

# 苏轼创作艺术论述略

刘禹昌

苏轼(1036——1101)生活在北宋时期,在中国文学史和艺术史上有多方面杰出的成就,作出了伟大的贡献。他首先是个散文大家;他又是个大诗人,继唐诗之后,使宋诗具有划时代的新面貌;他又是个北宋的大词人,与辛弃疾并称“苏辛”,是豪放派的创始人。同时,他又是个大书法家,与黄庭坚、米芾、蔡襄并称为“苏黄米蔡”四大家;他又是个画家,成为文同“文湖州竹派”的一位重要人物。因此,苏轼的文学艺术创作理论十分丰富,散见于《苏东坡全集》及其他有关书籍,有待于我们发掘、研究,使它放射出应有的光辉。

在北宋时期,当时文化界形成了三种性质不同的派别:一为“文章之学”,一为“训诂之学”,一为“儒者之学”。<sup>①</sup>苏轼是个文学家,他属于“文章之学”这一派别。他是属于以欧阳修为首的这一进步的文学流派。他对于北宋初西昆体这个形式主义文学流派,和欧阳修一样,采取否定的态度。他认为他们只能作一些“浮巧轻媚,丛错彩绣”的诗章,作为粉饰太平的工具,对于当时政治不能起什么积极作用。苏轼批评这种文风是“论卑而气弱”,不但不能适应新时代的需要,而且严重地妨碍了北宋文学的发展。到了以欧阳修为代表的这一进步的文学流派兴起以后,才把宋代文学推上新的发展阶段。因此,苏轼对于欧阳修所领导的文学运动划时代的成就给与很高的评价,他在《六一居士集叙》中说:

宋兴七十余年,民不知兵,富而教之,至天圣、

景祐极矣,而斯文终有愧于古。士亦因陋守旧,论卑而气弱。自欧阳子出,天下争自濯磨,以通经学古为高,以教时行道为贤,以犯颜纳谏为忠。至嘉祐末,号称多士。欧阳子之功为多。

苏轼反对在北宋“儒者之学”支配下惟务词章内容空洞的科举时文之学。他批评“儒者之病,多空文而少实用。”<sup>②</sup>他指陈“自汉以来,世之儒者,忘己以徇人,务为射策决科之学,其言虽不叛于圣人,而皆泛滥于词章,不适于用。”<sup>③</sup>虽如晁错、董仲舒、公孙弘之流,“言有浮于其意,而意有不尽于其言。”<sup>④</sup>他对于战国诸子的文章则是肯定的,他说:“战国之际,其言语文章虽不能尽通于圣人,而皆卓然近于可用,出于其意之所谓诚然者。”<sup>⑤</sup>因此,苏轼在承认科举制度存在前提下,反对以空言取士,主张为文务求实用,贵在济世,不求文词的华美。从他述说苏洵评论颜太初诗文中可以更清楚地看到这种正确的文学观点:

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。其游谈以为高,枝词以为观美者,先生无一言焉。(《晁绎先生文集叙》)

由此可见,苏轼对于文学创作的目性非常明确,为文就是要揭露现实,并进行批评,以求有益于当世。其次,因为他既然认为文学要反映现实,不求语言的华美,自然在内容与形式的关系上处理得也比较正确,他认为在内容决定形式的前提下尽量要求内容与形式的一致,他这种文学观点在早年所作的《进策总叙》里已作了明确的表白:“臣闻

有意而言，意尽而言止者，天下之至言也。”正因为明确主张“有意于济世之用，而不志于耳目之观美”，<sup>(6)</sup>自然在语言风格表现方面，他主张“词语甚朴，无所藻饰”。<sup>(7)</sup>

以上所说都是苏轼早年时期就已形成的进步的文学观点，在他散文创作实践中表现得最为明显。

苏轼在创作方面还再三谈论到一条值得我们重视的宝贵经验，他指出从事文学创作，应当是：至足之余，溢而为诗文，作于不能自己。不应有意为文，腹内空虚，而搜索枯肠，勉强去做。在早年，他就已认识了这一点，在《江行唱和集叙》中说：

夫昔之为文者，非能之为工，乃不能不之为工也。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，而未尝敢有作文之意。

到晚期，他更明确地认识到这条创作经验之可贵，曾总结为这样两句格言：“博观而约取，厚积而薄发”，再三加以推广，主张应从“博观”、“厚积”方面多下工夫，在《稼说》中以种田为喻他给张琥说，要“务学”以“自养”，使“弱者养之以至于刚，虚者养之以至于充。流于既溢之余，而发于持满之末”。只有这样，才能写出如“精金美玉”的好文章。

苏轼在评论过去的文学艺术家时，还能用发展变化的观点，肯定其从革新中所获得的成就。同时，他主张文学创作应丰富多彩，相对地他反对拘于一格，妨害文学的发展；反对学步他人，缺乏革新的精神。苏轼评论诗文书画时，他认为发展到唐代，诗至于杜甫，文至于韩愈，书至于颜真卿，画至于吴道子，他们都能有深厚的继承和巨大的革新，使文学艺术获得高度的发展，如《书唐氏六家书后》说：“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。”但至柳公权书，虽出于颜，并不为颜所局限，“而能自出新意，

一字百金”，所以也有其独创的成就。这里所说的“变古法”，“出新意”，就是独创的革新精神。苏轼本人也就是用这种精神来从事文学创作的，使他的诗、词和散文都有独特的成就和风貌，在词的创作方面表现尤为明显。他力求摆脱柳永以前词的传统束缚，使词的思想内容和艺术风格都获得显著的发展，可谓“出新意于法度之中，寄妙理于豪放之外”。他这种有意识的进行词的革新的主观思想和创作实践，从下面一些记载可以看到，如在《鲜于子骏书》里作者自我表白说：“近却颇作小词，虽无柳七郎风味，亦自是一家，呵呵！数日前，猎于郊外，所获颇多，作得一阕，令东州壮士抵掌顿足而歌之，吹笛击鼓以为节，颇壮观也。”又如《吹剑录》记载：当他了解到社会上公认他的词和柳词艺术风格有显著不同时，柳词“只合十七八女郎，执红牙板，歌‘杨柳岸，晓风残月’。”苏词“须关西大汉，铜琵琶，铁绰板，唱‘大江东去’。”苏轼为之大笑，他这种笑声应该看作是词的革新胜利的笑声。总之，正是由于苏轼在词的创作上有清醒的革新思想和坚定的创作实践，所以他才能获得这样创造性的成就。

在苏轼晚年，那时王安石已死，在《答张文潜书》中，他曾对王安石有所批评，指出过去王安石推行同一学派和同一风格的做法是错误的，它严重影响了文学创作的正常发展，他说：“文学之衰，未有如今日者也，其源实出于王氏。王氏之文，未必不善也，而患在于好使人同己。自孔子不能使人同，而王氏欲以其学同天下。”苏轼认为文学创作应是多种多样，不拘一格，使之各呈异彩，这是事物发展的自然规律。至于同一风格的做法，只能是扼杀文学的发展，使文苑呈现一片荒芜的景象，他用比喻很形象地说：“地之美者，同于生物，不同于所生。惟荒瘠斥卤之地，弥望皆黄茅白苇，此则王氏之同也。”在毛泽东思想指导下大力贯彻双百方针的今天，使我们更容易看出苏轼这种文学见解的正确性。

## 二

苏轼认为文学艺术的表现，决不在于只对人和物作形象的描摹，而在于能深入揭示其精神实质和思想活动的情态，这样作品才能具有丰富的美学价值。在散文，他要求“意尽而言止”；在诗歌，由于形式的特点，他要求以简炼的语言形式表达出丰富的思想感情，所谓“言有尽而意无穷”，富于言外之意。他这种理论，表现在个人的诗词创作中，表现在对他人的诗词评论中，同时也表现在他的绘画艺术的评论中。如为大家所熟悉的《书鄢陵王主簿所画折枝》诗所说的：“论画以形似，见与儿童邻。作诗必此诗，定非知诗人。诗画本一律，天工与清新。”由此可见，在文学艺术表现方面，很重视艺术的概括，反对如今天所说的自然主义的表现手法，突出的例子如：他批评秦观《水龙吟》词“小楼连苑横空，下窥绣毂雕鞍骤，”两句“十三个字，只说得一个人骑马楼前过”。秦观问他的近作，他把《永遇乐》“燕子楼空，佳人何在？空锁楼中燕！”词句念给他听。晁无咎评这三句词说：“只三句，便说尽张建封事”。⑥其实，这二例区别的根本所在是艺术表现的手法不同，秦观这两句词的表现，究其极，不过“形似”，是自然主义的，而苏轼词的表现则是现实主义的，重在艺术的概括。清代郑文焯评论说：“公以‘燕子楼空’三句语秦淮海，殆以示咏古之超宕，贵神情，不贵迹象也。”“神情”属于内在精神实质的范畴，非经艺术概括无由掌握，秦观词太着“迹象”，只不过是事物形象的描摹而已。两种艺术表现显然有高下之别，无怪乎苏轼予以批评。

又如：对咏庐山瀑布，盛赞李白而鄙薄徐凝，诗云：“帝遣银河一派垂，古来惟有谪仙词。飞流溅沫知多少，不与徐凝洗恶诗。”在苏轼看来，徐凝诗，“千古犹疑白练飞，一条界破青山色。”其描写景物只不过得其“形似”，根本显示不出瀑布的精神。至李白诗，“日照香炉生紫烟，遥看瀑布挂前川。飞流直下三

千尺，疑是银河落九天。”则抓住了瀑布的精神，活生生地表现出庐山瀑布雄伟壮丽飞动的气势，写的是“活水”。同是咏瀑布，而有天渊之别。

又如：苏轼在对比的评论中，贬低郑谷诗，“江上晚来堪画处，渔人披得一蓑归”。说这是“村学中诗”，意思是说小学生做的。而极力推崇柳宗元的《江雪》诗：“千山鸟飞绝，万径人踪灭。孤舟蓑笠翁，独钓寒江雪。”因为郑谷这两句诗，正如写生画，只不过是晚景“形似”的具体描写而已，没有更多的含意；而柳宗元的《江雪》诗，则对于作为人物形象背景的“千山鸟飞绝，万径人踪灭”，这一巨幅形象图画，作了高度的艺术概括和具体的描写，给人以整个大地雪下的很大而且很广的感觉，烘托出寒江孤舟一渔翁独自垂钓。“孤舟蓑笠翁，独钓寒江雪”。这正描写出大雪犹在漫天纷纷地下着。这首诗不仅描写出以“千山”“万径”为背景的“寒江”“孤舟”，时有一披蓑戴笠的渔翁独自垂钓于大雪中的广漠辽阔气象，而且描写出“千山鸟飞绝，万径人踪灭”漫山遍野的大雪，白茫茫一望无际，在寒江上纷纷扬扬，还在继续下着的活生生的神态。它不是一幅静止着的生活图画，而是一幅在发展着的生活图画。读后感觉，真是“言有尽而意无穷”，极富于言外之意；给人以无限的美感，具有很高的美学价值，所以苏轼极为赞赏，说这首诗是“殆天所赋，不可及也！”实际是说与造化争工巧。这正是“诗画本一律，天工与清新”的理论的最标准的例证。

在苏轼诗歌创作中，最为人所称道的小诗，如《惠崇春江晚景》：“竹外桃花三两枝，春江水暖鸭先知。蒹蒿满地芦芽短，正是河豚欲上时。”作者不仅善于用简炼自然的语言描绘出春天的景色，更重要的在于他的体物入微，深刻地揭示出了鸭子和河豚的内心世界的活动情态。又如《十一月二十六日松风亭下梅花盛开》诗中咏梅花云：“长条半落荔枝浦，卧树独秀桄榔园。岂惟幽光窗夜色，

直恐冷艳排冬温。松风亭下荆棘里，两株玉蕊明朝嫩。”描写这两株梅花，备受摧残，颠于偃卧，枝条低垂，它们在寒冬，在黑夜，在荆棘丛中，种种消极因素袭击和包围的情况下，依然盛开着光辉耀目的花朵，深刻地显示了梅花崇高的精神品质，坚强不屈的斗争性格。风格如其人，言外之意也正是苏轼刚劲豪放旷达乐观的性格的体现。

从苏轼绘画艺术论方面来加以考察，可以使我们对诗歌创作艺术论的认识更为明确。苏轼认为无论画人或画物都有两种艺术境界：一是“形似”，“曲尽其形”的境界，也就是止于形象的描摹，这是低级的艺术境界。一是通过形象的描写来显示人和物的内心活动，精神品质，即所谓“传神”，能“得其情而尽其性”。并更进一步要求“能如水镜，以一含万”，即以少示多，以有限寄无限，这样，才是高级的艺术境界。

苏轼在《传神记》里，论画人的相貌，妙在能于笔墨之外，通过画眉目和颧颊，得其人精神的特性，方能“传神”。《传神记》开头说：“传神之难在目；其次在颧颊”。又说，贵能画出其人天然的神态，所谓“得其神之天”。如果“使人具衣冠坐，注视一物，彼方敛容自持，岂复见其天乎？”画物也是一个道理，他在《高邮陈直躬处士画雁》诗里述说陈直躬画的雁得到了野雁天然的神态，他是怎么达到这种艺术境界的呢？苏轼说：“君从何处看？得此无人态。”所以方能“得其神之天”，“得其情而尽其性”。

文同（字与可）是与苏轼同时的画家兼诗人，以画竹著称，苏轼的诗文曾不止一次地记述文同画竹的艺术理论，他认为文同画竹久已超脱了“形似”的低级艺术，由于他掌握了竹的本质特征，竹的精神和性情，使他的绘画超凡入圣达到难以企及的最高艺术境界。文同曾告诉苏轼画竹的要诀：“必先得成竹于胸中”，然后挥毫直书，方能得其浑全，得其天然和风神。如果“节节而为之，叶叶而累之”，那只能画成毫无生气的死竹。⑩这是

因为文同深爱竹，以至忘我，“身与竹化”，所以他深知竹，如苏轼《墨君堂记》所说：“风霜凌厉以观其操，崖石萃确以致其节……群居不倚，独立不惧。与可之于竹，可谓得其情而尽其性矣。”正是由于文同深入竹的内在本质“得其情而尽其性”，所以他才能进行高度的艺术概括，而深刻地表现竹的性情的真实，使他获得现实主义的卓越艺术成就。

最后一点，苏轼在他绘画艺术理论方面清楚地认识到以个别具现一般，以有限的形象寄寓无穷的义蕴这个艺术的典型化问题，他不止一次地提出：“谁言一点红？解寄无边春。”“此竹数尺耳，而有万尺之势。”这不能不说是苏轼艺术创作理论中的一个宝贵贡献。

### 三

苏轼是个文学家，他反对以二程为代表的“儒者之学”的轻视文学，把文学当作封建道统的附属物。他明确认识文学有它内在艺术价值，文学自身即具有独立存在的特性，他说：“文章如精金美玉，市有定价，非人所能以口舌定贵贱也。”⑪由于苏轼长期从事文学创作实践，他深知其中甘苦。他认为文学创作，不是象理学家所说的那样简单容易，“有德者必有言”；而是一个艰苦而复杂的实践过程，这主要包括下面两个阶段：一是如何明确地认识所要写的对象阶段，就是要“能使是物了然于心”的阶段；一是如何通过语言文字把所认识到东西明确地表达出来的阶段，就是要“能使是物了然于口与手”的阶段。两个阶段的全部完成，才合乎他所说的“辞达”的要求，才能有精湛的艺术如“精金美玉”的文学作品的产生。⑫

在如何明确地认识所要写的对象阶段，苏轼对于“是物”认识的要求，认为应当是“求物之妙”。什么是“物之妙”？他说：“物固有是理，患不知之；知不患不能达之于口与手”。⑬所谓“是理”，就是“物之妙”，是属于事物本质的东西，一般人不容易认识到，所以他说：“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。”<sup>⑩</sup>当然，这并不是故弄玄虚，而是必须经过长期而复杂的实践和认识的过程才能达到。他的朋友大画家文同就是一个明显的例子，文同是经过多年长期实践和反复观察，他才深明竹之“理”和求得竹之“妙”的，从而使他成为北宋时期一位墨竹的大画家。

在《日喻赠吴彦律》一文中，他以游泳为喻来具体说明只有由学以求道，即由长期躬行实践才能认识事物内在精妙之理这个认识论，他说：

南方多没人，日与水居也，七岁而能涉，十岁而能浮，十五而能没矣。夫没者岂苟然哉？必将有得于水之道者。日与水居，则十五而得其道。生不识水，则虽壮见舟而畏之。故北方之勇者，问于没人，而求其所以没，以其言试于河，未有不溺者也。故凡不学而务求道，皆北方之学没者也。

“日与水居”，时常学习游泳，久而久之，自可认识“水之道”，即所谓“水性”，从而获得游泳的道理和技术。文学创作亦然，日日求学，时常习作，经过多年的长期艰苦实践和深入钻研，才能认识到为文之“道”，从而掌握为文的艺术技巧。苏轼这种“由学而求道”的唯物论观点，对于当时以二程为代表的理学家主观空想的唯理论者的斗争无疑是有其积极意义的；由于他具有这种正确的认识论，对于他自己的文学创作思想性的深刻和艺术性的精湛无疑也是起着很大的积极作用的。

其次，在如何明确地表达所认识的东西阶段，在通过语言文字把思想内容明白表达出来这个问题上，苏轼和当时的理学家们的观点同样是对立的。理学家重道轻文，贬之为技艺；认为作文害道，诋之为玩物丧志。苏轼则完全不同，他非常重视文学艺术，重视艺术劳动。他常以百工的从事技艺和文学家的从事创作相提并论，他说：“百工居肆，以成其艺；君子学以致其道”。<sup>⑪</sup>又说：“君子之于学，百工之于技，自三代历汉至唐而备矣。”<sup>⑫</sup>

他认为文学艺术乃至各种技艺在如何表现使之达到艺术纯熟境界这一问题上，道理是相通的。无论哪一种技艺，都必须经过长期而反复的劳动实践过程，业之专而操之熟，才能得心应手，无不如意；掌握到它的法则，而上升为理论（“道”）；反过来，这种理论又指导技艺实践，进一步提高技艺的质量，达到苏轼所说的道与艺相结合的境界。苏轼这种理论是有其渊源的，他吸取了《庄子》一书中如“庖丁解牛”、“轮扁斲轮”、“痾倭承蜩”等周代民间传说故事中人民性的优良传统而予以新的发扬。他主张道与艺相结合，二者缺一不可。他说：“有道有艺，有道而不艺，则物虽形于心，不形于手。”<sup>⑬</sup>他是从大画家李龙眠所画的山庄图有感而发的。在《众妙堂记》一文中，记述他在梦中观看清洁工人在做洒水薅草的劳动，技艺极为精妙，达到十分纯熟的境地，他说：“二人者，手若风雨，而步中规矩，盖涣然雾除，霍然云散。余惊叹曰：‘妙盖至此乎！庖丁之理解，郢人之鼻斲，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，非无挟而径造也’。”从这一段记述文字中，我们可以看到苏轼非常重视工人劳动的技艺，他们所达到的“手若风雨，而步中规矩，盖涣然雾除，霍然云散”美妙艺术之境，他概括为这样两句格言：“技与道相半，习与空相会”。（昌按：习，指具体实践；空，指抽象的道理，参考《庄子·养生主》“庖丁解牛”，其义自明。）这也就是道与艺相结合的最高境界。苏轼认为文学艺术的创作是同一个道理，作者对于认识的对象虽然在思想上已经认识很明白，但你如果缺乏长期的创作实践，没有能做到“技与道相半”，亦即道与艺相结合，尽管你在主观上企图想把认识到的东西明确地表达出来，但始终却很难得到令人满意的结果。关于这一点，苏轼在《赏筓谷偃竹记》里说得非常明白，他是从画竹这一艺术创作而推论出来的，他说：

画竹必先得心于胸中，执笔熟视，乃见其所

欲画者，急起从之，操笔直造，以迫其所见，如兔起鹘落，少纵则遁矣。与可之教予如此，予不能然也，而心识其所以然。夫既心识所以然，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？

这是苏轼多年来从事文学艺术创作的实践经验通过画竹为例，具体说明由认识过渡到表达，由内容过渡到形式，即使是物了然于心而又能了然于口与手，这种实际工夫是很复杂而艰苦的。“道”与“艺”，必须做到两个“了然”，二者均不容忽视；如果忽视后者——技艺，以为不足学，势必如苏轼所说，“有道而不艺，则物虽形于心，不形于手。”“夫既心识所以然，而不能然者，内外不一，心手不相应，不学之过也。”这种“道”“艺”并重的理论有力地驳斥了理学家们根本抹煞创作实践的重要性，认为“有德者必有言”，学道自然能文的谬论，苏轼这种正确的创作艺术论在文学艺术发展史上是有重大的积极意义的。

正是由于苏轼长期从事文学创作实践，对其中的甘苦知之审，所以他一再强调“辞达”之不易。同时，他以之上升为理论，反过来指导个人创作实践，持之笃，操之熟，所以他才能胜利地达到他所说的“辞达”的境界，他很自豪地说：“吾平生无快意事，唯作

文章，意之所到，则笔力曲折，无不如意。”又说：“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，又不可知也。所可知者，常行于所当行，而止于不可不止，如是而已矣。”<sup>①</sup>象他这样对于创作充满快感的人，在中国文学史上还是罕见的。总之，他之所以能够达到这种境界，很清楚，乃是由于他重视和认识创作是一个艰苦而复杂的实践过程，并在认识事物和表达事物这两个阶段作过长期不断的躬行实践的必然结果。这一点很值得我们重视，予以继承和发扬。

注释：

① 见《二程遗书》。

② 《答王庠书》。

③④⑤ 《进策总叙》。

⑥ 《答俞括书》。

⑦ 《上梅龙图书》。

⑧ 《高斋诗画》。

⑨ 《箕箕谷偃竹记》。

⑩⑬ 《答谢民师书》。

⑪ 《答民师书》。

⑫ 《答俞括书》。

⑭ 《日喻》。

⑮ 《书吴道子画后》。

⑯ 《书李伯时山庄图后》。

⑰ 《东坡题跋》。