

苏轼的风格论

程千帆

莫砺锋

马克思在《评普鲁士最近的书报检查令》①中说过一段名言：

你们赞美大自然悦人心目的千变万化和无穷无尽的丰富宝藏，你们并不要求玫瑰花和紫罗兰散发出同样的芳香，但你们为什么却要求世界上最丰富的东西——精神只能有一种存在形式呢？

的确，与大自然一样，人类的精神活动也是一个千姿百态、变化无穷的大千世界。而作为人类高级精神产品的文学艺术，由于它最生动、最深刻地反映着客观世界（包括大自然和社会生活）以及人类自身的主观世界（包括思想和情感），就必然具有无比丰富的表现形式。无论是语言艺术，造型艺术还是音响艺术；都以它们绚丽多姿的众多风格使我们惊叹、倾倒，这真是人类巨大创造力的一个最有力的证明！就以我国古代的文艺来说，书有颜筋柳骨，画有吴带曹衣，诗文的风格流派之多更是令人目不暇接。从这万紫千红的众多风格中总结出规律、上升为理论，这就是文学艺术的风格论。它是整个传统文艺理论中最精妙、最有生气的一个部分。在这方面，古代的批评家们给我们留下了丰富的遗产，谢赫论“画有六法”②、刘勰明“文有八体”③，司空图更细分诗风为二十四品④。这些遗产是永远值得我们认真地加以学习、继承的。本文试图对我国古代文艺风格论中还没有受到今人足够重视的一个角落——宋代文坛艺苑中的多面手苏轼对于风格的独特观点作一初步的探索。

二

苏轼是我国古代文艺史上的一位奇才，他在诗、文、词、书法、绘画等各个艺术领域里都达到了极高的造诣而自成一家。在艺术的各个领域里，他都能得心应手地进行创作，在风格上兼收并蓄，不拘一格。苏轼自述其作文的情形是：“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，随物赋形而不可知也。”⑤他自论其书法说：“我书意造本无法，点画信手烦推求？”⑥苏轼的诗。敖陶孙评为：“如屈注天潢，倒连沧海，变眩百怪，终归雄浑。”⑦叶燮评为：“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。”⑧苏轼的词，固然以豪放、旷达的风格而自开一派，但同时也不乏格律派的精严和婉约派的丰神，陈廷焯曾经指出：“东坡词寓意高远，运笔空灵，措语忠厚，其独到处，美成、白石亦不能到。”⑨王士禛则评苏轼的婉约词说：“恐柳屯田缘情绮靡，未必能过。”⑩苏轼的画则是“戏笔所作枯株竹石，虽

出一时取适，而绝去古今画格，自我作古。”^⑪这种创作上的不拘一格，与苏轼风格论中不拘一格的态度是互相印证的。

苏轼的性格是豁达旷远的，他年青时扬帆出峡，有诗云：“入峡喜嵒岩，出峡喜平旷。吾心淡无累，遇境即安畅；”^⑫后来又写了世所传诵的咏西湖诗：“水光潋滟晴方好，山色空蒙雨亦奇。欲把西湖比西子，淡妆浓抹总相宜。”^⑬他以“静故了群动，空故纳万境”^⑭的心境去接纳千变万化的客观事物的。这种世界观反映在他的风格论中，就是崇尚万紫千红的丰富性而反对“黄茅白苇”的单调性。他论书说：“杜陵评书贵瘦硬，此论未公吾不凭。短长肥瘦各有态。玉环飞燕谁敢憎？”^⑮他论文说：“文字之衰，未有如今日者也。其源出于王氏。王氏之文未必不善也，而患在于好使人同己……地之美者，同于生物，不同于所生，惟荒瘠斥鹵之地，弥望皆黄茅白苇，此则王氏之同也。”^⑯他论诗说：“咸酸杂众好，中有至味永。诗法不相妨，此语当更请，”^⑰苏轼所以不满于杜甫关于书法和王安石关于文章的意见，就是因为他们某一种艺术的众多风格中有所偏嗜而否定、排斥其它风格。就这一点而言，苏轼显然要比杜、王高出一筹。我们知道，如果不能创造或鉴赏异量之美，就往往会导致创作中的单调和评论中的偏爱。这对于艺术的发展是有害无益的。

三

如果苏轼的风格论仅仅包含上述内容，那么，他虽然发表了许多正确的看法，但并没有作出新的贡献。因为在苏轼之前，早已有人注意到这一点，也早已有人在艺术创作中向这方面努力了。刘勰在《文心雕龙·体性》中举出了八种不同的文章风格。而且认为“八体虽殊，会通合数，得其环中，则辐辏相成”。司空图分诗歌风格为二十四品，后人指出“廿四品备，而后可与天地无终极。”^⑱他们都主张：在文学创作中，各种不同的风格可以而且应当并存。正因为如此，所以在创作实践上才有集古今大成之一境，苏轼就曾说过：“君子之于学，百工之于技，自三代历汉至唐而备矣。故诗至于杜子美，文至于韩退之，书至于颜鲁公，画至于吴道子，而古今之变，天下之能事毕矣。”^⑲没有多样，也就没有大成，这是很明显的。

但苏轼对于风格论的突出贡献却在于，他从古往今来的艺术创作中发现了许多成对的、互相矛盾的风格之间的关系，而且明确地指出，矛盾着的双方可以互相吸收，互相融合，从而形成一种新的风格。

本来，我们的祖先很早就注意到，不同的颜色可以互相配合，《周礼·考工记》中就指出：“青与赤谓之文，赤与白谓之章，白与黑谓之黼，黑与青谓之黻，五采备谓之绣。”他们还注意到，两种貌似对立的品质可以并存于同一个人的身上，《尚书·皋陶谟》论人有九德：“宽而栗、柔而立，愿而恭，礼而敬，扰而毅，直而温，简而廉，刚而塞，强而义。”其中第一、二、五、六、八、九种都是一对互相矛盾的道德概念。后来，人们又进而在文学风格中发现了许多对矛盾，刘勰指出：“雅与奇反，奥与显殊，繁与约舛，壮与轻乖。”^⑳韩愈还进而指出两种对立的风格可以并存于同一部作品之中：“《易》奇而法，《诗》正而葩。”^㉑但是，在古代文艺的许多领域里大量地指出这种现象的则首推苏轼。

《周易》是苏轼的家学，《庄子》则是他自幼就有得于心的。^㉒这两种充满着辩证法的

古代哲学著作给苏轼的世界观中注入了辩证的因素。所以，这位多才多艺的巨匠时时注意到对立而又统一的风格范畴就不是一件偶然的事了。

我们先来分类考察一下苏轼的有关论点。

(一) 关于书法

颜鲁公平生写碑，惟东方朔画赞为清雄。

——《题颜公书画赞》，《东坡题跋》卷四

永禅师书骨气深稳，体兼众妙，精能之至，反造疏散。

——《书唐氏六家书后》，《经进东坡文集事略》卷六〇

欧阳率更书妍紧拔群……凡书象其为人，率更貌寒寝，敏悟绝人，今观其书，劲险刻厉，正称其貌耳。

——同上

欧阳公书笔势险劲，字体新丽，自成一家。

——《题欧阳帖》，《东坡题跋》卷四

(文与可飞白) 离离乎其远而相属，缩缩乎其近而不隘也。

——《文与可飞白赞》，《东坡前集》卷二〇

显然，“清”与“雄”、“精能”与“疏散”等都是互相矛盾的，但在苏轼看来，这些互相矛盾的风格在书家的作品中是可以很好地统一起来的。不但如此，苏轼还进一步认为：

“凡世之所贵，必贵其难。真书难于飘扬，草书难于严重，大字难于结密而无间，小字难于宽绰而有余。”^②按一般人的看法，真书应严重，草书应飘扬，大字总是宽绰而有余，小字总是结密而无间。但是苏轼却站在更高的审美层次上，看出了书法艺术必须突破字体常规风格的束缚，也就是说，书家应在一种字体通常所具备的风格中渗入相反的风格因素。苏轼颇为自负地说：“吾虽不善书，晓书莫如我。苟能通其意，常谓不学可。貌妍容有蕴，璧美何妨椭。端庄杂流丽，刚健含婀娜。”^③总之，他认为书法艺术的最高境界就是要融合两种互相对立的风格，从而达到刚柔相济的境界。

(二) 关于绘画

吴生画佛本神授，梦中化作飞空仙……志公仿佛见刀尺，修罗天女犹雄研。

——《仆曩于长安陈汉卿家见莫道子画佛，碎烂可惜。其后十余

年复见之于鲜于子骏家，则已装背完好。子骏以见遗，作诗谢之》。《苏文忠诗合注》卷一六

山水以清雄奇富、变态无穷为难。

——《跋蒲传正燕公山水》、《东坡题跋》卷五

边鸾雀写生、赵昌花传神。何如此两幅、疏散含精匀。

——《书鄆陵王主簿所画折枝二首》之一，《苏文忠诗合注》卷二九

细观手面分转侧，妙算毫厘得天契。始知真放本精微，不比

苏轼于画并非专家，但是他对于绘画有很高的艺术鉴赏力。从上面所引的例子可以看出，他对于绘画的风格也有类似于对于书法艺术的那种见解。而且，他还对绘画艺术中形似与神似这一对矛盾有着特别透辟的理解。本来，绘画中神似胜过形似，是古已有之的审美观点。《淮南子·说山》中已云：“画西施之面，美而不可悦。规孟贲之目，大而不可畏。君形者亡焉。”晋代大画家顾恺之进一步提出了“以形写神”和“迁想妙得”之说。^{②5}而苏轼则从理论上对此作了阐述，他说：“余尝论画，以为人禽、宫室、器用皆有常形。至于山石、竹木、水波、烟云、虽无常形，而有常理。常形之失，人皆知之。常理之不当，虽晓画者有不知。故凡可以欺世而取名者，必托于无常形者也。虽然，常形之失，止于所失，而不能病其全。若常理之不当，则举废之矣。以其形之无常，是以其理不可不谨也。世之工人，或能曲尽其形，而至于其理，非高人逸才不能辨，与可之于竹石枯木，真可谓得其理矣。……千变万化，未始相袭，而各当其处。合于天造，厌于人意。”^{②6}苏轼认为，所谓“形似”，就是描摹事物的外形；所谓“神似”，就是体现事物的内在规律（即他所谓“常理”）。由于后者更深刻地反映着事物的本质，所以“神似”比“形似”具有更高的审美价值。苏轼极为推崇吴道子的画艺：“道子画人物，如以灯取影，逆来顺往，旁见侧出，横斜平直，各相乘除，得自然之数，不差毫末。出新意于法度之中，寄妙理于豪放之外，所谓游刃余地，运斤成风，盖古今一人而已。”^{②7}“新意”与“法度”，“妙理”与“豪放”，显然是两对矛盾。但在苏轼看来，画家一旦进入了“神似”的艺术境界，就完全可以把矛盾的双方和谐地、有机地结合在一起了。他认为这是绘画艺术的最高境界。

（三）关于诗

所贵乎枯淡者，谓其外枯而中膏，似淡而实美，渊明、子厚之流是也。

——《读韩柳诗》，《东坡题跋》卷三

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。

——《书黄子思诗集后》，《经进东坡文集事略》卷六〇

君之诗清厚静深，如其为人，而每篇辄出新意奇语。

——《晁君成诗集引》，《东坡前集》卷二四

今吾师老子吟咏，精敏豪放。

——《答蜀僧几演》，《东坡续集》卷五

其他诗文皆清远雄丽，读者可以想见其为人。

——《乐全先生文集叙》，《东坡前集》卷二四

见寄数诗及近编……笔力愈老健清熟，过于向之所见。

——《答参寥书》，《东坡续集》卷一一

今又辱来贶，清深温丽，与陶、柳真为三矣。

——《答程全父推官六首》之三，《东坡续集》卷七

(四) 关于文

诸葛孔明不以文章自名……至《出师表》，简而尽，直而不肆，大哉言乎！

——《张文定公墓志铭》，《东坡后集》卷一七

往山长老维琳行峻而通，文丽而清。

——《付僧惠诚游吴中代书十二》之二，《东坡志林》卷二

独念吾元章迈往凌云之气，清雄绝俗之文，超妙入神之字。

——《与朱元章九首》之一，《东坡续集》卷七

庐山僧怀琏，其言文而真，其行峻而通。

——《宸奎阁碑》，《经进东坡文集事略》卷五五

诗文一理，苏轼论诗文，重视“辞达”。他评谢民师的诗文时说：“孔子曰：‘言之不文，行之不远’。又曰：‘辞达而已矣。’夫言止于达意，疑若不文，是大不然。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，而况能使了然于口与手者乎？是之谓‘辞达’。辞至于能达，则文不可胜用矣。”^②在苏轼看来，所谓“辞达”，是一个非常高的标准，只有在诗文中准确地、毫发无隐地反映出客观事物的“妙”处（这个“妙”字不仅指客观事物的外部形态，而且指其超出外形的内在本质），才能称之为“辞达”。既然诗文的最高境界是“辞达”，而它所要“达”的对象又是无比丰富的，那么，诗文本身当然要“因物以赋形，是故千变万化而有必然之理”，^③从而在艺术风格上呈现出五采缤纷的面貌，而万万不能呈现“黄茅白苇”的单一色调。所以，苏轼称赞谢民师的诗文“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人们普遍认为，这段话实际上是苏轼的“夫子自道”。这说明苏轼在创作和理论中都是以此为诗文的最高艺术境界的。毫无疑问，这样“文理自然，姿态横生”的诗文必然会具有各种不同的风格特征，其中就包括上文所列举的那些互相对立的风格。

所以，尽管苏轼本人的诗文创作具有鲜明的风格特征，但这并不妨碍他能欣赏“异量之美”。比如说，苏轼与孟郊的诗风是大异其趣的，他批评孟郊的诗风“要当斗僧清，未足当韩豪”，^⑤但同时又肯定孟郊的诗具有一定的艺术感染力：“诗从肺腑出，出辄愁肺腑”^⑥并不一概抹煞。正因为如此，苏轼门下的“四学士”、“六君子”，尽管都曾得到苏轼的指点、汲引或奖誉，但他们在诗文创作上仍然呈现着不同的风格特征。

四

由于苏轼具有多方面的艺术才能，他就善于看出各种艺术形式之间的共同性质。在他看来，造型艺术（绘画、书法）和语言艺术（诗歌、散文）是有相通之处的。他说：“古来画师非俗士，妙想实与诗同出”；^⑦又说：“少陵翰墨无形画，韩干丹青不语诗”，^⑧至于他评王维“诗中有画”，“画中有诗”^⑨的话，更是尽人皆知的妙语。那么，上一节中所引述的苏轼关于书、画、诗、文四种艺术中不同风格互相融合的一系列观点，是否也具有内在的共性呢？我们认为是有。例如，苏轼曾指出：“摩诘本诗老，佩芷袭芳荪，今观此壁画，亦若其诗清且敦。”^⑩他认为王维的诗和画中同样具有“清且敦”的艺术风格。

我们不难发现，在苏轼所指出的两种互相对立又互相融合的艺术风格中，以“清”为一方的情况特别多。仅在上文所提到的例子中，就有“清”与“雄”、“清”与“厚”、“清”与“敦”、“清远”与“雄丽”等等，其中尤以“清”与“雄”为最常见，在苏轼的书论、画论、诗论、文论中都出现过“清雄”的概念。现在就让我们以“清雄”为例，来剖析一下这种风格论的实际内涵究竟是什么。

“清”字本身有“澄”、“洁”、“冷”等含义，当它被用作艺术风格的术语时，也往往含有上述意思在内，人们通常用“清”字所组成的风格术语有：“清奇”、“清新”、“清华”、“清绮”、“清丽”、“清婉”^③，等等。这些风格基本上都属于“阴柔之美”的范畴，“雄”字本身有“强”、“壮”、“大”等含义。人们通常用“雄”字所组成的风格术语有：“雄浑”、“雄放”、“雄迈”、“雄健”、“雄拔”、“沉雄”、^④等等，这些风格基本上都属于“阳刚之美”的范畴。司空图《诗品》中有“清奇”一品，其所展示的形象是：“娟娟群松，下有漪流。晴雪满竹，隔溪渔舟。可人如玉，步履寻幽。载瞻载止，空碧悠悠。神出古异，淡不可收。如月之曙，如气之秋。”又有“雄浑”一品，其所展示的形象是：“大用外腴，真体内充。返虚入浑，积健为雄。备具万物，横绝太空。荒荒油云，寥寥长风。超以象外，得其环中。持之匪强，来之无穷。”这就清楚地告诉我们，“清”与“雄”确实是一对互相对立的风格概念，它们非常典型地代表着“阴柔”与“阳刚”两种风格范畴。苏轼如此喜欢把“清”和“雄”组合在一起。这使我们有理由作下面的推测：他意识到了“清”和“雄”这两种风格的典型性。也意识到了它们之间的辩证关系。所以，苏轼所谓“清雄”，实际上就是对于“阴柔之美”和“阳刚之美”这两个互相矛盾的风格范畴之间既对立又统一的辩证关系的形象化说明。在苏轼看来，“阴柔”与“阳刚”不仅互相矛盾，互相对立，它们也可以互相吸收，互相补充，并可以在一个作家、一件作品身上融合成一种新的艺术风格。我们在前面说过，苏轼的世界观中是充满着辩证法因素的，他观察客观事物时常常能注意到两种不同品性的融合，他品水说：“井华入腹清而嗽”；^⑤他评风景说：“西湖虽小亦西子，萦流作态清而丰”；^⑥他论人说：“雄豪而妙苦而腴，只有琴聪与蜜殊”。^⑦可见他以同样的眼光去观察艺术风格并不是偶然的。

我们还应该注意到：苏轼提倡两种互相对立的风格融为一体，往往是为了防止人们对某一种风格过于偏爱从而走向极端。他称赞诸葛亮的《出师表》“简而尽，直而不肆”，^⑧又赞扬思聪的诗“雅逸可爱，放而不流”，^⑨这显然是因为“直”容易“肆”，“放”容易“流”，所以需要它们的对立面来予以约束、补救。他有时就直接了当地指出：“好奇务新，乃诗之病”；^⑩“豪放太过，恐造物者不容人如此快活”。^⑪我们设想，苏轼一再提出“清雄”，就含有以“清”矫正“过雄”或以“雄”矫正“过清”的意思。推而广之，也就是要以阴柔的因素来防止阳刚过甚或以阳刚的因素来防止阴柔过甚，从而达到对立范畴中高度统一与和谐。清人姚鼐云：“吾尝以为文章之原，本乎天地。天地之道，阴阳刚柔而已。苟有得乎阴阳刚柔之精，皆可以为文章之美。阴阳刚柔并引而不偏废，有其一端而绝亡其一，刚者至于僨强而拂戾，柔者至于颓废而暗幽。则必无与文者矣。”^⑫苏轼虽然没有如此明确地提出这种理论，但从他的整个风格论来看，他是持有与此类似看法的。证之以苏轼实际创作中不拘一格的情形，我们认为这样的推论不会离事实太远。

五

一般说来，作家或艺术家在他们的风格论中所持的观点和他们在实际创作中所体现出来的风格倾向并不是完全相符的。然而苏轼发表了如此之多的关于两种对立的艺术风格可以互相融合的观点，这就使我们产生了一个希望，希望在他的作品中找到一些实例来与他的理论互相印证，从而使我们对这种理论获得感性的、具体的认识。抱着这个希望重读他的诗词，凭直觉体会到其某些作品中确实含有“清”、“雄”这两种风格的因素，王鹏运评苏词说：“苏文忠之清雄。夔乎轶尘绝迹，令人无从步趋”，④此语若移以评苏诗，也是十分妥贴的。尤其值得注意的是，“清”和“雄”两种风格不仅分别体现于苏诗、苏词的不同篇章中，而且常常融合于一篇甚至一句之中，也就是说，它们在苏轼笔下确已融合成为一种新的艺术风格。我们来看一个例子：

武昌西山

春江绿涨蒲萄醅，武昌官柳知谁栽？忆从樊口载春酒，步上西山寻野梅。西山一上十五里，风驾两腋飞崔嵬。同游困卧九曲岭，蹇衣独到吴王台。中原北望在何许？但见落日低黄埃。归来解剑亭前路，苍崖半入云涛堆。浪翁醉处今尚在，石臼杯饮无尊罍。尔来古意谁复嗣，公有妙语留山隈。至今好事除草棘，常恐野火烧苍苔。当时相望不可见，玉堂正对金銮开。岂知白首同夜直，卧看椽烛高花摧。江边晓梦忽惊断，铜环玉锁鸣春雷。山人帐空猿鹤怨，江湖水生鸿雁来。请公作诗寄父老，往和万壑松风哀。

春江绿涨，官柳野梅，此景不可谓之不清。落日黄埃，苍崖云涛，此景不可谓之不雄。诗人载酒寻春，身轻欲飞。那种遗世独立的潇洒之情，跃然笔下。但他北望中原，怀古思今，终难忘怀对功名事业的追求，又流露出一股迈往之气。所以，此诗所写的景是清而且雄，所抒的情也与之十分相契，从而呈现着一种既清且雄的独特艺术风格，就象诗的末句所云之“万壑松风”，大块噫气，自生雄风。然遇长松而成天籁，其韵清切。清乎？雄乎？熔铸为一，难于分辨了。这种情形在《游金山寺》、《自金山放船至焦山》、《王维吴道子画》等诗中都有所体现。苏轼的许多诗句，如写暴雨的“天外黑风吹海立，浙东飞雨过江来”，⑤写松树的“试看一一龙蛇活，更听萧萧风雨哀”⑥等。其风格也都是冶“清”、“雄”于一炉的。在苏词中，这种情况也很普遍。如脍炙人口的《水调歌头·丙辰中秋，欢饮达旦，大醉，作此篇，兼怀子由》、《念奴娇·赤壁怀古》等词，都非常鲜明地呈现着“清雄”的风格特征。然而，尽管我们能从苏轼的作品中找到许多风格“清”而且“雄”的例子，但是我们要想从某一具体的作品中把这两种风格因素很清晰地分析出来却是难以着手的。这当然首先是我们的水平问题。诚如马克思所说：“如果事物的表现形式和事物的本质是直接符合的话，那么任何科学都是多余的了。”⑦艺术风格的辨微，特别是两种不同风格融合情况的分析，当然是需要相当深的体会和相当高的分析能力的。但是否还有另一种可能性，即这种分析本来就是难以进行的。在苏轼的风格论中，“清”与“雄”（或者说“阴柔之美”与“阳刚之美”）这互相对立的一组风格因素不是简单地混合在一起。而是经过艺术家的熔铸而融为一体了。借用自然科学的术语来说，这并不是一堆包含着各种分子的混合物，而是一种高

纯度的化合物。任何化合物都是一种全新的分子，要把它还原成各种单一的元素，都是要经过分化过程的，决不象混合物那么容易区别。而艺术风格的融合过程则更是玄妙得多。用雨果的话来说，就是它已经成为“单纯”的，即难以分析的了。雨果在评论莎士比亚的诗歌时说：“只要维持某一种内部的平衡，保持某一种奥妙的比例，那末不论是文体中的还是整体中的最不可思议的复杂性就能成为单纯的，这是伟大艺术的巧妙的规律，只有那种以热情为出发点的高超的批评才能深入并理解这些深刻的规律。丰富、充沛、光芒四射都可能属于单纯。太阳就是单纯的。”^⑩这番话说得多么好啊！太阳光是由各种不同波长的光线组成的，但是它的外表是何等的明洁，纯净？当然，我们可以用一个三棱镜把太阳光还原成七色光，在风格论中是否存在着类似的情况呢？我们目前还没有掌握那种神奇的“三棱镜”，但愿本文能引起理论家们的注意。在不久的将来，在这个问题的探索上有所进展。

由此我们又想到，苏轼的上述观点正从某一个角度说明了艺术风格如此丰富多采的原因。世界上的化学元素不过一百多种，正是由于它们以各种不同的比例和排列方式组成各种分子，才使得物质世界呈现出极其复杂、变化无穷的面貌。同样，艺术风格的基本因素也可能是有限的（当然也会不断地有所增益，就象不断地有新的元素被发现一样），正是由于它们能够根据生活实践和创作实践的需要，不断地以不同的方式融合成新的风格，才使得风格的丰富可以与大自然媲美。我们的祖先很早就会制造合金，《周礼·考工记》中记载说：“金有六齐。六分其金而锡居一，谓之钟鼎之齐。五分其金而锡居一，谓之斧斤之齐……”虽说对艺术风格不能作定量的描述，但不难想象，“清”多“雄”少和“雄”多“清”少两种组合方式是会产生两种不尽相同的新风格的。^⑪诚如姚鼐所言：“夫阴阳刚柔，其本二端。造物者糅而气有多寡，进絀，则品次亿万。以至于不可穷。”^⑫唐人司空图提出了“二十四诗品”，清人顾翰即有续补，此外还出现了众多的“文品”、“赋品”、“词品”……不难想象，只要人类的艺术活动不停止，这种工作是可以一直进行下去的，已经形成的诸风格的重加组合，显然是新风格产生的原因之一。这正是苏轼的风格论给予我们的一个启迪。

注：

① 《马克思恩格斯全集》第一卷。

② 见张彦远《历代名画记》。

③ 见《文心雕龙·体性》。

④ 见《二十四诗品》。

⑤ 《文说》，《经进东坡文集事略》卷五七。按：苏轼文集有多种版本，本文引用苏文的次序是先《经进东坡文集事略》，再及《东坡七集》、《东坡题跋》、《东坡志林》。

⑥ 《石苍舒醉墨堂》，《苏文忠诗合注》卷六。

⑦ 见魏庆之《诗人玉屑》卷二。

⑧ 《原诗》卷一。

⑨ 《白雨斋词话》卷一。

⑩ 《花草蒙拾》

⑪ 何筵《春渚纪闻》卷六《墨木竹石》条。

⑫《出峡》，《苏文忠诗合注》卷一。

⑬《饮湖上初晴后雨》，《苏文忠诗合注》卷九。

⑭《送参寥师》，《苏文忠诗合注》卷一七。

⑮《孙莘老求墨妙亭诗》，《苏文忠诗合注》卷八。

⑯《答张文潜书》，《经进东坡文集事略》卷四五。

⑰同⑭。

⑱扬廷芝：《二十四诗品小序》，郭绍虞《诗品集解》附录。

⑲《书吴道子画后》。《经进东坡文集事略》卷六〇。关于杜甫于诗“尽得古人之体势。而兼今人之所独专”，即“集大成”，元稹撰杜甫墓志铭，论之甚详，见《元稹集》卷五六。对于韩、颜、吴，苏轼当也有同样的看法，虽然他并没有具体表达出来。

⑳《文心雕龙·体性》。

㉑《进学解》。《昌黎先生集》卷一二。

㉒见苏辙《亡兄子瞻端明墓志铭》，《栾城后集》卷二二。

㉓《跋王晋卿所藏莲华经》，《东坡题跋》卷四。

㉔《次韵子由论书》，《苏文忠诗合注》卷四。

㉕参见张彦远《历代名画记》卷五。

㉖《净因院画记》，《经进东坡文集事略》卷五四。

㉗《书吴道子画后》，《经进东坡文集事略》卷六〇。

㉘《答谢民师书》，《经进东坡文集事略》卷四六。

㉙《滹源堆赋》，《经进东坡文集事略》卷一。

㉚同⑳

㉛《读孟郊诗二首》之一，《苏文忠诗合注》卷一六。

㉜同上之二。

㉝《次韵吴传正枯木歌》，《苏文忠诗合注》卷三六。

㉞《韩干马》，同上卷五〇。

㉟《书摩诘蓝田烟雨图》，《东坡题跋》卷五。

㊱《王维吴道子画》，《苏文忠诗合注》卷四。

㊲萧统《安陆思旧诗》：“搢藻每清新”。（《先秦汉魏晋南北朝诗》梁诗卷一四）；《北史》卷五〇《辛德源传》：“文章绮艳。体调清华”；《隋书》卷七六《文学传序》：“江左宫商发越，贵于清绮”；《南史》卷一九《谢朓传》：“少好学。有美名。文章清丽”；《北史》卷八三《温子升传》：“博览百家，文章清婉”。

㊳陶宗仪《辍耕录》卷九：“西汉之文……司马之雄放为大家”；沈德潜《古诗源》卷七：“太冲胸次高旷，而笔力又复雄迈”；朱熹《跋许侍郎诗卷》：“观其长篇大句。固自雄健豪逸”（《朱文公文集》卷八四）；苏轼《和寄天选长官》：“公诗拟南山。雄拔千丈峭”（《苏文忠诗合注》卷四九）；敖陶孙评曹操诗：“如幽燕老将，气韵沈雄”（见魏庆之《诗人玉屑》卷二）。

㊴《花落复次前韵》，《苏文忠诗合注》卷三八。

㊵《再次韵德麟新开西湖》，同上卷三五。

- ④①《赠诗僧道通》。同上卷四五。
- ④②《张文定公墓志铭》。《东坡后集》卷一七。
- ④③《付僧惠诚游吴中代书十二》之九，《东坡志林》卷二。
- ④④《题柳子厚诗》之二，《东坡题跋》卷二。
- ④⑤《答陈季常》之二，《东坡续集》卷五。
- ④⑥《海愚诗钞序》，《惜抱轩诗文集》卷一。
- ④⑦《半塘遗稿》，见龙榆生《唐宋名家词选》第一三一页。
- ④⑧《有美堂暴雨》，《苏文忠诗含注》卷一〇。
- ④⑨《送费谏休屠二首》之五，同上卷二七。
- ⑤⑥《资本论》第五卷。
- ⑤⑦《莎士比亚的天才》，《古典文艺理论译丛》第三册第一〇三页。
- ⑤⑧以文中论及的苏词为例，尽管《水调歌头》和《念奴娇》两词都呈现了“清雄”的艺术风格，但显然前者“清”多“雄”少而后者“雄”多“清”少。如果要对它们作细微的风格辨析的话，也不妨说它们具有不同的艺术风格。
- ⑤⑨《复鲁絜非书》，《惜抱轩诗文集》卷二。

学术动态

马列主义教研室 举行第三届学术年会

一九八五年十二月二十六、二十七日，本校马列主义教研室举行了第三届学术年会。这次年会共收到论文十三篇，除兄弟教研室教师和同学提供的四篇文章外，该室每个教师都向年会提交了自己的科研成果。从论文的内容看，作者们对一些重大的理论问题和现实问题进行了独立的探索，发表了颇具新意的见解。例如，熊勤初《对平均主义的再思考》一文，对斯大林、毛泽东关于绝对平均主义是手工业和小农经济的产物这一传统论断提出质疑，指出“平均主义是生产力水平低下的生产资料公有制的产物”。八四级秘书班同学郑力的《当前城市私有经济必须加强管理》，从理论和实践相结合的角度，指出近几年来一部分城市个体工商户通过资金的积累，在性质上已越出“个体劳动者”的范畴，他们的生产经营活动已开始同社会主义经济发生越来越大的矛盾，必须从政策和法律上对他们加强管理和控制。

年会就有关论文进行了热烈的讨论。与会同志各抒己见，畅所欲言，体现了学术自由的良好风尚。（马讯）