

蘇軾文人寫意畫理論研究

謝建華

提 要：中國寫意繪畫理論的提出者首先是蘇軾。他的寫意繪畫理論也是其哲學思想在繪畫藝術中的具體表現。首先，他提出“文以達吾心，畫以適吾意”的繪畫本原觀，以表現當繪畫成為創作主體心意自適、怡然自得“不能不為之”時，作畫者自然會從中得到心靈的解放。其次，蘇軾旗幟鮮明地向單純追求“形似”的繪畫提出挑戰，認為繪畫藝術應以“傳神”為最高審美理想。詩畫都要遺貌取神，抓住客觀物象的本質特徵，才能達到傳神的目的。除此之外，蘇軾將自己對詩歌藝術意境的追求引入繪畫中來，認為在繪畫中追求“天工”正是蜀學自然、“無心”的思想在繪畫中的體現，藝術能表現出於天工自然，就必須會表現出一種清新的意境特徵。

關鍵詞：蘇軾；繪畫；寫意

北宋初是中國寫實繪畫達到頂峰的時期，畫家多為職業的畫院畫家，作品也是以客體神似為標準，如張擇端的《清明上河圖》，大幅的畫面、場景的自然繁複、重樓疊閣、滿佈的人物氣象堂皇，氣魄非凡；又如范寬、郭熙的山水，重巒疊嶂，千岩萬壑，林木幽深，洲渚映帶，高遠、深遠、平遠，既有條不紊，又曲折深邃地排佈在高2米、橫1米左右的巨幅上。但自熙寧開始，繪畫欣賞、收藏、品評的方式發生了很大的改變。首先，畫面的尺幅減小，《畫繼》中記載，米芾寶晉齋中不掛大幅，只掛三尺小幅。繪畫也由壁間張掛轉到案頭展玩，手卷、冊頁、摺扇、團扇等等均在此際湧現，如徽宗趙佶便畫了許多小幅面的作品，累計有數千幅之多，名為《宣和睿覽冊》，用以賞賜群臣。由於幅面變小，一般在盈尺左右，所以又稱斗方。這樣的幅

面，當然不可能容納氣勢宏大的繁縟場景，一般多作折枝花鳥，或一角半邊的邊角山水。其次，有不少文人將繪畫作為像詩詞一樣用以寄興抒懷，親身參加繪畫實踐，成為繪畫的創作者。他們在繪畫題材選擇、形象處理及思想情趣上，都有自己的獨特要求，開始了新的審美風氣。隨着畫風的轉變，文人士大夫崇尚品藻，講求筆墨情趣，脫略形似，強調適心而作等等，在北宋中期開始至明清逐漸取得了繪畫的主流位置。而確立文人寫意畫理論的正是北宋的蘇軾。他以儒學為主體融合道釋的學術思想，在唐代王維開始萌芽的外部筆墨形式基礎上，從寫意畫的內在意識和外部筆墨形式的統一出發，使寫意畫成為自覺的、明確的樣式。

一、“文以達吾心，畫以適吾意”的寫意繪畫本原論

在中國文藝理論史上“本於心”的理論出現得較早，如《樂記》就有所謂：“詩言其志也，歌詠其聲也，舞動其容也。三者本於心。”^①魏晉時期由於審美意識的新的覺醒，鍾嶸又將自然的風物與人的心靈的雙向交流與感應，即“物感”看成是文藝的本原。而中國繪畫在產生之時就賦予了“形”為先，“實”至上的功能。因為對於原物來說，外形意味着一個可資紀念的符號或暗示，是首先要考慮的因素，所以其作品的形成不是為了宣泄人類那複雜而熾烈的內在情感，而是為了滿足人們的生產實踐的認識之需。從太空中的日月星雨，到地面上的草木蟲魚鳥獸、水土田疇等等，都依類象形，一望而能辨別。通過逼真地寫形，達到惟妙惟肖、栩栩如生地再現客觀外物，既是中國早期繪畫藝術的手段，同時也是它的目的。正如西晉陸機所言：“宜物莫大於言，存形莫善於畫。”在陸機看來“存形”乃是繪畫作品的最直接的創作動機和最高的藝術目的。由於中國早期繪畫藝術所奉行的美學觀念是非抒情詠志的，而是再現性的和客體性的，強調繪畫的尚“形”和寫“實”，勢必導致畫家及理論家重客體，而輕主體的傾向，因此中國早期的繪畫思想中極少提及畫家的審美主體問題，更談不上視繪畫藝術同詩、樂、舞一樣，是作家表現個人情志的工具了。

^① 孔穎達，《毛詩注疏》（《文淵閣四庫全書》）。

真正使繪畫藝術的本原觀洗“心”革“面”，着重要求在繪畫中表現出作者的主觀情志的是蘇軾。蘇軾所論“夫聖人之道，自本而觀之，則皆出於人情”^②的人情論思想為宋代藝術向“情”、“意”方面的發展提供了理論基礎。文人寫意畫風在北宋寫實畫風高潮時期立杆而起，反對機械地描摹，注重“心意”的表達，真正確立繪畫主體者的地位，畫家把自我的道德情操、理想人格融入形式之中，達到“物我兩忘”的境地。

蘇軾從自己的哲學觀念出發，繼承了《樂記》、鍾嶸等文以心為本原的思想，並有所發展，在他的《南行前集敘》一文中提出的“非能為之為工，乃不能不為之為工也。”“未嘗敢有作文之意”都是對鍾嶸“物感”說的昇華。鍾嶸的“物感”說着眼點是物，即強調的是外物對人的觸發，“心物交感”、“神與物游”都是應物而起，和物而生。而蘇軾的着眼點亦有外物轉向與內心，是心靈的自由發動，不再受外物“有意”的控制，完全出於不得不為的“無意”狀態，是一種心靈的自由。

正由於蘇軾持有這種超功利的自由的心靈，才有他在《自評文》中云：“吾文如萬斛泉源，不擇地皆可出。在平地滔滔汩汩，雖一日千里，無難，隨物賦形而不知也。”^③又有《書蒲永升畫後》中說：“孫位始出新意，畫奔湍巨浪，與山石曲折，隨物賦形，盡水之變”。可以看出，蘇軾並不是要淹沒繪畫語言表現物象的豐富性、自由性，而是在對事物的描寫過程中根據其不同狀態進行主觀的藝術處理。蘇軾在文藝思想上“重文輕道”，反對自韓愈以來把文藝成為載道的附庸，而失卻獨立的地位的“文以載道”思想，特別是程頤的“作文害道”觀點。他在《祭文與可文》一文中云：“孰能惇德秉義如與可之和而正乎？孰能養民厚俗如與可之寬而明乎？孰能為詩與楚詞如與可之婉而清乎？孰能齊寵辱、忘得喪如與可之安而輕乎？”^④文中蘇軾已經以為實用價值稍遜於“詩與楚辭之婉而清”，得於養民之政績、惇德之義行並駕。故佳文讀之，可娛人、可療疾，文至於辭達則不可勝用矣，豈僅止於政教實用而已矣。在《題劉壯輿文編後》中蘇軾云：“今日晨起，減

② 蘇軾，《蘇軾文集》（北京：中華書局，1986），卷二·61。

③ 蘇軾，《蘇軾文集》，卷六十六·2069。

④ 蘇軾，《蘇軾文集》，卷六十三·1942。

衣，得頭風病，然亦不甚也。取劉君壯與文編讀之，失疾所在。曹公所云，信非虛語。”^⑤又《答劉汎都曹書》云：“軾窮困，本坐文字，蓋願剖形去智而不可得者。然幼子過文益奇，在海外孤寂無聊，過時出一篇見娛，則為數日喜，寢食有味。以此知文章如金玉珠貝，未易鄙棄也。”^⑥從以上兩段文字顯示蘇軾肯定的是文章本身的價值，而不拘泥於經世致用的目的。其中論及其子過文之奇，足以見娛日喜，賦予蘇軾閱讀的快樂，尤見品評文章之價值是審美過於實用，此種觀念在北宋是獨特的。

蘇軾將自己“重文輕道”、“為文言文”的思想運用於繪畫，其在《書朱象先畫後》一文中云：“松陵人朱君象先，能文而不求舉·善畫而不求售。曰：‘文以達吾心，畫以適吾意而已。’”^⑦借朱象先之口表達了“文以達吾心，畫以適吾意”的繪畫本原觀，以表現當繪畫成為創作主體心意自適、怡然自得“不能不為之”時，作畫者自然會從中得到心靈的解放。

蘇軾曾說：“觀士人畫如閱天下馬，取其意氣所到。乃若畫工，往往只取鞭策皮毛，槽櫈芻秣，無一點俊發，看數尺許便倦。”^⑧這是“士人畫”這一概念第一次出現在中國繪畫史上。所謂“士人”即文人士大夫，“士人畫”也就是文人畫。蘇軾認為文人畫之所以比畫工畫好，就是因為“意”勝，而不像畫工畫那樣沒有擺脫社會功利的束縛，非由心生，缺乏情感的真實。蘇軾在《跋文與可墨竹》一文引文與可語曰：“吾乃者學道未至，意有所不適而無所遣之，故一發於墨竹，是病也，今吾病良已。”^⑨文與可是“湖州竹派”的靈魂人物，他所作的墨竹可謂是蘇軾眼中典型的文人寫意畫。這與他將繪畫視為宣泄情感以求自適的創作主張不無關係。

蘇軾的“文以達吾心，畫以適吾意”的寫意繪畫本原論思想對後世影響深遠。元代畫家們把此作為唯一的創作動力，重視抒發畫家的主觀意興。倪

⑤ 蘇軾，《蘇軾文集》，卷六十六·2074。

⑥ 蘇軾，《蘇軾文集》，卷四十九·1430。

⑦ 蘇軾，《蘇軾文集》，卷七十·2211。

⑧ 蘇軾，《蘇軾文集》，卷七十·2216。

⑨ 蘇軾，《蘇軾文集》，卷七十·2209。

雲林在論畫時說：“余之竹，聊以寫胸中逸氣耳”。^⑩在寫意畫家看來，繪畫無非是借外物之形象以寫胸中之所有，所以強調“意趣俱在筆先”，否則胸無丘壑，筆下只能是死山死水，毫無神韻可言。而這“胸中之所有”，不僅是師法自然，更重要的還是內心的修煉，品行學識的修養。

明代推挹蘇軾殊甚，虞淳熙云：“當是時，文苑東坡臨禦，東坡者，天西奎宿也，自天墮地，分身者四：一為元美，身得其門背；一為若士，身得其燦眉；一為文長，身得其韻之風流，命之磨礪；袁郎晚降，得其滑稽之口，而已借光壁府，散煌布寶。”^⑪足見明代文壇崇拜蘇軾的風習之盛。作為“身得其韻之風流”的徐渭雖然“命之磨礪”，但他始終以“重情尚真”為繪畫的核心主導，以天才般的輝煌成就使自蘇軾開創的寫意畫達到了藝術巔峰，開創文人大寫意畫。徐渭畫學本原論思想在蘇軾和倪雲林的基礎上有所發展，這與他的心學思想背景有很深的淵源關係。王陽明心學認為“心一也”，人心即是道心。心道合一便是“精”，選於“一”便獲得“中”。^⑫徐渭在《論中》中云：“精也者，精之乎此‘中’也；一也者，一之乎此中也。”^⑬即是心與宇宙本體的合一。他繼而又發揮說：“語中之至者，必聖人而始無遺，此則難也。然習為中者，與不習為中者，甚且悖其中者，皆不能外中而他之也，似易也。何者？之中也者，人之情也，故曰易也。”^⑭這“中也者，人之情”即心與道的合一。可以說，徐渭文藝理論的核心就是這一“情”字。在徐渭看來，既然“情”是人的自然本性，那麼“真”則是“情”的生命力之所在。“真也則不搖，不搖則神凝，神凝則壽。”“摹情彌真，則動人彌易，傳世亦彌遠。”^⑮只有從人心流出的真情才能打動人，才有價值。因此，藝術表現也應是“賤相色，貴本色”。^⑯徐

^⑩ 倪瓈，〈雲林論畫山水〉，《中國古代畫論類編》第四編，（北京：人民美術出版社，2000），706。

^⑪ 虞淳熙，〈徐文長集序〉，收徐渭《徐文長文集》卷首，《四庫全書存目叢書》集部（濟南：齊魯書社，1997），第145冊·121。

^⑫ 王陽明，《王陽明全集》（上海：上海古籍出版，1992），卷一·7。

^⑬ 徐渭，《徐渭集》（北京：中華書局，1983），489。

^⑭ 徐渭，《徐渭集》，488。

^⑮ 徐渭，《徐渭集》，1296。

^⑯ 徐渭，《徐渭集》，1089。

渭認為，情之所鬱，必有所宣，則情散而事已。因而情感的鬱勃醞釀，是文藝創作的根本動力，云：“睹貌相悅，人之情也。悅則慕，慕則鬱，鬱而有所宣，則情散而事已。無所宣，或結而疹，否則或潛面必行其幽。是故聲之者，宣之也。”^⑦文藝就在於宣導內心的情感。情感的表現愈真，其感染力愈強，正如袁宏道所說的“如冷水澆背，陡然一驚，便是興觀群怨之品。”^⑧故而徐渭強調作畫“放逸”、“天成”、“師心橫縱”，精神超越於外物和法則，在“工而入逸”的基礎上，追求一種“隨手所至，出自家意”，“不學而天成”的境界。在古人面前，徐渭以充份自信的氣度說出“從來不見梅花譜，信手拈來自有神”，並稱讚“師心橫縱，不傍門戶”的創新精神。掙脫外在理念和規範的束縛，任由主體情感酣暢淋灑地充份宣洩。在繪畫過程中徐渭以一種“遊戲翰墨”的心態來隨心所欲地抒情寫性。所謂“平生江海心，遊戲翰墨場”，“老夫遊戲墨淋灑，花草都於雜四時”。從以上這些中我們明顯可以看出王陽明“心外無物”、“心外無事”、“心外無理”^⑨，以及王畿的“真性流行，不涉安排”、“自信而是，斷然必行”、“樂是心之本體，本是活潑，本是脫曬，本無掛礙系縛”^⑩的精神影子。

二、“以辭達意”、“求物於妙”之寫意繪畫方法論

蘇軾論畫時曾云：“高人豈學畫，用筆乃其天。譬如善遊人，一一能操船。”^⑪論書法時亦云：“吾雖不善書，曉書莫如我。苟能通其意，常謂不學可。”^⑫如果對蘇軾的繪畫創作思想不作全面的研究，只看這兩段話，往往會產生這樣的錯覺：蘇軾認為書、畫無關於學。文人寫意繪畫的特徵是即興、率意，其中傑出者往往被譽為“神假其手”，優秀的作品也稱為“神來

^⑦ 徐渭，《徐文長小品文》（北京：文化藝術出版社，1996），45。

^⑧ 袁宏道，〈徐文長傳〉，收徐渭著，《徐渭集》，1343。

^⑨ 王陽明，《王陽明全集》，卷一，66。

^⑩ 黃宗羲，〈浙中王門學二·郎中王龍溪先生畿〉，《黃宗羲全集》（杭州：浙江古籍出版社，1985），第七冊，270。

^⑪ 蘇軾，《蘇軾詩集》（北京：中華書局，1982），卷二十，1460。

^⑫ 蘇軾，《蘇軾文集》，卷五十，1231。

之筆”。但是，再看蘇軾在《書李伯時山莊圖後》中講到李伯時作畫“神與物交”時云：“有道有藝。有道而無藝，則物雖形於心，不形於手。”“有道”是指掌握了創作規律，“有藝”是指要有熟練的藝術技巧。在《書唐氏六家書法後》中亦云：“今世稱善草者，或不能真（楷書）行（行書），此大妄也。真生行，行生草；真如立，行如行，草如走。未有未能行立而能走者也。”批評那些沒有學會楷書、行書，還不懂基本的用筆、結構和筆勢就胡亂作草書的人。可見，在蘇軾的一揮而就的寫意背後，是嚴謹不懈的長期的訓練和對物象一絲不苟的觀察與領悟，這也就是蘇軾文論在多次論述到的寫作“以辭達意”、“求物於妙”的方法。因此，在論述蘇軾繪畫創作論之前有必要先分析蘇軾在文論中解釋如何獲得文字表現的能力和捕捉事物之微妙的能力的。

蘇軾的“以辭達意”說見於他的《答虔倅彙括奉議書》、《與王庠書》、《與謝民師推官書》三篇文章中，其曰：

孔子曰：“辭達而已矣。”物固有是理。患不知之，知之患不能達之於口與手。所謂文者，能達是而已。^㉓

孔子曰：“辭達而已矣。”辭至於能達，止矣，不可以有加矣。”^㉔

大略如行雲流水，初無定質，但常行於所當行，常止於所不可不止，文理自然，姿態橫生。孔子曰：“言之不文，行而不遠。”又曰：“辭，達而已矣。”夫言止於達意，即疑若不文，是大不然。求物之妙，如系風捕影，能使是物了然於心者，蓋千萬人而不一遇也；而況能使了然於口與手者乎！是之謂辭達。辭至於能達，則文不可勝用矣。揚雄好為艱深之辭，以文淺易之說，若正言之，則人人知之矣，此正所謂雕蟲篆刻者。^㉕

第一封信是蘇軾從定州到惠州之際所作，第二封信是他被貶惠州時期所作，特別是第三封信《與謝民師推官書》寫於元符三年（1100）十一月，此

^㉓ 蘇軾，《蘇軾文集》，卷五十九·1793。

^㉔ 蘇軾，《蘇軾文集》，卷四十九·1422。

^㉕ 蘇軾，《蘇軾文集》，卷四十九·1418。

時蘇軾從海南遇赦北歸，途遇“袖書及舊作遮謁”的謝民師。蘇軾極稱讚謝民師的詩賦雜文，並寫下此文。顯然，文中所表露的文藝觀是蘇軾一生創作實踐的總結，是他文藝理論成熟的表現，是他獨特審美情趣的集中表現。文中他對孔子的“辭達”說出了自己的理解。

蘇軾對“達”的解釋，首先是作為表現“意”的最高範疇來對待的。因為文辭之目的無非是為了達意，而“意”要如何的表達，則是對文辭的一種高度要求。在蘇軾看來，要表現文藝的極致，關鍵就在於能否“達意”。而要做到真正的“達”，必然有賴於作者豐富的生活經驗和敏銳的觀察力，能在瞬間捕捉到所要傳達的意念，並已成熟的技巧素養表現出來，必須能夠“言發於心而動於口”。所謂的“了然於心”，是指作家對於外在客觀現象轉化為文藝形象而加以表現的問題。所以“物”、“心”、“口與手”三者的統一才是文藝實現的全部。因此，在這三篇文章中，蘇軾對孔子的“辭達說”，又有了更深刻的發揮。認為為文的目的在於達意，而“辭至於能達”，文就“不可勝用”了，所以“辭至於達，止矣，不可以加矣”。這已經是文藝的極致了，無以復加。由“辭達”無以復加的觀點上推知，蘇軾有關“以辭達意”的主張，不當只是重意，而且也重文，只有“文”、“意”的統一，才是美學的完成。然而“意”並非唾手可得，他主張是來自於對外物“理”的深刻認識。“理”為物所“固有”，“知”則是對“理”的主觀反映，即對客觀事物外在形態及內在發展規律的深刻掌握。“達”則是如何通過高度熟練的藝術技巧來準確表達主觀的“知”，深刻地觸及“物”的本質。所以，歸結這一切，所有的“達”都應該是為了準確表達客觀事物固有之理而存在的。因此所謂的“辭達”，不僅是為了“達意”，而且也應該是達客觀之“理”。^②

從以上的分析可知，蘇軾所謂辭達與道學家政治家所論決不相同。辭達首先欲使了然於心者，再了然於口與手。所以他之所謂辭達，也是“莫之求而自至”的辭達。道學家因主辭達而無須於文，政治家因主辭達而所須於文者只求其適於功利的之用。故其所謂達，均不過是質言之達，而不是文言之

^② 曾棗莊，《三蘇文藝思想》（成都：四川文藝出版社，1985），28—29。

達。質言之達，只能達其表面，達其糟粕，而不能達其精微。蘇軾與眾不同，認為必須先能體物之妙，了然於心，攬住其要點，捉到其靈魂，然後隨筆抒寫，自然姿態橫生，常行於所當行，常止於所不可不止，而道也亦自然莫之求而自至的以寓於其間。這才盡文家之能事，這才是文言之達。

蘇軾在三封信中所談到的“以辭達意”說有三層互為表裏的意思：第一層意思是說“以辭達意”是作為文藝的基礎，也是文藝的基本要求。第二層意思是說“以辭達意”先要“心達”，心中先要弄清楚所要表達的事物之理，心中明白了還要做到“口達”，說得清楚，道的明，再而做到“手達”，能將心中想到的，嘴裏說道的情理寫出來，而且要達情達理。第三層意思是說“以辭達意”，不僅指辭而言，還必須做到物、情、理三達，既要確切反映客觀事物，又要善於表達作者的主觀情感，這就是蘇軾的“辭止於達，止矣，不可以有加矣”。

當然，如果僅僅將蘇軾的“以辭達意”說視為對歷來關於孔子原話解說的一種校正是遠遠不夠的，他的這一論說更多地表現了其文藝思想的創造性。以下將蘇軾“以辭達意”說分為“達意”、“了然於心”、“了然於口與手”三個階段，加以論述：

首先，在於他的基本命題是“辭”以“達意”。蘇軾論文藝雖也揚“道”，但從他整個文藝理論體系來看，他本不重“道”，而重“意”。蘇軾所謂“達”的境界其實指的是“意”與“文”的相稱，他要求文以達意，認為作者心中的一切意象，要能自然地形諸於外，方為上乘之作。所以要“有意而言，意盡而言止者，天下之至言也”。^⑦論文貴立意，這在蘇洵的《與孫叔靜書》中便以揭露：“凡論意立而理明，不必覓應副。”^⑧只要做到“意立而理明”，就不需要再做推究考證的援引了。蘇軾的這種見解深受莊子的影響。莊子曰：“世之所貴道者書也，書不過語，語有貴也。語之所貴者，意也，意有所隨。意之所隨者，不可以言傳也，而世因貴言傳書。”^⑨這種“立意為先”的觀念，在蘇軾文藝觀中有鮮明的表現。據《清

^⑦ 蘇軾，《蘇軾文集》，卷八，225。

^⑧ 蘇軾，《蘇軾文集》，卷六十九，2192。

^⑨ 陳鼓應，《莊子今註今譯》（北京：中華書局，1983），145。

波雜誌》記載蘇軾曾曰：“作文先有意，則經史皆為我用。大抵論文，以意為主。”^⑩“為文若能立意，則古今所有翕然並起，皆赴吾目。”^⑪可知立意對全篇實具有統率作用，所以文貴立意，“意”乃是文章的靈魂。於是作為手段的“辭”也理所當然地不同於道學家對“辭”的要求，也不同於歐陽修“道勝者文不難而自至”^⑫的要求，在這裏，手段上升為目的，形式融進了內容，亦非簡單的“載道之具”所能概括。由以上可知，蘇軾對命意的問題相當重視，他自己的詩、文、書、畫都着重在寫意的表現，嘗形容文與可畫竹是“意有所不適，而無所遺之”。^⑬換言之，文藝創作在與表現“適意”的心志，求“達意”的目的，所以深察其中之理者，一旦發諸筆墨，便可體會到“適意無異逍遙遊”的極致樂趣。

其次，蘇軾“以辭達意”說的重心在於“求物於妙”，追求情感體驗的獨特性。在《與謝民師推官書》中“辭”“止於達意”，又是與“求物之妙”相提並論的。蘇軾認為作者對所表現的物件應“了然於心”，這也可為“成竹在胸”，而一個“妙”字，已非簡單的對外無本質和規律的把握，而是融合了作者作為審美主體在對大自然、宇宙精神體驗過程中對人生現象和生命律動的情感化的窺視和把握，由外部世界的描繪轉向了對內心世界的闡發，對人生的關注。對具體文藝創作而言，就是作者“意在筆先”，在情感化的景物描寫中，浮現“情瞳曨而彌鮮，物昭晰而互進”^⑭的意象，營造天人合一的妙境，直至人生的真諦。對於“達”，蘇軾在《東坡書傳》中云：“故夫本心，學者不可以力求，而達者可以自得也，可不謂微乎。舜戒禹曰，吾將使汝從人心乎，則人心危而不可據，使汝從道心乎，則道心微而不可見。”^⑮可見這並不是力求而學的，而是自得而達。

再次，蘇軾的“以辭達意”說還在於追求“了然於口與手”，追求藝術的獨創性。他認為文藝作品要表現出萬物之妙，作者首先應該具備高超的藝

^⑩ 周輝，《清波雜誌》（北京：中華書局，1994），卷七，299。

^⑪ 蘇軾，《蘇軾文集》，卷六十三，1942。

^⑫ 歐陽修，《歐陽修全集》（北京：中華書局，2001），卷三，322。

^⑬ 蘇軾，《蘇軾文集》，卷七十，2209。

^⑭ 張少康，《文賦集釋》（北京：人民文學出版社，2002），52。

^⑮ 蘇軾，《東坡書傳》（《文淵閣四庫全書》）。

術表現力“了然於口與手”，這比“了然於心”更為重要。因為這不僅要求作者具有高超的審美感受力，而且好要求作者具有發達的藝術表現力，即熟練地運用藝術語言的能力。而後者是很難達到的，“該千萬人而一遇也。”在蘇軾看來如果文藝達不到“口不能忘聲”、“手不能忘筆”程度，“語言難於屬文”、“字畫難於刻雕”就不可能實現藝術的極致。相反，如果張口忘聲，動手忘筆，所謂“相忘之至也”，那麼就會達到信手拈來具天成，嬉笑怒罵皆文章，“得心應手，落筆千言，全然溢出。”

總之，蘇軾的“以辭達意”之說，是他主張“以意為主”的文藝創作的要求，是他主張“求物之妙”的審美要求的具體化。蘇軾再通過長期的創作實踐，生活實力的體察標舉出“以意為主”的重要觀念，以“意”來統攝一切文藝。這使他的獨創之處，開創了宋代尚“意”之風。

由此可見，蘇軾的“以辭達意”和“求物之妙”是在強調“用筆乃其天”之時，並沒有忘記人工創造的必要，而是重在如何成為“善遊人”，即由人工創造而達到天成的水準。他在《書李伯時山莊圖後》云：“有道而不藝，則物雖形於心，而不形與手。”^⑥蘇軾在論書法時云：“知書不在於筆牢，浩然聽筆之所之，而不失法度，乃為得之。”^⑦浩然聽筆之所之，即使不守法度的束縛，而按書法本身的自然邏輯去創作，但又不否定法度，這種遵循自然的原則，在蘇軾看來是一種重要的法度。在《書吳道子畫後》蘇軾認為必須以自然為法度，方能使創作達到傳神，其云：“道子畫人物，如以燈取影，逆來順往，旁見側出，橫斜平直，各相乘除，得自然之數，不差毫末，出新意於法度之中，寄妙理於豪放之外，所謂遊刃餘地，運斤成風，蓋古今一人而已。”^⑧顯然，他把對“自然”的追求，視為繪畫創作中可能達到的最高境界。蘇軾所說的“自然之數”，即是掌握符合於事物自然規律的法度。吳道子畫人物即是能掌握自然的法度，懂得其妙處，故而無論是逆來順往，還是旁見側出均能運用自如，不受任何拘束，而又有法度行乎其中。這就是蘇軾所主張“求物之妙”的審美要求的具體化。

^⑥ 蘇軾，《蘇軾文集》，卷七十·2211。

^⑦ 蘇軾，《蘇軾文集》，卷六十九·2180。

^⑧ 蘇軾，《蘇軾文集》，卷七十·2210—2211。

三、“論畫以形似，見於兒童鄰”不求形似的寫意繪畫創作論

當蘇軾提出“論畫以形似，見於兒童鄰”的論斷時，正是北宋寫實繪畫在“格物致知”求“理”的思想指導之下無論人物、山水、花鳥畫都達到精細地刻畫物象，十分逼真地再現物象的高峰之時。這時的寫實繪畫由於其高度的追求形似、尊法度、成教化、助人倫日見顯示出尚規整、乏自然的弱點，表現出前瞻性、創造性上無所作為的不足。而以蘇軾為代表的一批著名文學家紛紛參加繪畫活動，他們不僅大膽創新，而且感到逼真的再現物象，並不是繪畫的最高目的。繪畫和其他藝術一樣，都是人的精神產物。人要充份、自由地抒發自己的性靈，表達情感，就必須突破刻意模仿物象的階段。因為刻意模仿物象，必須束縛着人的性靈的高度發揮。只有擺脫了“形似”的束縛，從“形似”中解放出來，繪畫才能取得更大的自由。於是，蘇軾旗幟鮮明地向單純追求“形似”的繪畫提出挑戰。

在蘇軾之前歐陽修就有“古畫畫意不畫形，梅詩詠物無隱情。忘形得意知者寡，不若見詩如見畫”^⑨著名詩句。歐陽修雖然自己不會畫，但卻喜好論畫，另外還有：“蕭條淡泊，此難畫之意，畫家得之，覽者未必識也。”歐陽修^⑩在宋人中是最早拈出“意”的概念者，極大地影響了蘇軾寫意畫理論觀。

對於蘇軾所表達的這種繪畫創作和鑒賞的觀點，他的學生“蘇門四學士”之一的晁補之就持有不同意見。晁補之在《和蘇翰林題李甲畫雁二首》（之一）中寫道：“畫寫物外形，要物形不改。詩傳畫外意，貴有畫中態。”^⑪以此為發端，宋元時期及以後不少畫論家，圍繞蘇軾上述詩中提及的問題，展開了一場曠日持久的論爭。主要分為以下三種看法：

一種是極度讚賞且以之為繪畫創作與品評標準的，如湯垕、王紱等，清代盛大士說：“東坡詩云：‘論畫以形似，見與兒童鄰。作詩必此詩，定知

^⑨ 孫欽善、傅璿琮等編，《全宋詩》（北京：北京大學出版社，1992），363。

^⑩ 歐陽修，《歐陽文忠公文集》（北京：商務印書館，1958），第五冊·1976。

^⑪ 晁補之，〈和蘇翰林題李甲畫雁二首〉，收晁說之編，《景迂生集》《文淵閣四庫全書》。

非詩人。’不知此旨者，雖窮年皓首，罕有進步。”^⑫清代惲壽平也云：“不求形似，正是淺移造化而與天遊，近人只求形似，愈似所以愈離。”^⑬這種“與天遊”指在表現以屬於描繪者自身的“神”為前提的情況下，客觀物象的形貌結構就像一個萬花筒，只要大體的形狀在，怎麼樣變化。即使“失形”都是可以被允許的，這就使描繪者在不受“形似”的約束下，具有了更加自由的表現手段和廣闊的空間。

第二種是批評蘇軾鄙視“形似”的，如晁補之、楊慎、李贅等都認為蘇軾不該貶形似。如明代楊慎在《升庵論畫》中說：“東坡先生詩曰：‘論畫以形似，見與兒童鄰。作詩必此詩，定知非詩人。’此言畫貴詩貴韻也。然其言有偏，非至論也。晁以道和公詩云‘畫寫物外形，要物形不改。詩傳畫外意，貴有畫中態。’其論始定。蓋欲補坡公之未備也。”^⑭李贅在《詩畫》一文中引述了上述楊慎的這段文字後，接着表達了自己的見解：“卓吾子謂改形不成畫，得意非畫外，因複和之曰：畫不徒寫形，正要形神在。詩不在畫外，正寫畫中態。”^⑮清代鄒一桂也認為：“未有形不似而反得其神者。此老不能工畫，故以此自文。……而東坡乃以形似為非，直謂之門外人可也。”^⑯

第三種是站在比較客觀的立場上對其含意作說明的，如葛立方、董其昌、李易修等。清范璣解釋說：“坡老云‘論畫以形似，見與兒童鄰。’謂不特論形似更貴肖神明耳。不求形而形自具，非淺學所能。”^⑰

蘇軾不是不會繪畫，不懂繪畫的門外漢。他的代表作《枯木怪石圖》拋開了前人一再渲染的山水全景，着意於怪石、叢竹、枯木等簡約之物。這樣一來，畫者就不會被程式化的筆墨技法所約束，而是盡可能的在簡約物象中

^⑫ 盛大士，〈溪山臥遊錄〉，收李福顧編，《蘇軾論書畫史料》（上海：上海人民美術出版社，1988），473。

^⑬ 惲壽平，〈甌香館集〉（《文淵閣四庫全書》）。

^⑭ 楊慎，〈升庵論畫〉，收潘運告編，《明代畫論》（長沙：湖南美術出版社，2002），74。

^⑮ 李贅，〈焚書再焚書〉（北京：中華書局，1973），216。

^⑯ 鄒一桂，〈小山畫譜〉，收王伯敏、任道斌編，《畫學集成》（石家莊：河北美術出版社，2002），466。

^⑰ 范璣，〈過雲廬論畫山水〉，收俞劍華編，《中國畫論類編》第四編（北京：人民美術出版社，1986），924。

傾吐胸中之氣。圖中畫枯木一枝，虬屈的姿態有如扭曲掙扎而生的身軀，顯示了無窮的活力。再配以怪石，怪就怪在石以旋轉之姿，造成畫面的運動感，又顯示了此石在任何環境中的生命力。石後是細竹數枝，給人以無限生機之感。整幅畫用墨極少，主要景物怪石枯木都是勾擦而出，不用實墨。中間留白甚多，作為地基的土坡也用一筆淡墨帶過，叢竹墨色深濃，但數量極少。整幅畫以紙絹之白為主。白紙代表的是宇宙元氣四處彌漫，產生一個虛靜空曠的氣場，不同於前人的山水全景——滿紙皆為山石木苔，勾了又皴，皴了又點，點完又擦，擦後又染，雖高山巍峨、樹木茂盛，但氣勢過於強硬，不能表現空靈虛靜之氣。蘇軾的畫以簡淡之筆，取簡淨之物發自然之息，取浩然之氣，整幅畫中白紙所代表的宇宙元氣無處不在。蘇軾不被外物所束縛，由如天地的自由精神，在《枯木怪石圖》中化為一個由枯木、怪石、叢竹、土坡、紙絹共同構成的強大氣場。在這個氣場中，實而有體的筆墨勢氣與虛而無形的宇宙元氣交匯融合為一紙浩然之氣，充溢在紙張筆墨的靜態空間，這無疑成為中國美學畫廊中一道奇特風景。

蘇軾繼承了魏晉以來關於“以形寫神”的創作思想，進一步提出了寫形更要傳神的觀點，把形神關係同置於表現手段範圍內。他在《書鄢陵王主薄所畫折枝》云：“論畫以形似，見於兒童鄰。作詩必此詩，定知非詩人。”精闢地闡述了“形似”與“神似”的關係。他認為歷史上的傳統畫論主要以“形似”為審美追求，這是幼稚的看法，如果繪畫過於追求形似，則不能傳神。繪畫藝術應以“傳神”為最高審美理想。詩畫都要遺貌取神，抓住客觀物象的本質特徵，才能達到傳神的目的。蘇軾並沒有否定形似的作用，只是認為“神”比“形”更重要，一切要以傳神為高，形似次之。《高齋詩話》中記載一則文壇逸事，恰足以說明形神表現之高下。蘇軾嘗批評秦觀《水龍吟》詞“小樓連遠橫空，下窺繡鞍雕鞍驟”兩句，“十三個字，只說得一個人騎馬樓前過。”秦觀問他近作，他把《永遇樂》“燕子樓空，佳人何在？空鎖樓中燕”詞句念給秦觀聽。晁無咎評這三句詞曰：“只三句，便說盡張建封事。”^{④8}秦觀和蘇軾的詞的根本區別在於，秦觀的詞由於太着“跡

^{④8} 四川大學中文系唐宋文學研究室，《蘇軾資料彙編》（北京：中華書局，1994），427。

象”，所以只是在對事物的外在形象進行描摹而已，不過是求得形似之跡罷了。蘇軾則不然，既得其形，又傳其神，充份掌握了藝術的概括表現力。於是蘇軾云：

昔歲，余嘗偕方竹逸尋淨觀長老，至其東齋小閣，壁有與可所畫竹石，其根莖脈縷，牙角節枝，無不臻理，非世之工人所能者。與可論畫竹木，於形既不可失，而理更當知。生死、新老、煙雲、風雨，必曲盡真態，合於天造，厭於人意，形理兩全，然後可言曉畫。如非達才明理，不能辯論也。^{④9}

可見，蘇軾並非否定形似的需要，只是更為強調神似的重要性，要做到神似的境界，是不能囿於事物的表面，而是要深入它的底層意蘊，發現其自然理路和特徵才行。在這個意義上，他不滿足於取貌遺神，止於形似之作，而非完全舍去“形似”。

蘇軾的“以辭達意”“求物之妙”之方法運用到繪畫上來，可以這樣理解詩和畫的表現方式方法雖有差異，畫家在藝術追求上要以“簡”為上。“簡”，相對於繁縟精細，是文人寫意畫創作的特點，這也正與文人超然物外的人生態度相吻合，也正與空靈清幽的詩情相一致。但是這種“簡”並不是簡單、潦草行事，而是“技進乎道”的自然進程，即技術的純熟，自然會向“道”邁進，“理”達的同時就是文顯的過程。

蘇軾十分欣賞“筆略到而意已具”的繪畫功力。他在《跋趙雲子畫》中寫道：“趙雲子畫，筆略到而意已具，工者不能然。”雖然，“筆略到而意已具”，並不是蘇軾的首先提出來的，它出自於張彥遠的“筆不周而意周”。但從文字上說前者比後者更精確。細細分析起來這句話有三層含意。一、筆和“意”的關係，應是筆到意具，也就是藝術技巧的運用，以充份表達內容為前提；二、用筆應簡練（“略到”）、明瞭（“意具”）三、用筆看似輕鬆、隨意，不留刻意描繪的痕跡“筆略到而意已具”，對畫家來說已是一種極高的要求。要做到這一點，畫家首先須將人物和自然之常形、常理熟知於心，同時寫形要有“逆來順往，旁見側出。橫斜平直各相乘除，得自

^{④9} 孔凡禮，《蘇軾年譜》（北京：中華書局，1998），546。

然之數，不差毫釐”的功夫，才能達到“筆略到而意已具”的境地。只有技巧而缺乏“知理”的思辨力，便很難達到這樣的境界。所以蘇軾曰：“工者不能然。”這並非是完全看不起畫工，而是指出了一般畫工只注重技巧熟練而缺乏思想深刻性的弊病。而對於吳道子，他雖以畫工論之，卻仍給予了極高的評價，原因就在於吳道子不僅有高度的寫實能力，雄勁豪放的藝術風格，也不乏“意”與“理”的表現。

當繪畫擺脫刻意模仿物象的階段，衝破“形似”的束縛，轉向精神內涵的追求之時，就進入了高一級的“不似”階段。這種“不似”與原始時期的“不似”有着質的不同，它是在極似的基礎上的突破，是人類掌握了精細地刻畫物象的技巧後夢想着向更高的精神領域的邁進。這無疑是中國繪畫的又一次飛躍。由原始的“不似”，到追求“形似”。進而追求“不似”。這就是繪畫發展的自然規律。

北宋蘇軾所確定了文人寫意畫創作和鑒賞的原則之後，宋代有很多畫家的畫都脫略形似，如米芾的兒子米友仁的《瀟湘奇觀圖》，山、樹不再具象，而是被雲氣籠罩，顯示出一種生命的律動。而梁楷的《灑墨仙人圖》在人物畫領域有了更大突破，大面積墨塊其實並非灑墨而來，而是以大筆臥鋒，通過水與墨在筆鋒上的不均勻分佈，在紙上橫塗豎抹，畫出墨色的濃淡，並利用時間差產生枯濕對比，以大塊墨團代替身上衣紋線條的勾勒，只在五官及足緊要處，勾點細線，於水墨酣暢淋漓中尋求精微的變化。這種不拘泥於細節刻劃，內求主體情感闡發的繪畫語言，無疑是兩宋時期文人畫寫意畫思潮的勃興在意筆人物畫的直觀體現。

元明兩代寫意畫家不僅繼承，更是有所發展。元代倪瓈云：“僕之所畫者，不過逸筆草草，不求形似，聊以自娛耳。”^{⑤0}所謂逸筆草草，亦是拈筆寫意，不求工細，聊以譴興之意。由此可以看出倪瓈對形的要求比蘇軾的更簡約、更洗練、更概括。

明代由於“東坡臨禦”，徐渭也十分崇奉蘇軾，其云：“東坡畫竹多荊棘，卻惹評論受俗嗔。自是俗人渾不識，東坡特寫兩般人。”^{⑤1}他認為朱熹

^{⑤0} 倪瓈，《清閑閣全集》（《文淵閣四庫全書》）。

^{⑤1} 徐渭，《徐渭集》，391。

對蘇軾的批評是“盲者摸索，拗者品評，酷者苛斷”，“東坡千古一人而已”^⑦而人們對於蘇軾畫竹的批評，徐渭同樣十分不滿。徐渭認為，蘇軾畫中的勁竹與蔓生的荊棘，正是雅俗“兩般人”的象徵，不解其意而亂作解人的品評者，其實恰如東坡畫中所現的荊棘而已。徐渭在蘇軾寫意繪畫的基礎上提出了：“不求形似求生韻，根拔皆吾五指裁。”^⑧在徐渭的畫筆下不僅不必謹甚細緻地“枝剪而葉裁”，而且要自己做主“能如造化絕安排”^⑨。徐渭主張畫家師造化就是要最終使自己成為藝術創作中的造物主，使“五指裁”成的百花眾卉的過程有如天地生成萬物一樣，使自己潑墨淋灑的畫幅像雨潤露鮮的花木一般。至此，文人寫意畫理論和實踐，從“形神皆備”的主客觀兼顧而轉向“意在象外”重主觀、次客觀的大寫意畫發展階段。

四、“詩畫本一律，天工與清新”的寫意繪畫境界論

蘇軾在《書鄢陵王主薄所畫折枝》中云：

詩畫本一律，天工與清新，邊鶯雀寫生，趙昌畫傳神。何如此兩幅，疏淡含精勻。誰言一點紅，解寄無邊春。^⑩

這首詩在繪畫思想上蘇軾不僅突破了詩畫的界限，認識到詩與畫在時間和空間上的相通共融，而且還將自己對詩歌藝術境界的追求引入繪畫中來，提出“詩畫本一律，天工與清新”的關於寫意畫境界理論。這是蘇軾在文藝上的卓越貢獻之一。至此之後，結束了講究境界主要在詩歌領域發展的局面，開闢了以境界論畫的潮流。

首先，蘇軾在繪畫中追求“天工”。

《莊子》的“天地有大美而不言”，“素樸而天下莫能與之爭美”，以及“法天貴真”等，就已道出了不事人工雕鑿的“天工”的實質。第一個將莊子美學思想引進詩歌美學領域的是鍾嶸。他在《詩品序》中所標榜的“真美”，就是“天工”的同義語。

^⑦ 徐渭，《徐渭集》，1096。

^⑧ 徐渭，《徐渭集》，154。

^⑨ 同上。

^⑩ 蘇軾，《蘇軾詩集》，卷二十九·1525—1526。

蘇軾在論文藝時首先提出“隨物賦形”的理論。蘇軾常常以水喻詩文，如評謝民師的詩文“如行雲流水”，讚美辨才的詩是“如風吹水，自成文理”，自況自己的行文如湧泉噴礴而出。因為他認為水之為無，最為無形，也最能說明因物為形的道理，其曰：

吾文如萬斛泉，不擇地而出。在平地滔滔汩汩，雖一日千里無難。
及其與山石曲折，隨物賦形，而不可知者。常行於所當行，常止於所不可不止，如是而已矣。其他雖吾亦不能知也。[◎]

在這段話裏，蘇軾可以說是對文章應具有的自然境界作了深入的論述。他心目中的文章應沒有固定的格式，完全依據自然的審美意識要求來進行創作，自由發揮，隨物賦形。蘇軾尊重客觀物體的自然規律和狀態，反對在客觀的形貌上雕琢，或套以法度的框架。“自然”，應該就像是無心出岫的行雲，曲折山石的流水，不拘規矩，從一切人為的法度中解放出來，創造出一種自然而然的法度。由於蘇軾博學厚積，文思勃發，如浩大泉源，不擇地形，奔湧不竭。如遇平地，則鋪天蓋地，一瀉千里；如遇山石，則蜿蜒曲折，不知所之。“滔滔汩汩”者，四處漫流，恣意酣暢；“隨物賦形”者，依勢流淌，因物成形。“常行於所當行，常止於所不可不止”這句話看似平常，其實確實是大家作文的寶鑑。自然萬物豐富多彩而又變化無窮，天工的藝術是順應自然“隨物賦形”的作品。

在蘇軾的哲學思想中，最高的範疇也正是“自然”。蘇軾認為：“萬物自生自成，故天地設位而已。”又云：“是萬物之盛衷於四時之間者，皆其自然，莫或使之。”蘇軾反復強調“文理自然”、“自然之數”以及“天工”、“化工”等等，都是這種“自然”或“理”的體現。

蘇軾在《日喻說》一文中也云：

然則道卒不可求歟？蘇子曰：“道可致而不可求。”何謂致？孫武曰：“善戰者致人，不致於人。”子夏曰：“百工居肆以成其事，君子學以致其道。”莫之求而自至，斯以為致也歟！南方多沒人，日與水居也。七歲而能涉，十歲而能浮，十五而能沒矣。夫沒者豈苟然哉！必將

[◎] 蘇軾，《蘇軾文集》，卷六十六·2069。

有得於水之道者。日與水居，則十五而得其道；生不識水，則雖壯，見舟而畏之。故北方之勇者，問於沒人，而求其所以沒，以其言試之河，未能不溺者也。故凡不學而務求道，皆北方之學沒者也。^⑦

蘇軾所說的“道”無法尋（“求”），但可以通過浸淫其中而得到（“致”）；則正確的方法會不期而至。他在一首關於文與可繪畫的詩中描寫了物我合一、自然天成的藝術創作：

與可畫竹時，見竹不見人。豈獨不見人，嗒然遺其身。其身與竹化，無窮出清新。^⑧

這幾乎可以說是把“梓慶削木為鋸”濃縮成了文與可畫竹。雖未言“齋以靜心”，但也有一系列的“忘”，從忘人到忘己。至“嗒然遺其身”，便進入了“身與竹化”、“以天合天”的境界。在這樣的境界中，也只有在這樣的境界中，竹子那變化無窮而又自然清新的生命形象，才能躍然誕生於畫家的眼前，呈現在畫家的筆下。這也見於李公麟所作山莊圖的題跋中。一位批評家認為，李公麟作畫時一定強記諸色細節。蘇軾對此不以為然，云：

或曰龍眠居士作山莊圖，使後來入山者信足而行，自得道路，如見所夢，如悟前世。見山中泉石草木，不問而知其名；遇山中漁樵隱逸，不名而識其人。此豈強記不忘者乎？非也。……醉中不以鼻飲，夢中不以趾捉，天機之所合，不強而自記也。居土之在山也，不留於一物，故其神與萬物交，其智與百工通。雖然，有道有藝。有道而不藝，則物雖形於心，不形於手。^⑨

從此跋來看，李公麟擁有“道”，即對於其“藝”的正確看法。他心靈無礙，自知所畫之物而成竹在胸。

其次，藝術能表現出於天工自然，就必須會表現出一種清新的特徵。所謂的“清新”正是蘇軾詩所追求的“古淡”和“清遠”。首先來看蘇軾對陶淵明“古淡”詩美的獨特認識。在其《與子由六首》中云：“吾於詩人，無所甚好，獨好淵明之詩。淵明作是不多，然其詩質而實綺，謾而實腴。自

^⑦ 蘇軾，《蘇軾文集》，卷六十五·1981。

^⑧ 蘇軾，《蘇軾詩集》，卷二十九·1522。

^⑨ 蘇軾，《蘇軾文集》，卷七十·2211。

曹、劉、鮑、謝、李、杜諸人皆莫及也。”^⑩在《評韓柳詩》中也云：“柳子厚詩在陶淵明下韋蘇州上，退之豪放奇險則過之，而溫麗靖深則不及，所貴乎枯淡者，謂其外枯而中膏，似淡而實美，淵明子厚之流是也，若中邊皆枯淡，亦何足道？”^⑪其在《書唐氏六家書後》中云：“永禪師書，骨氣深穩，體並眾妙，精能之至，反造疏淡。如觀陶彭澤詩，初若散緩不收，反覆不已，乃識其奇趣。”^⑫

在蘇軾看來，陶淵明的詩數量雖不多，但重“質”，即“古淡”，不僅曹植、劉楨不如他，即使李白、杜甫也望塵莫及。不僅如此，蘇軾評價陶淵明時云：“陶淵明欲仕則仕，不以求之為嫌；欲隱則隱，不以去之為高。饑則扣門而乞食，飽則雞黍以延客。古今賢之，貴其真也。”^⑬在《和陶飲酒二十詩》中又云：“淵明獨清真，談笑得此生。身如受風竹，掩冉眾葉驚。俯仰各有態，得酒詩自成。”從蘇軾對陶淵明“俯仰各有態，得酒詩自成”，可知這裏的“真”、“清真”、“古淡”就是自然之意，就是清爽不俗，就是從詩人坦蕩的胸懷中自然流露在作品中形成的獨創性風格。

繪畫也是這樣，畫家在創作時應率性、自然而為。率性是相對於刻意經營而言的。文人無論作畫還是作詩，都是為了抒發情感，坦露性情，有所觸動，率性而為，自然而然做作，這樣才可以保證情感表現的真摯無偽，才可能有詩意。相反，經營過甚則會窒息天性，湮滅真情，導致匠氣。因此，乘興率性便被視為繪畫創作的最佳狀態。文與可談自己畫竹時的情形是“忽乎忘筆之在手與紙之在前，勃然而興，而修竹森然。”^⑭蘇軾自道其作詩的體會是“好詩沖口誰能擇，俗子疑人未遣聞”。^⑮蘇軾一直都以感情是否真實作為評詩的標準，如《讀孟郊詩二首》中寫道：“詩從肺腑出，出輒愁肺腑……歌君江湖曲，感我長羈旅。”前句說孟郊詩情真，都是出自肺腑的，後句講只有情真才能感人，才能引起共鳴。孟郊一生窮愁潦倒，他那些啼饑

^⑩ 蘇軾，《蘇軾文集》，2515。

^⑪ 蘇軾，《蘇軾文集》，卷六十七·2109—2110。

^⑫ 蘇軾，《蘇軾文集》，卷六十九·2206。

^⑬ 蘇軾，《蘇軾文集》，卷六十八·2148。

^⑭ 蘇軾，〈墨竹賦〉，收曾棗莊、劉琳編，《全宋文》（上海：上海辭書出版社，2006），363。

^⑮ 蘇軾，《蘇軾詩集》，卷十九·995。

號寒之作，如《贈崔純亮》“食薺腸亦苦，強歌聲無歡。出門即有礙，誰謂天地寬。”確實催人淚下。他多次應試不第，其《落第》詩云：“棄置復棄置，情如刀劍傷”，《同志下第》云：“兩度長安陌，空將淚見花。”而一旦得第，其《登科後》欣喜之情也溢於言表，“春風得意馬蹄疾，一日看盡長安花”。孟郊確實是一位敢哭敢笑、敢於直露真情的詩人，蘇軾讚美他的正是這一點。清人湯貽汾出於對率性而為創作狀態的推重，還質疑杜甫《戲題王宰畫山水圖歌》“十日畫一水，五日畫一石”的說法，提出“十日一水五日一石，經營極矣，非畫之上乘也。造化生物，無所施為。造化發其氣，萬物乘其機而已。吾欲象物，意所至即氣所發，筆所觸即機所乘，故能幻於無形，能形於有聲。若經營慘澹，則無一非團搨而就，生氣生機全無覓處矣。試問造化生物皆團搨而就者耶？”^⑩因此，造化生物，緣於自然之氣機，非“團搨”而就；“吾欲象物”亦出於自然之意趣，非“經營”可得。“經營”即“團搨”，“團搨”出來的東西，豈有“生氣生機”之可言？

錢鍾書先生在《中國詩與中國畫》一文中分析蘇軾對詩歌境界的追求時說：

蘇軾《王維、吳道子畫》那首詩還有一段話，就是董其昌論南宗畫時引為權威性的結論的：“吾觀畫品中，莫如二子尊。吳生雖妙絕，猶以畫工論；摩詰得之於象外，有如仙翮謝籠樊。吾觀二子皆神俊，又於維也歛衽無間言。”就是說，以“畫品”論，吳道子沒有王維高。但是，比較起畫風和詩風來，評論家把“畫工”吳道子和“詩王”杜甫歸在一類。換句話說，畫品居次的吳道子的畫風相當於最高的詩風，而詩品居首的杜甫的詩風相當於次高的畫風。蘇軾自己在《書吳道子畫後》裏，就以杜甫詩、韓愈文、顏真卿書、吳道子畫相提並稱。楊慎《升庵全集》卷六四又《外集》卷九四《畫品》說：“吳道玄則杜甫。”方薰《山靜居畫論》卷上講得更清楚：“讀老杜入峽諸詩，蒼涼幽迥，便是吳生、王宰蜀中山水圖。自來題畫詩，亦惟此老使筆如畫的昔人謂摩詰‘畫中有詩，詩中有畫’，方之杜陵，未免一丘一壑。”蘇軾《書吳道

^⑩ 湯貽汾，《畫筌析覽·總論第十》（《文淵閣四庫全書》）。

子畫後》、《王定國詩敘》、《書唐氏六家書店》反復推杜甫為“古今詩人之首”，那是平常的正統見解。他的《書黃子思詩集後》卻流露出異端情緒：“予嘗論書，以謂鍾、王之跡，蕭散簡遠，妙在筆墨之外。至唐顏、柳始集古今筆法而盡發之，極書之變，……而鍾、王之法益微。至於詩亦然。……李太白、杜子美以英偉絕世之姿，凌跨百代，……然魏、晉以來，高風絕塵，亦少衰矣。……詩人繼作，雖間有遠韻，而才不逮意。……司空圖……詩文高妙，……自列其詩之有得文字之表者二十四韻，恨當時不識其妙。”蘇軾論詩似乎到頭來也傾向神韻派，和他論畫很早就傾向南宗，標準漸漸合攏了。“蕭散簡遠，妙在筆墨之外”，“有遠韻”，“有得文字之表”，和“維也得之於象外”，詞意一致。全祖望看出蘇軾對李、杜的不滿，在《結緝亭集》外編卷二六《春鳴集序》裏喚起大家注意，還補充說：“自唐以還，昌黎、東野、玉川、浪仙、昌黎，以暨宋之東坡、山谷、誠齋、東夫、放翁，其造詣深淺、成家大小不一，要皆李、杜之別也。”^⑦

蘇軾在評論詩歌不僅強調感情的真實，而且還特別關注詩歌是否達到天工、清新的境界。如《戲用晁補之韻》云：“清詩咀嚼那得飽，瘦竹瀟洒令人饑。”《答李邦直》云：“如我久慵倦，起我以清新。”《和猶子遲贈孫志舉》云：“清詩五百言，句句皆絕倫。”在評價黃庭堅的詩時，蘇軾云：“魯直作此詞，清新婉麗。問其得意處，自言以水光山色，替卻玉肌花貌。”^⑧《邵茂誠詩集敘》云：“清和妙麗，咀嚼有味。”在蘇軾看來，自然清新的詩可以當餐，可以提神，清新是詩的生命，美的極致。

在繪畫思想中蘇軾作了進一步的闡述，其云：“畫以人物為神，花竹、禽魚為妙，宮室器用為巧，山水為勝，而山水以清雄奇富、變態無窮為難。燕公之筆，渾然天成，爛然日新，已離畫工之度數，而得詩人之清麗也。”^⑨這裏，“神”、“妙”，“巧”、“勝”都是指因不同的繪畫題材而具有的不同的藝術效果。清秀的山川河流，具有多姿多彩的風光和變化無

^⑦ 錢鍾書，〈中國詩與中國畫〉，收錢鍾書《舊文四篇》（上海：上海古籍出版社，1979），13。

^⑧ 蘇軾，《蘇軾文集》，卷六十八·2157。

^⑨ 蘇軾，《蘇軾文集》，卷七十·2212。

窮的韻致，故畫山水難造其勝境，而燕公山水之所以成功，即在於它擺脫了固有的俗套，純任自然，達到“天工與清新”的境界。

蘇軾的“詩畫本一律，天工和清新”是說畫不僅不能只以事物的外形的相似與否論成敗，還必須表現事物最自然的樣子——“天工”，以及事物變化無窮的樣子——“清新”，詩畫在這點上是沒有分別的，都是蘇軾認為詩畫所應達到的最高的境界。

當然蘇軾在強調天工、自然之時，並不排斥藝術技巧的合理運用，如《書韓幹牧馬圖》中云：“肉中畫骨謗尤難，金羈玉勒繡羅鞍。鞭箠刻烙傷天全，不如此圖近自然。”^⑦又云：“畫師爭摹雪浪勢，天工不見雷斧痕。”^⑧在蘇軾的繪畫思想中“天工與清新”的自然之美是他積極追求的一個目標。這也是其“隨物賦形”、“行雲流水”說的本質內涵。蘇軾所說的天工自然，絕不是自然意義上的自然，而是經過了藝術加工、鍛煉後達到的一種“天工”之美。他所謂的“天巧”、“天匠”、“出新意於法度之外”等等都具有這種意義。所以，蘇軾云：“清詩要鍛煉，乃得鉛中銀。”^⑨清新自然的詩畫，來自鍛煉之工，其效果必是“天工不見雷斧痕”。

總之，蘇軾的文人寫意畫理論具有劃時代的意義。文人寫意畫講神韻、講主觀激情、講詩畫一體、講究自然天成和境界深遠、清新，而又不落俗套，成了中國繪畫藝術最大的特色。正如陳傳席先生所說：“宋以後，沒有任何一種繪畫理論超過蘇軾畫論的影響，沒有任何一種畫論能像蘇軾畫論一樣深為文人所知曉，沒有任何一種畫論具有蘇軾畫論那樣的統治力。”^⑩而這一切，與蘇軾所受的以儒家為主體的學術涵濡是分不開的。

(謝建華 南京南京視覺藝術學院)

^⑦ 蘇軾，《蘇軾詩集》，卷十五·721。

^⑧ 蘇軾，《蘇軾詩集》，卷三十七·1998—1999。

^⑨ 蘇軾，《蘇軾詩集》，卷四十五·2441。

^⑩ 陳傳席，《中國山水畫史》(南京：江蘇美術出版社，1988)，56。