

苏轼文论解读

童庆炳

(北京师范大学 文艺学研究中心,北京 100875)

〔摘要〕 作为中国古代最为优秀的作家与艺术家,苏轼对文艺创作中的种种实际问题多有切身体会,其文艺观点因此往往能切中要害,点出关键,深化前人的相关理论。在艺术观察论中,苏轼分别从实证性、超功利性和事物普遍性的角度作了全面阐释。苏轼所论及的“灵感”,是建立在对外物“熟视”的基础上,由外物触发而产生的偶然而短暂的强烈创作欲望与创作冲动。苏轼的“成竹在胸”说,则提出了构思过程中“心中视象”的三个特点:完整性、生命性与诗意性。苏轼还提出了“随物赋形”的艺术表现论,意在强调诗意传达时“行止天成”的自然笔致与重“活”重“变”的“活法”观念。在艺术风格方面,苏轼赋予“枯澹”以极高地位,并指出其内涵是“发纤秣于简古,寄至味于淡泊”,从一种张力性的视角拓深了前人对冲淡诗风的认识。

〔关键词〕 艺术观察;应感之会;胸有成竹;随物赋形;枯澹

〔中图分类号〕 I206.2 〔文献标识码〕 A 〔文章编号〕 1002-0209(2014)06-0014-11

中国古代的文论家,大致可分为偏重理论思考的文论家与偏重创作的文论家两种类型。前者可以刘勰、钟嵘、司空图、严羽、王夫之、叶燮等为代表;后者则可以陆机、沈约、王昌龄、苏轼、黄庭坚以及明代复古派、性灵派诸家为代表。虽然严格来说,古人的诗文创作与理论思考是不可分割的统一体,但是仍然存在一个擅长与侧重的问题。比较而言,理论型的文论家,具有较强烈的反思与总结意识,其诗文理理论会更具深度与体系性;而创作型的文论家则更为重视创作理论,其文论更具灵活性与实践性。

在创作型文论家中,苏轼的文论观点极具代表性。一方面,他的诗词、文章,乃至书画创作,均造诣非凡,为其文论的提出提供了强大的实践支持;另一方面,作为一个天才式的人物,苏轼的诗文画创作不拘法度,与庄子、屈原、李白等天才作家的作品一样,后人唯叹其美,难宗其迹,而他众多“夫子自道”的文论观点,则在一定程度上理清了这种不拘格套的创作思路。苏轼在各个艺术领域都能自成一家,这决定了他的文论观带有一种超越领域界限的通融性,这些言论零散分布于苏轼的诗文、题

跋、书简、笔记之中,从类别上看,可大致分为观察论、灵感论、构思论、表现论与风格论。

一、“观万物之变”——艺术观察论

文艺创作源于生活。我国古人很早就意识到这一点,并对此作了不少论述,其中的代表性观点即“物感”说。如《左传》曰“诗人感而有思,思而积,积而满,满而作”^①,已将诗人的创作归结于诗人之“感”。班固在评论乐府民歌时,提出“感于哀乐,缘事而发”^②的观点,将外在之“事”特别突显了出来。《文赋》与《文心雕龙·物色》则强调了四时物色对人情的感发作用,指出物感是文学创作的起源。钟嵘在其《诗品序》中更为完整地将自然物色与社会人事结合在了一起,完善了“物”的内涵。

与前人对“物”之感发作用的一般性阐述不同,苏轼对“观物”与“感物”的理解要更为深入,更具层次性,不再仅仅停留在短暂性的感发阶段,而是将其纳入到了创作过程中更为长期的观察阶段。以下我们就从三个方面具体论述苏轼以“物”为中心的艺术观察论。

〔收稿日期〕 2014-09-01

① 引自方东树:《昭昧詹言》,卷一,汪绍楹校点,北京:人民文学出版社,1961年版,第1页。

② 班固:《汉书·艺文志》,颜师古注,北京:商务印书馆,1955年版,第50页。

在艺术观察过程中,苏轼提出的第一个基本要求即“观物要审”,在《书黄筌画雀》一文中,苏轼写道:

黄筌画飞鸟,颈足皆展。或曰:“飞鸟缩颈则展足,缩足则展颈,无两展者。”验之,信然。乃知观物不审者,虽画师且不能,况其大者乎?君子是以务学而好问也。^①

黄筌在画飞鸟时,并未掌握鸟飞行时的基本形态,因此犯了根本性的错误,苏轼认为这是“观物不审”的结果。所谓“审”,即仔细、周密,“观物要审”即观察事物时,一定要周密,要实事求是,不可想当然。苏轼曾言:“事不目见耳闻,而臆断其有无,可乎?”^②正是对“观物不审”的批判。

此外,苏轼提出的“观物要审”,不仅仅着眼于对事物表层形态的寻求,更强调要遵循事物的内在规律:

物有眇而理无方,穷天下之辩,不足以尽一物之理。达者寓物以发其辩,则一物之变,可以尽南山之竹。学者观物之极,而游于物之表,则何求而不得?^③

是故幽居默处而观万物之变,尽其自然之理,而断之于中。其所不然者,虽古之所谓贤人之说,亦有所不取。^④

苏轼认为,观察事物时,应从其表象的体视入手,进而深入其本质。事物之变乃是常态,要把握这些变化是非常困难的,但若深入其中,抓住它们内在的“自然之理”,那么各种变化之态也就不在话下了。在寻求这一“自然之理”的过程中,苏轼十分强调“断之于中”,即看重自己的所思所感,自己的决断,而非迷信前人之说。因此,不论是观察事物之态,还是体悟事物之理,实证性是其根本性的原则。惟其“目见耳闻”,并“断之于中”,才能做到真正的“观物”之“审”。

需要特别指出的是,苏轼的“观物要审”说,是与宋代文人发达的“理性”思维密切相关的。有宋一代,学者云集,学者思维渗透入文艺领域,体现出重学识、重逻辑、重实证的艺术倾向。作为蜀学的

代表,苏轼的哲学造诣十分深厚,其文艺观点同样不可避免地受到了自身学者思维与时代风气的影响,体现出浓厚的实证论倾向。他所提出的“观物要审”、“尽其自然之理”,都是在这一背景之下生发而来的。然而苏轼并未仅仅停留在实证论的维度上,作为一个天才式的艺术家,他对文艺创作的领悟远超时人,在艺术观察阶段中,他主张艺术家不应局限于用耳目感官去感知对象,用理智去判断对象,更应发挥心灵的作用,寻求更高层次的观察,由此提出了“寓意于物,而不可以留意于物”和“神与万物交”的观点。

苏轼对于艺术观察的第二个要求即“寓意于物,而不可以留意于物”,此观点出自《宝绘堂记》:

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。老子曰:“五色令人目盲,五音令人耳聋,五味令人口爽,驰骋田猎令人心发狂。”然圣人未尝废此四者,亦聊以寓意焉耳。^⑤

苏轼在这里提到了两种观察态度:“寓意于物”与“留意于物”。所谓“寓意于物”,即将心意寄托在事物中,这时候即使是微小之物也会让人很快乐,即使是珍异之物也不会成为祸患。“留意于物”,即将心意滞留于事物中,这时候即使是微小之物也会成为祸患,即使是珍异之物也不会让人快乐。这是两种截然不同的观察心态,“寓意于物”是一种超功利的审美观察,而“留意于物”则执着于物欲,是一种功利性的实用观察。圣人之所以不废“五色”、“五音”、“五味”、“驰骋田猎”,是因为圣人把世间万物都看成了超功利的“寓意”之外物。

这种超越功利的审美观察,无疑更适用于文艺创作。但是如何能摆脱掉“留意于物”的世俗心态,如何在艺术观察阶段找到这种审美心态呢?苏轼给出了一个字的答案:“闲”。《记承天寺夜游》一文写他在月夜与张怀民“相与步于中庭”后写道:

庭下如积水空明,水中藻荇交横,盖竹柏影也。何夜无月?何处无竹柏?但少闲人如

① 苏轼:《书黄筌画雀》,《苏轼文集》,第5册,孔凡礼点校,北京:中华书局,1986年版,第2213页。

② 苏轼:《石钟山记》,《苏轼文集》,第2册,第371页。

③ 苏轼:《书黄道辅品茶要录后》,《苏轼文集》,第5册,第2067页。

④ 苏轼:《上曾丞相书》,《苏轼文集编年笺注》,第6册,李之亮笺注,四川:巴蜀书社,2011年版,第232页。

⑤ 苏轼:《宝绘堂记》,《苏轼文集编年笺注》,第2册,第129页。

吾两人者耳。^①

正因为是“闲人”，有一份闲静的心绪，才更容易沉下心来，抛却人间的欲念，发现寻常景致中的动人之处。在这种宁静闲远的心境下，一切微小平常的事物，如庭院、月光、竹柏之影，似乎都有了生气，形成了一幅晶莹剔透的动态美景，这正是“寓意于物”的绝妙体现。在遭到贬谪的大部分时光中，苏轼充分运用了这一“闲”字，不论是政务上，还是精神上，不论是被迫的，还是自觉的，都把自己放置在一种远离喧嚣的“闲静”境界中，苏轼的诸多传世名作大都产生于贬谪期，与这种“闲静”心态的养成是有很大关联的。

苏轼对于艺术观察的第三个要求是“神与万物交”。如果说“寓意于物，而不可以留意于物”侧重的是审美超功利的观察态度，那么“神与万物交”侧重的则是创作者之空明心灵与所体悟到的事物普遍性之间的完美契合。苏轼在《书李伯时〈山庄图〉后》中说：

或曰：“龙眠居士作《山庄图》，使后来人山者信足而行，自得道路，如见所梦，如悟前世，见山中泉石草木，不问而知其名，遇山中渔樵隐逸，不名而识其人，此岂强记不忘者乎？”曰：“非也。画日者常疑饼，非忘日也。醉中不以鼻饮，梦中不以趾捉，天机之所合，不强而自记也。居士之在山也，不留于一物，故其神与万物交，其智与百工通。虽然，有道有艺，有道而不艺，则物虽形于心，不形于手。吾尝见居士作华严相，皆以意造，而与佛合。”^②

苏轼记载了时人对李伯时（即李公麟）《山庄图》的评价，时人认为此画会让观画者产生“如悟前世”的感受，之所以会产生这种效果，是因为李伯时记忆力超群，能准确记住山庄的泉石草木、渔樵隐逸。这一评价及其原因推测，主要还是从作画者的技法层面着眼的。苏轼对此持不同看法，他认为，

李伯时的画之所以有如此逼真的效果，是因为同时满足了两个条件，即“其神与万物交，其智与百工通”，“其神与万物交”，是强调“物形于心”，“其智与百工通”是强调“物形于手”，二者合一，即“有道有艺”。两个条件中，“其智与百工通”即是作画者的技法层面，这与时人的评价其实是一致的，苏轼的高明之处是他并未仅仅停留在这一技法层面，而是上升到了“道”的层面、“心”的层面，注意到了李伯时超越技法的空明心态——李伯时之画之所以能“其神与万物交”，是因为他在观察事物时做到了“不留于一物”。

“不留于一物”，即不滞于一物，不局限于一物，清代贺怡孙曰：“思之所以不能及远者，有心者促之使近也；知之所以不能及大者，有心者隘之使小也。思与知所以远且大者，以其心之空明，无弗界也。”^③贺氏此语十分恰切地解释了“不留于一物”的内涵，它虽然是着眼于“思”与“知”，但对于艺术家的审美观察与体悟同样极为适用。“不留于一物”，实际上是要求心灵保持一种空明的状态，在苏轼这里，则可换言曰“空静”或“虚静”，苏轼提出：

欲令诗语妙，无厌空且静。静故了群动，空故纳万境。^④

至静而明，故物之往来屈信者无遁形也。^⑤

非至静无求，虚中不留，乌能察物之情如此其详哉？^⑥

虚而一，直而正，万物之生芸芸，此独漠然而自定，吾其命之曰静。^⑦

惟其空，方可无欲无求，心容万物；惟其静，方可收视反听，澄心凝思。在“虚静”状态之下，创作者可以洞察世间万象，掌握万物动态变化的普遍规律，曲尽物性之妙，由此达到“其神与万物交”的境地。创作者若能在艺术观察阶段做到这一点，再加上技法层面的博闻强记，距离苏轼“有道有艺”的完

① 苏轼：《记承天夜游》，《苏轼文集》，第5册，第2260页。

② 苏轼：《书李伯时〈山庄图〉后》，《苏轼文集编年笺注》，第9册，第600页。

③ 贺怡孙：《漱书二卷附校勘记一卷》，胡思敬校勘，济南：齐鲁书社，1995年版，第311页。

④ 苏轼：《送参寥师》，《苏轼诗集》，第3册，清王文诰辑注，孔凡礼点校，北京：中华书局，1982年版，第906页。

⑤ 苏轼：《东坡易传》卷八《系辞传下》，《苏轼文集编年笺注》，第12册，第275页。

⑥ 苏轼：《书黄道辅品茶要录后》，《苏轼文集》，第5册，第2067页。

⑦ 苏轼：《静常斋记》，《苏轼文集》，第2册，第363页。

美境界也就近在咫尺了。

二、“清景一失后难摹”——艺术灵感论

“灵感”是文艺创作中抹不开的问题,同时也是—个不易说清的理论难题。在中国古代文论中,对灵感问题的探讨一直延绵不绝,陆机最早提出了艺术创作的灵感问题,并对其作了生动描绘,《文赋》曰:“若夫应感之会,通塞之纪,来不可遏,去不可止。藏若景灭,行犹响起。”^①“应感之会”即指“灵感”,陆机认为,灵感畅达无阻时,文思泉涌,再繁复的景象也能书之笔端;反之,如果感应阻塞,六情凝滞,则文思艰涩,即使用力再多,也可能无从落笔。此后,沈约、颜之推、刘勰等均对文艺创作中的灵感问题作了不同程度的思考。

作为一个天才式的作家和艺术家,苏轼对灵感的体悟似乎比前代诗论家更为深刻,更具有感性直观特征,对它的重要性也更有切身体会。苏轼曾描绘文艺创作的艰难“搜研物情,刮发幽翳”^②,素材的挖掘与探索确实是一个极为艰辛的过程,然而文艺创作却不能是一个勉强而成的过程,在—系列画论中,苏轼通过描绘画家作画的情景,表达了对“应感之会”的重视,如:

有求者,必怒而去。意欲画,即自为之。郭从义镇岐下,延止山亭,设绢素粉墨于坐。经数月,忽乘醉就图之一角,作远山数峰而已。^③

唐广明中,处士孙位始出新意……其后蜀人黄筌、孙知微皆得其笔法。始,知微欲于大慈寺寿宁院壁作湖滩水石四堵,营度经岁,终不肯下笔。一日,仓皇入寺,索笔墨甚急,奋袂如风,须臾而成,作输泻跳蹙之势,汹汹欲崩

屋也。^④

两段评论透露出苏轼关于灵感的两个比较重要的观点。首先,创作中的“感应之会”显然是不能以人工控制的,灵感不来,“数月”、“经岁”也无可下笔;灵感若至,则可“乘醉就图”、“须臾而成”。苏轼十分欣赏郭忠恕、孙知微这种反勉强、任自然的创作态度。然而灵感现象作为精神高度集中的体现,有其偶然性的限制,不可能长期持续,因此要求艺术家要善于把握时机。郭忠恕、孙知微之所以能成就妙品,就是因为他们能在自然状态中,准确把握住倏忽而至的灵感。

对于灵感,苏轼本人也多有甘苦自道之文,如:“兹游淡薄欢有余,到家恍如梦蘧蘧。作诗火急迫亡逋,清景一失后难摹”^⑤,面对孤山美景,苏轼灵感袭来,产生了强烈的创作冲动,归家后急忙动笔,赶在脑中“清景”褪色之前将其描摹下来。相反,若—旦错过了下笔的最好时机,灵感便会转瞬即逝,苏轼在《湖上夜归》中便提到了“清吟杂梦寐,得句旋已忘”^⑥的无奈体会。由于对灵感现象的感受异常敏锐,苏轼常常在诗中描绘灵感来临的场景,如:

新诗如弹丸,脱手不移晷。^⑦

新诗如弹丸,脱手不暂停。^⑧

好诗真脱兔,下笔先落鹞。^⑨

兴来—挥百纸尽,骏马倏忽踏九州。^⑩

在进行艺术创作时,神妙难测的灵感如“弹丸”、“脱兔”—般,这就要求创作者不能作丝毫停滞,须把握时机,迅速抓住对象的强烈特征,将其得心应手地转化为动感的艺术效果。在《答谢民师书》中,苏轼曾形容“求物之妙,如系风捕影”^⑪,指的便是对艺术形象的灵妙捕捉,这些形象如风如

① 陆机:《文赋集释》,张少康集释,北京:人民文学出版社,2002年版,第241页。

② 苏轼:《祭张子野文》,《苏轼文集》,第5册,第1943页。

③ 苏轼:《郭忠恕画赞并叙》,《苏轼文集》,第2册,第612页。

④ 苏轼:《画水记》,《苏轼文集》,第2册,第408—409页。

⑤ 苏轼:《腊日游孤山访惠勤惠思二僧》,《苏轼诗集》,第2册,第318—319页。

⑥ 苏轼:《湖上夜归》,《苏轼诗集》,第2册,第440页。

⑦ 苏轼:《次韵王定国谢韩子华过饮》,《苏轼诗集》,第5册,第1400页。

⑧ 苏轼:《次韵答参寥》,《苏轼诗集》,第3册,第949页。

⑨ 苏轼:《送欧阳推官赴华州监酒》,《苏轼诗集》,第6册,第1806页。

⑩ 苏轼:《石苍舒醉墨堂》,《苏轼诗集》,第1册,第236页。

⑪ 苏轼:《与谢民师推官书》,《苏轼文集》,第4册,第1418页。

影,忽隐忽现捉摸不定,创作者唯有把握住灵感来临的时机,才能将其捕捉之,掌握之,以求得物之妙。

其次,灵感绝不是凌空而生的,它蕴藏在长期的学习和积累的过程当中。苏轼在上面两则画评中提及的“经岁”、“数月”,一方面突出了灵感产生的艰难过程,另一方面也突显了知识和生活积累在文艺创作中的重要性。苏轼十分反感贾岛、孟郊“吟安一个字,捻断数根须”的苦思冥想,但其用意在于批驳这种过于刻意的、极端的、功利性的苦吟做派,而非否定艺术家在寻求灵感时的不可或缺的知识积淀,相反地,苏轼在多种场合强调了艺术创作中知识积累的重要性。

“诗人雕刻闲草木,搜抉肝肾神应哭。不如默诵千万首,左抽右取谈笑足”^①,提倡取精用宏,反对临渴掘井;“博观而约取,厚积而薄发”^②,指出了诗文创作能够“冲口而出”的途径,避开了刘勰所说的“才疏而徒速”^③的弊端;“我昔尝为径山客,至今诗笔余山色。师住此山三十年,妙语应须得山骨”^④,把生活体验与灵感获得的内在关联说得十分透彻;“凡有见于中而操之不熟者,平居自视了然,而临事忽丧焉”^⑤,则从反面说明,若缺乏相应的知识积累,缺少娴熟的体验和实践,在文艺创作中极易造成心手不一的遗憾。

苏轼关于灵感的论述主要就集中在以上两个方面,在《文与可画筍簞谷偃竹记》一文中,苏轼同时提及了这两点:

故画竹必先得成竹于胸中,执笔熟视,乃见其所欲画者,急起从之,振笔直遂,以追其所见,如兔起鹘落,少纵则逝矣。^⑥

所谓“兔起鹘落,少纵则逝”,正是对灵感之偶然性、短暂性的生动描述;“执笔熟视”则正是对灵感来临的条件——知识积累的恰当概括。概而言之,苏轼所论及的“灵感”,建立在对外物“熟视”的基础上,是因外物有触于中而激发起来的偶然而短暂的强

烈的创作欲望与创作冲动。

三、“胸有成竹”——艺术心象论

“灵感”从突然产生到形之于手,虽然只是一刹那的功夫,但其中还需经历一个构思的过程,苏轼在上文中所提到的“成竹于胸”便是文艺构思中一个极为重要的环节。

《文与可画筍簞谷偃竹记》云:

竹之始生,一寸之萌耳,而节叶具焉。自蜩腹蛇蚶以至于剑拔十寻者,生而有之也。今画者乃节节而为之,叶叶而累之,岂复有竹乎?故画竹必先得成竹于胸中,执笔熟视,乃见其所欲画者,急起从之,振笔直遂,以追其所见,如兔起鹘落,少纵则逝矣。与可之教予如此。予不能然也,而心识其所以然。夫既心识其所以然,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?^⑦

“成竹于胸”,其实就是心中视象,即“心象”。何为“心象”?简单而言,即创作者心中之象。刘勰最早提出了“心象”问题,《文心雕龙·神思》曰:“使玄解之宰,寻声律而定墨,独照之匠,窥意象而运斤。”^⑧意即作家在进行创作时会根据声律而下墨,通过内视心中的形象而运笔。不少学者把这里的“意象”理解为作品中的形象,这种理解其实已经背离了刘勰的原意。“窥意象而运斤”,显然是“意象”在前,“运斤”在后,“运斤”窥视着意象来进行的。这里的“意象”就是经过神思活动后存在于作家心中的“心象”。在文艺创作活动的构思阶段,“心象”的形成是一个十分重要的环节。

苏轼在这里提出的“成竹在胸”,是对“心象”问题的进一步拓深。以上这段话具体说明了“心象”的三个特点:

第一,“神思”活动中所形成的“心象”,虽还在

① 苏轼:《次韵孔毅父集古人句见赠五首》其四,《苏轼诗集》,第4册,第1157页。

② 苏轼:《稼说》,《苏轼文集编年笺注》,第2册,第83页。

③ 刘勰:《文心雕龙·神思》,《文心雕龙注》,范文澜注,北京:人民文学出版社,1958年版,第494页。

④ 苏轼:《送渊师归径山》,《苏轼诗集》,第3册,第981页。

⑤⑥⑦ 苏轼:《文与可画筍簞谷偃竹记》,《苏轼文集》,第2册,第365页。

⑧ 刘勰:《文心雕龙·神思》,《文心雕龙注》,范文澜注,北京:人民文学出版社,1958年版,第493页。

心中,却是完整的。“画竹必先得成竹于胸中”,因此“心象”不是“节节而为之,叶叶而累之”的断片的东西。晁补之也呼应苏轼的观点,说:“与可画竹时,胸中有成竹。经营似春雨,滋长地中绿。兴来雷出土,万箨起崖谷。”^①所谓“成竹”即完整的形象,非片断之物。宋代罗大经在《画马》一文中也说:“大概画马者,必先有全马在胸中。若能积精储神,赏其神骏,久久则胸中有全马矣。”^②这里所说的“全马”也是强调了“心象”的完整性。

第二,“心象”不是板滞的,而是鲜活的有生命的,所以“所欲画者,急起从之,振笔直遂,以追其所见,如兔起鹘落,少纵则逝”。所谓“急起从之”、“追其所见”,就是作者把胸中的心象看成是一个有生命的对象,怕这个对象会如兔和鹘一样瞬间逃逸,因此极为珍惜这个短暂时刻。为什么“心象”会有生命呢?苏轼曾做过有力的说明:“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,谁知此凝神。”^③所谓“见竹不见人”、“嗒然遗其身”,是指作者的精神状态,这种“忘我”的、超于功利的精神,导致作者连自身的存在也遗忘了。在这种凝神忘我的精神状态中,其实是人的生命外射到了作为对象物的“心象”上,使“心象”似乎获得了栩栩如生的生命活力。这生命活力就是作者的生命活力,是作者生命活力的对象化。创作中的这种深入自己“心象”的境界,西方称为“移情”。里普斯说:“正如我感到活动并不是对着对象,而是就在对象里而,我感到欣喜,也不是对着我的活动,而是就在我的活动里面。我在我的活动里面感到欣喜或幸福。”^④创作者情感的对象化,是“心象”获得生命活力的深层原因。

第三,构思过程中的“心象”融入了作者的审美情感,具有浓郁的诗意。如苏轼名诗《饮湖上初晴

后雨》:“水光潋滟晴方好,山色空濛雨亦奇。欲把西湖比西子,淡妆浓抹总相宜。”^⑤作者将心中的诗情画意完美地投注到了西湖美景之上,用这种审美之心去看待景物,所形成的“心象”必然不是客观外物简单的复制,而是往往具有人们预料不到的诗意特征。苏轼《郭熙画秋山平远》一诗云:“鸣鸠乳燕初睡起,白波青嶂非人间。离离短幅开平远,漠漠疏林寄秋晚。”^⑥虽是咏画中之形,却也将作画者创作时的审美“心象”烘托了出来。作为画家的郭熙,对“心象”的诗意性也多有论述,可稍作引述,作为参考。郭熙认为,创作者胸中的心象应有一种审美的视点,要有“林泉之心”。他曾言:“看山水亦有体。以林泉之心临之则价高,以骄侈之目临之则价低。”^⑦艺术家不能受“斩刻之形”所限制,而应以“林泉之心”去看山水,这样真山水也就有了诗情画意,如“春山艳冶而如笑,夏山苍翠而如滴,秋山明静而如妆,冬山惨淡而如睡”^⑧,不同季节的山,虽“意态”不同,但都带有诗意。这已经不完全是对山水“物象”的观看,已经进入到“心象”的范围,因此才能“一山而兼数十百山之意态”^⑨,所谓“意态”正是心中印象。中国古代的艺术家在酝酿心象时,不但不为物象的面貌所限制,而且都能将其作为自己审美情趣的反照。心象中一片风景,就是诗人的一种心情。“成竹于胸”,不仅仅是自然物态的“竹”,更酝酿着观竹时的心情。

“成竹于胸”说,是对魏晋时期“意在笔先”、“窥意象而运斤”等观点的补充与丰富,是一种比较成熟的“心象”理论。“心象”是“成竹”,又非“成竹”;是已然,又是未然;是完整的形象,又是未定型的形象。心象的未定性和活跃性,使它成为文学艺术创作最具有创造性的时刻和环节。“成竹于胸”说是对这个最具有创造性时刻的理论概括。

① 晁补之:《赠文潜甥杨克一学文与可画竹求诗》,《中国古代文论类编》,贾文昭主编,福州:海峡文艺出版社,1988年版,第533页。

② 罗大经:《画马》,《中国古代文论类编》,第534页。

③ 苏轼:《书晁补之所藏与可画竹三首》其一,《苏轼诗集》,第5册,第1522页。

④ [德]里普斯:《移情作用、内模仿和器官感觉》,朱光潜译,选自《西方文艺理论名著选编》(中),伍蠡甫、胡经之主编,北京:北京大学出版社,1985年版,第472页。

⑤ 苏轼:《饮湖上初晴后雨二首》其二,《苏轼诗集》,第2册,第430页。

⑥ 苏轼:《郭熙画秋山平远》,《苏轼诗集》,第5册,第1509页。

⑦⑧⑨ 郭熙:《林泉高致·山水训》,《历代论画名著汇编》,沈子丞编,北京:文物出版社,1982年版,第65、65、67页。

四、“随物赋形”——艺术表现论

在构思之后的传达阶段中,苏轼提出了独具特色的“随物赋形”说。其《自评文》曰:

吾文如万斛泉源,不择地皆可出。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!其他,虽吾亦不能知也。^①

理解“随物赋形”,不可就词解词,而应回到它所在的具体话语情境之中。此评虽短,却十分清晰地给出了“随物赋形”的前后语境,精到地描绘出了“随物赋形”说的多层意蕴。

第一层内涵,即诗意传达时“随地而出”、“行止天成”的自然笔致。

苏轼论文常以水作喻,该评也用此法,“吾文如万斛泉源”,强调的是在灵感已至、诗意已满、胸中之竹已然成形之际,笔下文字如汨汨泉眼不可遏制,不需“择地”便滔滔而出。所谓“择地”,即句法、字法等语言修辞的推敲。以苏轼的《欧阳少师令赋所蓄石屏》为例:

何人遗公石屏风,上有水墨希微踪。不画长林与巨植,独画峨眉山西雪岭上万岁不老之孤松。崖崩涧绝可望不可到,孤烟落日相溟濛。含风偃蹇得真态,刻画始信有天工。我恐毕宏韦偃死葬虢山下,骨可朽烂心难穷。神机巧思无所发,化为烟霏沦石中。古来画师非俗士,摹写物象略于诗人同。愿公作诗慰不遇,无使二子含愤泣幽宫。^②

该诗完全抛开了刻板的修辞技法,全随内心的激荡之气展开,随所要描绘的对象本身的情态变化,杂用七、九、十一、乃至十六字一句的诗句穿插组合而成,使全诗节奏起伏跌宕,错落有致。诗随画意,并随抒情需要自然发展,讴歌了石屏上画的一棵苍劲

孤傲的老松,其中“不画长林与巨植,独画峨眉山西雪岭上万岁不老之孤松”两句,兴之所至,自然感会,卓犖不羁,回肠荡气,酣畅淋漓地抒发了胸中块垒,喷吐出了蓄积已久的情感。此诗可以说极为恰切地解释了“吾文如万斛泉源,不择地皆可出”的具体内涵。叶燮曾评论:“如苏轼之诗,其境界皆开辟古今之所未有。天地万物,嬉笑怒骂,无不鼓舞于笔端,而适如其意之所欲出。”^③笔随意到,是苏轼“自然天成”表现手法的重要体现。

苏轼之文,不仅可“随地而出”,而且“行止天成”,不假人力。在《与谢民师推官书》中,苏轼提出了与上面引文相似的说法:“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。”^④下笔作文之时,虽然已有成竹在胸,但在具体的传达阶段,却绝不可死板地依图画样,而是应该如行云流水一般,“初无定质”,让手中之笔自然而然地随“意”而行,当行则行,当止则止。不仅诗文如此,书法也是如此。元代诗人王恽评苏轼《赤壁赋》墨迹说:

余向在福唐观公惠州醉书此赋,心手两忘,笔意萧散,妙见法度之外。今此帖亦云醉笔,与前略不相类,岂公随物赋形,因时发兴,出奇无穷者也。^⑤

所谓“醉笔”、“醉书”,都是通过借助醉意,去除掉手中之笔的“刻意而为”,保持一种“心手两忘,笔意萧散”的创作状态,兴感天然,笔随意转,创造出奇妙无穷的作品。

“随物赋形”的第二层内涵,强调的是一种重“活”、重“变”的“活法”观念。这可以从两个方面来理解。

首先,重视事物之“形”的自然状态。这里的自然状态,既包括事物的“常态”,也包括事物的种种“变态”。对此,苏轼以水作喻,论说得相当充分。

万物皆有常形,惟水不然,因物以为形而

^① 苏轼:《自评文》,《苏轼文集》,第5册,第2069页。

^② 苏轼:《欧阳少师令赋所蓄石屏》,《苏轼诗集》,第1册,第277—288页。

^③ 叶燮:《原诗·内篇上》,《原诗·一瓢诗话·说诗碎语》,霍松林等校注,北京:人民文学出版社,1979年版,第9页。

^④ 苏轼:《与谢民师推官书》,《苏轼文集》,第4册,第1418页。

^⑤ 王恽:《跋东坡赤壁赋后》,《秋涧集》,卷七十三,转引自《苏轼论书画史料》,李福顺编著,上海:上海人民美术出版社,1988年版,第297页。

已。……惟无常形，是以遇物而无伤。^①

唐广明中，处逸士孙位始出新意，画奔湍巨浪，与山石曲折，随物赋形，尽水之变，号称神逸。^②

水之特点，就在于“无常形”、无常态，因此要想绘水若活，是十分困难的。苏轼曾言：“画以人物为神，花竹禽鱼为妙，宫室器用为巧，山水为胜，而山水以清雄奇富、变态无穷为难。”^③在绘画之中，山水之“变态”尤难表现，然而孙位却可以将其表现得活色生香，究其原因，就在于他能“随物赋形，尽水之变”，把握住水之“变动不居”的形态。

更进一步看，不论是把握事物之常态、静态，还是把握事物之变态、动态，要想做到“神逸”，最为根本的都是要抓住事物内在之“理”。苏轼对此也多有论及，其《评诗人写物》曰：

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。皮日休白莲诗云：“无情有恨何人见，月晓风清欲堕时。”决非红莲诗。^④

“沃若”，润泽之意，十分传神地形容出了桑叶温润丰泽的神态，同时由于桑树与民间女子有千丝万缕的联系，“沃若”还间接形容了民间年轻女子的美丽润泽，若将其移之他木，就收不到这种效果。同样地，“疏影横斜”、“暗香浮动”只能适用于孤洁冷傲的梅花，而不能移作他用；“月晓风清”也只能形容淡雅的白莲，而不能形容绰约的红莲。苏轼所举的这些诗句，其实已经牢牢抓住了表现对象的内在之理，因此才能无可置换。对于动态事物，如水，若要掌握其态，也须深入其理。苏轼有言：

江河之大及海之深，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。^⑤

由于水“不自为形”，所以唯有把握住江河大海的“必然之理”，才更易驾驭它们的“千变万化”。“随物赋形”、“尽水之变”，不仅是对事物之神态气韵的要求，同时也是对事物之动态变化的要求，更是对事物内在之理的要求。

其次，重视笔法的虚实结合、曲折变化，强调“活法”。

苏轼以水作喻的一个重要用意，就是强调文艺创作应摆脱法度的束缚，自由地进行创作，真切地再现事物的特点，达到“文理自然，姿态横生”、“出新意于法度之中，寄妙理于豪放之外”^⑥的灵妙之美。但苏轼也绝非排斥法度，他并未陷入二分法的障碍中，去否定人工创造的必要性，而是认为艺术创作的奥妙就在于自然灵妙而又暗合法度，这也是他所说的“浩然听笔之所之，不失法度，乃为得之”^⑦。

苏轼的创作无疑是做到了这一点的，在他的作品中，无论写景、抒情，还是叙事、说理，都会根据需要，随时改变表现手法，或正或反，或实或虚，形成了苏轼诗文“与山石曲折，随物赋形”的特点。《古文观止》卷十一评苏轼《喜雨亭记》：“只就‘喜雨亭’三字，分写、合写、倒写、顺写、虚写、实写。以小见大，以无化有。意思层出而不穷，笔态轻盈而荡漾。”^⑧贴切地指出了苏轼这种“听笔之所之”而又“不失法度”、“与山石曲折，随物赋形”的艺术表现手法。

五、“枯澹”——艺术风格论

中国古典文学中存在多种文体特征，或曰艺术风格。如《文心雕龙·体性》提出了八种风格，《二十四诗品》提出了二十四种风格。在这些风格当中，“平淡”一脉已经受到了一定的关注。唐代皎然

① 苏轼：《东坡易传》，上海：上海古籍出版社，1989年版，第54页。

② 苏轼：《画水记》，《苏轼文集》，第2册，第408—409页。

③ 苏轼：《跋蒲传正燕公山水》，《苏轼文集》，第5册，第2212页。

④ 苏轼：《评诗人写物》，《苏轼文集》，第5册，第2143页。

⑤ 苏轼：《滟滪堆赋并序》，《苏轼文集》，第1册，第1页。

⑥ 苏轼：《书吴道子画后》，《苏轼文集编年笺注》，第9册，第599页。

⑦ 苏轼：《书所作字后》，《苏轼文集编年笺注》，第9册，第498页。

⑧ 吴楚材、吴调侯：《古文观止》，杭州：浙江古籍出版社，2010年版，第303页。

曾提出“以缓慢而为澹泞”^①的说法,所谓“澹泞”即平淡。司空图尤为欣赏“冲淡”、“自然”、“含蓄”,还曾说:“王右丞、韦苏州澄淡精致,格在其中,岂妨于道举哉?”^②所谓“澄淡”也正是自然冲淡的意思。但是总体来看,宋代以前,平淡的艺术风格还不是审美主流。至宋,“平淡”开始大规模地进入文人视野,不论是创作实践还是理论总结,“平淡”都具有了举足轻重的地位。欧阳修提倡“以闲远古淡为意”^③,梅尧臣提出“作诗无古今,唯造平淡难”^④、“因吟适情性,稍欲到平淡”^⑤,都明确以自然冲淡为至美。

处于时代风气之中的苏轼,亦以其敏锐的艺术鉴赏力提出了以“枯澹”为美的艺术风格论。苏轼的“枯澹”说,基本是通过评价陶渊明、韦应物、柳宗元诗歌体现出来的。《书黄子思诗集后》一文,在指出了钟繇、王羲之的书法“萧散简远”、颜真卿、柳公权的书法“集古今之法而尽发之”之后,苏轼提出:

至于诗亦然。苏(苏武)、李(李陵)之天成,曹(曹植)、刘(刘桢)之自得,陶(陶渊明)、谢(谢灵运)之超然,盖亦至矣。而李太白、杜子美以英玮绝世之姿,凌跨百代,古今诗人尽废;然魏、晋以来,高风绝尘,亦少衰矣。李、杜之后,诗人继作,虽间有远韵,而才不逮意。独韦应物、柳宗元发纤秣于简古,寄至味于淡泊,非余子所及也。^⑥

苏辙的《子瞻和陶渊明诗集引》中记录了苏轼对陶渊明“枯澹”诗风的评论:

吾于诗人,无所甚好,独好渊明之诗。渊明作诗不多,然其诗质而实绮,癯而实腴,自曹、刘、鲍、谢、李、杜诸人,皆莫及也。^⑦

以上两段材料应结合起来看。第一段引文中的所谓“天成”、“自得”、“超然”,都是在讲诗歌的一

种艺术境界。在苏轼的心目中,苏、李、曹、刘、陶、谢、李、杜的诗歌,都已臻至化境,后继诗人唯有韦应物、柳宗元可与这些前辈比肩。但在第二段引文中,苏轼又明确指出其钦慕对象只是“渊明之诗”,“曹、刘、鲍、谢、李、杜诸人,皆莫及也”。这就透露出两方面的信息:第一,苏轼所说的“天成”、“自得”、“超然”,虽然境界高妙,但似乎还不是最高层次,唯有“渊明之诗”的“质”与“癯”才是艺术至境。第二,韦应物、柳宗元之所以能做到“非余子所及”,并不是因为他们对曹植、李白、杜甫都有借鉴,而是因为很好地继承了陶渊明的枯澹诗风。

何为“枯澹”呢?苏轼在《评韩柳诗》中说:

柳子厚诗在陶渊明下,韦苏州上,退之豪放奇险则过之,而温丽精深不及也。所贵乎枯澹者,谓外枯而中膏,似澹而实美。渊明、子厚是也。若中边皆枯澹,亦何足道。佛云:如人食蜜,中边皆甜。人食五味,知其甘苦者皆是,能分别其中边者百无一二也。^⑧

所谓“枯澹”即“外枯而中膏,似澹而实美”。“外枯”是指诗之文辞的平淡简古,“中膏”则是指诗之意蕴的丰富无限,这看起来是表里不一,而诗的极致正是这种表里(即“中边”)矛盾的统一,达到“似淡实美”的艺术境界。前文所说的“发纤秣于简古,寄至味于淡泊”、“质而实绮,癯而实腴”与此同义:简古的,但又是纤秣的,淡泊的,但又有至味;质实的,却又光彩绮丽,清瘦的,却又丰腴可人。这一看似矛盾的艺术风格论,极具张力地解释了“枯澹”的内涵。

苏轼在一封书信中,又从诗人创作由起步至成熟的历时角度,阐述了这种“似淡实美”的“枯澹”境界:

凡文字,少小时,须令气象峥嵘,采色绚烂,渐老渐熟,乃造平淡。其实不是平淡,绚烂

① 皎然:《诗式·诗有六迷》,《诗式校注》,李壮鹰校注,北京:人民文学出版社,2003年版,第24页。

② 司空图:《与李生论诗书》,《司空表圣诗文集笺校》,祖保泉、陶礼天笺校,合肥:安徽大学出版社,2002年版,第193页。

③ 欧阳修:《六一诗话》第四则,《六一诗话·白石诗说·溇南诗话》,郑文、霍松林点校,北京:人民文学出版社,1962年版,第6页。

④ 梅尧臣:《读邵不疑学士诗卷杜挺之忽来因出示之且服高致辄书一时之语以奉承》,《梅尧臣诗选》,朱东润选注,北京:人民文学出版社,1980年版,第205页。

⑤ 梅尧臣:《依韵和晏相公》,《梅尧臣诗选》,第96页。

⑥ 苏轼:《书黄子思诗集后》,《苏轼文集》,第5册,第2124页。

⑦ 苏辙:《子瞻和陶渊明诗集引》,《苏辙集》,陈宏天、高秀芳校注,北京:中华书局,1990年版,第1110页。

⑧ 苏轼:《评韩柳诗》,《苏轼文集》,第5册,第2109—2110页。

之极也。^①

苏轼以为,年轻时写诗要追求“气象峥嵘,采色绚烂”,这种“气象”和“采色”是根本的东西,是诗之内在美所在,诗若一开始就求平淡,那么除了平淡还是平淡,就会平淡无味,而不能达到淡而有味;到老时则不能一味地“峥嵘”和“绚烂”,在文字上要趋于“平淡”,逐渐达到外表“平淡”,但内里“气象峥嵘,采色绚烂”,而且表里达到矛盾的统一,这就是苏轼所追求的“枯澹”的实质。所以,“枯澹”是“绚烂之极”后的返璞归真,是“在巧若拙”,是大美简言,是平淡而有至味。

此外,我们还可从苏轼关于柳宗元、韦应物的对比评论中,对“枯澹”说的意涵再作深入理解。《评韩柳文》云:

柳子厚诗在陶渊明下,韦苏州上……所贵乎枯澹者,谓外枯而中膏,似澹而实美。渊明、子厚是也。^②

显然,在苏轼眼中,柳宗元的诗歌品质要在韦应物之上。苏轼何以作出这种评价呢?原因就在于,柳宗元的诗风更符合苏轼所推崇的“外枯而中膏,似澹而实美”的陶诗风范。

具体来说,首先,从心境层面看,陶渊明、柳宗元“并非浑身是静穆”。鲁迅曾评论陶渊明,“就是诗,除论客所佩服的‘悠然见南山’之外,也还有‘精卫衔微木,将以填沧海,刑天舞干戚,猛志固常在’之类的‘金刚怒目’式”^③;“被论客赞美着‘采菊东篱下,悠然见南山’的陶潜先生,在后人的心目中,实在飘逸得太久了,但在全集里,他有时却很摩登……那些胡言乱语的自白,究竟是大胆的”^④。因此,陶渊明诗歌的“悠然”、“枯澹”常常是以峥嵘的意态为深层底色的,这可以说是造成陶诗“外枯而中膏,似澹而实美”风格的根本原因。柳宗元在心境方面与陶渊明多有相似之处,贬谪之后,“既甯

斥,地又荒瘠,因自放山泽间,其埋厄感郁,一寓诸文”^⑤,其诗其文在看似平淡的风格下,其实埋藏着厚重深沉、峥嵘不平的“感郁”之情。相比之下,韦应物的散淡则是从内到外始终如一,他的从容散淡的心境形成了他与陶、柳之诗的显著差异。而对于一生飘零、几多风雨的苏轼而言,他对陶、柳“似淡实浓”、“外平内郁”的张力性心态,显然有着更为深刻的体悟和共鸣。

其次,从诗歌的审美效果看,陶渊明的诗歌是含有人工思力的,苏轼说陶渊明的诗“熟读有奇趣”,所谓“奇趣”正是诗思泯然化境之后的一种余味。苏轼也曾评论说“柳子厚南迁后诗,清劲纤余”^⑥,由此不难看出陶、柳在诗思方面的一致之处,所谓“柳子厚晚年诗,极似陶渊明”^⑦绝非妄语。贺裳《载酒园诗话》指出,在诗歌创作中,“韦无造作之烦,柳极锻炼之力”^⑧,则更为清晰地指明了陶、柳的相似处以及他们与韦应物的迥异处。陶、柳之诗是精严构思和熟练技法泯然无迹的成果,“如大匠运斤,无斧凿痕”^⑨,是绚烂之极归于平淡;韦应物的诗则“无造作”,无技巧,只是对其散淡心境的直接传达。也正缘此,陶、柳之诗在雅淡之外,还有一种深长的“余味”,而韦诗则浅淡直白。从这个角度看,苏轼置柳诗于韦诗之上,是有其道理的。

总之,苏轼的“枯澹”说,通过分析陶渊明、柳宗元等人的诗,认识到真正高妙的“枯澹”诗歌,不是一味的超脱、高蹈、清明,而是“发纤秣于简古,寄至味于淡泊”,其核心还是“峥嵘”和“绚烂”。这就从一种张力性的视角拓深了前人对冲淡诗风的认识,对“平淡”风格之主流地位的确立起到了重要的推动作用。

六、结语

以上分别从文艺创作的灵感论、心象论、表现论、风格论四个方面,对苏轼的文艺思想作了简要

① 苏轼:《与二郎侄》,《苏轼文集编年笺注》,第10册,第509页。

② 苏轼:《评韩柳诗》,《苏轼文集》,第5册,第2109—2110页。

③④ 鲁迅:《“题未定”草·六》,《鲁迅全集》,第6卷,北京:人民文学出版社,2005年版,第436页。

⑤ 欧阳修、宋祁:《新唐书》,北京:中华书局,1975年版,第5132页。

⑥ 苏轼:《书柳子厚南涧诗》,《苏轼文集》,第5册,孔凡礼点校,北京:中华书局,1986年版,第2116页。

⑦ 苏轼:《题柳子厚诗二首之二》,《苏轼文集编年笺注》,第9册,李之亮笺注,四川:巴蜀书社,2011年版,第236页。

⑧ 贺裳:《载酒园诗话》,见《清诗话续编》,郭绍虞编选,富寿荪校点,上海:上海古籍出版社,1983年版,第336页。

⑨ 魏庆之:《诗人玉屑》,卷十,上海:上海古籍出版社,1978年版,第211页。

概述。作为一代文豪,苏轼不仅在诗、文领域独领风骚,在书、画领域也造诣极高,这种贯通的文艺实践使得苏轼具备了一种融通式、超越式的艺术眼光,在他众多的文艺评论中,诗、书、画往往可以互渗互证,融为一体。作为中国古代最为优秀的作家、艺术家,苏轼对文艺创作中的种种实际问题,有着切身体会,因此他的创作论往往能切中要害,点出关键,对前人类似观点进行深度拓展。作为一位具有独立精神的批评家,苏轼常常能别具慧眼地发现他人之长处,尤其在对前人作品的再评价上,更是体现出他超凡的品鉴能力,如他对韩愈“文起八代之衰”^①的评价,对陶渊明“外枯而中膏,似澹而实美”的评价,对司空图“美在咸酸之外”的理论概述,几乎都一锤定音地确立了他们的历史地位,对

后人的审美倾向也产生了深远影响。最后,作为一位卓越的思想家,苏轼的诸多文艺思想都是有其深厚的哲学根源的,他出入于儒释道三家,儒家的入世精神让他提出了“有为而作”的观点,道家的“虚静”说、“法贵天真”说对他的构思论、传达论有直接影响,佛禅的顿悟让他对“奇趣”之美更为偏爱,等等。除此之外,苏轼作为一位通达的生命智者,坎坷的生活阅历、生命历程所赠予他的也十分丰厚,他对陶渊明、柳宗元的喜爱,对“枯澹”风格的张力性解读,都与他的坎坷遭遇密切难分。因此,我们要了解苏轼的文艺思想,应该首先去结识一个完整的苏轼、立体的苏轼,唯有从整体出发,从他所关联的完整的文化语境出发,才能对其文艺思想有一个更为清晰的认识。

(责任编辑 宋媛 责任校对 宋媛 蒋重跃)

SU Shi's Theories of Literary and Artist Works

TONG Qing-bing

(Centre for Literature Study, BNU, Beijing 100875, China)

Abstract: SU Shi, one of the most outstanding writers and artists in early modern China, has rich experience in creating literary and artistic works and hence always hits the mark where practical key problems lie. He is therefore able to enhance theories proposed by his forerunners. In artistic observation, for example, SU makes a comprehensive explanation of it from the perspectives of empiricalness, utilitarian transcendence and universality. He puts forward the “inspiration theory” by full observations of external objects; a kind of incidental but strong creative desire and passion triggered by them. His theory of “full command before creation” concerning “mind’s vision” in composition has three characteristics: completeness, vitality and poeticality. His artistic theory of “expression forms varying to particular objects” means to emphasize a kind of naturalness, where “flexibility” and “change” is extraordinarily embodied. In terms of artistic style, SU highly evaluates to the principle of “succinctness”, advocating a tensional perspective that contributes a new interpretation to the terse poetic style his previous artists have held.

Key words: artistic observation; sensational experience; principle of full command before creation; expression forms varying to particular objects; succinctness

^① 苏轼:《潮州韩文公庙碑》,《苏轼文集》,第2册,第509页。