

從豪放到超逸 ——關於東坡詞「自是一家」解

鄭園

(北京大學學報編輯部)

一 前人詞話中對於豪放的界說

世人多以“豪放”品評東坡詞。但這裏卻有兩個問題需要辨析：一是在前人品評中，“豪放”一詞的內涵究竟為何；二是“豪放”是否能代表東坡詞的主體風格。仔細考察前人之論，基本從三個方面品評東坡詞的“豪放”，即：音律、風格、性情（包括胸襟、才氣）三方面。

先看音律方面：陸放翁和沈義父就分別對於前人謂東坡不懂音律而辨白：“世言東坡不能歌，故所作樂府多不協律。晁以道謂：紹聖初與東坡別於汴上，東坡酒酣，自歌陽關曲。則公非不能歌，但豪放不喜剪裁以就聲律耳”，“近世作詞者，不曉音律，乃故為豪放不羈之語，遂借東坡、稼軒諸賢自諉。諸賢之詞，固豪放矣，不豪放處，未嘗不葉律也。如東坡之哨遍、楊花水龍吟，稼軒之摸魚兒之類，則知諸賢非不能也”^[1]。又有宋朱弁《曲洧舊聞》曰：“章質夫楊花詞，命意用事，瀟灑可喜。東坡和之，若豪放不入律呂，徐而視之，聲韻諧婉，反覺章詞有纖秀工夫。東坡詞如毛嬙西子，淨洗卻面，與天下婦人鬥好，餘人詎可比哉。”

陸沈之說，都是為東坡的“豪放”作辯護，顯然，他們是站在傳統詞的立場上，也認為東坡某些詞是逸出詞的基本格律之外的，於是從守律的一面來辯解東坡畢竟通曉音律，即東坡能為“豪放”詞，亦能為非“豪放”詞，“豪放”是因為不願為音律所規矩，即所謂“非不能也，是不為也”。據此，“豪放”不能看作東坡詞的主要風格或瑕疵。朱弁的評論，具體以詠楊花詞為例，說明東坡詞乃以自然曉暢替卻“織繡工夫”，貌似不諧音律，實則“聲韻諧婉”，而臻於貌離神合之境。這三條評論，都是以回護的方式說明東坡的守律，其中“豪放”的涵義，是逸出基本音律要求之外的不諧律。評論者對於“豪放”本身，是微含貶義的。

次看風格方面：最具代表性的說法，就是明人張綖在《詩餘圖譜·凡例》中所云：“按詞體大略有二：一體婉約，一體豪放。婉約者欲其辭情蘊藉，豪放者欲其氣象恢弘。蓋亦存乎其人，如秦少遊之作，多是婉約，蘇子瞻之作，多是豪放。大抵詞體以婉約為正……”這裏的“豪放”是就詞所呈現出的風格而言。大致可將詞體分為相對舉的兩類，“婉約”、“豪放”成為絕然不同兩種韻味的代表。這和音律相關的少，與內容相關的多。不過他接下來的品評，對“婉約”、“豪放”有一個分別，即“正”“變”之別，含有褒“婉”貶“豪”之義。

張綖的此說，被人引用最多。而清沈祥龍《論詞隨筆》中則又對於“豪放”、“婉約”兩體作了較為客觀的評判：“詞有婉約，有豪放，二者不可偏廢，在施之各當耳。房中之奏，出以豪放，則情致絕少纏綿。塞下之曲，行以婉約，則氣象何能恢拓。蘇、辛與秦、柳，實集其長也。”這裏似乎不存什麼高下褒貶之別，謂之“二者不可偏廢”，認為詞所反映的內容豐富，詞的風格也應富於多樣化，應根據其所反映的內容來決定其所採取的風格。也就是說，如果只停留在婉約豪放孰高孰低孰為正宗孰為

變格的批評上，則很難真正對詞的表現形式和詞體價值作判斷，因此後來的評論者，不專在風格本身上提出意見，而更深入地對詞體本身所提出的審美要求以及作者的個人氣質進行攷察，如此，也更貼近了對東坡詞的理解。

清人馮煦《蒿庵論詞》中謂：“東坡浣溪沙云：‘誰道人生難再少，君看流水尚能西。休將白髮唱黃雞。’愈悲鬱，愈豪放，愈忠厚。令我神往”。這一條評論尤須注意，因為此處並不是將“豪放”單提出來，而是把它與其他的因素“悲鬱”、“忠厚”連結在一起。“豪放”不是一個簡單的風格問題，它所關涉到的還有詩詞本身的情味，以及作者個人的精神品格和性情襟懷。這是透過詞來體會其背後作者的懷抱，另一條可以引為佐證的是清陳廷焯在《白雨齋詞話》中之語：“張綆云：‘少游多婉約，子瞻多豪放，當以婉約為主。’此亦似是而非，不關痛癢語也。誠能本諸忠厚，而出以沉鬱，豪放亦可，婉約亦可，否則豪放嫌其粗魯，婉約又病其纖弱矣。”此處談到“忠厚”、“沉鬱”，可見評論者對詞體的要求上升到作者品格而非作品風格的高度——單論詞的風格終只是表層的看法。陳廷焯繼而又云：“古之為詞者，志有所屬，而故鬱其辭，情有所感，而或隱其義。而要皆本諸風騷，歸於忠厚。自新聲競作，懷才之士，皆不免為風氣所囿，務取悅人，不復求本源所在。迦陵以豪放為蘇辛，而失其沉鬱……”強調的是由性情感發而為詞的過程，作者情懷是本源，詞則是一種外在的表呈而已。

繼之則看關於作者的性情懷抱方面：清田同之《西圃詞說》云：“詞與詩體格不同，其為攄寫性情，標舉景物，一也。若夫性情不露，景物不真，而徒然綴枯樹以新花，被偶人以袞服，飾淫磨為周柳，假豪放為蘇辛，號曰詩餘，生趣盡矣”，又謂“填詞亦各見其性情，性情豪放者，強作婉約主，畢竟豪氣未除。性情婉約者，強作豪放語，不覺婉態自露。故婉約自是本色，豪放亦未嘗非本色”。此處說到東坡的“豪放”，認為其豪放發諸真情，本諸性情，是強學而不能至的。除了“性情”的因素之外，還關涉到作者的才氣、學養、襟抱等諸因素。如近人夏敬觀《忍古樓詞話》中引葉恭綽語：“學辛得其豪放者易，得其稼麗者罕。蘇則純乎士大夫之吐屬，豪而不縱，是清麗，非徒稼麗也。”蔡嵩雲《柯亭詞論》云：“東坡詞，胸有萬卷，筆無點塵，其闊大處，不在能作豪放語，而在其襟懷有涵蓋一切氣象。若徒襲其外貌，何異東施效顰。東坡小令，清麗紆徐，雅人深致，另辟一境。設非胸襟高曠，焉能有此吐屬。”又如況周頤在《蕙風詞話》中明確詞的風格與性情關係：“詞能直質為上乘，顧大不易，昔賢樸厚醇至之作，由性情學養中出，故真率之至。真率乃直質也，不可誤直率為真率。”前舉陳廷焯還把詞風的豪放與情感的沉鬱、性情的忠厚聯繫起來，所謂的“沉鬱”，他亦有具體的解釋：“所謂沉鬱者，意在筆先，神餘言外，寫怨夫思婦之懷，寓孽子孤臣之感。凡交情之冷淡，身世之飄零，皆可於一草一木發之。而發之又必若隱若見，欲露不露，反復纏綿，終不許一語道破，匪獨體格之高，亦見性情之厚。”（《白雨齋詞話》）

由上舉數例可以見出，關於“豪放”的界定，由於從詞的發展或詞的源頭及其所承載的社會意義等方面各有所偏重，涵義不盡相同，對於東坡詞的理解亦在程度上有所不同。

那麼，東坡自己又是怎樣理解“豪放”的呢？

在他關於詞的偶然發之的評論中，反復強調“詩詞一家”的觀點。《與蔡景繁》書信中，他說到“頒示新詞，此古人長短句詩也，得之驚喜。試勉繼之”，他是將詩詞看作同源，認為蔡詞合乎古人之詩，不是在形體上求相似，而顯然是從其精神感發中得到與古人相通之處，故而東坡欣喜非常。從此可以看出東坡的一種關於詞學本身的追求，他是力圖把詞當作一種新詩體來對待的，即，詞亦應有言志的功能。在《祭張子野文》中云：“清詩絕俗，甚典而麗，搜研物情，刮發幽翳。微詞宛轉，蓋詩之裔”。在這裏，也是把張先的詞與詩比附在一起，認為其詞之韻味風格得自於其詩品格。在這樣觀念之下的創作，東坡詞才敢於沖出一般樊籬，達到自成一家的境地。他在《與鮮於子駿》書信中頗為自信地說：“近卻頗作小詞，雖無柳七郎風味，亦自是一家，呵呵！”此中所說的自成一家的小詞，應

指如《江城子》“老夫聊發少年狂”之類，這正是“豪放”風格的詞的代表之作。但是對於“豪放”本身的意味，東坡以為不能“過”，應持有一個尺度。《答陳季常》云：“又惠新詞，句句警拔，詩人之雄，非小詞也。但豪放太過，恐造物者不容人如此快活”，這裏說的是“警拔”、“雄”是詞中所表現出的豪邁俊爽的氣度，以及骨力翔實的藝術風貌；而所謂“豪放太過”，則指擺脫束縛、任性縱橫的筆勢。東坡對於作為一種創作態度及個性的豪放，持審慎的態度，他一方面盛讚陳季常之詞有詩人清雄之氣，稱賞他的詞已經脫離了娛賓遣興的趣味，一方面又冷靜地指出詞這種文學體裁不同于詩，應具有自身的特性，不能“豪放”太過，作者須遵從詞體創作的要求。由此可以看出，對於“豪放”，東坡自己就有清醒的認識，我們恐怕不能單從音律上指責東坡違背了詞的創作規律，以及其任性而為的創作個性上來批評東坡詞所呈現的“豪放”，而更應從作者的性情襟懷上判斷“豪放”在詞的發展史上的價值。

二 常用意象的涵義

司空圖《二十四詩品》以“天風浪浪，海山蒼蒼，真力彌滿，萬象在旁”形容豪放詩風氣魄的宏大，感情的熱烈和想像力的豐富。在東坡詞中，亦時常呈現出天風海雨般的壯闊之感。如東坡通判杭州時期的《鵲橋仙·七夕送陳令舉》一詞：

堠山仙子，高情雲渺，不學癡牛騃女。風簫聲斷月明中，舉手謝，時人欲去。客槎曾犯，銀河波浪，尚帶天風海雨。相逢一醉是前緣，風雨散、飄然何處。

“高情”、“雲渺”、“月明”等意象，一下子把詞境從日常情事裏引向了一個幽眇曠遠的境地。視野開闊了，空間感從爾汝之間有限的距離拉到了一個無限高廣的世界。於是，這個本是一般類型的送別詞，就別具了發抒心志的功能，其風格豪爽俊朗，意境曠遠，以故陸遊稱之為：“居然是星漢上語，歌之曲終，覺天風海雨逼人”，並認為“學詩者當以是求之”^[2]。清代王士禎《花草蒙拾》云：“蘇公自云：‘吾醉後作草書，覺酒氣拂拂，從十指間出。’黃魯直亦云：‘東坡書挾海上風濤之氣。’讀坡詞當作如是觀。”若將陸王二氏的評語並觀，發現一個有趣的現象：二者都肯定東坡詞豪放的風格，並且將詞的豪放之風與東坡其他的文體或藝術方式作了比較，認為殊途同歸，即東坡在各體文學藝術裏呈現出的精神風貌是一致的，本質相通，惟形式各異。陸游以為學蘇詩可從蘇詞的豪放曠遠處悟得真實精神；王士禎以為理解蘇詞可從東坡書法豪俊清壯處找到相通的途徑。

東坡詞，亦以其所選取的意象而與前代詞人不同，表現出自成一家的個性色彩。在同類題材的開拓上，東坡意象所呈現的寥廓的空間感也非前代詞人可比。在自然物象之中，東坡描寫最多的是“風”“雲”“月”“水”幾種。單從字面上看，似乎與婉約風格詞的“風”“花”“雪”“月”庶幾相同。但是東坡在運用這些意象的時候，所表現的功能和意境卻與婉約風格之作大相徑庭。舉例而言，“風”，在東坡詞中出現了182次，“月”出現了141次，“雲”出現了137次，“水”出現了97次。其多數與寥廓廣大的蒼穹，與詭譎奇麗的神話傳說，與厚實典重的歷史故事相連，使得這些意象遠遠超出了本身所承載的涵義，而凝成為一種動態的氣勢，從而賦予詞一種開闊伸展、有力動感的空間之“勢”。這也就是批評者們從風格方面說的“豪放”、“豪邁”、“清壯”。請看“風”之例：

夢隨風萬里。《水龍吟》（似花還似非花）
 有情風萬里卷潮來。《八聲甘州》（有情風）
 千里快哉風。《水調歌頭》（落日繡簾卷）
 尚帶天風海雨。《鵲橋仙》（堠山仙子）
 萬頃風濤不記蘇。《浣溪沙》（萬頃）

東坡所用的“風”，和“千里”“萬里”“千頃”這樣的大數字聯繫，自然挾裹一股不可阻擋之勢。在空間上充塞着極闊大、極奔騰的力量，猶如莊子《逍遙游》“水擊三千里，搏扶搖而上者九萬里”的大鵬沖天的氣勢。實則東坡借着這一空間感的誇張，來抒發作為天地間一個渺小個體的自由感。這正如道家精神所主張的，掙脫凡俗小我的束縛，精神上求一個開闊曠遠的大天地。再看“雲”之例：

亂石崩雲。《念奴嬌》(大江東去)

萬重雲外。《水龍吟》(露寒煙冷蒹葭老)

萬里煙浪雲帆。《滿庭芳》(三十三年，漂流江海)

雲海天涯兩茫茫。《南鄉子》(東武望余杭)

古來雲海茫茫。《水龍吟》(古來)

前代詞人眼中筆下的“風”、“雲”等物象，多是表現一種婉約柔美的意態，或承擔感情的映襯和穿插連帶的功能，使得主人公的情意更其深長綿密。東坡的筆下，“風”“雲”“月”“水”等意象，當然也有柔性的一面，如：“風細柳斜斜”(《望江南》“春未老”)、“月明風嫋”(《水龍吟》“楚山修竹如雲”)、“風壓輕雲貼水飛”(《浣溪沙》“風壓”)等，但表現這樣蘊涵的畢竟是少數。更多的還是如前所述，“風”、“雲”等卻裹挾了海天茫茫、超塵拔俗的氣象，並且表徵着主人公自由馳騁的心志，和脫離塵俗嚮往更高遠之境的精神寄託。這種伸展空間的張勢，促成了心理上伸展的張勢，使得作者和讀者能夠經過這些意象的導引，從現實的有限中拔出身去，而達致一種無限的想像的境域。東坡借由這種心靈的造境，遂能夠脫離現實的困頓而至於自由與從容。

通過東坡詞意象選取的分析，我們看到豪放在詞中表現為強有力的外氣勢，而最終它的指向為超塵拔俗境界的超逸。僅僅追求豪放，可能會流於表面的率性和雄闊，不能臻于高境，亦如同東坡所云：“但豪放太過，恐造物者不容人如此快活。”(《答陳季常》)

三 豁達宏通的性格底色

豪放從表面看來，似乎是作者性情的一種特質，東坡也確實如此。如他少年時聞《范滂傳》而感奮，即見其內心自有一股豪邁昂揚之氣。但是，作品所呈露出來的某種風格卻並非與作者的性情直接對等，如因為東坡詞有豪放一體，就判定此出於東坡豪放的個性，這樣的判斷，未免過於草率和簡單。豪放實則只是一個外在的表現形式，究其根裏，則來自于作者深厚的個性底色，這個底色，用“豁達宏通”來表述，則更足以當之。譬如“豁達宏通”是全海，豪放只是海面之波而已。

然則，東坡的“豁達宏通”是何所從來？又是如何表現的呢？

人之性情，各有秉異。東坡之胸懷，固有其天生開闊容物的一面，然若非經歷一番人生曆煉，則不能夠達到其後任天委命、通達放曠的境地。從根源而論，“豁達宏通”的形成，是先天與後天兩種因素的共同作用。其中，後天因素的加入，使得東坡作品中所表呈的風格更為顯豁。東坡嘗對自己下過判語：“心似已灰之木，身如不系之舟。問汝平生功業，黃州惠州儋州。”(《自題金山畫像》)此語所包含者雖不無辛酸，卻出以一種放達的口吻。若非有一番波譎雲詭的經歷，不能淡淡道出此人生的真相。應當說，升沉難料的命運，尤其是黃、惠、儋的貶謫經歷，在東坡先天秉性的基礎上融凝成了他豁達宏通的胸懷。士大夫的“出”與“處”以及由此而來的對生與死的態度，是攷證其人境界的最直接也是最有力的憑據。我們如果細檢東坡貶謫時期所作詩詞及其與友人的尺牘，最能真切感受到他豁達宏通個性中的幾種質素：其一表現為當下安頓的態度；其一為無往而不樂之境；其一為自小我而大我的放達與執著。我們沿此途徑，辨析三者之間的關係，始能夠較深入地瞭解東坡人生之境。

東坡在貶居之地所歷苦境多矣。如他自述：

某寓一僧舍，隨僧蔬食，甚自幸也。感恩念咎之外，灰心杜口，不曾看謁人。所云出入，蓋往村寺沐浴，及尋溪傍穀釣魚采藥，聊以自娛耳。（黃州）《與王定國》之一

但黎、蜨雜居，無復人理，資養所給，求輒無有。初至，僦官屋數椽，近復遭迫逐，不免買地結茅，僅免露處，而囊為一空。困厄之中，何所不有，置之不足道也，聊為一笑而已。（儋耳）《與程全父》之九

此間食無肉，病無藥，居無室，出無友，冬無炭，夏無寒泉，然亦未易悉數，大率皆無耳。惟有一幸，無甚瘴也。尚有此身，付與造物，聽其運轉，流行坎止，無不可者。（儋耳）《與程秀才》之一

現實的情況可能更糟，乃至於他在儋州一度日常飲食都成了問題^[9]，但是這樣的苦況在他的信裏表達得並不多，我們從中更多看出的則是他非但沒有憂貧，還能夠自我反省，在反省中即時“放下”，並由此“放下”之後的寧靜中尋得樂境。亦如他自述：

某見在東坡，作陂種稻，勞苦之中，亦自有樂事。有屋五間，果菜十數畦，桑百餘本，身耕妻蠶，聊以卒歲。（黃州）《與李公擇》之九

凡百不失所。風土不甚惡。某既緣此絕棄世故，身心俱安，而小兒亦遂超然物外，非此父不生此子也。南北去住定有命，此心亦不念歸，明年買田築室，作惠州人矣。（惠州）《與王定國》之四十一

化苦為樂的根由，便是當下即是的態度。這樣的一種態度，是傳統文化精神中最可寶貴的東西。對於這一點，唐君毅先生曾詳為之論曰：“中國文化以心性為一切價值之根源，故人對此心性有一念之自覺，即人生價值，宇宙價值，皆全部呈顯，圓滿具足。人之生命，即當下安頓於此一念之中，此即所謂‘無待他求，當下即是’之人生境界。中國以知進不知退，為人生之危機”，又，“此放下之智慧，印度思想中名之為空之智慧，解脫之智慧，在中國道家稱之為虛之智慧，無之智慧。中國儒家稱之為‘空空如也’、‘毋意、毋必、毋固、毋我’、‘廓然大公’之智慧。由此種智慧之運用，去看生活中之一切經驗事物，理想事物，都要使之成為透明無礙。”^[4]很顯然，貶居之地使東坡收穫頗豐，主要是他由此得以從繁雜的國家事務中暫得解脫，從一個社會價值性質濃厚的士大夫的身份回歸到一個“渺滄海之一粟”的普通個體的身份。而經歷了這樣一番逆轉，生命始呈現出另外一重境界。

東坡不是徒然談空說有之人，他的反思，是全拿來用到踐行中去的，即在平時作工夫。惟有如此，他的虛與空，方能夠落入於生活中的實與有；亦正由於落入生活的實處，方能夠實現來自內心樂境的自我體驗。東坡首先從思想上把自己的貶謫當成一種休息，把自己的身份淡化，繼而在實際生活中表現為尋找與人交往的情意和領略自然之美。東坡是一位具有豐富生活趣味的人，即使在困蹇之中，他看待具體生活的眼光亦不會枯寂。如他在黃州時，因物質上的入難敷出，便效友人發明了一套節約開支的可行辦法：“初到黃，廩人既絕，人口不少，私甚憂之。但痛自節儉，日用不得過百五十。每月朔便取四千五百錢，斷為三十塊，掛屋樑上。平旦用畫叉挑取一塊，即藏去叉。仍以大竹筒別貯用不盡者，以待賓客。此賈耘老法也。度囊中尚可支一歲有餘，至時，別作經畫，水到渠成，不須預慮。以此，胸中都無一事。”在與平常百姓交往的時候，也不以自己以往的身份驕人：“所居對岸武昌，山水佳絕。有蜀人王生在邑中，往往為風濤所隔，不能即歸，則王生能為殺雞炊黍，至數日不厭。又有潘生者，作酒店樊口，棹小舟徑至店下，村酒亦自醇醞。柑桔棓柿極多，大芋長尺餘，不減蜀中。外縣米鬥二十，有水路可致。羊肉如北方，豬、牛、麋、鹿如土，魚、蟹不論錢。岐亭監酒胡定之，載書萬卷隨行，喜借人看。黃州曹官數人，皆家善庖饌，喜作會。太虛視此數事，吾事豈不既濟矣乎！”（《答秦太虛》之四）我們從中看到的盡是俗世生活的樂趣。東坡這樣的放下，果然得

到了大自在。甚而在黃州他被醉酒人推罵而竊以為喜，因為他曾經的身份標識在此刻已被取消，人與人的關係趨於原始狀態的平等，這正是此時期東坡孜孜以求的。這種貌似放低自己的態度，實則是更為真實地體驗人生的一種取徑。在後來的惠州、儋州他皆以此種平和態度與人交接。惟脫開現實種種外加的身份束縛，人生始上升到一種審美境地中，一切的事與人，皆能夠經由一種審美過程的涵詠。如惠州答張文潛(之二)：“家有婢，能造酒，極佳，全似王晉卿家碧香，但乏可與飲者爾。羅浮有道士鄧守安，雖樸野，養練有功，至行清苦，常欲濟人，深可欽愛。”儋州與鄭靖老(之一)：“小客王介石者，有士君子之趣。起屋一行，介石躬其勞辱，甚於家隸，然無絲發之求也。”除了人情的醇厚給他帶來的愉悅，自然界經過他審美目光的凝注之後也別具一番風味：如《與王慶元》(之五)云：“寓居官亭，俯迫大江，幾席之下，雲濤接天，扁舟草履，放浪山水間。”《與程正輔》(之六十)云：“軾入冬，眠食極佳，幾席之下，澄江碧色，鷗鷺翔集，魚蝦出沒，有足樂者。又時走湖上，觀作新橋。”就因為這種放下的態度，他在黃州願意終老黃州(“臨臯亭下不數十步，便是大江，其半是峨嵋雪水，吾飲食沐浴皆取焉，何必歸鄉哉！”見《與范子豐》之八)，在惠州甘作惠州人(“南北去住定有命，此心亦不念歸，明年買田築室，作惠州人矣”見《與王定國》之四十)，在儋州又自認為儋州人(“我本海南民，寄生西蜀州”見《別海南黎民表》)。這裏面當然有他本身對事對人所具有的濃厚情味，而更重要者在於他的“放下”的態度，使得他每於所在之地都能夠取得一種與當地山水自然以及鄰里鄉人的“同情”，心安頓於此，而對未來的處境不念念希求。在儋州時他作《謫居三適》詩，分詠“旦起理髮”、“午窗坐睡”、“夜臥濯足”，這最平常的生活小事，在東坡看來也聊堪為樂，並能從中悟出人生的至理來，則其他何往而不樂？

這種當下安頓的態度，不僅在由此取得了對所處之地的一種“同情”，還在於把整个人生看成一個循環往復、悲喜相揉的過程。如此，每一個階段都是既不得脫避又不必太過執著的：“云何。當此去，人生底事，來往如梭。待閑看，秋風洛水清波”(《滿庭芳》)。離開黃州，雖不免含著幾許不舍之情，然而，這正是命運的安排，看世間之事，分離聚和，不常是如此周來復去、往還如梭的狀態嗎？又何必太過於拘泥於此刻一別呢？不如放開懷抱，如那不關情的風和水，得其自然自在。這是透過一層以哲思去看人生。此類思考，東坡詩文中有不少。

東坡由安頓此心、即是放下而達到一種無往而不樂的境地，從儒家的觀點而言，“樂”是合審美與道德為一的整體境界和體驗。孔子“飯蔬食飲水，曲肱而枕之，樂亦在其中矣”即是達乎樂境的具體寫照。要達到這種樂，首要的是對人生有所取捨。顏回的“一簞食，一瓢飲，處陋巷，人也不堪其憂，回也不改其樂”就是在主體取捨之後所達到的心靈樂境的體驗。“先師有遺訓，憂道不憂貧”(陶淵明《癸卯歲始春懷古田舍》二)，則成為士大夫在人生方面的取捨標準。東坡答畢仲舉(之一)信中謂：“禍福要不可推避，初不論巧拙也。黃州濱江帶山，既適耳目之好，而生事百須，亦不難致。早寢晚起，又不知禍福果安在哉？偶讀《戰國策》，見處士顏蠋之語‘晚食以當肉’，欣然而笑。若蠋者，可謂巧于居貧者也。菜羹菽黍，差饑而食，其味與八珍等，而既飽之餘，芻豢滿目前，惟恐其不持去也。美惡在我，何與於物。”在一般人看來不堪其苦的狀況，卻被東坡轉換出新鮮的意義。除了不留意於物而能夠在清淡的情懷裏體會“人間有味是清歡”的趣味；另一方面，親近自然和山水，以審美的眼光凝注之，亦能使人展開懷抱，在人與自然的和諧相融中體驗精神之樂，進入一種物我兩忘的境地。淵明“此中有真意，欲辨已忘言”即是這種樂境的註解。需要說明的是，東坡所得之樂，既非故作輕鬆的姿態(給誰看呢?)，又不是一味的放浪形骸，他雖在書信裏以“自娛”懇勸朋友，並反復致意，如《與王慶元》(之十一)：“人生悲樂，過眼如夢幻，不足追，惟以時自娛為上策也。”然而，他所言的自娛，出於看透人生，別具一番深意。在《與子明兄》的信中，他就明確解釋了“自娛”的涵義：“吾兄弟俱老矣，當以時自娛。世事萬端，皆不足介意。所謂自娛者，亦非俗世之樂，但胸中廓然無一物，即

天壤之內，山川草木蟲魚之類，皆是供吾家樂事也。”其意在於把懷抱打開，納天地萬物於胸中。這個意思，對子由的信中更透進了一層：“任性逍遙，隨緣放曠，但盡凡心，無別勝解。以我觀之，凡心盡處，勝解卓然。但此勝解，不屬有無，不通言語，故祖師教人，但此便住。如眼翳盡，眼自有明，醫只有除翳藥，何曾有求明方？明若可求，即還是翳。固不可於醫中求明，即不可言翳外無明。而世之昧者，便將頽然無知，認作佛地。若如此是佛，貓兒狗子，得飽熟睡，腹搖鼻息，與土木同，當恁麼時，可謂無一毫思念，豈可謂貓兒狗子已入佛地？故凡學者，但當觀心除愛，自粗及細，念念不忘，會作一日，得無所除，弟以教我者是如此否？”（《與子由》之三）。“任性逍遙，隨緣放曠”是東坡自娛的內容，亦為其無往而不樂的本質。但是樂境不是無念無覺，而是一種對人生的領悟與看透之後，自覺地追求精神上的自適。至於俗世所追崇的物欲之樂，東坡極力反對，還力戒他人不可墮入此惡徑：“尋常人失意無聊中，多以聲色自遣。定國奇特之人，勿襲此態。”（《與王定國》之六）。無往而不樂，有一個如何安頓此身（心）的問題，處理好身與神的關係，是達乎至境的關鍵：“夫神者將遺其心，而況於身乎！身忘而後神存，心不遺則身不忘，身不忘則神忘。故神與身，非兩存也，必有一忘。足不忘屨，則屨之為累也，甚於桎梏。腰不忘帶，則帶之為虐也，甚於縲紲。人之所以終日躡屨束帶而不知厭者，以其忘之也。”（《易傳》卷四）惟能“忘”身，始能神全，不期然而然達至忘身之適境界。東坡畢生都在追求此忘身之適，“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。莊周世無有，誰知此凝神”（《與晁補之所藏與可畫竹》）。

前文談到，東坡豁達宏通的個性所表現的三個質素中有一個是自小我而大我的放達與執著。小我，是從個體的切身利益感受等等方面而言；大我，是忘懷切身種種的具體得失利益，而將身心溶入人類全體的價值追尋，以及打破自己與自然外境的間隔而至於天人合一之境。自小我向大我，須是一個自覺反省和踐行的漫長修為過程。放達與執著，是這個過程中的表現形態。這裏，放達與執著貌似衝突而實為密切相關之一體。東坡能夠即時放下，達至無往而不樂之境，是就其放達的一面而言的。但是東坡的高處，還在於他同時能夠有所守持，能夠做到放而不入於虛誕，這其中當有一個安身立命的根本所在。若無此一根本，則如飄蓬墮葉，無所歸屬。東坡離黃州時候曾寫信給千之侄：“獨立不懼者，惟司馬君實與叔兄弟耳。萬事委命，直道而行，縱以此竄逐，所獲多矣。”一方面以放開的心態看待世事，“萬事委命”；一方面強調“直道而行”“獨立不懼”的精神。如此超越俗情世間、獨立不懼的精神乃貫穿東坡生命始終，也即前文所說他摒棄俗世欲望而別有所托者。黃州寂苦的生涯中，好友李公擇來信寬慰，東坡的答復則以道相期：“吾儕雖老且窮，而道理貫心肝，忠義填骨髓，直須談笑於死生之際，若見僕困窮便相於邑，則與不學道者大不相遠矣。”（《與李公擇》之十一）此中凜然不可拗折的邁往之氣，方為東坡本色。他屢將此種獨立不懼的精神附諸文字，如《曆陳仕跡並乞戍邊狀》：“危言危行，獨立不回，以犯眾怒者從來遠矣。臣若貪得患失，隨世俯仰，改其常度，則陛下安所用臣。”熙寧三年《與子明兄》：“忠義古今所難，得虛名而受災禍。然人生得喪皆前定，斷置已久矣，終不以此屈。”《次韻楊公濟奉議梅花十首》其三：“綠發尋春湖畔回，萬松嶺上一枝開。而今縱老霜根在，得見劉郎又獨來。”《遊七寶寺題竹》：“結根豈殊眾，修柯獨出林。孤高不可待，歲晚霜風侵。”自儋州歸來途中所作《次韻江晦叔二首》之二，最見得他百折不回的孤高性情：“鐘鼓江南岸，歸來夢自驚。浮雲時事改，孤月此心明。雨已傾盆落，詩仍翻水成。二江爭送客，木杪看橋橫。”世事幻若浮雲，過眼即消，而此獨立於俗眾之上、不苟合于世的心靈，雖時或為浮雲所掩，恒將露出它瑩然澄清的本色。且如《滿江紅》“憂喜相尋，風雨過、一江春綠”及《滿庭芳》詞表達的“思量，能幾許，憂愁風雨，一半相妨。又何須，抵死說短論長。幸對清風皓月，苔茵展、雲幕高漲。”這樣放曠的心態，正得自於內心有一個根本的安放處。前文說安放於當下，即當時當境，是一種較落於實的說法，確切而論，東坡是將此心安頓於他所認知的“道”之上。安於“道”，持守“道”，就須得有獨立精神

作前提，須得有對“道”的一種超拔的恒定和執著。有此獨立精神，方能夠榮辱不驚，而自覓另一番樂境。亦如《滿庭芳》一詞所表呈之境：

蝸角虛名，蠅頭微利，算來著甚乾忙。事皆前定，誰弱又誰強。且趁閒身未老，盡放我、些子疏狂。百年裏，渾教是醉，三萬六千場。思量，能幾許，憂愁風雨，一半相妨。又何須，抵死說短論長。幸對清風皓月，苔茵展、雲幕高張。江南好，千鐘美酒，一曲滿庭芳。

首先是勘破世事俗情的利害爭鬥，以超越眼前切近之境而以一個較高較長遠的宏通角度看待世間種種，“事皆前定，誰弱又誰強”。如此勘破之後，態度上便趨於平和而委命順化，人生不必那麼拘謹，倒不妨放開懷抱，任性灑脫一些。從一個長的時間段來看，人生的喜憂處處相隨，既然承認了這一種必然的狀態，則也當放下暫時的憂悶，聽命天意的安排。下片裏，東坡仍表達了這樣乘流任化的態度。我們看出，悲哀在這裏被悄然消解了，樂境並不難期，即是放下是樂境的前提，而即是放下又與獨立精神密切相關——若非對道的執著追求，不能安頓此心於道之上，則無法宏通地看待世情，同時惟具此獨立精神，方可能同時產生出放曠心懷，遂能夠放下，遂能夠達乎樂境。

此處須注意者，東坡所屢言之“委命乘化”，並非一般所謂的消極涵義，《莊子·大宗師》云：“化則無常”，因而，對待無常之化的態度應是“若化為物，以待其所不知之化已乎”，所謂乘化者，即“無所用心，一切皆安待其所不知之化而隨之為化而已”。^[5]關於這一點，吉川幸次郎先生有中肯之論：“如果說波動的持續和持續的波動就是人生，那末反之，主體持續的反抗也是人生。這並不意味著必須與波動作鬥爭。委身於波動，這也是主體所作的抵抗。”^[6]他認為，宋人慣於立在一旁對自己加以冷靜審視，“被審視的自己，往往是作為流轉的世界中的一物而被審視的”，而“流轉並不是僅僅作為可悲的現象被意識到的。也許，人生中真正的大歡樂是沒有的，但是，小歡小樂則在人生的各個部分都有。仿佛使人感到，人生就是在小歡小樂上的流轉”。^[7]因而東坡詞及其他文字中所表現出的委命任化，實際是主體上的大自覺。當然，表現主動抗爭的詞也有，如：“誰道人生無再少，門前流水尚能西。休將白髮唱黃雞。”這首《浣溪沙》所表達的樂境，恰是大力逆轉人生的一種豪邁姿態。不過，這樣的詞在東坡集子裏不多，相比之下，他更嚮往“來往一虛舟，聊隨物外游”任物自然的超曠狀態。如東坡“隨物賦形”的繪畫觀點，及“如沒人之操舟，無意於濟否，是以覆卻萬變，而舉止自若，其近於有道者耶！”（《跋王鞏所收藏真書》）的書學觀點，也是這一隨緣任運的根本人生態度的表現。

四 超逸的品格

此下略論東坡人生之境中的超逸。放達作為東坡豁達宏通性格的組成質素之一，與超逸有着非常相似而親密的關係，然而二者又不盡相同。乍看之下，放達與超逸所表呈的方式都是超於物外、摒卻眼前切近的利益俗情。但是，放達是主體對待外物時恒有的一種心態；超逸則是這種心態與主體的其他性情質素（如“清”）結合作用之後所達到的生命狀態。二者歸屬於相似而不同的範疇。或者從另一方面說，放達止於生命體驗層面上，是主體在此世間與萬事萬物斡旋應對的態度；而超逸則已拔出世間，出神入天，上升到人與宇宙之間的關係，直接與宇宙氣息往來，將個體此心化入宇宙大化之中，實即為天人合一之境。放達與超逸二者分別居於一個大的境域裏高下不同的層面。若無放達心態，則必不能達至超逸境界，而超逸境界的獲至，則還含有清剛、雋上（鄧廷楨語）等多方面的氣質因素。

試看東坡超逸境界的一例：

哀吾生之須臾，羨長江之無窮。挾飛仙以遨遊，抱明月而長終。知不可乎驟得，托遺響於悲風。（客曰）

客亦知夫水與月乎？逝者如斯，而未嘗往也；盈虛者如彼，而卒莫消長也。蓋將自其變者而觀之，則天地曾不能以一瞬；自其不變者而觀之，則物與我皆無盡也，而又何羨乎！（東坡曰）這是《赤壁賦》中客與東坡的一段對話。客對於人生暫短的感歎，是自魏晉以來普遍的哀調。把人生須臾之短與宇宙無窮期之長對比，人既渺小，其人生之價值與樂趣遂因之虛無，不免悲從中來，不可遏止。在客的眼裏，人與物（宇宙自然）是相隔對立的，在這種相形之下極為不平衡的關係裏，人生短暫此在的價值失去了意義。客所體會的悲哀，源自於對主體自我的強調，心中有我，故而一旦以宇宙時間長河作為參照，便不能化解生命如同白駒過隙般短暫所帶來的悲哀。從生命體驗上而言，客對於人生的參悟是深刻的，但是，其生命之境最終落於切近的世間思考，表現的形態是悲哀。東坡則不然，他不強調個體的小我，而將其作為與物同類者，如水如月，泯化于宇宙自然的時間中，相隨無二，無始無終。惟取消物與我之對峙關係，始能自現世切近的思考中跳脫出來，從天地的大視域中反觀個體生命的價值。東坡以這種方式化解了悲哀，其生命情態達至溫厚諧和、自由逍遙的樂境：“惟江上之清風，與山間之明月，耳得之而為聲，目遇之而成色，取之無禁，用之不竭，是造物者之無盡藏也，而吾與子之所共適。”“適”之境，亦東坡所尋求之人生樂境。此番對人生與宇宙的反觀思索，其映現出來的即是東坡人生氣象中的超逸之境。又如其前述漫遊赤壁當時情景：“客有吹洞簫者，其聲嗚嗚然，如怨如慕，如泣如訴。”客之洞簫聲，與夫曹孟德“月明星稀，烏鵲南飛。繞樹三匝，何枝可依”（《短歌行》）之詩句，正與東坡月夜遊覽之心境相合。若僅賦寫一時一地之悵觸，未將此心與廣大無垠的宇宙融凝為一，則無法上接古人之惆悵，更無法開啟後人之思慕。是故超逸的境界，乃為此心直與宇宙天地相往來，是跳出世間一切切近之思慮而達到的境界。

《赤壁賦》中反映出的思想基調，從東坡作於同時期（黃州）的《易傳》中可以尋出依據^[8]，如其卷八云：“悔吝者，生於不宏通者也。天下孰為真遠？自其近者觀之，則遠矣。孰為真近？自其遠者觀之，則近矣。遠近相資以為別也，因其別也，而各挾其有以自異，則或害之矣。或害之者，悔吝之所從出也。”對人生這種仰觀俯察的方式，實本於莊子的《齊物論》。東坡一生處於浮沉不定的境遇中，對榮辱窮達，自有極為切身的反思。他從根本上否定怨天尤人的態度，認為怨尤悔吝是一葉障目，黃州作《遷居臨皋亭》詩，就是這種思想的一個反映。人生的莫大悲哀，就是太執著於小我之一端，而不能見其大者。若舍我以道觀之，游於物之外，則種種差別都隨之消解並通而為一了。持以偏狹的角度觀察人生，只能種下悔吝的禍源，令人耽溺於無益的困悶中；惟跳出個體身外，以多角度、寥廓縱深地看待事情，超然物外，始能無往而不樂（“適”）。

東坡的胸襟如是，故而反映于文學中，無論文還是詩詞，都能夠見出他所達至的境界。清謝章铤《賭棋山莊詞話》云：“讀蘇、辛詞，知詞中有人，詞中有品，不敢自為菲薄。”前如《前赤壁賦》所反映的人生超然曠逸之境，在東坡詞中亦觸手可得。因為他此種一貫而之的化解悲哀的態度，他的詞遂由此能夠超凡入聖，直接天地宇宙氣息。吳梅《詞學通論》：“公天性豁達，襟抱開朗，雖境遇屯遭，而處之坦然，即去國離鄉，初無羈客遷人之感。惟胸懷坦蕩，詞亦超凡入聖。”請看《荀運算元》一詞：

缺月掛疏桐。漏斷人初靜。時見幽人獨往來，縹緲孤鴻影。驚起卻回頭，有恨無人省。

揀盡寒枝不肯棲，楓落吳江冷。

黃庭堅評此詞為：“語意高妙，似非吃煙火食人語。”清劉熙載《藝概·詞曲概》承此意進一步云：“余按詞之大要，不外厚而清。厚，包諸所有。清，空諸所有。”此乃見道之語。若僅具“清”之一品，則詞易流於單薄，而背後其人，亦不能見出胸次之大；若有“厚”而無“清”，則俗世味道終難革去，在藝術品格上既不能空靈俊拔，則落于人生境界上亦不能拔俗而超然物外。關於“清”的品格，本文第四章曾詳論之，此處探討的超逸境界與豁達宏通人生態度的關係，實際乃另一角度而言的“清”與“厚”的關係。

東坡的性格之所以極具感染力，就在於他的豐富性和純粹性統一於一身。就其超逸的境界而言，即不是單純地脫然拔俗、逸出天外——除了藝術品格上所達到的空靈渺杳之外，而其後的人生實具有一種執著堅毅的根基在。一方面是宇宙意識和超然態度，一方面是憂患意識和濟世情懷。二者相融互濟，表呈着東坡性格的完整性。如前所述，超拔固已不易，而此超拔還須建立在一種獨立堅毅的基礎上，如東坡《易傳》卷三云：

萬物皆有常形，惟水不然，因物以為形而已。世以有常形者為信，而以無常形者為不信，然而方者可斫以為圓，曲者可矯以為直，常形之不可恃以為信也如此。今夫水雖無常形，而因物以為形者，可以前定也，是故工取平焉，君子取法焉。惟無常形，是以遇物而無傷。惟莫之傷也，故行險而不失其信。由此觀之，天下之信，惟有若水者也。

所遇有難易，然而未嘗不志于行者，是水之心也。物之窒我者有盡，而是心無已，則終必勝之，故水之所以至柔而能勝物者，惟不以力爭而以心通也。不以力爭，故柔外；以心通，故剛中。以水作喻，強調“不以力爭而以心通”的柔外剛中——柔外則可至於曠達超逸，隨物俯仰，無可無不可；剛中則見出堅毅執著，百折而不回。

以詞而論，超逸之境，見於超曠與堅毅二者相兼的作品最可代表東坡氣象。如陳廷焯《白雨齋詞話》卷六云：“和婉中見忠厚易，超曠中見忠厚難，此坡仙所以獨絕千古也。”請看《八聲甘州》一首：

有情風、萬里卷潮來，無情送潮歸。問錢塘江上，西興浦口，幾度斜暉。不用思量今古，俯仰昔人非。誰似東坡老，白首忘機。記取西湖西畔，正暮山好處，空翠煙霏。算詩人相得，如我與君稀。約他年東還海道，願謝公、雅志莫相違。西州路，不應回首，為我沾衣。

此詞起首便以健筆開闢出豪宕之氣，“有情”“無情”、“潮來”“潮歸”的對舉相屬，以及“萬里”的極度誇張，造成一種“天風海雨”之勢。緊承以“問”，主人公站在時間長河中，把歷史古今涵容為當下一刻。本來詞意至此，相沿而下的理應為悲涼沉鬱，而“不用”四句，卻大力扭轉，拋開悲的生命情調，出以曠達態度，自世間之“機”跳脫出來。此種地方即見東坡之超逸。下片述與參寥之交誼，深情款款。尤以東晉謝安的在朝而不忘歸隱的典故自喻，最充分表現了東坡性格中不能忘世濟時的深情與念茲在茲歸隱的真情這兩面，實則，二者非但不矛盾，且惟有結合才更能見出東坡之深情、之真率，與夫胸襟的超曠、持守的清正來。近人蔡嵩雲《柯亭詞話》評云：“東坡詞，胸有萬卷，筆無點塵。其闊大處，不在能作豪放語，而在其襟懷有涵蓋一切氣象。”

東坡其他詞如“醉中吹墮白綸巾，西風漾流月，獨棹小舟歸去，任煙波搖兀”（《好事近》“湖上”）的蕭散，“村舍外，古籬旁，杖藜徐步轉斜陽”（《鷓鴣天》“林斷山明竹隱牆”）的曠放，以及“明月清風我”（《點絳脣》“閑倚胡床”）的愜意自得，都是東坡曠達的境界的一種表現，其中均可見出東坡對於生活的理解和人生的操守。

曠達與執著的統一，形成東坡完整的人格。我們對於東坡的追尋，從“豪放”的風格開始，經歷了一番對於東坡個人在其漫長人生歷程中修為的攷證，發掘出他豁達宏通的性格底色，而這一渾厚的底色，所映現出的至境，即是超曠。這個超曠之境，包含了豐富而純粹的涵義，它不是單純的清，亦非一任的放達，它呈現出的是厚中之清，凝定之中的放達，是剛柔相濟、收放自如的狀態，而由此，始得出東坡的曠達，東坡人格之“大”來。

註釋：

[1] 宋沈義父《樂府指迷》，見《詞話叢編》。

[2] 見陸游《渭南文集》卷二十八《跋東坡七夕詞後》。

[3] “旅況勞落，不言可知。又海南連歲不熟，飲食百物艱難，及泉、廣海船絕不至，藥物醬等皆

無，厄困至此，委命而已。老人與過子相對，如兩苦行僧爾。”（儋耳）《與侄孫元老》之一。

[4]引文見唐君毅《中華人文與當今世界》，轉引自《唐君毅集》，群言出版社1992年版。

[5]《莊老通辨》之《莊老的宇宙論》章，錢穆著，三聯書店2002年版。

[6]見《關於蘇軾》章，日本吉川幸次郎《中國詩史》。

[7]《中國詩史》之《宋詩的情況》章。

[8]東坡一生著述頗豐，而獨對《論語傳》、《書傳》、《易傳》三書最為珍視，黃州時《與藤達道》（之二十一）書信裏談到：“某閑廢無所用心，專治經書。一二年間，欲了卻《論語》、《書》、《易》……雖拙學，然自謂頗正古今之誤，粗有益於世，瞑目無憾也。”自儋州北歸途中《答李端叔》（之三）複申其意：“已前者皆夢，已後者獨非夢乎？置之不足道也。所喜者，海南了得《易》、《書》、《論語》傳數十卷，似有益於骨朽後人耳目也。”從中可見他對於三書寄託之深。他對人生的深刻思考，借三書而出，而其豁達宏通的性格，在書中表露得尤為顯豁。