活的、科学的正常关系颠倒过来，既是暗合古代中国的诗学意向，又表明了他的意境是经他已经选择过了的意境。

王国维论境界，分“有我之境”与“无我之境”：

有有我之境，有无我之境。“泪眼问花花不语，乱红飞过秋千去。”“可堪孤馆闭春寒，杜鹃声里斜阳暮。”有我之境也。“采菊东篱下，悠然见南山。”“寒波澹澹起，白马悠悠下。”无我之境也。有我之境，以我观物，物皆若我之色彩；无我之境，以物观物，故不知何者为我，何者为物。古人为词，写有我之境者为多，然未始不能写无我之境，此在豪杰之士能自树立耳。<sup>①</sup>

苏轼让“境”主动地去与“意”冥会，其欲成之诗歌意境即是无我之境。因为，代表我（人）的“意”所雌伏的状态，令“意”终是要被“境”轻烟似雾地笼罩，成为由“境”曲包着的余味，令此意境具有自然性的隐秀之美。

苏轼之所以令“境”奔赴向“意”，是因为他在人生价值观上以自然为他的精神上的家，“境”作为富有张力而聚拢着物的空间，同时在聚拢着他的人生价值趋向，呼唤着他这头野

<sup>①</sup> 《人间词话》

性十足的“麋鹿”。“境”这样一个属于他的精神之家者，不是由我（人）的“意”筑造的，它是造化所居之地，由无私的造化决定这“境”是自在的、或自性的。所以，“境”之为“境”没有经过、也不需要经过我（人）之“意”的奔赴或筑造之建功立业，烟水山云自性地朦胧着，舒卷着，野花幽草自性地“野”着和“幽”着。

这样的“境”之所以是精神上的家园，就在于我（人）之归家，本质上不是我（人）的意向家奔赴，我（人）作为文明社会之人，我（人）的“意”本是物化的、即异化着的，它主动施加之物，在令物人化的同时，也将自己物化的生命痕迹烙印上去了。文明性的我（人）之意处处带着人为的意志与情感，它之奔向物总是带来两个结果：一是将物或聚拢着物的“境”的天真自性扼杀掉，二是令归家之路成为对家的捣毁与拆除，我（人）所到之处，“境”这样的自然之家尽数被人攻占、归家实质上质变为人对自然的人化形式的征服。就是说，当陶渊明“望”南山时，“望”这一行为所代表的是人主动地奔向“境”即南山这一自然，于是，一“望”之下，全诗的偶性、自在性和自然性悉数被人的意志和行为所驱散，“南山”顿时不是造化的南山，完全成了人的南山。陶渊明因此应该用的是“见”字，这是苏轼所反复强调的。“见”是南山本来地显现着，我（人）之“意”只是偶然地、即不经意地，或以苏轼最喜欢的说法是“无心”地感觉到了南山的与“我”遥遥相对，此“无心”、偶性决定我（人）之“意”在诗中从头至尾就没有向着南山这一自然之“境”（家）奔赴的意向性与行为。于是，采菊东篱之当下，陶渊明处在“见”的状态中时，是那南山之境从远方奔赴向陶渊明。由于“境与意会”是自然之境（家）向人（意、归家者）的奔赴，人的归家之路便以自然向人奔赴的方式展开。自然的奔赴因自然（或造化）是一个绝对



的无心者而且是一种无目的而合目的的行为，它由此泯除了人归返自然之家的一切功利是非之心，归家，成为人的审美人生之旅。同时，自然之向人奔赴作为自然无心的行为与状态，令自然能以其自然、自由等精神家园的家之本质引领迷途之人进入这家中，自然像清风、山泉一般冲洗掉人身上的一切文明尘垢，终于能结束其在名利场中的精神的漂泊状态，自然让人自然化了。这样的“境与意会”因此在人的存在论层面成为人向自然的生成，成为以自然、自由、偶然等性质为主导、为归宿的自然与人握手言欢的美的时刻。此种人向自然生成而带给人的清纯、洁净之自然新质，令人获得一次打碎物化囚笼的解放，也就是苏轼“境与意会”之诗歌意境之所以是美的根本的决定性因素。

从苏轼自己的创作实践看，由于他有以学问、议论为诗的风气，而且往往在一首诗中把意说尽，所以，他自己并未能很好地实现“境与意会”式的创作。但像“野水参差落涨痕，疏林欹倒出霜根。扁舟一棹归何处，家在江南黄叶村”<sup>①</sup>。“风自远来闻笑语，水分流处见江湖”<sup>②</sup>这样的诗或庶几近之。就苏轼的全部诗作看，其中整首作品都属“无我之境”者少之又少，应该说，苏轼是习惯于、或乐于站在诗作中与自然晤面、与人交谈的。所以，他虽然晚年拟作上百首陶诗，他虽然关注过王维的诗作，甚至他在诗歌理论上以“无我之境”为高，但他的诗的确完全不同于陶、王之诗的自然、默禅的风格。苏轼自评诗是：

我诗虽云拙，心平声韵和。

① 《书李世南所画秋景》

② 《宝山新开径》

年来烦恼尽，古井无由波。<sup>①</sup>

这应是吟陶、拟陶的自我感觉。但即便是苏轼的拟陶诗，也几乎首首诗里都明明白白地站着一个苏轼。如《和饮酒诗二十首》中诗句：

我不如陶生，世事缠绵之。

二豪诋醉客，气涌胸中山。

嗟我亦何为，此道常往还。

我坐华堂上，不改麋鹿姿。

此类诗句，在拟陶、和陶之诗中举不胜举。

### （三）诗歌美在滋味

中国美学在美感论方面向来以滋味说为代表。滋味说在苏轼之前就已为诗人、诗歌美学家、诗的读者所广泛接受，像《礼记》中的“大羹不和”观点，刘勰的余味曲包说<sup>②</sup>，钟嵘的五言、四言诗滋味说<sup>③</sup>，唐代司空图在《与李生论诗书》中提出的味外之旨说等。这些诗味美感论为苏轼所继承，而构成了他的诗歌美感理论中的重要组成部分。如他所谓“味无味之味，五味备矣”<sup>④</sup>，是承袭《礼记》的滋味说而建构自己的滋

① 《出都来陈所乘船上有题小诗八首不知何人有感余心聊为和之》

② 见《文心雕龙·隐秀》

③ 见钟嵘《诗品序》

④ 《药诵》



味说本体论。

苏轼诗学之滋味说有两个来源：一是佛经中的味论，如《评韩柳》文以味评韩愈和柳宗元等人的诗时说：

佛云：“如人食蜜，中边皆甜。”

佛家所说的这种内外一体如蜜甘甜的滋味说为苏轼运用于文学和宗教的诗意生活中，成为他的滋味说的重要组成部分。目前的苏轼研究文章在谈苏轼的滋味说时，一般都忽视了这一理论之源。

苏轼滋味说的第二个理论来源是他对司空图诗歌滋味说的发现，他在《书黄子思集》文中说：

唐末司空图，崎岖兵乱之间，……其论诗云：“梅止于酸，盐止于咸。”饮食不可无盐、梅，而其美常在咸、酸之外。盖自列其诗人有得于文字之表者二十四韵，恨当时不识其妙。

在中国诗歌美学史上，司空图滋味说受到关注，便始于苏轼的这段话。苏轼“恨当时不识其妙”一语有两层意思：一是他对司空图同时代人不能认识司空图的滋味说和《二十四诗品》感到遗憾，二是他深深体认到司空图诗论的绝妙价值。

除了这两个理论来源之外，苏轼还受到韩愈的影响，喜欢以枯澹之味说诗。同时，宋代鼎盛的茶文化，也启发他常用茶的甘苦之味说诗。就此而言，苏轼诗学的滋味说，有着他那一时代集大成似的宏富特征。下面我们尝试择要论之。

#### 一、诗与诗意人生的蜜甜之味

苏轼把滋味说佛教义理，切入诗意人生，见于他的《胜相

院经藏记》文，文后偈语云：

我观大宝藏，如以蜜说甜。  
众生未谕故，复以甜说蜜。  
甜蜜更相说，千劫无穷尽。  
自蜜及甘蔗，查梨与橘柚。  
说甜而得酸，以及咸辛苦。  
忽然反自味，舌根有甜相。  
我尔默自知，不烦更相说。

苏轼文记叙胜相院经藏尽“庄严佛语及菩萨语”，众生从中获无量妙义，各各奋勇施舍，苏轼因与该院主事比丘有因缘，亦欲随众施舍，然而，“周视其身，及其室庐，求可舍者，了无一物。如焦谷芽，如石女儿，乃至无有，毫发可舍。”于是自念只有将文学事业舍给佛比丘：

我今惟有，无始已来，结习口业，妄言绮语，论说古今，是非成败。以是业故，所出言语，犹如钟磬，黼黻文章，悦可耳目。如人善博，日胜日贫，自云是巧，不知是业。今舍此业，作宝藏偈。愿我今世，作是偈已，尽未来世，永断诸业，客尘妄想，及事理障。一切世间，无取无舍，无憎无爱，无可无不可。

以此弃文成佛的心愿，苏轼来以味说大宝藏的精髓，认为胜相院经藏义理之妙，言人人殊，一人读之有一味。然而，言者的五味争执皆属无谓的偏执，如那梦中之人，在梦中“未尝知是梦，既知是梦已，所梦即变灭。见我不见梦，因以我为觉。不知真觉者，觉梦两无有”。苏轼指出，真正的义理滋味，是只



能个体性地体验，而不能用言语道说的：

忽然反自味，舌根有甜相。  
我尔默自知，不烦更相说。

这几句偈语，无非要说明胜相院经藏既是“庄严佛语及菩萨语”，又是“不假言语，自然显见”的“苦空无我，无量妙义”。对这种经藏的阅读，其体验的方式因此不仅要涉及言语，而且更要言语道断。当读者在阅读中反省默思，用人生印证佛教义理时，其品出的舌根甜味是禅宗所谓“如人饮水，冷暖自知”的纯粹个体性的生命体验。作为个体内指、沉默的语境，它是沉默的、即在言语之外的，它既不是个人的喃喃自语，也不是言者争执五味的公共语境。在苏轼这一佛教人生滋味说中，苏轼强调了味作为品味的行为的自我体验性，强调了味作为纯粹的个人体验是无语渊默，不可以言争来辩明的。此处苏轼所品尝的味虽然是宗教的，而不是文学诗歌的，但它却是诗意的。对于苏轼而言，他与比丘、比丘尼的交往，从来就不是真正的、纯粹的宗教生活，从来就是诗意盎然的。

从蜜、甜这样的滋味论文学的诗歌见于苏轼的《安州老人食蜜歌》：

安州老人心似铁，老人心肝小儿舌。  
不食五谷惟食蜜，笑指蜜蜂作檀越。  
蜜中有诗人不知，千花百草争含姿。  
老人咀嚼时一吐，还引世间痴小儿。  
小儿得诗如得蜜，蜜中有药治百疾。  
正当狂走捉风时，一笑看诗百忧失。  
东坡先生取人廉，几人相欢几人嫌。

恰似饮茶甘苦杂，不如食蜜中边甜。

……

这首诗里涉及到的味有食蜜之甜与饮茶的甘苦。苏轼把诗人喻为“采蜜者”，诗是“蜜”所蕴藉其中的甘美的精神粮食。他说“蜜中有诗”，又说安州老人咀嚼而吐之，吐出之蜜尽化作诗，其引来世间的“痴小儿”习之品之，而“小儿得诗如得蜜”，则等于又说诗中有蜜。诗的滋味被总括为蜜之甜，于是，诗人写诗与读者读诗都成了甜蜜的事业。正因为诗如此甘美，所以苏轼提出了他诗可疗病，诗令人忘忧的诗歌功能论。

在《安州老人食蜜歌》中，安州老人所食之蜜中，有“千花百草争含姿”，浓缩着整个自然色彩的、滋味的美，而这样的姿态万千的自然界的花草经安州老人的咀嚼，酿成蜜甜的诗之后，能为“痴小儿”感知，则这诗味是进入诗人与读者所共同构成的公共语境的，它不同于苏轼所论佛教读经生活中那种始终无法公共化的阅读者从经藏中读出的滋味。

其实，中国诗学史中的滋味说，当涉及到文学诗歌滋味时，滋味总是来自诗的语言，并依托此诗言而展开为某种结构的。苏轼《评韩柳文》云：

柳子厚诗在陶渊明下，韦苏州上。退之豪放奇险则过之，而温丽靖深不及也。所贵乎枯澹者，谓其外枯而中膏，似澹而实美，渊明、子厚之流是也。若中边皆枯澹，亦何足道。佛云：“如人食蜜，中边皆甜。”人食五味，知其甘苦者皆是，能分别其中边者，百无一二也。

在这篇文章中，苏轼提出了诗味层次论，即枯澹论。枯是作品滋味外缘部分，枯由诗言之平实质朴，缺乏绚烂造成，澹是这



朴素言词呈现的诗歌意境宁静澹泊，幽幽远致。澹是诗味的中心、内在部分。苏轼指出，诗的本在滋味层次上“若中边皆枯澹”，这味就不美了，或者说，这样的诗就没有滋味可言了。苏轼的这一诗味层次论，至少包含了以下几层意思：

第一、中边皆枯的诗不可取，即文质皆平庸朴实的诗无味可言。

第二、中边皆澹的诗要求诗的语言形式本身（在能指层面）就幽幽有远致，就无欲无情、宁静澹泊是不现实的，中边皆澹要求的是内容脱离形式的赤裸裸的存在，由于没有形式的依附，这种纯粹的“澹”无法成为诗的滋味。

第三、外边枯涩而内里澹泊，诗的外在与内在呈现为相反相生的激活结构，使诗味在层次上是在差异中寻求同一，在同一中保持差异的丰富而复杂的结构。只有当这种结构生成之时，诗才有味，这味才“似澹而实美”。苏轼评价说，陶渊明、柳宗元的诗就具有了这样的美的滋味。

第四、苏轼认为一般的读者限于其不高的诗歌鉴赏修养，只能接受滋味里外一律的单一诗味，要么中边皆甜，要么中边皆苦。对于外枯而中澹的诗美，能品赏者在一百个读者当中仅有一二人而已。苏轼自己当然是有这样的修养和能力的，他除了能品出陶、柳诗歌的外枯中澹之外，在《生日刘景文以古画、松鹤为寿且贶佳篇次韵为谢》诗中他对刘景文诗还以枯澹膏腴之味评之：

诗腴固堪飧，字瘦还可愕。

又其《赠诗僧道通》诗论道通诗味是：

“雄豪而妙苦而腴，只有琴聪与蜜殊。”这些批评，都忠实地实践了苏轼自己的诗味层次论。

## 二、追随司空图味论的思想足迹

如果说上一节我们主要讨论了苏轼滋味说中的佛教味论和韩愈味论的影响的话，在这一节里我们主要讨论苏轼对司空图味论思想足迹的追随。

在苏轼感叹司空图味论不为时人所知的《书黄子思集》一文中，苏轼使用了“远韵”、“至味”这样的来自司空图的味论范畴。他说：

李、杜之后，诗人继作，虽间有远韵，而才不逮意，  
独韦应物、柳宗元发纤秣于简古，寄至味于澹泊，非余子  
所及也。

其文意类似于司空图的《与王驾评诗书》，司空图的文章认为魏晋之后，诗歌的创作是：

宏肆于李、杜，极矣！右丞、苏州趣味澄澹，若清风  
之出岫。

苏轼所用的“远韵”、“至味”，“纤秣”、“简古”和“澹泊”等范畴不仅见于司空图的《二十四诗品》，而且也就是司空图所谓“趣味澄澹，若清风之出岫”之意。

苏轼于司空图滋味说最推重者，是他的味外之旨说，《书黄子思集》说：

闽人黄子思，……予尝闻前辈诵其诗，每得佳句妙  
语，反复数四，乃识其所谓，信乎表圣之言，美在咸酸之  
外，可以一唱而三叹也。



“美在咸酸之外”，是味外之旨，其是味外之旨，而是含蓄隐秀、“可以一唱而三叹”，须“反复数四”才能品出诗味的诗美。

苏轼《书司空图文》还进一步评价司空图的滋味批评实践，他说：

司空图表圣自论其诗，以为得味于味外。“绿树连村暗，黄花入麦稀。”此句最善。又云：“棋声花院静，幡影石坛高。”吾尝游五老峰，入白鹤院，松荫满庭，不见一人，惟闻棋声，然后知此句之工也。但恨其寒俭有僧态。若杜子美云：“暗飞萤自照，水宿鸟相呼。四更山吐月，残夜水明楼。”则才力富健，去表圣之流远矣。

苏轼所说司空图很是自负的诗句，得自司空图的《与李生论诗书》：

愚幼常自负，既久而逾觉缺然。……得于道宫，则有“棋声花院闭，花影石幢幽。”

笔者所引司空图文系《四部丛刊》影印钞本《司空表圣文集》卷二所者，苏轼文引自中华书局的《苏轼文集》。但《四部丛刊》本司空图文章中未见有苏轼所引“绿树连村暗，黄花入麦稀”之句。司空图文章云：

得于郊园，则有“远陂春旱渗，犹有水禽飞”。

郭绍虞《中国历代文论选》的注释是：

原注：“上句‘绿树连村暗，黄花入麦稀’。”

以味外味的美感效果分析，苏轼文章所引“绿树”二句显然较《四部丛刊》影旧钞本中所载“远陂”二句更佳。或司空图《与李生论诗书》原用的是“绿树”二句，后人转抄讹误，将司空图原诗的“远陂”二句当做正文，把本该是正文的“绿树”给挤掉了。苏轼所读的司空图文集，应较《四部丛刊》本更准确。因为，味外之旨指诗境的含蓄隽永，深远幽致，而“远陂春旱渗，犹有水禽飞”，以一“旱”字，令这两句诗主要写的是农业耕作，盼望春雨及时降下，对春旱充满焦虑的功利之思。当诗人如此现实地切入生活，让诗句充满对丰收与歉收的利害打算时，这诗句之意是浅豁明朗的，不可能有幽幽远韵，重重诗味的。味外之旨作为诗味的极致，在司空图这一派美学观点看，它从来就不是杜甫、元、白新乐府中那种忧济元元、体恤现实人生疾苦的现实主义诗歌的意旨，它总是意味着诗人托庇于自然、禅境的那种超乎功利的澹泊诗心。所以，与“远陂”二句对春旱的功利之思相反，“绿树连村暗，黄花入麦稀”二句，写春色浓浓匝地而来，重重碧透九天，田园中的优美村落，在广袤的原野上，一座连一座，因春天绿色的树木掩映，都为这春意深深的绿色之阴所笼罩，在这一望无际的绿阴中，明灿的菜籽花是春意的勃勃生机，它在麦地之外开得繁密，然而，它一路盛开，延伸到绿色的麦地时，却渐渐稀疏，恰如春天的近景之喧闹，在春天的底色之中渐行渐远，渐渐让无言的绿色话语，弥漫到当下的整个宇宙。此刻，自然的春天与人的自然性生存（田园生活）交融在一起，自然与人竟相争夺并分享春天，共同构筑着春景。此刻，连天绿色中的勃勃春意，与绿色、黄色及田园等构成了流溢无穷味外诗味的张力结构。也许正因如此，苏轼认为这两句诗真正体现了司空图味外



之旨的诗歌审美标准。

至于“棋声花院静，幡影石坛高”两句诗，《四部丛刊》影旧钞本作“棋声花院闭，花影石幢幽”。《四部丛刊》本之第一句中“闭”字不如苏轼所引句用“静”字，“闭”是花院之门关闭的物态，而“静”是花院因棋子落枰丁丁之声敲出的一种心物浑融的听觉中的氛围。“静”更显出非物性的心灵之空灵。但后一句则《四部丛刊》本较苏轼所引为好，苏轼所引句幡影摇曳以见石坛之高，虽也有一定幽远之味，但似不如《四部丛刊》本所引句写花影摇曳以见石幢之幽。故求最佳味外之味，应将司空图两句诗拟为：“棋声花院静，花影石幢幽。”如此，上下句诗意也更为连贯。

苏轼举杜甫“暗飞萤自照，水宿鸟相呼。四更山吐月，残夜水明楼”诗以见杜诗之更具韵外远致，则是杜甫的这四句诗明幽、静喧的生克是在一更为深远壮观的场景中展开的，时空的交炽，意象在每句诗中的密度，意境的立体性和生动性都超过了司空图的诗。在月光于四更时分宛如被大山这黑黝黝的怪兽吐出之际，夜晚之万象被月光用照亮的方式聚拢过来，呼唤到场，光影在湖水的摇漾中让质实的物象世界双重地摇曳起来，世界的真被笼罩在似梦似幻的光影之中，虚灵梦幻化的世界因此牵引出人的空灵虚幻的无尽诗情。杜甫这样的诗境滋味，苏轼认为是诗人“才力富健”的见证，“去表圣之流远矣”。

苏轼以司空图之滋味说批评司空图和杜甫之诗歌的滋味，品评司空图与杜甫诗歌水平的高下，这说明苏轼不仅把司空图的滋味说当做纯理论来对待，而且是把它作为诗歌批评的美感尺度来接受的。其诗味批评实践准确精当，切中批评对象的肯綮，说明苏轼对司空图的滋味说的理解也是正确而深刻的，是他结合自己的诗人生活消化了的理解。

### 三、苏轼诗歌滋味说的特质

中国诗学中的滋味说在苏轼的年代很久以前就已产生了。至少秦汉之际出现的《礼记》中已有“大羹不和”的政治诗学的滋味说出现，魏晋时刘勰有文章滋味论，钟嵘更在《诗品序》中强调、细化了诗歌滋味美感理论。司空图的诗学滋味论是以这样历史悠久的诗学滋味说为基础而加入自己的创见建构起来的。对于司空图的这一滋味诗论，苏轼不仅仅历史性地发现了它的价值，而且在苏轼自己生成诗歌滋味说时，苏轼多少加进了一些新的见解，正是这些不多，但意义重大的新质，构成了苏轼自身滋味说的特质，概括起来，有如下内容：

首先，苏轼滋味说的理论来源还有佛教义理的影响，即佛教蜜甜味论的影响，这在司空图的滋味说中是未曾见到的。司空图的滋味说，滋味范畴本自中国本土的饮食文化，以及这饮食文化向人类精神、情感和权力文化的转型。其所论烹调之味，系佐料参差不齐的众味被调配成一新的综合性美味，其中内含有差异趋向和，而和并不保持差异的过程。这种思想是可以上溯到老子所谓“治大国，若烹小鲜”的思想的。佛教的滋味论，则是自东汉末年才逐渐进入中土的印度西方文化，在其文化起源上，具有不同于中国本土之东方文化的异质性。当然，随着佛教自唐宋以来中国化进程的完成，它的文化异质性已被本土文化的影响弄得模糊起来，但其异质性仍然是可以辨明的。像“中边皆甜”这样的言述，从语言的能指与所指，一望可知，都不是儒、道体系内的滋味说所能涵有的。像“蜜”这样的文化符号，更多地指向的是印欧语系的文化，而在欧洲，至少在圣教文化里有着面包、盐、蜂蜜与乳汁的强大的文化原型，在佛教有“波罗蜜”、“蜜”的文化原型。而古代中国拥有的，主要是粟、麦、谷、羹和酒等文化原型。从滋味上讲，佛教着重的甜，在中国本土文化中从来就未曾被当做众味



中的主要之味，中国自己的滋味论，向来是以和味为主的。

苏轼由佛教的蜜甜味论而言述的诗人和品诗者的活动是甜蜜的事业的诗味论，因此在整个中国古代的诗味论中都显得是独一无二的。

其次，苏轼的诗歌滋味说受佛教味论影响，认为品味是纯粹个体的生命体验，此体验不能作为公共语境而为他人认知，而且，此体验甚至体验者也不能述之于言表。他在《次韵答刘景云左藏》诗中说：

我老诗坛仆旗鼓，借君佳句发良时。  
但空贺监杯中物，莫示孙郎帐小儿。  
夜烛催诗金烬落，秋芳压帽露华滋。  
故应好语如爬痒，有味难名只自知。

指出诗中好语给人美感，如搔着人的痒处，但搔着痒处的审美滋味，愉悦着的读者是只能舒服于体验之中，而无法给这味命名的。味在命名之外，也就是味在言语之外。由于诗是语言写成的、吟诵于口、诉诸于耳的，因此，诗味对接受者而言是由语言或言语生成的，味生于语言或言语，但却不能再由言语或语言描状摹写出来。这样的味论已经与老庄的言、道论相近了，在苏轼之前的中国诗学滋味论中，似乎还没有人说过。

再次，苏轼诗味说喜以苦辛甘腴论诗之味，如前面所引论诗僧道通诗味“雄豪而妙苦而腴”，枯中有澹，苦后余甘的诗味层次论，所依托者是宋代的茶文化。苏轼《安州老人食蜜歌》说他自己品诗取人，“恰似饮茶甘苦杂，不如食蜜中边甜”，因此使得“几人相欢几人嫌”，可见他的诗味论是茶的甘苦味与佛教的蜜甜味的糅合。这与司空图以酸、咸论诗味，在味的类型上是有区别的，司空图的诗味论源起食文化，而苏轼

的则依傍的是饮文化。而酸、咸者似较甘苦二味离生理味觉更近，甘苦二味在人类文化中本来就比酸、咸更近于人的精神、情感文化，在描述人的心路历程、精神和命运处境时，我们常会用苦涩、辛苦、艰辛、苦难和苦楚等词，而一般不用酸、咸。这样，如果说司空图的诗味说呈现由生理感官味觉转型生成情感的诗味的清晰轨迹的话，那么这一轨迹在苏轼的诗味论里就显得不很清晰了。

总之，苏轼的诗味论糅合传统本土滋味说与宗教滋味论，又掺合以具有宋代时代精神的茶味说，禀赋了自己的特质，使诗味说在苏轼这里一方面具有了释、道人生哲学的本体论意味，另一方面在创作、接受和批评实践上把诗歌引向蜜甜、茶的甘味这样一些新的诗歌美感范畴。并且，苏轼对味外之旨的强调，与司空图的诗味说一样，已经在引导中国的诗味说与意境理论交汇。这些重大的特质，是苏轼的滋味说应该引起学术界重视的主要原因。

#### （四）诗对人的治疗与慰藉

自从管子提出“止怒莫若诗”的理论，至钟嵘指出诗歌的美可以“使幽居者靡闷，穷贱者易安”<sup>①</sup>之后，诗对人的身心困苦疾患的治疗与慰藉作用就开始为更多的诗人所注意到，苏轼便记述了他的写诗、品诗对他或读者的治疗与慰藉。《怀西湖寄晁美叔同年》诗写：

西湖天下景，游者无愚贤。  
浅深随所得，谁能识其全。  
嗟我本狂直，早为世所捐。

<sup>①</sup> 钟嵘《诗品序》



独专山水乐，付与宁非天。  
三百六十寺，幽寻遂穷年。  
所至得其妙，心知口难传。  
至今清夜梦，耳目余芳鲜。  
君持使节者，风采烁云烟。  
清流与碧眇，安肯为君妍。  
胡不屏骑从，暂借僧榻眠。  
读我壁间诗，清凉洗烦煎。  
策杖无道路，直造意所便。  
应逢古渔父，苇间自寅缘。  
问道若有得，买鱼莫论钱。

这首诗是苏轼诗学思想的重要作品之一，它涉及的主要诗学问题是：

第一、怎样才是自然美的审美主体。

第二、审美关系在何种情况下才能发生。

第三、诗歌的审美功能也就是诗的宣泄功能，通过宣泄对接受主体作情感心理的疗治。

就第三点而言，苏轼劝晁美叔，若他真想生成为自然美的审美主体，欣赏到清流碧笱之美，应屏去随从，不令过盛人气吓跑自然，独自上山，自然才会与他相亲。独自上山时，晚上借宿僧榻，可一览他留在墙壁上的“清诗”，这诗的阅读，将把晁美叔烦躁郁闷的情感清洗出去，令他神清气爽，身心重归健康。

《袁公济和刘景文登介亭诗复次韵答之》则写到友人诗对苏轼自己的疗治与慰藉：

昏昏堕醉梦，奈此六月溽。

君诗如清风，吹我朝睡足。

在炎热的六月，苏轼又兼醉酒，故昏梦醒病，幸赖阅读袁公济诗，诗将他带入清风徐徐之境，心神为之安宁，朝睡深沉，时间足够。诗，成为苏轼醒酒安眠的良药。

又《次韵李公择梅花》诗写道：

奉使今折磨，清比于陵仲。  
永怀茶山下，携妓修春贡。  
更忆槛泉亭，插花云髻重。  
萧然卧潜麓，愁听春禽弄。  
忽见早梅花，不饮但孤讽。  
诗成独寄我，字字愈头痛。

则诗又成了苏轼治疗头痛的药物。

苏轼在他的下面一首诗中，以游戏的口吻谈到诗不能疗饥。《戏用晁补之韵》：

昔我尝陪醉翁醉，今君但吟诗老诗。  
清诗咀嚼那得饱，瘦竹潇洒令人饥。  
试问凤凰饥食竹，何如弩马肥苜蓿。  
知君忍饥空诵诗，口颊澜翻如布谷。

这是苏轼认为诗作为人的精神食粮或药物，只能疗人心，而不能救人饥，诗解决的是人的心灵、情感的问题，即便诗有利于人的肉体的、生理性的生存，它也是经由疗心慰神来实现的。这样的诗不是作为食物的米，它无法解决人的躯体生存问题：



“平生五千卷，一字不疗饥。”<sup>①</sup>

不过，苏轼一方面在欢欣着诗对人的心神的疗治与慰藉，认识到诗的这种功能的必要性，说“吾侪非二物（诗与酒），岁月谁与度”<sup>②</sup>时，另一方面他有时又会说吟诗本身成了诗人之病：“诗病逢春转深痼，愁魔得酒暂奔亡。”<sup>③</sup>而读诗给人带来的美感过于强烈的话，也会让他有醉酒或感冒般的症状：

知我久慵倦，起我以新诗。  
诗词如醇酒，盎然重四肢。  
径饮不觉醉，欲和先昏疲。<sup>④</sup>

“诗之所以能疗治人的心身疾病，慰藉人的灵魂，其原理弗洛伊德的精神分析学曾贡献了一种说法：诗人具有一般人没有的升华能力，诗人用这能力将自己被压抑的欲望改写为“预感快感”，并能让读者分享。改写宣泄掉诗人被压抑的欲望能力之后，身心即可获得暂时的平衡。从感觉上，这就是诗的美感让读者在身心两方面获得了解放、轻松、自由和清新等健康的感受。但弗洛伊德所说的被压抑的欲望主要是人的性欲，这在总体上，显然不能解释苏轼以诗疗心的行为。因此，苏轼用诗冲洗的心理压力，主要来自于他坎坷异常的政治人生。

## 二、诗歌创作理论

苏轼关于诗歌创作有许多见解深刻的理论，首先，他认为

- 
- ① 《和孔郎中荆林马上见寄》
  - ② 《叔弼云履常不饮故不作诗劝履常饮》
  - ③ 《子玉家宴用前韵见寄复答之》
  - ④ 《答李邦直》

诗歌是艰辛的精神劳动，并且，要苦劳诗人的肌肤和心志：“书生事业真堪笑，忍冻孤吟笔退尖。”<sup>①</sup>“灯青火冷不成眠，一夜捻须吟喜雪。”<sup>②</sup>“饥眼眩西东，诗肠忘蚤晏。”<sup>③</sup>这些诗写书生的事业是笔耕的事业，诗人的事业，也涵括在这笔的事业之内，是精神的创造性劳动，与体力劳动不并行：

小诗试拟孟东野，大草闲临张伯英。  
消遣百年须底物，故应怜我不归耕。<sup>④</sup>

献身于诗人和书法家的事业，就不能回家当农夫了。

而当诗人，去写诗，就意味着要忍冻挨饿，这是苦其肌肤；而《次韵孔毅父集古人诗见赠五首》云：

诗人雕刻闲草木，搜抉肝肾神应哭。

这就是劳其心志了。“我田方寸耕不尽”<sup>⑤</sup>，诗人作为心田的农夫，日日、年年如此辛劳地“耕”着，创造着丰硕的收成。

其次，苏轼认为诗人的创作是针对语言的劳作，要写出好的诗语，须诗人不惮修改，有友人相切磋：

但恨无友生，诗病莫诃诘。  
君来试吟咏，定作鹤头侧。  
改罢心愈疑，满纸蛟蛇黑。<sup>⑥</sup>

① 《谢人见和前篇二首》

② 《和柳子玉喜两次韵仍呈述古》

③ 《石塔寺》

④ 《赠葛芾》

⑤ 《孔毅父以诗戒饮酒问买田且乞墨竹次其韵》

⑥ 《宿望湖楼再和》



像这样修改的“满纸蛟蛇黑”的锤炼诗语的工作对于诗人来讲应成为他的日常工作。苏轼在《书赠徐信》文中说：

尝见王平甫自负其《甘露寺》诗：“平地风烟飞百鸟，半山云水卷苍藤。”余应之曰：“神情全在‘卷’字上，但恨‘飞’字不称耳。”平甫沉吟久之，请余易。余遂易之以‘横’字，平甫叹服。大抵作诗者当日煅月炼，非欲夸奇斗异，要当淘汰出合用事。

如此则写诗像“赵子”者不足为法：

赵子吟诗如泼水，一样三百六十字。<sup>①</sup>

苏轼认为诗人应该像杜甫那样，为了吟安一句诗，甚至不惜捻断数茎须。

第四、诗人多感，为情而作。苏轼继承了前人的物感说，而认为诗人的创作动机生于触物感兴：

骚人故多感，悲秋更慄栗。<sup>②</sup>

“骚人”指宋玉。宋玉《九辩》起句云：

悲哉！秋之为气也，萧瑟兮，草木摇落而变衰。

① 《赵郎中见和戏复答之》

② 《宿望湖楼再和》

为诗人悲秋之始，悲秋是诗人感兴于秋而生的情感，秋天以什么打动了诗人的心而令诗人情悲不已赋诵成篇呢？从《九辩》看，是秋天寒凉萧瑟的气候，行人之困顿于旅途漂泊，贫士的失去工作岗位，秋声的哀切悲鸣等打动了诗人的心。钟嵘《诗品序》论诗人创作动机论之物感现象是：

若乃春风春鸟，秋月秋蝉，夏云暑雨，冬月祁寒，斯四候之感诸诗者也。嘉会寄诗以亲，离群托诗以怨。至于楚臣去境，汉妾辞宫，或骨横朔野，魂逐飞蓬。或负戈外戍，杀气雄边。塞客衣单，孀闺泪尽。或士有解佩出朝，一去忘反。女有扬蛾入宠，再盼倾国。凡斯种种，感荡心灵，非陈诗何以展其义，非长歌何以骋其情？

苏轼“诗人固多感，花发忆两京”<sup>①</sup>之类诗句正始流于此，指明诗人诗心敏感，触物起兴，便发为诗篇。此种物感说，将诗的创作与诗人的内在生命感受与外在的世界与人生联系起来，而且由此而展开的诗歌创作，总是长歌当哭式的创作。诗的创作因此必须是为情而造文，断不能为文而造情。

感物起兴而生创作动机是诗人不能不作的创作亢奋状态，此最为苏轼崇尚，认为这样的创作心态是写出好诗的根本前提。《南行前集叙》论道：

夫昔之为文者，非能为之为工，乃不能不为之工也。山川之有云雾，草木之有华实，充满勃郁，而见于外，夫虽欲无有，其可得耶！自少闻家君之论文，以为古之圣人有所不能自己而作者。故轼与弟辙为文至多，而未

① 《次韵子由所居六咏》之二



尝敢有作文之意。己亥之岁，侍行适楚，舟中无事，博弈饮酒，非所以为闺门之欢。而山川之秀美，风俗之朴陋，贤人君子之遗迹，举凡耳目之所接者，杂然有触于其，而发于咏叹。

在这篇文章中，苏轼详细论述了他的诗文创作纲领，指出诗人光有高超的诗艺技能还不能保证他就能创作出美的诗篇，在此基础上，诗人更重要的是应有生活，在生活中触物生感，多方体验，积蓄强烈而充沛的创作动能。当此创作动能强烈充沛到诗人已经深感不吐不快时，诗人挥笔赋诗，才能写出真正优秀的诗篇来。

为了证明这一理论的坚强有据，苏轼举了他父亲的思想观点作后盾，并将他与弟弟苏辙的创作实情拉来为佐证，证明诗人或散文家不可为写而写，一旦先存有写文之心，就会是为文而造情了。苏轼和苏辙诗文之所以妙，就在于兄弟二人写作时没有先存一个写的意念在胸中。苏轼认为他们的南行畅和诗文就是在不存写作意念在先的情况下写出的，所以都是佳篇。

除此之外，苏轼诗歌创作理论最粲然可观者，为诗能穷人与诗人穷而诗工论、创作本体论之道技论、想象论与梦吟虚构论等，以下尝试分别论之。

### （一）穷而后工与诗能穷人

苏轼在诗的创作理论上，受韩愈、欧阳修等人的影响，是一个持“诗穷而后工”论者。

苏轼在诗的道路上，是一个喜欢叫“穷”的人。《次韵徐仲车》：

恶衣恶食诗愈好，恰似霜松转春鸟。

## 《次韵和王巩》诗：

谪仙窳夜郎，子美耕东屯。造物岂不惜，要令工语言。王郎年少日，又如瓶水翻，争锋虽剽甚，闻鼓或惊奔。天欲成就之，使触羝羊藩。孤光照微陋，耿如月在盘，归来千首诗，倾泻五石樽。却疑彭泽在，颇觉苏州烦。君看邹忌子，廉折配春温。知音必无人，坏壁挂桐孙。

## 《次韵张琬》诗：

半日偷闲歌啸里，百年暗尽往来中。  
知君不向穷愁志，尚有清诗气吐虹。

## 《次韵张安道读杜诗》：

诗人例穷苦，天意遣奔逃。  
尘暗人亡鹿，溟翻帝斩鳌。  
艰危思李牧，述作谢王褒。  
失意各千里，哀鸣闻九皋。  
骑鲸遁沧海，捋虎得终袍。  
巨笔屠龙手，微官似马曹。  
迂疏无事业，醉饱死游遨。

## 《次韵李公择梅花》：

诗人固长贫，日午饥未动。



偶然得一饱，万象困嘲弄。  
寻花不论命，爱雪长忍冻。  
天公非不怜，听饱即喧哄。

《孙莘老寄墨四首》之四：

吾穷本坐诗，久服朋友戒。  
五年江湖上，闭口洗残债。  
今年复稍稍，快痒如爬疥。  
先生不讥诮，又复寄诗械。  
幽光发奇思，点点出荒怪。  
诗成自一笑，故疾逢虾蟹。

概括苏轼之说诗人之穷，有这样几方面的意思：

第一、诗人总是处在经济的贫困之中，就像《次韵李公择梅花》中所说的，有时得一饱、得一温暖都不容易。

第二、经济上的贫困总是与政治上的穷途坎坷连在一起的，后者往往为前者之因。苏子瞻《与章子厚参政书》记载他政治上受迫害而贬官黄州之时经济拮据的情况是：

黄州僻陋多雨，气象昏昏也。鱼稻薪炭颇贱，甚与穷者相宜。然轼平生未尝作活计，子厚所知之。俸入所得，随手辄尽。而子由有七女，债负山积，贱累皆在渠处，未知何日到此。见寓僧舍，布衣蔬食，随僧一餐，差为简便，以此畏其到也。穷达得丧，粗了其理，但禄廩相绝，恐年载间，遂有饥寒之忧，不能不少念。

中国知识分子对统治者的经济依附关系主要以俸禄、即工资收

入为标志，此纽带关系知识分子的身家生计是否能维系，苏轼因乌台诗案贬居黄州，竟连俸禄也被执政者所停发，政客之对诗人，也太过残忍。苏轼《次韵孔毅父久旱已而甚雨》写道：“我生无田食破砚，尔来砚枯磨不出。”倘仅当做自认才华散尽那就错了。所以他又写出“我虽穷苦不如人，要亦自是民之一。形容可似丧家狗，未肯弭耳争投骨”。

从苏轼的黄州贫困，乃至从他的海南潦倒曾经旬无肉<sup>①</sup>看，他的经济上的贫困主要由政治上的潦倒而致，贫困的直接原因是统治者将停俸或减俸作为对政治异己者的处罚手段。所以苏轼会说“吾穷本坐诗”。

经济上的贫困与政治上的穷途交相煎熬诗人，于是可以令贫困者生成为诗人，令一般的诗人成为优秀的诗人。苏轼的这种思想源于韩愈，而在中国诗歌美学史上，诗穷而后工论则可一般追溯到屈原和管子那里。屈原《惜诵》“介渺志以致愍兮，发愤以抒情”的诗句谈到了诗歌是对愤怒之情的宣泄。《管子·心术》则告诉人们：“止怒莫若诗。”至汉代司马迁撰《报任安书》，以为《诗三百》篇，大抵皆圣贤发愤之所为作，令这一愤怒出诗人的理论日渐昭显，得到诗人的关注与认同。韩愈即在这样的传统基础之上，提出了他的物不平则鸣说与诗穷而后工说。韩愈《送孟东野序》说：

大凡物不得其平则鸣，草木之无声，风挠之鸣；水之无声，风荡之鸣。其跃也或激之，其趋也或梗之，其沸也或炙之。金石无声，或激之鸣。人之于言也亦然，有不得已而后言，其歌也有思，其哭也有怀。凡出乎口而为声

<sup>①</sup> 见苏轼《客俎旬无肉又子由劝不读书萧然清坐乃无一事》之诗题与诗中写到欲掘鼠获肉，是至贫之情形：“病怯腥咸不买鱼，尔来心腹一时虚。使君不复怜乌攫，属国方将掘鼠余。”其贬海南，则又系新旧党争所致。



者，其皆有弗平者乎！

乐也者，郁于中而泄于外者也，择其善者而假之鸣。金、石、丝、竹、匏、土、革、木八者，物之善鸣者也。维天之于时也亦然，择其善鸣者而假之鸣，是故以鸟鸣春，以雷鸣夏，以虫鸣秋，以风鸣冬。四时之相推夺，其必有不得其平者乎！其于人也亦然。人声之精者为言，文辞之于言，又其精也，尤择其善鸣者而假之鸣。

于是人类代代有代表自身而鸣的圣人、思者与诗人。

物不得其平，就包括诗人经济、政治之穷愁潦倒心绪，所以韩愈《荆潭唱和诗序》说：

夫和平之音淡薄，而愁思之声要妙；欢愉之辞难工，而穷苦之言易好也。是故文章之作，恒发于羁旅草野。至若王公贵人，气满志得，非性能而好之，则不暇以为。

欧阳修受此种理论影响，也曾大发感慨，《梅圣俞诗集序》说：

予闻世谓诗人少达而多穷，夫岂然哉？盖世所传诗者，多出于古穷人之辞也。凡士之蕴其所有，而不得施于世者，多喜自放于山巅水涯，外见虫鱼草木风云鸟兽之状类，往往探其奇怪；内有忧思感愤之郁积，其兴与怨刺，以道羁臣寡妇之叹，而写人情之难言；盖愈穷则愈工。然则非诗之能穷人，殆穷者而后工也。

欧阳修是苏轼恩师，故欧阳修此种感慨可说是韩愈诗穷而后工

论对他发生影响的中介之一<sup>①</sup>。

苏轼认定诗穷而后工之理，主要的原因还是他本人的人生与诗歌创作经历。他自己，就是陷入窘境中而创作出大量的优秀诗文的。

从苏轼的经历，诗穷而后工论应有一点补充，那就是当“穷”到极惨时，也是无诗的，因为，此时，诗人作为人的生存都出现了危机，活下来，成为他的第一人生要义，此时，他连诗都无暇作、不敢作，何来好诗。就像我们在前面所引的《孙莘老寄墨四首》之四写的，乌台诗案之后的相当长一段时间里，亲人、朋友皆劝戒他不要再写诗，以免惹祸，他自己也心有余悸，因此“五年江湖上，闭口洗残债”，杜口不吟，绝笔不写。此时“穷”到极点，“穷”反而真正将诗人杀死了。

这样的情形，苏轼在《答李端叔书》中有较详细的记载：

得罪以来，深自闭塞，扁舟草履，放浪山水间，与樵鱼杂处，往往为醉人所推骂。辄自喜渐不为人识，平生亲友无一字见及，有书与之亦不答，自幸庶几免矣。……草有麝，石有晕，犀有通，以取妍于人，皆物之病也。谪居无事，默自观省，回视三十年以来所为，多其病者。足下所见皆故我，非今我也。无乃闻其声不考其情，取其华而遗其实乎？抑将又有取于此也？此事非相见不能尽。自得罪后，不敢作文字，此书虽非文，然信笔累幅，亦不须示人。必喻此意。

苏轼以前诗人之穷，如司马迁、扬雄、李、杜、元、白等，多

<sup>①</sup> 苏轼《僧惠勤初罢僧职》诗明说此一影响：“非诗能穷人，穷者诗乃工。此语信不妄，我闻诸醉翁。”



不是遭文字狱而令其政治人生陷入穷途，其穷之恐扰并不在文字的书写，而苏轼之于乌台诗案遭迫害而穷，文字、诗歌本身经办案小人望文生义、深文罗织而成为苏轼致罪的“证据”，所以，苏轼入此“穷”境，达于极端时，连写一封书信也战战兢兢，万般叮咛收信者不得将信展示给他人。此刻，他自闭到沉于酒中，甚至被醉汉推骂，无人能认出他是一代大诗人苏轼。此时，他不作诗，又哪里会获得诗穷而后工的意外之喜呢？他在《次韵朱光庭喜雨》诗中写道：“破屋常持伞，无薪欲爨琴。”也描写了穷到极处，诗、琴、文艺无生存条件的情形。

就是说，诗穷而后工这一理论，应将“穷”界定为有限度的“穷”，穷到诗人能心绪万端，而又不致于“穷”到无力作诗、无暇作诗和不敢作诗的地步。

苏轼因亲受文字狱而“穷”这一段独特的经历，而来为诗人穷而后诗工这一理论提供一新的观点，即“诗能穷人”。《答陈师仲主簿书》说：

诗能穷人，所从来尚矣，而于轼特甚。

此前韩愈、欧阳修主要说“穷人能诗”，苏轼则反说之。苏轼的意思是说作诗可能招致诽谤，招致迫害，让诗人陷入“穷”境，乌台诗案于他就是这样的情形。所以，不仅仅是人在穷境中才能作好诗，作了好诗也可能使人穷困，好诗与“穷”因苏轼的补充，不再是“穷而后工”的单向的因果关系，而是互为因果，双向互动。陈师仲不信苏轼的新见，苏轼说：

今足下独不信，建言诗不能穷人，为之益力。其诗日已工，其穷殆未可量，然亦在所用而已。不龟手之药，或

以封，安知足下不以此达乎？人生如朝露，意所乐则为之，何暇计议穷达。云能穷人者固谬，云不能穷人者，亦未免有意于畏穷也。江淮间人好食河豚，每与人争河豚本不杀人，尝戏之，性命自子有，美则食之，何与我事。今复以此戏足下，想复千里为我一笑也。

苏轼依他的“诗能穷人”论，而将诗喻为如河豚一样的美味而有毒者。这在中国诗歌美学史上还是首创之举。诗以这样的美、毒双重性，以其美观之，故认为诗不能穷人，自其有毒而观之，则诗的确能穷人。苏轼即依此理而驳陈师仲，指出他不承认“诗能穷人”，是对“穷”怀有畏惧心理的缘故，陈师仲的执蔽处，就在于他只见诗河豚般的美味，而不见诗河豚般的毒性。苏轼觉得陈师仲不可理喻，故以“性命自子有，美则食之”，倘毒死在席，“何与我事”之语戏之。

当苏轼念叨“诗人穷而后诗工”一类话头时，他自己是见诗如河豚般美味者。这方面，他主要用前人之见，印证和解释自己的实践，描述诗坛的现象。如他《次韵和王巩》诗将诗人的被抛置于“穷”中解释为天意、造化的安排。此种说法早见于白居易安慰元稹“天意君须会，人间要好诗”之语。顺此解释，“穷”，成为诗人的天命。

苏轼在《邵茂诚诗集叙》一文中谈到了诗能穷人的另一些具体情况：

贵、贱、寿、夭，天也。贤者必贵，仁者必寿，人之所欲也。人之所欲，适与天相值实难，譬如匠庆之山而得成冢，岂可常也哉。因其适相值，而责之以常然，此人之所以多怨而不通也。至于文人，其穷也固宜。劳心以耗神，盛气以忤物，未老而衰病，无恶而得罪，鲜不以文



者。天人之相值既难，而人又自贼如此，虽欲不困，得乎？

由此可知，所谓“诗能穷人”，指诗之语言文字的创作令诗人“劳心以耗神”，以致“未老而衰病”；所创作的诗作又将诗人“盛气以忤物”的心高气傲，为世人所嫉的人格特征外化出来，令诗人“无恶而得罪”，成为在名利场中人欲摈斥者。诗人由此而招致的“穷”，乃诗人自找的，所以，苏轼称为“自贼如此，虽欲不困，得乎？”诗人的“自贼”，出自诗人天性：“自念明于处己，暗于接物，其不可至死以不喜，故讥骂随之，抑足恤乎？”<sup>①</sup>苏轼解剖自己至此，大有自作孽，不可活似的悲苦。又加上人欲所望得到的贵与寿，获得者是天命偶然相契，人若想必然地去得到这两样价值，多半都是落空，这在客观上也加剧了诗人的穷。但后面的这种情形，已不是诗能穷人的“自贼”情形。苏轼的这一解释专从诗人自身方面寻找致穷之因，似乎诗能穷人是诗人自陷于向诗奔赴的天命之途，而与社会政治的外在因素无关。这样的解释，表明苏轼刻意地在回避从社会政治的角度来思考和言述他的诗能穷人的命题。至于他的动机，或仍与他亲身经历过文字狱而噤若寒蝉有关。

对诗人处穷的这种解释产生两种效果：一是取消了对诗人处境的社会政治原因的考察与批判。在这一点上，苏轼没有完全继承韩、欧诗穷论的长处，韩愈的诗穷论从不平的物之此在状态与诗人的社会地位、即自然与人的政治经济人生方面来批判性地阐释诗人之处穷。欧阳修的诗穷论也把穷与达相对而言，将诗人的社会政治遭际视为穷的原因。在韩、欧看来，诗人之穷是社会、人事所致，与造物之安排，与上天的意志无

<sup>①</sup> 《送张道士叙》

关。二是通过将穷定义为诗人的天命，将诗人放置于造物主偏爱的宠儿的神圣地位，抬高了处穷之诗人的地位，从而使诗人获得了极大的精神上的自我安慰，强化了诗人处穷的人生奋斗目标，令诗人看清了他在“穷”境中人生的意义与价值，鼓舞诗人全身心地投入诗歌创作中去，在处穷中充满信心，将处穷置换为审美的生活。就这一效果而言，将诗人之“穷”归结为天命是有积极意义的，而且作为一种诗歌理论，它也揭示出了诗人存在本质的特殊性：诗人作为人、作为臣子、作为社会的知识工具，在经济上和政治上是依附帝王的，统治者因此可以通过经济、政治上的惩罚措施而令诗人“穷”。但诗人作为诗人，他直接受命于造物主，受命于天，他却是比执政者更崇高、更神圣的，是执政者的惩罚措施难以施加其上，产生效果的。执政者对诗人作为人、作为臣子、作为被统治者这部分存在之权力的剥夺，只能促使诗人生成为名符其实的诗人。统治者制造的因此不是真正的诗人的穷，而是诗人生命的富饶与壮大。苏轼为此自慰地说：

我本畏酒人，临觞未尝诉。平生坐诗穷，得句忍不吐。吐酒茹好诗，肝胃生滓污。用此较得丧，天岂不足付。吾侪非二物，岁月谁与度。悄焉得长愁，为计已大误。二欧非无诗，恨子不饮故。强为酬一酌，将非作愁具。成言如皎日，援笔当自赋。它年五君咏，山王一时数。<sup>①</sup>

酒与诗，使他处穷的人生不再是愁云密布的日子，美好的诗句在美酒的浇灌之下如红日喷涌而出，让穷困的日子变成阳光洒

<sup>①</sup> 《叔弼云履常不饮故不作诗劝履常饮》



满的人生。

这就是人：假如那里有财富，如同一个神亲自用礼物照料着他，人依然盲目，浑然不觉。他首先必得遭受痛苦；但现在他命他的无上珍宝，于是必然生成词语，犹如花朵开放。

此刻，诗人用诗语的阳光照亮万物，命名万物，创造出一个美的新世界，而诗人自身的生生亦在此阳光之中，犹如阳光下的一朵野菊，自由地、自性地开放着，享受着尽美尽善的阳光与新鲜的空气：

野菊生秋涧，芳心空自知。  
无人惊岁晚，惟有暗蛩悲。  
花开涧水上，花落涧水湄。  
菊衰蛩亦蛰，与汝岁相期。  
楚客方多感，秋风咏江篱。  
落叶不满掬，何以慰朝饥。

穷，被野菊生命自性之美冲淡了，由穷而生的功利之愁也置换成了对美好生命荣枯轮回的悲秋之意。凭借这样的诗的提升，肉身、情绪本在穷之地狱和炼狱中受苦的“穷人”升腾至美的天国之中，其情形正如但丁在《神曲》中经维吉尔这样的大诗人的指引，在诗歌女神的前导下，脱离地狱和炼狱之苦海，走向诗的不朽天堂。

苏轼颇关注“诗所穷人”的现象，但他同时承认人穷能令诗工。诗人愈穷而诗愈工，“恶衣恶食诗愈好”，这是一个经验到的现象，但此然已知，其所以然又如何呢？

苏轼的答案是：穷时能自适、能认清诗人作为人生存的当下情势而顺守之，是令诗人此时诗好的一个原因。《送水丘秀才叙》说：

予谓古之君子，有绝俗而高，有择地而泰者，顾其心常足而已。坐于庙堂，君臣赓歌，与夫据槁梧击朽枝而声犁然，不知其心之乐奚以异也。其在穷也，能知舍；其在通也，能知用。

穷时知“舍”，善藏行止，能隐迹山水，知足常乐，便能吟出好诗。自知自适者，知诗人一己之天性而顺守之。如苏轼晚年：

身且老矣，家且穷矣，与物日忤，而取途且远矣，将明灭如草上之萤乎？浮沉如水中之鱼乎？陶者能圆不能方，矢者能直不能曲，将为陶乎？将为矢乎？山有蕨薇可羹也，野有麋鹿可脯也。一丝可衣也，一瓦可居也，诗书可乐也，父子妻孥可游衍也，将谢世路而适吾所自适乎？抑富贵声名以偷梦幻之快乎，行乎止乎？迟乎速乎？<sup>①</sup>

此种颇似“生存还是死亡”的哈姆雷特型提问，提问者不同于哈姆雷特的地方就在于他的问题是先有答案后提问的，苏轼提问之时处于选择之后的果断中，并没有哈姆雷特的那种徘徊与犹豫，那样的莫衷一是，优柔寡断。苏轼的意思是很明确的；诗人虽穷，但只要任情率性，安于天命，便能写出好诗。诗人若能如此，则人穷而诗不穷，人生苦而诗不苦。所以，苏轼自

① 《送张道士叙》



己即便在人生最为穷困的黄州、海南时期，诗味也是边缘苦涩而中间如蜜，旷达乐观，与当地人与自然融洽相处，尽文艺审美之趣，畅美酒沉醉之欢。所以，苏轼颇不喜郊寒岛瘦那种诗味更比人生穷的作品，而总是高唱“知君不向穷愁志，尚有清诗气吐虹”的诗句。苏轼《读孟郊诗二首》云：

夜读孟郊诗，细字如牛毛。  
寒灯照昏花，佳处时一遭。  
孤芳擢荒秽，苦语余诗骚。  
水清石凿凿，湍激不受篙。  
如初食小鱼，所得不偿劳。  
又似煮彭蜆，竟日嚼空螯。  
要当斗僧清，未足当韩豪。  
人生如朝露，日夜火销膏。  
何苦将两耳，听此寒虫号。  
不如且置之，饮我玉卮醪。

我憎孟郊诗，复作孟郊语。  
饥肠自鸣唤，空壁转饥鼠。  
诗从肺腑出，出则愁肺腑。  
有如黄河鱼，出膏以自煮。  
……  
歌君江湖曲，感我长羁旅。

苏轼至此，对人穷而所作诗不能穷的态度，应该是再鲜明不过的了。

## （二）以道御技的创作本体论

以道、技关系立论者，《庄子》之《庖丁解牛》故事开源之后，在中国文化中便潺潺流淌，成溪成河。在苏轼这里，构成他的艺术创作之本体论。《虔州崇庆禅院新经藏记》：

如来得阿耨多罗三藐三菩提，曰：“以无所得故而得。”舍利弗得阿罗汉道，亦曰：“以无所得故而得。”如来与舍利弗若是同乎？曰：何独舍利弗，至于百工贱技，承蜩意钩，履屐画谩，未有不同者也。……以吾所知，推至其所不知，婴儿生而导之言，稍长而教之书，口必至于忘声而后能言，手必至于忘笔而后能书，此吾之所知也。口不能忘声，则语言难于属文，手不能忘笔，则字画难于刻调。及其相忘之至也，则形容心术，殫酢万物之变，忽然而不自知也。自不能者而观之，其神智妙达，不既超然与如来同乎？故《金刚经》曰：“一切贤圣，皆以无为法，而有差别。”以是为技，则技疑神，以是为道，则道疑圣。古之人与人皆学，而独至于是，其必有道矣。

苏轼在这篇文章中提出一个根本性命题：人类的一切认知活动、或从神佛到人的一切认知活动，均必得以道御技，才能由技进道，最终从技术的熟悉，升华到对大道的洞察。

在此总命题之下，他进一步指出，以道御技的方法是写作应遵守的根本性方法，其具体的操作，则是相忘。在学习的各阶段中，每一阶段均应对某种技术或工具忘却，只有以此忘却为基础，学习才能进入到下一个阶段；只有不断的忘却，写作者才能不断的达到更高的技巧层次，并最终达到道技合一的创作极境。对此，苏轼以一个人从婴儿学语到成为写作高手的成



长过程为例来形象地说明，婴儿要进入言语的、也即说话的阶段，就必须忘掉他是一个发声者；说话的婴儿要步入书写的童年时期，首先必须忘掉他是用笔在写，记着笔时是不能书写的；这儿童少年要发展到写作，则必得先忘却他是在用语言写作。苏轼的这一理论，可说是他的哲学认知论总纲，此总纲并且是他的文学创作思想的纲领。

根据这一思想，他等于将诗人从道的层面界定为语言之外的存在者，诗人惟因在语言之外，他才能在语言之中。诗人在语言之外有赖于相忘，他忘掉的是语言的形式与使用语言的技巧，但却由此得到了语言之存在精神与使用语言的比技艺更高的技艺。诗人此刻不再以诗匠现身，而上升为造物者或神佛本身。

苏轼的这种认知、创作论具体阐述为诗的，则如《新渡寺席上，次赵景贶陈履常韵，送欧阳叔弼，比来诸君唱和，叔弼但袖手旁睨而已，临别，忽出一篇，有渊明风制，坐皆惊叹》诗写：

神屠不自全，妙颊惟妆半。更刀乃族庖，倚市必丑悍。平生魏公筹，忽斫郢人堦，诗书亦何用，适道须此馆。多言虽数全，微中或排难。子诗如清风，蝉蝉发将旦，胡为久闭匿，绮语真自患。

他叙写欧阳叔弼作诗以道御技，如神屠庖丁之解牛，当其作诗之时，官知止而神欲行，较之以技艺作诗者，他的诗如出谷清风，令人爽朗，非后者之“绮语”所能比拟。而达此以道御技的创作极境者，首推陶渊明。

庖丁解牛，所进者是技而非道，道，即顺自然而为，此种操作之尺度首先要求主体面对对象时，渐次熟悉对象，最终融

化进对象之中，混除主体性，让行为者只剩下自然生命，与对象之间达成物我双忘，同归自然的契合关系，行为者从而熟悉、了解对象犹如熟悉、了解自身。诗人如此运作对象、即写作行文以构筑意境时，能像庖丁运刀若中肯綮，合于桑林之舞，对象应声而委解散落一样，像庖丁官知止、神欲行一样，常行于所当行，常止于所当止，尽乎自然之妙。《答谢民师书》云：

……所示书教及诗赋杂文观之熟矣，大略如行云流水，初无定质，但常行于所当行，常止于所不可不止，文理自然，姿态横生。

这便是以道御技的写作的至高境界。即诗人以言见物、见境、见意、见情、见种种虚实杂事时，顺自然文理而为，其创作因此与造化之造物相似，自然生克，不显一丝人工斧凿的痕迹。所谓“如行云流水，初无定质”者，无论行云还是流水，本身皆无形可言，但依山势、气候、地形而随势婉转成形。当其随势婉转，随物赋形之际，并非先将欲成之形式预先设计好，然后强寻相宜的山势、气候和地形去实现之，而是心无预设的自然流动成形。其面前是何等样的山势、气候、地形，行云、流水不干预，也无法干预，此刻行至此处物我相因赋成此形，彼时傍彼处物我相生赋成彼形，行云、流水之成形，无目的而合目的，顺自然而得自然，以无“定质”，又随势婉转、随物赋形，则因山势、气候、地形的千变万化而自身也能倏作变相，生生不息，每种不同。自然有怎样丰富的美态，诗人或散文家创作出的诗文也就有那样丰富的美态。“常行于所当行，常止于所不可不止”之处，见出的是造化者造化万物的自然天心，掩去的是诗人、散文家的创作作为人的创作的人为巧思。



诗人、散文家的创作是语言的劳作，其以道御技因此要落实到语言与意、与物、与口、与心、与手的关系上：

求物之妙，如系风捕影，能使是物了然于心者，盖千万人而不一遇也。

苏轼在《答谢民师书》中的这段话将诗人摹写之物界分为实在的、外于诗人之物，以及诗人视物之后入于其心中之物，前者是美的自然景物本身，后者是诗人对前者进行审美关照之后将前者转型为自己的心像。人的心像能将自在着的自然景物之美的微妙处尽数拈出掌握之，重生之，是极为困难的，“盖千万人而不一遇也”。即自然美景难有知音。

然而，此实像与心像的神韵契合却是诗人以道御技创作的基础。对于诗人而言，更难的创作还在于将心中之像宣之于口，书之于手。

诗歌创作之难，不仅在于掌握辞达技巧之难，而且更在于以道御技之难。

苏轼认为，若诗人使用语言是庖丁解牛式的进于道的使用，则不可如扬雄那样将文学家在文学创作中的语言性生存贬低为“雕虫篆刻”，屈原写作《离骚》是以道御技地活在语言之中，令实像、心像和口、手之像亲密契合，“盖风雅之再变者，虽与日月争光可也，可以其似赋而谓之雕虫乎？”贾谊之写作也做到了孔子的以辞达意的要求，而扬雄“以赋鄙之，至与司马相如同科”。苏轼因此批评扬雄：

雄之陋如此比者甚众，可与知者道，难与俗人言也。

扬雄鄙陋的根本原因，就在于他于文学的创作，只在进于技，

不知进于道。此种执蔽之见导致扬雄自己的写作文字流于艰深：

扬雄好为艰深之辞，以文浅易之说，若正言之则人人知之矣。此正所谓雕虫篆刻者，其《太玄》、《法言》皆是类也，而独悔于赋，何哉？终身雕篆而独变其音节，便谓之经，可乎？

苏轼在力主诗歌创作应以道御技时，注意到写诗本身便有助于人进于道，修道与写诗，是相得益彰的事情。《送钱塘僧思聪归孤山叙》云：

古之学道，无自虚空入者。轮扁斫轮，偻僂承蜩，苟可以发其巧智，物无陋者。聪若得道，琴与书皆与有力，诗其尤也。聪能如水镜以一含，则书与诗当益奇。

写诗，在此被苏轼解释为小和尚思聪证修佛道的一种手段。苏轼指出，写诗与练琴、写书法一样，与道相比较是一种实在的充满物的人生行为，而大道是虚，空虚之大道证修，在方法上不能从虚到虚，而应由实返虚。思聪可以由写诗、鼓琴、写书法之实而证入空虚的真如大道。此种证道方法，亦即是禅宗即色即空，空不离色的方法。此种方法自禅宗二祖慧可开创之后，就在禅宗内部形成传统。

苏轼对思聪所讲之道，虽不是神屠老庄之道，然而由诗而能进道的路径，对老庄之道也是同样适用的。在庄子那里，庖丁也是由技而入于道，最后才能以道御技的。写诗，也是一种技艺，起初有技无道，只有绚烂，如庖丁初解牛，所见无非一浑沌而无从下手的全牛。写诗者由技入道，渐去绚烂之色，至



老年而能以道御技，令诗语平和自然，淡处见真。苏轼《众妙堂记》记梦中洒水薙草者之由技而道，技道合一：

眉山道士张易简教小学，常百人，予幼时亦与焉。居天庆观北极院，子盖从之三年。谪居海南，一日梦至其处，见张道士如平昔。……其徒有诵《老子》者也：“玄之又玄，众妙之门。”予曰：“妙一而已，容有众乎？”道士笑曰：“一已陋矣，何妙之有。若审妙也，虽众可也。”因指洒水薙草者曰：“是各一妙也。”予复视之，则二人者手若风雨，而步中规矩，盖涣然雾除，霍然云散，予惊曰：“妙盖至此乎！庖丁之解，郢之鼻蚕，信矣。”二人者释技而上，曰：“子未睹真妙，庖、郢非其人也。是技与道相半，习与空相会，非无挟而径造者也……”

洒水薙草者似庖丁、郢人，皆“是技与道相半，习与空相会”，即都由习技而入道。其习技以入道为一阶段性目的（最终目的为臻于妙境），故与一般的为技而习技者，即“族庖”一类人不同，后者把上手之物作为活下去的手段或工具，前者则把上手之物作为存在之生成的路径与生成了的存在本身。如具体到写诗的上层，那种眼前只有技巧的写诗者永远都只是将写诗作为赚钱谋生手段的写诗匠，而只有经由技巧的学习，不断达到忘却技巧的道化之境的写诗者，他将写诗之道作为自己生命存在的家园，作为人生的精神、灵魂的归宿，他才是真正的、可以称为诗人的诗人。苏轼《文与可画墨竹记》云：

竹之始生，一寸之萌耳，而节叶具焉。自蝸腹蛇蚶以至于剑拔十寻者，生而有之也。今画者乃节节而为之，叶叶而累之，岂复有竹乎！故画竹必先成竹于胸中，执笔

熟视，乃见其所欲画者，急起从之，振笔直遂，以追其所见，如兔起鹘落，少纵则逝矣。与可之教予如此，予不能然也，而心识其所以然。夫既心识其所以然而不能然者，内外不一，心手不相应，不学之过也。故凡有见于中而操之不熟者，平居自视了然，而临事忽焉丧之，岂独竹乎！

作诗也何尝不如此？故仅有技，固然只能列于族庖一类诗匠之列，有道无技，则也会沦落为“内外不一、心手不相应”一类诗外之人。后者之于诗，尚不及有技无道的诗匠。

### （三）无思之思的诗歌思维论

苏轼的诗歌思维理论建立在他对思的一般性的思考上，他在《思堂记》中如此论思：

建安章质夫，筑室于公堂之西，名之曰思。曰：“吾将朝夕于是，凡吾之所为，必思而后行，子为我记之。”

嗟夫，余天下之无思虑者也。遇事则发，不暇思也。未发而思之，则未至。已发而思之，则无及。由此终身，不知所思。言发于心而冲于口，吐之则逆人，茹之则递余。以为宁逆人也，故卒吐之。

君子之于善也，如好好色；其于不善也，如恶恶臭。岂复临事而后思，计议其美恶，而避就之哉！是故临义而思利，则义必不果；临战而思生，则战必不力。若夫穷达得丧，死生祸福，则吾有命矣。少时遇隐者曰：“孺子近道，少思寡欲。”曰：“思与欲，若是均乎？”曰：“甚于欲。”庭有二盎以蓄水，隐者指之曰：“是有蚁漏。是日取一升而弃之，孰先竭？”曰：“必蚁漏者。”思虑之贼人也，微而无间。隐者之言，有会于余心，余行之。



且夫不思之乐，不可名也。虚而明，一而通，安而不  
懈，不处而静，不饮酒而醉，不闭目而睡。

将以是记思堂，不亦缪乎。虽然，言各有当也，万物  
并育而不相害，道并行而不相悖。以质夫之贤，其所谓思  
者，岂世俗之营营于思虑者乎？《易》曰无思也，无为也，  
我愿学焉。《诗》曰思无邪，质夫以之。

苏轼将“思”界定为两种，一种是世俗营营众生的功利计较、  
谋划等思虑，一是儒家意义上的道德反省。他虽然认为后一种  
思较前一种思好，但他自己是两种都弃之如敝履，他很骄傲地  
宣称，他是天下最无思虑（主要指世俗功利之思）的人。

这两种思，苏轼自陈不能处身其中的理由，一是思之无  
用，思与事总是错位的。

所谓思，总是对事的思，但苏轼指出，当事情已发生，就  
没有思的时间了；事情还没有发生时，思之又不能与事情相切  
合。思与事因此总是无法谋面。

二是思了反而于事有害，思总是妨碍事的正常的、成功的  
进行；“临义而思利，则义必不果；临战而思生，则战必不  
力。”

三是思不仅害事，而且害人，思与欲一样，都是耗人精  
神、残心伐性之斧，而“思”之害人尤甚于“性”，此理苏轼  
以蓄水二盎，有蚁漏者先竭之理事喻之，所谓思者当比无思者  
早病先衰，先赴黄泉。

四是思之人生乐趣不如无思之乐，思之乐是处身现象域的  
有限之乐，无思之乐是偃息于道域的无限之乐。

苏轼认为，无思者，安命守分，“遇事则发”，行动发自自  
然之生命动能，其处身之乐，虚明通神，与道相欢，逍遥于有  
为、无为之间，虽乐而不可名状。此无思的境界，因此是超然

物外，与物混同，抱元守一，似醉似醒的审美的人生境界。

苏轼此处所论的“思”，不包括老庄之思与禅宗之思，这是因为他在《思堂记》对“思”的批判与对无思的礼赞，实际上尽出于老庄之思。在老庄的界域，苏轼是一个睿智的思者。

《思堂记》谈到了思、无思与言语、与命名的问题，这就开始涉及到思与诗、涉及到诗的创作思维。

《思堂记》谈到言语之冲口而出是一事件。当言语冲于口、将出未出时，并无思来紧急运作，选择之后让口服从思的命令。言语之终于冲口而出，是说话者生命的自我保护本能使然，此本能作为生命的内驱力正是言语冲口而出的冲力，力至言出，当时之际，是无思的存身之地的。而从《思堂记》上下文揣摩，对发于心而冲于口的言语令其冲口而出的内驱力，是人的自然的、也即自性自在，同于大道的生命力，它非人有为而生，却是无为便至，故冲口而出的言语是天真自然的，言语冲口而出的事件完全与（有为之）思无关。

如此冲口而出的言语，若其中有乐，也就是“不思之乐，不可名也”。其乐作为道性的美感，是不可命名的。

此种无思、不可名的静默的状态并非是纯粹在言语之外的，言语不正冲口而出着吗？因此，虽然不可命名，但无思之思通达着诗，通达着存在之思。正如海德格尔《序曲》诗所吟唱者：

#### 序 曲

让思的道说安于其严格之寂静，  
听凭其绝无仅有。

于是乎也属稀罕，



大道中被用者，  
大胆成为歌之贫困序曲，  
这惟有诗人吟唱的歌，  
久已闻所未闻。

歌与思想的二重性萌发于同枝：  
乃归功于突兀的暗示，  
出自命运之暗冥。

苏轼“归来闭户坐，寸田且默耕”，于无思之思中，构想着诗的语言，在无名的欢乐中，生成为布谷鸟般聒聒不休的命名者：

诗人如布谷，聒聒常自名。<sup>①</sup>

对于诗的创作思维而言，苏轼无思的说法究竟是如何能通达之呢？

首先，苏轼无思说拒绝的思是功利的思，其乐在其中的无思是超功利的老庄之思，其无思之思，因此实质上是审美性的思维。惟此种思维能通达诗歌创作之思维。此种思维才能真正实现诗人在构思过程中对生活之真谛的艺术发现，才能让诗人在生活中发现美、品尝美并用诗语给予命名，“踏遍钱塘湖上山，归来文字带芳鲜。”<sup>②</sup> 钱塘湖光山水之美，作为一种超功利的人生价值，为世俗思虑劳累得神疲心瘁者是无法发现和品尝的，更不要说对之给予诗的命名了。但它却笑向苏轼这诗人

① 《辛丑七月赴假还江陵夜行途中作口号》

② 《送郑户曹》

之脸，浸染诗人的文字，令诗人诵诗语于方寸灵田，冲口而出之时，甚至带上了它的芳香之味与鲜艳明媚的色彩。而诗语亦因此令苏轼沉醉的那一钱塘湖光山色，经由《送郑户曹》诗的命名，而被永恒地镌刻下来，其瞬刻之美，有了持存的生命。

苏轼无思之思的诗歌创作思维其次是感物起兴，不假思索地即兴式创作思维。此种思维绝不似那种主题先行、慢慢构思的有目的的思维，而是感物起兴、诗语瞬间冲口而出。观物起兴、生成胸中之像与将此物像意兴赋予诗语之物化形式几个阶段连环发生，此种创作因过程极短，以至于人甚至注意不到曾有一构思环节的存在。此种诗歌创作的特点在于重气、重情，自然、真诚；在于不有意写诗，不为写而写，当其写时，是被诗兴情景兴奋起来，驱迫着他，令他不写便不快，不得不写。其状如《连日与王忠玉、张全翁游西湖，访北山，清顺、道潜二诗僧登垂云亭，饮参寥泉，最后过唐州陈使君夜饮，忠玉有诗，次韵答之》描述的：

北山非自高，千仞付我足。西湖亦何有，万象生我目。云深人在坞，风静响应谷。与君皆无心，信步行看竹。竹间逢诗鸣，眼色夺湖绿。百篇成俯仰，二老相追逐。

最后，也是最重要的一点，苏轼无思之思的诗歌创作思维是寂然凝虑，静以思动的思维方式。惟无思，而能静；惟静观，而能“一眼吞江湖，万象涵古今”<sup>①</sup>。《读道藏》诗云：

至人悟一言，道集由中虚。

① 《参寥上人初得智果院会者十六人分韵赋诗轼得心字》



心闲反自照，皎皎如芙蕖。

无思的静观状态在主体正是此“道集由中虚”。无思故万物不萦于心，万事不驻于怀，主体胸中，抱元守一而虚灵空明，这为他之静观万象，眼吞江湖准备了条件。如主体有思，心中为名利是非种种事、物填满，其心中必然蒙尘无光，如何能照见江湖万象及境中之意？心闲者即是无心无住，无事挂怀，又是心静的先决条件，不闲者耳目心惟有事务，惟闲者能静，能静，主体才可能“反自照”，反观己心，见心境中江湖万象起灭，古今沧海桑田。才能见到自己空明澄澈中如清水芙蓉般的道性生命之美。

以静观动的诗歌创作思维，苏轼《送参寥师》诗写得最详细：

上人学苦空，百念已灰冷。  
剑头惟一峩，焦谷无新颖。  
胡为逐吾辈，文字争蔚炳。  
新诗如玉雪，出语便新警。  
退之论草书，万事未尝屏。  
忧愁不平气，一寓笔所骋。  
颇怪浮屠人，视身如丘井。  
颓然寄澹泊，谁与发豪猛。  
细思乃不然，真巧非幻影。  
欲令诗语妙，无厌空且静。  
静故了群动，空故纳万境。  
阅世走人间，观身卧云岭。  
咸酸杂众好，中有至味永。  
诗法不相妨，此语更当清。

“空”与“静”，是佛修之心境，表面上宗教与诗不同，但苏轼认为在这方面“诗法不相妨”，不仅如此，“诗”与宗教之“法”是相通的，“诗”的创作，要到达“妙”的境界，甚至需要诗人养具“空”和“静”的心境。

苏轼在此展示了他问法、写诗、游行、观历人世的辩证思维：静与动构成一对辩证范畴，空与境构成一对范畴。按照他的辩证思维，所谓“静故了群动”，可理解为静是一静，动是群动。诗人写诗，所写对象属于一静与群动二者，就群动言，它意味着诗人所面对之世界与人生的喧嚣，要了解这喧嚣，对其沉思、发现，筛选、概括，就要求了解的主体必须心静。因为在动中，人是无法了解动的，就像一个人坐在火车上，倘不借助路旁不动的山石、树木、房舍等静物为参照，他就不知道火车是否在动，不知道火车动的方向、动的速度，是作上坡之动，还是作下坡之动。诗人如在创作构思中静不下来，心中充满了是非的权衡、利益的计较、油、盐、柴、米的需求困扰等红尘群动之喧嚣，他本身就成了这喧嚣，从而不能认出喧嚣群动之作为喧嚣群动。

诗人在“群动”之中不能抽身的话，意味着他与众人无异，不会是世界与人生的审美者与诗的表现者，他只是众人，而不再是诗人。反身而静，是人生成为诗人的必要条件。

诗人所处身的静，是脱离群动却响应着群动的富于张力的人生立场与创作心态。

静的人生立场是人从名利场之群动、从现象界之群动反身回到无欲、无思和无言的虚无道域，此道域的静寂令人与群动拉开距离，并获得对于名利、现象的审美视角，名利、现象亦因此距离而能生成为人的审美对象与诗人的表现对象。

当人反身到静之中，一方面是他从竭尽性的思转到了无思



的状态，另一方面是他由此真正始能入于思中并完满地思着。

所谓“竭尽性的思”，是人谋官、求财、邀宠、祈福类功利之思，不是诗人的一般俗人此生惟居此一思中，苦苦谋划、盼念、直欲竭尽心力方肯罢休。人能反静，便泯除了此一思虑，就此而言，静中之人处于“无思”的状态。

然而，当静中之人无功利之思时，他却进入了高度亢奋、集中专注的审美或诗的思之状态中。从价值判断上讲，审美或诗之思，才是真正的思，惟这样的思，才能脱离单纯对存在者的打量而思入存在，抵达人生与世界的美与诗的彼岸之境。在这一思中，人或诗人，故才完满地思着。此思与诗的庄严时刻，犹如海德格尔《从思的经验而来》诗的第一章所写者：

当晨曦静穆地吐展于群山之巅……

世界黑夜从未通达

在之澄明（das hicht des Seyns）

吾人迟暮

未蒙神之恩泽，

吾人早出，

难及在之光亮。

方兴未艾

在之诗是吾人。

迎向一颗星辰……

运思乃幽闭于

独一之思，

遂有一日静息，  
如星辰悬于世界天穹。

苏轼的动静说正是这样的“运思乃幽闭于/独一之思/遂有一日静息，此星辰悬于世界天穹。”他在讲动静关系时，主张以静为主，以静制动，而不是相反：

夫人之动，以静为主。

因为静才是人的内在生命精神幽闭安息栖居之所，是“心”弥漫壮大、充盈活力的状态，是的人生抱负、志气倾向自然澹泊的根据：

神以静舍，心以静充，志以静宁。

静因此是空明澄澈、虚怀若谷的道域：

虚以静明。其静有道，得己则静。

“逐物则动”的“动”是物化的现象人生，故必得受静的宰制，主体才能持有生命、思与诗的完整与丰盈。

倘若以“动”为主，以“动”制静，则只会令人陷于物欲的奴役状态不知自赎：

后之学者，始学也既累于仕，其仕也又累于进。得之则乐，失之则忧，是忧乐系于静矣。

平旦而起，日与事交，合我则喜，忤我则怒，是喜怒系于事矣。



耳悦五声，目悦五色，口悦五味，鼻悦芬臭，是爱欲系于物矣。

以眇然之身，而所系如此，行流转徙，日迁月化，则平日之所养，尚能存耶？丧其所存，尚安明在己之是非与在物之真伪者？<sup>①</sup>

以动为主会令主体既丧失自我，又最终丧失所追逐之物，这样的以动为主的思者故越是思，越是“难及在之光亮”，越是无法通达于诗。落实到中国诗学，在苏轼以前的文学创作思维论中，这种静观的思，已被阐释为“文之思也，其神远矣。故寂然凝虑，思接千载，悄焉动容，视通万里。”“是以陶钧万思，贵在虚静，疏淪五藏，藻雪精神。”<sup>②</sup> 静与虚是连在一起，构成虚静说的。而所谓“虚”，正是苏轼所说的“空”。

“空故纳万境”之空，指人的一寸灵田之空。此灵田可空可不空，若尽为纷纭色相、尘缘利欲塞满，则不空，心不空如镜蒙尘，心即无法映照涵纳万境，盖此境占住灵田不走，彼境便无法映纳进来，此心所装者，故永远是一有限的世界与人生。

“万境”是指无限的世界人生景象，人之一寸灵田要能以自身有限之空间与无限之“万境”应对，便必须“空”。所谓“空”，指心映照海纳物色景象，但万象不住于心，惟其不住，此象来了会去，彼象去了会来，万象皆有机会为此一寸灵田涵纳映照，默察静思。无思使心空，心由是而能思万境。苏轼曾如此而思：“羈枕未容春梦断，清都宛在默存中。”<sup>③</sup> “道人心水中镜清，万象起灭无逃形。独依古寺种秋菊，要伴骚人殍落

① 《江子静字序》

② 《文心雕龙·神思》

③ 《永和清都观道士……求此诗》

英。”<sup>①</sup>

静，无思地思出对象纷纭的动；空，无思地思出无限的对象。二者结合起来，诗人既空且静的思，能得世界与人生的真味，能调众味为一美，创作出美妙的诗语。

苏轼所说的静与空，虽是对佛教僧侣参寥师而说，但其思想资源不仅来自禅宗，而且来自老庄。

其与禅宗接榫处，在于禅宗明心见性，虚空见物的思维观。苏轼一生，对禅宗六祖法脉心香十分向往，《六月七日泊金陵阻风，得钟山泉公书，寄诗为谢》诗苏轼表白心意：

南行万里亦何事，一酌曹溪知水味。

老年由海南北上回归至江南岭上时又说：

七年来往我何堪，又试曹溪一勺甘。

曹溪甘水中，正有“静故了群动，空故纳万境”之意。《坛经》二十四节说：

心量广大，犹如虚空，……虚空能含日月星辰、大地山河、一切草木、恶人善人、恶法善法、天堂地狱，尽在空中，世人性空，亦复如是。

皮朝纲先生说：

慧能的“性空”，是只“空”虚妄，不“空”真实

<sup>①</sup> 《次韵僧潜见赠》



(真如、佛性)，而真如、佛性则是“真有”而不是“空”。慧能的意思是说，由于“常净自性”具有“净心”，空诸虚妄，“打破五阴烦恼尘劳”（二十五节），犹如“虚空”，就能以“虚空”之“净心”关照宇宙万物，而体认到宇宙万有的真如本性。<sup>①</sup>

这虚空之纳万境是六祖消弭心执著于境的方法，参寥子当奉为家法，而苏轼认为正可以作为诗思之法。皮朝纲先生指出刘禹锡已将此佛法与诗法打通。举刘禹锡《秋日过鸿举法师寺院便送归江陵引》中下面一段话为例：

梵言沙门，犹华言去欲也，能离欲，则方寸地虚，虚而万景入，人必有所泄，乃形乎词，词妙而深者，必依于声律，故自近古而降，释子以诗名闻于世者，相踵焉。因定而得境，故翛然以清；由慧而遣词，故粹然以丽。信禅林之花萼，而诚河之珠玑耳。

刘禹锡之论，应为苏轼最接近的思想源头了。皮朝纲先生说：

宋代美学家苏轼所说的“欲令诗语妙，无厌空且静。静故了群动，空故纳万境”（《送参寥诗》），……乃是对刘氏“虚而万境入”的继承和发挥。

这是很有见地的。苏轼的发挥，就在于刘禹锡的命题是万境入于虚空明澈之心，心不动而境动。苏轼讲“了”、讲“纳”，则注重虚静之心的主观能动性，了解、接纳，都是心的主动积极

<sup>①</sup> 皮朝纲《禅宗美学史稿》第52页，电子科技大学出版社出版

的意向性态度。苏轼《王巩清虚堂》诗写道：

清虚堂里王居士，闭眼观心如止水。水中照见万象空，敢问堂中谁隐几。

心如止水能成镜，水镜虚空明澈而能映照万象，及万色本空之性。但此诗中不仅有一犹如止水的心在，还有一个观此心的心在，后一心不能如止水般静止虚明，是一意向性明确（观心）之心也。此心在动。

在道家思想资源方面，苏轼的静空诗歌思维说也获有强大的支援。老子“涤除玄鉴”<sup>①</sup>“致虚极、守静笃”<sup>②</sup>已开创道家虚静说之源，至庄子发展为心斋、坐忘之论。

庄子论“心斋”：

若一志，无听之以耳而听之以心、无听之以心而听之以气。听止于心，心止于符。气也者，虚而待物者也。惟道集虚。虚者，心斋也。<sup>③</sup>

庄子认为道是对虚的聚拢，虚是等待物来栖居、动静、明灭之所，此由道聚拢，而能匡现万物的虚，就是心所栖居之所。

此种心斋也就是苏轼《思堂记》中的“无思”状态，是“无厌空且静”的静与空。《庄子·应帝王》讲：

至人之用心若镜，不将不迎，迎而不藏，故能胜物而不伤。

① 《老子》第一〇章

② 《老子》第十六章

③ 《庄子·人间世》



《庚桑楚》篇讲：

此四六者（一六：富贵显严名利；二六：容动色理气意；三六：恶欲喜怒哀乐；四六：去就取与知能）不荡，胸中则正，正则静，静则明，明则虚，虚则无为而无不为也。

苏轼在《思堂记》中写他的无思之思，基本上就是这样的老庄思想的重述。

苏轼诗歌创作的静空无思之思说因此背靠禅道二家而生成，他在《海会寺清心堂》诗中写道：

南郭子綦初丧我，西来达摩尚求心。  
此堂不说有清浊，游客自观有浅深。  
两岁频为山水役，一溪长照雪霜侵。  
纷纷无补竟何事，惭愧高人闭户吟。

他为一个佛教寺庙中的清心堂题诗，第一句却劈头将庄子那一形如槁木的南郭子綦拽过来，让禅宗初祖达摩踵其步武而至，说明苏轼对他的静空诗思理论的基础是左靠庄子、右倚达摩有着自觉的意识。<sup>①</sup>

对诗歌美学而言，像苏轼这样的静空思维论、无思之思论，最重要的价值就在于它将诗人放在外于形骸、脱于物累的

---

<sup>①</sup> 苏轼《虔州景德寺荣师湛然堂》云：“卓然精明念不起，兀然灰槁照不明。方是之时慧在定，定慧照寂非两法。妙湛总持不动尊，默然真人不二门。语息则默非对语，此话要将周易论。”一句禅，一句庄，一句易，也可见此自觉意识。

自由、自然的存在者，它由此把诗的创作思维与物化过程规定为诗人作为人的存在本质的寻觅与生成的过程，诗人作为人的存在本质即自然层面的自由解放，创作的构思与物化过程因此而被设计为诗人作为人的自由解放的艰难旅程。其中的人的自由论将功利、逻辑，甚至情感、物色之思都视为自由的枷锁，需要人经由无思之思、静、空的映照涵纳以打碎之，这使得静空诗思理论具有了无思、默会和顿悟等特征，成为一种特殊的以一御万式的演绎性思维，成为体验性的审美思维。

水轩花榭两争妍，秋月春风各自偏。  
惟有此亭无一物，坐观万景得天全。<sup>①</sup>

只要不把“此亭”拘泥地认定为物材搭制的“涵虚亭”，庶几可得苏轼静空诗思论的用心微妙处。

#### （四）想象：让诗飞翔

在苏轼的审美活动中，想象是常有之事，《舣舟迎恩亭题》文中苏轼说：“早发宜兴，饮酒一，醺然竟醉。置拳几上，垂头而寝，不知舟之出。门外究何风味，使人千载想象。”写诗是想象的劳动，这也是苏轼明确谈到的：

想象斜州游，作诗继彭泽。<sup>②</sup>

闻道石最奇，寤寐见怪状。峡山富奇佛，得一知几丧。苦恨不知名，历历但想象。……追思偶成篇，聊助舟

① 《涵虚亭》

② 《游桓山会者十人以春水满四泽夏云多奇峰为韵得泽者》



人唱。

苏轼尤其在第二首诗中以想象为诗歌的创作思维方式。他在离川出峡之时，见两岸山石奇特，不可<sup>①</sup>名状，于是运用想象，想这些山石究竟像什么。这一情形，诗人后来追思吟诗，以助船工纤夫之歌。其对奇形怪状山石的想象与命名，便是被语言物化了的想象。对苏轼来说，这语言物化了的想象，同时也就是他的诗。

诗歌的创作思维有一个要素，就是想象。想象的思维可分为联想、比喻想象、幻想等，苏轼于此虽未就想象本身作太多阐述，但看得出来他欲用联想和比喻想象的方式来为奇形怪状的石头寻找到可以命名的对应物。

诗的形象思维因此在苏轼的描述中呈现为这样的结构：

奇怪的山石因其奇怪而是陌生的、处于浑沌之无名状态的，诗的形象的功能就是要通过想象为这山石的奇怪形状寻找在已名世界中可与之相近的形式以命名之，将此无名者从黑暗中敞亮于有名世界的光明之中。

此想象不是就山石的质料或意味而展开，它仅是想象其形式，在围绕形式的想象中，让命名的行为为这形式赋予意义。所以，想象分为两个阶段：第一个阶段是寻找形式对应物，第二个阶段是命名以赋予意义。第二个阶段同时也是诗歌的想象获得诗的语言物化的阶段。苏轼《铁拄杖》并《序》

柳真龄，字安期，闽人也。家宝一铁拄杖，如柳栗木，牙节宛转天成，中空有簧，行辄微响。柳云得之浙中。……以赠余，作此诗谢之。

<sup>①</sup> 《出峡》

柳公手中黑蛇滑，千年老根生乳节。忽闻铿然爪甲声，四座惊顾知是铁。

含簧腹中细泉语，迸火石上飞星裂。

……

此可一窥苏轼在诗歌创作中是如何具体运用想象思维的。《序》提供了一根写实的铁拄杖，接下来的诗却将这铁杖想象成了一根黑蛇，或一植物的千年老根，铁杖拄地时发出的声音幻化成不名动物的爪甲之声，柱中簧声变成了细流泉水的潺潺微语。

这一例子与苏轼就无名山石论想象的情形稍有不同，就是铁拄杖是有名的，苏轼在此是在有名的世界里进行想象。

铁拄杖所在的名世界是物的、质料的世界，是铁杖被功利地作为物而使用的实在世界。作为物，作为器具，铁拄杖本来是没有生命，并且不能作为审美之对象、文学之对象而进入人的视野的。但是，诗的形象把这一切都改变了。当苏轼把铁杖想象为一条滑溜溜的黑蛇时，铁杖的物性和工具性便立即消隐了。黑蛇作为一条活的动物，它不仅有生命，而且有意志，它不再仅仅以物或人的工具形态存在。它在苏轼的手上不以本有的黑铁物料形态存在，而是一条吞吐着蛇信，缠绕于苏轼手上的黑色的蛇，于是，诗的形象不仅让铁拄杖改变了，而且让苏轼本人在诗中也有了一诡谲神秘的形象。黑色的蛇这一想象出来的形象，让苏轼不以手拄铁杖那样的凡俗的样子现身，他手挽黑蛇的形象，让人以为他是图腾世界中的神人，玩蛇的丐帮中人物、魔界里的巫师……。

在此诗中，我们还看到诗人的想象是发散的、旋转的，但紧紧围绕着铁拄杖这一物材的中心。铁拄杖刚成黑蛇，又是“千年老根”；此根的乳节读者还未数清楚，铁杖已再变为不知名动物的爪甲声，且在其腹中传出细泉流水似的说话声。整个



铁柱杖似乎成为一动物与植物混交在一起的，而且此似黑蛇般的动物有着蛇所没有的爪甲，更离奇的是能用腹语术说话。这样一种存在物，与原始神话中那些人首鸟身、人首蛇身的神怪形象似乎完全合为了一体。就是说，诗歌的想象思维令诗人苏轼在此类似于原始社会神话的编造者，这些编神话者当时在社会中的职务主要是巫师。

仅从这首诗的想象的分析，我们就可以看到苏轼对想象这一诗歌创作思维的实践，要远比他的诗歌想象理论丰富浑厚、多彩多姿得多，在这方面，他的特点在于他自觉地意识到了他的诗歌创作，其实也就是诗歌的想象。正如他在《祥符寺九曲观灯》诗中说的：“明日酒醒空想象，清吟半逐梦魂销。”由此想象而吟出“波翻焰里元相激，鱼舞汤中不畏焦”这样奇丽的诗句。

#### （五）梦与诗的无意识创作

苏轼是一个多梦者，他的诗文很多都与他的梦有关，而他也颇对梦感兴趣，并有梦的经验的语言表述。《胜相院经藏记》云：

譬如梦中人，未尝知是梦，既知是梦矣，所梦即变灭。见我不见梦，因以我为觉，不知真觉者，觉梦两无有。

这段话描述了人在梦中不自知在梦中，当其知道梦中梦外的区别，对自己有了定位时，这人就必定未眠而觉醒着。梦着的人一旦清醒，梦便破灭无形。所以，梦者不能同时兼是觉者，反之亦然。苏轼用此生活中的梦、觉分殊现象来转喻地言说佛教的空谛，指出“真觉者”，既不在梦中，也不是醒着，醒和梦

毕竟都是“有”，是现象，众人执梦之觉，在此失彼，“昼不见心，夜不见身。佛言如梦，非想非因”<sup>①</sup>。众人人生即如此而丧我。然而在有之现象之上，还有一个更高者，佛教空宗释此为空，真觉者不执于有，而能破觉、梦二执，入于虚空。

苏轼所谓梦者不自知在梦中，一旦觉醒梦便逃遁无形，此用心理学说法以比照之，是人的心理有意识、前意识与潜意识等结构层次，意识的清醒是人不眠的标志，一旦人的意识休息，便是人的睡眠，像前意识或潜意识便在人睡眠时苏醒过来，开始在脑区活跃。人们或径称前意识及潜意识为无意识，人的做梦，因此也就是人处在无意识的状态之中。意识的作用之一就是负责压抑以混沌无序为特征的无意识。所以，人一旦醒来，也即意识醒来，意识的压抑作用立即显现，无意识的梦像自然顿时冰消瓦解。人类在苏轼的时代对此梦景中的醒觉，无法确定梦者当时何者为形，何者为神，因而产生疑怖之情：“梦中常觉，孰为形神。我观众生，终日疑怖。”<sup>②</sup> 现代心理学之意识与无意识理论应该是对此提出了一种科学的解释。

如此，则苏轼的梦吟是他的诗歌的无意识创作状态。

苏轼诗喜写他自己的梦，其情形主要有以下几方面：

第一、人生如梦。《和鲜于子骏郢州新堂月夜二首》：

繁华真一梦，寂寞两荣朽。

惟有当时月，依然照杯酒。

《吴子野绝粒不睡，过作诗戏之，芝上人陆道士皆和，予以次韵》：

① 《六观堂赞》

② 《六观堂赞》



怜君解比人间梦，许我来逃醉后禅。

## 第二、以诗记梦。《送春》：

梦里青春可得追，欲将诗句绊余晖。  
酒阑病客惟思睡，蜜熟黄蜂亦懒飞。  
芍药樱桃俱扫地，鬓丝禅榻两忘机。  
凭君借取法界观，一洗人间万事飞。

## 《石芝诗引》：

元丰三年五月十一日，夜梦游何人家？开堂西门，有小园，古井。井上有苍石，石上生紫藤如龙蛇，枝叶如赤箭。主人言此石芝也。余率尔折食一枝，众皆惊笑。其味如鸡苏而甘，明日作此诗。

## 第三、梦中写诗。《梦回文二首序》：

十二月二十五日大雪始晴，梦人以雪水煮小团茶，使美人歌以饮。余梦中为作回文诗，觉而记其一句云“乱点余花唾碧衫”，意用飞燕唾花故事也。乃续之为二绝句云：

## 《金山梦中作》。

江东贾客木棉裘，会散金山月满楼。  
夜半潮来风又热，卧吹箫管到扬州。

## 第四、醒时补完梦中诗。《记梦叙》：

乐全先生梦人以诗三篇示之，字皆旁行而不可识。旁有人古衣道貌，为读其中一篇云：“人事且常在，留质悟圆间。”凡四句，而忘其二，以告其客苏轼，轼以私意广之云。

自弗洛伊德提出诗人的创作是做白日梦的观点，苏轼的梦与诗纠结的现象，应该已属诗学研究的对象。

弗洛伊德说：“我们晚上做的梦也就是幻想。”而白日梦是什么呢？“它给幻想的虚无缥缈的创造起了个名字，叫‘白日梦’”。“夜间的梦正和白日梦——我们都已十分了解的那种幻想——一样，是愿望的实现。”

在《创作家与白日梦》这篇文章中弗洛伊德儿童的游戏与幻想之间的区别。他说：

难道我们不能说，在游戏时每一个孩子的举止都像个创作家？因为在游戏时他创造了一个属于他自己的世界。……他做游戏时非常认真，他在游戏上面倾注了极大的热情。

做游戏的孩子能将游戏与“真实的事情”区分开来，同时，“他喜欢将他的假想的事物和情景与现实生活中可触摸到、可看到的東西联系起来。这种联系就是孩子的‘游戏’和‘幻想’之间的区别。”创作家的创作与孩子玩游戏相似。

创作家是成年人，成人不再玩游戏：

当他停止游戏时，他抛弃了的不是别的东西，而只是与真实事物的连结；他现在做的不是“游戏”了，而是“幻想”。



他在虚渺的空中建造城堡，创造出那种我们叫做“白日梦”的东西来。

成年人的幻想又是什么情况呢？

我们可以断言一个幸福的人绝不会幻想，只有一个愿望未满足的人才会。

而成年人对自己的幻想羞于表达，倾向于藏匿起来，成年人对他人流露的幻想感到厌恶，于是有诗人出来，用艺术技巧遮去幻想的令人厌恶的地方，提供给读者以“纯粹形式的、也就是美的享受或乐趣”，弗洛伊德将此称为“预感快感”。

弗洛伊德的文学创作即作家做白日梦的理论可以说明苏轼对归家之思、道性生命的幻想，是他渴求个性完善、人格尊严、自由自在的人生愿望在现实生活中得不到满足的宣泄之因果关系。苏轼自拟为“麋鹿”，但他终生主要在升官和贬谪这两种处境中生存，麋鹿回归山中，也即苏轼的归家始终只是他的幻想。每一次他写诗抒发他的归家之思，都是他的幻想或愿望的一次实现。

而弗洛伊德白日梦论中关于游戏的时间、性质等在苏轼诗中也有所体现，只是以一种不同的方式体现出来罢了。弗洛伊德认为游戏只发生在童年，然而，苏轼却显然将诗当作了成年人的游戏。在这方面，苏轼秉承了韩愈“游戏于斯文。谈笑出伟奇，鼓舞南海神”<sup>①</sup>的为文精神。《题文与可墨竹》：

---

<sup>①</sup> 《顷年杨康功使高丽还，奏乞立海庙板桥，仆嫌其地湫隘，移书使迁之文登，因古庙而新之。杨竟不从。不知定国何从见此书，作诗称道不已。仆复不记其云何也。次韵答之》

斯人定何人，游戏得自在。  
诗鸣草圣余，兼入竹三昧。

这是评文与可对文艺创作的游戏态度，而苏轼自己常以游戏心态作诗。如《赵景旼以诗求东斋榜铭，昨日闻都下寄酒来，戏和其韵，求分一壶作润笔也》：

王孙天麒麟，眸子奥而彻。  
囊空学愈富，屋陋人更杰。  
我老书益放，落笔坐争掣。  
欲求东斋铭，要饮西湖雪。  
长瓶分未到，小研干欲裂。  
不似淳于髡，一旦要烛灭。

此诗用于换酒，诗句充满调侃。用书法换酒或是一种物物交易的经济方式，但因诗语调侃而不会被赵景旼认真到以苏轼为一功利的书法贩子，他能在诗语的调侃中感到苏轼之将朋友间的日常生活戏剧化、游戏化，感到苏轼之戏说用字换酒，是友情的往来，而不会认为这真是苏轼自负于老来之书法价值而欲与之进行功利的计较。在功利的层面上赵景旼可视苏轼在逗他，但在友情往来的层面上，他恐怕要认真，酒来之时，应当真分一瓶给苏轼。

生活中，苏轼对这样的游戏是乐此不疲的，如《钱道人有诗云：直须认取主人翁，作两绝戏之》：

首断故应无断者，冰销那复有冰知。  
主人若苦令依认，认主人人竟是谁？



有主还须更有宾，不如无镜自无尘。  
只从半夜安心后，失却当年觉痛人。

此种游戏显然不是幻想，而就是一种诗的文字游戏，它的出现令苏轼成为诗坛的一大游戏者。苏轼通过这样的游戏，摇荡人与人之间的情景与语境，令他的生命之场域，不会因主客拘束、儒生酸腐之气、礼教文化规范而板结成一块。他通过这样的游戏，展现他幽默、随和、亲切、自由的性格，令自然的人性鲜灵地活起来。像这样的游戏，因此在内涵和形式上都与孩子那种斗鸡、捉迷藏等游戏不同。但苏轼诗的游戏也是不同于现实的真实世界的，它也有着诗艺特有的虚构性或幻想性，诗人对此也有自觉的认识，这与孩子的游戏有某些相似之处。而此种对诗的游戏态度在视诗为严肃事情的古代中国往往被人视为诗坛异端，胡应麟《诗薮》云：“子瞻……其他全篇，涉议论滑稽者，存而不论可也。”苏轼或曾虑及此，对其表兄程正辅说：“此诗幸勿示人，人不知吾侪游戏三昧，或以为诟病也。”<sup>①</sup>

苏轼诗的游戏态度与文学理论中一种视文学为游戏（如席勒）的理论观点比较投契，如果文学的游戏性质说要寻求文学实践的例证，那么苏轼一个人和他的诗歌活动就可以满足其需要。而苏轼成年了却既游戏，又将游戏诗化，同时频频发生梦与诗的纠结，这样的个案惜乎弗洛伊德在写《创作家与白日梦》时不知道，如果弗洛伊德当时翻阅一下苏轼的诗文集，他也许就不会把游戏与文学创作那么泾渭分明地区分开了。

事实上，弗洛伊德的白日梦理论虽然谈到了梦，但他的《创作家与白日梦》这篇文章并没有直接谈论像苏轼这种梦中

<sup>①</sup> 《奉和程正辅表兄一字韵诗跋》

吟诗的情形。

苏轼的梦吟，可以归在无意识的行为之中，它的一个特征，就是梦中所吟诗句，觉醒时不能全记住，如中国古诗一般至少四句才能构成一首完整的诗，而苏轼醒来可能只记住了两句，于是他会记下来，并补充两句以上的诗句使之生成为一首完整的诗。前文所引《记梦叙》记载了这样的情形。

苏轼在梦中能频频吟诗，这或许说明写诗向来不是他谋生的手段，而是他在世的一种无目的的方式。要说有目的的话，那么，诗，成为写诗自身的目的，把诗写好，就是提高苏轼人生最主要的人生质量与品味。

正由于如此，苏轼终生日吟诗不倦，稍有一段时间不写诗则感到难受，这样的生活是写诗不仅是他意识中的生活，而且成为他潜意识的重要的构成部分。毕竟，写诗作为他人生旅途最频繁造访他的兴奋刺激行为，总是十分忙碌地在他记忆的沟回中铭刻着、储存着和编码着丰富的意象、感觉与词句，大量的生活在他的意识暂时不予接纳时，仍被他的精神心理机能自动地放在诗的框架内放进了潜意识之中，这造成了诗无论在苏轼醒时，还是梦时，都像山中的溪水，喧闹着要冲口而出。梦吟的诗由于是无意识的自由活动，诗吟出后得不到及时的编码，而且还受到醒来时意识这一哨兵的惊吓，其让诗人记住一半、忘掉一半也是很正常的。事实上，醒来能够记住梦中所吟诗的一半，已经是极为不易的了。没有苏轼平时的以诗为命、爱诗如狂，甚至爱到酿成“诗病”的程度，苏轼即使梦吟，恐怕次数也会大大减少，并且醒来能记起的，也会远没有现在的多。而苏轼《梦中作寄朱行中》诗，未有叙称是否醒时曾有删改或补足，如是全部照录梦中诗，则苏轼梦中吟诗既能创作出完整的诗篇，醒时又能全部记得，此种情形，真要令人怀疑梦时是否真的是意识睡了，而潜意识醒来到处表演。



此外，苏轼之梦与诗的关系也有不在梦中展开，而纯在醒时发生的，如苏轼下面这首诗的诗名，交代了此诗的创作是记梦所成：

《昔在九江，与苏伯固唱和，其略曰：“我梦扁舟浮震泽，雪浪横空千顷白。觉来满眼是庐山，倚天无数开青壁。”盖实梦也。昨日又梦伯固手持乳香婴儿示予，觉而思之，盖南华赐物也，岂复与伯固相见于此耶。今得来书，知已在南华相待数日矣，感叹不已，故先寄此诗》

此以一短文为诗题已为奇事，更奇在苏轼与友人可在梦中感应到对方准确的行踪意向，诗题明确提到苏轼与苏伯固唱和之诗是对实梦的再现。此例说明苏轼平时不仅多梦，而且梦境往往与诗境相合，并能为苏轼深切感受，醒时物化为优美的诗语。

苏轼之诗与梦发生关系，又不独限于自身，对于别人的梦触动了他的诗兴者，他也会写诗相和。《秦少游梦发殡，而葬之者云是刘发之柩。是岁，发首荐秦，以诗贺之。刘泾亦作。因次其韵》，从此一诗题看，苏轼写此诗是秦少游的“梦发殡”触动了他的次韵作诗的冲动，诗中亦因此再现像“曲江船舫月灯球，是谓舞殡而歌墓”这样的少游梦境。

此种现象，其价值或在于它说明诗与梦的纠结并不是苏轼独有的个体性生存状态，而是在诗人这一特殊群体中普遍可见的现象。这种现象的普遍存在，说明当时诗人作为诗而在世着，诗人不是为名利而写，诗人写诗，仅仅是诗就是他的最日常的在世方式。

## 第四编 苏轼的艺术理论

苏轼的艺术理论包括画论、书论和乐论三大部分，它是苏轼诗学中最为精彩的部分之一。

### 一、绘画理论

苏轼的绘画理论包括本体论、技法论等，时有精警之见，为许多当代美学理论工作者所关注，像郭因《中国绘画美学史稿》即认为苏轼绘画美学是现实主义与浪漫主义画论的结合。王朝闻说苏轼“那些有关审美的见解，真是说到了点子上”<sup>①</sup>。

苏轼的画论有三大源泉，一是他平生爱好书画作品的收藏与赏玩，与画家之间有深厚的友谊、频繁的交往与理论交流，他自己也能画一点<sup>②</sup>。二是他以大诗人的胸襟、眼力来对待画，广泛而深厚的文学功底赋予他的画论以独特的诗学特色。三是古代中国绘画与书法同源，二者关系极为亲密，像宗白华就认为中国绘画的笔法来源于书法笔法。苏轼是宋代四大书法家之一，这一点，也使他的画论所思所说，皆若桑林之舞，中

<sup>①</sup> 王朝闻《到处看山了不同》，见曾枣庄《三苏文艺思想》，四川文艺出版社版

<sup>②</sup> 《题过所画枯木竹石三首》之一云：“老可能为竹写真”，是苏轼能画竹。苏轼《石氏画苑记》说苏轼“亦善画古木丛竹”。



拍合节，得乎大道的不期精粗之间。

### （一）绘画本体论

绘画本体论必得追问的一个问题是：绘画作品是什么？是真实之象？抑或只是虚构之境？是万物之表象？抑或是宇宙之本心？

苏轼对此首先提出的是画像画境是如星空中闪烁的太阳神圣的光线，惟赖它的光耀满眼，才将万象呼唤入接受主体胸中，反照出接受主体“空故纳万境”的道性心境。《书王定国所藏王晋卿着色山二首》之一说：

白发四老人，何曾在商颜。  
烦君纸上影，照我胸中山。  
山中亦何有，木老土石顽。  
正赖天日光，润谷纷斓斑。  
我心空无物，斯文何足间。  
君看古井水，万象自往还。

画中着色山景在诗中被言说为“纸上影”，何为这“影”？苏轼《影答形》诗说：

丹青写君容，常恐画师拙。  
我依月灯出，相肖两奇绝。  
妍媸本在君，我岂相媚悦。  
君如火上烟，火尽君乃别。  
我如镜中像，镜坏我不灭。  
虽云附阴晴，了不受寒热。  
无心但有物，万变岂有竭。

醉醒皆梦尔，未用议优劣。

影附形而生，虽酷肖形，但终究不是形。形自在着，而影须赖“月灯”光照始能产生并在着；形有心，而影无心；影的变化万端，无法穷尽，但形的变化却相对稳定；形是必死者，而影却不因成像之具的毁灭而殒散。对于绘画而言，形象的传神写照已是一件困难的事，更何况是图影。

苏轼所论的这影是实在之物在光线作用下的投影，象征着有形者如醉如梦般的恍惚人生，它是不是王晋卿所图画在纸上的着色山“影”呢？显然不是。

王晋卿所画“纸上影”应是指画中的山形山色，此山之形色相对于那座实在的山之形色，是其由绘画而产生的“影”。

既然是“影”，它就是光线照射的产物，苏轼将这光线确定为天穹之太阳的光芒：

正赖天日光，涧谷纷斓斑。

当日光未吐之时，世界只有黑暗，万物在黑暗中一如这山，是人不能见其形势、色彩的，“涧谷”能成为“涧谷”，这“涧谷”能色彩绚烂，“正赖天日光”的照耀，太阳之光在此成为真正的赋形者与上色者。这神奇、至尊的阳光最先生成了画家作品之上的彩绘山水，是为“纸上影”，这“纸上影”又作为日光的结晶而“照”出观画者苏轼胸中之山。

苏轼指出，阳光虽将老木、顽石、山之斑斓色彩照亮，从他的胸中呼唤出场，但这现象的、运动着的“影”之山不仅不会遮断他的空明澄澈的道性心境，而且使他的静、空之本心被彰显出来。当万象往还于水中倒影千变万化，白云苍狗时，古井水之清澈空明才被见证，山石老木之映现于苏轼的心中，其



理亦复如是。

在苏轼的这一诗的言述中，他之将绘画视为光与影的相生，将绘画作品的美言述为那宇宙中永恒的持存者太阳之光所敞亮、所赋形，所绘色者，这意味着他认为绘画是人的不朽的存在方式。因为太阳之光是不灭的，只要阳光照射，绘画的美就会持续地生成。相对于形作为必死者而言，作为“影”的绘画却将永恒：

我如镜中像，镜坏我不灭。

绘画，就是这样的光与影，它把万象聚拢、赋形、上色、敞亮于主体的心中，让主体胸中之山借助画中之山，与实在的自然之山动静相因，冥合一体，它就是万象起灭于主体万古恒寂的心灵这一人的存在不断生成的空间性处境。

其次，苏轼将绘画活动界定为主体同乎造化的创造性劳动。《墨花叙》：

世多以墨画山水竹石人物者，未有以画花者也。汴人尹白能之，为赋一首。

诗云：

造物本无物，忽然非所难。  
花心起墨晕，春色散毫端。  
缥缈形才具，扶疏态自完。  
莲风起倾倒，杏雨半披残。  
独有狂居士，求为黑牡丹。  
兼书平子赋，归向雪堂看。

尹白用水墨绘花卉，为中国水墨画法开拓出新的题材领域，这从表面上看是尹白作为画家的独创，而苏轼径将此人的创造归名到“造物”，苏轼并非要如此地撬夺尹白开创水墨花卉画的知识产权，相反，他是如此地强调和盛赞尹白的历史功绩。因为，一个人的创造可以与造物的创造相提并论，互相代称时，这创造就是登峰造极的。在古代中国文化的框架内，在天的造物主，天不变道亦不变，哪里有什么东西会比它更神圣的呢？人或许能抵达这神圣的境界，但人不能超越它。苏轼说“造物本无物”时，是说世界在造物初始锻造万物时，本来是一物都没有的，经造物创造之后，无物处便有了物。这样的情景，也就是尹白开创水墨花卉画的实质。这“造物”既是那神圣的创造万物的“造物”，又在此确定地指着、盛赞着尹白的独创性劳动。绘画活动因此创造性而决不仅仅是技术性的生存。《书晁补之所藏与可画竹三首》之一云：

与可画竹时，见竹不见人。  
岂独不见人，嗒然遗其身。  
其身与竹化，无穷出清新。  
庄周世无有，谁知此凝神。

画家如文与可在创作时丧我而完全对象化为所画之物，画竹转成画家自我，这样的创作状态，指向的是画家升华为“造物”的大道，绘画的创造性劳动即造物主造物的“天工”。在这样的对绘画创作的本质的定义前提下，苏轼本人即由绘画之创造性通达造物、获得对造物的认识：“生成变坏一弹指，乃



知造物初无物。”<sup>①</sup>画中之物的从无到有的生成，这画像画境的变化生灭，均系于画家瞬间的挥毫勾描，泼墨绘色。

## （二）绘画主体论

自庄子论画家作画，宜解衣趺坐，即便在君权理性大墙之前，也须任情率性，不妨赤裸形骸以后，绘画主体论便成为中国画论的较为独立而受人关注的部分。苏轼在他的画论中也形成了他的绘画主体论。

苏轼认为画家作画应以“我”为大。在记载画家郭忠恕事迹时，他表达了画家作画应以画家自我为“大”的思想，他主张画家有画意才画，若自己没有绘画冲动，则富贵不能淫，威武不能屈，贫贱不能移，始终坚持不提笔挥毫。

郭忠恕，洛阳人，苏轼称他妙绝山水画。《郭忠恕画赞》之《叙》载其行事：

有求者，必怒而去。意欲画，即自为之。

有求画而郭不能“怒而去”者，郭也敷衍嘲弄之，终令对方怒而去。苏轼载其轶事：

岐有富人子，喜画，日给淳酒，待之甚厚。久乃以情言，且致匹素，恕先为画小童持线车放风鸢，引线数丈满之。富家子大怒，遂绝。

此富家子诱之以利，示之以情，先交朋友后要画，处心积虑，机关算尽，只算来小童放风筝一幅画，且画中主要是一条细细

<sup>①</sup> 《次韵吴传正枯木歌》

的风筝线，一画数丈长，用尽匹素。在这则故事里，郭忠恕不为钱作画诚然可贵，但不为交情作画实难，一个画家甚至不愿为挽住友情作画，说明他作画之时真是如宋元君门下那位裸衣趺坐的画家，天大、地大、富贵大、交情大，但都没有画家之自我大，画家不欲作画时，就是天王老子来求画，也是不作。

画家若画意袭来，则断头斩手也要作，但画意一逝，便即收手。郭忠恕在止山亭逗留数月，“设绢素粉墨于坐”，画意不至绝不动手，当其突有绘画冲动时，“忽乘醉就图之一角，作远山数峰而已，郭氏亦宝之。”郭忠恕以逗留数月而得一醉后之绘画冲动，且画未绘完，冲动已失，于是束手收画，仅得一角之远山数峰。这种情景均表明郭忠恕是宋元君所称赞的那种真画者，他忠诚于艺术，压倒了一切。

在苏轼所记述的郭忠恕故事中涉及到的核心问题是画家立身根本的问题。画家是这样一种人，当他们内心涌起作画冲动时，他们确实是在内心倾听到了一种令他们亢奋、冲动的命令，这命令的声音显然不单纯来自于外在于画家的生活世界，包括社会、自然，而主要来自于画家内在的生命深处。外部的山水等事物只是触发这声音响起的一种诱因。这声音是什么呢？它从何处进入画家的内在生命深处呢？要用语言来表达也许是不可能的，因为它出现的地方与时刻，按苏轼的理解，总是宇宙、人生的大道把具体的山水与人的个体性生存处境交融在一起了，而大道，却是言语所难以言述的，如苏轼所说，主体此刻的生命感受，如禅宗六祖慧能所在的曹溪之水，是甜是苦，只有饮水者自知。

作画的命令在此发出，画家，尤其是真正的画家，也惟有在受到了这命令才上路。当这神秘幽远的命令之声音没有下达时，画家不会屈从于其他的压力、命令而作画；也不会因外在因素的引诱而上路作画。也就是说，在岐下富人的引诱下，



在他人的请求下郭忠恕之所以拒绝作画，就是因为那至高无上的声音没有在他的内心深处响起。

画家因惟倾听并服从自身内在生命的命令而作画，他总是显示出他是出离于这世俗的世界之外者，按礼数来衡量，他总是无礼之人，他亦因此表现出他是一个异端，是一个左翼文人。

### （三）绘画创作中的尺度

逼真、传神、写态是苏轼绘画美学的三大创作原则。

#### 1. 逼真

实在是苏轼追求绘画形似的原则，苏轼在这方面构建了灯影论。《书吴道子画后》：

（吴）道子画人物如以灯取影，逆来顺往，旁见侧出，横斜平直，各相乘除，得自然之数，不差毫末。

此论的构建，或得益于苏轼生活中的经验及这样一次偶然事件：

吾尝于灯下顾自见颊影，使人就壁模之，不作眉、目，见者皆失笑，知其为吾也。目与颧颊似，余无不似者。眉与鼻、口，可以增减取似也。<sup>①</sup>

以灯取影，影即酷肖于物之本身形象：

我依月灯出，相肖两奇绝。

<sup>①</sup> 苏轼《传神记》

“相肖”，是符合“自然之数”的相似，而且是在各个侧面、各种姿态上的相似，相似到“不差毫末”、“奇绝”的地步，是为逼真。画家如何能做到形似呢？苏轼认为必须对所画对象有深入细致的观察，如此才能得“自然之数”，甚至连细部之尺寸、生态也不出现错误。画家黄筌曾因偶尔未做到这一点，也犯过错误。苏轼《书黄筌画雀》云：

黄筌画飞鸟，颈足皆展。或曰：飞鸟缩颈则展足，缩足则展颈，无两展者。验之信然。乃知观物不审者，虽画师且不能，况其大者乎？

苏轼在此实际上是拓展了形象相似说，提出了他的合理说，即真正的形似除了是常形的酷肖之外，更重要的是应符合物境形象形之为形的理、即使形是其所是的“自然之数”。像飞鸟颈足不能同时展开，而黄筌如此画之，便违背了鸟之形如此而形的“自然之数”。因此，黄筌的飞鸟图是失真的，即不是真正形似的。

苏轼认为得理、合理是比单纯的摹写常形更困难的，合理，成为判断画家艺术水平高下的一把尺度。《净因院画记》云：

余尝论画，以为人禽宫室器用皆有常形，至于山石竹木，水波烟云，虽无常形，而有常理。常形之失，人皆知之；常理之不当，虽晓画者有不知。故凡可以欺世而取名者，必托于无常形者也。虽然，常形之失，止于所失，而不能病于全；若常理之不当，则举废之矣。以其形之无常，是以其理不可不谨也。



世之工人，或能曲尽其形，而至于其理，非高人逸才不能辨，与可之于竹石枯木，真可谓得其理者矣。如是而生、如是而死，如是而拳拳瘠蹙，如是而条达遂茂，根茎节叶，牙角脉缕，千变万化，未始相袭，而各当其处，合于天造，厌于人意，盖达之所也欤！

……必有明于理而深观之者，然后知余之不妄。

曲尽其形者不过是一般画匠而已，真正的画家总是既曲尽其形，又得其理的。理之得极难，所以，做尽形之画匠易，成尽理之画家难。苏轼指出，某些只有画匠尽形水平的人欲欺世盗名，因而选择画无常形者，因为，画常形，其中之理人易知，不得其理的画，观者一眼就可看出来，而无常形中的无常之理，难到有时令画家也有失察之时，一般观者就更难发现了，所以能为欺世盗名的画匠所蒙蔽。

知理之难，在于这理是竹石等物象的生长之理、结构之肌理，是令竹石是为竹石的存在之理，它与造物运行之理是一以贯之的。得此理，其绘画技艺便达到天工的水平，所画之竹石，真到令人疑为就是那实在的竹石等物象的本身。文与可的画作因达到了这样的境界而为苏轼所推崇。

苏轼论绘画的合理，甚至于说形似偶有不当，还无妨于画作成为画作，但理若错乱，则整幅画就只能成为废品。即合理，是绘画以求逼真的命脉所在。苏轼如此重理，也是因为这理即“自然之数”、造物之理的缘故。而且，是否符合物之理不仅决定着绘画的形似逼真，而且决定着下面的这一苏轼的绘画美学命题——画出意态——的是否能够生效。

## 2. 意态

在苏轼的绘画美学中，“意”、“态”是重要的范畴，在这两个范畴的基础上，苏轼建构了他的意态理论。

首先看“意”，苏轼认为“意”是画像的生命意韵姿态，“意”表现于画像的举手投足之中。《续丽人行》描述画家所画美人背影图：

深宫无人春日长，沉香亭北百花香。  
美人睡起薄梳妆，燕舞莺啼空断肠。  
画工欲画无穷意，背立东风初破睡。  
若教回首却嫣然，阳城下蔡俱风靡。  
杜陵饥客眼长寒，蹇驴破帽随金鞍。  
隔花临水时一见，只许腰肢背后看。  
心醉归来茅屋低，方信人间有西子。  
君不见，  
孟光举案与眉齐，何曾背面伤春啼。

这里描述的画面是：在春天和煦阳光之下，无人的深宫之中，美人睡起梳妆的背影图。因为美女只有背影，所以，画工要将美女画活，就只能画出这美女初醒梳妆时，其慵倦、孤寂、美好、富贵而又暗暗伤春的“无穷意”。这“意”，可释为美人美妙生命、身姿的意态或意韵。此种美人意态，若对她正面写真，也许反而不易画出，如王安石所谓“意态由来画不成，当时枉杀毛延寿”。

其次，苏轼论“态”。《高邮陈直躬处士画雁二首》之一：

野雁见人时，未起意先改。  
君从何处看，得此无人态。  
无乃槁木形，人禽两自在。

此“态”若联系“未起意”句，应释为意态或神态。野雁若见



人，会惊飞而去，其将飞未飞的瞬间，会神态骤现惊恐。然而，画中的这只野雁，兀立如一桩枯木，画家对其写真时，如一人立于它的面前，见到人而视而不见，仍以一幅“无人态”而潇洒自在，这是为什么呢？难道是画家站立处是野雁看不到的地方？所以，苏轼问画家：

君从何处看？

“无人态”之“态”若联系下一句“槁木形”看，可释为“形态”，但此“形态”其实还是“意态”的意思，两句联系起来，无非是苏轼说画中的这只野雁目中无人地呆立在画中，意态如南郭子綦那样，就像立在水草中的一段槁木。

南郭子綦典故见于《庄子·齐物论》：

南郭子綦隐机而坐，仰天而嘘，答焉似丧其耦。颜成子游立侍乎前，曰：“何居乎？形固可使如槁木，而心固可使如死灰乎？今之隐机者，非昔之隐机者也。”

子綦曰：“偃，不亦善乎，而问之也！今者吾丧我，汝知之乎？汝闻人籁而未闻地籁，女闻地籁而未闻天籁乎！”

这一典故中，南郭子綦以槁木之形隐机是他丧失自我的生命意态。苏轼借用之，是以此来强调野雁的“无人态”其实并不是目中无人，而是野雁遗忘其自我的生命意态。惟其“吾丧我”在先，“我”才能度于生死的欢乐与恐哀之外，才能外于功利是非，从而即使有人现于前，却依然镇静、闲雅自若。

苏轼如此地追求画作的意态之美，于是在此生成了一只哲学的“野雁”，这只在老庄自然生命哲学的水草中闲适自在的

野雁结果被苏轼拿来做了自己生命的象征符号。上引苏轼诗题第二首如此描写：

众禽事纷争，野雁独闲洁。  
徐行意自得，俯仰若有节。

对这只哲学野雁，自述老来为纷争的鸭、鹅所包围的苏轼顿感逢见了知己，而不免有与野雁物我双忘，化而为一之思。

如果说梳妆的美女背影之意态尚属青春的、感性而美的生命意韵的话，那么野雁丧我的意态就是无声地自由流淌于天地的内在生命之流。绘画倘若能画出对象的意态，因此也就使画作有了生命，作为物的画纸、线条、墨色等，在作品的境界中统统活了起来。

### 3. 重神

中国绘画理论在苏轼之前就有了传神写照的理论传统，《淮南子》的“君形论”，东晋顾恺之的“传神写照”说，都是影响很大的。苏轼的重神，往往也依傍于这厚重的传统。他所重视的神，主要是画像的精神意态。如鲜于子骏购得碎裂的吴道子所画佛像图，请人修补后，赠给苏轼，苏轼在答谢诗中写：

我昔长安见此画，叹息至宝空潜然。  
素丝断续不忍看，已作蝴蝶飞联翩。  
君能收拾为补缀，体质散落嗟神全。

“神”与“体质”相对而言，当指佛像的精神意态。苏轼诗要说的，鲜于子骏请人修补佛像图完工后，画中佛像在“体质”，即形躯上虽然因原来破损过巨已无法完全复原，但佛像



的精神意态却借修补完整地复原了。一幅画的生命在于画出了所画者的“神”，修好的吴道子所画佛像图在“神全”的意义上说已经完全得到修复。所以，鲜于子骏把这样一幅画赠送给苏轼，并不是把一幅破烂的古画扔给了苏轼。修复的佛像图是完整的，即“神全”的，是吴道子的名作在宋代之复活，鲜于子骏把这画送给苏轼，因此是他对苏轼的一份极为厚重的情谊。苏轼正是感受到了这画的珍贵、这情谊的厚重，才特地写长诗专门介绍该画的无与伦比的艺术价值，指出这画代表了吴道子的最高艺术成就：

吴生画佛本神授，梦中化作飞空仙。  
觉来落笔不经意，神秘独到秋毫颠。

画中甚至纤毫微细之处，也意到神到，生命之气韵充满。苏轼如此郑重地描述该画的传神写照之美，也是意在对鲜于子骏深致谢意。

在《传神记》一文中，苏轼自陈他的绘画重神思想源自顾恺之：

传神之难在目。顾虎头云：“传形写影都在阿堵中，其次在颧颊。”

《晋史》顾恺之本传载：

恺之每画人成，或数年不点目睛。人问其故，答曰：“四体妍蚩，本无关于妙处，传神写照，正在阿堵之中。”

又张彦远的《历代名画记》记载顾恺之画裴楷像，在裴像颧颊

上另增三根毫毛，从形上看虽似为多余，但一加上去，使观者觉得画中裴楷比裴楷本人更神采奕奕。苏轼本此，而论他的绘画重神的观念。

在《传神记》中，苏轼以不同的用法，实际上解释了“神”指什么。

首先，人之“神”即人之“天”：

传神与相一道，欲得其人之天，法当于众中阴察之。今乃使人具衣冠坐，注视一物，彼方敛容自持，岂复见其天乎？

“天”指人的生命自性，即自然、自由、自在的生命意态，人在此态中无拘束，无压抑，任情率性，不为他律所困。此种生命意态是人的天性使然，非后天的教化认知而能成，所以称之为“天”。

其次。神指“意思”：

凡人意思各有所在，或在眉、目，或在鼻、口。虎头云：“颊上加三毫，觉精采殊胜。”则此人意思，盖在须颊间也。优孟学孙叔敖抵掌谈笑，至使人谓死者复生，此岂举体皆似，亦得其意思所在而已。使画者悟此理，则人人可以为顾、陆。吾尝见僧维真画曾鲁公，初不甚似，一日往见公，归而喜甚曰：“吾得之矣。”乃于眉后加三纹，隐约可见，作俯首仰视眉扬而额蹙者，遂大似。

“意思”指一个人有特征的神态，画此人，抓住这“意思”，便能用绘画语言将他传神写照出来了。“意思”之所在，因《传神记》记的是画家程怀立为苏轼写真人头像，“众称其能，于



传吾神，大得其全”，所以，苏轼认为主要在人的脸部区域，五官处，皆可能是“意思”所在处。顾恺之在裴楷面颊上发现并绘画了这“意思”，和尚维真则在曾公亮的眉后发现了这“意思”，一经画出，以前“不甚似”的感觉顿时变成了“遂大似”的效果。苏轼指出，传神写照是人物绘画的根本性尺度，谁掌握了这尺度，谁也就步入了顾恺之、陆探微这样的大师级绘画境地。

苏轼正因为把传神写照法则看作是绘画创作的命脉，他才说：

论画以形似，见与儿童邻。<sup>①</sup>

#### 4. 形神兼备

苏轼在绘画尺度的等级秩序上虽然把重神看得要比形似重要，但并不是说他就认为形似可有可无。

苏轼心目中的理想画作，应是形神兼备的。他在《与何浩然书》中说：

写真奇绝，见者皆言十分形神，甚夺真也。非故人辈常用意，何以及此？

此信是何浩然为苏轼画写真，苏轼见画，并友人观感，均觉写真“十分形神”。此何浩然或即何充。苏轼《赠写真何充秀才》诗曾叙其为自己写真作画：

问君何苦写我真，君言好之聊自适。

<sup>①</sup> 《书鄱陵王主簿所画折枝二首》之一

苏轼所谓“十分形神”者，表明他是力主形神兼备的，这样，画人物肖像才能“甚夺真”，把人物（形神两方面）的“真”“夺”到画像上。

这里，值得注意的是苏轼用了“真”这一美学范畴，在苏轼画论中这也是一个用得十分频繁的范畴。如《题过所画枯木竹石三首》之一：

老可能为竹写真。

《章质夫寄惠崔徽真》：

不如丹青不解语，世间言语无非真。

《书蒲永升画后》：

永升今老矣，画亦难得，而世之识真者亦少。

《欧阳少师令赋所蓄石屏》：

含风偃蹇得真态，刻画始信天有工。

这些“真”，皆并摄形神，其摹写真人之“真”，而在画中又比真人之“真”更鲜明俊朗，其意指与今日艺术理论中的“艺术真实”范畴相仿佛。

### 5. 肉骨论

肉骨范畴是苏轼马画论中的基本术语。苏轼关乎马画的理论甚多，所以，不妨谓其有专门的马画论。



古代画家常画马，这与古代中国在军事、交通、邮驿、耕作等方面都以马为主要工具有关。苏轼即曾因此而判马官司，令人作马画，事后发为马画论。《三马图赞》之《引》记载：

元祐初，上方闭玉门关，谢遣诸将。太师文彦博、宰相吕大防、范纯仁建遣诸生游师雄行边，饬武备。

师雄至熙河，蕃官包顺清以所部熟户除边患，师雄许之，遂禽猾羌大首领鬼章青宜结以献，百官皆贺，且遣使告永裕陵。时西域贡马，首高八尺，龙颅而凤膺，虎脊而豹章。出东华门，入天驷监，振鬣长鸣，万马皆暗，父老纵观，以为未始见也。

然上方恭默思道，八骏在庭，未尝一顾。其后圉人起居不以时，马有毙者，上亦不问。明年，羌温溪心有良马，不敢进，请于边吏，愿以馈太师潞国公，诏许之。蒋之奇为西河帅，西蕃有贡骏马汗血者。有司以为非入贡岁月，留其使与马于边。之奇为请，乞不以时入。事下礼部。

轼时为宗伯，判其状云：“朝廷方却走马以粪，正复汗血，亦何所用？”事遂寝。

于时兵革不用，海内小康，马则不遇矣，而人少安。轼尝私请于承议郎李公麟，画当时三骏马之状，而使鬼章青宜结效之，藏于家。绍圣四年三月十四日，轼在惠州，谪居无事，阅旧书画，追思一时之事，而叹三马之神骏。

或许，正因为苏轼如之爱马、爱画中之马，所以，他对唐代画家韩干给予了空前的关注，并在论韩干马画时，重提杜甫批评，建构起他新的肉骨绘画美学思想。他的《次韵子由书李伯时所藏韩干马》诗云：

干惟画肉不画骨。

此种说法自杜甫《丹青引》诗之后一直是画坛人士对韩干马画的定评。杜甫的诗篇《丹青引》写道：

先帝御马玉花骝，画工如山貌不同。  
是日牵来赤墀下，迥立闾阖生长风。  
诏谓将军拂绢素，意匠惨淡经营中。  
须臾九重真龙出，一洗万古凡马空。

……

弟子韩干早入室，亦能画马穷殊相。  
干惟画肉不画骨，忍使骅骝气凋丧。

204

三才文苑

杜甫本意是借对韩干画马有肉无骨，不能见出马之雄骏气势，以衬托韩干老师曹霸画马技巧的高超。苏轼肉骨论用杜甫故事而别有主见，他个人是极为欣赏韩干所画之马的，故不以韩干之马见肉不见骨为病，颇为韩干做翻案文章。或者他因欣赏韩干所画之马，所以，当他见到杜甫盛许之曹霸所画《九马图》时，对该画艺术的称赞一句话也没有。而他在《书韩干牧马图》云：韩干所画肥马乃是因系厩马的缘故，生活富足，被仔细照料，厩马之肥自成必然。此类马就不能画成瘦骨棱棱的骏马样，所谓：

鞭箠刻烙伤天全，不知此图近自然。

像杜甫所追求的那种马饱受鞭箠刻烙，求其“天全”神态而不能得，反而不如韩干所画之厩马，虽肥而无骨，却肥得自然。



针对杜甫的批评，他为韩干生出世无知音之悲，而自觉以韩干的异代知音自诩：

韩生画马真是马，苏子作诗如见画。  
世无伯乐亦无韩，此诗此画谁当看？<sup>①</sup>

韩干画的马真像杜甫批评的那么糟吗？苏轼说：不！他把韩干画的《十四马》具体作了分析：

二马并驱攒八蹄，二马宛颈鬃尾齐。  
一马任前双举后，一马却避长嘶鸣。  
老髯奚官骑且顾，前身作马通马语。  
后有八匹饮且行，微流赴吻若有声。  
前者既济出林鹤，后者欲涉鹤俯啄。  
最后一匹马中龙，不嘶不动尾摇风。

描绘叙写韩干十四匹马的不同姿态神韵具体入微，苏轼借此要澄清杜甫的批评给韩干带来的污名，他认为像韩干所画的这样的马，是形神兼备，自然天成的。

在诗中，苏轼感到悲哀的是，韩干的马虽然有他作伯乐，但他的论画诗又将由谁来做知音呢？如果没有人同意苏轼的诗中观念，那么，孤独的韩干旁边无非再多一个苏轼罢了。所以，苏轼忧虑地问：

此诗此画谁当看？

① 苏轼《韩干十四马》

苏轼对韩干的欣赏是否有理呢？当然有理。韩干在历史上是一个颇有个性和主见的画家，杜甫说他是曹霸的弟子，但史载韩干最多是曹霸名义上的学生。朱景玄《唐朝名画录》载：皇帝曾命韩干向陈闳学习画马，学后所画之马却与陈闳所画马风格迥异，韩干对皇帝的困惑回答是：

臣自有师，陛下内厩之马，皆臣师也。

韩干师从陈闳如此，师从曹霸，如杜甫《丹青引》诗所说，风格又复不同于曹霸，曹霸的马肉在骨中，韩干的马肉中藏骨，则韩干的特点似乎是他虽然也拜名画家为师，但他的画，真正师法的不是他人的画，而是所画的对象自身，他是张璪“外师造化、中得心源”的美学主张的实践者。苏轼虽也说韩干是曹霸弟子，但在《次韵子由书李伯时所藏韩干马》诗中又说：

君不见，  
韩生自言无所学，厩马万匹皆吾师。

苏轼显然也注意到韩干的这种坚守自我，师法自然的特性，这种特性，恰与苏轼向往山中，追慕自然，坚守自我的个性与人生追求相同。这一相同，使苏轼命定地要成为韩干马的伯乐。

在坚守自我、师法自然的面前，画马是画肉中骨、骨中肉，抑或是“画肉不画骨”都不再重要，只要所画者同乎自然，哪怕是“画肉不画骨”，韩干马的艺术价值也不差于曹霸的马。

现代绘画美学学者郭因著《中国绘画美学史稿》说：

从杜甫咏曹霸画马的诗，“干惟画肉不画骨，忍使骅



骝气雕丧；”(《丹青引》)及朱景玄《唐朝名画录》所述韩干与周昉画赵纵肖像，韩徒得其状貌的故事来看，韩干的画，似确实是重视形似而忽视传神的。

以郭因这样的完全站在杜甫一边的看法，是理解不了苏轼，也无法同情、乃至欣赏韩干的。

客观地说，肉和骨在杜甫那里，肉近形，骨近神；但在苏轼这里，肉骨与形神无关，肉骨是在自然还是不自然的领域里来讨论的。形、神范畴虽然要牵扯到自然范畴，但形神终究并不就是自然。在苏轼的整个美学体系中，自然都是一个最高的范畴，形神论也得接受自然尺度的检验，即肉与骨和形神是平行的，互相关涉又各自独立的范畴。明乎此，我们可以说当苏轼为韩干鸣冤叫屈时，他实际上没能批评到杜甫的韩干论。

#### 6. 自然尺度

自然的尺度，在苏轼的画论中，是以老庄为艺术精神源泉、为哲学批判而设置的。《书韩干牧马图》诗说：

不知此图近自然。

自然，作为苏轼绘画理论之最高尺度被提出来，衡量韩干《牧马图》的艺术价值。

自然指什么呢？指生命之自由与自在：

君从何处看，得此无人态。  
无乃槁木形，人禽两自在。<sup>①</sup>

<sup>①</sup> 《高邮陈直躬处士画雁二首》之一

众禽事纷争，野雁独闲洁。  
徐行意自得，俯仰若有节。<sup>①</sup>

人、禽均呈“槁木形”，所丧之我为名利、是非、善恶、对错场中之“我”，吾丧此“我”才能得到超功利的、审美的自我，经由此自我的丧与得，人、禽以后一自我自处，于是有“无人”之“态”，于是人禽相对而不惊，自适自在，在生命的自性中，让生命韵律自由波动，自领天赐，意韵自得，俯仰有节。

画像画境以有此自然意态为高。创作这样的自然的画，则首先要要求画家完成上述丧我、得我的过程，将自己从役于物、缚于对象的状态中解放出来，成为自由的存在者：

与可画竹时，见竹不见人。  
岂独不见人，嗒然遗其身。  
其身与物化，无穷出清新。  
庄周世无有，谁知此凝神。<sup>②</sup>

此诗所谓文同画竹时“不见人”、“遗其身”和“与物化”的主体状态，按苏轼的说法文同如此而如同庄子再生。“不见人”指文同画竹时全副心神、感知觉全为竹所占据，完全注意不到旁边是否有人在场。他之所以能如此收视反听、精鹜八极，心惟游于竹之万仞，是因为他此刻已丧却自我。功利喧嚣之自我、被自觉自观的自我丧失之后，画家此时拥有的是自然自性的自我。在庄子的哲学体系中，自然自性的自我是无思无欲、

① 《高邮陈直躬处士画雁二首》之二

② 《书晁补之所藏与可画竹三首》之一



以无为而有的，它连自己作为自我也不认证、不自观。在这一自我的运作下，画家此刻因此已不知谁是竹子、谁是文同自我，画家化而为竹，其挥毫作画时，不思量处，一笔一画均似竹子在纸上自然生出，一枝一叶，长于该长之处，止于该止之地。这样由“竹子”（画家物化所成）所画的竹子（画像），从整体到其中的每一枝叶，彼此都是血脉相通，生气灌注的<sup>①</sup>。

其次，苏轼要求被画者也须自然，如被画者以被画心态宰制而等待被画、进入被画，则其一切形神皆为绘画做作而出，悉数显出极不自然，画入画中，自然神韵相应地无从谈起。所以，苏轼要求画家写真时，观察、摹写对象，应在对象不知情的情况下进行：

欲得其人之天，法当于众中阴察之。<sup>②</sup>

这样的绘画创作技巧，至今仍为摄影、写真者视为最佳方法。

### 7. 创新与守法度

苏轼在绘画创作论方面既设立了法度，要求画家遵守之，但他更欣赏的则是对法度进得去，出得来，能在法度之中，为画界开出新意。他在《书吴道子画后》文中称赞吴道子的人物画是：

出新意于法度之中，寄妙理于豪放之外，所谓游刃有余地，运斤成风，盖古今一人而已。

“法度”就是像前面历述的形似、传神和自然等原则共同结构

<sup>①</sup> 参见前文引苏轼《净因院画记》对文与可竹画的评论。

<sup>②</sup> 《传神记》

而成的绘画规矩，此“法度”使绘画是其所是，没有“法度”，也就没有绘画可言。就像没有规则，游戏就不能成其为游戏一样。所以，“法度”是有崇高的地位与不可轻易侵犯、僭越或损毁的尊严的。尤其对于平庸的画家，“法度”就是他们的上帝，他们能较好地实现“法度”的要求就已经不错了。

但是，对人类中最为杰出的绘画大师而言，“法度”对他们的绘画，却始终只是一种相对的约束。这类里程碑似的、天才的大师，历史赋予他们的使命，除了完善、改进旧有的法度之外，更重要的是他们必得为人类创构新的“法度”。他们就像康德所描述的那种伟大的天才，他们来到世上的使命就是要为世界立法。

苏轼盛赞吴道子的画出新意于法度之中，从表述形式上看虽然没有提到吴道子为画坛立法，但实质上，所谓在不违反现有“法度”的情况下出新意，在创出新意的同时也就为画坛立下了新的“法度”，任何单纯的创出新意而不伴之以新的立法的行为都是难以想象的。苏轼《书蒲永升画后》记载了一则创新意的故事：

古今画水多作平远细皴，其善者不过能为波头起伏，使人至以手扞之，谓有洼隆，以为至妙矣。然其品格特与印板水纸争工拙于毫厘闻耳。

唐广明中，处士孙位始出新意，画奔湍巨浪，与山石曲折，随物赋形，尽水之变，号称神逸。其后蜀人黄筌、孙知微皆得其笔法。始知微欲于大慈寺寿宁院壁，作胡滩水石四堵，营度经岁，终不肯下笔。一日仓皇入寺，索笔墨甚急，奋袂如风，须臾而成，作输泻跳蹙之势，汹汹欲崩屋也。知微既死，笔法中绝五十余年。

近岁成都人蒲永升，嗜酒放浪，性与画会，始作活



水，得二孙本意。……尝与予临寿宁院水，作二十四幅，每夏日挂之高堂素壁，即阴风袭人，毛发为立。……如往时董羽、近日常州戚氏画水，世或传宝之。如董、戚之流，可谓死水，未可与永升同年而语也。

故事里的孙位在画水这一旧的题材（法度）里创出新意，原来人只能画出僵硬、停滞的死水，孙位画的水却有了鲜活灵灵的生气。这样的新意，完全不打破原有的法度，一点不创构新的法度来创作几乎是不可能的。以前的画家把水画死，不是他们没有掌握好既定的法度，而是既定的法度本身就存在问题，出新意的画家能把历史大大推进一步，并不表明他历史性地首次将既定法度运用到烂熟，而是他天才地为这方面的绘画寻找到、并创构起了一套新的法度。显然，孙位之前人们画水只画出一些死水坑洼，旧法度只能令画家画出“平远细皱”、“波头起伏”。孙位却能画出水势之“与山石曲折，随物赋形”，后者“随物赋形”的画法就是一种新的法度，此新法度保障了画家能画出“奔湍巨浪”的壮大凶猛的活力。

但苏轼“出新意于法度之中，寄妙理于豪放之外”的命题从语词句式上又确实把法度作为创出新意的摇篮，这表明苏轼主张的创新，是在全面继承前人遗产基础上的创新，是在旧地基上来拓展新地基和建新房子。他的创新观念，是画界的改良论，而非破旧立新、不破不立的革命论。

虽然如此，苏轼热情地吁求着创新，像尹白开创墨画花卉，他便为之鼓与呼。这样地追求着艺术的、人生的新的天地与况味，苏轼就像孙位绘画出的活水，潺湲、奔湍，流动而活泼，日新，日日新。苏轼力主创新的画论，不仅有益于画界，也有益于他的人生。

#### (四) 苏轼的绘画批评

绘画批评是苏轼绘画美学的重要组成部分，在批评中，苏轼实践着他的绘画美学理论，构筑起他的批评模式。

##### 1. 评画品人

人物品评的风气，起自东汉末年之郭泰一派清议人物，而于魏晋时的贵族文人之间，形成时尚。由人物品评而兼及文艺批评，于是后来有谢赫《画品》、钟嵘《诗品》等文艺美学著作的出现。在苏轼这里，他却反而行之，由艺术作品的批评，而进行人物的品定。《王定国真赞》云：

温然而泽者，道人之腴也；凜然而清者，诗人之癯也。雍容委蛇者，贵介之公子，而短小精悍者，游侠之徒也。人何足以知之，此皆其肤也。若人者，泰不骄，困不挠，而老不枯也。

“真”，指人像写真，该文见王定国写真肖像不评画家是否做到传神写照，而径评王定国的人格品质、生命精神。径评者，已默认画家之画做到了传神写照。

苏轼的品评方法，是把画中人物的形象特征一一给以人格、精神化的阐释：肌肤温润细腻而有光泽，是王定国为有道人而流溢道心于外的表征，表情严肃，脸庞清瘦，是诗人之瘦的写照。这诗人就是屈原。举止之态高贵雍容，表明王定国有类于贵介公子的内在的特定文化修养；身材矮小但有精悍之气，则是王定国的生命气性中有侠客不畏强暴的一面。苏轼认为这些人的德性、人格是画表现出来的，还有画所表现出来的，就是王定国处安泰而不骄横，当贫困而不屈服，于老年已至时精神仍充满青春气息的生命美质。



这样的品评，在《李端叔真赞》中尤见特色：

龙眠居士画李端叔，东坡老人赞之曰：须发之拳然，眉宇之渊然，披胸腹之掀然，以为可得而见欤？则漠乎其无言。以为不可得而见欤，则已见画于龙眠矣。呜呼，其将为既琢之玉，以役其天乎？其将为不雨之云，以抱其全乎？抑将游戏此世，而时出于两者之间也。

形象是可见的，象外之象当人无言时是难见的，画家画像，画形之外，还要传神。但这象外之象作为神，仍必得言说之后才能清晰地显现。所以，即使画家已对李端叔传神写照地摹写了，但李端叔漠然无言，要读出画像之内在之物也让苏轼感到了困难。所以，他只好以两可、揣测、诘问的口吻来就画像品评李端叔究竟胸怀中有怎样的人生价值取向：这画中的李端叔，他将投身于名利场让天性役于外物呢？还是他将如小畜之卦，密云不雨，躲在山中以保天真呢？又或者他将忽进忽退、游戏人生，出入于入世与归隐两端呢？苏轼通过李端叔画像的如此品评，说出了李端叔为人的莫测高深，关涉到画与语言的表现力限度的问题。

像这样的品评，虽是针对肖像画作而言，但苏轼实际上言不及画，他径把画中之人当做真实之人。或者说，这样的人物品评，暗含着对人物肖像画的写真度的批评。言不及画，是因为用不着言画，因为这画提供的人物肖像在形神两方面的写真度是很高的，能让品画者见像等于见真人。

## 2. 品画者品画以见己心

苏轼的品画，有一大内容，即既不是批评画作，也不是品定画中人物，而是借画像而品玩自己的人生意趣。如《元华子真赞》：

方口而髯，秀眉覆颧。  
示我其华，我识其元。  
我来从之，目击道存。  
我有陋室，茅茨采椽。  
洒扫庭户，窗牖廓然。  
虚空无人，愿受我言。

苏轼从元华子像哲思反身向己，“方口而髯，秀眉覆颧”的元华子画中形象成了苏轼开启自己的哲思之门的敲门砖。玄元之门吱呀而开之后，元华子的画像便被抛掷，接下来的思之林中路，仅缘元华子“元华”之名延伸，在形象遁迹之处，语言之花朵骤然盛开。苏轼由此林中路而抵达自己那虚空无人、灰尘洒满的林中小屋，抵达是“目击道存”的瞬间实现的。在此“茅茨采椽”的林中空室的虚空，语言虽如花盛开，但它只是自说自我，在此处，是无人来至苏轼面前“愿受我言”的。

苏轼对《元华子真》像的品评，因此主要是将画像当作了自己反身而思的触媒，画中的形象妍蚩真伪，都不重要了。

### 3. 品画就是品画。

苏轼的品画，也有针对画家与画作本身的，品画就是品画。《胶西盖公堂照壁画赞并引》：

陆探微画师子在润州甘露寺，李卫公镇浙西所留者。笔法奇古，绝不类近世。予为甘露寺诗有云：“破板陆生画，青猊戏盘跚。上有二天人，挥手如翔鸾。笔墨虽欲尽，典刑垂不刊”者也。熙宁九年十一月十五日，命工摹置胶西盖公堂中，且赞之云：

高其目，仰其鼻，奋髯吐舌威见齿。



舞其足，前其耳，左顾右盼喜见尾。  
虽猛而和盖其戏，置之高堂护燕几。  
啼呼颠沛走百鬼，嗟乎妙哉古陆子。

此评陆探微所作天人戏狮图，《引》与《赞》都只就画论画，既论画中人、狮形象的狰狞悍猛，骇心动目，又论画家笔法的奇古绝妙，自成风格。

#### 4. 品评画家等级

苏轼认为文人画优于画师画，故品评画家等级，文人画以王维为首，画师画以吴道子为首。

苏轼评王维。《又跋汉杰画山二首》：

唐人王摩诘、李思训之流，画山川峰峦，自成变态，虽萧然有出尘之姿，然颇以云物间之。作浮云杳霭，与孤鸿落照，灭没于江天之外，举世宗之，而唐人之典刑尽矣。近岁惟范宽稍存古法，然微有俗气。汉杰此山，不古不今，稍出新意，若为之不已，当作着色山也。

苏轼在这篇文章中勾勒了由唐而宋的文人画的一条发展脉络。在中国画坛上，王维开创水墨山水画，是文人南宗画的缔造者。其山水画与其诗一样，充满禅宗清幽寂灭之境与自然清新之味，苏轼与王维不仅社会之身份、角色略同，而且同嗜曹溪之水，同为一代诗人。所以，苏轼以为王维之画，与李思训的山水画一起，“举世宗之，”唐代画的最高成就尽集于二人。但苏轼提李思训的次数较少，毕竟李是北派画风代表，与王维的南宗标格还不尽一致。

从上述苏轼文章，我们可以看得很清楚，苏轼用“萧然出尘”、“云物间之”、“浮云杳霭”和“孤鸿落照”等语评王维

画，完全是把王维的画当作诗来批评了。王维的山水画或者就是因“画中有诗”而被苏轼放在了吴道子的佛教神鬼画的前面。诗人评诗人的画，尤其是“画中有诗”的画，不免像老乡望老乡，两眼泪汪汪，有相怜相惜之心。何况王维的“萧然有出尘之姿”，不啻于是苏轼这只“麋鹿”的隔代知音了。苏轼《王维吴道子画》诗说：

何处访吴画，普门与开元。  
 开元有东塔，摩诘留手痕。  
 吾观画品中，莫如二子尊。  
 道子实雄放，浩如波海翻。  
 当其下手风雨快，笔所未到气已吞。  
 亭亭双林间，彩晕扶双噉。  
 中有至人谈寂灭，悟者悲啼，迷者手自扞。  
 蛮君鬼伯千万万，相排竞进头如鼉。  
 摩诘本诗老，佩芷袭芳荪。  
 今观此壁画，亦若其诗清且敦。  
 祇园弟子尽鹤骨，心如死灰不复温。  
 门前两丛竹，雪节贯霜根。  
 交柯乱叶动无数，一一皆可寻其源。  
 吴生虽妙绝，犹以画工论。  
 摩诘得之于象外，有如仙翮谢笼樊。  
 吾观二子皆神骏，又于维也敛衽无间言。

从这首诗我们可以看到吴道子画风的狂放奔走，大海般的气势，佛国形象的怪特生动。这些与王维那种“清且敦”的文雅、温柔敦厚而清幽的画中诗意是迥然不同的，吴道子画美在尽于像，而王维画韵在弦声之外，故苏轼一方面说他对二人的



画都很推崇，另一方面他又认为吴道子画比王维差了一个等级。

苏轼称文人画为“士人画”。他论文人画与画工画的区别是：

观士人画，如阅天下马，取其意气所到。若乃画工，往往只取鞭策、皮毛、槽枥、刍秣，无一点俊发，看数尺许便卷。<sup>①</sup>

他从整体上把文人画列于画工画之上，理由是前者画出对象的精神意气，后者则画出对象的琐碎之物。或因有此看法，故他将王维放在吴道子之前。

然而，当只论画工画时，苏轼对吴道子就只有崇仰之情了，他甚至称吴道子为“画圣”。《跋吴道子地狱变相》：

道子，画圣也。出新意于法度之内，寄妙理于豪放之外。

圣之为圣，在于吴道子画富有创意，不泯守规矩，在其豪放的画风中，亦表现出了妙理。

### 5. 品定画作等级

苏轼品定画作等级有二大原则。

第一、艺术质量原则。上节王维画作有象外之象故高于吴道子，就是这一原则的运用，他在《文与可墨罍谷偃竹记》中是否生气灌注于竹为竹画等级高下之标准，生气灌注就是艺术质量的品定。

<sup>①</sup> 苏轼《又跋汉杰画山》

第二、画的题材原则。《跋蒲传正燕公山水》说：

画以人物为神，花、竹、禽、鱼为妙，宫室器用为巧，山水为胜，而山水以清雄奇富变态无穷为难。

苏轼认为人物画的艺术标准是看画是否传神，形神皆不似，形似神不似，神似形不似，形神皆似或是苏轼对人物画等级的品定标准。花竹禽鱼等小品画则以“妙”为最高艺术境界，不妙者固不能入流。宫室，器用这样的建筑、器具题材画，要求的是画家富有巧思。山水画的标准是要画出清新雄奇，富于正反、虚实变化的意境。

这几类题材画排列起来，在苏轼的眼中，是“清雄奇富变态无穷”第一，人物画之传神写照第二，花、竹、禽、鱼之“妙”第三，宫室、器具之“巧”第四。题材不同，画的等级也不一致。

苏轼这一画作等级秩序的品定，是以他认为诗画互通，以诗评画为基础的。中国人在宋代的亚细亚农耕方式中的生存，乡村、山野生活之比城市生活更广泛、更日常，中国古诗的浓郁的山水气息等则令苏轼的品定获得了时代宏大叙事之声的支持。其中，尤其是老庄哲学的价值体系，根本性地导引了苏轼品定的基本的思维路数。

相对于竹、鱼等物来，山水更是一种未经人化过的原始自然，道在山中、家在山中更为显豁。这对苏轼说来才是世界与人生之大美所在之处，《书王定国所藏烟江叠嶂图王晋卿画》诗写：

江上愁心千叠山，浮空积翠如云烟。  
山耶云耶远莫知，烟空云散山依然。



但见两崖苍苍暗，绝谷中有百道飞来泉。  
萦林络石隐复见，下赴谷口为奔川。  
川平山开林麓断，小桥野店依山前。  
行人稍度乔木外，渔舟一叶江吞天。  
使君何从得其本，点缀毫末分清妍。  
不知人间何处有此境，径欲往置二顷田。  
君不见，  
武昌樊口幽绝处，东坡先生留五年。  
春风摇江天漠漠，暮云卷雨山娟娟。  
丹枫翻鸦伴水宿，长风落雪惊醉眠。  
桃花流水在在世，武陵岂必皆神仙。  
江山清空我尘土，虽有去路寻无缘。  
还君此画三叹息，山中故人应有招我归来篇。

王晋卿所画的山水烟云缭绕，林中路、天上云明灭可见，勾起苏轼怎样的联想与人生之思呢？他联想到了他在“武昌樊口幽绝处”生活的情境，并由此感到优美清绝的仙境并非只在桃花源，而在人间便有如此乐土，山中之家，此刻便可探求与营构。所以，诗的最后，他揣测：“山中故人应有招我归来篇”，归家之思跃然纸上。

像竹、禽、鱼、鸟这样的小品画，它们是从山水的宏大叙事中被剥离出来的，被强化地独立出来作为一幅画的主体，它们完全是被人化了的、温情细软的叙事，它流泻的是人的整个自然情怀中小小的一趣、一兴，是城市化人生中自然的点缀或装饰品。所以，在庄子的哲学指引下，苏轼把这类画从山水画中剥离出来，而品定其价值在山水画之下是必然的。

至于人物画，苏轼追求的人是在山水中物我为一的真人，当人物占据了画面的主要空间，人物挤掉了山水时，苏轼是不

会对人物画有多高评价的。苏轼评价甚高的人物画大体可分为两类：一是《元华子真》中那可引发庄老玄思的人物画；二是如吴道子所画的佛家祇园弟子等宗教人物画。前者之所以得到高度评价，乃是因为这类画让苏轼亲近山水自然，后者之所以可称为画圣之画，在于苏轼的价值观本来就是糅合禅佛为一体。

但是，人物毕竟还是需要自然化山水化的人物，所谓物我的同一，就人在世俗名利场中，并且是选择的主体而言，是人向自然山水回归，自然山水是人的意向性所指向的归宿。因此，山水比人更高。在山水中可以有人，但在人这里，则可能全无山水。山水自然与人的这一关系，应是苏轼潜意识中将其将人物画品定在山水画之下的原因。

宫室、器用画所画的宫室或器具完全是人的本质力量对象化在其中之物，并且，这些物满足的是人的权力欲望、富贵之心、功利之思，其离山水自然、本朴大道是最远的。在老庄的学说中，这种令人徇名徇利之物，也就是遮蔽、碎裂大道的祸根，在其尽逞人工巧思之处，造物的天然浑成荡然无成。苏轼认为，山水画仍能天然浑成，如他评燕公的山水画：

燕公之笔，浑然天成，粲然日新，已离画工之度数而得诗人之清丽也。

宫室、器用画便只有巧思，苏轼以其画品最为低下，故少有评论，即便有论，也缺乏激情。如他的《画车二首》之一：

何人画此只轮车，便是当年颊器图。  
上易下难须审细，左提右挈免疏虞。



诗写得简直就像作为运输工具的独轮车的使用说明书。

该诗之二云：

九衢歌舞颂王明，谁恻寒泉独自清。  
赖有千车能散福，化为膏雨满重城。

把“千车”用来歌颂君王政治的清明，其批评又显然变成了政治批评，器用画的艺术批评本身也丢失了。

### （五）诗与画

诗是时间艺术，画是空间艺术，这在学术界是一种定论。德国美学家莱辛说：

诗人只能将美的各要素相继地指说出来，所以他完全避免对身体的美作为美来描绘。他感觉到把这些要素相继地数出来，不可能获得像它并列时那种效果，我们若想根据这相继地一一指说出来的要素而向它们立刻凝视，是不能给予我们一个统一的协调的图画的。<sup>①</sup>

宗白华在《中西画法所表现的空间意识》一文中把西方绘画的空间意识论述为：

西洋绘画在希腊及古典主义画风里所表现的是偏于雕刻的和建筑的空间意识。文艺复兴以后，发展到印象主义，是绘画风格的绘画，空间情绪寄托在光影彩色明暗里

<sup>①</sup> 莱辛《拉奥孔》，见《宗白华美学文学译文选》第7页，北京大学出版社版

面。

那么，中国画中的空间意识是怎样？我说：它是基于中国的特有艺术书法的空间表现力。

此强调着绘画作为空间艺术的本质。

诗与画这两种分别在时间和空间绽放的花朵从表面上看无法长成一枝并蒂莲，它们似乎难以有一个彼此的交叉点。然而，这种表面感觉对苏轼来说是不存在的，因为，他自然地认为诗与画，甚至诗与书法、与散文都有内在的联系。《文与可画墨竹屏风赞》写道：

与可之文，其德之糟粕。与可之诗，其文之毫末。诗不能尽，变而为画，皆诗之余。其诗与文，好者益寡。有好其德如好其画者乎？悲夫。

苏轼在这篇赞文中指出画是“诗之余”，他把诗放在画的前面，放在人首先应认真从事的语言工作，只是当写诗尚有余暇余趣时，绘画才成为文人上手之事。作为“诗余”，绘画在文人的生活中的地位因此大略与同为“诗余”的词相仿佛。但诗之余流而为画，则说明诗画在内在的生命精神上是一脉贯注，有共通之处的。正如歌诗相通，而古人称嗟叹之不足故咏歌之，咏歌之不足故长言之之类。苏轼《跋蒲传正燕公山水》文写“燕公”作画，“浑然天成，粲然日新，已离画工之度数而得诗人之清丽也”。已以近诗歌意境为绘画的高级层次。苏轼因此明确地指出，诗与画在某些地方交织着，具有共同性。《欧阳少师令赋所蓄石屏》：

何人遗公石屏风，上有水墨希微踪。



不画长林与巨植，独画峨眉山西岭山上万岁不长之孤松。

崖崩绝涧可望不可到，孤烟落日相溟濛。

含风偃蹇得真态，刻画始信天有工。

我恐毕宏韦偃死葬咏山下，骨可朽烂心难穷。

神机巧思无所发，化为烟飞沦石中。

古来画师非俗士，摹写物象略与诗人同。

愿公作诗慰不遇，无使二子含愤泣幽宫。

这首诗写画石屏的画家“摹写物象略与诗人同”。在“摹写物象”这一创作构思与艺术技艺上，苏轼敏感到了诗与画的交叉点或相似点。

从石屏风诗看，画家之摹写物象被描述为巧夺天工，得物象之真态，画家摹写物象的艺术构思被称为神机巧思。此既与诗相似，则诗人摹写物色也大体如此。关键在于不矫饰造作，露出人工为之的痕迹，要自然地摹写出文艺表现对象的真态。苏轼《次韵吴传正枯木歌》对此作了更为具体的论述：

天公水墨自奇绝，瘦竹枯松写残月。

梦回疏影在东窗，惊怪霜枝连夜发。

生成变坏一弹指，乃知造物初无物。

古来画师非俗士，妙想实与诗同出。

龙眠居士本诗人，能使龙池飞霹雳。

君虽不作丹青手，诗眼亦自工识拔。

龙眠胸中有千驷，不独画肉兼画骨。

但当与作少陵诗，或自与君拈秃笔。

东南山水相招呼，万象入我摩尼珠。

尽将书画散朋友，独与长铗归来乎。

画师再次被树在“俗士”的对立面，以高雅的艺术家姿态出场，并因此可与诗人相仿佛，诗画所似在，仍是在创作立意构思的方面。

在这首诗里，苏轼把绘画和诗的创作拟同为造化之造物，画与诗中的物象骨肉是画家、诗人创造出来的美的世界。如果说在咏石屏诗中苏轼指出画家作画如诗人写诗的话，在这首诗里苏轼写的是诗人龙眠居士作诗如作画。龙眠居士写诗如作画的情形是手中之马能尽胸中之马：“龙眠胸中有千驹，不独画肉兼画骨。”其写语言之诗写马，写法如韩干之画马，得到的肉中有骨的形神美感是一样的。在这首诗里，苏轼除了强调诗画的相同处在于都能逼真地摹写物象，并传达对象之形与神外，还指出诗画相同处在于诗人和画家都有高出“俗士”的胸襟（识拔）。诗画创作主体与创作方法、技巧上均有相似之处。所谓：

诗人与画手，兰菊方春秋。<sup>①</sup>

苏轼《书鄞陵王主簿所画折枝二首》之一可说是他的诗画论的总结：

论画以形似，见与儿童邻。

赋诗必此诗，定非知诗人。

诗画本一律，天工与清新。

……

<sup>①</sup> 《次韵鲁直书伯时所画王摩诘》



“天工”者，诗、画创作时诗人与画家以道御技，创作同于造化，不露人为雕凿者也。“清新”者，所创作出的作品无论是诗是画，都有自然的清新气息，都有自由的、超功利的立场，都有任情率性的美感。

所以，绘画不能以形的相似逼真为其艺术价值评判的尺度，诗的欣赏，也不能只问这首诗本身的词句意象，应求诗味外之旨。即诗与画的艺术价值，皆在其象外之象、形上之神，即作品“清新”之美。

诗和画的相似性苏轼是如何发现的呢？苏轼靠的是品味。《书摩诘蓝田烟雨图》云：

味摩诘之诗，诗中有画；观摩诘之画，画中有诗。

画中可观出诗意，诗中可见出画境，由此品味，苏轼把诗与画这两种各自独立的审美人生方式连结在了一起。所以，苏轼才在自选诗集《西湖诗卷》的题材中欲将自己的西湖诗，供人作西湖画境看：

昔余守杭州，时与客出游西湖之上，探奇揽胜，寄兴抒情，极登临之乐，盖十年于兹矣。追忆往事，宛然如昨，而客有慕想西湖之胜者，每从余问询，不能悉为酬应，乃录其心目中之最稔者，凡十有八首。漫缀数语，并附诗歌，间有问者，辄举以示之，使观者了然，亦可以当卧游也。

苏轼效老年宗炳挂平生所画山水于堂人，抚琴动操，欲令众壑皆响故事，让人吟他的西湖诗，而等于在书房中卧游西湖如画之境也。此处所卧游者虽非真正的绘画作品，但其实质与由诗

观画无异。

如果说我们在上面讨论的是苏轼在创作技巧、方法与美感上诗画具有相似性，诗画可以相通的话，那么苏轼下面的这段文字表示苏轼还曾注意到诗歌语言之美与绘画语言的相似相通性：

（思聪）十五舍书而学诗，诗有奇语。

云烟葱朏，珠玑的朏，识者以为画师之流。<sup>①</sup>

诗语语带烟云水气，如江阴风物，朦朏中现莺飞草长，杂花生树这样的如画风景，诗歌字句且声韵圆润，或吟之令人如听黄鸟出谷，风中竹韵。思聪的诗以有如此特点而为人评为诗如画，而苏轼深以为然。苏轼《溪光亭》诗云：

溪光自古无人画，凭仗新诗与写成。

他自己游钱塘山水赋诗，其字句便如思聪诗是“归来文字带芳鲜”。<sup>②</sup>

#### （六）诗与书

苏轼既以诗歌为他第一位的人生，则除以诗画对举，论诗画关系外，又以诗论书。他在《书唐氏六家书后》一文中说：

永禅师书，骨气深稳，体兼众妙，反造疏散。如观陶彭泽诗，初若散缓不收，反覆不已，乃识其奇趣。

① 《送钱塘僧思聪归孤山叙》

② 《送郑户曹》



他从永禅师书法的美感与陶渊明诗美感的相似处着手，以论诗歌与书法的相通。具体说来，就是永禅师书法有着与陶渊明诗一样的美感：疏淡、平和中涵蕴众妙。这种美感接受主体在接受开始时也许还感觉不到，但只要反复玩味书法的意境，就一定会体会出来。

从体式上讲，书法本来是一种线条艺术，它的艺术形象就是所书写的文字本身。这样的形式艺术要与意境相融合，就必然使书法只能是抽象的象征型艺术。书法无法与一个实在的物象相似，无法摹拟一个东西，因此，当其笔势吞吐、线条上下时，它主要服从于书法家的一种对世界与人生的主观感受。这些特点，使书法艺术离诗的距离原本比画之距诗更为遥远，因诗、画毕竟都能再现一个物象的世界。苏轼从美感的相似性着手，将这两种原本难以晤面的人的审美的生活方式拉拢到了一起。除了论永禅师书法意境与陶诗意境可以互读外，苏轼又论颜真卿书法与杜甫诗二者的相似：

颜鲁公书雄秀独出，一变古法，如杜子美诗，格力天纵，奄有汉、魏、晋、宋以来风流，后之作者，殆难复措手。

这是从二人作品的风格上寻找到书法与诗的契合点。

苏轼选择意境、风格的角度来论书法与诗的相通，应该是选择到二者最有可能握手言欢的结穴之处，而其选择本身，表明苏轼的文艺人生是以诗为中心，以书、画、词为辅佐之边缘的动态结构，苏轼下意识地将诗、画、书法互相牵连在一起，实质上是在本能地维系和强化着这一结构的同一性。

此外，苏轼《跋秦少游书》云：

少游近日草书，便有东晋风味，作诗增奇丽。

则他又认为书法之习得东晋风味，会令书法者写诗也带上东晋的“奇丽”色彩，习书有助于学诗，诗书之技可以双双增进。此种说法颇合道理，即“奇丽”是东晋文艺美的一把尺度，一种品味，它一旦生成为创作主体内在的审美心理结构，就不仅会影响到这创作主体一个方面的文艺创作，而会影响、指导他全部的文艺创作。准此机理，创作者习书得东晋美的尺度，其同时写诗本能地把这一尺度放进去就是必然的。假如创作者先习东晋之诗而得到“奇丽”的美的尺度，当他同时写作书法作品时，相信他也会同样地令作书增奇丽。

## 二、苏轼的书法理论

文人阶层的产生是以文字的产生为前提的，但文人，尤其是古代中国文人对文字历来有两种态度，换句话说，他们历来有两种文字性生存处境：一是把书写文字作为自己谋生、服务社会，与他人交流沟通、认知外界的工具；一种是把书写文字当作一种美的艺术品的创造。在后一种文人的文字性生存处境中，中国书法艺术、书法艺术理论得到了生成和发展，至宋代，苏轼成为书法史上的一个里程碑式的人物。苏轼以一个伟大的书法家，对他的书法实践颇有道说，这便形成了他的书法理论。

### （一）书法美在形式

书法美是人皆能感受到的，有谁能和王右军飘逸如游龙、娟娟如幽竹的书法美面前不神为之眩呢？有谁不在颜真卿字的仁厚庄重、博大气象面前蹶步弱息呢？有谁不在米芾书法的俊



秀潇洒面前击节叹赏呢？

但什么是书法的美？

苏轼正确地指出，书法是形式的美。这形式最美者，是形式是有意味的，但即使只是形式本身，就已经令人赏心悦目。苏轼《题笔陈图》诗云：

笔墨之迹，托于有形，有形则有弊。苟不至于无，而自乐于一时，聊寓其心，忘忧晚岁，则犹贤于博弈也。虽然，不假外物而有守于内者，圣贤之高致也。惟颜子得之。

所谓“托于有形”者，指书法是以形式为宅居的艺术，书法的弊端也因此形式生出。因为，形式既为书法提供了基本的生存的空间，但形式一旦确定，它又是书法的限度。就是说，书法以其纯形式性，把“意味”给遮蔽了。人们欣赏书法，首先遭遇到的是形式，线条流动着，纠结着，在这里像水草般交叉在一起，在那里又像树杈般分离了出去；线条在这里像飞鸟般轻盈灵动，在那里却像岩石般厚重有力……线条经纬交织，构筑着书法的空间，线条本身在变化，空间在位移。这样的书法形式本身有一种美，它迷惑了欣赏者，令他们就此止步不前，它把欣赏者困锁在形式空间这一“有”的世界，于是，“无”的世界大门对欣赏者砰然关上了。

苏轼认为，即便如此，书法的美也好于博弈之趣了。而书法实际上还有那“无”的境界之美呢？

“无”的书法世界以画家、欣赏者“不假外物而有守于内者”，“不假外物”则书法主体的生命绝对自由，保有自我，人格自尊，天性得全，这样的生命内涵是书法形式的“意味”。书法以有这样的“意味”，只是单纯游戏的博弈就更无法与之

并肩了。苏轼《跋叶致远所藏永禅师千文》说永禅师书法作品“意已逸于绳墨之外矣”，就是在讲书法是有意味的美的形式。

苏轼此论，切中书法美之肯綮。若文艺之其他门类，像诗、词或绘画，总是有一套文艺语言敞现出一情物意象世界，惟独书法，以文字自身线条、架构与章法上求变化，所书之字本身自成一意境，而与那字的词语意思，词语与词语（上下文）连缀而生之所指了不相干。像王羲之《兰亭集序》的书法意态便与该文作为一篇文学散文所营造之意境站在平行的双行线上，彼此并不交叉，各具其美。

古人评书法，喜欢拟像化地评论书法，苏轼《题萧子云》书：

唐太宗评萧子云书云：“行行如纤春蚓，字字若缩秋蛇。”今观其遗迹，信虚得名耳。

但显然书法的线条美并不是在写照传神一个爬满着蠕动着悬吊着蚯蚓与蛇的物象世界，书法的世界不是美杜莎的头颅，不是爬行类动物的乐土。苏轼《跋文与可论草书后》云：

（文与可论）余学草书凡十年，终未得古人用笔相传之法。后因见道上斗蛇，遂得其妙，乃知颠、素之各有所悟，然后至于如此耳。

（苏轼跋）留意于物，往往成趣。昔人有好草书，夜梦则见蛟蛇纠结。数年，或昼日见之，草书则工矣，而所见亦可患。

与可之所见，岂真蛇耶，抑草书之精也？予平生好与可剧谈大噱，此语恨不令与可闻之，令其捧腹绝倒也。



文与可郑重其事提到的见蛇相斗令其书法技巧实现突破的话语，只引来苏轼“草书精”的调笑。

在评论书法时，苏轼自己也爱用春蚓秋蛇的拟像说法，如《和人求笔迹云》：

从此剡藤真可吊，半纡春蚓缩秋蛇。

但拟像不过是因为书法是抽象的线条艺术，要把它评说得生动易懂而采取的具像方法而已，它试图用形象、感性来诠释书法的抽性与理性，其所拟之像，与线条之间只是一种相似联想。线条是一根，固定不变，然而凡像这线条的形象，均可为评书法者拿来随意比拟这线条。譬如，你可以说书法的一根线条像蛛网中一根阳光下轻飏的游丝，也可像一根树枝、一条草绳，等等。于是，我们可以看得很清楚：书法的线条可以对应于无限的、多个的物象。这与语言文学或绘画的一个情节、一个场景总是固定的一个物象世界是完全不同的，如赵昌画的一朵梅花就只是一朵梅花，苏轼的“老夫聊发少年狂”就是苏轼这一“老夫”在发“少年狂”。苏轼强调书法是形式艺术，形式的艺术便具有对应整个世界的特点，而文学、绘画则总对应的是这世界的某一局部。

## （二）书法创作论

苏轼书法理论佳处在创作论，所谓“操于曲而晓器”，可以评苏轼创作论何以佳妙。

### 1. 无意求美书自美

苏轼《评草书》：

书初无意于佳，乃佳尔。

语意很明白：草书书法的美，只在书法家不经意之时方可得之，即书法家不为求草书之美而刻意为之，书写本有其他非审美性之目的，如情急事务之类，急草而就，后来仔细品之，反而发现其美不胜收。若书法家下笔之初就为的是写一幅美的书法作品，则写出的草书反而不美。

苏轼的这一命题贯穿的是他的自然法则，“初无意于佳”之“无意”，就是对于美的自然状态，不求其美，书法家便不会为书法美所囚、所异化，因为不求，美便不能对书法家下命令。若开始就求美而书，书法家便立即陷入书法美的囚笼中，成为草书书法美的殉葬品。当书法美只能任凭书法家自由往来时，它反而被书法家挥洒出来了；当书法美成了套在书法家脖子上的绞绳，它自身也就永无生成和光彩面世之日。求美与失美的悖反，自然与异化的对应，是苏轼这一命题的智珠所在。

苏轼《跋王巩所收藏真书》云：

僧藏真书七纸，……然其为人党荡，本不求工，所以能工此，如没人之操舟无意于济否，是以覆却万变，举止自若，其近于有道者耶！

原来本不求工是书法家为人“党荡”，即自由狂放，倜傥潇洒，不汲汲于名利而自有高贵气质。以这样的主体心态投入书写中，书法家的书写便与自然大道的运行，即无目的而合目的，无为而有为联系在一起了，书写，成为野渡无人舟自横的冥冥自性的运动，以此无意之自性，而能挫万物于笔端，尽万变于一字。

这样的书法，因此不仅仅是书写，它就是书写者置身于空明澄澈、自性自在的道域的存在方式，它的美，是如欧阳修



“冲口而出，纵手而成，初不加意”地铸就的“自然绝人之姿”<sup>①</sup>。

## 2. 笔法有所自

苏轼《书张少公判状》云：

古人得笔法有所自，张以剑器，容有是理。

文中提出的“笔法有所自”的命题，涉及的是书法家笔法的来源、依据的问题。

“笔法有所自”，指书法家的笔法有它所生成之路径，这路径既可以是对前人笔法的继承，又可能是笔法之外的行为、事件的启发。

得前人笔法之例，如前引苏轼文记载：

张旭为常熟尉，有父老诉事，为判其状，欣然持去。不数日，复有所诉，亦为判之。他日复来。张甚怒，以为好讼。叩头曰：“非敢讼也，诚见少公笔势殊妙，欲家藏之尔。”张惊问其详，则其父盖天下工书者也。张由此尽得笔墨之妙。

在这一戏剧性的事件里，张旭偶然地得到了他的笔法之源，这就是那伪诉讼者的父亲作为天下工于书法者，将自己的笔法传授给了张旭。

张旭笔法之妙，另一种传说是他观看公孙大娘剑器而书技大进，苏轼“张以剑器”语，典出杜甫《观公孙大娘弟子舞剑器行序》，杜甫记载：

<sup>①</sup> 《跋刘景文欧公帖》

昔者吴人张旭，善草书书帖，数尝于邺县见公孙大娘舞西河剑器，自此草书长进，豪荡感激，即公孙可知矣。

苏轼认为张旭笔法有所自的传说，以这一说法为有理。则张旭笔法不仅得自他人师授，也得到书法之外的别种艺术的启发。

书法家笔法有自，是指他书写得到了法度，其“有自”的过程，也就是寻找和学习法度的过程。此时，书法家还谈不上在技巧上创出新意。

但苏试在论述“笔法有所自”命题时，对雷太简和文与可笔法所自的路径却认为不可信：

雷太简乃云闻江声而笔法进，文与可亦言见蛇斗而草书长，此殆谬矣。

苏轼信张旭观剑器而书法长进的说法，却不信雷、文二人或闻江水声或见蛇相斗而致草书笔法，其中逻辑似也有断裂。如雷太简闻江声，江声离草书太远，说其不可信还有一点道理的话，那么文与可见蛇相斗草书技法大进之说，苏轼不信，至少在逻辑上是令人困惑的，难道草书的线条不正与蛇相似吗？苏轼就用“缩秋蛇”来形容书法。其实，像雷太简之闻江声而得草书笔法之妙也不是不可能。传说中方子春领俞伯牙至海上荒岛，弃俞伯牙孤身在岛上，俞伯牙听海涛声声，琴技不就突破技术的门槛，而深入道境了吗？一种自然的环境、氛围，会带给曾长期苦苦思索而得不到结果的艺术家的灵感，这在艺术史上是有很多例子的，别人可以观剑器而长书法，为什么雷太简听江水声而悟笔法之奥秘就是谬误之说呢？尤其是文与可在看蛇斗瞬间悟到草书笔法真谛之时，他在之前已经在黑暗中苦苦



摸索了十年，他见蛇斗而获灵感就是有充分的理据的。

当我们说一个书法家笔法有所自时，我们是在说这书法家已得到了书法技巧的奥秘，对书法的书写法度已经掌握。在这样的基础上，书法家创作出美的书法作品有了可能。

最后，关于这个命题，苏轼还有一层见解值得一提：苏轼认为书法家的笔法所致之路都是书法家的个体化生存经历，它具有偶然性。这就是说，即便一个书法家的笔法所自之路径进入了公共语境，为他人所知，他人也是无法重复这路径而获得笔法的。

一条笔法所自的路径，只对一位书法家开放；一次开放之后，这路径便永远地关闭了。

这样的意思，见于苏轼《书张长史书法》一文：

世人见古有见桃花悟道者，争颂桃花，便将桃花作饭吃。吃此饭五十年，转设交涉。正如张长史见担夫与公主争路，而得草书之法。欲学长史书，日就担夫求之，岂可得哉？

### 3. 手熟与神气完实有余韵

苏轼认为书法家要创作出好的作品，必须手熟，手熟则书写的文字神气饱满充实，袅袅有余韵。《记与君谟论书》云：

作字要手熟，则神气完实有余韵，于静中自是一乐事。

“手熟”指什么呢？难道书法家应对自己的手仔细研究，而对其形状、姿态烂熟于胸中？苏轼显然意不在此，他并非要书法家成为自己手的生理解剖学家或自恋者。他所说的“手熟”，

应该指的是书法家的手笔浑一的书写感的熟悉、有无。苏轼所说的书法家应烂熟的手感，当然不是握笔的力度够大，他在《书所作字后》说：

献之少时学书，逸少从后取其笔而不可，知其长大必能名世。仆以为不然。知书不在于笔牢，浩然听笔之所之而不失法度，乃为得之。然逸少所以重其不可取者，独以其小儿子用意精至，猝然掩之，而意未始不在笔，不然，则是天下有力者莫不能书也。

在这段文字里，苏轼反对把笔抓得牢视为能否当书法家的前提的同时，谈到了何为“手熟”，“手熟”即“浩然听笔之所之而不失法度”，“手熟”不是熟手之后让手指挥笔，而是手随笔运，笔之挥洒，手之握或紧或松，没有一定，松、紧，全以运笔的需要为准。这种笔指挥手的书写其实是技进于道时的创作状态，是书法家有美妙的、自由的，倾听并服从着自然之命令的书写的手感。有了这样的手感，书写出来的书法作品，字字都神满气完，形有尽而意无穷。

苏轼指出，书法家要获得“手熟”这样的书写的手感，需要付出极艰辛的努力，因为，练习书法的特点，就在于书法的每一点进步，都是长期书写练习的结果。苏轼说：

往年，予尝戏谓君谟言，学书如泝急流，用尽力气，船不离旧处。君谟颇诺，以谓能取譬。<sup>①</sup>

宋代两大书法家都认同书法的长进最是难事，练字像在急流中

<sup>①</sup> 《记与君谟论书》



逆流向上撑船，撑船者用尽力气，船却老是在原处滞留不动。练习书法的这种特殊情形使“手熟”成为世上最难的事情之一。

但困难虽然巨大，只要付出的努力足够，那么，练习者做到“手熟”也是有日可待的。苏轼在《题二王书》中如是说：

笔成冢，墨成池，不及羲之即献之。笔秃千管，墨磨万铤，不作张芝作索靖。

愿下地狱者，必修得正果。此正果且极有价值，为人所贵，所谓：

凡世之所贵，必贵其难。真书难于飘扬，草书难于严重，大字难于结密而无间，小字难于宽绰而有余。

#### 4. 守骏莫如跛

书法的创作是应取巧，还是该守拙呢？苏轼的观点是：如取巧出自于勉强，则不如守拙。他在《和子由论书》中说：

吾闻古书法，守骏莫如跛，世俗笔苦骄，众中强嵬襍。钟张忽已远，此语与时左。

取巧守拙，古今异数，古代书法，宁守拙而不取巧；今之书法，刻意取巧，以守拙为愚。苏轼对此态度鲜明：在不是骏马时不去强做骏马，此时，宁愿与跛脚之驽马相伴。

苏轼的这一书法创作原则反对书法家矫情，哗众取宠，卖弄，其主张守拙，本质上是吁请他的同代书法家坚守真诚，坚守本分，坚守自然。

取巧与守拙应该说是每一时代的文艺家都会遇到的问题。取巧之所以会被很多搞文艺的人所实践，乃是因为世俗社会的本性使然。取巧，总意味着书法被当作了沽名钓誉，牟取世利的工具，书法家受利益原则的驱动，因此总想以最小的力气收获最大的成果。取巧，因此实际上奉行的是以小博大的投资博弈论中的原则，奉行的是以最小投资换取最大化利润的投机原则。这种典型的商品经济原则与书法家应该奉行的艺术原则完全是背道而驰的。

守拙，本质上是对书法创作之艺术原则的坚守。当书法家选择做一匹时代里的跛脚的马时，意味着他不会参与到由“骏马”拥挤着去追逐世俗名利的活动中去，它会悠闲地在名利场之外心安理得于它的边缘生存，它会在阳光下懒散地信步由缰，会不怕把自己的“残疾”、“丑陋”在公众面前亮相。以名利场的健康、美丑尺度来评估并命名其“跛”的这匹马，在艺术的尺度的衡量下，却成了超然物外、自由而潇洒的良驹。

#### 5. 书法创作的自然法则

苏轼的书法创作自然法则是他的书法创作总纲，在其表述中，比较集中于他对醉中书写的描述。苏轼常在醉中写字，甚至能在醉时写小楷，苏轼颇以为自豪。《题醉草》云：

吾醉后能作大草，醒后自以为不及。然醉中亦能作小楷，此乃为奇耳。

醉中所写大字草书比清醒时写得要好，这种书写情态与张旭相似，但苏轼认为仍不是书法创作的最高境界。《书张长史草书》云：

张长史草书，必俟醉，或以为奇，醒即天真不全。此



乃长史未妙，尤有梦醒之辨，若逸少何尝寄于酒乎？仆亦未免此事。

醉中写的书法天真已全，但清醒时写的字却无法做到十分自然。因此，苏轼与张旭同病相怜，他坦陈这还不是书法的最高境界。书法创作的最高境界是不论醉中书写，还是清醒时书写，写出的作品都应十分自然。苏轼认为王羲之就达到了这样的境界。苏轼在《题鲁公书草》文中又提到颜真卿的草书达到了自然的标准：

昨日，长安安师文，出所藏颜鲁公与定襄郡王书草数纸，比公他书犹为奇特。信手自然，动有姿态，乃知乱泣贤于黄金，虽公犹未免也。

但颜真卿草书之作不知醉醒，故苏轼之以“自然”誉之，还不是把颜真卿与王右军比肩。

自然即“天全”之“天”，人于醉中，意识恍惚，而潜意识之类涌出来占据心灵，原初之本我让人忘却了自我，一切人格面具，心理套子皆统统卸下，人能以赤子之心待人做事，此时所书写的草书，确有“天全”之趣。

然而，苏轼不仅自豪于醉书的天全之美，又企盼着清醒时也得与自然全身心地相拥，可见他在自然的追慕上，其实也是一个求全者，也比较“贪婪”。

#### 6. 无法之法

苏轼认为在书法创作中存在着无法之法，《跋王荆公书》云：

荆公书得无法之法，然不可学，学之则无法。

“无法之法”，若为表扬之词，应该是极高境界的书技。古代诗坛，向来认为杜甫诗可学，学者学杜诗有法可依，有路可寻，杜甫不是早就坦陈“法自儒家有”吗？又说“转盖多师是汝师”<sup>①</sup>。所以，规矩明明白白放在那儿，学者只需踩着诗圣的脚印走就行了。但李白以天纵之才，谪仙之心，所作之诗则不可学。不可学者，以其诗中无法可依，李白写诗奉行的，恰好也是一种无法之法。对于李白的无法之法，文学后生们的态度是明显的，就是这是诗界的无上心法。

然而，当苏轼说王安石的书法得无法之法时，我们真的有点搞不清楚苏轼是在批评呢？还是在赞美。在那篇文章里，苏轼又说：

故仆书尽意作似蔡君谟，稍得意似杨风子，更放似言法华。

他面对王安石欲学之则无法的书法作品，如此急切地扭身而去，不屑与之为伍；如此骄傲地把自己赶快归并到本朝第一的蔡君谟之旁，则他之说王安石书法得无法之法时，也许把这命题阐释为王安石在书法上也不学无术较为适宜。如果真如此的话，那么，王安石的无法之法是决不能与李白的无法之法相提并论了。因为，李白的无法之法，是与道浮游，人、道一体之法，是自然法则体系中书法、诗歌等创作法则的极至，它是苏轼本人也梦寐以求的。这样的无法之法，是王安石那种不学无术式的无法之法所望尘莫及的。

而苏轼在书法上，正好是李白式的无法者：

<sup>①</sup> 杜甫《戏为六绝句》



我书意造本无法，点画信手烦推求。<sup>①</sup>

此种“无法”，是技进于道之后的大法，否则，别人何以把他比喻为颜真卿二世呢？

### 7. 出新意求变态

苏轼《跋叶致远所藏永禅师千文》云：

永禅师欲存王氏典刑，以为百家法祖，故举用旧法，非不能出新意求变态也，然其意已逸于绳墨之外矣。

永禅师虽不出新意求变态，但苏轼却力倡之。“出新意”对于书法而言，当然不是新的叙述立场、叙述角色、新的物色意象的发现，作为抽象的线条艺术、最为形式的艺术，书法的出新意也是线条变化、章法结构、字与字的关系（字形体势关系）超出前人。书法的“出新意”总是字形结构的“变态”。

字的形体、字与字的关系，整幅作品每个字相互关系的形式引力与斥力，以及线条的枯澹、粗细、拙巧等变化是显而易见的，对大书法家而言，一家有一家的书之“态”，前人有的书“态”已有定评，已被认可，已成楷模，也就成了书的“常态”。书法的“变态”相对于“常态”而言，求“变态”，在书法美学上就必然与求出新意相伴生，新意总是在“变态”中生成的，“新意”之所以是“新意”，是因为书法形式是“变态”的。“新意”与“变态”一起，组合成苏轼绘画创造论的一个内核。

在另外的场合下，苏轼还赋予了“变态”一种意义：“变

<sup>①</sup> 《石苍舒醉墨堂》

态”指书法作品集前代各家之所长而形体意象姿态万千。《评杨氏所藏欧蔡书》：

自颜、柳氏没，笔法衰绝，加以唐末衰乱，人物凋落磨灭，五代之文采风流，扫地尽矣。独杨公凝式笔迹雄杰，有二王、颜、柳之余，此真可谓书之豪杰，不为时世所汨没者。国初，李建中号为能书，然格韵卑浊，犹有唐末以来衰陋之气，其余未见有卓然追配前人者。独蔡君谟书，天资既高，积学深至，心手相应，变态无穷，逐为本朝第一。

蔡君谟的书法自欧阳修誉为北宋第一之后，苏轼屡称之。此处将蔡氏拟于杨凝式，集二王、颜、柳之古法于一身而“积学深至”，书写起来心手相应，心冥手熟，而能书写出“变态无穷”之美，蔡君谟书法即因此而被苏轼评为“本朝第一”。这里的“变态无穷”，包含了书法意态集前人之大成的意思。集大成，而又创出新意，这便是苏轼所要求的书法“变态”的两大内容。

“出新意”对书法家来说是他成“家”的根本。曹丕《典论·论文》强调文章作者的写作应“自成一家之言”，能成就者，就能“不假良史之辞，不托飞驰之势，而使声名自传于后”。书法之“出新意”对书法家来说也是如此。能“出新意”者，则自成一家之体，则能不朽。苏轼《题欧阳帖》说：

欧阳公书，笔势险劲，字体新丽，自成一家。然公墨迹自当为世所宝，不待笔画之工也。

所书文字笔画纵然不工，而能“字体新丽，自成一家”，也被



苏轼认为“墨迹自当为世所宝”，若字体新丽，自成一家，笔画又工，则这样的书法怎么可能不永传后世呢？

书法即求新意，则苏轼必然不以规步前人为高。如《独醒杂志》载东坡轶事：

客有谓东坡曰：“章子厚日临兰亭一本。”坡笑云：“工摹临者非自得，章士终不高尔。”

《紫桃轩杂记》载：

蔡卞日临兰亭一过，东坡闻之曰：“从是证入，岂能超胜？”

“自得”、“超胜”者，非创新而不能至也。

### 三、苏轼的书法批评

苏轼的书法批评涉及到批评的尺度，书法作品的品第，以及书法作品与书者的关系等，以下尝试论之。

#### （一）书法批评的尺度

苏轼认为书法批评就是审美批评，其批评尺度因此相应地有美丑尺度，神、气、骨、肉、血是这尺度的细化。

苏轼《辨法帖》称：

辨书之难，正如听响切脉，知其美恶则可，……

批评，成为指出和判断一幅作品的美与恶及美恶的程度。苏轼

认为要做到这一点并不难。但他说的不难，是就对一幅书法作品的美恶感受而言，若说到书法批评应讲清楚书法作品为什么美，为什么丑，恐怕就不是不难，而是很难了。

如何把书法的美丑批评做到具体，针对这一点，苏轼提出了五个范畴，《论书》云：

书必有神、气、骨、肉、血，五者阙一，不为成书也。

什么是“神”呢？苏轼《神释》诗有一个解释：神与形影是一体化的，但形、影非起自于神：

二子（形、影）本无我，其初因物著。

形影起后才有神。此神无法长期寄寓于形影，而有归宿的寻求，释、老、仙皆令之失望，而最终选择以诗为家，与陶潜为侣，但就连这样的家也不久长：

知君非金石，安足长托附。  
莫从老君言，亦莫用佛语。  
仙山与佛国，终恐无是处。  
甚欲随陶潜，移家酒中住。  
醉醒要有尽，未易逃诸数。  
平生逐儿戏，处处余作具。  
所至人聚观，指目生毁誉。  
如今一弄火，好恶都焚去。  
既无负载劳，又无寇攘惧。  
仲尼晚乃觉，天下何思处？



神最后是在庄子生为徭役、死为休息的命题上为自己，也为形和影寻找到了永恒的乐园。由于这个命题是庄子的，而且整诗的运思也是庄子式的，所以，诗人在诗中尽管说“莫从老君言”，但“神”这一范畴，仍是在老庄的哲学框架内得到了诠释。苏轼把这样一个以生命的彻底解放与自由为家园的“神”，作为书法五要素之首，因此为他的书法批评构筑了老庄这一哲学与美学的运思平台，令他的书法批评，必然行走于老庄的自然大道之上。他的《六观堂老人草书诗》虽未用“神”字，但写的却是草书所写出的《神释》之“神”的境界：

物生有象象乃滋，梦幻无根成斯须。  
方其梦时了非无，泡影一失俯仰殊。  
清露未晞电已阻，此灭灭尽乃真吾。  
云如死灰实不枯，逢场作戏三昧俱。  
化身为医忘其躯，草书非学聊自娱。  
落笔已唤周越奴，苍鼠奋髯饮松腴，  
剡藤玉版开雪肤。  
游龙天飞万人呼，莫作羞涩羊氏殊。

物象、浮生如梦，神独行于内枯中膏的寂灭之境，在草书等游戏方式中，忘我忘身。

苏轼评书，或神气并举，“记与君谟论书”云：

作字要手熟，则神气完实而有余韵。

此处“神气”虽指书法家的修养，但这种完实而有余韵的“神气”，观书者却是在书法作品上看出来的。

“气”在中国古代文艺批评史上，向来是被广泛使用的一个范畴。从《乐记》的乐气说到曹丕的文气说，进而影响到书法理论，是书法的创作与批评也讲气，“气”在苏轼的书法批评理论中就是一个重要的范畴。当其合神气而论书法，有时更将气细化。如评张旭草书：

张长史草书，颓然天放，略有点画处，而意态自足，号称神逸。<sup>①</sup>

“神”指自足、天放的意态韵致，“逸”指其中“颓放”之气。此“逸”气表面上近于曹丕用以论徐干的“齐气”，“齐气”的特征，一是它是齐鲁儒生的书卷气，二是它是徐缓雍容之气，且因箕子之志蕴含其中，也有居山林而批判庙堂的意思。但“逸气”实不同于“齐气”，一则“逸气”是老庄式的、美酒沉醉式的、陶潜隐逸诗人式的，与齐鲁缙绅修身齐家治国平天下之路并不相同。二则“逸气”虽然也徐缓，但它是颓废自放式的徐缓，它的山中气息离庙堂香火极为遥远，它不要“齐气”，就算隐于山林也是为了拯救庙堂，它只求人的自我的解放与自由。如果说儒家式的“齐气”即便是山中之气也是为了解放全社会，并希望由此使人人幸福的话，“逸气”是要让每一个人率先成为真正的人，从而实现全人类的解放。

“神逸”的评价，因此是对书法所敞现的人的真正在家状态的赞许与向往。

苏轼若单独使用“气”这一尺度来衡量书法作品，则如他在《题晋武书》文中说：

<sup>①</sup> 《书唐氏六家书后》



昨日阁下，见晋武帝书，甚有英伟气。乃知唐太宗书，时有似之。

鲁君之宋，呼于垓泽之门，门者曰：“此非吾君也，何其声之似吾君也！”居移气，养移体，信非虚语矣。

他对晋武帝书法以“英伟气”评之，且将此批评引向人的养气说。这种“居移气，养移体”的养气说认为，人长期处于某一位置，就会潜移默化地获得这特定位置所特有的生命之气。人在君王的位置上呆久了，其言行之中自然有作为人主特有的居高临下之气。宋国守门人闻鲁君呼门之声，未见其人，而听出鲁君声气似于宋君，又不是宋君的声音，所似者，是均为人主而自然号令他人的声气，所不是者，声音的音质不同。苏轼认为书法家作为人，在他的生活中所养得的生命之气在书写时会从十指流出，注入所写的文字之中。所以，像晋武帝、唐太宗这样的有雄才霸略的人君，其书法也带有“英伟气”。

苏轼以“骨、肉”范畴论书法，见于他的《题自作字文》：

东坡平时作字，骨撑肉，肉没骨，未尝作此瘦妙也。

宋景文公自名其书铁线，若东坡此帖，信可谓云尔已矣。

“骨”指线条瘦硬，“肉”指线条肥软。书法若骨胜肉，则有“瘦妙”，所书文字之线条与铁线相似。苏轼认为自己平常的书法是肉包骨之美，很少以“瘦妙”取胜。所以，偶然创作出这样一幅作品来，他感到很高兴。

苏轼书法肉包骨的美是书法中丰腴的风韵，在苏轼的前代书法家家中，以颜真卿的书法与之较为相似。当时人即有以“颜鲁公第二”评苏轼书法的。苏轼《记潘延之评予书》记载：

潘延之谓子由曰：“寻常于石刻见子瞻书，今见真迹，乃知为颜鲁公不二。”尝评鲁公书与杜子美诗相似，一出之后，前人皆废。若予书者，乃似鲁公而不废前人也。

潘延之评苏轼书法是颜真卿第二，苏轼颇感欣然，之所以有这样的评语，则是因为二者皆字体宽大，线条肥润，丰腴之中，有堂皇之骨架撑着。这样的肉中骨如苏轼《孙莘老求墨妙亭》诗云：

颜公变法出新意，细筋入骨如秋鹰。  
徐家父子亦秀绝，字外出力中藏稜。

颜真卿的“细筋入骨”，在他的肥大字体中成为墨肉能够附生，不显冗赘的内在的刚性结构，这与以前的骨在肉外、粗筋细肉的书法传统而言，是一种创造。与此相似的是徐峤、徐浩父子“字外出力中藏稜”的肉没骨的书法，宋人或有认为苏轼书法学自徐浩，苏轼儿子苏过驳之，言苏轼少年时学王羲之、晚年时学颜真卿<sup>①</sup>。但不管怎样，从苏轼的上引诗句看，他是把徐峤、徐浩划在书贵肉中见骨的一派里面了。徐家父子的笔法，把骨稜深深藏在墨肉之中，在苏轼看来就是一种美。

遵循这一思路，苏轼对“书贵瘦硬”的美学主张提出了批评，苏轼认为，其实，书法体态之美应丰富多彩，任何只重视单一之美的批评，都不是正确的书法审美批评。他说：

杜陵评书贵瘦硬，此论未公吾不凭。  
短长肥脊各有态，玉环飞燕谁敢憎。

<sup>①</sup> 苏过《书先公字后》



苏轼这样的兼收并蓄，允许百花齐放的书法批评思想，当然比以“瘦硬”轻肥软，或以肥软轻“瘦硬”要合理得多。飞燕虽瘦固是美，玉环虽胖也有妍，像杜甫讲“书贵瘦硬方通神”<sup>①</sup>的主张，相形之下，就显得审美的胸怀比苏轼狭窄多了。

苏轼在书法肥瘦上与杜甫的分歧，关涉着书法接受、乃至整个文艺之接受的一个重大问题：接受是什么？

按苏轼包举百态的书法接受标准，接受似乎是对应着整个接受主体的接受，接受具有公共性。但其实个体在接受中，对各种意态的书法美都欣赏，也是在实践中可以随处见到的现象，书法爱好者一般不会喜欢一种风格的书法就排斥其他风格的书法。杜甫的主张，则完全是一种特殊的、极端个体化的书法接受。这样的书法接受主体有些像今天的狂热的足球迷，在众多的球队中，他们只为其中的一支球队欢呼，他们对这支球队的偏爱，甚至会持续其终生。只有瘦硬的书法才能通神，书法的接受主体倘若以此为尺度，他们恐怕面对肥腴的书法作品时，真的是得不到美的享受的。在这里，杜甫看上去像是患上了书法接受消化不良症，而苏轼则胃口极好，几乎来者不拒，感觉一切都很美好。苏轼的肥瘦美丑观与杜甫的只欣赏瘦的美丑观在两人的绘画论中就有冲突了。苏轼画论钟情韩干所画肉马，虽尻睢滚圆，要在内中有筋骨，古代书画一体，尤其水墨画法往往以书法用笔画之。苏轼或自己书法风韵为肉包骨，所以爱及韩干之马，以其肥腴合于自己的审美趣味。苏轼因此对韩干马的评价大与杜甫的看法相左。

至于“血”这一范畴，苏轼未作解释，也未见他用以品评的实例，故只能由骨、肉等范畴去推想之，或与韵有关。因为“血”作为生命的象征，其特点是流体，而流润于骨肉之间令书法有生气。

总之，苏轼书法批评的尺度兼顾形与意两方面，神气以评意，骨肉以喻形，血介乎形与意之间，这样的评估价值体系是较为全面的。

## （二）书法作品的品评

苏轼对书法作品的批评，一大内容是品评书法作品的高下。

对历史的书法作品，苏轼认为草书以张旭为第一，但论全面的成就，张旭又不如王羲之。

王羲之书法作品在苏轼时一般就只能见到摹本了，所以，苏轼对王羲之的书法评价其实很笼统，而评价张旭书法则能具体，因张旭作为唐代书法家，其作品真迹还能苏轼见到。书法批评，要往细里说、实里说，总得见到作品真迹才好说。所以，苏轼能以“神逸”等词语来评价张旭的书法，但对王羲之书法的评价，只是说它不论书者醉、醒，都完全地自然天放。

王羲之书法真迹难见，是一个现象的代表，这现象就是：由于前代书法家的真迹罕见，导致摹本、甚至伪本的盛行，伪本的盛行增加了对前代书法家真迹鉴定的困难，正确地品评前代书法家作品的高下也就不容易了。苏轼的《辨法帖》文说：

辨书之难，正如听响切脉，知其美恶则可，自谓必能正名之者，皆过也。今官本十卷法帖中，真伪相杂至多。逸少部中有“出宿饯行”一帖，乃张说文。又有“不具释智永白”者，亦在逸少部中，此最疏谬。余尝于秘阁观墨迹，皆唐人硬黄上临本，惟《鹅群》一帖，似是献之真笔。后又于李玮都尉家，见谢尚、王衍等数人书，超然绝俗。考其印记，王涯家本。其他但得唐人临本，皆可蓄。



当时连最权威的官本法帖也真伪淆杂，淆杂到什么程度呢？苏轼《辨官本法帖》文说：

此卷有云：“伯赵鸣而戒晨，爽鸠习而扬武。”此张说遵贾至文也。乃知法帖中真伪相半。

依据这样的作品来品评一个书法家在书坛的地位，稍不慎就可能张冠李戴，下出完全错误的评语。如苏轼《题卫夫人书》云：

卫夫人书既不甚工，语言鄙俗，而云“奉茗”。“茗”字从力，“馆”字从舍，皆流俗所为耳。

遭后人败坏名誉的古代大书法家还不只卫夫人，怀素也曾遭毒手。苏轼《跋怀素帖》云：

怀素书极不佳，用笔意趣，乃似周越之险劣。此近世小人所作也，而尧夫不能辨，亦可怪矣。

苏轼因此对王羲之的书法不敢遽下评语，有时誉唐人临本，也是笼而统之。如《跋胡霈然书匣后》：

唐文皇好逸少之书，故其子孙及当时士人，争学二王书法，至开元、天宝间尤盛，而胡霈然最为工妙，以宗盟覆有家藏也。

苏轼对唐代六大书法家的书法极为欣赏，在他写的《书唐氏六家书后》评永禅师书法的美是：

骨气深稳，体兼众妙，精能之至，反造闳散。如陶彭泽诗，初若散缓不收，反覆不已，乃识其奇趣。

时人也以永禅师书佳，故甚至有人将自己写的书法作品冒充为永禅师书，而编订官本法帖者不注意，更恃之误收为王羲之的作品。即苏轼所谓：

今法帖中有云“不具释智永白”者，误收在逸少部中，然亦非禅师书也。云“谨此代申”，此乃唐末五代流俗之语耳，而书亦不工。

不过，从官本法帖居然将假冒的永禅师书法作品混到王羲之书法中去，可见永禅师书法是与羲之书法的趣味相近的，若如此，我们不妨将苏轼对永禅师书法的评语权且也当做他对王羲之书法的评语。

在《书唐氏六家书后》这篇文章中，苏轼又评欧阳询的书法美：

妍紧拔群，尤工于小楷。

评褚遂良书法之妙：

清远萧散，微杂隶体。

评张旭语上文已引，此不赘。评颜真卿书：

雄秀独出，一变古法，如杜子美诗，格力天放，奄有





汉、魏、晋、宋以来风流，后之作者殆难复措手。

评柳公权书法：

本出于颜，而能自出新意。“一字百金”，非虚语也。

苏轼此文看上去似乎对唐代六大书法高手都很喜爱，但细察之，他于六人中尤钟情于永禅师、张旭和颜真卿的书法。偏爱之因，或是永禅师近王羲之，张旭的醉书与苏轼的醉书同趋自然，苏轼书法的骨肉形意总体上与颜真卿书法相肖。

在苏轼本朝书法家作品的品评上，他以力主蔡襄书法第一见称，曾不惜为之力排众议。《跋蔡君谟书》说：

仆尝论君谟书为本朝第一，议者多以为不然。或谓君谟书为弱，此殊非知书者。若江南李主，外托劲险而中实无有，此真可谓弱者。世以李主为劲，则宜以君谟为弱也。

就蔡君谟的各体书法又排序如下：

蔡君谟为近世第一，但大字不如小字，草不如真，真不如行也。<sup>①</sup>

在蔡襄之前，唐末五代书法家的高下，苏轼《杂评》的品评是：

<sup>①</sup> 《杂评》

杨凝式书，颇类颜行。李建中书，虽可爱，终可鄙；虽可鄙，终不可弃。李国士本无所得，舍险瘦，一字不成。宋宣献书，清而复寒，正类李留台重而复寒，俱不能济所不足。苏子美兄弟，俱太俊，非有余，乃不足也。

其中评李建中书可爱可鄙终不可弃之说，非日日沉浸于书法艺术者不能道，然读之令人难免为之捧腹。对这一阶段的书法，苏轼总体评价较差，认为：

自颜、柳氏没，笔法衰绝，加以唐末丧乱，人物凋落磨灭，五代文采风流，扫地尽矣。<sup>①</sup>

唐末五代文章卑陋，字画随之。<sup>②</sup>

此期总的文化命脉衰微，导致唐代鼎盛的书法艺术难以为继，《杂评》所及者，便是这衰败时代聊可一观的几个末流书法家。

对与自己同时代的书法家，苏轼除评蔡襄书法第一之外，对欧阳修、米芾等人的书法也有品评，如对被人称为“苏黄米蔡”之“米”的书法，评语是：

近日米芾行书，王巩小草，亦颇有高韵，虽不逮古人，然亦必有传于世也。<sup>③</sup>

米芾书迹今日仍在坊间印制，爱好书法者仍有习米芾行书者，苏轼的评语，不可以说不精确。

① 《评杨氏所藏欧蔡书》

② 《王文甫达轩评书》

③ 《论沈辽米芾书》



总之，苏轼的书法批评，胸怀宽广，肚大有容，涵纳万态，并绽百花，经验深切，眼光犀利，品评公允，是中国艺术批评中最是阳光灿烂的批评。

### （三）书法家与作品的关系

中国文学自孟子知人论世说以来，便有人如其文的一种文学批评主张。书法艺术受其影响，也生成了书如其人的思想。苏轼在他的书法批评实践中，对这一思想作出了反思。《书唐氏六家书后》说：

欧阳率更书，妍紧拔群，尤工于小楷，高丽遣使购其书，高祖叹曰：“彼观其书，以为魁梧奇伟人也。”此非知书者。凡书像其为人。率更貌寒寝，敏悟绝人，今观其书，劲铍刻厉，正称其貌耳。

褚河南书，清远萧散，微杂隶体。古之论书者，兼论其平生，苟非其人，虽工不贵也。河南固忠臣，但有谮杀刘洎一事，使人怏怏。然余尝考其实，恐刘洎末年谗忿，实有伊、霍之语，非谮也。若不然，马周明其无此语，太宗独诛洎而不问周，何哉？此殆天后朝许、李所诬，而史官不能辨也。

（柳公权）其言必正则笔正者，非独讽谏，理固然也。

世之小人，书字虽工，而其神情终有睚眦侧媚之态，不知人情随想而见，如韩子所谓窃斧者乎，抑真尔也？然至使人见其书而犹憎之，则其人可知矣。

从这些文字看，苏轼认为书如其人的命题是成立的，他举了欧阳询、褚遂良和柳公权的情况为例证。

不过，即便是伟大的苏轼，当我们看到他一本正经地把欧

阳询小楷的劲峻刻厉感等同于欧阳询的长相苦寒微寝（欧阳询长相似猿），以及等同于欧阳询“敏悟绝人”的才智和意态时，仍让人感到可笑。如果书法都如此像书法家的为人，书法就同时成了书法家的自画像，似乎丰腴书法定为胖人所书，笨拙书法定为脑筋迟钝人所写。如此，苏轼友人孙莘老，“工文而拙书，或不可识”，<sup>①</sup>孙莘老是否一脸长得一塌糊涂呢？

柳公权的例子，苏轼把柳公权的书法政治观照搬过来，以人品定书品，也颇让人困惑。《明唐书·柳公权传》：

穆宗政僻，尝问公笔何尽善，对曰：“用笔在心，心正则笔正。”上改容，知其笔谏也。

柳公权“心正则笔正”之说，连德宗也知不是用来论书，苏轼却用来指证书法作品与书法家人品的必然的对应关系，似还不及唐德宗。

褚遂良的例子，涉及他的人品问题。史书载其向唐太宗进谗言，诬告刘洎，令刘洎终于被李世民赐自尽。若此案为真，褚遂良便系小人，小人书虽工，而人不贵，褚遂良的书法就要被打入丑类另册了。

苏轼发动了一场援救褚遂良的战争，但他不是要推翻那判褚遂良书法死罪的、人品即书品这一法则，而是在维持这法则的权威性的前提下，力证褚遂良谗杀刘洎案或是许敬宗、李义府诬陷褚遂良，苏轼希望借此否认褚遂良人品下作这一历史定案，从而，能令褚氏的书品被人们所接受。

褚遂良的个案在世界文化、文艺领域内，应该说至今都仍有某种启示意义。这个案例带出的中心问题：一个人生有污点的文人，他的文化、或文艺工作的成果是否有价值呢？如果有价值，应该如何评估？类似的案件，在刚刚过去的二十世纪



里，就曾把大哲学家保罗·德曼、海德格尔卷入深渊，并在世界的文化圈子里，激荡起巨大的回声。

就是说，褚遂良案之重要，不在于褚本人的人品是否有问题，而在于围绕这一案件，人们所依循的人品即书品这一尺度是否正确，是否合用。这一问题导致人们不得不反思：我们可以因人废言吗？人与人的产品，是否应由完全不同的两种价值尺度来衡量？我们是否该让属于书品的上艺术法庭，属于人品的上道德、或刑事法庭呢？

如果不推翻书品即人品的原则，那么，就算历史已经冤枉了一个褚遂良，历史也还会继续制造类似的冤案。就此而言，苏轼打的是一场永不会赢的战争。

从实际情形看，一部作品一旦离开其作者的手，它就已经是一个完全独立的存在者，就算作者可以称做它的父母双亲，它也不再是作者本人。儿女一旦生下来，儿女就是与父母既相联系，又相对而存在者，儿女的人生必得由儿女去走，父母的人生儿女也无法替代。只要不靠封建制度下的连坐法，那么，父母的罪归父母，儿女的光荣归儿女，具体的权利与义务的承担者、履行者是不能混淆的。

从审美接受的角度看，难道对书法作品的接受也与一种文学接受观点相同吗？这种文学观点要求阅读必须是忠于作者原意的阅读。但是，对艺术作品的接受怎么可能只是对作者原意的接受呢？果真如此的话，书品即人品的法则才有可能矗立不倒。

真正的书法审美接受是不会在乎书品即人品这一历史传统中的法则是否能够生存的，从古至今，实际的情形一直是：接受者之所以乐于欣赏书法美，是因为每一瞥所带来的瞬间永恒的审美愉悦，都是对接受主体本人当下之生命意义的开掘、充实、敞现和祝福。

如果接受的主要任务只是读出作者的原意，这就把艺术接受混同于历史考古工作了，如果接受只为了让作者复活，接受主体就成了附寄于作者作品之上的幽灵了，如果接受只为读出作者的原意，则艺术的审美接受成为作者生命的独舞、成为读者用自己的生命向作者的献祭，接受主体以自己的死，来贡献作者的生。这样的接受，高扬的是罗兰·巴尔特所说的作家神圣时代的全部的神圣精神。

然而，如此扼杀接受主体经由艺术美的接受而反身向己，品尝自己当下之人生五味的接受，即便在古代，也与客观情形是不尽相符的，那时，当人们观念上坚信书品即人品，要求见书如见人时，他们在接受实践中也情不自禁地反身向己，而不总是让接受之路通向作者的心屋。苏轼观王晋卿画烟江叠嶂图，说：

不知人间何处有此境，径欲往置二顷田。<sup>①</sup>

观画入画，苏轼并未寻求王晋卿绘此画的原意，引发的却是他自己的返回自然家园的情思。

所以，因人废书的书法批评从艺术批评的角度来看，显然是错误的，若以此为艺术作品，则罗兰·巴尔特“作者已死”，在作者死去之处，读者获生的声音就是洪亮的、有价值的。

所以，建立在“书象其为人”尺度上的因人废书，实质上是关于书法的道德政治批评，在这一类型的批评中，书法作品的地位很轻、很次要，重要的角色由作者的人品充当了。批评和接受所导向的，首先是对作者人品的评定，其次才是对作品的评定。作品的价值是大是小、是正是负，均由作家的人品决

<sup>①</sup> 《书王定国所藏烟江叠嶂图王晋卿画》



定。而人品如何，彻头彻尾就是对人的政治、道德品质的价值判断。

在艺术的审美接受与批评中，会与人的政治生活、道德生活有所联系是必然的，但像书品由人品决定论那样的把艺术批评置换成政治、道德批评的做法，却是不能允许的。在艺术审美接受与批评中，艺术和美的尺度才是至高无上的。

不过，苏轼指出，在作品中见出小人的“睚眦侧媚之态”者，是先知“小人”，后知其“书”的，此时，这一观书者因人憎书、因人废书，乃是观者因人而起的心理作用。此时，这观者书法的批评是否正确是颇让人生疑的。

苏轼的这一说法显示出他作为伟大的书法家对书法的艺术接受的把握是正确的，有深度的。在他的这一说法中，潜设了这样的接受情形，即如果观者先观书时并未知人，此时，书法作品本身的优劣就会成为观者好恶的主导原因。笔者认为，这后一种接受，才是真正的对书法作品的艺术的接受。

当苏轼说先知人而后观书，观者依据对作者人的好恶情感来评价作品的高低好坏，这批评是一种被心理误导的批评时，他与他评欧阳询时所依据的“书象其为人”的尺度是相互矛盾的。这种矛盾是一个伟大的艺术家的艺术本能与时俗的公共性书法批评原则的矛盾，这矛盾让我们看到的是苏轼自身在书法批评上的二元分裂和悖论性的生存处境。这种分裂和悖论性处境也在他评欧阳修的书法时表现出来，一方面他从艺术的角度，知道欧阳修的书法很一般，另一方面，欧阳修是他的恩师，他怀着尊师的心情却又一再认为欧阳修的书法自成一家之体，当为世所宝。在论柳公权案时他既已说批评者挟对作者的好恶评书可能产生心理幻象而误评，在自己的实践中，他自己又成了那失斧之人。

甚至在评欧阳询“书象其为人”的尺度上，苏轼也不总是

坚信不疑的，在黄庭坚的人与书法的关系上，他看见了这一尺度的碎裂。《跋鲁直为王晋卿小书尔雅》说：

鲁直以平等观作欹侧字，以真实相出游戏法，以磊落人书细碎事，可谓三反。

但这样的碎裂、悖反并未引起他对“书象其为人”这一尺度的反思，在《跋钱君倚书遗教经》一文中，他坚执这一尺度的立场是鲜明的。文章如是写道：

人貌有好丑，而君子小人之态不可掩也。言有辩讷，而君子小人之气不可欺也。书有工拙，而君子小人之志不可乱也。钱公虽不学书，然观其书，知其为挺然忠信礼义人也。轼在杭州，与其子世雄为僚，因得观其所书佛《遗教经》刻石，峭峙有不回之势。孔子曰：“仁者其言也殄。”今君倚之书，盖殄云。

又，《书章郇公写遗教经》文云：

章文简公楷法尤妙，足以见前人笃实谨厚之余风也。

这些批评都仍在实践着“书象其为人”的尺度。

在这样的碎裂与悖反中，苏轼关于书法家与书法作品关系的论述常常出现自相矛盾的地方，这增加了讨论他这部分书法思想的难度。譬如，他在《题鲁公帖》中说：

观其书，有以得其为人，则君子小人必见于书。是殆不然。以貌取人，且犹不可，而况书乎？吾观颜公书，未



尝不想见其风采，非徒得其为人而已，凛乎若见其谄卢杞而叱希烈，何也。其理与韩非窥斧之说无异。然人之字画工拙之外，盖皆有趣，亦有见其为人邪正之粗云。

文章开始称观书取人是不正确的，结尾却又说“亦有见其为人邪正之粗云”，是又认为可以观书取人了。文首刚说以书取人不对，马上却说他观颜真卿的书法而未尝不想见颜氏人格的风采。虽说苏轼强调他观书想人只是想象，与观书取人把书法看作作者人格的真实写照不同，但文首与文尾观点的相互矛盾却是可以确定的。

在苏轼所处的这一困境中，我们因此看到苏轼一方面依然为“书象其为人”的尺度所困，另一方面他又在本能地想撞碎这尺度，找到关于书法接受的新的出路。

## 编后记

1998年的春天，眉山刚刚建立地区不久，百事待举，百业待兴，一切都还处在起步阶段。但我们热爱三苏文化，总想在文化方面有所作为，便打算用三年时间编辑两套丛书，一套是《东坡作家书系》，一套是《三苏文化丛书》。这个构想得到了地委书记李吉荣同志的大力支持。《东坡作家书系》（一套10本），是我区作者各类题材、各种体裁的文学作品的合集，已于1999年国庆五十周年前夕由四川文艺出版社出版，在区内外引起了广泛关注和强烈反响。《三苏文化丛书》（一套12本），以专家学者研究三苏父子尤其是东坡先生的生平、思想、文化贡献的学术专著为主，兼及有关的民间传说故事和历代名人歌咏眉山的作品，是我市传承三苏文化，弘扬东坡精神，重塑眉山“千载诗书城”形象的一项重大文化工程。如今，历时三载，这套《三苏文化丛书》也终于问世了，作为编者，我们感到十分欣慰。

三年来，为了这套丛书的编撰与出版，有关领导和专家学者付出了不少心血和劳动。全国苏轼研究会会长、四川大学教授邱俊鹏，副会长、四川大学教授曾枣庄，副会长兼秘书长、四川大学教授张志烈，美国苏轼研究学者唐凯琳，数次专程来眉山，不仅磋商苏轼去世900周年暨全国第十三届苏轼学术研讨会在眉山举行的有关事宜，也对这套丛书的撰写从基本



构架到具体问题，都提出了许多中肯的意见和建议。乐山市社科联的魏奕雄，乐山市文研所的赖正和，乐山师范学院的杨胜宽、陈晓春，四川师范大学的刘朝谦，这五位中青年学者满怀对东坡先生的无限景仰之情，以非常严谨的态度著书立说，为读者献上了自己潜心苏学研究的丰硕成果，让身为东坡故里人的我们非常感动。我市一批苏学爱好者，也捧出了自己的呕心沥血之作，使这套丛书的形式更加生动活泼，内容更加丰富多彩。

记得是在 1998 年的初夏，我们专程赴乐山与有关作者就这套丛书的编撰进行座谈，大家都意识到了其中的艰辛与困难。一是时间紧，任务重，因为承担编撰任务者都有自己的日常工作，只好利用节假日动笔而放弃了与家人共享天伦之乐的闲情逸致。二是出书难，出版学术著作尤其难。好在大家都是三苏父子的仰慕者，都用东坡先生《晁错论》中的一句名言来鼓励自己：“古之立大事者，不惟有超世之才，亦必有坚韧不拔之志。”说实话，我们都有自知之明，这套丛书的编者和作者谁也不敢自夸有超世之才，但可以肯定地说，在撰著与编辑的过程中，都体现了战胜一切困难的坚韧不拔之志。而这一点，也正是东坡精神在这个市声汹汹的经济浪潮中最为生动形象的体现。

最后，作为编者，我们要感谢各级领导三年来的关心和支持，感谢各位专家学者撰稿人的积极参与，感谢省委宣传部、市广电局、市新华书店的鼎力相助！正是因为有了你们的关爱，这套《三苏文化丛书》才能在新世纪的第一个春天走向广大读者的案头，走向苏学爱好者的心中。四川文艺出版社的领导和编辑老师，为这套丛书的顺利出版也付出了辛勤的劳动，在此一并致谢。

编者

2001 年 4 月 16 日