

第七章 《東坡易傳》的美學

在《東坡易傳》〈坤卦〉提到：

君子黃中通理，正位居體。美在其中，而暢於四支，發於事業，美之至也。

美之至，是陰陽調和後發弘於外的結果，正是「含弘光大」的具體表現。

易圖及卦象以簡單而高度概括的感性形象，來表達作者們對宇宙與人生所觀察和體悟到的原理。從形式與內涵而言，易學的圖與象本身，具有整體性秩序性和規範性的形式結構，因此圖象的本身就具有圖畫形式的整體、秩序美和規律美。在內涵上，圖像也具有統攝天下事物之理，化繁為簡的「易簡」角色，皆是宇宙萬象中普遍的內在結構，相互聯繫的關係，運行的規律。統而言之，就是指統貫宇宙與人生的共通總原理，乃是以實現生生之德為最高價值的「一陰一陽之謂道」。

蘇軾善為詩文，工於書畫，其發揚文人畫風，創新書法風骨，被譽北宋四大家之一，除了才學兼備之外，對藝術的敏銳度極高，從留下的諸多藝術批評史料中，可以見其梗概。因此在《東坡易傳》中，亦表達對美學的深刻見解，全文提及「美」字七次，可以從蘇軾對「美」一字的詮釋，先得到一個概括的意象：「美即為善」，老子道德經：「天下皆知美之為美，斯惡已；皆知善之為善，斯不善已。」是道家將美與善區別與物象外觀與道德內在，而蘇軾將其混一，概括一切善德、善貌與善知識為美，進而探究美之條件與標準。本章要討論的，是《東坡易傳》以其汪洋宏肆之文，對美學論點的闡發。

第一節 涵合之美

《東坡易傳》在坤卦的爻辭中提到：

六五：黃裳，元吉。《象》曰：「黃裳元吉」，文在中也。「黃」，中之色也。「裳」，下之飾也。黃而非裳，則君也。裳而非黃則臣爾，非賢臣也。六五陰之盛，而有陽德焉，故稱裳以明其臣；稱黃以明其德。夫文生于相錯，若陰陽之專一，豈有文哉？

「夫文生于相錯，若陰陽之專一，豈有文哉？」開宗明義的指出：陰陽之

專一，無法建構出恢弘的文藝。八卦陰陽爻相交疊，撇開哲理智慧、聖賢心思，陰陽爻的物觀外象，充滿著奧妙神秘的美感、陰陽交會變化之炫麗，中國文字也建立在同樣的基礎上，以陰陽線條交錯為骨架，且看「文」字與「爻」字，皆有畫相交錯之意，所以中國文字的表現，結合了陰陽變化之美，以形、義、勢展現出氣勢、文質、力量與書風，加上用筆、形構、佈局與感受，所謂用筆，既點橫撇捺間的施為。如歐陽詢的方筆，其勢若拋剛，力貫紙背，褚遂良的趯筆搖曳生姿，秀與媚並。用筆是書家的生命，也是書家表現書法思想的介道。用筆不熟，寫的是皮面字，虛虛浮浮。欣賞用筆的有無之中、藏逆之間、提頓之外，是書法的第一科。

形構包括了線條、符號與平衡。線條有粗細、輕重、方圓等，是否在線條與線條間取得完美搭配，也是欣賞的重點。然而欣賞線條而不知楷、行、草、篆、隸等書體的線條所代表的符號意義，也沒辦法得到精髓，楷書貴工整，行草貴氣勢，隸篆貴古樸，因此一個好的欣賞者也必須對各種書體的符號有所鑽研。線條搭配而成的形構是否穩定，是否表達書家所欲表現，或靈飛、或豪放、或工麗，或典重，就是平衡之間的取捨。顏體字型的穩重，柳體字型的清俊，碑體字型的剛強，瘦金體字的飄逸，個個表現書家不同的藝術。

再者是書法的佈局，有所謂行氣與墨意的控制，行氣是疏落間的自由與感度，墨意是飛白與渲墨間的佈置，接近書法的最高領域，需能夠在黑白之間取得藝術表現生命，類似水墨的『濃墨不能過重，過重則膩；淡墨不能過輕，過輕則虛。』和留白的佈置，書法的章法亦是要在留白、輕重之間表現，再加上筆下的貫氣。如蘭亭序的通篇錯錯落落，一行間甚有歪斜者，但歪斜而不掩其瀟灑，自是其功力高深之處。張顛草書有一字大過十字者，然提筆逸沓寫來，風味自成，自然流暢，毫不拘束。該濃則濃，不當淡還能淡，便是佈局控制的精妙。而關於感受，畢竟藝術是門主觀的感覺，主觀意識將左右對一件作品的觀感。有人討厭顏體粗，有人難消受歐體的拙，這都是感受度不夠高，受感覺所影響的論調。感受度需在多看多體會中拿捏，羲之行書的瀟灑，草顛張旭的狂放，秦漢篆的古意，高書、黃自元的均麗，是超出形構、線條、用筆之間的，是一種氣勢，一種感情，是以東坡的豁達表現在他儒道佛兼蓄的赤壁賦上，曠樂達觀的風格躍然筆尖，是以蘇軾筆下神韻，後人無可仿模者，原在其超脫的品格。因此中國書法藝術享譽中外，是培養性情、提高精神層次、受到收藏家

喜愛的藝術形式。

綜觀古今藝術，有由繁趨簡的趨勢，西洋藝術自文藝復興以來，漸漸由極奢華的巴洛克風格轉變為近現代的抽象線條藝術，凸顯了線條的美感是藝術的骨幹精神，而中國的書法正是其中的翹楚，再華麗、繁複，最後終於無法超越線條陰陽變化的美感之外。

所以易的「一陰一陽之謂道」，更是藝術理論的指標，而用之於書法上，可以換言之為「黑與白」的佈局，一陰一陽便有無窮變化，所以蘇軾言「陰陽合而物生，曰『嘉』」陰陽調配得宜，便有嘉物，便得佳作。「始于微而終于著者，陰陽均也。」陰陽均，便能產生巨大的感染力。故《東坡易傳》在賁卦中學出：

《象》曰：「賁，亨」，柔來而文剛，故亨；分剛上而文柔，故「小利有攸往」。天文也，衣冠文物以止，人文也。

剛不得柔以濟之，則不能「亨」；柔不附剛，則不能有所往，故柔之「文剛」，剛者所以「亨」也；剛之「文柔」，柔者所以利往也。「乾」之為「離」，「坤」之為「艮」，陰陽之勢、數也。「衣冠文物以止」，「離」、「艮」之德也。勢、數推之天，其德以為人。

陰陽之文，剛柔之變，若不相濟，則衣冠文物便無法發弘，藝術之德便是感染、陶冶的能力，也是儒家禮教的重要一環，如若陰陽不調和，陽過強則過逼，容易造成反感，陰過盛則隱晦，有知音者希而流於偏狹的危險。

雖然蘇軾在《東坡易傳》中一再強調陰陽涵合的重要性，但身為文人的偏執使得偏好的色彩有強度的區別，在《蘇軾文集》卷七十中：「余蓄墨數百挺，暇日輒出品試之，終無黑者，其間不過一二可人意。以此知世間佳物，自是難得。茶欲其白，墨欲其黑。方求黑時嫌漆白，方求白時嫌雪黑，自是人不會事也。」是蘇軾愛黑墨，尤以黑重沈凝為上，故黃庭堅戲稱其字為「石壓蝦蟆」，雖然評論者是以其體勢為主，但黑沈沈的墨色難免使人做此聯想。不過雖然墨色有所偏，但其書法佈局的黑白拿捏，飛白與行筆之間，百代無人能模仿者，正是其陰陽調和之極致表現。

第二節 達道之美

蘇軾飛揚卓越的文采，不僅在古文八大家中佔有一席之地，更是百代傳誦的典範，但其一生卓然不群，獨特的行事作風、高亢不曲爲官模式，也是評論家注意的焦點。不僅如此，連畫風都強調出於自然、出於達意，摒棄唯物的畫派，讓文人畫掙得頭角，便是自評文中「常行於所當行，常止於不可不止」的行雲流水之意。他在《石蒼舒醉墨堂》中寫道：「我書意造本無法，點畫信手煩推求。」這「無法」並非不學之無法，黃庭堅謂其：

東坡道人少日學蘭亭（指王羲之），故其書姿媚似徐季海（徐浩），至酒酣放浪，意忘工拙，字特瘦勁似柳城懸（柳公權）。中歲喜學顏魯公（顏真卿）、楊風子（楊凝式）書，其合處不減李北海（李邕）。至於筆圓而韻勝，兼以文章妙天下，忠義貫日月本朝善書，自當推公第一；數百年後，必有知余此論者。

由此可知他所學甚廣，集各家之大成，最終自創新意，無怪乎黃庭堅要稱之爲當代第一。正因爲其無法，所以在書風、畫風、文風中，筆下都透露著強烈的個人色彩，使得其作品不僅僅侷限在藝術表現上，更透露他的思想、氣節與風骨。

「雖然，古之學道，無自虛空入者。輪扁斲輪，病僂承蜩，²⁵⁹苟可以發其智巧，物無陋者。聰若得道，琴與書皆與有力，詩其尤也。聰能如水鏡以一含萬，則書與詩當益奇。吾將觀焉，以爲聰得道深淺之候。」²⁶⁰

文化追求是「悟道」的方法之一，進一步說，蘇軾強調在文藝生涯中，人要創作可以被直接感知的作品，它們能告訴他人一種「得之爲人」的方法，並讓人了解對「道」的領悟程度。不過，作品的新意只是得道後自然流露的一個結果而已，而非刻意設立的目標。對於選擇寫作作爲處世方式的人，蘇軾的確提出了個人合適的目標這一問題，他強調人應該表達出對熟悉事物的理想。以下是這一思想的簡潔表述：

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

²⁵⁹ 《莊子》。

²⁶⁰ 《題跋》第5卷，《書吳道子畫後》，作於1085年。

與手。辭者，達是而已矣。……今覽所示議論，自東漢已下十篇，皆欲酌古以御今，有意乎濟世之實用，此正平生所望於朋友與凡學道之君之也。²⁶¹

不管是行雲流水、無法之法，都指向「達道」二字，美與高超的藝術表現都是達道後的產物，因此在《東坡易傳》中，他表達了達道的美學觀：

〈小畜·象〉風行天上，小畜，君子以懿文德。

夫畜已而非其人，則君子不可以有為，獨可以雍容講道，如子夏之在魏，子思之在魯可也。

蘇軾可以說將「獨」之美表現的淋漓盡致，書畫的自成一格，獨，自詡不同於當道者，獨，為避免拖累他人而不與書信，獨，而以義理著《東坡易傳》，發明新的體例，闡揚獨到的見解，亦是獨。孔子：「君子慎其獨。」反推之，能獨者，是通過了慎獨的修養過程，作品自然將達道的意境發揮出來。但是獨並非蘇軾的重點，「雍容」二字才是獨的極致表現，既然慎其獨，獨時要以雍容處之，才不至於離道。

儒家理念「窮則獨善其身，達則兼善天下」，蘇軾的經世濟民思想，在於獨時雍容處之，目的在達成文與德相配，當文德兼備之時，便是「達道」的境界。但是達道的方法有許多，要文與德相配，文化的進修、追求過程就是關鍵，在評論吳道子的畫時：

君子之於學，百工之於技，自三代歷漢至唐而備矣。故詩至於杜子美，文至於韓退之，書至於顏魯公，畫至於吳道，而古今之變，天下之能事畢矣。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」²⁶²，蓋古今一人而已。餘於他畫，或不能必其主名，至於道子，望而知其真偽也。²⁶³

²⁶¹ 蘇軾：《經進東坡文集事略》（北京，文學古籍，1957）第60卷，第9頁，《書黃子思想詩集後》。蘇軾此文中說，人們傾向於將唐代的大師們看做「源」，卻忽視了應該利用更早期的成果。

²⁶² 《東坡易傳》卷一

²⁶³ 《東坡易傳》卷一，《乾》；此段用「以爻為情，以卦為性」來說明卦爻關係而結束。

這些傳統通過累積的變化不斷向前發展，變得越來越精細而高級。蘇軾推崇唐朝的大師們，因為他們既集前人之大成，又將詩、畫的創新推到了極致。蘇軾將這種態度也延伸到客觀存在上去，提出「知」比「物」來得重要。他在給黃儒《品茶要錄》寫的跋中解釋何以如此：

物有畛而理無方，窮天下之辨，不足以盡一物之理。達者寓萬物以發其辨，則一物之變，可以盡南山之竹。

學者觀物之極，而遊於物之表，則何求而不得，故輪扁行年七十而老於斲輪，庖丁自技而進乎道，由此其選也。

非至靜無求，虛中不留，焉能察物之情如此其祥哉？²⁶⁴

蘇軾將他對寫作和書法的觀點推廣運用到繪畫上，認為繪畫也是在實踐中悟道的方式，他將他的表親文同（與可）的畫作作為最好的個例。在這一評論中，我們同樣也發現，蘇軾欣賞畫者對表達手段的駕奴，對事物的深刻理解與對心中所思的自如表達。

余嘗論畫，以為人禽、宮室、器用皆有常形。至於山石竹木，水波煙雲，雖無常形，而有常理。常形之失，人皆知之。常理之不當，雖曉畫者有不知。故凡可以欺世而取名者，必托於無常形者也。雖然，常形之失，止於所失，而不能病其全；若常理之不當，則舉廢之矣。以其形之無常，是以前其理不可不謹也。世之工人，或能曲盡其形，而至於其理，非高人逸才不能辨。

與可之於竹石枯木，真可謂得其理者矣。如是而生，如是而死，如是而攀拳痛癢，如是而條達逐茂，根莖節葉，牙角脈縷，千變萬化，未始相襲，而各當其處。合於天造，厭於人意。蓋達士之所寓也歟。……必有明於理而深觀之者，然後知余言之不妄。²⁶⁵

文同充分理解他所畫的事物背後的基本統一性，因此能夠運用多種變化將他們創造出來。蘇軾評論遠遠不只針對繪畫有意義；它們對於現實的思想和行動有直截的意義。在另一個關於文同如何畫竹的評論中，蘇軾表達了類似的觀

²⁶⁴ 《經進東坡文集事略》，《送錢塘聰師聞復書》。

²⁶⁵ 《經進東坡文集事略》，《淨因院畫記》。

點：想要精確且自如地描述某種領悟，亦即將某人的思想具體完整地表現出來，這要求從根本上理解事物，從而從根本上把握事物全體。

竹之始生，一寸之萌耳，而節葉具焉。自蜩腹蛇，以至於劍拔十尋者，生而有之也。今畫者乃節節而為之，葉葉而累之，豈復有竹乎？故畫竹必先得成竹於胸中，執筆熟視，乃見其所欲畫者，急起從之，振筆直逐，以追其所見，如兔起鶻落，少縱則逝矣。與可之教於如此。於不能然也，而心識其所以然。夫既心識其所以然，而不能然者，內外不一，心手不相應，不學之過也。故凡有見於中而操之不熟者，乎居自視了然，而臨事忽焉喪之。豈獨竹乎？

子由為《墨竹賦》以遺與可曰：「庖丁，解牛者也，而養生者取之。輪扁，斫輪者也，而讀書者與之。今夫夫子之托於斯竹也，而予以為有道者，則非邪？子由未嘗畫也，故得其意而已。若予者，豈獨得其意，並得其法。」²⁶⁶

文同繪畫時揮灑自如，是因為他在落筆前就胸有成竹。可是，蘇軾指出，僅僅胸有成竹還不能保證成功。掌握技巧也是非常重要的。只有訓練有素的人才能將感受與思想充分表達出來。別人恐怕只能看到作品背後的意圖，而蘇軾除此之外還把握了使之可能的創作過程。

文與可是一個已學會如何在實踐中運用「道」的典型。把蘇軾關於他的繪畫的評論與他對釋聰的評論給合起來，我們就能更清楚地理解蘇軾的主張，那就是他將一個人的文化成就視為此人悟「道」程度的標尺。在蘇軾看來，文同有「道」。其作品是悟「道」這種有普遍意義的能力的特殊表現。在文同的例子中，很清楚，他的繪畫只不過是將他的「德」進一步擴展到實踐中而已。

與可之文其德之糟粕；與可之詩，其文之毫末。詩不能盡，溢而為書。皆詩之余，好者益寡。有好其德如好其畫者乎？悲乎！²⁶⁷

如果，對蘇軾來說，「道」就是一個人在這世界上認識真實價值的手段。最終人們必須相信內在的自然創作過程；外在的標準並不能真正判斷一個人是否「達道」，而所謂達道的表現，可以透過藝術的方式，充分表現內在文與德的層

²⁶⁶ 《經進東坡文集事略》，《簞籥谷偃竹記》。

²⁶⁷ Bush 和 Shih 《古代中國畫論》，第 196 頁（譯者注：見《文與可畫墨竹屏風贊》）。

次。

