

自然与超越——苏轼美学思想及其人文意义

陆庆祥^{1,2}

(1. 华中师范大学 文学院,湖北 武汉 430079; 2. 湖北理工学院 师范学院,湖北 黄石 435000)

[摘要] 苏轼的美学思想主要表现在三个方面:首先从其文道观来看,“辞达”的文艺观完全跳出了传统的文道关系论,既肯定了文艺的实践性价值,也强调了文艺自身独立的价值;其次从其自然观来看,苏轼具有形而上本体意义的自然观,破除了性情抒发与艺术技艺之间的对立,强调了人的情感的重要性;再次,苏轼“超然物外”的审美境界观,熔铸成古代士大夫文化人格的典范。

[关键词] 苏轼;辞达;自然;超然

[中图分类号] I206.244 **[文献标识码]** A **[文章编号]** 1673-5595(2014)03-0059-07

一、“辞达”的文道观

苏轼文章中谈“道”的地方并不多,更多的是对“理”的阐述。理与道是同一层次的概念,道就是自然万物之理。他认为:“物固有是理,患不知,知之患不能达之于口与手。”(《答度倅俞括》)^{[1]257}“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。”(《与谢民师推官书》)^{[2]355}“物之妙”也即“物之理”,苏轼诗文中屡屡提及“妙理”:

愚知不久别,妙理重细评。(《初别子由》)^[3]

失忧心于昨梦,信妙理之凝神。(《浊醪有妙理赋》)^[4]

出新意于法度之中,寄妙理于豪放之外。(《书吴道子画后》)^{[5]67}

如果说理学家或道学家的理是靠理性的思考、艰辛的劳动去“格物致知”的话,那么苏轼的“妙理”则是诗意的、艺术化的直觉。它是一种理,但更是一种趣,是趣中之理。它不是外在于人的事、物或道理,而是内在于人的价值层面上的审美化情感。这种对“道”的理解,充分尊重契合了个体生命的自由体验。在这里,我们不能简单地说“文”是“道”(理)的感性载体,这个用于理学家的文道观尚可,苏轼的文道观已然超越了这一认识论的表述方式。在苏轼的文道观之下,我们只能说“文”是“道”

(理)的“出场”,或者是“道”的“呈现”。朱熹曾对苏轼文道观作出批评:

今东坡之言曰:“吾所为文必与道俱”,则是文自文而道自道,待作文时,旋去讨个道来入放里面,此是他大病处。^[6]

朱熹是持文道合一论的。他对苏轼的批评正好指出了欧苏这个“文与道俱”的价值所在。“文自文,道自道”,其实就是说文(诗文艺术)具有独立的价值,它不再是载道的工具,也非明道的手段,而仅是诗文艺术必须存有的一个价值维度。这是一种立足于生命存在体验的文道观。因此,我们可以说,苏轼已经把诗文艺术视作生命的本体,是生命自由的表现形式。

把这种个体生命的自由体验以一定的艺术形式充分地呈现出来,这就是苏轼所谓的“辞达”:

孔子曰:“言之不文行之不远。”又曰“辞达而已矣。”夫言止于达意,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。而况使了然于口与手者乎?是之谓辞达。辞至于能达,则文不可胜用矣。(《与谢民师推官书》)^{[2]355}

辞达的内容是意,而非道,这就与欧阳修的“道胜而文”观又有很大的不同,更与传统文道关系的

[收稿日期] 2013-03-08

[基金项目] 国家社会科学基金青年项目(12CZX073);湖北省重点学科“艺术学理论”立项建设性成果(2013XKJS)

[作者简介] 陆庆祥(1983-),男,山东临沂人,华中师范大学博士后流动站研究人员,博士,湖北理工学院师范学院讲师,研究方向:美学、休闲哲学。

“载道”传统不侔。苏轼曾言:“某平生无快意事,惟作文章,意之所到,则笔力曲折,无不尽意。”^[7]可见,他认为为文就是达意。意,是非常自由的,可以取自儒佛道,也可以取自贾陆,一任自然。因此,苏轼的“辞达”观,是指作者对客观事物不仅了然于心,而且要了然于口。作品不仅要准确传达作者真实的感情,还要准确反映客观事物固有之理。因此,辞达之作不事雕琢,顺客观事物之理而行,故能“纹理自然,姿态横生”,这本质上是一种自然主义文论观。这里的“达”就是能够自然而然地、真实地再现。这是艺术创作的自由境界,也是最高境界。清人潘德舆曾云:“达则天地万物之性情可见矣。……‘杨柳依依’,能达杨柳之性情者也;‘蒹葭苍苍’,能达蒹葭之性情者也;任举一境一物,皆能曲肖神理,托出豪素,百世之下,如在目前,此达物之妙也。”^[8]因此,“辞达”也与“诗中有画”的艺术理论有相通之处。

二、平淡的“自然”境界

虽然早先梅尧臣、欧阳修所提倡的“平淡”审美风格在根本上扭转了宋初审美形式主义风潮,并及时纠正了当时渐次流行开来的险怪奇涩的“太学体”诗文风气,但平淡的审美风格也面临着两大亟须解决的问题:一是平淡风格容易流于一种“平淡”的形式,而失去平淡本身所应有的丰富内涵。这其实就是苏轼所言“中边皆枯淡”。二是平淡的审美风格普遍流行的同时,也容易造成千篇一律地盲同于此境之美,审美风格的趋同性令人担心。

这两个问题的实质就是,平淡美在纠正审美形式主义风潮的同时也陷入了审美形式主义的危机中。

苏轼以天才之敏悟,一方面大力应和欧、梅所提倡并实践的平淡风格的创造,另一方面他也及时察觉到了问题之所在,并标举“自然”审美风格之大旗以纠正平淡美风格之流弊。其实在北宋中后期,伴随着平淡审美风格逐渐成为当时艺术审美主流风尚,“自然”的审美风格也得到了近乎同样的重视。如果说平淡美风格是“宋调”确立的主要标志,是宋代文学由摸索到最终成熟的关键一环,那么,自然美风格的确立又是在这种渐为成熟的文艺观的背景中,对平淡美的进一步丰富与补充。有学者指出:“作为一种明确的诗学范畴,‘自然’的产生恰恰标志着文学的发展已经走向成熟与自觉,并且已经出现了某种过于注意形式技巧、创作规则的倾向了。因此,‘自然’范畴是作为对诗文创作中过于形式化、程式化、技巧化的反拨而出现的一种诗学观念,

它只能是文学发展到十分成熟的阶段的产物。”^[9]

北宋中后期,平淡与自然两种审美风格一般对举而生,比如张表臣在《珊瑚钩诗话》中说:

篇章以含蓄天成为上,破碎雕琢为下。如杨大年西昆体,非不佳也,而弄斤操斧太甚,所谓七日而混沌死也。以平夷恬淡为上,怪险蹶趋为下。如李长吉锦囊句,非不奇也,而牛鬼蛇神太甚,所谓施诸廊庙则骇矣。^①

这是将自然与平淡分开来说,却皆颇推崇之。但实际上,在艺术的欣赏与创作实践中,北宋士人已经由强调平淡的风格转而强调“淡而自然”的风格,两种风格趋于合流。这是北宋审美风格成熟之表现。自然不再是怪、奇、险、丽,而是平淡之自然;平淡也非拙、浅、易,而是自然之平淡:

大抵欲造平淡,当自组丽中来,落其华芬,然后可造平淡之境,如此则陶、谢不足进矣。今之人多出拙易语,而自以为平淡,识者未尝不绝倒也。……平淡而天然处,则善矣。^②

而此审美风尚的形成,与苏轼的自然审美观不无关系。我们来看他如何论“枯澹”:

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。(《评韩柳诗》)^{[1]539}

可见,当时平淡(枯澹)的审美风潮中,确实有人对平淡美的实质不是很理解。正如上面所指出的,苏轼对于陶渊明及其诗歌的评价,在于渊明诗是最能平淡者,且渊明平淡之审美风格体现了一种“真”,也即“自然”。于是我们发现,在苏轼那里,平淡美与自然美并非两种截然不同的审美风格,而毋宁说苏轼所倡言之平淡美就是自然美,或言此平淡美一定要具备自然美的原则才能称其为平淡美。由此我们才会理解苏轼这段话:

凡文字,少小时令气象峥嵘,彩色绚烂,渐老渐熟,乃造平淡;其实不是平淡,绚烂之极也。汝只见伯爷而今平淡,一向只学此样,何不取旧日应举时文字看,高下抑抑,若龙蛇捉不住,当且学此。(《与二郎侄》)^{[1]439}

此段仍是论平淡之美,但苏轼批评了当时在青年学子中非常普遍的为平淡而平淡现象,指出创作应该符合一种“自然”的进程,也即“渐老渐熟”。人尚处于青年、生气蓬勃的生命阶段,则宁可先令文艺作品“气象峥嵘,彩色绚烂”一些。由此我们可以判断,对于平淡的审美风格来说,“自然”之美显得更为根本。所以,苏轼说:

凡人文字,务使平和;至足余,溢为怪奇,盖出于

不得已也。(苏轼《答黄鲁直五首》其二)^{[2]473}

此即一方面强调平淡美的重要性,同时也强调“自然”(“不得已”)的审美风格更为本体。这种以自然为至美的文艺审美观,实际上也反映了苏轼的艺术本体价值观,即将艺术审美放到与人之生命等同的地位。这样,生命本身丰富多彩的情调使得艺术的表现风格也必然是多种多样的,故不能对艺术的审美风格强同一致。如果有一致的审美风格的话,也许并非是“平淡美”,而应是“自然美”。正因艺术审美创作的“自然”原则,才能使艺术风格丰富多彩。

很明显,苏轼论平淡之文,既有艺术家的天才敏悟,又有一种理论家的深度。在苏轼看来,平淡不能仅仅理解为一种形式上的简单(简古、散缓不收),更不是内容上的贫乏(羸),而是在看似简单、疏淡的形式之下,蕴含着深厚的情感力量(至味)与生命情趣(趣)。

苏轼的诗文艺术理论颇能把人引向一种形而上的领域。他对平淡美的追求,除了直接受到时代风气以及两位前辈欧阳修、梅尧臣的影响外,更重要的是受到了陶渊明的影响。凡是推崇平淡美者,大都推崇陶渊明,而苏轼对于陶渊明,很像一位隔代的知音。他曾明确表示:“渊明吾所师”(《陶驥子骏佚老堂》),并尽和陶诗,以实际行动将陶渊明推上千古文人第一的位置。苏轼欣赏陶渊明诗歌的“质而实绮、羸而实腴”的平淡美;同时,他又说:“然吾于渊明,岂独好其诗也哉?如其为人,实有感焉。”^[10]陶渊明之为人为何?苏轼云:“古今贤人,贵其真也。”(《书李简夫诗集后》)诗的风格即人格之体现。陶渊明诗歌所体现出来的平淡之风,也就是他的人格之体现。这种平淡即一“真”字,真即自然、真实,而又能享受一种个性化的生命体验。陶渊明的一生并没有轰轰烈烈的建功立业,相对来说是非常平淡的一生。然而其内在生命的深度却演绎得如诗如画,用苏轼的话说即是“高风绝尘”、“超然”。由此人格生发出来的诗风、文风才同时具备了一种超越性与自然色彩。“苏轼所推崇的陶渊明的‘真’,是一种不为世俗所累,不愿心为物役,剥除了矫情的自然的生命之情,而这种生命之情不是以绚烂峥嵘的方式表现出来的,而是‘寓以平淡’的方式表现出来的。”^[11]

至此,我们认为,自然美论是苏轼文艺审美思想的一个核心观念。正如有学者指出的:“现在读《苏东坡集》,不论其文、其诗、其词、其赋,亦不论是记叙、论说、书简、章奏,皆‘有触于中’,顺其自然,不

得不发,‘而非勉强所为’。这就成为苏轼的文学观点,成为苏轼的文学主要风格。……苏轼的文学观点当然不止于上述一条,但唯此为其最基本的原则,而其他都是由此产生或与之相联系的。”^[12]

据统计,苏轼直接提到“自然”的部分就有近百次。“自然”在苏轼的文章中语义丰富,有自然事物的自然、物理的自然、道德情感的自然、艺术的自然,而且很明显,苏轼是将“自然”视作文艺的本质属性。在苏轼看来,“自然”的审美风格更是一种破除知性桎梏,融合主客、齐一物我的自由风格。自然即意味着不假思索、才情洋溢、真率不拘。所以,苏轼所认为的自然的文艺风格,其实就是自得与天成:

故夫天机之动,忽焉而成,而人真以为巧也。(《怪石供》)^{[5]419}

张长史草书,颓然天放,略有点画处,而意态自足,号称神逸。(《书唐氏六家书后》)^{[5]62}

由此看出,苏轼正是藉由对自然审美风格的强调,表达一种物我两忘、艺道合一的艺术境界。苏轼诸多的艺术审美命题皆缘此“自然”论为核心而展开,例如从艺术审美的创作上,苏轼主张艺术家应该具备“自然”的审美态度,即“身与竹化”:

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,谁知此疑神。(《书晁补之所藏与可画竹》三首之一)

艺术创作过程中,如何自由真实地表达主体情感与对象自然?苏轼认为艺术家必须超越自身功利性生存(“嗒然遗其身”),而把自我融入自然对象之中。此与邵雍之“以物观物”之说异曲同工。只有这样,艺术创作方能显示出冥同主客的审美自由——主体精神与对象生命的相互绽放与呈现。

三、“随物赋形”的艺术创作论

与苏轼自然文艺观相对应的,是其“随物赋形”的艺术创作观:

吾文如万斛泉源,不择地而出,在平地滔滔汨汨,虽一日千里无难。及其与山石曲折,随物赋形,而不可知也。所可知者,常行于所当行,常止于不可不止,如是而已矣。(《文说》)

苏轼在此将其为文的过程比喻成水的流经形态,“不择地而出”意味着在艺术情感充沛的情况下,自然成文;“随物赋形”是艺术创作的过程,这一过程是“不可知”的,而可知者为“常行于所当行,常止于不可不止”,这是艺术外在的风格特征。此风格特征其实就是苏轼曾经说过的“行云流水”。他在《与谢民师推官书》中提到:

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,常止于不可不止,文理自然,姿态横生。^{[2]355}

行云流水的行文风格,是自然论审美观的最好诠释。“初无定质”就是云与水的原初风貌。对于文学而言,“初无定质”指的是没有固定的模式框架,没有成见在胸,而是以一种最为本真纯然的状态自然行文,任意而行,没有法定格局的拘束。然而此看似无法,实际上又是“行于所当行,止于不可不止”。它并不违背艺术创作的规律。它就是“随物赋形”,是艺术创作过程所需要的客观规律与主体自由的高度融合。

那么究竟何为“随物赋形”?这需要先理解苏轼的水的哲学观。在苏轼看来,水是喻指天地万物最为高深的“道”,如《滟滪堆赋》云:

天下至信者,唯水而已。江河之大与海之深,而可以意揣。唯其不自为形,而因物以赋形,是故千变万化而有必然之理。^[13]

苏轼认为,水能够“千变万化而有必然之理”的原因是它能够“因物以赋形”。这是水最为重要也最为奥妙的特点。我们可以测得水的深度,但是不能限定水的形状。水含纳于物中,便是物的形状,它最能与物谐一。故苏轼认为水是“天下至信者”,是“几于道”。^{[14]296}水无常形,故能变化为万有之形,这是水最大的特点。以水喻道,就涉及了苏轼的人生哲学:

夫唯无心而一,一而信,则物莫不得尽其天理,以生以死。故生者不德,死者不怨。无德无怨,则圣人者岂不备位于其中哉!吾一有心于其间,则物有侥幸天枉,不尽其天理者矣。侥幸者得之,天枉者怨之,德怨交至,则吾任重矣。^[15]

面对心物关系时,苏轼主张“无心而一”之论。无心,即不要以一己之喜好去干预物之存在,以此来把握事物本来之面目,“则物莫不得尽其天理”。若以我之私意加之于物之上,以我之喜好看待物,则有“侥幸天枉”之纷扰。这种观点与邵雍的“以物观物”说是异曲同工的。

苏轼的艺术观是其人生观之必然反映,因此这种“无心而一”的人生哲学,也即水的哲学反映到文艺创作上来,就是“随物赋形”论。与此相一致的还有“身与竹化”的思想。“身与竹化”就是创作主体与所描绘的对象生动地结合在一起,与自然合一,摒弃自身的功利性、知识性的成见,泯灭物我界限,从生命的深处与自然融为一体(即“嗒然遗其身”),这是“无”的过程。为什么要“身与竹化”呢?苏轼曾经批评与之相反的创作手法:“节节而为之,叶叶而

累之,岂复有竹乎?”(《文与可画篔簹谷偃竹记》)这是将竹子视为与自身对立的外物,还没有真正进入竹子的生命中去把握竹子的特征。画竹子就要“身与竹化”,相应地,画其他任何物,都要与物同化,这样便会“无穷出清新”,达到“文理自然,姿态横生”的境界。这是由无入有的过程。由此可见,“身与竹化”思想与“随物赋形”论是相通的。

随物赋形是一种自然主义的创作论,它追寻的是艺术创作的必然规律,从而把握艺术对象自身的特征,呈现逼真自然且极具个性化的审美意象。苏轼曾说:“诗人有写物之功,‘桑叶未落,其叶沃若’他木不可以当此。林逋《梅花诗》‘疏影横斜水清浅,暗香浮动月黄昏’绝非桃李诗。皮日休《白莲诗》‘无情有恨何人见,月冷风清欲堕时’绝非红莲诗。此乃写物之功。”(《评诗人写物》)^{[1]573}能将景物情状逼真地呈现出来,有如天然自造而不见人工痕迹,这种观念也是与“随物赋形”的创作观相通的。

苏轼说“与山石曲折,随物赋形,不可知也”,又说“如行云流水,初无定质”,这说明“随物赋形”的艺术创作方法实际上是一种“无法”,它没有固定的模式可寻,这样的方法需要艺术主体调动内心的能量去体悟。而苏轼又说“行于所当行,止于不可不止”,这又指明无法之中也有定法,在艺术创作的具体过程中,还是要遵循一定的规律的。因此,“随物赋形”的艺术创作观,是有法与无法、道与艺的辩证结合。这种说法可以说是开了江西诗派“有定法而无定法,无定法而有定法”,“规矩备具,而能出于规矩之外,变化不测,而亦不背于规矩也”(吕本中《夏均父集序》)的“活法”诗论的先河。

四、“超然物外”的审美境界观

苏轼不仅在文艺审美领域提出了一系列的审美命题,取得了令人瞩目的成就,而且在审美人生境界方面也熔铸成古代士大夫文化人格的典范。在苏轼那里,“‘文’不只是文艺,而更是人生的艺术,即审美的生活态度、人生境界和韵味”^{[16]395}。

秦观曾如此评价苏轼:

苏轼之道,最深于性命自得之际;其次,则器足以任重,识足以致远;至于议论文章,乃其与世周旋,至粗者也。(《答傅彬老简》)

可见,苏轼文艺审美成就的取得,有着更为根本的人生哲学依据,这就是“性命自得之际”。由此生发而出以自然为核心的艺术审美创作与思想;相应地,这种人生哲学必然导向一种超然物外的审美人生境界。

苏轼的超然物外观有两层含义:一是“无往而不乐”;二是“即世所乐而超然”。苏轼休闲审美境界的思想集中体现在《超然台记》一文中:

凡物皆有可观。苟有可观,皆有可乐,非必怪奇伟丽者也。饔飧啜醑,皆可以醉,果蔬草木,皆可以饱。推此类也,吾安往而不乐?(《超然台记》)

此以“乐”始。按照苏轼这里的逻辑可以推出:一切世间之物,皆可以为乐。只是需注意的是,这里的“物”并不一定就是“物体”之物,还应当包括“事物”之物,即所谓的“贫富”“贵贱”“出处”“祸福”等等人的际遇,都可以称之为物。“无物不乐”的思想是将本来与个体生命对立的物给予“情感化”(乐),是完全回到主体内心。如果说一切物都可以令人“乐”的话,那么物的殊异性就可以被超越。只有从情感上润化、超越“物”的殊异性,人才会无往而不乐。

夫所谓求福而辞祸者,以福可喜而祸可悲也。人之所欲无穷,而物之可以足吾欲者有尽。美恶之辨战乎中,而去取之择交乎前,则可乐者常少,而可悲者常多,是谓求祸而辞福。夫求祸而辞福,岂人之情也哉!物有以盖之矣。(《超然台记》)

此乃言常人如何“不乐”。“物有以盖之”即被物所蒙蔽之意。现实经验中的人们惯常以美恶为辨,以祸福为别。求福辞祸,求美辞恶,看似人之常情,却恰恰是以此诸种人为的区别而常常陷自己于可悲、可痛之境。因为,“物之可以足吾欲者有尽”。故对于物,本非我之所有,便不要想着去占有,而是以审美的方式欣赏它,这也就是要去“游”于物之外:

彼游于物之内,而不游于物之外;物非有大小也,自其内而观之,未有不高且大者也。彼其高大以临我,则我常眩乱反复,如隙中之观斗,又焉知胜负之所在?是以美恶横生,而忧乐出焉;可不大哀乎!(《超然台记》)

此处又提游与乐的关系。游,即是一种生活方式,也会导向一种人生境界。“游于物外”显然是庄子的话语。庄子所追求的“心闲而无事”的境界即是在游于物外的方式下获得的,反之,物之内,乃大小、美恶之别充焉,此心难闲。

就苏轼现实的经历来说,从钱塘繁华之地,忽然迁至密州如此僻陋之所,说是天上人间的差别,从“物内”的角度并不为过。然而这种由富到贫、由安到劳、由美到恶的现实转变,苏轼认为此皆为“物”之变,而作为人生之乐之心并没有改变。由此,他取消了物之间的差别^③,以游于物之外的方式达到一

种超然的审美境界。

那么,“游于物之外”是不是会导致离群绝俗,彻底地逃避物呢?因为,至少从形式上看,既然游于物之外的超然境界是人生最高之境界,那么干脆逃脱物的纷扰,即离形去知,同时遁入荒山野林,不与物处。超然是这样的决绝吗?

非也。东坡之超然并非远离世间,超远玄妙,而是“即世而乐”,是对现实人生的肯定;所谓超然境界是“逃世之机”而非“逃世之事”(《雪堂记》)。然而现在的问题是,这种对世俗的过分接近,以及对物的不疏离,将如何做到“超然”?在哲学观上,苏轼曾提出“无心而一”的境界哲学,相应地在人生审美领域,苏轼倡导一种“超然”的美学境界。不同于以往对超然的理解,即将心超脱于物之上,苏轼主张“寓意于物”,即情感寄托于物并超越之。这种观点既不疏离于物,也不胶着固执于物,而是对“物”采取一种审美的态度:

君子可以寓意于物,而不可以留意于物。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。(《宝绘堂记》)

道家通过对“人为”的否定进而否定了人的情欲。虽然道家的无情无欲观是让人回到一种自然的情感上来,但老子所谓的“五色令人目盲……”也绝不是危言耸听。其流波所及,便是对人生审美领域的否定。“五色、五音、五味、驰骋畋猎”其实就是人生审美领域的内容。苏轼认为“圣人未尝废此四者”,享受生命、生活体验乃人之本性的需求,这里的关键不是要不要享乐的问题,而是如何享乐,享乐应该达到一个什么样的境界的问题。在这里,苏轼提出人生审美的两种方式,也是两种境界,即“寓意于物”和“留意于物”。

对物的寓与留,都是人生持存的不同方式。与对物的疏离不同,“寓意于物”和“留意于物”都是将个体生命置身于物之中,保持对物的关注。然而,就寓与留二者来说,又自不同。《说文解字》中“寓,寄也”,“寄,托也。”而托与寄可以互训。托还有暂时寄放的意思。《说文解字》“留,止也”,本义有停留、留下,含有不动的意思。《广韵》“止,停也,息也”。寓意于物即将情感寄托在物之上,既然是寄托,便意味着短暂的停留、居住,也即逗留。人逗留于这世上,正如陶渊明所吟唱的“寓形宇内复几时”(《归去来兮》)。人在天地间的生存是“寓形”,而人之情感受向于“物”则是“寓意”或“寓心”。宇宙的演化是“大化流行”,而人生的存在则为“纵浪大化中”、“乘

化而往”、“委任运化”。然而这看似通达的顺化而往,在苏轼看来则极易“被化所缠”。因此,如何应对外界的变化呢?苏轼指出“物”就是变化得失之际,那么“如何应对”,便是“心”、“意”如何应对“物”。庄子认为“物”是使心灵役化的外在因素,故应“外物”;孟子亦认为物是陷溺人心的力量,故要“寡欲”;苏轼则指出:

天地与人,一理也。而人常不能与天地相似者,物有以蔽之也;变化乱之,祸福劫之,所不可知者惑之。……夫苟无蔽,则人固与天地相似也。^{[14]291}

那么如何解蔽?是如庄子一样“外物”,继而外天下、生死吗?苏轼认为物既然存在,就不能对之视而不见,而要“使物各安其所”,“万物自生自成,故天地设位而已”^{[14]294}。这明显是受郭象自然独化论之影响。苏轼认为“物”虽变化无常,但只要心能“通之,则不为变化所乱”^{[14]329}。以心“通之”其实就是“寓意于物”。物只能是心所投射、寄寓的东西。物与人本是各安其所,人不是去占有物,而物也不会伤害、奴役人。

苏轼自言:

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也哉?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。于是乎二物者常为吾乐而不能为吾病。(《宝绘堂记》)

对于书画来说,“蓄之”和“为人取去”,此皆物之变化也。而吾心“一不化”,此心即“无往不乐”之心。以此心寄寓任何物中,都可以乐。此时,我的心是自由的,因为我的主体性得到了保护;物也是自由的,物并没有被占有、侵袭。正如马尔库塞所说,人一旦成为真正的主体后,便成功地征服了物质。否则,若是留意于物,则人的主体性就会丧失,人会不知不觉役化于物,即物化。

由上之分析,我们认为,苏轼超然的人生审美境界实际上包涵了“无往而不乐”、“游于物外”、“寓意于物”等内容。他通过自己丰富而坎坷的生命实践提炼出人生美学命题,使他超越陶渊明、白居易等古代先贤,成为宋代以及后代士人审美人格的典范。他的随缘任适、穷达如一的人生审美境界,使他成功应对了来自外界的多重打击与不顺,更是从这样的人生经历中表现了一种洒脱自如、啸傲旷放的超然境界,实现了他的人生价值。

五、苏轼美学的人文意义

苏轼是中国美学史上少有的通才式的人物,他不仅在诗、词、绘画、书法等艺术领域都取得了凌跨

百代的突出成就,同时在形而上的人生哲学领域(也即性命之学)也有着独到的贡献,此外,在日常的生活情趣方面也是一位令人称道的生活美学家。他被林语堂看做一个十足的“乐天派”。因此,在苏轼那里,我们看到了一个超越前代的新的士大夫审美人格典范的形成。他的人生经历成就了他的艺术高度,而他的艺术又是他人生的体现。“随物赋形、行云流水”,这既是其对艺术创作与风格的追求,同时这不也是其生命哲学的生动描述吗?因此,长期以来,审美与道德的分离与矛盾在苏轼那里都获得了很好的统一。

首先,从其文道观来看,“辞达”的文艺观完全跳出了传统的文道关系论,也不全同于孔子对辞达的理解。他并不把文艺作品当做“载道”的工具,也不认为这个道就是儒家的仁义之道。他一方面肯定文艺的实践性价值,认为文艺一定要抒情达意,表现作者真实的生活情感;另一方面,他也强调了文艺自身独立的价值,主张求“物之妙”,突破了道统文学的局限于儒家之道的狭隘性。

其次,从其自然观来看,苏轼具有形而上本体意义的自然观,破除了性情抒发与艺术技艺之间的对立,并强调了人的情感的重要性。他既反对刻意雕饰之作,也反对过分平淡而显枯槁的作品。自然与平淡融合为一。与此相应的是其著名的“随物赋形”的自然艺术论。他的这种自然论不仅对当时的美学产生了影响,且对后来吕本中的“活法”论有着深刻的影响(曾明教授对此有精到分析^④)。另外,如明代公安三袁的“性灵”说、“趣”的思想,以及李贽的“童心”说都能在苏轼的自然文艺观中找到些影子。

李泽厚曾深刻指出苏轼人生美学的意义:“苏轼诗文中所表达出来的这种‘退隐’心绪,已不只是对政治的退避,而是一种对社会的退避……而是对整个人生、世上的纷纷扰扰究竟有何目的和意义这个根本问题的怀疑、厌倦和企求解脱与舍弃。”^{[16]159-160}

只是李泽厚并未指出苏轼的这种退隐心绪其实是源自“性命自得”的人生哲学。有学者更进一步地总结到:“苏轼之‘深于性命自得’的意义,就在于由对外在的社会功业的追求转化为对内在心灵世界的挖掘,把禅宗的生死、万物无所住心与儒家、道家执着于现实人生及个体人格理想的实现联系起来,使个体生命价值最终实现作为人生的最高境界,成为后世追求个体人格美的典范。”^[17]苏轼的人文审美精神无疑是丰满而深刻的,这是其熔铸道禅而归

儒“自作一家”的结果。同时,他代表了宋代艺术家美学的最高境界。而后来明清之际的文人,对于苏轼艺术审美境界及人格风范很是推崇。然而,明清的文人受着封建社会晚期商品经济及世俗文化的浸润,已经没有了苏轼所代表的宋代艺术家的超迈的人生厚度。以李渔、袁宏道为代表的晚明士子,尽管在艺术与人生领域也表现出潇洒无羁、自然性灵的一面,但充其量他们达到的也只能算作世俗风流的境界,他们已经弱化了以苏轼为代表的宋代士人那种对形而上的人生意义的建构与追求。这也是中国古代审美文化演进的大势所然。

注释：

- ① 见张表臣《珊瑚钩诗话》(影印本)卷一,左氏百川学海本,第二十一册庚集二。
- ② 见葛立方《韵语阳秋》(影印本)卷一,钦定四库全书本。
- ③ “人生一世,如屈伸肘。何者为贫,何者为富。何者为美,何者为陋。或糠核而瓠肥,或梁肉而墨瘦。何侯方丈,庾郎三九。较丰约于梦寐,卒同归于一朽”,见苏轼《后杞菊赋》。
- ④ 曾明《苏轼“无意为文”、“有为而作”与中国诗学“活法”说论考》,载于《社会科学研究》2012 年第 6 期;曾明《苏轼与中国诗学“活法”说论考》,载于《西南民族大学学报(人文社会科学版)》2012 年第 1 期。

[参考文献]

[1] 曾枣庄,舒大刚.三苏全书:第 13 册[M].北京:语文出版社,2001.

[2] 曾枣庄,舒大刚.三苏全书:第 12 册[M].北京:语文出版社,2001.

[3] 曾枣庄,舒大刚.三苏全书:第 7 册[M].北京:语文出版

社,2001:389.

[4] 曾枣庄,舒大刚.三苏全书:第 11 册[M].北京:语文出版社,2001:111.

[5] 曾枣庄,舒大刚.三苏全书:第 14 册[M].北京:语文出版社,2001.

[6] 敬德.朱子语类[M].王星贤,点校.北京:中华书局,1986:3319.

[7] 何蘧.春渚纪闻[M].北京:中华书局,1983:84.

[8] 潘德舆.养一斋诗话[M].北京:中华书局,2010:37.

[9] 李春青.论自然范畴的三层内涵——对一种诗学阐释视角的尝试[J].文学评论,1997(1):27.

[10] 苏辙.子瞻和陶渊明诗集引一首[M]//四川大学中文系唐宋文学研究室.苏轼资料汇编:上册.北京:中华书局,1994:62.

[11] 冷成金.苏轼的哲学观与文艺观[M].北京:学苑出版社,2003:591.

[12] 姜书阁.苏轼在宋代文学革新中的领袖地位[M]//张燕瑾,赵敏俐.20 世纪中国文学研究论文选·宋代卷.北京:社会科学文献出版社,2010:305.

[13] 曾枣庄,刘琳.全宋文:第 85 册[M].上海:上海辞书出版社,2006:132.

[14] 苏轼.东坡易传[M].龙吟,注评.长春:吉林文史出版社,2002.

[15] 曾枣庄,舒大刚.三苏全书:第 8 册[M].北京:语文出版社,2001:385.

[16] 李泽厚.美学三书[M].合肥:安徽文艺出版社,1999.

[17] 邹志勇.苏轼人格的文化内涵与美学特征[J].山西大学学报:哲学社会科学版,1996(1):38.

[责任编辑:夏畅兰]

Nature and Transcendence——Su Shi's Aesthetic Thought and Its Humanistic Significance

LU Qingxiang^{1,2}

(1. School of Chinese Language and Literature, Central China Normal University, Wuhan, Hubei 430079, China;
2. Normal College, Hubei Polytechnic University, Huangshi, Hubei 435000, China)

Abstract: The aesthetic thought of Su Shi represents in three main domains. First of all, in his concept of writing and truth, the presentation of the literary view of "Ci Da" (expressiveness) is entirely out of the traditional relationship theory of writing and truth, and it stresses both the functional value and its independent literary value; secondly, in his concept of nature, Su Shi considers nature from the perspective of metaphysical ontology, in which it eliminates the opposition between the temperamental expression and artistic skill, and emphasizes the major role of one's sentiment. Finally, his aesthetic concept of Jin Jie (state) of "Chao Ran Wu Wai" (transcendence) forges the model cultural personality of ancient Chinese scholar-bureaucrats.

Key words: Su Shi; Ci Da; nature ; transcendence