

苏轼文艺美学思想

汤岳辉 著

太白文艺出版社



苏轼文艺美学思想

汤岳辉 著

太白文艺出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

苏轼文艺美学思想/汤岳辉编著. —西安: 太白文艺出版社, 2000

I. 苏... II. 汤... III. 苏轼(1036~1101)-文艺学: 美学-文艺思想-研究 IV. I207.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2000)第 45580 号

苏轼文艺美学思想

汤岳辉 著

太白文艺出版社出版发行

(西安北大街 131 号)

社长兼总编 陈华昌

新华书店经销 西北工业大学印刷厂印刷

850×1168 毫米 32 开本 6.875 印张 4 插页 170 千字

2000 年 9 月第 1 版 2000 年 9 月第 1 次印刷

印数: 1—5000

ISBN 7-80605-917-2/I·787

定价: 12.80 元

版权所有 翻印必究

如有印装质量问题, 可寄印刷厂质量科兑换

(邮政编码 710072)

目 录

第一编 引言 北宋审美风神的典型代表	(1)
第一章 功利性与美感性	(3)
第一节 有道有艺 不为空言	(3)
第二节 求物之妙 达物之理	(6)
第三节 得之象外 画意外声	(8)
第二章 生活美与艺术美	(12)
第一节 物以赋形 尽物之态	(13)
第二节 以形写神 十分形神	(15)
第三节 了然于心 心手相应	(18)
第三章 文艺的审美特征及其表现形态	(20)
第一节 宛转生发昭示美	(21)
第二节 清疏淡远隐蓄美	(22)
第三节 任情寄性展现美	(23)
第四节 宛曲斗折传达美	(24)
第四章 崇尚诗的理趣美	(26)
第一节 穷形	(26)
第二节 妙理	(30)
第三节 奇趣	(33)
第五章 标举词的多样而统一的风格美	(38)
第一节 大胆的革故鼎新精神	(38)

第二节	词风雄豪为主兼有婉丽	(45)
第三节	开创宋词的新生面	(48)
第六章	味诗·观画·同一律	
	——苏轼关于诗画异同的美学观	(50)
第一节	吟不尽，寄予画 无人画，凭仗诗	(50)
第二节	诗画本一律 天工与清新	(52)
第三节	相需参用吸纳 求其神超俊发	(58)
第七章	提倡散文的素朴美	
	——兼谈苏轼寓惠散文创作	(62)
第一节	表现放达恬淡的心灵和显豁乐观的胸襟	(63)
第二节	发抒对社会人生的敏锐明睿的识见 和启人心脾的哲理	(65)
第三节	轻灵闲适，自然天成而又奇纵练达的艺术技法	(67)
第四节	沉稳老熟，简朴疏淡的独特风格	(68)
第八章	从苏轼寓惠创作看他晚年的审美趣向	(72)
第一节	毫端有神，穷尽岭南山水的意态	(72)
第二节	发乎肺腑，歌吟惠州人民的懿行	(76)
第三节	笔锋吐愤，谴责统治阶级的虐政	(78)
第四节	恣情任性，期求自由纯朴的乐土	(80)
第二编	引言 传统文化养料和现实生活土壤	
	孕育滋润的花树	(86)

第九章 “终是爱君”与“志常在民”

——苏轼庶族地主阶级士大夫的政治立场 …… (88)

第一节 富国强兵的政治抱负 …… (90)

第二节 乐善仁爱的思想观点 …… (93)

第三节 除弊图存的改革意识 …… (95)

第十章 一尊儒术与三教杂糅

——苏轼斑驳复杂的世界观 …… (104)

第一节 苏轼世界观的主导因素是儒学 …… (106)

第二节 博采众家，杂糅儒释道 …… (109)

第三节 会化三教的思辨内涵 …… (115)

第四节 吸斥扬弃而成自家思想 …… (124)

第十一章 先后称雄北宋文坛的盟主

——欧阳修与苏轼的师传相承关系 …… (127)

第一节 人格风节才性的进相吸引 …… (128)

第二节 诗文革新运动的前贤后彦 …… (133)

第十二章 活用古代良规 融合现实新机

——苏轼对传统的批判继承和现实的拓新精神 ……

…………… (144)

第一节 对传统积极扬弃精神 …… (144)

第二节 以文为诗 …… (147)

第三节 重神似而不失其形 …… (150)

第四节 审美观照和审美意象的物化 …… (154)

第五节 华实相副，期以适用 …… (155)

第三编 引言 接继前贤 带动今修 传启来者 … 160

第十三章 富贍宏博 凌跨群雄	161
第一节 绝一代之才 凌一世之气	161
第二节 苏诗纳万畴之辽阔	163
第三节 苏词收四时之缤纷	167
第四节 苏文熔古今之奇观	171
第十四章 英玮绝世 万古风流	178

附：

历史的异人 旷代的奇士

——读《风流才子苏东坡》

《苏东坡写作故事》序

理想化的人格精神标本

——读王启鹏《苏东坡寓惠探幽》

一首好诗书裙带

——读《悼朝云》

后记

第一编 北宋审美风神的典型代表

引 言

我国文艺美学历史，像一条前波后浪相簇涌、飞银溅玉的长河，当它经流北宋这一特定的河床，顿时翻卷腾挪，烟波鼓舞，蔚为浑浩决荡，璀璨辽阔的瑰丽景观。而苏轼正是迎接和畅游这股洪流的弄潮儿。

先秦的文质、文气、文道观，魏晋的意与物，文与意，辞与事说，唐的意境、底蕴、情趣理论，都作为贵重的养分泽润到北宋这块沃野上来，形成文艺美学的新的堆积层。而苏轼就是开采和发掘最勤，所获最丰的拓垦者。

北宋时期，是龙的文艺美学前进的一个质变点，腾飞的一个高度。此前方家通人倾心和关爱艺术的偏于外部联系的基本特征，如今都不约而同地转向更深层次的内外交叉的文艺的心理特征，醉心于韵味、神逸、闲和、隐蓄和澹泊的美，并把它奉为艺术美学冠冕上的明珠。而苏轼正是这一审美风神的突出代表。

苏轼是我国文学史上最杰出的文学家之一。他把北宋诗、词、文、赋的创作，推向新的光辉巅顶。他又是

北宋四大书法家之一，湖州派的著名画家。苏轼在当时就彪炳文坛，作品享有盛誉，被公认为文艺界的盟主。苏轼的作品，像先秦诸子、屈原、陶渊明、李白、杜甫、关汉卿、曹雪芹等的一样，并不随岁月的嬗递和事境的迁移而减辉失色，而像奇星丽天长耀在文苑艺海上。

第一章 功利性与美感性

苏轼生于通经学古的四川眉州，启蒙思想教育的主要内容，便是乃父苏洵“取论语孟子韩子及其圣人贤人之文”^①的训导，和母亲程夫人“以身许国”的教诲。因此，以儒家为根本的“三教合一”的封建正统观念，是苏轼思想的基本特色。但是，仕途的失意，政治的打击，苍生的疾苦，又使他能够从完全传统的载道、明道的藩篱中走出来，对沧桑世事有独特睿智的透视眼光，比起他的前辈师长，明显地跨前了一步。苏轼不是单方面地宣扬“文以贯道”的政教政令的社会效益，而是强调文艺既有认识、教育作用，又应有美感、愉悦作用，也就是功利目的性和审美享受性的有机结合，两者不可或缺。

第一节 有道有艺 不为空言

苏轼无疑是继承了儒家“重道”的传统，宣扬孔子“兴观群怨”^②、“尽善尽美”^③和“质胜文则野，文胜质则史”^④等文艺批评理论，始终反对于世无补，内容匮乏，华而不实文风。下面是苏轼自己的表述：

孟子曰：“禹抑洪水，孔子作《春秋》，而予距杨墨。”盖以是配禹也。……方秦之未得志也，使复有一孟子，则申、韩为空言。

自汉以来，道术不出孔氏，而乱天下者多矣。晋以老庄亡，梁以佛亡，莫或正之，五百余年而后得韩愈，学者以愈配孟子，盖庶几焉。愈之后三百余年而后得欧阳子，其学推韩愈、孟子以达于孔氏，著礼乐仁义之实，以合于大道。

（《六一居士集叙》）

自东汉已来，道丧文弊，异端并起，历唐贞观、开元之盛，辅以房、杜、姚、宋而不能救，独韩文公起布衣，谈笑而麾之，天下靡然从公，复归于正，盖三百年于此矣。文起八代之衰，而道济天下之溺。

（《潮州韩文公庙碑》）

崇尚至圣先师孔夫子，好贾谊、陆贽书，标举百世师韩文公，钦敬收拾先王之遗文的欧阳修，相承一脉，他才有“论古今治乱，不为空言”^⑥的一贯主张，才有“寓物托讽。庶几流传上达”（《乞郡札子》）的明确态度，才尤其看重文艺的功利性：“文章以华采为末，而以体用为本。”（《答乔舍人启》）“务令文字华实相副，期以适用乃佳。”（《与元老侄孙四言》）难怪乎对苏轼愤愤然的朱熹也不得不说：“今东坡之言曰：‘吾所谓文，必与道俱。’”^⑦然而，苏轼却不是一副彻头彻尾的儒家卫道士，言必称孔孟，恪守儒家“文道合一”、“文以载道”的形象。他尊重儒家的道统和文统，但更注重六经的文，百家的艺。“文与道俱”，按他理解是要达到内容和形式的和谐统一，所谓“有道有艺，有道而不艺，则物虽形于心，不形于手”（《书李伯时山庄图后》）。所以，上述所引朱熹的话，却不表示朱熹在赞扬苏轼，他是用以谴责苏轼“不是先理会得道理了方作文，所以大本都差”。^⑦而从另一个方面看，朱子对苏轼离经叛道的责备，说明苏轼不是完全的“志乎古道”，执着于“圣人之道”，把文作为道的附属物的。

苏轼认识的道，就文艺这一层来说，肯定跟孔孟关于文艺的社会功利主义，文艺批评标准等有密切的意愿上的联系，但已由此而伸延到对文艺本身的客观规律性的研讨和阐释中来了。他所说的道，既不同于孔孟正里八经的正统的道德教化，也异于韩愈纯属维护封建统治的作品中的思想内容，而是指文艺的表现客体在作者心灵上引起的情感观照和审美意识，以及在读者欣赏中唤起起来的美感。在苏轼看来，文与道的结合，道依靠文而畅行，美与善的关系，善凭附美而张显，文艺功利目的性与审美性的统一，功利目的性通过审美而实现。他在《凫绎先生文集序》中说：

先生之诗文，皆有为而作。精悍确苦，言必中当世之过。凿凿乎如五谷必可以疗饥，断断乎如药石必可以伐病。

在《答谢民师书》中他又说：

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。

文艺作品要注重功利价值，如“五谷疗饥”，“药石伐病”，又有讲求美学意义，“文理自然，姿态横生”。他既批评内容贫乏，无为而作，“其游谈以为高，枝词以为观美者”（《凫绎先生文集序》）的唯美主义倾向，也反对形式拙劣，“明其通意斯止矣，无事于华藻宏辩也”^⑧的把文艺变成政治传声筒的观点。

第二节 求物之妙 达物之理

作为一种特殊的社会意识形态，苏轼认为文艺的天职就是发现美和创造美，作家与自然之间构成身与物化，神与物交的审美关系，用“求物之妙”的形式，实现达意明理的目的。这一点，在他的《答谢民师书》中说得很清楚：

孔子曰：“言而不文，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。

所谓求物之妙，远远超出了词藻文采的范围，指的是艺术的审美特质，即精心刻镂出动感的富于审美意蕴的形象。“辞达”不只是表现在内容上，而且还表现在形式上。创作中如果眼睛只盯着内容美，而视线离开了形式美，或者耽于形式美，而绝弃内容美，都不可能真正的艺术美。他在《书子厚梦得造语》中说：

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，引吭伸翻。纷惊鸣而决起。拾彩翠于沙砾。”亦妙语也。

柳子厚、刘梦得善造妙语，善造逼真酷似而又传神入妙的艺术形象，这才叫“辞达”。所谓“物固有是理。患不知；知之。

患不能达于口与手。所谓文者，能达是而已。”（《答虔俞括奉议书》）

所谓求物之妙，就是我们今天说的形象美，即表达的生动性，情感的丰富性，韵致的丰厚性。苏轼阐明对事物要凝神注视，专心捕获和绘写富于美感特征的物象，使其“了然于心”，继之“了然于口与手”，形诸笔底。是否能够做到这一点，也往往见出文艺作品的高下来了。他认为“扬雄好为艰深之辞，以文浅易之说”，那不过是雕虫小技而已；屈原继承《诗经》而发《离骚》，“虽与日月争光可也”；假如贾谊生当其时做了孔子的弟子，“升堂有余矣”（所引均见《答谢民师书》）。

几乎在苏轼的诗评中，都自觉地贯穿着功利性和审美性相统一的美学标准。他认为柳子厚的“渔翁夜傍西岩宿，晓汲清湘燃楚竹”，是“以奇趣为宗，反常合道为趣”（《评柳诗三则》）。评赞陶渊明描写田家乐的“归人望烟火，稚子候檐隙”，“采菊东篱下，悠然见南山”，“犬吠深巷中，鸡鸣桑树颠”等句，“才意高远，造语精到如此，如大匠运斤，无斧凿痕”（《评陶诗二则》），在思想上和艺术上都有耐人寻味的情韵。他的《评诗人写物》是众所熟知的，说得更具体：

诗人有写物之功：“桑之未落，其叶沃若。”他木殆不可以当此。林逋《梅花诗》云：“疏影横斜水清浅，暗香浮动月黄昏。”决非桃李诗。皮日休《白莲花诗》云：“无情有恨何人见，月晓风清欲堕时。”决非红梅诗，此乃写物之功。若石曼卿《红梅诗》云：“认桃无绿叶，辨杏有青枝。”此至陋语，盖村学中体也。

“写物之功”就是审美性，而个性化又是审美性的主要表征。桑树与他木的状貌不同，梅花与桃李不能错位，这自不待言。而

同是梅花，也因创作主体的精神个性不同而异趣。光有共性，没有个性，就没有了审美性，也就用不着遑谈功利性了。

社会功利性和艺术审美性两者，在一个共同的基点上，即承认客观生活是第一性的基点上获得钩联契合。文艺既然要“体用为本”，“期以适用”，就不能脱离现实生活，不能无视世事人情，不能为作文而作文，而应该游弋于生活海洋中，吸取创作源流，有感而发。文艺既然要“求物之妙”，“达物之理”，就不能闭门造车，而应该深入生活，洞悉民情，揭示生活的本质，成为生活的富有者，掌握事物的运动变化规律及其内部外部必然联系，正所谓“幽居默处，而观万物变，尽其自然之理，而断乎其中”（《上曾丞相书》）。

第三节 得之象外 画意外声

苏轼多次直接或间接地强调生活实践的重要性，尤其是直接经验的重要性，阐明生活准备和艺术积累是创作的基本前提和基础，指出深入生活进行全副身心的体验和独特的感受是描绘艺术形象的必要条件。他激赏杜甫的《子规》诗，说是杜甫到了云安县，亲眼亲耳闻见那里两面雄峰峙立，高入云汉，杜鹃啼叫声从云空传来的怪特景色，将那里的山势山色山气山鸟和自我意识融合在一起，斯有“两边山木合，终日子规啼”的佳句，“此老杜云安县诗也。非亲到其处，不知此诗之工”（《东坡诗话》）。还有像陶渊明“平畴交运，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”（《题陶渊明诗》）。这其实也是苏轼自己的现身说法。嘉佑四年（1059年）十月，苏轼与弟随父由蜀赴汴京，一路陶醉于寥廓江天之中，饱赏了许多奇山异水和名刹神像，亢奋之情充溢在胸中，一口气写了许多情辞兼备的初具苏诗特色的作品。如：

锦水细不见，蛮江清可怜。

(《初发嘉州》)

俯首见斜鬟，拖霞弄修帔。

(《巫山》)

飞泉飘乱雪，怪石走惊骖。

(《入峡》)

这些喻拟生动，想象超绝，绘写精细的作品，离开了对实境真象的考察以及此时此地的意志感发，是难以产生出来的。如果苏轼“非亲到其处”，惊奇地看到沿江两岸的峰峦仿佛活了起来，象疾走突奔的马群，也无法写下“船上看山如走马，倏忽过去数百峰；前山槎牙忽变态，后岭杂沓如惊奔”（《江上看山》）这般工妙的佳句。

苏轼认为，没有生活，就没有诗；没有生活，就没有创作灵感；没有生活真实，就没有艺术真实。“事不目见耳闻，而臆其有无，可乎？”（《石钟山记》）他不同意那种“节节而为之，叶叶而累之”（《文与可画筇谷偃竹记》）的纯客观自然主义，也反对那种“未到桥所”，凭“想象落笔”（见《容斋三笔》）的纯主观意志论。他以竹为例，指出只有“朝与竹乎为游，暮与竹乎为朋，饮食乎竹间，偃息乎竹阴”^⑨，才能取得对竹的发言权。继而是“叙事精致”（《答筇尧文书》），按照客观事物本来面目和可能发生发展的状貌以及本质特征进行描绘，创造“合于天造，厌于人意”（《净因院画记》）的高度真实性的作品，最后是像“摩诘得之于象外”（《王维吴道子画》），“龙眼独识殷勤处，画出阳关意外声”（《书林次中所得李伯时〈归去来〉、〈阳关〉二图后》）

一样，实现从生活真实向艺术真实的升华。

苏轼一贯恪守真实性的美学原则，不遮饰自己，不弄虚作假。他具有艺术家的勇气，自由吐露自我意志，心胸像水晶宫一样透明。他对欧阳修释位去官的思想，访林泉乐身心的渴求和“写人情之难言”^⑩的创作态度推崇备至，也十分赞赏陶渊明远离尘世，在桃花源里“不知有汉”的理想主义和田园牧歌式轻柔温婉的作品风调。他认为欧阳修和陶渊明有一点是相同的，发乎真情，言为心声，“古今贤之，贵其真也”（《书李简夫诗集后》）。艺术美是有血有肉的真实生命的运动，“书必有神、气、骨、肉、血，五者阙一，不为成书也”（《论书》）。美以真而展现，真以美而永恒，这是一切美的创造者们共同祈望的统一。

苏轼的文艺创作活动，就是他这种美学思想的具体实践和证明。他一生大部分在地方任上，对封建统治者戕杀人才的残忍寡恩，昏庸腐败的本性，大小贪官污吏“上下相孚”，趋炎附势，贪赃枉法的丑态，知识分子长期受压抑，壮志难酬的苦衷郁怀，以及黎民百姓的饥寒交迫，生灵涂炭的悲惨生活，作了入木三分的披露，作品有很强的现实主义批判精神，这就是所谓“有补于国”，“有当世志”。在艺术表现上，他“博观而约取，厚积而薄发”（《稼说》），采撷百家之长而圆通灵活运用，转益多师而独立成家。他坚持用美的法则创造，用渗透情感意志和个性色彩的艺术形象再现生活，这就是所谓“审美性”。如“上皇不念前车戒，却怨骊山是祸胎”（《骊山三绝句》），托事以讽，巧妙告诫北宋皇帝应以唐明皇误国为前车之鉴。“农夫辍耒女废筐，白衣仙人在高堂”（《雨中游天竺灵感观音院》），对不恤民生的当权者予以辛辣讽刺。“江中如此不归山，江神见怪惊我顽”（《游金山寺》），借落日和江景，吐露自己政治上被倾轧后的酸楚。“眼枯泪尽雨不尽，忍见黄穗卧青泥……龚黄满朝人更苦，不如却作河伯妇”（《吴中田妇叹》），历史故事的活用中插有反语，极言农民备受天