

论《宋诗精华录》所选东坡诗

胡晓明¹

【摘要】：苏轼诗歌，既是宋诗之典型，需以一种最大化的方式，来呈现宋诗的精彩；也需以一种最恰当的解释，来说明宋诗的典范。因而，唐宋诗比较的角度，无疑是一个最为适合表现苏诗之精义的解释框架。东坡其人其诗，完全可以成为唐宋比较的标本。文章以陈衍《宋诗精华录》所选东坡诗为典型，从雅兴高致的心灵境界、瘦硬通神的山水写意、世俗人生的静观细省、化解悲哀的慧命双修、理趣成为人生戏剧以及由虚入实的现实世界六个方面，作唐宋比较。既力探石遗的评赏与圈点的幽旨，亦融合学界与个人唐宋诗观，力图发展出一套系统深入的苏诗比较论述。

【关键词】：唐型诗；宋型诗；比较；陈衍

DOI:10.16382/j.cnki.1000-5579.2017.06.008

引论：唐宋诗比较阅读的学术进路

王夫之无疑是一个典型的唐诗学者。他曾经批评苏东坡诗过于表现学问，表现读书多，“然是绝无才”。中国文学批评中的“才”，有两种不同的用法。沈德潜说苏东坡的“胸有洪炉，金银铅锡，皆归熔铸，其笔之超旷，等于天马脱羇，飞仙游戏”^{①②}，这也是“才”。王夫之的“才”就是严羽所说的“诗有别才”；而沈德潜所说的“才”是跟“学”在一起的。唐人所推崇的“才”是跟“妙悟”“兴象玲珑”等相关的，所以王夫之这样批评东坡，是用唐诗系统来批评。

我们这里要倒过来，用宋诗学的系统来读东坡诗。文学阅读的观念与方法有多种，其中一种即是回到阅读对象的有机脉络中，切近而又开展地阅读。宋诗的脉络无疑是唐诗，因为唐宋诗对举是传统讲宋诗的路数。唐宋诗之争是中国诗学的一大传统，起于宋人严羽，大成于清诗学，近代同光体诗家陈衍将其转化为唐宋诗兼美而以宋诗为主。同光体的实践，标志着古典诗学实践路线中“唐宋诗之争”的结束，同时也开启了古典诗学现代解释路线中“唐宋诗异同”的兴起。^③民国时期讲唐宋诗异同讲得最有影响的有三位先生，一是缪彦威，一是钱默存，另一是吉川幸次郎。缪氏云：唐诗以韵胜，故浑雅，而贵蕴藉空灵；宋诗以意胜，故精能，而贵深折透辟。唐诗之美在情辞，故丰腴；宋诗之美在气骨，故瘦劲。唐诗如芍药海棠，秾华繁采；宋诗如寒梅秋菊，幽韵冷香。唐诗如啖荔枝，一颗入口，则甘芳盈颊；宋诗如食橄榄，初觉生涩，而回味隽永。^④

缪氏的见解莹彻，将唐宋诗异同发展成为一套成熟的古典诗美学论述，超越了传统唐宋诗之争讲的创作范围。吉川幸次郎认为宋诗区别于传统诗歌的内涵和特征有二：一是视界的开阔，一是悲哀的扬弃。因宋代哲学发达，理性思辨的思维一方面使宋人对人类社会现实具有空前浓厚的兴趣，另一方面也使宋人能够冷静、客观地对待一切事物和现象，不仅表现出看问题时的广

基金项目：教育部重大课题“守正以创造：古今中西之争与后五四时代建设性的中国文论”的子课题（16JJD750016）。

作者简介：胡晓明，华东师范大学中文系、华东师范大学中国现代思想文化研究所教授（上海，200241）。

^{①②} [清] 沈德潜：《说诗碎语》，北京：人民文学出版社，1979年，第233页。[清] 赵翼《瓯北诗话》：“大概才思横溢，触处生春，胸中书卷繁富，又足以供其左旋右抽，无不如志，其尤不可及者。”（《瓯北诗话》，霍松林、胡主佑校点，北京：人民文学出版社，1963年，第56页。）又贺裳《载酒园诗话》：“坡公之美不胜言，其病处亦不胜摘。……然其才自是古今绝。”

^{③④} 胡晓明：《唐宋诗之争：陈衍诗学的近代转义》，《古代文学理论研究》第十九辑，上海：华东师范大学出版社，2001年。

^⑤ 缪钺：《论宋诗》，上海：上海古籍出版社，1982年，第36页。

阔视野，也显示出一种达观的态度，洞察到悲哀绝望并不代表人生的全部。^⑤吉川氏从中国文化精神史的整体生命着眼，于宋诗之精义，能见其大，见其精彩。然而，最有创意的还是钱默存先生的“唐诗以兴象风神见长，宋诗以筋骨思理擅胜”，“唐宋诗之分，乃风格性相之分，非时代先后之异”。如此一来，唐宋诗从具体的时空背景嬗蜕而

出，成为中国文艺心灵的两型。

21 世纪诗学渐成多样之共识：唐人主自然，宋人主人文；唐诗重才情，宋人重学问；唐人讲神来、气来、情来，宋人讲以文为诗、以议论为诗、以学问为诗、以文字为诗、以故为新、以俗为雅、以禅喻诗；唐人浑雅醇厚，含吐不尽，浪漫高华，宋人平淡简静，瘦硬警拔，化绚烂为古映；唐诗主情、宋诗主理。自然意象的淡化，人文优势的提升，规范了宋诗淡泊无华的基本风貌。崇尚品节的精神，艺术上的刻意求新，决定了宋诗瘦硬通神的风格要素。富于人文修养的情致，则产生了宋诗渊雅不俗的独家风味……宋诗之美，不仅在于自然与人文意象之美，而且在于一种风致美。在宋诗，风致是人文情趣的体现，是品节涵养的呈露。^⑥

由此可论，苏轼诗歌，是宋诗之典型，既需要以一种最大化的方式，来呈现宋诗的精彩；也需要以一种最恰当的解释，来说明宋诗的典范，因而，唐宋诗比较的角度，无疑既是一个成熟的传统诗学，有未尽的解释力的诗学，又是一个最为适合表现苏轼之精义的解释框架。中国哲学讲：有物必有对。结构主义认为：任何语言单独存在并无意义，透过相互对比而产生区别，透过区分而产生价值。这也可以成为如此解释的重要理据。21 世纪有很好的榜样，程千帆《四篇桃花源作品的比较》无疑是其中最杰出的作品。他得出结论：王维无疑是唐诗的典型，浪漫高华，贵族气的、唯美的人生。然而只要读韩愈的桃花源诗，不能不承认他更有文化内涵，更有深度。因为他颠覆了王维的虚幻唯美的陶醉，直面现实人生。如果再看王安石的诗，特别是那样石破天惊的发问：“天下纷纷经几秦？”你就不能不说，宋诗确实比唐诗更有力量。^⑦

除了宋诗学系统的解释框架正当性之外，苏轼本人，有没有唐宋异同的自觉意识？有没有想与唐代前辈诗家搏斗的爱恨心结？^⑧苏轼批评孟浩然诗“韵高而才短”^⑨，以及看不起《昭明文选》，推重“腹有诗书气自华”^⑩，多少透露了一些自觉态度。宋人讨论东坡采唐人旧诗，而机杼一新，前无古人^⑪；清人亦说，东坡诗如天仙化人，变尽唐人面目^⑫。更重要的文本，是《王维吴道子画》，正可以视为苏轼本人的“唐宋比较论”。从唐宋非时代先后之分、乃风格体性之异的角度，吴道子大致可代表唐代艺文的特色，而王维更接近宋人美学的精神。由实向虚，“摩诘得之以象外，有如仙翻谢笼樊”。虽然两位画家他都喜爱，苏轼还是推崇王维更多一些，稍加解读，可以看出他对宋代美学实有一份真正成熟的自觉。

苏轼形容吴道子：“道子实雄放，浩如海波翻。当其下手风雨快，笔所未到气已吞。”把吴道子雄放的风格写得很真实。然后他评价王维画风，“亦若其诗清且敦”。“敦”，就是敦厚、耐看。“清”，不是那样浓墨重彩，而是清空平淡。王维的东西特别有禅意，凡有禅意的东西都不会很浓重，都是清淡；然而凡有禅意的，又皆是其韵味醇厚的。所以敦和厚是一样的意思，就是耐人寻味的禅意。

^⑤①吉川幸次郎：《中国诗史》，骆玉明等译，合肥：安徽文艺出版社，1986 年，第 266 页。

^⑥②霍松林、邓小军：《论宋诗》，《文史哲》1989 年第 2 期。邓小军曾是缪彦威先生的助手，此论是发展了师说。

^⑦③程千帆：《古诗考索》，上海：上海古籍出版社，1984 年，第 35 页。

^⑧④布鲁姆《影响的焦虑》（徐文博译，上海：三联书店，1989 年）太过于刻意求异。姜白石受东坡影响，推重自然成文，有“不求合而自合，不求异而自异”的说法（《白石道人诗说自序》）。然宋人求异多于求合。

^⑨⑤陈师道：《后山诗话》，见何文焕辑：《历代诗话》，北京：中华书局，1981 年，第 308 页。

^⑩⑥苏轼：《和董传留别》，选自《苏轼诗集合注》，[清]冯应榴辑注，上海：上海古籍出版社，2001 年，第 209 页。下文所引苏轼均出自此书。

^⑪⑦洪迈：《容斋诗话》卷三，上海：商务印书馆，1941 年。比较东坡用白乐天、杜甫、郑谷诗，而脱胎换骨，自出新意。

^⑫⑧朱庭珍《筱园诗话》云：“至东坡则天仙化人，飞行绝迹，变尽唐人面目，另辟门户，敏妙超脱，巧夺天工，在宋人中独为大宗。”光绪十年刊刻本。

殷璠《河岳英灵集》里面就提到了“情来”“气来”“神来”，这三个“来”，就是最能够典型地说明盛唐时代以李白为代表的艺术。“情来”“气来”“神来”，首先这是一种笼罩性的能量，一种浪漫的大气场，所以吴道子是这样一种“雄放”型的艺术家。而苏东坡在单纯的“雄放”之外，又有了“超旷”的意境，因而更喜欢王维。这个跟宋代的特点也有关系。宋代的特点是开始强调一种内敛的、克制的力，以及一种启发性的语言，可以自由发挥观者的创造与想象力。王维得之于象外，“象外”，苏东坡其他表述即：“论画以形似，见与儿童邻。赋诗必此诗，定非知诗人。”“水光潋滟晴方好，山色空蒙雨亦奇”，如果以为这只是写西湖晴或雨，那就与小孩子一样了。“象外”有“言志”，即诗人的生命风格与圆融意态。^⑬所以“象外”就是超越于形象的那些意韵。这个就是“以韵胜”。唐代文化就是以气胜，宋代的文化就是以韵胜，范温论“韵”，不仅把“韵”用于艺术如绘画与音乐，而且将“韵”推广到做人做事的态度，甚而豪杰的生命精神，艺术家的生活和政治家的艺术当中，都有“韵”的存在。这个韵其实是一种内在的充裕、内涵的品位，以及给想象力、生命创意，让生命留有宽舒丰裕从容的余地，那是生命美学的东西。因为吴道子的画，虽然气魄很大，雄放，但是要进一步去体会他的内涵，要让每一个人在那里都感动，觉得其味无穷，那就不如王维。

尤其是王维写竹，东坡喜欢他“交柯乱叶动无数，一一皆可寻其源”。这个也是苏东坡重要的美学思想。东坡自己的画、书、诗，皆可用这两句，是东坡诗学的“夫子自道”。“交柯”指的就是竹干，“乱叶”就是竹叶，不是很密，就是很自然地在那里，但最难画的，是一种自然的交错感、层次感，竹枝和竹叶之间的空气感。所以纪昀评曰“妙契微茫”，即说到了艺术的至深奥秘，一切的艺术可能都有这个特点：一方面富于天然复杂性与生动性；另外一方面又是人工的条理性有序性，“一一皆可寻其源”，乱而有序，乱得天然，但可以寻求一些理趣、理路来的。“交柯乱叶”不是图案性的，是活的，有一种摇动感，摇漾于空中。所以“交柯乱叶动无数”这个“动”字极好，纪晓岚说“妙契微茫”，即写出了王维竹画的一种生气盎然的美，竹子在风中的那种空气感就出来了。中国画不能孤立起来欣赏，尤其是竹子。因为所有的中国画都离不开一个重要的因素，就是宇宙当中的生生之气。画竹、画山水，都是要表现宇宙中那种生生之气。

施补华《岷佣说诗》有两句话评这首诗。他说东坡的七古“沉雄不如杜，而奔放过之”，因为老杜的七古写得很沉雄，比方说《茅屋为秋风所破歌》，这些都很沉雄的，东坡就没有，但是他很奔放；“秀逸不如李”，李白的那种飘逸感、流动感，如《行路难》《蜀道难》，秀逸之美，东坡不如李白，但是“超旷过之”，“得之于象外”即是超旷的感觉。

有了传统诗学的大框架，也有了东坡本人的自觉意识，于是可以进而由此解读东坡诗。有一个比较现成的文本一直未有人加以利用，即同光体诗家陈衍《宋诗精华录》。从这部诗选中陈衍的大量评语可以看出，石遗老人采用了一种比较阅读的方法，而作为参照系与宋诗作比较的，虽然也有前代的诗歌，但大部分还是唐诗，建立了真正的唐宋比较对读，因而代表了最为成熟、最有宗旨，由宋诗学系统来解读宋诗的选本。这个选本中，苏轼又是入选作品最多(92首)、最为推崇的一个诗人。因而，值得深入剖析其唐宋对读的涵义。当然，由于陈衍以唐宋兼采的进路选诗，因而所选的东坡诗大都是短诗，以及音节较为响亮的诗歌，并不一定能代表最典型的东坡诗，然而尽管如此，其宋型诗风的特点依然十分明显，完全可以成为唐宋比较的标本。以下分几个方面来比较：一、雅兴高致的心灵境界。二、瘦硬通神的山水写意。三、世俗人生的静观细省。四、化解悲哀的慧命双修。五、理趣成为人生戏剧。六、由虚入实的现实世界。所选的全部东坡诗作，来源于陈衍《宋诗精华录》。^⑭借石遗的评赏与圈点，探苏诗之渊深意趣，虽力图钻味探幽，体会石遗老人的诗旨，亦不妨大胆发挥，融合个人的多年修炼之唐宋诗观。^⑮

一雅兴高致的心灵境界

^⑬①张戒《岁寒堂诗话》：“言志乃诗人之本意，咏物特诗人之余事。”（《岁寒堂诗话》，陈应鸾笺注，成都：四川大学出版社，1990年，第33页。）山水亦然。

^⑭②《陈衍诗论合集·宋诗精华录》，钱仲联编，福州：福建人民出版社，1999年。

^⑮③本文既非单纯研究陈衍的苏诗论，也非纯然的苏诗鉴赏论，毋宁说，此为一种重要的诗学方法。今人去古已久，一方面，以近人为桥梁，透过近人接近古人，不失为学术史的接力努力与连通渠道；另一方面，主观与客观，学问与诗感，文献与文艺，可以在其中融合交流，彼此互用。达到一种诠释的循环路径。

雅兴高致的心灵境界，是东坡之所以为东坡最大精神的特质。东坡一生敢言直谏，有儒者之仁勇，忠君爱民，为民喉舌，直道而行，确实是一位真正的豪杰之士，然而同时也不只是一位政治斗士与官场侠义之士，而更多的有一种渊亭岳峙的精神风度与高风绝尘的生命格调^{①6}；东坡在政治上不得志，一生屡遭放逐，然而他的诗歌基调极富于宽舒开朗喜气的乐观精神。这一品质，不同于纯粹理性或德性的精神品质。雅兴高致，与东坡其人的性格有关^{①7}，然更多的是属于一种来自人文修养的风致，是专注于内心世界的充实与满足，能够单纯地让自己的精神得到受用，能够使自己成为自己的快乐源泉。这包含着德性修行、生命内在的力量、人文涵养的意趣、平淡之美等审美要素。

什么是生命内在的力量？前人注意到东坡诗豪放不是粗豪，如“天外黑风吹海立，浙东风雨过江来”，这是飘逸清空之美；清人王鹏运将“每逢蜀叟谈终日，便觉峨眉翠扫空”，与“天外黑风吹海立”放在一起。除了画面感之外，“峨眉翠扫空”，是为“清雄”，跟“黑风吹海立”一个风味。“天外黑风吹海立”所带来的强烈冲击力和这句诗歌所带来的冲击力是一样的。与一个峨眉山中高人在那里对谈了一整天，某个时刻似乎整个峨眉山那种苍苍翠翠全部都打开了，天地为之一变！也就是说，与他对谈的那个高人，刷新了他的大脑。这种冲击力，就跟“天外黑风吹海立”也是一样。而“清雄”二字，正是历代评论中，讲苏东坡的风格时最多说到的^{①8}。李白诗歌是雄奇，但是“清雄”，豪情比较内在，比较轻松不费力，还是苏东坡为胜。因为李白毕竟还是像唐三彩，有很浓的那种情感、色彩或者个人精神，但是“清雄”二字，东坡风格，足以当之。很多诗歌都是朝这个方向创作的。沈乙盒名句“蓦地黑风吹海去，世间原未有斯人”，也是从东坡来的。这个风味的背后，这正是雅兴高致的心灵境界。

从东坡与文同的一段诗画缘可以再论人文修养与人文生活而来的雅兴。《文与可诗见寄云“待将一段鹅溪绢，扫取寒梢万尺长”次韵答之》：

为爱鹅溪白茧光，扫残鸡距紫毫铨。世间那有千寻竹，月落庭空影许长。文与可是宋代画竹的第一人，苏东坡如果想去赞美文与可，会很俗套，而且不需要他赞美，大家都知道，很多人都等在那里，把他们这些绢送给文与可。但是文与可说这些东西都只可用来给我做袜子，完全瞧不起那些普通的绢帛，自视甚高，他要的就是那个鹅溪的绢，文与可这样的画竹高手，如果东坡直接赞美他是没有什么意思的，但是东坡调侃他说：我知道你大概是对这个笔墨之事太厌倦了太累了，所以你想换来绢，我想你可能不喜欢再画画了，你……直接想得绢了。^{①9}“月落庭空影许长”，看起来是很有神韵的，如果仅是如此，其实已无新意。但是他的意思已经换了，这个新的意思一定要知道当事人之间的交往，才能够了解他的心意。原来文与可开玩笑说竹子太长，需要一万尺鹅溪绢，才肯画竹。东坡点明了文与可是想贪更多的鹅溪绢。旧的词语背后，已经变成了一种幽默的调侃，一种情感的机趣，这才是“风致”。这就跟唐人注重的韵味不一样，唐人讲的是境界、意境，最后这句竹影朦胧，好像是一种意境的美，但其实是一种机趣的美，就是他实质上是通过一种故意较真的计算之后，再来调侃和开玩笑，而调侃、开玩笑，恰恰很珍贵，因为只有他和他的知音友人，才懂得相互理解与欣赏，也就是最珍贵的，后来东坡说，文与可就画了一小幅竹子给东坡，而且明确地说，虽然只有数尺，但却有万尺之势。这个故事就把东坡前面的东西重新又化解了，因为文与可说我前面讲了万尺，指的是咫尺竹子有万尺之势，就小小的一个篇幅，中国绘画讲咫尺之内有万尺之势，所以他虽然只画了简简单单的几片竹叶，但是他可以让人去想象那个竹叶，可以长很高很高，万尺之势，所以这个就换来一段佳话。

所以宋人开始发现了一种新的美，这个美就是“风致”之美，只存在于趣味相投的斯文朋辈之间，以诗歌的语言记录下来，使之不朽。唐人更多追求永恒与普遍，可以让每个人的人生经验都从当中找到一种共鸣，“江畔何人初见月，江月何年初照人。人生代代无穷已，江月年年只相似”。这样的感动与共鸣，宋人不是没有，而是觉得太多就变成陈词滥调了，他们更追求一种

^{①6}①苏轼《书唐氏六家书后》：“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。”

^{①7}②东坡长身美髯，骨相清朗，观之有仙气。黄山谷诗记录世人观赏东坡风度仪容：“还作遨头惊俗眼，风流人物属苏仙。”（《次韵宋琳宗三月十四日到西池出遨》）

^{①8}③东坡评论张方平，亦有此语：“自庆历以来，讫元丰四十余年，所与人主论天下事。见于章疏者多矣。……是非有考于前。而成败有验于后。及其他诗文，皆清远雄丽，读者可以想见其为人。”

^{①9}④东坡与文与可交情深厚，另见《贫簪谷偃竹记》与《书文与可墨竹记》等。

文人生活中结晶为一些珍贵的东西，诗歌表现使之不朽，宋诗人文意象的优势就在于善于以诗歌的语言，去凝固人生当中的那些片段、日常、偶发的机趣灿然的美，把它捕捉下来，就像东坡说的“清景一失后难摹”，语言就是美的自觉，将有限的日常变为永恒，将平庸的人生变为风雅。^{②0}风雅也体现在宋诗常常以绘画、书法、雅玩、金石、古书、工艺以及音乐等尽可能多的人文意象来作为题材，这就是宋诗的人文意象优势^{②1}，唐人的好诗常常在边塞、道路、酒肆、驿站、战场、山野、田园，宋人的好诗往往在音乐、美术、书法、金石、雕刻，他们特别发展出一套日常生活的人文享受，所以宋人是古典生活美学的诗学，古典人文生活的艺术，如何点香，如何喝茶，宋人写得很多，而唐人写酒写得很多，酒发散着一种自然的浪漫气息，茶摇曳出一种沉潜的反观，回味悠长的风致。

雅兴高致，也表现为一种清莹之美。类似唐三彩与宋人青瓷的区别。如：明月入华池，反照池上堂。堂中隐几人，心与水月凉。风萤已无迹，露草时有光。起观河汉流，步履响长廊。名都信繁会，千指调丝簧。先生病不饮，童子为烧香。独作五字诗，清绝如韦郎。诗成月渐侧，皎皎两相望。（《和鲜》）

清莹之美是宋诗的特美。同样是清莹之美，与王维的“竹喧归浣女，莲动下渔舟”式的野秀，以及“空山不见人，但闻人语响”式的空灵不同，这首五律突出人文意象（心、诗）与自然意象的交融，开头以人心与月色相映照，中间突出宇宙与人心交流的超越感，对比城市人生的繁富巧丽，结尾又以诗之清与月光之清为美，表明人文创造与自然美景相互辉映，其所表现之高雅与雅兴，体现诗人身份在天地间的高贵感。

除了清莹之美，雅兴与高致又表现为平淡人生的滋味。

夜深人物不相管，我独形影相嬉娱。暗潮生渚吊寒蚓，落月挂柳看悬蛛。此生忽忽忧患里，清境过眼能须臾。鸡鸣钟动百鸟散，船头击鼓还相呼。（《舟中夜起》）

这里所创造的意境，是一种美学上的荒寒味，蚓与蛛两种动物都是属于荒寒之物。恰恰为宋代美学所喜欢。宋画往往不会画得亮丽，多画一种苍然老树，或画一寒江孤寂的渔翁或者蓬屋躬身的老者，营造疏野老苍平淡冲寂的意境。又如《腊日游孤山访惠勤惠思二僧》云：天欲雪，云满湖，楼台明灭山有无，水清出石鱼可数，林深无人鸟相呼。腊日不归对妻孥，名寻道人实自娱。道人之居在何许，宝云山前路盘纡。孤山孤绝谁肯庐，道人有道山不孤。纸窗竹屋深自暖，拥褐坐睡依团蒲。天寒路远愁仆夫，整驾催归及未晡。出山回望云木合，但见野鹳盘浮图。兹游淡泊欢有余，到家恍如梦蘧蘧。作诗火急迫亡逋，清景一失后难摹。

西湖的美，不是静的，也不是动的。山水亭台，是在动静有无之间，才显出它的特有神韵，水墨的意味。楼台或明或灭，山时有时无，整个诗歌的调子就出来了，极具宋代文化的特点，清空、平淡，通透，不是那么高调，很放松，然后“水清出石鱼可数”，是第三句，第四句跟第五句跟前面三句的一个变化就是由远而近，“水清出石鱼可数，林深无人鸟相呼”，西湖边上的一个最大的特点，就是任何一个地方，走进之后，都会感觉到那鱼在跟人相亲，鸟在跟人相亲，表面像罩在一袭轻纱之中的美女，但是走进去以后，都是鱼鸟草树花，很相亲的一个世界。“腊日不归对妻孥，名寻道人实自娱”，山水里面如果没有人，那山水就是一个顽空与枯干，就没有灵气，山水和人物之间，是这种若即若离的，或有或无的关系，而且他选择腊日出行，腊日的特点就是清空，淡远。杭州到宋代已经变成一个繁华城市，士女嘈杂，摩肩接踵。因而天欲雪之时出去，正是文人的趣味，追寻一种清空、淡远、通透的意境。“道人之居在何许，宝云山前路盘纡，孤山孤绝谁肯庐，道人有道山不孤”，后两句有一个评点说它“错综”，“字面错综，解法神妙”。“字面错综”指“孤”和“孤”的对照，“道”和“道”的对照，“山”和“山”的对照，然后最终就是“不孤”。从“孤”到“不孤”，这个就是字面的错综。“解法神妙”，就是说从山写到人，又忽而自然过渡到山，“孤山孤绝谁肯庐，道人有道山不孤”，悟道不孤，孤山有人就不孤了，看来是简单，实是神来之笔。

²⁰①朱弁《风月堂诗话》记（参寥）尝与客评诗。客曰：“世间故实小说，有可以入诗者，有不可以入诗者，惟东坡全不拣择，入手使用。如街谈巷说、鄙里之言，一经坡手，似神仙点瓦砾为黄金，自有妙处。”参寥曰：“老坡牙颊间别有一副炉鞴也，他人岂可学耶？”（《风月堂诗话》，北京：中华书局，1988年，第106页。下文所引朱弁文均出自此书。）

²¹②霍松林、邓小军：《论宋诗》，《文史哲》1989年第2期。

“纸窗竹屋深自暖，拥褐坐睡依团蒲”，就是那两个僧人所在的地方，其实里面很暖和。虽然题目上面有这两个僧人，然而只有一句话写到僧人。当然惠勤、惠思或许说了什么，或许什么都没有说。说了，但一句都不写。不写才是写，这空白是很重要的；不说，此二人“坐睡”，也是一种枯槁之美。然后就开始写到离开了，“天寒路远愁仆夫，整驾催归及未晡”，趁太阳还没有下山的时候回去，因为路上不好走，“出山回望云木合”，有一个非常好的画面感，也有一种内敛含藏的美。“但见野鹇盘浮图”，孤山上面的那个塔，只看见野鹇在那里盘桓，其他都不要写，画面非常的清空。“兹游淡泊欢有余”，写出了这次游玩的最大的一个享受，就是非常的清空平淡，松弛通透，一种单纯的美。其实，东坡此番造访，是因为欧阳修推荐惠勤工诗能文。而且这是东坡因反对新法遭嫉，自动外任杭州的第三天。从心态上说，他是看重二僧的才华，看重此番访问，然而这个原先的目的，反而成了可有可无，在西湖的无言之美面前，一切人为的好，都是徒劳。淡泊，在宋代的文学当中这两个字是很高的标准，很高的生活的艺术，很多很多诗人都以此为美，以此为快乐，以此为享受。宋代文化精神和唐代文化精神的不同，就是宋代文化精神追求的是淡，淡雅，清淡，平淡，不像唐三彩是喜欢浓烈的色彩，而宋代的青瓷，是雨过天晴的一幅清淡的美。整首诗歌一个颜色都没有，非常的淡雅，若有若无的这样的画面，没有浓墨重彩，所以要比较东坡和李白，两个人同样都很豪放，但东坡那种豪放是淡，“寄至味于淡泊”，他曾经讲到“寄至味”，就是很高的味道，其实要从淡泊里面来。^①²²这首诗创造的淡泊美境，是雅兴高致的心灵意境。

不是说东坡不喜欢日常人生的俗乐，如美食、美声、美色、美器²³，他是那种特别圆融的性格，可以与玉皇大帝游玩，也可以与乞儿嬉戏²⁴。然而他深深懂得平淡与知性的美，更是能够单纯地让内心世界满足，能够使自己感到快乐。雅兴问题，宋人有一份自觉。西方一些哲人也谈到。康德说：“我们发现有人能够因为单纯施展能力而感到快乐，能够因为自觉刚毅有力，排除障碍实现计划感到快乐。”快乐怎么来的，康德的美学思想当中，明确说，“能够因为增长见闻启发思想而感到快乐等等，我们理应称他们为雅兴高致”²⁵，康德把这种快乐命名为“雅兴”，因为它比别种快乐，更不受干扰，且也不至于令人劳精困神，反而涵养感情乐此不疲，而且他们可以怡悦身心。“当我们坚持认为快乐是目的的时候，我们并不是指放荡者的快乐或者肉体享受的快乐，像那些无知或不赞成或不理解我们的人所设想的那样，我们所说的快乐是整个身体的无痛苦和心灵的无纷扰。”“一个聪明的人是能够确定什么事或他的本质上需要最低限度的东西，而且能够很容易的很迅速的满足。这个需要得到满足的时候，人的体质就处于均衡状态”。²⁶

注意这里说的“均衡状态”，其实这个均衡状态很像中国传统的中庸哲学。“人的本性所寻求的终极的快乐是宁静”，中国的道家哲学以及佛教都尤其推崇中庸精神，康德所说的宁静是指身体的无痛苦和心灵温暖的松弛。这种意义上，也可以降低我们的欲望，克服无用的恐惧，尤其重要的是转向精神的快乐，这非常像宋人的特点。²⁷宋人转向精神的快乐，他们为什么喜欢青瓷？青瓷就是非常内在的东西，很宁静。斯多噶学派的爱比克泰德说：“我不能逃避死亡，难道我还不能逃避对死亡的恐惧吗？”这就是智慧。彻底想清楚了，就非常像苏东坡《在儋耳书》那种智慧。²⁸道理很简单，这个是我可以做主的，死亡我不能做主，但我可以做主的事情是我能够控制我的内心。“他们认为神是一种理性的磁体，它并不承认存在某个地方，而是存在于整个自然界中，存在于万物之中。”²⁹人因为相信自己心灵深处核心的东西，其实就是神的一部分，那么就不需要经过思考，

²²①《竹坡诗话》载东坡教人写诗：“作诗到平淡处，要似非力所能。”又《彦周诗话》记东坡教人作文：“大凡作文，当使气象峥嵘，五色绚烂，渐老渐熟，乃造平淡。”（何文焕辑：《历代诗话》，第348页。）

²³②东坡素喜习射，诗集中会猎诗屡见。

²⁴③《东坡事类》：“苏子瞻泛爱天下士，无贤不肖，欢如也。尝言：‘上可陪玉皇大帝，下可以陪卑田院乞儿。’子由晦默，少许可，尝戒子瞻择友，子瞻曰：‘眼前见天下无一个不好人，此乃一病。’”（〔清〕梁廷楠著，汤开建、陈文源点校，广州：暨南大学出版社，1992年，第33页。）

²⁵④《康德文集》，刘克苏译，北京：改革出版社，1997年，第22页。

²⁶⑤〔美〕撒穆尔·伊诺克·斯通普夫、詹姆斯·菲泽著：《西方哲学史》（第七版），北京：中华书局，2005年，第151页。

²⁷①东坡好饮酒，不过度；又茹素，戒杀鸡豚，多识草木，爱做园丁，皆此种性格。

²⁸②《在儋耳书》：“吾始至南海，环视天水无际，凄然伤之曰：‘何时得出此岛耶？’已而思之：天地在积水之中，九州在大瀛海中，中国在少海之中，有生孰不在岛者？覆盆水于地，芥浮于水，蚁附于芥，茫然不知所济。少焉，水涸，蚁即径去，见其类，出涕曰：‘几不复与子相见。’岂知俯仰之间，有方轨八达之路乎？念此可以一笑。戊寅九月十二日，与客饮薄酒小醉，信笔书此纸。”

²⁹③④洪迈：《容斋诗话》，第154页。

就可以感受到基本的道德感，可以凭直觉得到，就是宇宙自然的一个部分。

“幸福产生于对事物不得不如此的赞同。所以自由不是改变我们命运的力量，他只不过是情绪上的纷扰而已。他们把世界不是看成偶然的产物，而是看作建立秩序的心灵的产物，或者说理性的产物。”^④斯多噶学派其实跟中国的儒家是很像的。中国儒家认为宇宙是一片大的和谐，是有秩序的，这是乐观主义态度。雅兴高致，正是以此为底子。雅兴，实是一种生命的观照。很大程度上，它不一定是关注那种看见的东西，慢慢它会锻炼出一种能力，去看见看不见的东西；它不期望马上有看得见的成果与效用，但是会培育一种宽舒博大的精神基础。^{⑤③①}因而，游心以远，致力于养成一种看见事物背后东西的能力，就形成了重要的哲学。柏拉图相信每个人的灵魂里面都有一个知识的器官，它能够在被习惯所毁灭了、迷茫了之后，重新除去尘垢，恢复明亮。卢梭说：“就在这里，在我所处的清新空气里，我恍然意识到我的情绪起了变化，以及长期丧失了内心宁静得以恢复的真正原因。……接近于苍天，人们的灵魂也沾染了天上的、永恒的纯净。”^{⑥③①}西方的二元论思想，任何一个事物，背后就有一个更高的理念，更纯净的存在，中国的思想不是二元论的，任何一种事物，它本身就有它的本质在里面，但是有一点参照和对照：他们都认识到精神上的快乐是一种更高的快乐，这个超越性是一致的；至于超越之后和超越的方式可能东西方有不同，但是苏东坡的核心境界，就是他能够去冷静从他所面对的世界当中抽身出来，来观照自己。

二瘦硬通神的山水写意

唐诗长于营造浑成的意境，宋人长于描绘“尖新”的风景。^{⑦③②}东坡雪诗，陈衍加点的句子如：“冻合玉楼寒起粟，光摇银海眩生花”，可能“寒起粟”和“眩生花”在陈衍看来是比较新的写法。一般来说“玉楼”“银海”就是很雅的，然而诗人竟用了生理上的这些反应来配合着写，这种搭配本身就是化俗为雅，雅俗合一。将身体的一些微小病态反应，放到一个银光素裹的世界里面去，陈衍是从这个角度上来强调了一下宋诗的特点。宋诗比唐诗要更多身体上细微丰富的变化。翁方纲所提到的宋诗比较“尖新”，“尖新”就是一种与身体有关的感受，新奇而敏锐。

“江空野阔落不见，入户但觉轻丝丝”，就是雪飘到屋里来，很轻盈的，柔微的。李商隐写的微雪，也写得很好。谢惠连《雪赋》：“初便娟于墀庑，末萦盈于帷席。”“萦盈”就是写这种轻丝丝的感性。这个词在唐诗里也非常有影响。雪花在空中回旋的感觉，后来就变成了用来写舞蹈与舞女的姿态。身体像雪花，“飘摇兮若流风之回雪”，但是东坡是用了“轻丝丝”这样的普通口语一样的语辞，因为他要避免这些用得太多、太唯美以及太书面化的语辞。太贵族、太《文选》，大家都用得很熟练了。唐诗之后，再反过来读“轻丝丝”就很新鲜，感觉直接。如果没有经过唐诗，就会觉得宋人这个一点都不像诗，那种唯美、古典的美到了宋诗里得到了一种解构。

还可以将这首诗跟李商隐比较。李商隐更多地用美玉、月亮、梨花、梅花，以及天上的絮、白练、丝绸、仙鹤等等。李商隐的雪诗有很多好诗，西昆体专门学义山这一路，所以宋诗一个特点就是要洗尽铅华。翁方纲说：“诗之宋愈加细腻，非唐人所想见。”就是已经跳出了唐调流弊。诗不仅是一个游戏，也是要去贴近现实生活本身去写，而不是更多的用那些辞藻构筑一个华美的文字世界，生活才是生生不息的源头。

³⁰⑤东坡反对王安石废除诗赋取士，认为真正取士的标准，应该“不从实用”，而着眼于人才的底蕴。（见《宋史》本传）又宋神宗召见轼，问如何取士，苏轼回答：“臣窃意陛下求治太急，听言太广，进人太锐。愿陛下安静以待物之来，然后应之。”即此一幅宽舒博大从容心态在政治生活中的表现。（亦见《宋史》本传）

³¹⑥[法]卢梭：《新爱洛漪丝》，伊信译，北京：商务印书馆，2010年，第85页。

³²⑦《彦周诗话》载：“林和靖《梅诗》云：‘疏影横斜水清浅，暗香浮动月黄昏。’大为欧阳文忠公称赏。大凡《和靖集》中，《梅诗》最好，梅花诗中此两句尤奇丽。东坡和少游《梅诗》云：‘西湖处士骨应槁，只有此诗君压倒。’仆意东坡亦有微意也。”（何文焕辑：《历代诗话》，第390页。）又《诗人玉屑》云：“东坡吟梅诗‘竹外一枝斜更好’，语虽平易，颇得梅之幽独闲静之处。凡诗人咏物，虽平淡巧丽不同，要能以随意造语为工。”（魏庆之：《诗人玉屑》，上海：上海古籍出版社，1978年，第378页。）苏轼《和秦太虚梅花》：“西湖处士骨应槁，只有此诗君压倒。东坡先生心已灰，为爱君诗被花恼。多情立马待黄昏，残雪消迟月出早。江头千树春欲暗，竹外一枝斜更好。孤山山下醉眠处，点缀裙腰纷不扫。万里春随逐客来，十年花送佳人老。去年花开我已病，今年对花还草草。不如风雨卷春归，收拾余香还畀昊。”林和靖此诗为唐型诗之典型，东坡此诗案，亦为东坡唐宋诗求异之证。

再如《真兴寺阁》：

山川与城郭，漠漠同一形。市人与鸦鹊，浩浩同一声。此阁几何高，何人之所营。侧身送落日，引手攀飞星。当年王中令，斫木南山楸。写真留阁下，铁面眼有棱。身强八九尺，与阁两峥嵘。古人虽暴恣，作事今世惊。登者尚呀喘，作者何以胜。曷不观此阁，其人勇且英。

这首诗很适合作唐宋比较。相同的题材是杜甫的名篇《同诸公登慈恩寺塔(大雁塔)》^{③3}。其中有两句：“俯视但一气，焉能辨皇州？”登上那个塔之后往下看，全都是浑然“一气”，没有区别的。杜甫这句诗很能代表唐诗的特点，唐人在俯看天地的时候，看得很远很阔大，视野非常开阔。“唐人发现了无限”，尤其是盛唐。如王勃的“城阙辅三秦，风烟望五津”，“风烟”这个词语就非常美，是一种无法用眼睛所看到、只能用精神去把握的风景。所以唐人看世界的“看”，和宋人所看世界的“看”，同样是登高的“看”，是不一样的，背后的情感、想象力，都不一样。杜甫的“焉能辨皇州”，他那个眼光是放到了整个天下；宋人苏东坡登上了这个真兴阁之后，其实也是觉得很high，但是他有一种说理的框架，他把世间都要去分析一番，所以他把它分成山川与城市，其实就是自然与人世，然后把它分成人与物，人与动物，人生与自然生命。一个“形”，一个“声”；分而又合，所以它先是一个“分”的框架，他把浑然一体的东西用一种分析的框架来解开、来铺陈，然后再由“二”而“一”，由分而合，强调其“高”，所以创造的就是一个“理”的世界，在这里已经含有了理趣：无论城乡也好，无论人与自然也好，如果换一个角度，我们如果是永远生活在一种城市的角度的话，我们看到的東西就是很计较、很功利、很区分的，总是在这里说你的我的他的、官的民的，但是如果从“高阁”即超越现实人生的角度，就把这些问题全都抹平了，没有这些差别，也没有这些界限。他有理趣了，但含在里面。我们从唐宋诗的区别来看，唐诗就是浑然的、情感式的那种眼光，而宋诗的眼光，他背后已经带有一副眼镜，就是蕴涵人生很多哲理的那种眼镜。这是一个很好的例子。

还有一点，瘦硬通神的山水写意，即山川胜迹的背后是有人的。一般来说，唐人写的山山水水，常常是绝对“无人”才好，我们经常在王维山水诗中看到没有人，“无人”是最高的意境。还有崔颢《登黄鹤楼》：“昔人已乘黄鹤去，此地空余黄鹤楼。黄鹤一去不复返，白云千载空悠悠。晴川历历汉阳树，芳草萋萋鹦鹉洲。日暮乡关何处是，烟波江上使人愁。”写到最后，其实已经没有人在这里面了。就是说，唐人登高、登楼所看到的最美的意境，其实是一种俯仰今古，人事永远敌不过永恒的自然山川，人变得非常的渺小，自然山川很大很大。但是苏东坡看到的这个楼、这个山川胜迹不同，它背后有人，人也很大，人就是造这个楼的人，就是这个王中令。他是宋初的一个将军，他的形象留下来，有写真，就留在那个阁上。而且他这个写真还特别有英气、豪情，有棱有角的那个眼神。所以苏东坡从这个楼的高，感觉到了一种人的美，就在造这个楼的人当中。就像我们读说这篇文章要知道它的作者，他登了这座楼，还要知道造楼的人，要了解这个人，从这个人的生命气象中，体会到与楼一致的、相通的美，所以第二段他把它就写出来了。“与阁两峥嵘”，“峥嵘”就是那种英气，头角峥嵘，英气勃勃。所以我们说他山川胜迹当中，背后有人，而人和山川胜迹一样重要。^{③4}

三世俗人生的冷静观照

³³①苏轼：“学诗当以子美为师，有规矩故可学。”（陈师道《后山诗话》，何文焕辑：《历代诗话》，第304页。）又黄彻《蛩溪诗话》云：“坡有‘欲吐狂言喙三尺，怕君嗔我却须吞’，尝疑其语太怪。及观《杜集》亦有‘临风欲恸哭，声出已复吞’。”（丁福保辑：《历代诗话续编》，北京：中华书局，1983年，第377页。）表明东坡用子美诗句甚多。

³⁴①接下来是他的议论。“古人虽暴恣”，这个将军在当地可能会做过一些很凶狠的事情，不是说爱民如子的那种仁政、贤良之辈，蛮狠的。但是他“虽暴恣”，“作事今世惊”，是这么一个人物。苏东坡写这首诗歌的时候是二十六岁，他其实也投射了他年轻时候做一番大事的愿望。中国文化当中有不同的系统。有德的系统，有力的系统，有些人就属于另外的系统，像项羽啊，那就不是德的系统。牟宗三说过中国文化有六个字，一个是“心性理”，一个是“才情气”。他说有的时代、有的人物是重才、重气的，有些时代、有些人物是重德、重心的。就儒家而言也不是全部都讲一个德的系统。像王阳明，就是既有豪杰之气，就同时也是一个力的系统。苏东坡在二十六岁的时候能写这样的诗歌，表现出他对人生的一些体悟不同于纯粹的理学家，他毕竟是“儒门当中的苏秦张仪”。

丹元子画了李太白的画像，请东坡做一个题诗，他就题了这样一首诗歌，“天人几何同一沔，谪仙非谪乃其游”（《书丹元子所画李太白真》）。现代新儒家熊十力先生最喜欢用的一个比喻就是大海与众沔。“众沔”就是大海表面上很多的泡沫，用来比喻世间万象的空幻、短暂，大海就是世界的本体，是“体”和“用”的关系，本体和现象的一个比喻。“天人几何同一沔”，世界上任何存在，无论是自然的还是社会的，天还是人，终归于幻象。诗的开头就特别有一个宇宙的视角，格局很大。然后从这个开头来讲这个李太白这个人，“谪仙非谪乃其游”，这里的谪有二义：一个是李白的特殊义。李太白在唐代被称为“谪仙人”，从天上被贬谪下来，就是说人间是很糟糕的，人间是那种受苦的地方，唐人这样看人间。但是宋代的文化精神有一个很大的特点，就是对人间性、世俗性的一个尊重，一种承认，人间不是非常糟糕的地方，不是苦难深重的所在。所以“谪仙非谪乃其游”，不是贬谪到人间，而是“游”在人间，有出有入，有无或然，“无”即是不执着于一端；^{③5}有苦有乐，有乐，也就有很多享受在里面，而苦难也是一种游历，所以人间是变成了可游可娱，而非贬谪之所在了。二是苏轼被贬谪，然而他换一个思路去看，并非是被贬谪，而是游历。^{③6}其思想基础正是“天人同一沔”，带有禅宗和齐物论的影响，转化了唐人仙界与人间的二分区，而成为一种即世间而超世间的享受态度。^{③7}这小小的细节可以表明苏东坡心里有一个唐宋的区分。

沈德潜曾批评东坡作诗“工于比喻而拙于庄语”^{③8}。其实东坡有意识不作庄语。《九日黄楼作》写重阳节的酒聚，极富于普通世俗人生的画面。甚至故意漫画化，取得一种风俗画的效果。如果唐人写歌妓，一定是歌如何好，舞如何妙，人如何美，然而东坡这里却说这些歌妓不好看。“莫嫌酒薄红粉陋，终胜泥中千柄锄”，哪怕比较简陋的这个节庆，不是那么好看的歌舞表演，不是很漂亮的这些歌妓，但也还是胜过了往年的重九，因为往年的重九是在抗洪救灾当中度过的。这就是对节日欢乐的冷静克制写法。

“热酒浇肠气先压，烟消日出见渔村”，渔村出来了，这个时候雾散去了。陈衍这两句加了点。“烟消日出见渔村，远水粼粼山鬻鬻”，“鬻鬻”——这也是苏东坡故意用一些冷僻的字，类似赋里的字，声音也特别怪异，鬻鬻的意思是野兽吃完东西的样子，也引申为野兽吃剩下的东西，那当然就是很残缺，形容那个山被野兽啃得很怪异的样子。之所以特意制造这样一个不是很抒情，不是那么一唱三叹的效果，如果用绘画来比喻，像木刻版画那种强烈的视觉冲击力，而不是水墨淡雅意味。“诗人猛士杂龙虎，楚舞吴歌乱鹅鸭”，这两句，陈衍特别点评说是“以鹅鸭对龙虎，所谓嬉笑成文章也”。这就是苏东坡的特点。这些诗人如狼似虎，这些来跳舞的人像一群鹅鸭一样的乱叫。这是故意用一种漫画的笔法来写出这次宴会的众生相。一种世俗人生的风俗画。做客的三十余人都是知名之士。唐人写肯定不这样写，比如李商隐写他的幕府，写的是“蓝山宝肆不可入，玉中仍是青琅玕”。都是美玉，这是格高调美的写法。《滕王阁序》写“高朋满座”，“紫电青霜，王将军之武库”，都把这些宾客写得很美。然而那是一种夸张的美。宋诗的一个特点是反审美，唐人的审美性很强，宋诗故意反审美，故意用一些不是那么很唯美的诗句去写生活当中的一些场面，尤其是美丽的节日。

另一首写雅集的五律也值得细读。《梅圣俞之客欧阳晦夫使工画茅庵已居其中一琴横床而已曹子方作诗四韵仆和之云》，与李白一样用了王子猷访戴安道的故事：寂寞王子猷，回船剡溪路。迢迢戴安道，雪夕谁与度？倒披王恭氅，半掩袁安户。应调折弦琴，自和撚须句。

试对比李白同样写王子猷的诗：

昨夜吴中雪，子猷佳兴发。万里浮云卷碧山，青天中道流孤月。孤月沧浪河汉清，北斗错落长庚明。怀余对酒夜霜白，玉床金井水峥嵘。人生飘忽百年内，且须酣畅万古情。

³⁵②苏轼《赠写真何充秀才》：“此身常拟同外物，浮云变化无踪迹。问君何苦写我真？”即是有无或然，变化无定，不拘一格。时人称为“坡仙”，自称“玉堂仙”，同是“仙”，不同于李白的“谪仙”，没有下降的意味。

³⁶③朱弁《风月堂诗话》记东坡云：“老杜自秦州越成都，所历辄作一诗，数千里山川在人目中，古今诗人殆无可拟者。”（《风月堂诗话》，第104页。）所历，正是此意。

³⁷④《和黄秀才鉴空阁》云：“明月本自明，无心孰为境。挂空如水鉴，写此山河影。我观大瀛海，巨浸与天永，九州居其间，无异蛇盘镜。空水两无质，相照但耿耿。妄云桂兔蟆，俗说皆可屏。”洪迈《容斋随笔》曾加以讨论。其中“空水两无质”一句，正是大海与众沔此意。

³⁸⑤《宋诗别裁集》评苏诗语。[清]张景星、姚培谦、王永祺编：《宋诗别裁集》，上海：上海古籍出版社，1978

从李白诗可见唐人热烈浪漫，感情冲动，不顾天不顾地，有仙人的意态，将王子猷的故事写到青天北斗之上，他完全不理睬王子猷故事中的细节与意义，只取其佳景，任意发挥。然而也能得其精彩，不失为王子猷故事中“尽性”的表达。东坡也同样抛开王子猷故事中的传统含义，其实是对魏晋以及唐人的颠覆。关键是“雪夕”句要标问号。东坡设想了一个场景：倘王子猷不来，戴安道何等寂寞？如此知音、如此美好夜景，可以有如此的缺憾么？接下来的王恭倒披氅、袁安半掩门，以及调琴、苦吟，都是等待知音的画面。相比李白的高蹈与浪漫，东坡此诗，正是宋人看重世俗人生、重视文人交流、珍惜斯文情谊的写照，是宋人更渴求此生此世知音相赏的写照。

再一个例子是杜甫《丽人行》：

三月三日天气新，长安水边多丽人。态浓意远淑且真，肌理细腻骨肉匀。绣罗衣裳照暮春，蹙金孔雀银麒麟。头上何所有？翠微荷叶垂鬓唇；背后何所见？珠压腰际稳称身。就中云幕椒房亲，赐名大国虢与秦。……

试对比苏轼《续丽人行》：

深宫无人春日长，沉香亭北百花香。美人睡起薄梳洗，燕舞莺啼空断肠。画工欲画无穷意，背立东风初破睡。若教回首却嫣然，阳城下蔡俱风靡。杜陵饥客眼长寒，蹇驴破帽随金鞍。隔花临水时一见，只许腰肢背后看。心醉归来茅屋底，方信人间有西子。君不见孟光举案与眉齐，何曾北面伤春啼？

某论著里如此评论：“杜诗中的丽人是专宠的诸杨，苏诗中的丽人是无宠的宫女。《丽人行》场景，铺写游宴之豪奢；《续丽人行》画境，渲染宫怨之无奈。诸杨之美丽，正面白描；内人之美丽，侧笔烘托。杜诗之旨趣，以讽喻为诗；苏诗之作意，以游戏为诗。杜甫《丽人行》，据事直书，堪称诗史；苏轼《续丽人行》，无中生有，情节虚构，可谓创意。”^①

我的观点不是这样的。在这里，苏诗转化了老杜原作中沉醉与清醒的主旨。内在结构是贵族社会与世俗平民人生的对照，苏轼用真切朴实的世俗生活来否定宫廷生活的无聊空洞。他用大量笔墨描写形式多于内容的深宫美人，是为了作品结尾的否定。杜甫写《丽人行》，苏轼继之写《续丽人行》，是一种颠覆式的仿写，游戏地塑造一个“杜陵”形象，这个形象其实是对某一类型知识人的质疑。对照而言，“杜甫”们渴望进宫廷为官却不得志，某种意义上也代表了唐人对于大唐天子与权力人生无限权威的向往尊崇。苏轼将杜甫的《丽人行》翻案，推陈出新，显露了宋人对于自由的渴望。苏轼超越了唐代大多数知识人的生活价值取向。

四化解悲哀的慧命双修

苏轼诗的一个重要的品质，即化解悲哀。吉川幸次郎等早有论述，并将其扩大为整个宋诗的特点。但是我要强调两个特点，一是化解之先，有更深的悲哀领略，东坡的化解，必然是从悲哀中转出，所谓化七色为一白；二是不仅是诗的品质，而更是透过化解悲哀，慧命双修，确立作为士人的自尊自爱。唐人张若虚《春江花月夜》：“江畔何人初见月，江月何年初照人？人生代代无穷已，江月年年只相似。”表达了自《古诗十九首》以还人生短促宇宙无穷的感伤主义。

东坡《和鲜于子骏〈郾州新堂月夜〉二首》：“岁月不可思，驶若船放溜。繁华真一梦，寂寞两荣朽。惟有当时月，依然照杯酒。应怜船上人，坐稳不知漏。”其实骨子里隐藏着对抗自《古诗十九首》以还的感伤主义传统诗学。

虽然有诗体有五七言的不同，然而诗歌的灵魂是一个，即岁月如流的感叹。唐人因江月之永恒人世之短暂而感叹情深，东坡虽然也采用了“月光永恒不变”这一套路，但毕竟又克制了这一套路的发挥，压抑了熟悉的抒情，转而着力于珍惜当下^{③9}，写一个晚上的心情变化，由欢乐转为忧伤，最终消解了忧伤。最有意思的是，他创造了“船上人”这一抒情形象，将自古以来

³⁹①东坡《次韵惠循二守相会》：“共惜相从一寸阴，酒杯虽浅意殊深。且同月下三人影，莫作天涯万里心。”亦同此意。

江边看月的人，化身而为时间之波流之上，驾一叶之扁舟，凌万顷之茫然，安然稳坐赋诗饮酒的主客二人。人再也不是一味叹气的过客与看客，而是享受此在生命欢乐的时光弄潮儿。

再看与唐人同样是写梨花与海棠花。《东栏梨花》云：

梨花淡白柳深青，柳絮飞时花满城。惆怅东栏一株雪，人生看得几清明。此诗从杜牧的《初冬夜饮》“砌下梨花一堆雪，明年谁此凭栏杆”化出。杜牧那里是物是人非的唱叹，而东坡转化而为清明理智的珍视。与他的《中秋月》名句“此生此夜不长好，明年明月何处看”一样的珍惜此在。又东坡的《海棠》：“东风袅袅泛崇光，香雾空蒙月转廊。只恐夜深花睡去，故烧银烛照红妆。”可与唐人李商隐《花下醉》对读：“寻芳不觉醉流霞，倚树沉眠日已斜。客散酒醒深夜后，更持红烛赏残花。”李商隐自爱自怜，客人都散走了，海棠的这个美，残花之美为夜深不眠之“我”所独得。他强调的是独赏。李商隐的诗中经常有这个类似寂寞心，众人皆醉我独醒，一种孤往的理想主义，以海棠表达世上志士仁人的憔悴忧伤。然而东坡的不一样。这里对海棠花的欣赏，重在相互欣赏。担心花睡去，其实是着意于如何让自己的生命与世间其他美好的生命一起共同美好，能够相互照耀而增加光价，能够相互肯定，共同实现，完成世间的美好。因而，这首东坡海棠的背后，也是有一种转化自怜自哀的生命修行态度在其中。^{④①}

东坡在黄州是他生命中最为困顿的岁月，也是他慧命双修的实践结果之时。《过江夜行武昌山上闻黄州鼓角》：

清风弄水月衔山，幽人夜度吴王岷。黄州鼓角亦多情，送我南来不辞远。江南又闻出塞曲，半杂江声作悲健。谁言万方声一概，鼙愤龙愁为余变。我记江边枯柳树，未死相逢真识面。他年一叶溯江来，还吹此曲相迎饯。

这首诗的重点是写听鼓角声的各种变化，犹如音乐的变奏，而产生较为复杂的心理感受。顺序是：鼓角——出塞曲——江声——出塞曲。表达的情感是：多情——思归——悲愤——悲健，转忧愤为刚健。

背后隐然的东坡主题：化解人生的忧伤与无常。

陈衍对这首诗的评点“鼓角送行未经人道过”，这个是非常到位的一个点评。鼓角作为军乐，打仗的时候，不送行的。送行一般用管弦乐器。冯应榴的注释当中很老实地注了：三万人配多少面鼓，三万人多少只角，角和鼓是两种乐器。鼓角是古代行军，包括驻扎在驻地的时候，为了凝聚人心、团结队伍、齐整军心的一种军乐。所以陈衍在这首诗歌里面特意地提到鼓角送行的问题。^{④①}鼓角送行肯定不是苏东坡的幻觉，而是真实的黄州当时响起的军乐，当然也不是有意为苏东坡送行的，当地有驻扎的军队，然后有鼓角。“黄州鼓角亦多情，送我南来不辞远”，也就是说他在武昌山这边听到黄州那边的鼓角，然后觉得这个鼓角在送他，一直送到武昌山来了。因为在黄州生活的缘故，那悲凉的鼓角，听起来有情有义，似友人的送别。苏东坡是一个多情的人，但是他绝对不会说我对黄州如何地多情而留恋。他在黄州做了团练副史，可能跟这个军乐也有关系。但是他不会说，我对黄州很有感情，他反过来写鼓角很多情，鼓角的一声一句都有留恋他的情感，因为他走了，每天都听到的这个鼓角留恋他，第一句“清风弄水”和“月衔山”，一个“弄”一个“衔”，都是多情留恋的一个姿态，与鼓角相呼应。

接下来就是“江南又闻出塞曲，半杂江声作悲健”，这个“出塞曲”也应该是鼓角的声调。这个鼓角的声调是有点像出塞

^{④②}东坡《次韵惠循二守相会》：“共惜相从一寸阴，酒杯虽浅意殊深。且同月下三人影，莫作天涯万里心。”亦同此意。苏轼《寓居定惠院之东杂花满山有海棠一株土人不知贵也》亦此意。纪昀评：“纯以海棠自喻，风姿高秀，兴象深微。”诗云：江城地瘴蕃草木，只有名花苦幽独。嫣然一笑竹篱间，桃李满山总粗俗。也知造物有深意，故遣佳人在空谷。自然富贵出天姿，不待金盘荐华屋。朱唇得酒晕生脸，翠袖卷纱红映肉。林深雾暗晓光迟，日暖风轻春睡足。雨中有泪亦凄枪，月下无人更清淑。先生食饱无一事，散步逍遥自扪腹。不问人家与僧舍，拄杖敲门看修竹。忽逢绝艳照衰朽，叹息无言揩病目。陋邦何处得此花，无乃好事移西蜀。寸根千里不易到，衔子飞来定鸿鹄。天涯流落俱可念，为饮一樽歌此曲。明朝酒醒还独来，雪落纷纷哪忍触。

^{④①}①有意思的是，鼓角本来是为了雄壮军心，但是史书上记载，魏武北征乌丸，越涉沙漠，军士闻之悲而思归。表明同样的声音，在不同的人，不同的时间和背景中听来，会产生不同的情感。

曲，那种悲健，半杂着那苍莽的江声。

江南《出塞曲》不是军乐。《晋书》《刘畴传》记，刘畴曾经“避乱坞壁”，江南当时有很多避乱的坞堡，胡人想要害刘畴，刘畴不怕，“援箛而吹”，吹的就是《出塞》_____《入塞》，他一吹，那些侵略者，那些胡人，因为都是北方来的，一下子就引动了故土之思，因为《出塞》《入塞》都是北方的音乐，于是“群胡皆垂涕而去”，不再去攻打他了。所以这个《出塞》《入塞》是乡愁音乐，苏东坡用在这个地方，包含的是一种回家的情调，声音是悲而不衰飒，悲而峻切朗健的曲调。

而且他把这个悲健的曲调又写到水声里面去了。江水的声音，“谁言万方声一概，鼙愤龙愁为余变”。当中不知埋藏着多少水妖怪物，它们都在那里发出悲愤的声音。“鼓角缘边郡，川原欲夜时。秋听殷地发，风散入云悲。抱叶寒蝉静，归来独鸟迟。万方声一概，吾道竟何之。”这是老杜《秦州杂诗》里面的句子。杜甫的《秦州杂诗》也写鼓角，秋天原野的声音是一味的悲叹。杜甫的“万方声一概，吾道竟何之”，到处都是一样的愁苦之声，我走到哪里？我在天地当中漂泊流浪，没有一个归处。“谁言万方声一概”的“谁言”，暗含着他对老杜致敬，不同的是，老杜的秋声静寂而凄清，东坡的秋声激烈而重浊，相同的是，带出杜甫背后那句话，“吾道竟何之”。如果说老杜代表唐人建立功业的失败感，与报国无门的悲剧感，而东坡重点不是悲观，而是苍莽与悲慨。正如鼙龙在江里面弄出来的各种怒吼声音来为我申诉。

“我记江边枯柳树，未死相逢真识面”。“树犹如此，人何以堪。”而“真识面”也是用杜诗。“识面”就是相识、认识、相交，就是朋友的意思，真朋友。我的生命这样地衰朽，跟你这个枯树是一样的，我们成为朋友，我当初看到你的时候，和现在看到你的时候，你衰老了这么多，我也同样，就像照镜子一样的，当然也衰老了很多，我们唯一能够庆幸的就是我们都还活着，我们都活着，“真识面”，我们就是这样的一个朋友。“他年一叶溯江来，还吹此曲相迎饯”。那么到将来我们都回来的时候，再来唱这首曲。虽然有牢骚，但仍有希望，以后我再从这边溯江而来，那么这首曲子，黄州鼓角这首出塞曲，可能还会再吹出来迎接我。这时的鼓角，转而为人情的温暖，转而为人情的问候。……这是转悲为健的调子，从老杜那里走出来了。背后的声音作为衬托的，都是老杜的唐音。

又如刘禹锡《乌衣巷》：“朱雀桥边野草花，乌衣巷口夕阳斜。旧时王谢堂前燕，飞入寻常百姓家。”抒发社会大变动的兴亡盛衰之感。乌衣巷其实最早是一个军人政权的营地，后来，变成了王谢家族的一个领地，然后就代表了王谢家族的贵族精神风貌与社会形态，到了后代，贵族在历史上消亡的沧桑兴衰主导了几乎大半个中国的诗史，刘禹锡通过一只乌衣巷的燕子，表达了由六朝而隋唐、由贵族而军人政权的兴亡感叹。东坡下面这首诗歌是次王安石的韵。王安石其实是表达建功立业的心愿。而东坡反其意，从好酒写起，“但有樽中若下，何须墓上征西”，若下是名酒，征西大将军曹操，也没有什么了不起，只要有好酒，那就不要去像他那样建功立业。“闻道乌衣巷口，而今烟草凄迷”，这两句陈衍加了圈点，读起来简单，但他放到这里，非常切合这个地点，“乌衣巷口”，而且也非常切合王安石这个人物，也切合当时的东坡的心情，一切都归于历史，无论是政治的争斗、建功立业、一代英豪，还有那些党争，都可以归入历史的一片云烟之中，烟草凄迷而已。如果说刘禹锡是感伤，苏东坡则是旷达；如果说刘禹锡是伤叹贵族的沦亡，那么苏东坡则是推尊审美人生的价值，超越于军事人生、政治权力人生之上。这毕竟是宋人的趣味了。

因而转悲为健，突出的是宋人作为士人的自尊自爱。如下面关于《望夫台》的一组比较：山头孤石远亭亭，江转船回石似屏。可怜千古长如昨，船去船来自不停。浩浩长江赴沧海，纷纷过客似浮萍。谁能坐待山月出，照见寒影高伶俜。

试比较唐人同题作品：“望夫处，江悠悠。化为石，不回头。上头日日风复雨。行人归来石应语。”（王建）；“终日望夫夫不归，化为孤石苦相思。望来已是几千载，只似当初望时。”（刘禹锡）这类纯情的唱叹，多情善感。而东坡的“照见寒影高伶俜”，分明已经隐喻了士人的高傲孤洁的身份感。

背后是宋人思想资源的丰厚。一个有名的诗例即《和子由澠池怀旧》：“人生到处知何似，应似飞鸿踏雪泥。泥上偶然留指爪，鸿飞那复计东西。老僧已死成新塔，坏壁无由见旧题。往日崎岖还记否，路长人困蹇驴嘶。”一个很宋诗的特点就是，这

是诗人与内心的声音作真诚的对话。如前所述，唐人回答生命的问题，如宇宙的无限、人生的短促，那些对比，成为一种套路式的唱叹。但是东坡此诗从传统走出来，有一种倾心交谈的调子，个性化地、真切地去跟自己的内心对话，转到内心，就是向内转。由此而来的特点，就是化解悲哀，因为与内心认真而持续对话，就不期然而然淘汰了俗情，弃置了人云亦云的套路与程序，自然就有一种理性的过滤与沉淀。因而，这首诗歌读到后面，就没有我们常常在唐诗里面所表现的那种悲哀感，当然也有悲哀，但涉及怎么样去化解，与他生命中那种智慧相照面相碰撞，而得到了一种无答案的答案，这里的化解工夫其实是融汇了三教的慧命，儒道释不是现成的教条，而是化为他自己的一个论述，变成自己的人生哲学。

再具体分析，他的首联就讲的是空无。以雪为喻是佛家经常做的比喻，“人生到处知何似，应似飞鸿踏雪泥”，那种空无的幻灭感来自佛教。“泥上偶然留指爪，鸿飞那复计东西”，有一种递进的关系。不仅有一种递进的关系，而且有一种歌唱的感觉。非常富于人生的那种漂浮不居、到处留下生命的痕迹的那种深情唱叹。

颈联也只有苏东坡能写得出来。“老僧已死成新塔”，“老僧”对“坏壁”，有一种苍然之美。“新塔”对“旧题”，也很工。在这种整炼的精美的工对形式当中，又是一种流水对的形式，尽管一代代老僧逝去，然而人生的旧痕却是那样的不可觅得。这里又是一种自然和历史的流转。它的表面是流水对，但是它的背后，它的情感内容是一种自然和历史流转的无情无义。我有一次去常熟破山寺，就发现那个寺庙的后面比前面那个院子还深，因为一代一代住持的老僧去世之后，都有一个灵塔，下面有个莲花座，无数的灵塔森森然一大片。老僧一代一代地去世了，这就是历史、时间流逝的无情无义。“老僧已死成新塔”，不断地有新塔出现的同时，又有不断地在时光中倾塌的断垣残壁，“坏壁无由见旧题”，题在墙上的诗，本来就是人对生命的一种珍惜、流连；可是这个珍惜和流连又变成了“坏壁”，这是残酷的人生。那个墙壁与诗句一起斑驳地坍塌下来。在精美的工对当中，是历史流转的无情无义。一代又一代的人过去，生命的流逝，死亡如浩荡而来的潮流，无法阻挡。中国人对生命的一个感受就是，对死亡的意识，是顺承的，就是接受、顺承。人生的一个最终极的悲剧性，就是挡不住这样一个死亡的来到。无论是什么样的人，无论是什么样的高僧大德，无论是集体的死亡还是个别的死亡，都是没有办法去阻挡的，都是要去面临与承受的。那么，人想在历史上留下的生命的痕迹，在这样一个背景上面显得是非常的空幻与可怜。人的想法和大自然的铁律相比，何等的渺小和不足道。人的那种点滴的努力呢，似乎永远也敌不过大自然那种无边的伟力。这当然是人生的哲理和一个最大的终极答案，面对这样的一个关乎生命的终极答案，东坡之所以为东坡就显示出来了，在这样一个绝对的悲剧面前，是不是就死心了、放弃了？恰恰是在这样一种悲哀的大背景中，生长出一种儒家式的回应。所以我们讲，苏东坡他融合了儒道释，他既不是完全的佛家的空幻、道家的虚无，他也不是儒家的单纯的刚健和乐观，他是在这个大的背景下翻转过来、去承认，然后就是肯定了一个温暖有情的结局：“往日崎岖还记否”，一个重要的诗性心理凸显出来了，那就是记忆。人的记忆是有情有义的，不可能如佛家那样把它空掉，如道家那样把它虚无掉。记忆是永不磨灭的，记忆是对有情生命的肯定。^{④2}在这样一个死亡背景的滔滔潮流之中，往日的情谊却仍然点点滴滴值得珍视。“往日崎岖还记否”这样一个探问，追溯到家族与亲情的根源：他们从原先这样一个贫寒的四川中层家庭，不太底层，但也不是很富，然后一步一步地出川，来到政治中心的中原，这个往日一路上的辛苦、艰难，他问他弟弟还记得否。这当然是相当儒家式的一个探问。最后是一个意象：“路长人困蹇驴嘶”。诗歌到这里就结束了。所以翻转过来写的是儒家的一个日用的智慧，日用而不知。苏东坡同时也说到了宋代的人生体验，一定是要有佛道体验的。但是有佛道体验不难，整个唐代诗人都有佛道的体验。所以唐诗是佛化的时代，但是一定要在这个上面翻转，要懂得翻转上来，所以苏东坡他有一个生命的厚度。

西方小说理论有所谓“扁平的人”和“圆形的人”区分。如果说苏东坡其人其文结合起来看，第一个特点即特别具有生命的厚度。显示出一种经过阅历、经验以及文化的积淀，而得来生命的圆融与受用。如果我们在中国的文学家当中找“圆形的人”，那就是苏东坡，一方面他的生命故事、贬谪命运，可能在中国古代诗人当中也是最为坎坷曲折丰富的；另一方面他的生命底蕴，也是最为深厚的。他所得到的学养，与宋代的社会有关，宋代所创造的社会文明在中国的历史当中达到的高度，用陈寅恪的话

⁴²①朱弁《风月堂诗话》记：“东坡《中秋》诗云：‘暮云收尽溢清寒，银汉无声转玉盘。此生此夜不长好，明月明年何处看？’绍圣元年自录此诗，仍题其后云：‘子十八年前中秋夜，与子由观月彭城时作此诗，以阳关歌之，今后遇此夜，宿于赣上，方南迁岭表，独歌此曲，聊复书之，以识一时之事，殊未觉有今日之悲，但悬知为他日之喜也。’”（《风月堂诗话》，第113页。）亦转悲为健之意。

来说，是华夏民族历几千年发展之后的“造极之世”，时代创造了一个很高的文明成就。所以在这样一个时代，在这样一个社会，它一定会有自己的一个伟大的文学家，来表现时代的辉煌和厚度，苏东坡这样的人物能够代表。正如刘熙载所论：“东坡诗打通后壁说话，其精微超旷，真足以开拓心胸，推倒豪杰。”^{④3}“打通后壁”，即是说他把儒道释的思想都消化了。他并不是一个简单的儒家，也并不是一个简单的佛学家，也不是一个简单的道家。钱穆说他是“儒门中的苏、张，庙堂中的老、庄”，他把这些东西全部都消化了。所以，这就成就为苏东坡了不起的地方。

五理趣成为人生戏剧

老杜诗：“在山泉水清，出山泉水浊。”比较简单，二元化区分成了两个世界。东坡不会这样看世界。《六和寺冲师阡山溪为水轩》：

欲放清溪自在流，忍教冰雪落沙洲。出山定被江潮洩，能为山僧更少留。同样借助于老杜的诗意，然而却没有坚执于二元世界的对立。只是承认清溪之“清”可以暂时得到保持，然而这暂时的美好与清静，正好就是值得珍惜的缘分，这样写，也突出了冲师的智慧，欲放还留，欲自由又欲纯洁，自由了就失去纯洁，解决的方案是“暂时”。有情有义，又尊重现实。复杂的理趣增加了诗歌的戏剧性因素。

陈衍说东坡《题西林壁》有新思想，确实可以说代表了典型的宋诗写法。“横看成岭侧成峰，远近高低各不同。不识庐山真面目，只缘身在此山中。”如果对照，可与李白的庐山香炉峰对读。庐山的香炉峰写的是浪漫高华之美，日照香炉，紫烟氤氲，如此一种仙气，唯美浪漫，像唐三彩，然后是“银河落九天”这样一个不羁的想象，那是一种浪漫诗人的典型意态。但东坡在如此强大的前辈杰作面前，依然创造了不朽，即以其理趣、思想擅胜。《题西林壁》至少有这样几个对照在里面：里与外；一与多，岭就是多，峰就只有一，看的角度不一样，对同样的事物，可以看出一和多个。还有就是固定和变化。用油画来表现《题西林壁》就很难，因为没有焦点透视的，它是散点透视。它在这里或者那里。用国画就好表现，国画就可以用散点透视来表现，在一幅画当中表现出不同，或者一个人在山谷当中，再画一个人在山峰上面，就不是用一种定点的观照角度，而是这个变化着流动着。同样的道理，如《泗州僧伽塔》“耕田欲雨刈欲晴，去得顺风来者怨。若使人人祷辄遂，告物应须日千变”。也是发现了人生戏剧性纠结背后的哲理。^{④4}

再次，是不同的“看”：用眼睛看与用心灵看的区别。身在此山中的时候，那是眼睛去感受；你要是想看出这个山背后的东西，就得用心灵去看。最后，关于“真”：“世俗真”与“超世俗真”不一样，同样是“真”，哪个是真面目？东坡认为在这里应该是一个超世俗的真东西在背后。东坡的庐山诗写了很多，绝句都有十多首，这首是最好的，最具有宋诗成熟的艺术特点。

《咸淳临安志》记载杭州西菩寺，“寺外有东西两山，或有云会，望之成岭”。这是《与毛令方尉游西菩寺二首》中名句“白云自占东西岭”的真实根据，又真切又有画面感。把白云写得像隐士一样。“明月谁分上下池”，西菩寺有两个池，一个叫“清水池”，一个叫“明月池”。从某一个角度去看，清水池也是明月池。因为两个月亮在里面。如果在某一个楼，在寺楼上往下看的时候，可能两颗月亮都在里面，那么就很难分了，到底哪个是明月池呢？宋诗写风景又有理趣的诗歌，比唐人真切。因为这个句子只能用在里，没有办法转到别的地方去的。从理趣上说，白云和明月都是无心的，但是人有时偏要分别。白云是自己去占“东西岭”，它是随心所欲的，它自己想占就占，想不占就不占；明月是自然而然，自作主张的，就是两个池水里都有明月，也不是靠人工一定要区分出来的。因为地方志上是讲人工区分出了一个明月池，一个清水池，反而把它分开了。大自然本身有一种自性、自生、自在、自由。后来同光体诗人陈曾寿也受东坡影响，“宝相瞻前旋在后，镜奁只是岭西东。”“宝相”“镜奁”都是月亮，虽用《论语》的“瞻之在前，忽焉在后”，却更带佛教的意味。“宝相”本来是佛教的名词，“镜奁只是岭西东”，月亮究竟在岭的东边还是西边，这个是没有必要去执着的，总之都是沐浴在如水的月光当中。从自生、自由、自在的意义上说，最早还是王维诗：“木末芙蓉花，山中发红萼。涧户寂无人，纷纷开且落。”它自己在那里自生自灭，自己开

⁴³② [清] 刘熙载：《艺概·诗概》，上海：上海古籍出版社，1978年，第66页。

⁴⁴① 洪迈《容斋诗话》卷三，亦记东坡此诗，评曰“此意未易为庸俗道也”。揭示世间相互矛盾现象，表达宋人客观理性精神。

心，自己欢乐，不需要我们来欣赏它，就有这个意思在里面。但是我们看王维代表唐人古典高华的格调，但并不要真切的某处，不要具体真实的地点，它可以放在任何一个幽静之处，这样就少了一些日常人生真实的新鲜气息，与普通人生隔了一层。而东坡诗是一次与友人的游玩中偶然所得。

《游金山寺》中，“羁愁畏晚寻归楫，山僧苦留看落日”是一种戏剧性，从唐人的黄昏乡愁套路跳出，变成一个好客的山僧和一个无奈的游子的相遇。而“二更月落天深黑。江心似有炬火明，飞焰照山栖鸟惊”，晚上发现不明生物，又是另一种戏剧性，表明东坡的爱奇。然而更有理趣的是从一开头的“我家江水初发源”，以长江喻入世建功雄心，到结尾“江山如此不归山，有田不归如江水”，以长江喻归隐心情，如此张力。这首诗歌结尾，古人评价很高。汪师韩说这个结尾好，以前的那些游金山寺的诗，有一个套路，就是动不动就“一往作缥缈之音”。很多人喜欢这个唐诗的写法，一旦高高地对着茫茫的江水就一唱三叹，作缥缈之音。与东坡此首对比之下，“自来赋金山者，极意着题”，皆过于刻意地落在金山寺的题目里了。“极意着题”，“正无从得此远韵”，“远韵”就是苏东坡讲求的“超以象外”，因为“象外”，就超过了金山寺本身，“有田不归如江水”。其实写到后面根本和金山寺没什么关系了。写他自己的人生抱负，就很自由地发挥，不去完成题面上的东西。陈衍的评论说“一起高屋建瓴”，就跟汪师韩说的“一笔道尽”一样的，“万里程、半生事，一笔道尽”。然后他说“唯蜀人独足夸口处”，从“我家江水”之后，“通篇遂全就望乡归山落想”，长江万里奔腾之势，被他最终消解为一个回家的誓言，戏剧张力十足。

陈衍说此首“可作《庄子·秋水篇》读”。《秋水篇》的基本特色与结构就是戏剧张力十足，先是由小至大，然后由外向内。“秋水时至，百川灌河”，然后河伯随着江流就去见北海若了，然后望洋兴叹。最后结尾其实是回到一种内心的满足。简单地说，《秋水篇》讲再怎么大，再大的和最小的东西都是一样的，没什么区别的，你不能夸你如何如何的大。《秋水篇》的前半部分是夸大，后半部分是把这些大和小都抹平了，都把它等同了，回到内心的满足了。这个跟陈衍讲的其实是一样的，他说结构，前面是讲长江如何如何的汹涌澎湃，生命气象；但最终呢，回到一个本真的生命状态，想家，回到家乡。陈衍的评论当中就包含一个很重要的题目，以文为诗，它那种结构上和哲学上的一种相通和相似。

其实名篇《百步洪》也是用庄子《秋水》结构。写百步洪这样一种大自然里的壮观伟丽奇崛，然后后半部分就把这个美颠覆掉了。《秋水》里河伯“以天下之美为尽在己”，但是在庄子与东坡看来，这些都不能叫做真正的大美，所以他们创造了一种雄奇美，但是又把它颠覆掉，把雄奇化为平淡。这也是东坡从庄子那里承传的一个重要思想，万事万物都回到一个平淡的东西。聪明诗人知道那些奇崛的美都是人生的幻影。于是，诗人转写“险中得乐虽一快，何异水伯夸秋河。我生乘化日夜逝，坐觉一念逾新罗。”这是一个重要的转折。明确借庄子《秋水》转化到一种平淡的人生。乘化，就是陶渊明《归去来兮辞》里面所说“聊乘化以归尽”，这里佛教道教的思想都有，佛教讲坐化三千、一念三千。以佛教和禅宗的思想来看，人生的一些高调、雄壮的姿态，都可以去化解、颠覆、解构。欲抑先扬，人生的戏剧性是理趣本身的张力。《南堂五首》是东坡在黄州的赋闲生活组诗，住在长江边的南堂，从春至秋。最后一首，最有意境：扫地焚香闭阁眠，簾纹如水帐如烟。客来梦觉知何处，挂起西窗浪接天。

其实就是有两个空间之间的戏剧性转换，一个是室内的空间，另一个是室外的空间。室内空间其实是一种隐喻，就是我们可以把室内空间和室外空间都看成是东坡的一种生命情调。室内空间是一种安静的、禅修的生命情调，这是苏东坡常常吟咏的。苏东坡的生命情调可以自由地转换在不同的生命当中，后面是他的那种豪杰、奔放的这种生命情调。看起来写的是很真实的一个生活场景，中午睡觉一下子梦醒，醒过来之后突然不知道身在何处，非常有戏剧性。一下子梦觉之后，他发现一个什么景象？大雨磅礴，外边“浪接天”一样的大雨，长江之上的磅礴大雨扑面而来。

苏东坡写这首诗的时候四十八岁，应该说是很成熟的时候。他贬至黄岗，在南堂这个地方，八十步就是大江了。他在这个地方体验很深。于是从各个不同的角度来写与环境相互交往所带来的那种亲密和融合的感受。一方面环境给他带来了美感，另一方面他自己的生命投射到了环境当中，人与环境之间的互动，人提升了，也充实了环境，另外一个方面这个环境，这个通连自然山水的房间，也给他生命带来很多滋养，辽阔的生命，敬仰的感受。宋诗的一个特点，就是它的美、它的抒情性是含在它

日常的叙事性当中的，它的叙事和它的日常生活，点点滴滴都相关的。^{④5}一年下来，这些交往，这些互动，日常人生的小戏剧意味，都富于诗情。西方人文主义地理学，特别强调空间里人的印迹的独特魅力。人与空间的亲近与呼应，重新解释了地缘作为一种美。戏剧性而为理趣更明显的一首是《泛颍》：

我性喜临水，得颖意甚奇。到官十日来，九日河之湄。吏民笑相语，使君老而痴。使君实不痴，流水有令姿。绕郡十余里，不驶亦不迟。上流直而清，下流曲而漪。画船俯明镜，笑问汝为谁。忽然生鳞甲，乱我须与眉。散为百东坡，顷刻复在兹。此岂水薄相，与我相娱嬉。声色与臭味，颠倒眩小儿。等是儿戏物，水中少磷缁。赵陈两欧阳，同参天人师。观妙各有得，共赋泛颖诗。

苏东坡写安徽的颍州观水，“赵陈两欧阳”，即与另外四个人一起，颍水泛舟的一首纪游诗。唐诗如果写到一个水边去游览，李杜或白居易，大概也会讲一些哲理，但可能更多的是一种描写、抒情、游玩以及人生的一些体验。但是东坡在这里说理非常明显，譬如说“不驶亦不迟”，分明是说人的生活节奏不快也不慢，表面写水，实际上也是讲人的性格。就像苏东坡最著名的一首诗“水光潋滟晴方好，山色空蒙雨亦奇”。一般的都是以为它只是讲西湖的晴和雨的关系，其实它也是讲不同的人生体验。人的性格、人的内心、人的圆融，苏东坡本人即是在人生体验中，最为得其圆融性的一种人格，晴雨、浓淡、平奇，他都能去欣赏，他也是通过西湖像一面镜子一样去反衬他的人格特质。《泛颖》这首诗也很明显，“上流直而清，下流曲而漪”，虽然是写水，但是写的是哲理。儒家文化里面特别强调做人的根本，就是要“直”且“清”，要有本根，然后才是“下流曲而漪”，儒家讲做人的功夫，比较周到、圆融、灵活。这些比较老实，接下来进入另一种理趣。

《传灯录》讲一个禅师，路过水边，看见自己的影子，于是得到一个感悟。偈语云：“切忌从此觅，迢迢与我疏。我今独自往，处处得逢渠。渠今正是我，我今不是渠。”悟得水中的我与现实中的我是真与幻的关系，《泛颖》诗中“忽然生鳞甲”，就是说水中的我的变化，有的时候变成几百个我，但是最后又回到一个自己身上。更加含蓄也更加巧妙的一个说理，就是“声色与臭味，颠倒眩小儿”。这个“声色与臭味”，看起来是水，其实是写人间的一切声色与臭味，是双关的。他写着写着的时候就突然冒出来一个感慨，一切的声色，一切的臭味，都是幻，就是佛家讲的虚幻，幻灭，空花幻影。这里自然是暗用了佛理，就是一切世间的声色臭味，都只不过是為了诱惑那些没有人生经验的年轻人，让他们在那里颠倒，痴狂，让他们在那里受到深深的诱惑。而在诗人看来，“等是儿戏物”而已。同样是儿戏物，“水中少磷缁”，同样是一种游戏，把刚才的“声色与臭味”又拉回到眼前的水，刚才一下子把它跳开了，跳到一个人生的哲理，现在用“等是”，又把它回到眼前的水，同样是儿戏，同样是一种游玩，但是水就跟人间的声色臭味，跟人间的那些诱惑比起来，大自然当中这种游戏就要好得多。因为亲近大自然的这些东西会让人性变得干净，用的是孔子的《论语》“磨而不磷，涅而不缁”，能够保持人性的一种纯洁性。“廉贞”，就是干净。虽然是同样的游戏，但是人间的那些游戏会让人变得“伤廉败性”，会让人颓坏腐败在那种污浊当中。

但是你如果亲近大自然的游戏就不一样了，不会因为喜欢山水而变坏，变堕落，受到污染。这个是苏东坡非常妙地顺手拈来，讲明了道理，又回到了眼前的风景，又讲到他亲近水的性格。《老子》“五音令人耳聋”“五色令人目盲”“五味令人口爽”的思想，也含藏在“声色与臭味”这部分。所以诗中最后讲到“观妙各有得”，正如老子所谓“常无，欲以观其妙”，要于水中观道。苏东坡这首诗不仅融化了佛家的证空、道家的观妙、儒家的正性，而且他是融化在里面，融化在生活的场景里，也将三教的道理化而为人生的嬉戏与戏剧。^{④6}这首诗歌也是东坡的一个代表作，诗歌跟哲理的一个很大的不同，就是诗歌一定要有一点戏剧性在里面。看到那个水里面有东坡，“忽然生鳞甲”，哗啦哗啦一下子就变了，这就是很有戏剧性的点，“文似

⁴⁵①周紫芝《竹坡诗话》曾谈及东坡用日常小事入诗。“东坡在黄州时，尝赴何秀才会，食油果甚酥，因问主人：‘此名为何？’主人对以无名。东坡又问：‘为甚酥？’坐客皆曰：‘可以为名矣！’又潘长官以东坡不能饮，每为设醴。坡笑曰：‘此必错着水也。’他日忽思油果，作小诗以求之，云：‘野饮花前百事无，腰间唯系一葫芦。已倾潘子错着水，更觅君家为甚酥。’”（何文焕辑：《历代诗话》，第354页。）

⁴⁶①东坡对于宗教，亦是戏剧性的态度。许顗《彦周诗话》记：韩熙载仕江南，每得俸给，尽散后房歌姬。熙载披衲持钵，就诸姬乞食，率以为常。东坡以玉带赠宝觉，宝觉酬以旧衲，东坡作诗谢之曰：“病骨难堪玉带围，钝根仍落箭锋机。欲教乞食诸姬院，故与云山旧衲衣。”（何文焕辑：《历代诗话》，第390页。）《江南野史》亦载韩事，与此小异。

看山不喜平”。文学和哲学这些比起来，哲学可以有逻辑地推导，但是文学就是要有人生的“忽然”。

六由虚转实的生活世界

清人贺裳评东坡诗“得瑰奇而失详慎。”^①“详慎”即描写中写细、写实。其实东坡的“详慎”另有所在，如《往富阳、新城，李节推先行三日，留风水洞见待》。东坡不满王安石的新法之后，受到排挤，第一次离开京城。自动请求通判杭州，然后到富阳。李节推就是李泌，是苏东坡的一个朋友，在乌台诗案里有出现。他当时是杭州的一个节度推官。听说苏东坡要去杭州，就先等在那个地方。诗歌写春天里的山水与山水里的人情。有一联是：

溪桥晓溜浮梅萼，知君系马岩花落。

“溜”就是水，用“溜”来写水写得好。就是我们常常在一些山村的小石桥，早上去的时候都会看到，有一些滑溜溜的露水，一个“溜”字就很准确写出了山村风景的特点。“浮”字也很好，“浮梅萼”，就是看到水上漂浮着梅萼，随流下来。因为后一句“知君系马岩花落”，就是说友人李泌应该是在河的上游，然后系马在某一棵树，休息，然后花落下来，落到河的下游。

未见其人，先见友人的花信，这个很美。这里有神秘的精神感应。但这个写景写得很有宋诗的特点。唐人的写景，往往没有这么细的画面逻辑性，或者内在的叙事性。“知君系马岩花落”指的就是李泌在那里等他的时候，马长长地叫了一声，因为马叫的声音，就会有共鸣，就把花给震落下来了。这里的“岩花落”，一方面是实写，另外一方面也是暗用了杜甫的一句诗，“系马林花动”，把马拴在那个林中的时候，树林当中的花就摇动了，冯应榴的注就把这个杜诗给注出来了，认为两者可能是有点关系的。

我们可以做一个细致的唐宋诗比较。唐诗可能仅仅就是一个特写镜头而已：“系马林花动”，而宋诗，把特写镜头变成了一个动态的、描绘前后事情发生的一个小视频。一个是画面特写，一幅照片，一个是小视频，就是看到林花落下来，先有马在叫，然后林花落下来，然后花顺着那个河这样浮流下来。关于宋诗，清人翁方纲曾经有一句很有名的话，叫“刻抉入里”，下笔之深切，把语言的肌理刻到里面去了。诗歌是关乎物与物之间的生命的，万事万物之间都有心心相印的神秘联系，诗就是发现这种隐秘的联系。唐诗有这种联系，但宋诗把它写细写实了。

另一首《慈湖夹阻风》也可以如此读。碰到风了以后，“我行都是退之诗，真有人家水半扉”。东坡喜欢韩愈的原因就他很新警而又切实。韩愈原诗是“高处水半扉”，好像水能淹过半个门那样，就是像江南水乡小镇人家的一些景象，水高出了民居的门户。从这个“水半扉”我们可以看出来，苏东坡写诗很受韩愈的影响，同时也可以说这个是宋诗的特点。宋诗不太写一些比较常识性的风花雪月的风景，而是更多注意一些非典型的、奇特的，未经人道过的所谓“奇语”，“语不惊人死不休”，但又要落实在眼前风景里。这首诗的后两句是：“千顷桑麻在船底，空余石发挂鱼衣。”如此景，也没有人写过。诗人认为很多桑麻就是可以卖钱的、可以用的好东西，都在船底下，但是却没有人去把它利用起来。“空余石发”，石发是苔藻类。苔藻是可以食用，生长在石头上的，每月三四日生，八九日可以采食。而这个石发很奇特的，到这个月的月底就全部烂掉了。它每个月都有，量大，但如果不去采，它就烂掉了，所以就很可惜。苏东坡看出这是一种生活资源，他留意民生，对人的生活关心，他用诗来记录当地一个独特的风物、一个土特产，一个很丰富的但是没有好好利用的民生资源。他毕竟当过地方官的，所以他还是可以从官员怎么利用资源的角度去写一首诗，这分明是前人没有的。^{②④7}写景切实，所以陈衍选了这首。

由虚转实，即景抒情方式有了重要的变化。可以说，唐人以抽象的抒情见长，宋人以具体的唱叹擅胜。东坡《暴雨初晴楼上晚景》可与李白《独坐敬亭山》对读。“洛邑从来天地中，嵩高苍翠北邙红”。用《诗经》“嵩高维岳，峻极于天”，形容

⁴⁷②东坡专门写过《秧马歌》咏插秧所用农具，专门写过“要令水力供臼磨”的“水碓歌”（见《游博罗香积寺》等），皆古来诗人所未有。

君子的崇高志向;中国崇高的美感,就是从嵩山的高来表达。“风流耆旧消磨尽,只有青山对病翁。”《史记·周本纪》中周公就对洛阳讲过这句话:“此乃天下之中也。”也就是讲这个地方的风水,地理位置非常的好。这已经以即景抒情中,加上了经典的分量。当时有一个很重要的一个集会,叫做就“耆英会”。参加者有文彦博等前辈,司马光最年轻,不到七十岁,这个会其他所有的人都是七十岁以上的老人。一个说法是,“只有青山对病翁”,东坡自注是“富公”,冯注当中明确讲这个病翁是富弼。另一个说法是曾经“耆英会”就是为他而办的,他名望很高,但是却不赞成新法,他说“新法,臣所不晓,不可以治郡”,所以,就愿意回到洛阳去养病去。就在他退休的时候,提出了一个反新法的说法,东坡要说富弼的故事实际上也借以表达他自己的政治观点,表达他自己不赞成新法。实际上是苏东坡把今典古典合二为一。古典,或者说前面的典,就是指那个元丰五年的一件事情。“只有青山对病翁”实际上是很自负的。再来对读李白的“相看两不厌,唯有敬亭山”,似乎都写了人与山的相对,然而这里即景抒情方式,已经与唐诗有很大的不同:李白只是一贯地表现他傲睨人间亲近自然的姿态,而东坡暗地里传达他的政治观点,表面上只是写景,背后有很具体的时间、地点、人物以及事件在里面。文学阅读,根本上是一种比较阅读,有比较,才有鉴别,有鉴别,才有美学的理解。比较是在文学家自身的阅读脉络中进行的。东坡当然受他的同代前辈诗人影响,如他自承受欧阳修梅尧臣影响:“作诗颇似六一语,往往亦带梅翁酸。”(《谢欧阳晦夫遗接 琴枕,戏作此诗谢之》),但他无疑更多地是受到前辈诗人的影响。^{④8}正如布鲁姆所说:“要理解诗歌为何成为诗歌,而不是其他什么东西,我们必须找到一首诗和它前辈的关联。这个关系才是真正的诗歌赖以生存的元素。”^{④9}这种关联,有时候是诗人自觉进行的,有时是不期然而然发生的。我们不能绝对地、独断地证明苏轼是为了创造一种新型的宋型诗而进行创作,然而他的诗正是宋代文化精神里面的一部分,赵翼所谓“东坡大气旋转,虽不屑于句法、字法中别求新奇,而笔力所到,自成创格”^{⑤0},而宋文化,即这里的所谓“大气”。我们不能绝对地、独断地证明诗人是出于与唐代诗家前辈作奋力抵抗,而这样写或那样写,然而无论是句子、语辞或手法,冯应榴等苏诗注家,已经在每一首诗的注释里充分证明了。

刘熙载借东坡画论以论其诗:“东坡《题与可画竹》云:‘无穷出清新’。余谓此句可为坡诗评语,岂偶借与可以自寓耶?杜于李亦以‘清新’相目。诗家‘清新’二字,均非易得。”^{⑤1}诗人尊重自己的艺术创造力,正是对自己生命负责。亦如西方 19 世纪文学批评家佩特所说:

我们仅有的是一小段时间,之后我们的地位就不再属于我们。有的人在无精打采中度过这段时间,有的人激情澎湃,最为智慧的人——至少是相对于尘世上的人来说——则会把这段时间用于艺术和歌唱。生命智慧最取之不尽的源泉就是对诗歌的激情,对美的渴望和对艺术本身的热爱。艺术来到你身边的时候意图很坦诚,就是要赋予你的时间以最高的质量。^{⑤2}

苏东坡就是一个因艺术与诗,无穷出清新,而赋予了他的生活最高品质的古人。__

^{④8}①宋诗话论东坡学唐人与前人甚伙。如《彦周诗话》记东坡教人作诗,“熟读《毛诗·国风》与《离骚》,曲折尽是在是矣!”又记东坡《送安惇落第》诗云:“旧书不厌百回读,熟读深思子自知。”(何文焕辑:《历代诗话》,第 383 页。);以及《诚斋诗话》论东坡“用古人句律而不用其句意,以故为新,夺胎换骨”(丁福保辑:《历代诗话续编》,第 141 页。),等等。

^{④9}②哈罗德·布鲁姆:《影响的剖析:文学作为生活方式》,金雯译,南京:译林出版社,2006 年,第 33 页。

^{⑤0}③赵翼:《瓯北诗话》,第 60 页。

^{⑤1}④[清]刘熙载:《艺概·诗概》,第 67 页。

^{⑤2}⑤[英]佩特:《文艺复兴:艺术与诗的研究》,桂林:广西师范大学出版社,2000 年,第 227 页。