

宋艺术论（下）

廖奔

-

四

由于社会条件的变化，宋代艺术发生了深刻的嬗变。要说明这一问题，须从五代艺术状貌说起。五代十国艺术主要承袭了唐代的余韵，其中又分为二途。北方政权皆为胡姓，一心盯注代嬗攻伐之事，既无唐王的文化修养和旨趣，又无其裕如心境，成为形而下的朝廷，除了爱好通俗文艺如优戏之类以外，缺乏艺术建树。南方政权大不一样，特别是南唐、西蜀等朝廷，其国主通常具有较高文化艺术修养，例如南唐李璟李煜都是极好的词人，西蜀王建则是乐舞爱好者，由于其统治地域偏安一隅、相对稳定，聚集了一大批艺术人才，保存了众多唐代的风物文化，又痛感国运日衰、气数殆尽，唯能新亭对泣、坐以待毙，因而朝欢暮乐、醉生梦死，耽于粉饰太平的靡靡之音，一时艺术大盛，人物画、花鸟画、花间词、二主词俱擅一时之名，达到极高的成就，宫廷宴乐、优戏表演也得到长足发展。只是由于气运不正，其艺术气质琐碎萎细、浮丽华靡、虚晃雕饰，令人观之颇有“梦里不知身是客，一晌贪欢”（李煜【浪淘沙令】）的感喟。

北宋统一，雄心大涨，“一轮顷刻上天衢，逐退群星与残月”（赵匡胤《咏初日》）。然而毕竟国土不广、气势乏振，又耽于歌舞升平，搜罗得十国宫廷宴乐伎艺工匠尽集朝中，因而晚唐五代以来形式浮华、内容贫瘠的审美习尚在宋初仍然沿习流行，御用文人讴歌盛世，杨亿、刘筠等台阁大老们以雕章丽句为能事，形式主义的“西昆体”诗派统治诗坛，画坛上则院体画派独擅盟主，投合统治者趣味，以图写珍禽瑞鸟、奇花怪石为能事，富丽新巧，缺乏生机。当然，由于时运改变，绘画在画种方面已经开始发生变化，例如唐、五代占重要分量的人物画退位，花鸟画、山水画跃据统治地位，院体画花鸟，文人画山水，院体画与文人画开始角逐，各自推出了自己的代表人物与画风，花鸟有“黄筌富贵，徐熙野逸”，山水有荆、关、范、李、董、巨的“南北宗”；

卷轴画增多，壁画则逐渐沦为工匠之作，为文人画家所不屑。北宋中期郭若虚敏捷注意到了当时绘画题材发生的这种改变，在他的《图画见闻志》里指出：“若论佛道、人物、仕女、牛马，则近不及古；若论山水、林石、花竹、禽鱼，则古不及近。”题材的变化反映了创作者美学观念的转变，透出一种从重人事到重自然的倾向

北宋中期承平百年以后，随着国力的恢复与社会矛盾的逐渐尖锐化，浮靡艺术再不能满足时代心理的需要，一些上层文人如范仲淹、欧阳修、王安石、苏轼等人在文艺领域内掀起有声势的革新运动，诗文词画的风气从而为之一变，诗尚朴质，文尚缜密，词尚清新，书尚意态，画尚简括，平淡之风于是代替了奢靡之风，成为时代趋势。一时之间，艺坛之上云蒸霞蔚，大家叠出，精品泉涌，蕴为一朝之盛。古文有欧（阳修）、王（安石）、曾（巩）、苏（洵、轼、辙），诗有苏（舜卿）、梅（尧臣）、王（安石）、黄（庭坚），词有晏（殊、几道）、柳（永）、秦（观）、周（邦彦），山水画有郭（熙）、米（芾），人物画有李公麟，花鸟画有崔（白）、吴（元瑜），书法有苏（轼）、黄（庭坚）、米（芾）、蔡（襄）。其中一位划时代的巨星苏轼，更是集众艺之长、聚百卉之晶，在诗文书画词艺各个领域都卓然独立，开文人画之风，扛古文之鼎，拓诗词之境，成为中国文化史上的一代天娇。文人写意画的兴起与尚意书法的流行是这个时期艺坛发生的重要事件，这是士大夫阶层将自身审美情趣与审美理想注入艺术领域的杰作，他们在绘画书法中“以意趣为宗”（谢肇淛：《五杂俎》），大胆突破法度的限制，随意挥洒，“聊以写胸中逸气”（倪瓒《书自画竹》，《倪云林先生诗集·附录·杂著》），苏轼所谓“醉时吐出胸中墨”，用山水画表现“林泉之志，烟霞之侣”（郭若虚《图画见闻志》），用书法表现人品气韵，推崇野逸幽静、萧条淡泊的艺术情怀，从此奠定中国书画艺术中一支重要而成就斐然的流派。

北宋中期到北宋末，随着城市商业文化生活的充分开展，市井艺术创作达到了空前高涨。以往只在宫廷广厦、文人书斋中进行的艺术创作，现在被搬到了闾里民间、勾栏瓦舍，各类小唱嘌唱传踏唱赚曲词、鼓子词诸宫调传奇、杂剧影戏傀儡戏剧本、小说讲史说三分说五代史话本，如雨后春笋般涌现出来，在市场上印卖，在勾栏里演出。艺术表演从宫廷贵族的红氍毹上走入民间勾

栏，各类伎艺里都产生一批“诚其角者”（《东京梦华录》卷五）的著名表演艺术家，独享绝技，各领风骚。其中杂剧艺术异军突起，成为众伎之中最受注目与欢迎者，从日常演到年节，从瓦舍演到宫廷，成为民间和朝廷活动都不可或缺的艺术样式，从而招致一些主张谨守古法的士大夫的抨击，北宋太学博士陈旸于徽宗建中靖国元年（1101）献上《乐书》二百卷，其中称：“圣朝尝讲习射曲燕之礼，第奏乐行酒进杂剧而已，臣恐未合先王之制也。”（《乐书》卷二〇〇）然而时代风气的浸染，并不以人的意志为转移。市井生活的内容影响到绘画，促成了界画与风俗画的兴盛，尤以张择端气势磅礴、工稳细致的《清明上河图》长卷为突出代表，画中所描绘的12世纪初期宋朝都城汴梁的城市面貌：店铺林立客栈丛集、水陆货运源源不绝、街市拥挤贸易万千、士庶齐至闲人游荡、摊商拦道小贩叫卖，一派熙熙攘攘的繁华市景，一团郁郁勃勃的民俗之气，开创了我国绘画的盛景绘派。

南宋的山河破碎，激起民众和士大夫强烈的爱国热忱与高涨的民族情绪，这导致南宋豪放型诗风词格的出现，张元干、张孝祥、岳飞、辛弃疾词，陆游、范成大诗，悲歌慷慨、壮怀激烈之作，一改此前诗风的萎靡空洞、词风的琐细羸弱。即使是婉约词派代表李清照，也有“生当作人杰，死亦为鬼雄。至今思项羽，不肯过江东”（《夏日绝句》）这样豪壮的绝句出现。北宋时期“扫千里于咫尺，写万趣于指下”（刘道醇《圣朝明画评》）的水墨山水画，则因为南宋的沦为半壁河山而一转成为“残山剩水”，视界从全景到边角，幅面从巨帙长卷到丸扇册页，出现了夏“半边”、马“一角”式山水，“画家虽以剩水残山目之，然可谓精工之极”（屠隆《画鉴》）。

南宋偏安和东南城市的畸形繁荣，保证了市井艺术的继续兴盛并熟透。小市民对于逸事奇闻的兴趣有增无减，于是勾栏伎艺都在这个方面一竞短长：诸宫调是“编撰传奇灵怪入曲说唱”，覆赚是“变花前月下之情及铁骑之类”，说话被按照内容分为“四家”：“小说谓之银字儿，如烟粉、灵怪、传奇。说公案，皆是扑刀杆棒及发迹变泰之事。说铁骑儿，谓士马金鼓之事。说经，谓演说佛书。说参请，谓宾主参禅悟道等事。讲史书，讲说前代书史文传、兴废战争之事。”（灌圃耐得翁《都城纪胜》）在这种趋势导引下，南宋艺坛终于发生了一件开天辟地之事：成熟的舞台戏曲样式——南戏正式形成。南戏之

初，将笔锋对准了人世命运的悲欢离合，《王魁》、《赵贞女蔡二郎》、《张协状元》一类剧目得以盛演一时，成为当时科举制度破坏正常人伦关系的社会投影。风俗画在南宋初达到大盛，城郭、集镇、街市、舟桥、车马、客商、仕女、货郎、婴戏、耕织、放牧、村医、村学，内容应有尽有。这种市井小民的艺术，直接影响了元明清插图画和年画的兴起。

由于气势所限，宋代艺术在整体上透出“弱小”二字，然而文化生活质量 and 人的艺术素质的提高，推动了艺术朝向精致细密的方向发展，精巧性成为宋代艺术的基本面貌。宋词缺乏阔大浑厚的底韵，境小而狭，却意尖而新，情境与日常生活也更贴近更亲切，人们各种复杂细腻的心境意绪都通过各种微妙精细的景物比兴，客观传神地表达出来。唐代宫廷十部乐和立部伎、坐部伎的宏大乐部组合消失了，转为宋朝一再缩减最终甚至取消的教坊乐，声势浩大规模宏巨的大曲乐舞到了宋代只剩下零星“摘遍”演奏，然而从高庭广厦转到垂幕低帘，从钟釜齐鸣转为浅斟低唱，从宏大的队舞操练转成个体的轻扬舞袖，大曲摘遍出来的慢、引、近、曲破被细搓密揉为柔情如水的抒情段子。

人们注重物质与文化生活的环境与质量，在一切方面都追求精美细致。生活用品，无论是磁器、漆器、玉器、金银器、木器、丝织品、砖雕、石刻，皆研琢雕饰，精益求精，其装饰格调一洗唐代的自由奔放、豪迈壮丽，代之以巧密工稳、婉丽纤秀。生活用品逐渐向工艺品转化，开始追求材料的珍贵和作工的精细，实用性与观赏性融为一体。房屋建筑也玲珑剔透、华丽奇巧，增设各类结构复杂的亭台楼阁，增饰数量众多的铺作、闹斗、飞檐以及遍施彩绘，但体积却日趋狭小，精巧、工细、华丽超过唐人，阔大却远逊于唐人。坟墓也小巧精致，模仿人世木结构房屋式样，雕砌为繁密精致的地下建筑，墓壁装饰也从唐代的出猎、冶游、球戏等外向扩张的内容，转为居室家庭的桌椅杯盘、茶炊案台、庭堂乐舞和戏曲娱乐，向家庭小世界内寻求稳定。

对于天国的精神崇仰为世俗的物质享受欲所代替，因而五代、宋绘画的主题从神佛转向贵族，再到市民日常生活风俗，宗教画日益为风俗画所取代。宋代石窟雕塑减损了数量和规模，消逝了宗教精神的庄严、神圣与热情，转为另外一种世俗的、人间的美。大足、麦积山、敦煌雕塑中那些面容秀丽妩媚、体态文弱动人的观音、普贤、文殊像，脱离了可畏可怖的神的形象，失去了宗教

天国的神秘意味，走向和蔼可亲的普通人的形象，充满了人间的烟火气和世俗韵味，他们比唐代雕塑写实、逼真、可亲、可昵，流动着人间真情。尤其是观音像，常常是面庞柔嫩、星眼微眯、相貌俊美、肢体窈窕，成为人间的动人少女。晋祠雕塑中那些娇柔温丽的侍女像，更是人间妇女的真实造型，她们身上发散出温馨浓郁的生活气息。语言传播中，唐代寺院的经筵俗讲，演变和普及为宋代民间的说话，这种以广大市民为对象的近代说唱文学，已经拥有广阔的题材园地，它不再借佛国的神异物事来满足信徒们的猎奇心理，而是以描述人间生活的真实情状来供广大听众们消闲取悦。

五

唐宋艺术是中国艺术史上两个高峰，二者相比，可以看出风格上的明显差异，而用唐代艺术作为背景，能够突现出宋代艺术的特色。由国运与文化气势所决定，唐人的性格豁达、开朗、豪爽、壮阔，唐文化极其宽容、充满自信、开拓进取、一往无前，体现出博大的盛唐气象；宋人的性格沉稳、谨慎、内敛、封闭，宋文化十分温文尔雅、精致细密、纤弱敏感、妩媚婉转，体现出柔美的缠婉宋风。在这种时代趋势支配下，宋代艺术失去了唐代那种激扬亢奋的强烈情感冲击力量，它不像唐代艺术那样用整个身心去拥抱生活、去歌唱和赞美时代，而是在一种自然和社会的压挤状态下，向狭小锁闭的个人天地中寻求躲避、遮掩与心灵的慰藉。然而，相对于唐代艺术的粗放、单纯、质朴来讲，宋代艺术则推进到一种精巧、深沉、醇熟的境地，显示出审美心理的进化与成熟。

疆域收缩、心灵闭塞给宋人带来的直接影响是造成审美视界的狭小与内敛。就创作意象说，唐人的阔大、开展、充满生机，宋人的促狭、紧缩，况味深沉。唐人笔下的长江、黄河，是纵观上下、一览全流的景象，水流带有千钧之力、破竹之势，如“黄河之水天上来，奔流到海不复回”（李白《将进酒》），如“朝发白帝彩云间，千里江陵一日还”（李白《早发白帝城》）；

宋人笔下的长江、黄河，是断流、壅塞的景象，是“底事昆仑倾砥柱，九地黄流乱注”（张元干【贺新郎】），是“正目断、关河路绝”（辛弃疾【贺新郎】）。唐人之月，是海天之日，是万川之日，是“海上生明月，天涯共此时”（张九龄《望月怀远》），是“潏潏随波千万里，何处春江无月明”（张若虚《春江花月夜》）；宋人之月，是闲庭之日，是眼底之日，是“庭户无人秋月明”（张耒《夜坐》），是“云破月来花弄影”（张先【天仙子】），是“最堪爱，一曲银钩小”（王沂孙《眉妩》），是“绣帘开，一点明月窥人”（苏轼【洞仙歌】）。唐人喜游历，诗境多有对名山大川、自然意境的讴歌；宋人重人事，词境多有对朱栏绣栋、深径幽园的吟咏。唐人好新奇，追索新鲜事物，唐代边塞诗里那雄奇的塞外风光：“一川碎石大如斗，随风满地石乱走”（岑参《走马川行》），“忽如一夜春风来，千树万树梨花开”（岑参《白雪歌》），宋人梦臆不到，宋人有的只是对于身边熟悉景物、细碎琐事的留连与关切：“梦后楼台高锁，酒醒帘幕低垂。”（晏几道【临江仙】）“翠叶藏莺，朱帘隔燕，炉香静逐游丝转。”（晏殊【踏莎行】）唐人自强、自信，自恃“天生我才必有用”，相信“长风破浪会有时，直挂云帆济沧海”（李白《行路难》）；宋人踌躇、无奈，哀叹“心曾许国终平虏，命未逢时合退耕”（苏舜卿《览照》），“却将万字平戎策，换得东家种树书”（辛弃疾【鹧鸪天】）。

与视界内敛的趋势相一致，宋人的审美标准由前朝的好勇尚武向文质斌斌转化。文化人和他们创造的文化在宋人心目中的地位扶摇直上，寒窗苦读的文人堂而皇之地取代了杀伐征战的武士，成为社会与时代推崇的美学风范。宋人只热心于通过科举的道路来求取荣誉和成功，把读书做官视作唯一的奋斗正途，平日沉湎于诗礼书画，日益朝向“文弱书生”的形象靠拢，他们鄙视武夫，视边地军事生活为畏途，唐人那种“功名只向马上取，真是英雄一丈夫”（岑参：《送李副使赴碛西官军》）、“宁为百夫长，胜作一书生”（杨炯《从军行》）的雄豪价值观遭到了彻底屏弃。我们看唐代诗人写出那么多的《从军行》，吟唱出多少脍炙人口的豪勇诗句：“黄沙百战穿金甲，不破楼兰终不还”（王昌龄《从军行》），“孰知不向边庭苦，纵死犹闻侠骨香”（王维《少年行》），“醉卧沙场君莫笑，古来征战几人回”（王翰《凉州词》），虽苍劲而不苍凉，虽悲壮而犹进取，体现出向往边塞、向往在军事斗

争中建功立业的积极昂扬心态，他们的实际行事也是持剑走马闯荡天下，足迹遍布塞北西域、天山葱岭。这种争胜心态到宋代以后丧失殆尽，转化为一种内在的畏缩、踌躇、恐惧心理，它改变了人们的价值尺度，如晁补之所说：“便似得班超封侯万里，归计恐迟暮。”（【摸鱼儿】）宋人对于从军和边地生活带有先天的畏惧感，对于他们来说，军旅生涯是一种背井离乡、隔绝故土、家国渺远、久滞不归的炼狱生活，他们的足迹所覆也不及唐人的一半甚至更小，超出这个范围就会泛起莫名的瑟缩感。北宋的范仲淹仅仅在陕西延安抵御西夏，却吟诵出“浊酒一杯家万里，燕然未勒归无计”的诗句，于是牵动起“将军白发征夫泪”（【渔家傲】）的悲剧性联想。

南北战争的心理阴影和南宋国策的忍辱偷安，使得南宋人的创作里更凭添了一股浓郁的悲剧性，一种万劫不复的历史悲凉情绪，不要说坚持抗战的志士仁人如此，即使一般吟咏风花雪月的人亦是如此，这在唐人那里了无踪影。我们看，张孝祥说：“追想当年事，殆天数，非人力。”（【六州歌头】）陆游说：“早岁哪知世事艰，中原北望气如山”，“塞上长城空自许，镜中衰鬓已先斑”。（《书愤》）吕本中说：“只言江左好风光，不道中原归思转凄凉。”（【南歌子】）在这种不可逆转的历史大势面前，一些性刚之人则产生出有志不得伸的强烈激愤：“江南游子，把吴钩看了、栏杆拍遍，无人会，登临意。”（辛弃疾【水龙吟】）“念腰间剑，匣中箭，空埃蠹，竟何成。”

（张孝祥【六州歌头】）浓郁的哀感情绪，使得宋人对于亲身建功立业失却了雄心与豪情，仅余一丝梦魂之中的无望牵挂，所谓“铁马冰河入梦来”（陆游《十一月四日风雨大作》），所谓“王师北定中原日，家祭无望告乃翁”（陆游《示儿》）。在这种历史语境中，宋人最喜言愁：“载不动许多愁”（李清照【武陵春】），“怎一个愁字了得”（李清照【声声慢】），甚至无端闲愁时而就涌上笔端：“一场愁梦酒醒时，斜阳却照深深院”（晏殊【踏莎行】）。“花自飘零水自流，一种相思，两处闲愁”（李清照【一剪梅】）。特殊的历史语境造成宋人特殊的文化心态，他们强作况达：“多少事，欲说还休。”（李清照【凤凰台上忆吹箫】）“醉里且贪欢笑，要愁那得功夫。”

（辛弃疾【西江月】）但却抹不去那千丝万缕的郁闷情绪：“才下眉头，却上心头”（李清照【一剪梅】）。这就是这个时代和心理氛围和艺术色调，缺乏

开朗、明快、天真，欢歌笑语中隐含着苦意，强自消遣里掺杂着无可奈何的悲哀。

与宋朝转为婉约、深沉的时代精神相一致，宋代的艺术特质也朝向注重意态和内在神韵发展，形成一种新的审美思潮，它决定了宋朝一代艺术的成就，也影响了后世的历代艺术。

经由庄禅哲学与理学的过滤与沉淀，宋人的审美情感已经提炼到极为醇净的程度，它所追求的不再是外在物象的气势磅礴、苍莽浑灏，不再是炽热情感的发扬蹈厉、慷慨呼号，不再是艺术造境的波涛起伏、汹涌澎湃，而是对某种心灵情境的精深透妙的观照，对某种情感意绪的体贴入微的辨察，对某种人生况味的谨慎细腻的品味，这是识尽愁滋味之后，“却道天凉好个秋”（辛弃疾【丑奴儿】）的人生境界，是一种况达、超然、深沉、内潜的人生态度的折光。宋代艺术在形貌上不取丰腴雄硕而取瘦削矍烁，在气质上不取浅表声容而取深潜意态，在神韵上不取春华之精而取秋叶之容。它就如同汇集了千万条溪流之后的湖水，消失了激流漩涡，沉匿了浪音涛声，托浮而出的是饱涨、平静、澈清的水面，这是一种“玉鉴琼田三万顷，着我扁舟一叶”（张孝祥【念奴娇】）的境界，一种清波容与、波光荡漾、秋水般“表里俱澄澈”（同上）的境界。从而，意境、神韵就成为宋代艺术的重要美学范畴与特色。

宋人爱讲意境、韵味。释普闻说：“意从境中宣出。”（《诗论》）黄庭坚说：“凡书画当观韵。”（《题摹燕郭尚父图》）“书画以韵为主。”

（《题北齐校书图》）所谓意境，唐代司空图解为“象外之象”，“景外之景”，“可望而不可置于眉睫之前”（《二十四诗品》）。所谓韵味，范宽说：“有余意之谓韵。”（《潜溪诗眼》）它们共同的地方都是追求一种由外物形象自然触发而产生的审美情趣，用宋末严羽的话来讲，就是“言有尽而意无穷”，是艺术品中一种深层的蕴含，它如“羚羊挂角，无迹可求”，“如空中之音、相中之色、水中之月、镜中之象”，“其妙处透彻玲珑，不可凑泊”（《沧浪诗话》）。对于艺术品言外之意的追求，自然就酝酿了宋代文人把“逸品”视为最上品的审美准则，它具体体现于北宋黄休复把绘画分为逸、神、妙、能四品并被士大夫视为定论上。所谓逸品，就是在法于造化、师于自然之上，作品还能够放逸出一股超尘脱俗之气，透出出深沉的人生况味与历史

领悟。逸品展现了艺术家本人超然的生活态度和精神境界，与现实人生拉开了距离，因而显示出简古、澹泊、闲逸、平淡的审美意象，其中又包含有深远无穷的余味，令人感觉余音袅袅，有一唱三叹之效。追求言外之意、韵外之致，把逸品放在神、妙、能品之上，反映了宋代审美趋势从再现到表现、从写实到写意的转化。

对于意境、韵味的追求，势必导致艺术风格的日益趋于平远幽淡，所谓“行于简易闲澹之中，而有深远无穷之味”（《潜溪诗眼》），所谓“作诗无古今，惟造平淡难”（梅尧臣《读邵不疑学士诗卷》），所谓“古淡有真味”（欧阳修《再和圣俞见答》），所谓“寄至味于澹泊”（苏轼《书黄子思诗集后》）。我们看传世宋人山水，无一不体现出澹泊静谧、幽深渺远的浓郁意境，其题材多为雪景寒林、渔村小雪、秋江暝泊、烟岚萧寺、寒江独钓等等，透出幽远、静谧、闲逸、疏淡的意境，追求一种旷远清空、远离人世的超尘脱俗感，其中又以水墨山水画为主流，更为突出萧索寥落的空寂感，物化出天人相融、物我两忘的人生哲理，染有浓郁的禅意道心。

典雅平淡是宋代艺术追求的最高境界，而宋瓷又最能代表它的这一风格。宋瓷的造型质朴平易，很少有繁缛的装饰，色彩晶莹透澈、清淡纯一，这种风格从南青北白的五代十国瓷即已奠定，类银类雪的邢窑瓷、似玉似冰的越窑瓷成为宋瓷最好的先声。尽管在瓷质、釉料和色彩上，各地宋瓷的风格诡谲多变，但清纯雅洁却是它们一致的趋势，无论是汝窑瓷的天青葱绿，官窑瓷的古典雅洁，哥窑瓷的粉青开片，钧窑瓷的乳光焰红，磁州窑瓷的白釉黑彩，耀州窑瓷的青釉刻花，吉州窑瓷的黑釉玳瑁，龙泉窑瓷的粉青梅青，景德镇窑瓷的青白印花，建窑瓷的兔毫油滴，都充分体现了宋瓷的这一突出风格特征。如果拿唐三彩与宋瓷相比，则前者繁缛华丽，后者清淡幽雅；前者粗犷豪爽，后者严谨含蓄；前者情感奔放，后者思致深微。宋瓷可说是一洗绮罗香泽之态，摆脱绸缪宛转之度，真正达到了雅淡精淳的艺术境界。宋瓷的特征在宋代艺术中有着广泛的代表性，可以说，平淡典雅是宋代一切文人艺术所追求的境界。

由于正统观念支配社会，宋代士大夫的雅艺术始终是占统治地位的艺术，但经过北宋宣和年间的充分酝酿，市民阶层喜闻乐见的通俗文艺日渐强大到足以与文人士大夫的高雅文艺、书斋美学分庭抗礼，独树一帜，到南宋终于正式实现了文学艺术的雅俗分流。这次雅俗分流对于中国美学发展史产生深远影响，为宋以后市民通俗文艺指出了方向，突破了传统雅文学的规范。雅俗艺术都对金代产生深刻影响，尤其是民间文艺，在金代相对松弛的文化环境中，没有传统礼教和新兴理学的束缚，发展得更为蓬勃兴盛。

士大夫艺术与市民艺术的审美追求是不同的。士大夫追求的是内心宁静、清静恬淡、超尘脱俗的生活，这种以追求自我精神解脱为核心的适意人生哲学，使得中国士大夫的审美情趣趋向于清、幽、寒、静，自然适意、不加修饰、浑然天成、平淡幽远的闲适之情，乃是士大夫追求的最高艺术境界。市民艺术追求的却是世俗的欢乐，肉欲的横流，男欢女爱的生活，这种人生哲学与生活态度把人们的审美情趣导向轻佻放荡、庸俗刺激，它使人们喜爱那种色彩鲜艳的绘画、轻灵飘荡的音乐、挑逗粗俗的小曲，以精细、逼真、生动、形象为美。士大夫与市民艺术的这种情趣差异构成宋代艺术的雅俗分途，构成宋代艺术的审美二极。

宋代艺术审美二极呈现的一个明显特征为：离形得似与精细入微两种审美境界，同时成为绘画原则而指导了不同的艺术实践，前者主要体现在文人画中，后者主要体现在院体画中。

为体现个体的情感和审美追求、体现个性，文人画家在风格上推崇逸品，在手法上提倡写意传神。无论是欧阳修《盘车图诗》中说的“古画画意不画形”，“忘形得意知者寡”，还是苏轼《书吴道子画后》里说的“得之于象外”，抑或沈括《书画》里说的“得心应手，意到便成”，都在强调一种以神会不以形求的绘画原则：只要传达出了某种高雅的审美情趣，绘画就达到了目的，不在于形绘的毛发逼肖，后者往往是下等工匠的做法。所以沈括在《书

画》中说：“书画之妙，当以神会，难可以形器求也。世之观画者，多能指摘其间形象、位置、彩色瑕疵而已，至于奥理冥造者，罕见其人。”“此乃得心应手、意到便成，故造理入神，迥得天意，此难可与俗人论也。”苏轼也在《书鄢陵王主簿所画折枝二首》里说：“论画以形似，见与儿童邻；赋诗必此诗，定非知诗人。”以神会而不以形求的美学原则，出自晚唐司空图《二十四诗品·形容》中“离形得似”的理念，由于它提出了一种脱略形迹、以气韵为主的审美关照原则，超出了市俗绘画拘泥于形貌的束缚，便于创作者寓神于形、一吐雄中虹霓之气，因而为文人画家所推崇。欧阳修说：“萧条淡泊，此难画之意。画者得之，览者未必识也。故飞走迟速，意浅之物易见，而闲和严静，趣远之心难形。若乃高下向背，远近重复，此画工之艺尔，非精鉴者之事也。”（《试笔·鉴画》）这种脱略形迹，追求象外意境的思想，成为宋代美学的主要思想潮流。宋代文人画的代表人物苏轼的著名画作《枯木怪石图》，逸笔草草，失形存意，是其重神轻形美学思想的生动体现。在书法领域，文人则推崇尚意书法。从尚法到尚意，书法已经走过了它的初期模拟阶段，而进入随心所欲进行个性发挥的时代。宋人书法四大家苏黄米蔡的创作，标示了尚意书风的确立，无论是苏轼的丰肥圆润、浑厚爽朗，黄庭坚的中宫紧收、四缘发散，米芾的承意放肆、沉着飞舞，还是蔡襄的端庄正丽、健而洒脱，都充分体现了个性与个体精神的突起。

就在以离形得似自我标榜的文人画风靡时，精细入微的院体画风也在继续发展。院体画受到市井美学趣味的影响，注重诗意的形象展现，观察物象的细致入微，以及写实表现的逼真精切，其画作的精雕细刻，对日常细微自然景物的体会之深，令人叹为观止。邓椿《画继》卷十所载宋徽宗能区分月季花“四时朝暮花蕊叶皆不同”、“孔雀升高，必先举左”的例子，说明了对于客观观察的重视。《画继》还载有一幅院画，其中宫女“以箕贮果皮作弃置状，如鸭脚、荔枝、胡桃、榧栗、榛芡之属，一一可辨，各不相因”，他因此感叹“笔墨精微有如此者”。审美评价精细入微到如此程度，于是柔细纤纤的工笔花鸟画很自然地成了这一标准的最好体现和独步一时的艺坛冠冕。院体画注重形似与细部真实的原则，与文人画的离形得似原则恰好背道而驰，因此，被文人画

推为最能表现人的内在精神蕴含的逸品，在画院标准中则被判为二等，置于神品之下。

宋代艺术的雅俗分途，还明显体现在诗与词的功能区分上。词是从市井艺术中产生的艺术样式，为文人所喜爱，将其引入了文学殿堂。然而，由于受到市井艺术的深刻影响，文人在写词时仍然把它作为排遣俗世之情的载体，而把诗作为抒发高尚之志的寓情物。

诗作为传统言志传情的工具，到了宋代，由于庄禅与理学之风的渗入，渐渐失却了其原初的天真与清新，多了折皱与筋脉。宋人好以议论入诗，在诗中说理谈禅，虽然给人以思致精微之感，但也增加了多少学究气与头巾气，反之一就是丧失了诗的纯真、生动与明朗。与唐诗相比，前者才气发扬，后者思虑深沉；前者多以丰神情韵擅长，后者多以筋骨思理见胜；前者充满青春朝气，后者满布迟暮之感。虽然思理较之情韵显得成熟，然而却减弱了艺术的才情与灵性。就在宋诗日益走向议论一途，成为文人以一板正经面目出现的东西之时，它的言情功能恰恰为新起的词所代替。

词与诗的不同在于，它是在市井灯红酒绿环境里培养起来的艺术样式，它最初只写男女之情，后来境界逐渐扩大，但仍以抒情为主，温馨香艳、倚玉偎香、婉转软美，所谓“词为艳科”，与诗自然形成题材和风格上的分工。在正襟危坐、儒雅端庄、高谈阔论、言志咏怀状态下创作出来的宋诗成为大雅正声之际，长于表现文人士大夫个体内心世界微妙细腻感受，专供私第歌宴绿软红柔环境里吟咏演唱的词，就独占了言情的鳌头。在诗里身洁志高、壮怀激烈的正经文人，到了词里就不妨松懈一下内心的道德防线，轻松地进行一次情调调侃甚至猥亵。两种创作态度使得诗、词二途判然而别，诗的形象正如理学家在板着脸孔训诫，词的形象则如人性的本色那样新鲜活泼。我们读宋人的文集总有一种强烈的感觉，一些注重身份名誉的名公大僚，他们出现在诗和词中的形象是有着显著差异的，晏殊就不用讲了，以清绝之辞助妖娆之态；即使是写出“忧劳可以兴国，逸豫可以亡身”（《五代史·伶官传序》）这样政治抱负极高的文句，以改革天下弊政为己任的欧阳修，也长于撰写小词，也有“弄笔偎人久，描花试手初”（【南歌子】）这样的艳词媚语；即使是司马光这样的恂恂大儒，以老成持重为人称道，也有“宝髻松松挽就，铅华淡淡妆成”（【西

江月】)这样的妆奁之情;即使是苏轼这样“曲子中缚不住者”,突破与拓展了词境,也不缺乏“人未寝,倚枕钗横髻乱”(【洞仙歌】)这样侧艳香柔的情调。

宋人把词与诗分开,词和诗有一定的分工,对于那些便于纵横驰骋地展开议论或说理的题材,主要用诗来写,词则被用于写男女恋情。宋诗和宋词的分途,恰恰体现了人性的两面,体现了人性的分裂,体现了情与理的二极,也体现了雅与俗的分途。

就在雅俗分流不可阻挡的历史趋势中,宋代的市井艺术发育成熟并走上了独立的发展道路。它在中国艺术史上第一次凸现出来,以自身强烈的审美特征,吸引了社会广大民众的兴趣,甚至也吸引了士大夫的目光。市井艺术在街头巷尾孕育产生,于瓦舍勾栏发育成形,生长于缺少正统观念约束的底层市民环境,有着自由不羁的性格,它新奇生动、俚俗浅显、活泼诙谐、色情惊险、香辣浓郁、生机勃勃,为中国艺术史注入了一股强劲、鲜活、充满青春朝气的新鲜血液,并日益发展得汹涌澎湃。

市井艺术的一个特色是将传统文艺对于自然、事功的关注消失在对人世生活的津津品味之中。市井艺术甩开了士大夫审美情趣、政治理想的包袱,“极摹人情世态之歧,备写悲欢离合之致”,将目光放在了普通的世俗人情上,那些从来不登大雅之堂的社会下层人物及其命运,堂而皇之地出现在其中而受到切近的注目。从诗到词再到叙事说唱,日益从对外在物象的描绘过渡到对人类社会的关切,从对自然的关注过渡到对于人世的倾注,从对客观世界美感的把握过渡到对日常生活甜美温馨的感受。在市井艺术里,有带着香艳肉欲色彩但体现了一定平等互爱观念的男女性爱,有对物欲追求表现出赤裸裸兴趣但强调正当商业贸易秩序的人生追求,有出自强烈猎奇心理但表现了人间正义的公案神怪,尽管充满了小市民的种种卑琐、低级、庸俗、无聊、浅薄、阴涩,远远不能与文人士大夫艺术趣味的高雅、恬淡、静谧、纯净相比,但它情节处理的生动性、技巧掌握的高超性、描写手段的精确性、艺术形式美的通俗性,都在与市井观众、听众反复交流的长期实践中提炼到了极其准确到位、合宜适度的程度,因而具有强烈的艺术感染力,所谓“最畏小说人,盖小说者能以一朝一代故事,顷刻间提破”(《都城纪胜》)。《醉翁谈录》卷一描述出了说话艺

术的效果和感染力：“说国贼怀奸从佞，遣愚夫等辈生嗔；说忠臣负屈衔冤，铁心肠也须下泪；讲鬼怪令羽士心寒胆战，论闺怨遣佳人绿惨红愁；说人头厮挺令羽士快心，言两阵对圆使雄夫壮志。”市井艺术这种充满生命活力的本质特性，使它一旦出现，立即结束了高雅艺术在一切领域的无上统治，开辟出一方广大的民间天地。

市井艺术的另一个特色是对于审美对象的把握从笼统化之到逼近审视。与大而化之的唐诗相比，纤细柔媚的宋词已经朝向捕捉更为细腻的官能感受和情感色彩发展，宋代说唱艺术则更加追索到人的生活情感的丰富性与鲜活性。人们常说：诗境浑厚，词境尖新，曲境畅达；诗重含蓄，词重婉约，曲重通俗。宋代说唱艺术的曲文，酣畅明达、直率痛快，常常是用白描的手法，对于俗世的、日常的、普通的生活场景进行亲切逼真、淋漓尽致的敷叙，说唱艺术在篇幅上的解放则为它的功能的解放提供了前提条件。诗和词都是以一首咏一事，以一首描一境，因此或含义阔大而失之于境界浑莽，或形象细腻而失之于意象琐细。魏晋志怪小说与唐代文人传奇以短篇文言为载体，拘于遣词造句、抒情状物。宋代说唱艺术却是用广博的篇幅、酣畅淋漓的通俗语言来歌咏一个完整的故事——诸宫调以多套联曲歌咏一事，南戏以多场次演出表演一个长篇情节，小说更以无限制的篇幅叙说一个故事，因而它们得以在体内既充分展开恢宏的时间和空间，又对于所描绘对象、事物、情节进行具体、逼近、细致、精巧的状摹。市井艺术的这个长处使得它便于敷写人生命运、悲欢离合，因而开创了叙事艺术的崭新局面。

市井艺术的再一个特色是在表现技巧方面减弱了抒情性，增强了叙事性。中国歌诗艺术具有传统的抒情性，却缺乏典型的叙事诗，这一特点到了唐代变文开始打破，发展到宋代的市井说唱，对于情节的娓娓敷写和对于生活情态的鳞鳞状摹成为一大特色。宋代叙事艺术的勃兴，致使其含盖了众多的表演样式，不但从杂剧、杂扮、诸宫调、唱赚、傀儡戏、影戏到南戏是这样，即使是历来以抒情与节奏为特征的舞蹈，也从唐代的纯粹形态过渡到了叙事形态，我们看宋代大曲舞多以故事为本，在它多迭的长篇结构中往往夹杂了一个到数个历史或神话故事的情节，诸如鸿门宴、巫山神女、公孙大娘舞剑器等等；即使是民间社火舞队、抬阁，也变成了包含有故事情节在内的历史和传说人物的造

型展览，舞队是孙武子教女兵、穿心国入贡、回丹阳、十斋郎，抬阁是渔父习闲、竹马出猎、八仙过海。叙事性与情节性的加强满足了市井小民对于猎听传闻的爱好与兴趣，使得市井艺术拥有了最大的普及率和观众人数，这一点是其他任何艺术都无法比拟的。

市井艺术从俗世需要的角度改变了社会的审美情趣。如果说，唐诗更多展现的是诗人的个体胸怀与社会抱负，宋词更多展现的是词人的私人情怀与心境意绪，宋代说唱艺术和表演艺术展现的则是市民社会的公众心理和集体企盼。如果说宋词和宋人山水画更多展示了文人的襟怀和意态，宋代通俗文艺则描绘了近代市井生活的风俗人情，展开了一幅幅虽平淡无奇却五花八门、虽平凡琐细却多彩多姿的社会风习图画。市井艺术把人世间世俗生活的方方面面，用生动细腻的语言和形象，描绘得那样富丽流光、新奇壮观、鲜活美味、富于吸引力和诱惑力，从而召唤市井小民去充分地享受生活、感受人世的温馨，它就得到了这支日益扩大的读者和观众队伍的支持与关怀，它同时也就为自身确立了艺术殿堂中不败的地位。

原载《文艺研究》2002年第1期