

苏轼书学思想体现的宋代文士境界

王 崛 兴 毛 娟

[提要]诗词书画集大成者苏轼以其出尘拔俗、“意造无法”又不失天然至性的书学之美,豁然放达的书学之境极佳地代表和诠释了宋代文士独特的文艺理想。从“高韵”的志趣和“高致”的境界出发探讨以苏轼书学为代表的宋文士文艺境界。通过对“宋四家”独盛之首的东坡书学思想的阐述,辅以宋代黄、米、蔡、赵等书学思想,展开对诗书画一体、“由艺进道”与至学、清雅的“高风绝尘”士气的审美高韵,以及儒释道进一步融合下,丑拙之境、“尚意”“无法”、禅宗空境的文人文艺及人生境界的论述。宋文士群体延续了晋唐的“韵”“境”之致而从“尚法”走向了“尚意”的独殊书学思想;在“体道成德”与个人情趣的两执中淬炼出“天地一气”“绝俗求韵”“无法至法”等书学思想对后来“诗书画”相得益彰的文人画乃至碑学等创作论影响至深。

[关键词]苏轼书学;宋代文士;诗书画一体;道艺两进;三教合一;境界

中图分类号:J292.1

文献标识码:A

文章编号:1004—3926(2025)05—0178—09

基金项目:国家社会科学基金重点项目“中国传统书法美学理论研究”(22AZD117)阶段性成果。

作者简介:王崛兴,四川师范大学文学院博士生,成都师范学院文新学院讲师,研究方向:美学。四川 成都 611130
毛娟,四川师范大学文学院教授、博士生导师,文学博士,研究方向:文艺美学。四川 成都 610066

宋一代对魏晋风度“任自由”的超脱洒落,“以一管之笔拟太虚之体”而“以形求神”的审美精髓,以及隋唐五代崇尚法度又三教并重,“神化攸同”“横绝太空”^{[1](P.1)}自由恢弘气象的吸纳之上,在市民经济、文化高度繁盛的新背景下孕化了宋士人“由艺入道”“文以道俱”,“由凡入圣,由圣入凡”进而“亦凡亦圣”^{[1](P.37-38)}的雅士之持以及由“尚法”走向“尚意”的文人志趣。《宋史·文苑传序》载“海内文士,彬彬辈出焉”,宋代文人由前朝“士人”范畴拓展至社会所有知识分子群体,“文士”则指宋代士人群体中能文之士,作为宋代社会的核心知识群体,其具备士大夫集文学、艺术创作研究的双重主体性。宋文士在历史文化长流中发展出对道、志、艺、己关系的极力平衡,且在历史语境下选择对“艺”与“己”的个人侧重,这成就了宋代文士的审美理想在时代上承前启后的殊性。苏轼多以豪迈阔达的词家形象称著,然其文学艺术思想融汇贯通于书法、文人画、禅道、“民生”美政思想等诸方面,尤其书画亦清妙真实呈现了宋代极高并独殊的文士审美境界。除了东坡“诗余”其“发于笔墨之间”^{[2](P.607)}的骨法意气,“意造无法”而

空灵深邃的生命之“书”,也是对宋代文士理想意境极佳的诠释与代表。但从苏轼书学上升为对宋代文士文学、书画等审美境界的研究较乏,故本文在极具代表性的个体与时代的关系及书学同文学及艺术理论的整体关联中,以“宋四家”之首的东坡书学为代表的宋代文士高韵、高致出发,展开对苏轼书学思想同北宋文士整体审美及人生境界的探讨。

一、苏轼书学的文士高韵

“出私意新之”,“颇有高韵”^{[3](P.2204)},此“韵”饱含生命的跃动,主体透过文学、书画等艺术一脉体呈的气韵生动是极高的审美追求。“高韵”是苏轼书论对宋士人高趣的极佳概括,内涵了苏轼书学所求之书卷积韵、清远淡逸、尚意无法、悟道体妙等思想。以“高韵”为表的文士审美理想渗透在个体趣味与时代理想的相与浚发之中,在“文以道俱”“诗书画一体”“由艺进道”的时代共识和“高风绝尘”士大夫之气中充分体呈。

(一)“艺道两进”书、文形式与内涵自然融合

1.“道”“技”同“形式与内容”范畴的关系

“尽善尽美”“文质彬彬”,先秦孔子将美与社

会教化做出了较早调和,荀子文以明道之思初见端倪。魏晋南北朝刘勰《原道》认为文源于自然之道,同魏晋玄学空气密不可分。对宋儒产生巨大影响的还有柳宗元进一步提出的“文以明道”,韩愈系统呈现“道统”思想之《原道》反对为文绮靡之风。逮及宋朝早期复古运动,欧阳修以核实经史、道充言明反对轻绮浮艳的西昆体,北宋中期,理学倡导者周敦颐明确提出了“文以载道”。以“文”“道”关系为鉴,艺术形式与内核思想价值的关系一直为意识形态探讨的焦点,这在宋初“文”与“道”在宋儒的政治理想与个体超凡绝尘的审美意趣的博弈中尽显无遗。直至当代,多认为唐宋士人所建立的书学思想代表了宋及以后士人的一种私人文化形态。田耕宇《中唐至北宋文化转型研究》论及宋士人尚意书法是以个性化的抒写涵盖了主体社会道德、理性与生命价值体验;宇文所安《中国“中世纪”的终结:中唐文学文化论集》^[4]等着重探讨了唐宋士子文艺创作的“私人领域”化。北宋偏安繁荣的市场经济也存山河易改的朝政焦虑,文道之争因此走向了文与道俱,“书”“道”之争也走向了“由艺进道”“道技两进”的中庸之道。“道”与“文”与“艺”与“书”已无需两相对峙,但此“道”不同于魏晋的玄道亦不仅是“致君尧舜上”的儒“道”,它包含了宋人的整个政治理想,博古至学以及充沛的个体生活体验与创作热情,“诗不能尽,溢而为书,变而为画,皆诗之余”^[3] (P.614),书“艺”以同于文气而独特多姿的形态引发创写或欣赏主体的整个生命体验,这是一种由艺术高度呈现的审美体验,这样的“道技两进”是灌注生意且意蕴深厚的生命呈现,每一笔“神气骨肉血”也是苏轼人生脉动的变幻轨迹。

“有道有艺,有道而不艺,则物虽形于心,不行于手。”苏书“道”“技”(“艺”)的关系与当代书法、文学等艺术所求的“形式”与“内容”关系一致。卡西尔认为艺术是人类文化符号,苏珊朗格认为艺术符号就是情感符号,其殊性在于具备情感起伏的内在生命性,符号情感是来源于个体的真情实意,但以艺术形式蒸馏、抽象化后的典型情感。克莱夫贝尔认为艺术是“有意味的形式”,是线条色彩等以某种特殊方式组成的形式或形式间的关系,朗格也认为艺术符号是“有意味的形式”^[5],将绘画等造型艺术形式规为“虚幻的空间”,这与当代中国传统书法线条的“空间感”中空间带动时间、时空联动的审美观点一致。审美感知将对象

视为有部分分离特性的有机整体来把握,在文艺活动中能“窥一斑见全豹”地把握对象的整体风貌。简而言之,创作主体的思想情感、道德评判和人生及审美观必然影响并介入作品形态的创造、技法的选择和相应形式效果的呈现,反之,笔画的空间变幻延伸必然是情郁于中而发之于外的曼妙形式。这在理论上阐述了以苏书的线条特征可充分解读其整体精神风貌及审美境界的可行性。宋代书法道技自然融汇、彼此成就,“一笔书”线条讲求在时空上的交错流变及留白布局,与内在情绪、气质的运化一体,这恰是内容与形式深在关联性的体现。“书,心画也。”^①“古之人岂皆能书,独其人之贤者传遂远……杨凝式以直言谏其父,其节见于艰危,李建中清慎温雅,爱其书者兼取其为人也。”^[6]“作字之法,识浅、见狭、学不足三者,终不能尽妙,我则心目手俱得之矣”^[7] (P.871),佳作必然是心、识(道)与学、身、技(技艺)的统一,书体之势延伸出的是主体充沛的生命之势。

2. 苏轼书法“道艺两进”的具体体现

卡西尔认为艺术是人类的文化符号,朗格提出人类情感形式理论,海德格尔认为艺术最终是呈现人类栖息的“大地”与“世界”的存在意义,维特根斯坦在其中后期坚持认为语言及艺术的意义在当下语境中呈现多元与变化性,分析主义的此观点类同于后来的阐释学,能指与所指的意义都在一定的概念范围上来回滑动撞击,但这恰是艺术得以鲜活丰繁之由。现代书法美学认为书法美其实包含了能指与所指的多重性融合:线条本身的视觉形式之美与其形式之韵以及形式能指之下的文之“道”和深厚的艺术修为、意境之韵(即所指意味),交织诠释着书法艺术是一种体现主体整体生命性的复合体,宋书家往往是政者、文人、画家等身份的集成者。

道技融合、由艺进道也充分体现于苏轼“诗画本一律”^[7] (P.1041)之文章书画共一理的思想中。“退之以文为诗,子瞻以诗为词”^[8],此处“文”广涵了诗词文赋,文化之章,“理”主要指书、文等不同艺术形式共涵的“意”“象”“德”乃至士人理想之“道”。诸如诗书关系中“字之与书,理亦归一,因文为用,相须而成”^[9],书法多为对文学经典的书写,承载文学意蕴,书法因而与文意道德、文风文格、书家性灵存在“异质同构”关系,“书由文兴”,并在发展中呈现出书家独特又谐调于时代需求的书风。诗文的文情合一“唤情催兴”地催发主

体以人生感兴而一气浑成于书文中。“气”是传统美学“概括艺术本源、艺术家创造力和艺术生命的一个总括性范畴”^[10],从先秦“养吾浩然之气”到苏子“一点快哉风,养吾浩然气”,“士以气为主”积学与清雅的士人之气化而为文、催发为书,“质而实绮,癯而实腴”^{[7] (P.454)},苏文有其灵魂贯彻到诗词的美质,也同样是书写的外在对象与内在精髓。个体、文意乃至多种艺术形式与书体的关系相辅而成,“兼百技”而“体兼众妙”,苏轼由是奠定了书法的文学化与人文化的艺术理论基石,以苏轼为代表的宋元文人从此走向了文学与书法的深度交融,“此文风一开,遂传至千年,至今仍是文人从艺的理想范式”^[11]“物一理也,通其意,则无适而不可。”^{[3] (P.2181)}宋初苏轼诗书画的三艺汇通为元代文人画诗书画三位一体通感模式的充分开启埋下伏笔,宋元山水画散点透视技法体现的全景胸怀、谨细拟微、逸笔草草都通向了“诗中有画,画中有诗”的逸远追求,跟传统书法讲求草情篆意的形神合一,讲求书“道”要涵泳诗词、学识、书品、情感和韵味及书艺的技法、布局、线条与节奏之韵本质上一致。苏轼的成就因此与其书艺、书思、文格人品、人生苦旅乃至时代同息共运。“士大夫下笔,须使有万卷书气象,始无俗态。不然,一楷书吏耳!学书要须胸中有道义,又广之以圣哲之学,书乃可贵。若其灵府无程,政使笔墨不减元常、逸少,只是俗人耳。”^[12]“书有工拙,而君子、小人之志,不可乱也。”(《论书》)讲求人品与书品的契合和“胸中之竹”到“身与竹化”忘我创作状态、内在与外化的和谐冥契。

道艺相伴,东坡书艺非一成不变,书风同他诗词之情一样随经历跌宕起伏。“少时规摹徐会稽,笔圆而姿媚有余。中年喜临颜尚书真行,造次为之,便欲穷本。晚年乃喜李北海,其豪劲多似之。”^[13]刚及弱冠的苏子以《行赏忠厚之至论》“致君尧舜上”的宋儒之道和不俗笔力深得仁宗赏识,其文是他文艺理想和治世之道的体现也是顺应时代需求与“太学体”文道之争的胜利。其早期多崇“二王”之楷,亦不乏年少的潇洒纵意;中岁转捩,尤其乌台诗案命悬一线的牢狱苦刑,“执笔对之泣,哀系此中囚”,流放僻境黄州后却迎来人生极大顿悟,一方面,仍有《题逸少帖》“市朝眷恋之徒”的士大夫自嘲,另一方面,文人的禅意与放逸之气日盛,愈渐走向江海寄余生的人生阔境。这成就了他艺术的盛年:文学上有《定风波·莫听穿

林打叶声》《念奴娇·赤壁怀古》《卜算子·缺月挂疏桐》《临江仙·夜饮东坡醒复醉》《水调歌头·黄州快哉亭赠张偓佺》《黄州寒食帖》,后者被誉为“行书第三”。这是曾经的士大夫将理想之“道”与现实生活做出协调的时期,仍有灵魂深处“拣尽寒枝不肯栖”的矜骄,更生成了“聪能如水镜以一含万,则书与诗当益奇”^{[3] (P.326)}万法归一、由技入道、道艺两通之融通智慧;晚年尝尽“身如不系之舟”之后更带来了心手双畅且圆熟稳定的书风。

《黄州寒食帖》是道艺两成的充分呈现“卧”“闻”“中”等字已是典型左秀右枯,“苇”“币”收尾似划破长空的人生嗟叹,历经宠辱后的苏子从意气风发的青年一夜白头,“棉中裹铁”的笔画拉伸是“君门深九重,坟墓在万里”忠孝理想的幻灭拉扯,“花”与“淤泥”的截然对举又以细若游丝的墨迹联结,处处道尽人生。“长恨此身非我有,何时忘却营营”,书体合文微妙呈现图圈者彼刻的苍凉、清冷与纠结,毕竟心怀遗憾;通篇布局大气明朗又依旧显示了一位宋大夫、参禅者和文人的自持、本真与诗意。此时苏轼已是中侧锋相济运笔,变化之中抒尽胸臆“使东坡复为之,未必如此”,一笔书的《寒食帖》是人生之道与书艺在情感抒机下碰撞的花火。同鲁直与米芾之书走向锋芒毕露一致,苏书之变引领着尚意的整个宋代道艺转换。这是场个体妙悟与历史必然需要的契合,苏轼以道德价值和玄道自然观及禅宗空观引入书法这本身就是儒道释陶钧融汇思想史的一部分体现,在书学中阐发审美态度及意境的同时,其思想性也会对某种思想史历程产生某种必然推力;其书学内涵着宏观之“道”的文士审美理想,微观体呈着个体生命带来的书法的苍劲、变幻、圆熟和文人不拘一格之真性情。

(二) “高风绝尘”^{[3] (P.2124)}的士大夫之气

在雅俗、儒家功利追求与释道的超功利之间,以苏轼为表的文士多走向了来源于凡又脱胎于俗的意趣。书画在自由徜徉中流淌着充沛的主体精神,是将个体放诸于庭室、朝野、天地宇宙万物的关联后的那个自我。

1. “始知真放乃精微”^[14]: 积学至深

审美知觉并非各感觉元素的叠加而是以整体的方式加以把握,是人的知觉整体与对象形式之间的同构对应。“诗不能尽,滥而为书;变而为画,皆诗之余”^{[3] (P.2451)}苏轼认识到诗文、书画不同艺术具备共通本质性,“居六艺之五,圣人以之参赞

化育,贯彻古今”,书法同其它艺术形式的并驾齐驱、相互融通之境是与主体艺术修养乃至人格息息相关的。从结绳记事,仓颉造字“开阖形制,化成天下”^[15],到甲骨文—金文—篆隶—草书—行书—唐楷的发展轨迹已能窥见书法承载的厚重文化性。书法之美不仅属于线条形式美,穿透千年华夏历史的书法是文、形、义的艺术复合体,它必然饱含文学性、技艺性与主体的人生体悟、艺术沉淀,是主体最终经由书体的厚积薄发。故“书法备于正书,溢而为行草,未能正书而行草,犹未尝庄语而辄放言,无是道也。”^{[3] [P.2185]}世人乐道子瞻中晚期行笔“不践古人”任性自适,不言他评蔡襄成功之基为“积学深至,心手相应,变态无穷遂为本朝第一”的穷源竟流、“转益多师”不道临学王、颜行、楷时的“笔成冢墨成池”。“学问文章之气,郁郁芊芊,发于笔墨之间”^{[2] [P.672]},苏书恃才放旷却绝不失厚重得源于融通“诗中有画画中有诗”的文学妙悟与“内外不一,心手不相应,不学之过也”的严谨诚训,得源于“始知真放乃精微,不似狂花生慧客”^[4]的禅学修悟,与“格不古时则俗”的以学养书之气。宋代书家无不是集文学、思想和技法再自成体格的厚学者。已有研究侧重从道佛思想出发解读苏书的“无为”之智与禅宗“以佛对山水”等理路,而少有从儒士“高风绝尘”“厚德载物”“法规”角度探讨苏书审美之理数。北宋尚意书风建立于唐五代乱世传统的佚落、书学发展滞后的新求上,“儒学复兴”“理学”兴起亦潜移默化侵染着苏轼对艺术“常理”的把握、士人在“不假外物而有守于内者,圣贤之高致也”的执着与至情适性的文人宣发间微妙平衡,在儒释道已充分融合的北宋缺乏禅道的自由清趣则易使“意”书的风流留于“匠心”,而儒士高风绝尘之气的厚学与法度基调则使得书风的自由深怀鸿儒雅蕴。

2. 霜松合涧,芝兰玉树“清雅”之气

“宁可食无肉,不可居无竹”,高风绝尘的格调在苏子的诗词书画中昭然若显。苏轼诗词切合宋初“苏梅”复古运动即倡导的平易清淡之风,苏书亦同其文。清淡之雅是宋超于盛唐的审美特征:诗肥词瘦,“宋四家”疏朗书风及文人山水画的清远,徽宗“瘦金体”尚简的语言风格等。清新淡雅并不意味着寡淡无味,宛若出水芙蓉无复伪饰的描绘却显示非凡气象。东坡文集及书学中不难品茗出其内涵的命运五味杂陈与超逸释然之态。“花褪残红青杏小,燕子飞时,绿水人家绕”,“残

红”与“绿水”极简的配色是俗世中依见清丽的宋人风尚“竹杖芒鞋轻胜马……一蓑烟雨任平生”,“回首向来萧瑟处,归去无风也无晴”,阴晴圆缺悲欢无常的生命慨叹唯在天高云淡中流露“大江东去,浪淘尽,千古风流人物”无数豪杰在弹指一挥的轻描淡写中随江而逝,个人不遇的渺小于历史的恢弘不值一提,至简语言却上升出对个体人生终极问题的超然关怀“问汝平生功业,黄州惠州儋州”,只道寻常却已历经沧桑。清淡而不失雅趣的主体风格也“通感”到了其书涵之中。

“自我来黄州,已过三寒食,年年欲惜春,春去不容惜……卧闻海棠花,泥污燕脂雪。闇中偷负去,夜半真有力……春江欲入户,雨势来不已。小屋如渔舟,濛濛水云里。空庖煮寒菜,破灶烧湿苇。那知是寒食,但见乌衔纸。君门深九重,坟墓在万里。”^{[7] [P.891]}在“天下第三行书”《黄州寒食帖》中寻不到佶屈聱牙之汇,仅在海棠与被泥污沾染的燕支雪的直观冲击中,在寒雨与秋风苦短两月“须已白”的铺叙中,小屋渔舟、衔冥纸的乌鸦意象中,配伍舒卷自如的笔触似“欲说还休却道天凉好个秋”的静默,却不落窠臼地予以观者平地听惊雷的回响。文与书、书与意、意与情、情与境在清风雅韵的审美共适中浑然“一气”。

3. 韵致自然天成: 洒逸之韵

“唐尚法,宋尚意,元明尚态”^[16],“合于天造,厌于人意”^{[3] [P.367]}。宋代审美意境贵在富含“人味”。“生生之谓易”,魏晋在世积离乱里力求个性解放,尚法的大唐也讲“达其性情,行其哀乐”(《书谱序》),“有动于心必于草书焉发之”(《送高闲上人去》),亦求“字之体势,一笔而成,偶有不连,而血脉不断”(《书断》),将书写的气脉与气象充分人化。传统之美是一种讲求“生”的生命哲学,诗书画意追求置身于宇宙苍穹之下全幅的生命体悟。经济、文化、科技领先于世的大宋是别具一格的文士时代,显示出了极其的人文关怀性、个体意识的超越性。“一笔书”的血性意气贯通宋文士的书学中,《论书》之“书必有神、气、骨、血、肉”为书体的行笔、结构、章法贯注了人体的“血肉经脉”,它因此被赋予了生命“神”与“气”是主体“审美心胸”的体现,是生而为人之生命气息的流淌,如若“石压蛤蟆体”恰是苏轼颠沛流离中依旧能嚼出生趣的写照,鲁直“树梢挂蛇”的时随人意,“欧、虞、褚、颜、柳,皆一笔书也”的米芾亦在一笔书的一气运化中追求“意足我自足”。这份书写有

别于前代肆意狂狷,是胸中有万卷而历经万难后士人独抒性灵的自治,有着来源于红尘而高于尘的洒落。宋人将这份独有的潇洒纳入了“逸品”中。“逸”并非宋士给书画独赐的雅称,魏晋“人物品藻”的审美对象“神骨肉”结构对后世包括北宋苏轼的影响颇巨,甚至推动了宋黄休复对书画“逸神妙能”中“逸格”的完善。“钟、王之迹,萧散简远,妙在笔墨之外”^{[3] [P.2124]}因而“点画信手,皆得自然”,一种将人性的自由天逸出脱于法度藩篱而与“万物皆春”的生命境界开始呈现于苏轼书境。唐李嗣真《书后品》将书法分为十等,“逸品”已位列其上,张怀瓘《书断》《画断》的三品论“神妙能”之后又有朱景玄《唐朝名画录》中的“神妙能逸”四品,但其仅将“逸能”界定为“不拘常法”。北宋黄休复进而在《益州名画录》中提出了“逸神妙能”,将“逸”作为了极影响宋代书画的品评标准:“笔简形具,得知自然”^[17],类同于《历代名画记》第一品“自然”,离形得似,造乎自然,也恰是苏子所言书法之“神”的神化攸同,是“适意无意逍遥游”的审美胸臆与“通其意而无适而不可”的天真烂漫与自然情趣。超逸的展现方式却是返璞归真的自然与简远平淡。“恬淡为上,胜而不美”的审美理想自老庄已有。宋初新古文运动提倡“易知易明”,程朱理学诠释出整个宋代“理学—平易—平淡”追求,宋书法淡然之求呈现了对其时的呼应。早期“梅苏”诗论塑造了宋诗平淡超脱的理想“做诗无古今,为造平淡难”;对宋元影响颇深的《林泉高致》“三远”使得饱游饴看、体道自然的山水画走向了清远无垠之境,诗书画会通的宋元时代,“外枯而中膏,似淡而实美”也成为苏轼整个美学的至求,“淡然无极而众美从之”,此超功利的自然之美亦是艺术之极。“淡”并非寡然无味而是技艺与阅历都醇熟后走向“渐老渐熟,乃造平淡”,“精能之至,反造疏淡”的深远意味,是“发纤浓于简古,寄至味于淡泊”,“含不尽之意见于言外”^[18]的味外至味。由“淡”的味外之味呈现了宋人的别有“韵”致。宋前,“韵”主要有《文心雕龙》“异音相从谓之和,同声相应谓之韵”音韵之义和《世说新语》人物品藻的审美意象的“传神写照”“以形写神”,南朝《古画品录》以“气韵生动”指出了气与韵“同气相求”,由气生韵,由韵体气,气韵强调对自然、生命本体的“玄道”体悟体现,有气韵方有生动,这就要求传统艺术即便以“一块石头一个草虫、几只水鸟、几根竹子,都要表现整个宇宙的生

气”要求主体胸罗宇宙、思接千载,在“仰观宇宙之大俯察品类之盛”的天地自然、一花一草一木中窥探整个宇宙的精微幽妙。

讲求韵外之致的传统在宋代更突显无遗,区别于晋唐放浪形骸的风流绝逸和“欲上青天揽明月”的张狂浪漫,宋代的独特雅韵氤氲于俗世“咸酸之外”的淡远之中,有人心有雅趣也有逸脱。“阅世走人间,观身卧云岭。咸酸杂众好,中有至味永”,讲求“美”韵就隐匿于日常琐碎之中而妙在笔墨之外,是超越技法而“当使指运而腕不知”中侧锋交替的灵动自如带来的“虚而宽”的回味无穷,是享受书文带来“适意不异逍遥游”的无形至乐。子瞻书学之韵如同人品洒逸“胸中有万卷书”与现实苦痛中和出丰厚豁达的人生性,“潇洒之为韵”宛若“大声已去,余音复来,悠扬婉转,声外之音。”^[19]“淡”“韵”“逸品”三者相互关联与成就,淡带来韵的意犹未尽,韵之致亦则为淡,萧散简远、平淡冲合之韵最终达到洒脱旷达的“逸品”。

二、苏轼书学代表的宋代文士人高境

经济文化的繁荣,儒释道进一步融合,文艺思想更进,个体与时代重叠,苏书的成就缘于其各文化元素及艺术修养的综合,书技意境的提升亦诠释着书家人生境界的跃升,“不假外物而有守于内者,圣贤之高致也。”^{[3] [P.2170]}“高致”^②在苏轼书学中意味着极高的艺术意境与人生境域。

(一)“丑”拙逆径

“宁拙毋巧,宁丑毋媚,宁支离毋轻滑,宁直率毋安排。”书法“丑学”作为审美形态被系统提出通常被认为源于清傅山《训子帖》;有研究认为宋元文人之“雅”求,造就了后世的雕琢伪世,而明清“丑书”正是在“童心说”背景下为冲破“馆阁体”的拘泥而应运而生,丑书将前朝已走向极端的“优雅文人格局”解构。^③但事实上关于书法审“丑”的视域早已有之。宋早期已有石守道之“以直为斜,以方为圆”(《与石守道推官书二》),欧阳修“不必取悦当时之人、垂名于后世,要于自适而已”(《笔说》)以打破唐人合法的“楷法遒美”。“天下第二行书”之《祭侄文稿》就出自于极擅唐楷的颜真卿,那是全幅近乎狼藉一片的“草稿”,遣词造字都圈点涂改无数,因为身逢家国离乱而丧亲至痛的颜氏不可能也不需要“悠然见南山”,“晚年独好静”的心止如水,他有的只是飞流直下的宣泄与几度悲彻哽咽。“有动于心,必于草书焉发之”(韩愈《送孟东野序》)的观点已出,唐代怀

素与“鬼画符”张旭狂草也是对整饬之美的挑衅。宋代,“我书意造本无法”,“天真烂漫是吾师”道尽“屋漏雨”“鼎石施力”的别有风趣。“故左秀而右枯……不识大体。殊不知西子捧心而颦,虽其病处乃自成妍。”^{[2] (P.697)}苏轼的丑拙观是不断成长起来的。《寒食帖》“寒”“力”“白”等字都非出自规矩纲常,偏斜渺小飘摇欲坠,但恰是一个被垢陷侮辱、贫病苦役折磨殆尽的他将最真实朴拙的形象还原,彼时苏书还何谓“雅化”之致的代表?褪尽铅华的“祛美化”后仅剩灵魂深处的神逸淡然,留于往而不收的笔尾等处外枯中膏的余韵中。线条“丑拙”尽显正是苏轼人生心态的巨大飞跃和成熟,他开始完成对缺陷的接受。除去仕途其人生挚情也不尽意,缺憾完达了书学之境,如其“棉中裹铁”的书体让深情于无声中洪奔于艺术。青梅竹马的王弗早逝徒留苏轼“惟有泪千行”;敦厚温良的王润之在苏轼身陷“遥怜北户吴兴守,诟辱通宵不忍闻”^{[7] (P.1093)}的牢狱后稳健持家,也先逝于苏“欲把西湖比西子,淡妆浓抹总相宜”,没落宦宦遗后的朝云尘同苏轼有着同是天涯沦落人的精神联结,是苏子晚年的心灵归宿也是后期为之赋诗最多的女性。知命之年的东坡为他们的幼子取名以“遁”以寄托对爱子唯一的隐逸避世之期,而不足岁的幼子却在迁徙颠簸中早夭。生离死别与颠沛流离终使朝云不久病卒,苏轼在《金刚经》的沉颂中超度与破执。造化成就了他对佛道的深悟,有了对好与不好、常与无常以及美与不美的全然接纳与审美转型。《寒食帖》将“春”引出萧瑟之“秋”,将明净海棠“花”与白雪混合污“泥”构成一个新意象“泥污燕支雪”^[4],尝试将乖张、丑逆都并入命运不可或缺的一部分,年少名噪京华与衰年流落岭南都是人生的一部分,“月有阴晴圆缺,人有悲欢离合”,丑与美都是生命固有的色泽,对不完美的接纳成就了他人生、艺术境界的飞跃,而铸成了“松间沙路净无泥”走向能容纳万有而“泥污胭脂雪”亦可令人沉醉的审美转向。苏书中晚年时抱朴含真的“丑书”,形枯而神独秀、“盘曲遒劲”恰是历尽磨难后不朽精神的凝萃。

当代“丑”早已被视为基本审美形态,因为复杂多元的社会演进意识到除了优美与崇高,需要更鲜活的表现来呈现异化、创伤甚至扭曲的生存样态以及否定之否定的价值追问。审丑是更宽阔审美心胸和视野的建立,是人生的成熟与高一级的审美“它们却不断吸引我们的注意力……其原

因不仅在于它以突然一击而唤起我们的敏感,而且也由于她痛苦地刺激我们那作为整体的生活。”^[20]苏书点化信手,已毫不伪饰的“丑拙”与其极高的人生境界就像人生的痛与乐的关系,何以划分。《寒食帖》委屈盘绕的石压蛤蟆体后竟被乾隆誉为“雪堂余韵”,鲁直之“死蛇挂梢”与米芾的骏快飞扬都是对前朝文艺传统的一种逆向冲破,而往往就是“这种(丑的)艺术最能达到艺术的强烈效果,令人心灵破碎,顽石移动,禽兽变人。”^[21]

(二) 有无之“道”

宋是三教充分融合的时代,文学艺术深受影响,富有禅意的苏书也不例外。“天下万物皆生于有,有生于无。”老庄审美从万“象”走向“艺术家创造虚幻的境相以象征宇宙人生的真谛”^[22]的“象罔”。道家强调一切“象”、“艺术形象”的塑造为以“观之以道”,此“道”“非无非有,不晦不昧”,“欲观大道,必先游于物之初”,庄子也认为只有透过象罔有形之相以物我两忘、万物“齐一”的“无我之境”的格局才能观望事物的本源,才能达到与物“神交”的状态。道家审美强调“有”之“实”,也强调“无”之“虚”。“计白当黑”虚实相生的智慧充分呈现在苏书中:不少字体收尾之处却走向远逸虚无,“笔墨之际托于有形,有形则有弊”^{[3] (P.2170)},书写线条不以有形为限也重无形的任心谴性,在创作上追求阴阳虚实的共同运作且走向墨实与虚白的协调。蔡邕创飞白以降^[5],魏文帝曹丕追求飞白,晋刘彦祖《飞白书势铭》赞“索草锤真,爰有飞白之丽”,“有若烟云拂蔚,交纷刻继,韩庐接飞,宋鹄游逝。”^[23]南齐士子萧子云皆擅飞白,在似枯笔法中寻见游丝般的白底与实墨之际相得益彰。此“阴阳对立”却引申出曲直藏露、欹侧平衡之势,彼此作用产生张力与变化节奏,创造出书法耐人寻味的空间之美^[24]。苏轼以神骨合一的笔法入画,墨竹修长自若中含遒劲之风,是拟微之形与无形逸气的结合与“胸意”同身与竹化的结合。将文人画的潇洒绵延于“书”中,《寒食帖》打破原有布白之局的墨迹更好蔓延出了主体的绝望,显化的欹斜结构带动纸张留白的倾斜空间,无形之中又烘托出有形之线的侧欹之势,主体的生命之势就此跃然纸上而韵存留白。

“得兔忘蹄”,“得意忘言”,“象罔”走向了“意象”,走向了唐成熟的境生象外的“意境”。艺术形象强调“实”更强调“虚”。理同苏轼书学的韵外之求,书家力图以生命之“势”来突破“形”的时

空局限”^[24] 这同当代阐释主义曼古埃尔、德里达解构主义“延宕”,美国阐释批评家赫希的观点殊途同归。赫希提出“意义”及能指带来丰富多变的“意味”性,认为能指呈现的更多是主体的“想见之物”,这反使最终作品的所指意走向了摇曳多姿的开放性。对文本“意味”不确定性的阐述,对文本阐释的客观主义和相对主义视野的辩证超越也类同为宋代书学对绝俗求韵的追求:苏子“梅止于酸,盐止于咸,饮食不可无盐梅,而其美常在咸酸之外”(《书黄子思诗集后》);徽宗与整个宋代偏好“踏青归来马蹄香”的形简意全,不求形式建立在有形之上,而自然形简是为更好突显逸然妙趣,这是宋文士审美理想“韵外之致”的高远与“早慧”,是从有形走向“无我”的境界之求。这种“无我之境”其实是“我”“物”相融相通的阶境,“物无非彼物无非是”,即“无我”之中亦包涵了“有我”的物我齐一。这当中艺术形象的有无相生和境界的“有一无一大有”的融通过程已呈现,苏轼书学境界如此历经了有法入无法,再到“无法而法,乃为至法”的螺旋型上升过程。“东坡道人少时学《兰亭》,故其书姿媚似徐季海。至酒酣放浪,意忘工拙,字特瘦劲,乃似柳诚悬。中岁喜学颜鲁公、杨风子书,其合处不减李北海。至于笔圆而韵胜,挟以文章妙天下,忠义贯日月之气”^[2] (P.699) 等书论记载了东坡不同阶段的积学与书风。“未能正书而行,草犹未尝庄语,而辄放言,无是道也”,“笔秃千管,墨研万遍”只求“格不古时则俗”是有法无我的初始阶段。“心似已灰之木,身如不系之舟”而喟叹“我本不违世,而世于我殊”^[25] (P.329) 之际,始求“出新意于法度之中”;最终“合于天造,厌于人意”,“笔自落纸非我使”^[3] (P.618) 的“通融无碍”走向了“书初无意于佳乃佳”的“无法至法”也走向了精神的彻底解脱。这个过程便似“有我”在更高级“无我、忘我”中的统一,有生于无的道家智慧。苏轼书学与人生之“道”就如此历经千帆但包容了各个阶段的自己,至法时的圆通无碍亦有年少轻狂的天真与过尽千帆皆不是的悲戚,是至法之中有、无的有机统一。

(三) 空灵“禅”境

魏晋玄道和盛唐禅宗之风后,宋代将实与虚、灵与质、有与空的统合观发扬光大。尤其唐南禅宗的“空性”“无相”“无住”,“色即是空空即是色”,“春到空门也著花”,审美境界迈入了“亦凡亦圣”的新境,“平常心即是道”的凡圣通境自由流

转平衡,是宋代发达商品经济下的市井文化与朝廷美学的雅文化并存调和的结果。宋代诗词的清空又不失妙趣与文人画的本真意趣和书法重学又尚意,是参渗了儒道和深厚禅学影响的结果。乌台诗案剧变后以禅寓书愈盛,苏轼更偏向诗佛摩诘的“空”境。“慧能生定”是指“各种法门发其巧智”^[3] (P.326)。“慧”包括人生体悟及各类艺术修为,禅修可借诗书修悟,诗书皆可于禅修悟妙。“江流天地外,色空有无中”,《赤壁赋》中“此非孟德之困于周郎者乎?”在个人与宏大历史中感叹曾“逐鹿中原”的枭雄豪杰“而今安在哉”?主体在书写中澄澈地寻味蜉蝣之身与历史宇宙的终极关系。最终透过自然亘古不变的变幻之态顿悟了生命在悲欢离合中不断轮回的必然和空性。一直被争夺的江山上依有未曾变过的“清风明月”,万法唯心,当心静如容纳暴风骤雨的浩然清“空”,生命万相便有同于“虚”,空相之于万相,一切有为法如露如电如梦幻泡影;心无挂碍,便能在宁静的风景中参透万古长空一朝风月,只求当下本自具足的云淡风轻。“胸中廓然无一物,即天壤之内,山川草木虫鱼之类,皆是供吾家乐事也。”^[3] (P.1832) 苏轼将天地万殊的“物我合一”滑向对人生终极意义本体的拷问,在自身的渺小有限与“唯江上之清风”“山间之明月”瞬息万变却又亘古不变的融合、超越关系中,以书法与宏阔自然天宇的终极统一达到对自身生命意义的解构。苏轼书法的自然之智诞生于无常的审美经验中,命运造化甚至一次次剥离了时代外化给予他的“意义”,处在“过尽千帆皆不是”的“虚无”而无解的境遇下书学境界却重新构建个体价值,复归天地空无自性,将书法同自身、万事万物深在冥合,使他能在挥毫洒脱中,在摧枯拉朽的外部环境下却依旧怀揣希望与生机的内在生命力及不灭的精神风骨和俯瞰九天的文人情怀,拥抱即刻的自我。这就是“于所存而显之”的当下性,是存在即合理对异化、虚无世界与主体心灵鸿沟的消解及“去弊”后对意义的重建,是变化法相世界与无相心灵的双向奔赴:书法本身即是人生的蒸馏与体呈。他通向“稽首般若多心经,清观何处非般若”的禅境,不明自明,本心即佛。苏书从师从颜真卿的“内向内拱”圆形外拓笔法到恣肆写意,到“天下第三行书”的出神入化至晚年《归去来兮卷》等技法与遒健骨力和超逸神韵的圆通无碍,不再外求“举世皆清”的理想状态,容纳月半花残的完整生命性,完成了小我与大我的

妙合化权。

禅宗对苏书乃至对宋代的整个文士人审美心境影响深远,体现在对诗词、墨宝文玩、文房极为注重的宋代书画院、园林所求的“亦圣亦凡”的人生妙悟和审美境界,在从有入无,无中含有,运化自然,在心意的纵横捭阖之间达到“不累于外,不累于耳目,不累于一切,鸢飞鱼跃在我”^{[26] (P.281)},留取一种“自我”复归的心意。士人在“出世与入世”之间派生出的宋代雅趣影响又区别于后世明代“童心说”,而更接近于清代讲性情与个体遭遇、历史变幻接相关的“性灵说。童心说“有闻见从耳目而入,而以为主于其内,而童心失”,讲天资与阅历的对立,而苏轼的豁达恰恰出于对人生际遇的无奈,得缘于禅宗超越性的解脱。佛教“圆融”“圆寂”之境与单纯“寂灭”截然不同,包含禅宗“空故纳万境”淡然却不失本真。禅悟的苏轼终将宠辱皆融于“一曲琴,一壶茶,一溪云”的无迫,走向“于诸境上心不染”的心灵空澈与“圆通”。“遇境即安畅”的心境来自于“心似已灰之木,身如不系之舟”的羁旅苦修,“心体亦空”的般若来自于“恶业我累尔”的苦业,“天真烂漫乃吾师”的审美直觉来自于“笔秃千管,墨磨万锭”^{[3] (P.2170)}后的灵感顿悟而绝非是“童心说”婴孩般与生俱来的无知无度。由慧生定,苏书注重书法之艺对禅定之心的修炼功用,其审美境界随禅境升华,随缘自适,对“自我”意识充分接纳之慧影响了后世文艺精神。

三、苏轼书法意境与宋文士整体文化风貌之关联

宋代独有的文化和苏轼个性化书学审美有千丝万缕的联系。继盛唐容纳四海、浓墨重彩的文化后,迅速发展的地主、小农及商品经济与高度发达的科技为宋代赋予了新的时代自信与个体意识,也为世人提供了更多元的文艺审美方式。北方辽金夏彪悍民族威胁下的政治压力与繁荣的市民文化下浓烈的市民俗气,使得市民气息与士人志向产生过强烈对峙,尤其北宋。安史之乱后发展起来的庶门地主与士人阶层只得在“体道成德”的道德焦虑和法度、个人意趣之间摇摆两持。在文艺方面可简明呈现为“理学—平易—平淡”的审美标准,宋初即开启重经义、尚简法的古文运动至南宋“存天理,灭人欲”的文化主导与“自当其中有至乐,适意不异逍遥游”的士人私趣最终协调出“高风绝尘”“萧散简远”“妙在笔外”“淡中有味”的文人审美。

这反映在宋代整个文艺上:庭院、文房、文玩、茶香书画的雅韵与个性统一,文人画寄情山水、为文“简而有法”(《春秋》)、“唯造平淡”……与这当中理性与性情的矛盾、逃避与调和;也充分反映于苏轼人生的审美之境和其诗词书画之作中。苏轼书学亦能将一代士子的文、思、情、至、韵、艺充分地熔铸于时局无常、个人得失、禅味超脱中,士人人生的审美选择在其书学中淋漓尽致;尤其其中后期在效法自然天地之中“自出新意,不践古人”是“一快也”强调的独创性,是对宋代文士愈发个性化审美追求的代表。同时宋代已初有苏子美与欧阳修为表的窗明几净,笔砚纸墨“亦自是人生一乐”、疏淡飘逸的书风;后有《东坡题跋》中“心手相应,变态无穷,遂为本朝第一”的蔡襄,亦有深受苏书影响的黄山谷之“绝俗求韵”,也有较苏轼略晚对传统书法技巧治学最深而晚年走向“意足我自足”之真趣的米芾;以至南宋中和赵构之重技、朱熹之尚古崇自然而提倡“师古法”且“时出新意”的姜夔等,其书学思想能彰显同苏书美境的异曲同工之妙,清晰呈现出以苏轼书学为代表的宋文士审美特征,呼应出时代整体性的文化烙印。又如宋代的水墨山水,南北宋之交“诸事皆能独不能为君尔”的北宋末帝赵佶清癯露锋又不落俗套的“瘦金体”,以及这位绥靖的昏君兼盛明的艺术家一手推进的“天青色”的汝窑与青绿为主的《千里江山图》,都充分显示出宋代全然不同于唐代丰腴斑斓且异彩纷呈的审美取向。如此审美风格从赵佶手中延伸至南宋对极致纯色和“尚简”风格的追求:宋代文士延续了晋唐的“韵”“境”之致而从“尚法”走向了“尚意”的纯粹。唐宋美学风格的嬗变在苏轼等书法中也显而易见,苏轼挥毫出一代士人洒脱放逸的书风,对后来诗书一体、“诗书画印”相得益彰的文人画影响至深,甚至可延伸对元代文人画和明清“性灵”说、古拙碑学的陶染,足见苏书代表的宋代审美承前启后之殊性。苏轼与时代休戚与共,从中得以窥探宋代政运、思想、文艺之风。他将宋士人的清风雅兴和远逸禅道融入最平凡的羁旅生涯,浑然天成于诗词书画的举杯兴怀中;道艺之合的书学高境体现了宋代文士的儒释道通观和审美境域,使得以其为代表的北宋文士能在玄佛对山水的清远艺林中复归灵魂,也能在俗世中合理身心的处境。苏轼书学的蕴藉性及士人精神、变幻无穷而不失清韵的线条文化符号性,及其臻化天然的超豁境界与人与外物的

和谐身心关系性,在强调“中华优秀传统文化是中华民族的文化根脉,其蕴含的思想观念、人文精神、道德规范,不仅是我们中国人思想和精神的内核,对解决人类问题也有重要价值”^⑥,弘扬中华优秀传统文化的当代语境下,持续赋予着中国现代文化以深厚的文化底蕴与自信。

注释:

①扬雄《法言·问神》中的“书,心画也。”原为写出来的内容,后已多用于书论。

②与同代北宋郭熙之《林泉高致》中的“高致”有不同与共通之处,画院派代表郭熙因受欧阳修、苏轼等文人派影响,亦认同“书画本一律”且“身即山川而取之”的“三远”范畴与苏轼反对仅求谨细拟物、“托于有形”,讲求“身与竹化”“不失清远”等创作观共通。

③陈振谦在其《书法美学》2006 版中强调“苏东坡、米元章式的文人气质,使书法之雅几乎成为了全民性的标准……则它又使书法在忙于建立高度的同时忽略了自身的广度。”笔者认为苏书之“雅”与朴拙真意并不冲突,苏轼为表的宋代书法的影响有但并不局限于“雅”。

④一说“胭脂雪”,义同。

⑤书界普遍认可《书断》《辞源》皆记汉代蔡邕创飞白,偶有学者认为晋朝刘彦祖在《飞白书势铭》大赞飞白有始创者的可能等,本文采取主流观点。

⑥参见 2018 年 8 月 21 日习近平总书记在全国宣传思想工作会议上的《讲话》。

参考文献:

- [1] (唐) 司空图. 二十四诗品[M]. 杭州: 浙江古籍出版社, 2023.
- [2] (宋) 黄庭坚. 黄庭坚全集[M]. 刘琳, 等, 校. 北京: 中华书局, 2021.
- [3] (宋) 苏轼. 苏轼文集[M]. 茅维, 编, 孔凡礼, 校. 北京: 中华书局, 1986.
- [4] [美] 宇文所安. 中国“中世纪”的终结: 中唐文学文化论集[M]. 陈引驰, 陈磊, 译. 北京: 生活·读书·新知三联书店, 2006.
- [5] [美] 苏珊·朗格. 感受与形式[M]. 高艳萍, 译. 南京: 江苏人民出版社, 2013.
- [6] (宋) 欧阳修. 笔说·世人作肥字说[M]//欧阳修全集. 北京: 中华书局, 2001.

[7] 水賁佑, 编. 苏轼书法史料集[M]. 上海: 上海书画出版社, 2017.

[8] 杨春俏, 译注. 东京梦华录(卷九)[M]. 北京: 中华书局, 2020.

[9] (唐) 张彦远, 撰. 法书要录(卷四)[M]. 武良成, 周旭, 点校. 杭州: 浙江人民美术出版社, 2019.

[10] 叶朗. 中国美学史大纲[M]. 上海: 上海人民出版社, 1985.

[11] 司新丽. 苏轼“诗书一体”观: 内涵、机理与成因[J]. 河北师范大学学报(哲学社会科学版), 2024(2).

[12] (清) 倪涛, 编. 六艺之一录(卷二百八十六)[M]//钱伟强, 等, 校. 历朝书论十六·元袁淑评书. 杭州: 浙江人民美术出版社, 2015.

[13] (清) 刘熙载. 论宋苏轼正书傲岸磅礴[M]//袁津琥, 笺释. 书概笺释·书概笺释. 北京: 中华书局, 2018.

[14] (清) 查慎行. 苏轼补注[M]. 南京: 凤凰出版社, 2013.

[15] (清) 赵构. 翰墨志[M]//历代书法文选. 上海: 上海书画出版社, 2004.

[16] (清) 梁巘. 评书帖[M]//历代书法论文选. 上海: 上海书画出版社, 1979.

[17] (宋) 黄休复. 益州名画录[M]. 何缙若, 林翼孔, 注. 成都: 四川人民出版社, 1982.

[18] (宋) 欧阳修. 六一诗话[M]//何文焕. 历代诗话. 北京: 中华书局, 2004.

[19] 凌郁之. 寒山寺诗话·卷三[M]. 南京: 凤凰出版社, 2013.

[20] [德] 玛克斯德索. 美学与艺术理论[M]. 兰金仁, 译. 北京: 中央编译出版社, 2023.

[21] [德] 尼采. 悲剧的诞生——尼采美学文选[M]. 周国平, 译. 北京: 三联出版社, 1987.

[22] 宗白华. 美学散步[M]. 上海: 上海人民出版社, 1981.

[23] (唐) 欧阳询. 艺文类聚明嘉靖天水胡缙宗刻本[M]. 上海: 上海古籍出版社, 2013.

[24] 毛娟. “势”: 中国传统书法的空间性研究[J]. 中外文化与文论, 2019(2).

[25] (宋) 苏轼. 苏轼诗集[M]. 王文诰, 辑注, 孔凡礼, 点校. 北京: 中华书局, 1982.

[26] (明) 陈白沙. 陈献章集[M]. 孙通海, 校. 北京: 中华书局, 1987.

收稿日期 2025-03-25 责任编辑 申 燕