

詩創作 心理学

—司空图
《诗品》臆解
畅广元 著

陕西师范大学出版社

诗 创 作 心 理 学

—— 司空图《诗品》臆解

畅广元 著

*

陕西师范大学出版社出版

(西安市陕西师大120信箱)

陕西省新华书店经销 中共西安市委党校印刷厂印刷

*

开本850×1168 印张7.5 插页2 字数179千字

1988年5月第1版 1988年5月第1次印刷

印数: 1—3000册

ISBN7-5613-0055-7

I·14 定价: 2.50元

序

晚唐诗人司空图（八三七—九〇八年）“深解诗理”，他撰写的《诗品》就是一部关于诗创作的专著。在我国古代诗论中《诗品》具有重大影响，从古至今，研究它的学者很多，并取得了显著成就。

我是在研究诗人、作家的创作心理活动时认真阅读《诗品》的。当时的想法很简单，既然司空图谈了二十四种诗的风格，风格即人，他必然会谈到诗人的创作心理。抱着这样的目的，我反复阅读了《诗品》，确有收获，但也感到有些遗憾。司空图果真从不同的方面接触到了创作心理学的问题，而且颇有创见，只是由于他没有阐述创作心理的明确意图，各品所论深浅不一，相互间也无甚内在联系。不过，它启示了我，使我认识到文学创作心理的研究，不能脱离我国优秀的文学传统，很可能在我国古代文论、诗论中就蕴含着这方面丰富的资料。我决心把正在撰写的《文学创作心理学概论》的工作先放一下，试着运用现代心理学的知识来臆解司空图的《诗品》，使它成为一部《诗创作心理学》。

运用臆解的办法，当然是受了孙联奎《诗品臆说》的影响，但由于角度不同，目的有别，我的臆解给司空图《诗品》所作的概括、补充，要比《臆说》大胆得多，可以说，我充分利用了臆解的自由。在概括和补充时，我尽量作到从原作出发，与原作意义相符，但究竟是否合理，还要请专家、学者们指正。本打算写一篇较详细的《前言》，专论司空图关于诗创作心理学的见解及其意义，可是，细一想，觉得还是先虚心听取广大读者的意见，再深入地想想，那时写也不迟。

《诗品》原文比较难懂，我除了将其译成现代汉语外，还采用了郭绍虞先生《诗品集解》中的注释。有时由于《集解》所引有限，或所引不足以说明问题，我也主用过《诗品臆说》上的解释。注解只解决字面含义，面对司空图采用摹神取象的方法撰写的《诗品》，只懂得字面含义，不在联系诗创作实际的基础上，加以联想和想象，要理解每品的整体内容是相当困难的。我在该举例的各品中，都联系具体诗篇进行分析，只在个别处，为了说明问题，也举了少数几阙词为例。对于诸家的注解，我没有单列出来，而是引在解说的文章里，如有不同看法，在臆解时均予说明，以便读者辨析。

总之，摆在读者面前的这本书，不能说一点新意没有，但也不必讳言，缺点、错误肯定会有，敬请大家批评。

畅 广 元

一九八七年十月十三日

于陕西师大

目 录

雄浑	(1)
真体内充	
—— 司空图对诗人审美心理结构的探索	(2)
冲淡	(12)
妙机其微	
—— 司空图对诗人创造冲淡诗境的审美心态的描述 ...	(13)
纤秣	(22)
识之愈真	
—— 司空图对诗人获得艺术发现的心理条件的思考 ...	(23)
沈著	(34)
所思不远	
—— 司空图对诗人艺术思维的理解	(35)
高古	(45)
脱然畦封	
—— 司空图对诗人艺术人格的要求	(46)
典雅	(54)
人淡如菊	
—— 司空图对典雅诗人艺术气质的描述	(55)
洗炼	(62)
体素储洁	
—— 司空图对诗人洗炼意识的探究	(63)

劲健	(70)
饮真茹强	
——司空图对诗人凝聚心理能的设想	(71)
绮丽	(78)
神存富贵	
——司空图对诗人创造绮丽诗境的审美情趣的要求	(79)
自然	(88)
俱道适往	
——司空图对诗人创作应“以自然为贵”	
的心理考察	(89)
含蓄	(98)
不著一字，尽得风流	
——司空图对诗人运用含蓄艺术手法的心理描述	(99)
豪放	(108)
由道返气，处得以狂	
——司空图对诗人创作豪放诗的心理条件的思考	(109)
精神	(118)
不著死灰	
——司空图谈诗人创作中的精神活动	(119)
缜密	(127)
犹春于绿	
——司空图谈诗人的缜密意识	(128)
疎野	(137)
惟性所宅	
——司空图谈诗人的率性心理	(138)
清奇	(148)
淡不可收	
——司空图谈诗人创造诗味的心理活动	(149)
委曲	(157)

翠绕羊肠	
——司空图谈诗人运用委曲艺术手法的心理条件 …	(158)
实境	(167)
泠然希音	
——司空图谈诗人创作实境诗的心理活动	(168)
悲慨	(177)
浩然弥哀	
——司空图谈诗人创作悲慨诗的心理条件 ……	(178)
形容	(187)
离形得似	
——司空图谈诗人形容好对象的心理活动	(188)
超诣	(197)
匪神之灵，匪机之微	
——司空图谈诗人超诣的心理条件	(198)
飘逸	(206)
矫矫不群	
——司空图谈诗人的求异心理	(207)
旷达	(214)
南山峨峨	
——司空图谈诗人的旷达心境	(215)
流动	(222)
荒荒坤轴，悠悠天枢	
——司空图谈诗人的流动意识	(223)

雄 浑

大用外腴， 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。

【 译文 】

诗境充溢着雄浑的力量，
诗人必有深沉博大的气象。
浑成自然从虚静中得，
至大至刚靠积健而成。
纳万物之形理熔铸才识，
化凌空之情气无与抗衡。
如翻滚的云团浑沦一气，
象雄劲的长风鼓荡无边。
冥心游象外，
思理自园足。
不必勉强， 无需矫饰，

“雄浑”的意象和气势便会逢源而来。

【 解说 】

真 体 内 充

——司空图对诗人审美心理结构的探索

司空图的《诗品》，品品有名，给人一种专谈不同诗的意境特征的印象。我不完全这样认为。如果把二十四品看成他阐述诗创作的举例，便会发现在这些不同诗境特征的论述中，包含着司空图对诗人创作心理活动的探索和思考，而且，这些探索和思考是具有一定普遍意义的。当然，生活在晚唐时代的司空图不会知道现代心理学，因而，他对诗人创作心理的探索和思考，大都受到了时代的局限，有些地方还有非科学的色彩，这就需要我们整理、概括和补充。尽管这种整理、概括和补充是臆解性质的，而且并不能使他的诗创作心理研究成为系统的理论，但无论如何对我们建设科学的文学创作心理学还是有着积极意义的。

从文学创作心理学的角度来看，司空图在《雄浑》这一品中提出了一个十分重要的问题，这就是“大用外腴，真体内充”。无名氏的《诗品注释》说：“见于外曰‘用’，存于内曰‘体’。腴，变也。充，满也。言浩大之用改变于外，由真实之体充满于内也。”用我们今天的话来说，就是创作主体有什么样的内在心理结构，必然有什么样的外在功能。内在心理结构与外在功能是一种因果关系。我们注目的是“真体内充”，即创作主体的内在心理结构。遗憾的是，“意主摹神取象”的司空图并没有进一步言及“真体”的具体情况。我们知道，诗人是有其审美心理结构的，它是在诗人长期的生活实践和艺术实践中形成和变化的。一般说来，创作主体的审美心理结构可分为深层存在与由

深层存在转换生成的审美心态两个层面。“深层存在”很象雨果所说的任何诗人都有的那个“蓄存器”。不过，雨果仅把“热情”当作“蓄存器”，在他看来，与诗人的“蓄存器”并存的还有“一个反映镜，这就是观察”。我们认为，深层存在应是一个整体，说得笨拙点，它就如同一个大的“蓄存器”，存放着诗人在生活和艺术实践中积累下来的意象、情感、哲理以及与之相适应的思维、情感、言语的活动方式。深层存在具有相对的稳定性，它对诗人创作个性和作品风格特征的形成有着制约作用。从创作主体的整个创作生涯看，其深层存在又是不断丰富、变化和发展的。深层存在的最大功能在于生成，它能在诗人的创作需求的调节下，转换生成为具体的审美心态。审美心态相对于深层存在而言属于表层，它是创作主体正在进行着的创作活动的直接心理“底土”。审美心态的变动性强，这是因为诗人创作题材和形式是多样化的，艺术创新和探索是无止境的结果。但是，终究由于不同的具体审美心态都是从创作主体的深层存在转换生成的，所以，在其发展变化中总能显示出某种稳定性的因素，这种稳定性的因素最快、最直接地体现在诗人的创作风格上。审美心态同样具有生成性功能。当深层存在按照创作需求转换生成为一种特定的审美心态时，这种审美心态便具有独特的意向和情趣，独特的意向和情趣具有着整合的功能，它能通过选择和构建，把新旧感知材料整合成观念形态的艺术形象。诗人的审美心理结构，司空图并没有讲，他只提出了“真体内充”，可是，从这方面体悟他的理论的却不乏其人，清人孙联奎的《诗品臆说》就是一例。在《雄浑》的“题解”中孙联奎颇有见地地说：“《大风歌》云：‘大风起兮云飞扬，威加海内兮归故乡。安得猛士兮守四方。’高祖为人，气象近于雄浑，故其诗亦雄浑。”从刘邦的“气象”看其诗，就是按照“外有所庇，内必有所主”的原则，将刘邦的内在气质、气概（这是当时人们对人的心理结构的一种理解）与

其诗中的艺术形象结合起来进行分析。据《史记·高祖本纪》所载，《大风歌》是刘邦既定天下，过沛，“悉召故人父老子弟纵酒”时所作，诗虽三句，却气概不凡地表现了他风起云涌的战争生活，雄踞天下的威武神态，以及欲得骄将强兵永保政权稳定的急切心愿。人们可以想见，在沛县当亭长的刘邦是写不出这样的诗的，同样，鸿门宴上的那个余悸未消的刘邦也写不出这样的诗。道理很简单，处于上述两种情况的刘邦，其心理深层存在还不具备这首诗中所显露出来的东西。只是戎马倥偬的战争生活相对地平息下来了，黄袍加身，天下成为己有，又是面对“故人父老子弟”，酒酣兴足的情境下，这位创建帝业的一代天子，“慷慨伤怀”，致使其心理深层存在受强烈的抒发胸臆的激情的作用，迅速转换生成为一种他所独有的审美心态，就是经过这种审美心态的意向和情趣的整合，风起、云扬、猛士守四方的意象和威加海内的帝王风貌才冲口而出。所以，我们不仅认为孙联奎的“题解”是很有道理的，更认为司空图在其《诗品》一书劈头就提出“大用外腴，真体内充”的问题不是偶然的。因为，它既从“体”“用”关系上向人们强调了诗人务必重视自己审美心理的建构，而这确实是文学创作心理学研究的一个十分重要的课题，又从全书的逻辑上表明了他诗论的基本走向：研讨诗创作过程中诗人的心理活动。

关于创作主体审美心理结构中的深层存在，司空图从“内充”的要求出发，讲了“积健为雄”和“具备万物”两点。这是符合实际的。诗人的心理深层存在有两个系列，一是创作主体自身诸心理因素在日积月累中所形成的思维、情感和言语的活动方式，一是通过上述诸心理活动方式积存下来的具有一定客观内容的意象、情感和哲理。“积健为雄”是就创作主体自身的心理活动方式而言的。郭绍虞在《诗品集解》中说：“何谓‘雄’？雄，刚也，大也，至大至刚之谓。这不是可以一朝袭取的，必须

积强健之气才成为雄。”至大至刚是积强健之气而成，那么，

“气”是什么？“气”实际上是人的精神的一种外在表现。如勇气、豪气、健气、暮气、逸气等等，而作为精神的外在表现的气，从来不是一种抽象的存在，它总是与特定的行为方式、情感表达方式紧密的结合在一起，并寓含着一定的人生哲理。所以，

“积健为雄”绝不只是积存一种抽象的“气”，如果不囿于“雄浑”一品来理解，便可以看作是对诗人全面提高自己的精神境界的严格要求。这样，“积”就不是一种消极的累加，而是一个“积学以储宝，酌理以富才，研阅以穷照，驯致以怪辞”的刻苦锻炼的漫长过程。诗人独特的具有审美功能的心理活动方式将在这一过程中愈来愈健全、完美，他们的深层存在也将保持着可贵的生气和活力。

“具备万物”是就创作主体通过其心理活动方式积存下来的具有一定客观内容的意象、情感和哲理而言的。郭绍虞在《诗品集解》中说：“万物，万理也。具于内者，至备乎万理而无不足，斯发于外者，也就塞于天地之间，自成一家，横绝太空，而莫与抗衡了。”这当然是针对创作“雄浑”意境的诗所作的注解，其实，优秀的诗人并不把自己的创作限制在狭小范围，他们总是努力创作各种不同意境的诗，不断扩展自己题材的领域。因此，

“具备万物”就不能只看成是对创作“雄浑”诗境的要求，更应理解为是司空图根据“真体内充”这一建构诗人审美心理的总体设想，提出的旨在丰富和更新诗人心理深层存在的必由之路。一个诗人只有在观万物、识万理、体味人世间的万般情感的过程中，他的心理深层存在才会不断地丰富和厚实，并具有鲜明的时代特色，他的艺术心灵也才可能保持美妙的青春而不会僵化、老化。“积健为雄”与“具备万物”，虽然所讲各有侧重，但它们二者却是一而二，二而一的相辅相成的统一体。诗人不努力地“具备万物”，他想全面提高自己的精神境界和心理活动方式的

水平便是不可能的，同样，不自觉地生活和艺术活动中形成并提高自己的精神境界和独特的心理活动方式的水平，想在心理深层积存下有鲜明特色而又异常丰富的意象、情感和哲理，也是不可思议的。被人誉为诗圣的杜甫在已经写了不少优秀诗篇之后，为什么在至德二年至乾元元年这一段时间里竟了无佳篇呢？原因就在于一旦厕身宫廷，他的精神境界和心理活动方式就起了变化，真正的艺术心灵开始萎缩，不仅致使原有的心理深层存在的意象、情感和哲理趋于沉睡状态，而且不可能再沿着写出佳篇的那种心理活动方式来“具备万物”，因而无法转换生成为曾经是十分活跃的审美心态。只是在遭贬之后，再一次作了天涯沦落人，他才又在观万物、识万理、体味人世间的万般情感的过程中，重新获得了一个关心人民疾苦的诗人的精神境界和更加丰富的意象、情感与哲理的积累，所以才写出了新的名篇佳作。白居易的创作，前后期判若二人，深究其心理原因，不就是他后期官越做越大，且热衷世俗利益，前期那种敏锐而又质朴的审美心理活动方式从根本上蜕化，进而导致心理深层存在的意象、情感和哲理的全面质变的恶果么！从这里我们可以看出司空图关于“内充”的创作心理学的思想是相当深刻的。

诗人审美心理的深层存在，在创作过程中需要转换生成为具体的审美心态，这种转换生成一般是靠创作需求的调节。诗人在现实生活中大都不是为了创作才去从事艺术发现的，恰恰相反，而是有了独特的艺术发现才去创作的。可见，艺术发现是激发诗人创作需求的真正动力。我们要了解诗人审美心理的深层存在向具体的审美心态的转换，就不能忽视对其艺术发现的研究。司空图似乎看到了这一点，他提出“超以象外，得其环中”的思想，是颇能启发人们对艺术发现的思考的。郭绍虞对“超以象外，得其环中”的注解是：“象外，迹象之外。梁武帝《舍道事佛疏文》：‘启瑞机于天中，烁灵义于象外。’环中，喻空虚之处。

庄子《齐物论》：‘枢始得其环中，以应无穷。’又《则阳篇》：‘冉相氏得其环中以随成。’一方面超乎迹象之外，纯以空运，一方面适得环中之妙，仍不失乎其中”。这是把“超以象外，得其环中”当作诗人认识现实的绝妙方法来理解的，当然不无道理。孙联奎的《诗品臆说》却有另一种解释：“人画山水亭屋，未画山水主人，然知亭屋中之必有主人也。是谓超以象外，得其环中。”这是从诗境中形象结构的关系来理解的，这种理解尽管容易与“象外之象”的含义相混，但却不乏新意。我以为“超以象外，得其环中”是司空图对诗人艺术发现的心理活动的生动概括和具体要求。诗人的艺术发现有一个从萌发到鲜明的过程，这个过程大致可分作两个阶段，“超以象外，得其环中”在每个阶段中都对诗人有着不同的要求。初始的感知阶段：它要求诗人在以情观物的同时，又不能拘泥于物象，应在时空上有所超越。超越有两个心理走向，一是“外求”。由于诗人从最初直接感知的物象中“悟”出了别人所未知的东西，“体味”到了别人尚未体味过的情感，这个物象便对他具有极大的吸引力。这种引力往往并不是把诗人的注意紧紧凝聚在产生引力的物象身上，而是范导出诗人的一种审美欲求。在这种审美欲求的促使下，一方面诗人尽量扩大自己的感知领域，更多地发现同使他从中有所悟、有所体味的物象相联系的事物。另一方面，便自然而然地进行丰富的联想，“思接千载”，“视通万里”。前一方面，是从原初物象出发，对新的物象的不断感知，其目的是为了深化和强化对原初物象的体悟。后一方面，从表面看似乎是“内求”，其实这种丰富联想的目的并没有变，还是为了深化和强化对原初物象的体悟，因而仍然属于“外求”。这两方面对原初物象的时空来说都是“超以象外”的，一个是物理时空的超越，一个是心理时空的超越。二是“内求”。外求诸“物”，内求诸“己”。诗人的感知常常是双重的，在感知物象的同时，也感知着自己把握物

象时的内心活动。在一般情况下，由于物象的直接刺激作用，心理能量赋予“外求”方面的多，而且“外求”往往与特定的言语结合在一起，因而是一种意识状态。“内求”则由于往往并非诗人首先关注的中心，因而赋予的心理能量弱，而且在非回忆状态下，它也不与特定的言语结合，所以处于一种无意识状态。只是当诗人“外求”达到一定程度时，他便会情不自禁地回味自己这一次对物象的感知与以往对物象、特别是对类似的物象的感知有何不同，以便形成此次感知和体悟的新的个性化的特点。这种“内求”性的“超以象外”，是诗人创作不同诗境的重要心理机制。“得其环中”的艺术发现，从萌发开始，就是“内求”与“外求”的统一，意识与无意识的融合。深化的回味阶段：艺术发现萌发后，会使诗人感受到一种躁动不安的情绪，但是，这并不是真正的创作需求。创作需求的到来，有待于艺术发现的鲜明化，这就要求诗人必须对刚刚萌发的艺术发现进行深化和回味。这种深化、回味是在联想和想象中展开的高层次的“超以象外”，它的特点是“情瞳眈而弥鲜，物昭晰而互进”。需要说明的是，“超以象外”并不是置原初物象于不顾，而是由物象而“迁想妙得”，再由“妙得”而升华物象。

获得了鲜明的艺术发现，诗人内心便会形成一种强烈的抒发胸怀的需求。由于鲜明的艺术发现是“超以象外”的“外求”与“内求”的统一，是反复深化、回味，并“得其环中”的结果，换句话说，艺术发现的过程，实际上是诗人通过物我交互作用，重新组合心理深层存在的过程，所以，一旦艺术发现成熟，创作需求形成，艺术发现所蕴含的审美意向和审美情趣，便会把重新组合后的心理深层存在的部分，从整体的深层存在中转换出来，构成创作新作品的审美心态。

审美心态与艺术发现的鲜明、成熟，可以说是同步完成的。当艺术发现所蕴含的审美意向和审美情趣全面笼罩了诗人的心理

时，这种审美意向和审美情趣就不再是蕴含在艺术发现中的那种形态了，它形成了诗人进入创作的独特心境，成为审美心态的组成部分。从这时起，诗人便自然而然地在审美心态的制约下，沿着艺术发现的思路，开始完整的构想诗的艺术形象。前面我们已经说过，这种构想就是通过选择和建构来整合新旧感知材料。对此，司空图也是意识到了的，他提出的“返虚入浑”讲的就是“构想”诗的艺术形象时诗人心理活动的特点。郭绍虞在注解“返虚入浑”时说：“何谓‘浑’？浑，全也，浑成自然也。所谓真体内充，又堆砌不得，填实不得，板滞不得，所以必须复还空虚，才得入于浑然之境。”杨廷芝的《诗品浅解》则认为：“必返而求之于虚，一物不著，自到浑然之地。”这两种注解虽过多地着眼于一般的诗创作过程，且拘于“雄浑”一品的要求，但不可否认两者均意识到了诗人构想艺术形象时心理活动的特点了。我们认为，“返虚入浑”是指诗人的整个精神只有进入虚静专一的状态，其审美心态才可能生成神奇巧妙而又浑然天成的艺术形象，具体地讲，（一）进入虚静专一的状态，是为了在心理上松懈乃至暂时消除防御机制。人在一般情况下，常按照逻辑和理性来判断事物的合理与不合理，从而指导自己的行为，规范自己的情感，对于不合逻辑的现象具有一种批判意识。从某种角度讲，这种批判意识对人的思想、感情和行为的“越轨”有着防范作用。诗人精神进入虚静专一的状态，一个显著的特点就是排除外界事物的干扰，相对地中止理性逻辑的判断。这样在整合新旧感知材料时，诗人的全身心便是轻松的，没有清晰理念规范下的排他意识，没有严密逻辑层次决定的转换、递进的干扰，没有一般思维活动中不可缺少的中介环节。而恰恰是这种情况下，诗人脑海里最易于产生直觉的、非功利的、更富有情感的联想。所以，苏东坡说：“欲令诗语妙，无厌空且静。静故了群动，空故纳万境”，这是颇有道理的。（二）进入虚静专一的状态，是为了

把艺术发现具体化为新的审美境界，使诗人有可能在整合新旧感知材料时，闪现出奇异的灵感。当艺术发现中的审美意向和审美情趣转化为审美心态的组成部分后，它实际上已经成为一种与一定物象有着紧密联系的思路，在诗人整个精神进入虚静专一的状态下，随着直觉的、非功利的、极富情感的联想的活跃，艺术发现的思路在保持自身指向的同时，还会形成一种弥漫性，给诗人的联想和想象以特定的氛围。这种特定的氛围，就是新的审美境界，它一经形成，创作心境便会强化它。这种审美境界一方面对丰富的联想和奇特的想象有一种极其自然的选择作用，一方面又对经过选择的联想和想象有一种非逻辑的沟通作用，每一次的沟通都是灵感的一次闪现。(三)进入虚静专一的状态，是为了让诗人的无意识充分发挥作用，使其对艺术形象的构想更加神奇巧妙。诗人在现实生活中大量感知外界的事物，但是在他意识阈内存在的只是全部感知印象的一部分，大量的感知印象是积存在意识阈下的无意识中。在一般情况下，诗人是无法自觉的记忆起它们的。当诗人进入凝神沉思的虚静专一状态时，由于心理防御机制的松懈，新的审美境界作为内刺激的强化，积存在无意识中的大量感知印象便可能活跃起来，这种活跃更是一种不受理性规范的自由联想，而正是这种联想常常使诗人有一种豁然贯通之感，神奇而又巧妙的艺术形象往往就是在这里产生的。这真是“持之非强，来之无穷”。总之，司空图提出的“返虚入浑”从一个重要方面探索了诗人审美心态生成艺术形象的活动特点，这是应该予以充分肯定的。

在《雄浑》这一品中，司空图强调诗人应该“真体内充”，目的是要探索诗人的审美心理结构。他从“积健为雄”和“具备万物”两个方面回答了如何“内充”的问题，实际上是对诗人如何建设审美心理结构中的深层存在提出了自己的见解。“超以象外，得其环中”，是他对诗人深层存在转换生成为具体的审美心