

24
SHIPIN DAODU

二十四诗品导读

郁沅 著



博雅导读



北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS

图书在版编目(CIP)数据

二十四诗品导读/郁沅著. —北京:北京大学出版社,2012.8

(博雅导读丛书)

ISBN 978-7-301-21086-4

I. ①二… II. ①郁… III. ①古典诗歌—诗歌美学—研究—中国
IV. ①I207.22

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2012)第 186394 号

书 名: 二十四诗品导读

著作责任者: 郁 沅 著

责任编辑: 徐丹丽

标准书号: ISBN 978-7-301-21086-4/I·2505

出版发行: 北京大学出版社

地 址: 北京市海淀区成府路 205 号 100871

网 址: <http://www.pup.cn> 电子邮箱: pkuwsz@yahoo.com.cn

电 话: 邮购部 62752015 发行部 62750672 出版部 62754962

编辑部 62752022

印 刷 者: 北京世知印务有限公司

经 销 者: 新华书店

650mm×980mm 16 开本 10 印张 126 千字

2012 年 8 月第 1 版 2012 年 8 月第 1 次印刷

定 价: 22.00 元

未经许可,不得以任何方式复制或抄袭本书之部分或全部内容。

版权所有,侵权必究

举报电话:010-62752024;电子邮箱:fd@pup.pku.edu.cn

前 言

《二十四诗品》是继钟嵘《诗品》之后，中国古典诗论中一部十分重要、极具特色的著作。同是“诗品”，其“品”字的含义却不相同。钟嵘《诗品》之“品”，是“品评”之意，探讨其源流，区分其高下，考评其等级；《二十四诗品》之“品”，是指诗歌的“品格”，也就是境界、风格之意。诗的境界是构成风格的核心，风格主要是通过境界来展示的。《二十四诗品》区分诗歌的境界风格为二十四类，这二十四类境界风格是不分高下地并列的，它们都是美的。但这种风格美，不是用抽象的议论来揭示，而是用生动的意象来显示。《二十四诗品》几乎每品都有与该品相应的意象描绘。例如，用“荒荒油云，寥寥长风”来展示“雄浑”；用“雾余水畔，红杏在林”来展示“绮丽”；用“巫峡千寻，走云连风”来展示“劲健”；用“晴雪满汀，隔溪渔舟”来展示“清奇”；用“壮士拂剑，浩然弥哀”来展示“悲慨”等等。有些境界的描绘，本身便是一首情景交融的优美诗篇，令人陶醉。如“典雅”品：

玉壶买春，赏雨茆屋。坐中佳士，左右修竹。白云初晴，
幽鸟相逐。眠琴绿阴，上有飞瀑。

又如“纤秣”品：

采采流水，蓬蓬远春。窈窕深谷，时见美人。碧桃满树，
风日水滨。柳阴路曲，流莺比邻。

读着《二十四诗品》，不知不觉进入一个色彩琳琅、气象万千、美不胜收的意象世界，得到一种美的享受。与此同时，《二十四诗品》运用了形象与抽象、感性与理性相结合的表达方法，它从境界美的多样性和独特性的感性层面，上升到创作理论与艺术哲学的理性层面，并进而深入到哲学本体、主体修养、人生追求、处世态度等各个方面，以其深邃的思想启迪着读者，使人有涵泳无穷之感。所以《二十四诗品》不仅是“美文”之作，而且是哲理之作。

《二十四诗品》在中国古代风格理论的发展中具有十分重要的意义。中国古典诗学的风格论，其发展可谓经历了一个橄榄形，两头小，中间大。曹丕《典论·论文》标风格为“四科”，陆机《文赋》区分为十类，但他们都是就诗赋、奏议、论说、铭诔等各种文体的写作风格而言的，是广义的文体风格论。自刘勰《文心雕龙·体性》始，文体风格论方转变为个性风格论。刘勰首创“八体”之论，认为“各师成心，其异如面”。但刘勰的个体风格论并非纯粹的文学风格论，而是包括各种非文学创作在内的个体风格论。真正从文学角度来概括个体风格的，是皎然《诗式》提出的“辨体十九字”。《诗式》把辨别诗歌的风格称之为“辨体”，分诗歌风格为十九类：高、逸、忠、贞、节、志、气、情、思、德、诚、闲、达、悲、怨、意、力、静、远。这十九类风格，《诗式》又把它分为德、体、风、味四个方面：“其十九字，括文章德、体、风、味尽矣。”所谓“德”，是指充分体现儒家道德内容的风格类型，包括忠、贞、节、志、德、诚；所谓“体”，是指鲜明地体现作者风貌个性的风格类型，包括高、逸、闲、达；所谓“风”，是指强烈地体现作者感情气势的风格类型，包括气、情、悲、怨、力；所谓“味”，是指精心地追求诗歌意味的风格类型，包括思、意、静、远。《二十四诗品》所提出的二十四类诗歌境界风格，对中唐皎然的《诗式》有继承的一面，如都从文学角度来论述诗歌创作的个体风格；又如《诗式》中的“高”，变为《二十四诗品》中的高古；《诗式》中的“逸”，变为《二十四诗品》中的“飘逸”；

《诗式》中的“达”，变为《二十四诗品》中的“旷达”；《诗式》中的“悲”变为《二十四诗品》中的“悲慨”；《诗式》中的“力”，变为《二十四诗品》中的“劲健”等等。与此同时，《二十四诗品》对《诗式》又有超越的一面，它不但将诗歌的意境风格论扩大到二十四类，而且将《诗式》概括的十九类风格中属于“德”——道德内容——的六类，完全排除掉了，因为单独的道德内容不能构成诗歌的境界。《诗式》中除了“德”方面的六类外，其他十三类都可以直接、间接地在《二十四诗品》中找到继承或影响的脉络。《二十四诗品》之后，诗歌风格在理论上的分类，又由大而小，逐渐归于简约。南宋严羽《沧浪诗话》谓：“诗之品有九：曰高，曰古，曰深，曰远，曰长，曰雄浑，曰飘逸，曰悲壮，曰凄婉。”其九品中有六品直接取自《二十四诗品》：“高古”（《二十四诗品》）——“高”与“古”（《沧浪诗话》）；“雄浑”（《二十四诗品》）——“雄浑”（《沧浪诗话》）；“飘逸”（《二十四诗品》）——“飘逸”（《沧浪诗话》）；“悲慨”（《二十四诗品》）——“悲壮”（《沧浪诗话》）；“凄婉”（《二十四诗品》）——“委曲”（《沧浪诗话》）。《沧浪诗话》把这九类风格，又进一步归为两大类：“其大概有二：曰优游不迫，曰沉着痛快。”严羽所说的两大类风格，到清代的姚鼐那里演化为“阳与刚之美”和“阴与柔之美”（《复鲁絮非书》）。阳刚之美近于严羽所说的“沉着痛快”，阴柔之美近于严羽所说的“优游不迫”。王国维又直承姚鼐，区分诗歌的意境风格为优美与壮美两大类：“无我之境，人唯于静中得之。有我之境，于由动之静时得之。故一优美，一宏壮也。”（《人间词话》）优美近于姚鼐所说的阴柔之美，壮美近于姚鼐所说的阳刚之美。可以说，中国古典诗学风格论经历了一个由简而繁，又由繁而简的发展过程，而《二十四诗品》正处于这个橄榄形的最为鼓凸之处，承上启下，成为繁简演变的关捩点。而其开首所列三品，于其所论丰富多样之二十四种境界风格中，已暗含阳刚、中和、阴柔之脉络，这是很值得关注的。朱东润《司空图诗论

综述》^①一文认为，“典雅、沉着、清奇、飘逸、绮丽、纤秣为阴柔之美，雄浑、悲慨、豪放、劲健为阳刚之美。”但他没有注意到《二十四诗品》所论诗境中的中和之美，如冲淡、超诣、疏野、旷达、高古等。此外，未被列入的含蓄、缜密、委曲似可列入阴柔美之中，而朱东润列入阴柔之美的清奇、飘逸，似应归于中和之美。这样，《二十四诗品》中有十八品可以纳入到阳刚、阴柔、中和这三大类美的类型之中（剩下的六品是洗炼、自然、精神、实境、形容、流动）。这样看来，《二十四诗品》开头便列出颇有代表性的雄浑（阳刚之美）、冲淡（中和之美）、纤秣（阴柔之美）三品，就不是毫无意义的了。

说到《二十四诗品》，便不能不谈谈它的作者问题。自从陈尚君、汪涌豪两位先生发表《司空图〈二十四诗品〉辨伪》^②一文之后，《二十四诗品》的作者是谁，便成为大家关注的一个问题。陈、汪文章的最大价值，便是对司空图作《二十四诗品》的传统看法提出了有依据的质疑，引发了对这一问题的深入研究。但直到目前，否定与肯定两方，均尚未找到足以说服对方的、典籍版本方面的确凿证据，多为推测分析之论。不久前，张少康先生出版的专著《司空图及其诗论研究》^③，其中第五章对陈、汪两位的否定论据，逐一作了全面而有力的辩驳，证明陈、汪所论尚不能否定司空图作《二十四诗品》的可能性，而且认为从多方面考察来看，司空图作《二十四诗品》的可能性越来越大。我也认为，在史料不足、外证阙如的情况下，从司空图的生平思想及其诗文著作与《二十四诗品》的关系等内证方面进行考察，这是从侧面探究其作者问题的有效方法。张少康先生在上述著作中，已经从司空图诗歌创作的意象与《二十四诗品》中意象的重叠与一致，说明司空图作《二十四诗品》的可能性很大。我这里再从文艺思想的角度，来看《二十四诗品》与

① 见朱东润《中国文学批评论集》，开明书店，1947年版。

② 载《中国古籍研究》第一卷，上海古籍出版社，1996年版。

③ 张少康《司空图及其诗论研究》，学苑出版社，2005年版。

司空图其他诗论著作的一致性。

一、司空图在《与李生论诗书》中提出：“倘复以全美为工，即知味外之旨矣。”所谓“全美”，不是指诗歌局部的、枝节的美，而是诗的各种美的因素的和谐统一，是整体的美。这种整体美，集中表现为诗的境界风格。所以司空图提倡的“全美”，便是境界风格之美。他在文章中多处使用过“格”的概念。“格”在中国古代文论中有两种不同的含义，一是指诗人的品格与诗的格调、风格，二是指作诗的形式和方法。他所使用的“格”，皆是第一种含义。如在《与李生论诗书》中，他说：

直致所得，以格自奇。

主张创作应当具有自己的独特风格。又说：

王右丞、韦苏州澄澹精致，格在其中，岂妨于道举哉！

认为王维、韦应物的主要风格是澄澹精致，但并不排斥也有劲健道举之作。

从上述可见，司空图认为诗的最高的美是“全美”，即整体美，也就是境界风格之美。他认为，应当把是否达到诗境风格之美作为诗写得好不好的最高标准：“倘复以全美为工，即知味外之旨矣。”在此基点之上，必然会产生这样一个问题：什么样的境界风格才是美的境界风格呢？《二十四诗品》正是深入一步，回答这样一个问题的著作。《二十四诗品》标举二十四种诗境风格，认为这二十四种诗境风格，才是美的诗境风格。凡合乎这二十四种境界风格美的诗篇，也即是司空图所说的“全美”的诗篇。我们从它所展示的二十四种境界风格的意象图画中，得到美的享受，不禁陶醉其中。所以，如果我们承认《二十四诗品》是一部展示并论述诗的

境界风格之美的著作，那么，这样的著作应是由司空图所写，岂非顺理成章、脉络贯通，而可能性极大吗？

二、司空图《题柳柳州集后》云：“作者为文为诗，才、格亦可见。”这里所说的“格”，同样是指作者的品格与诗文风格。这句话强调创作主体与作品所表现的才气、风格的一致性；也就是说，作者的主体因素必然表现在作品中，形成相应的风格。《二十四诗品》多处论及这一点，反复强调诗人的哲学思想、品格修养、处世态度等主体因素对于形成特定的诗境风格的决定作用。如：

主体修养	境界风格
大用外腓，真体内充。返虚入浑，积健为雄。	——雄浑
素处以默，妙机其微。饮之太和，独鹤与飞。	——冲淡
落花无言，人淡如菊。书之岁华，其日可读。	——典雅
神存富贵，始轻黄金。……取之自足，良殫美襟。	——绮丽
观化匪禁，吞吐大荒。由道返气，处得以狂。	——豪放

如此等等，几乎各品皆有类似论述。有什么样的人品，便有什么样的诗品。《二十四诗品》与上引《题柳柳州集后》的观点是完全一致的。

三、《二十四诗品》的“雄浑”品提出，诗篇所要表达的意蕴，应当“超以象外，得其环中”。这是说，诗篇的意蕴不能浅露，不能一览无余，要在形象描写之外的虚空之处去寻找它，得到它。“环”的中间是空的，“环中”便是虚空之意。在诗中没有写到的虚空之处去补充与想象其情状，从中领悟到诗篇的旨趣和意蕴。这与“含蓄”品所说的“不着一字，尽得风流”是一个意思。《二十四诗品》的“超诣”品，又用“远引若至，临之已非”来形容这种诗境形象的空灵朦胧之美：从远处招引它，它好像来到了你的面前；等你走近去看，它已不是原来的它，又是另一番模样。

这些论述与司空图在《与极浦书》中提出的“象外之象，景外之景”的说法是完全一致的。《与极浦书》说：“戴容川云：‘诗家之景，如蓝田日暖，良玉生烟，可望而不可置于眉睫之前也。’象外之象，景外之景，岂容易可谭哉？”认为诗人在诗中创造的景象，不可浅露切近，一览无余，而应当具有间距性和朦胧性。一种美的境界，置于眉睫之前，近看十分清楚，但失去了因朦胧而可用想象去填补的余地；从远处观望，景色因有烟雾的笼罩，似雾里看花，朦胧不清，可以充分发挥想象力，去补充，去丰富，因而看到的是不同于近看的另一番景象，所以司空图在引用上述戴叔伦的这段话之后接着说：“象外之象，景外之景，岂容易可谭哉！”近看是一种景象，远看就会产生象外之象，景外之景，似乎是另一种景象。因为“不可置于眉睫之前”，只能远望，看不清楚，这就需要凭自己的感觉和想象去补充，这种补充往往并不是原来景色所有。所以，“象外之象”就是要在诗歌“象外”的虚空处来得到想象之中的“象”，“景外之景”就是要在诗歌“景外”的虚空处来得到想象之中的“景”。《与极浦书》所论与《二十四诗品》所论，可谓脉络贯通，两相一致。

四、司空图《与王驾评诗书》云：“思与境谐，乃诗家之所尚者。”“思与境谐”指意境的创造，他认为这是诗人的最高追求。“思”指情、理、意、志等诗人的思想感情；“境”指描绘外界事物所构成的具体景象。有“思”而无“境”，司空图是反对的。比如像东晋玄言诗那样，用诗讲道理，这样的诗不是诗，平庸而无奇趣，所以他说：“知道非诗，诗未为奇。”（《诗赋赞》）相反，有“境”而无“思”，艺术形象就会流于复制物象，同样不可能创造出意象与意境来。

《二十四诗品》的“含蓄”品提出，“含蓄”的特点是“是有真宰，与之沉浮”。“含蓄”不是无“思”无“意”，而是有“真宰”在其中的，这个“真宰”便是主宰着诗句文辞的“意”“思”。但“真宰”

与所描写的诗境是“沉浮”相随，结合在一起的，这就构成了意境。《二十四诗品》的“纤秣”品所说“如将不尽，与古为新”，讲的也是“境”与“意”的关系。意思是，如果在“纤秣”境界的描写之中，引进含蓄不尽之意，那就不会类同于古人，而成为新颖独到之作了。意境的“境”，是包含着“象”在内的，意象与意境密切相关。《二十四诗品》还论及意象的创造，其“缜密”品云：“是有真迹，如不可知。意象欲出，造化已奇。”意象的创造是有生活中真实存在的事物为依据的，虽然表面上似乎无法知道。当意象形成并将出现于诗篇之时，天地自然的造物主（“造化”）都会对出现的意象感到惊奇。为什么？因为它是与造物主所造作的自然界存在的任何物象不同的、全新的东西，当然连造物主都惊讶了。意象是诗人的“意”进入物象并对物象进行改造的结果，是诗人在“真迹”的基础上所进行的艺术创造，这与意境的创造是同样的道理。这些有关意境和意象的论述，与司空图在《与极浦书》中的论述是一致的。

五、《二十四诗品》在提倡“不着一字，尽得风流”（“含蓄”品）、“超以象外，得其环中”（“雄浑”品）的同时，并不排斥“取语甚直，计思匪深”的“实境”，这与司空图在标举“象外之象，景外之景”（《与极浦书》）与“味外之旨”（《与李生论诗书》）的同时，并不否定真实写照的“题纪之作”是完全一致的。其《与极浦书》云：“象外之象，景外之景，岂容易可谭哉？然题纪之作，目击可图，体势自别，不可废也。”他在这封信中强调自己的一些写实写景之作是“着题”的、“入境可见”的，是真实“不忤”的。比如他举出自己的诗例说：“官路好禽声，轩车驻晚程”，即虞乡入境可见也。又“南楼山色秀，北路邑偏清”，假令作者复生，亦以着题见许。”所引诗句皆写所见所闻，用语构思，如“实境”品所云“取语甚直，计思匪深”，符合“实境”品所要求的“直”与浅的特点。表现出理论上的共同性、一致性。

六、《二十四诗品》对悲慨境遇有如下表露：“大道日丧，若为

雄才。壮士拂剑，浩然弥哀。”（“悲慨”品）又云：“语不涉己，若不堪忧。”（“含蓄”品）这种悲愤与忧愁，可以说是司空图身处晚唐动乱覆灭前夕，内心沉痛而又无力回天的悲慨之情的真实倾诉。唐朝末年，经黄巢农民起义军的打击之后，藩镇割据、朝官与宦官之争越演越烈，唐王朝日益衰微。司空图忠君爱国的儒家思想，即使在道家思想为主的晚期也始终没有放弃过。他在诗篇中写道：“多病时亦危，逢秋多恸哭。风波一摇荡，天地几翻覆。”（《秋思》）“丧乱家难保，艰虞病懒医。空将忧国泪，犹拟洒丹墀。”（《乱后三首》之一）他身处“大道日丧”之时，忧国忧民，分析时弊，力主用儒家之道来整顿乱世：“道，制治之大器也；儒，守其器者耳。”（《文中子碑》）针对藩镇拨弄兵权、炫以武力、违抗朝廷的弊端，他写了《将儒》一文：“嗟乎，道之不振也久矣。儒失其柄，武玩其威，吾道益寡。”他在这两篇文章中所说的“道”，与“悲慨”品中所说的“大道日丧”之“道”，其含义是完全一样的，指治国之道，“制治之大器”。他认为，要改变这种藩镇武力左右朝廷的混乱状态，必须振兴儒术，武将应受到儒士的制约，以儒为将，这就叫做“将儒”：“必将反是，请先将儒。”为此，应当选拔贤才。在《辩楚刑》与《上谏公书》二文中，他要求统治者明人知用，惩戒奸伪，进纳贤才，大声疾呼：“国之嗜贤宜急于楚之嗜宝也！”但是他的这些主张并不为当权者所用，自然悲慨万分，“大道日丧，若为雄才。壮士拂剑，浩然弥哀”，这正是司空图当时所处境遇与心情的真实写照。他把这种悲慨的心情写进了《二十四诗品》中的“悲慨”品，这是十分自然的。

七、司空图曾作《诗赋赞》，诗与赋是本质相近的两种文学体裁，“赞”是四字一句，偶句押韵的一种诗体格式，它与“颂”体相近，实际就是一种句数不多的四言诗。刘勰《文心雕龙·颂赞》概括“赞”体的特点是：“本其为义，事生奖叹。所以古来篇体，促而不广；必结言于四字之句，盘桓乎数韵之辞；约举以尽情，昭灼以送

文,此其大体也。发源虽远,而致用盖寡。大抵所归,其颂家之细条乎!”我们检阅唐代诗人的以诗论诗之作,用四言诗体来论诗的,只有司空图一人;而在《二十四诗品》产生以前,除司空图之外,尚无以四言诗论诗者。《二十四诗品》既是优美的四言诗,又是论诗之作,它应是司空图所著,亦在情理之中。何况《诗赋赞》中的某些观点与《二十四诗品》也是相符的。如《诗赋赞》一开头便说:“知道非诗,诗未为奇。”在诗中说理明道,平庸无味,便无意境可言。《二十四诗品》表现出相同的观点,它在继承皎然《诗式》所论十九种风格的时候,把其中属于道德内容的六种风格(即贞、忠、节、志、德、诚)排除掉了,因为单纯地表现这种道德内容而不构成意境,当然谈不上诗的境界风格之美。而《诗式》分属于“体”(个性风貌类)、“风”(情感气势类)、“味”(艺术形象类)的其他十三种风格,则基本为《二十四诗品》所吸收,这在前言开头部分已经谈到。此外《诗赋赞》以形象昭示思想的表述方式,也与《二十四诗品》相似,如论及在想象世界中广泛搜求意象时说“挥之八垠,卷之万象。河浑沈清,放恣纵横。涛怒霆蹴,掀鳌倒鲸”等等,与《二十四诗品》所说“天风浪浪,海山苍苍。真力弥满,万象在旁。前招三辰,后引凤凰。晓策六鳌,濯足扶桑”(“豪放”品语),无论是气象与风格,二者都十分相似。

司空图与《二十四诗品》在这七个方面的相共相似、脉络贯通的一致性,说它完全是偶然的,恐难令人信服。有基于此,加上其他方面的综合考察,我认为在目前还无确凿证据证明《二十四诗品》是他人所作的情况下,《二十四诗品》的作者是司空图,还是比较可信的。

本书《二十四诗品》原文,以通行的人民文学出版社郭绍虞《诗品集解》本为据。

目 录

前 言	1
-----	---

二十四诗品

雄 浑	1
冲 淡	7
纤 秣	14
沉 着	21
高 古	26
典 雅	33
洗 炼	37
劲 健	42
绮 丽	47
自 然	52
含 蓄	56
豪 放	63
精 神	67
缜 密	71
疏 野	77
清 奇	80
委 曲	84
实 境	88

悲 慨	93
形 容	97
超 诣	102
飘 逸	106
旷 达	110
流 动	113
附 录	
跨越式接读法	
——解读《二十四诗品》的一种方法	119
《二十四诗品》:道家艺术哲学	128
后 记	146

雄 浑

大用外腓，真体内充。返虚入浑，积健为雄。
具备万物，横绝太空。荒荒油云，寥寥长风。
超以象外，得其环中。持之非强，来之无穷。

[解读]

雄浑，雄壮浑厚，诗歌风格雄健有力而浑然一体。该品文字可分为四个部分来读：

一、“大用外腓，真体内充。返虚入浑，积健为雄。”这四句讲雄浑诗风的形成，究其根本，在于诗人内在精神气质的修养，诗品离不开人品。雄浑是诗人内在气力充沛的表现，有了养气积力的平素修养，才能表现出雄浑的诗风。清杨廷芝《二十四诗品浅解》解释：“大力无敌为雄，元气未分为浑。”就把外在表现的力与内在积聚的气联结起来了。

“大用外腓，真体内充”——上句的“用”与下句的“体”对举。“体”与“用”本是中国古典哲学的一对范畴。“体”为本，是“道”的本体所在；“用”是“道”本体的外在表现和产物。“腓”，本意是小腿胫骨上的肌肉，郭绍虞《诗品集解》引无名氏《诗品注释》释为“变”。胫骨担负着全身的重量，一走路，胫骨上的肌肉就上下变动。上句的意思是：宏大有力的外在变化。下句“真体内充”中的“真体”用的是道家术语，指“气”。《二十四诗品·高古》云：“畸人乘真，手把芙蓉。”清孙联奎《诗品臆说》云：“乘真，谓乘其真气

而游。”又如《二十四诗品·劲健》所云“饮真茹强”，“真”也指“真气”。“充”是充满之意。此句是说：体内充满了真气。合起来，这两句的意思是：宏大有力的外在变化是由于体内充满了真气的缘故。

“返虚入浑，积健为雄”——前一句讲如何养气，这就要“返虚”。“虚”即空，空即无，“虚空”是老、庄自然之道的根本特点，“返虚”就是要使自己的精神合乎自然之道，而其心态必须“虚静”。虚静方能养气。《庄子·人间世》云：“气也者，虚而待物者也。唯道集虚。虚者，心斋也。”虚静养气要达到什么样的境界呢？这就是“浑”，浑成深厚，浑然一体。这是“道”所外化的“气”的本初状态。《老子》说：“有物浑成，先天地生。”又说：“道生一，一生二，二生三，三生万物。”这由道而生的先于天地的“浑成”之“物”，就是“气”，也就是“一”，气分阴阳（一生二），阴气与阳气相互作用又生出了调和之气（二生三），这三种气的交配作用产生天下万物（三生万物）。所以有了浑成深厚之气，才能自然而然地产生各种变化。总之，前一句话强调，要使自己的身心返回自然之道而养成浑厚之气。后一句中，“健”，指强健有力。这句是说，雄浑也须有内在力量的积聚。这种内在的强健之力的积聚，离不开道家的养气。精气充沛，力方强健。

“雄浑”品开头的四句话中，第一句是讲力，讲外在的力的变化；第二句讲气，讲气的内在修养；第三句又讲气，讲如何养气；第四句又讲力，讲“雄”离不开力。这种叙述方式，对某一问题不作连贯的完整的论述，而是跳着讲，具有跳跃性和间隔性，这一特点是我们在阅读和理解《二十四诗品》时所应当注意的。因为《二十四诗品》是优美的诗体论著，诗思本身具有跳跃性，不可能像论文那样作逻辑严密的集中论述，加上诗句必须押韵，有时为了押韵，有时为了形象的描述与抽象的议论相间隔，以增强表达的艺术性，不得不使诗句的意思产生倒换或跳跃。我们在以后的解读中，将会多处遇到这种情况。