

詩式校注

中國古典文學理論批評專著選輯

詩式校注

皎然 著

李壯鷹 校注

人民文學出版社

圖書在版編目 (CIP) 數據

詩式校注/皎然著, 李壯鷹校注. — 北京: 人民文學出版社, 2003. 11

(中國古典文學理論批評專著選輯)

ISBN 7-02-004252-X

I. 詩… II. 皎… III. 李… IV. ①古典詩歌—文學理論—中國②詩式—校勘③詩式—注釋 IV. I207.22

中國版本圖書館 CIP 數據核字 (2003) 第 044467 號

責任編輯: 葛雲波

責任校對: 葛雲波

封面題字: 郭預衡

責任印制: 周小濱

詩 式 校 注

Shi Shi Jiao Zhu

皎 然 著

李壯鷹 校注

人 民 文 學 出 版 社 出 版

<http://www.rw-cn.com>

北京市朝內大街 166 號 郵編: 100705

藝苑印刷廠印刷 新華書店經銷

字數 210 千字 開本 850×1168 毫米 1/32 印張 13.25 插頁 2

2003 年 11 月北京第 1 版 2003 年 11 月第 1 次印刷

印數 1-3000

ISBN 7-02-004252-X/B·277

定價 26.00 元

前言

《詩式》是我國唐代出現的一部較系統的詩論專著，它的作者，是中唐的詩僧皎然。皎然俗姓謝，字清暉，一說名晝，湖州長城卞山（今浙江長興）人。他自稱是謝靈運的後裔，尊謝靈運爲「我祖」（《皎然集·述祖德贈湖上諸沈》）。他的友人于頔也說他是「康樂之十世孫」（《吳興書上人集序》）。關於皎然的生年，有關傳記中皆不載，我們只能從一些綫索中去推斷。據《詩式序》中說，貞元五年，湖州長史李洪初次會見皎然。檢《皎然集》，有一首《贈李中丞洪》，正是他與李洪初次相見時所寫。其中云：「安知七十年，一朝值宗伯。」七十年者，七十之年也。「值宗伯」指得見李洪。據此可斷定皎然當時的年齡爲七十歲，那麼皎然的生年，就是從貞元五年上推六十九年，即開元八年（公元七二〇年）。關於他的卒年，唐釋福琳《湖州杼山皎然傳》中說他「以貞元年終山寺」，而據于頔《吳興書上人集序》中說，貞元九年，他曾編皎然的文集入於秘閣，並接受皎然的親屬爲之作序，可知皎然的死當在貞元九年之後。又據《湖州杼山皎然傳》載，元和四年，吳興太守范傳正與皎然的道友靈澈同到寺院中去傷悼皎然，則可知他卒於元和四年前不久。這樣看來，說他卒於貞元末較爲合理，即公元八〇〇年左右。皎然的著作，有《杼山集》十卷，《儒釋交遊傳》、《內典類聚》共四十卷，《號呶子》十卷，《詩式》五卷，《評論》三卷，《詩議》一卷。此外，他還參與過顏真卿所主持的《韻海鏡源》的編著。

皎然有一首《妙喜寺達公禪齋寄李司直公孫房都曹德裕從事方舟顏武康士騁四十二韻》，其中前半章頗爲詳細地介紹了自己的經歷，所以是研究皎然生平不可多得的第一手材料。詩中云：『我祖傳六經，精義思朝徹。方舟（疑爲冊之誤）頗周覽，逸書亦備閱。墨家傷刻薄，儒氏知優劣。弱植庶可雕，苦心未嘗輟。』可知他出身於儒學世家，自幼發憤苦讀，而且博覽羣書，廣泛地涉獵和比較了各家思想。『中年慕仙術，永願傳其訣。歲駐若木景，日餐瓊禾屑。』可知他中年以後，曾一度熱衷於神仙道術。『求之性分外，業棄金亦竭。藥化成白雲，形雕辭素穴。』這是說他學仙無成，耗盡了家財，又損傷了身體。『一聞西天旨，初禪已無熱。涓子非我宗，然公有真訣。卻尋丘壑趣，始與纓絛別。』可知皎然學仙失敗以後，纔拋棄道教，皈依佛門。從『然公』句來看，他一開始入佛，曾心儀天臺宗。因爲然公即湛然，他是天臺宗的創始人智顗的著名傳人，在皎然年輕時的天寶年間聲名頗著。另據唐釋福琳《唐湖州杼山皎然傳》載，皎然出家後先是『登戒於靈隱戒壇守直（真）律師邊，聽毗尼道（律藏）』，後來纔『謁諸禪祖，了心地法門』，可見他成爲禪僧之前還學過律宗，研究過律藏。我們讀《皎然集》，可以看出他的『方外之交』相當廣泛，其中有作爲儒者的仕者與文士，也有道士，在佛門內部的交往也不限於禪宗，而是包含各種宗派的僧人，這與他出家前後在佛門內外都有廣泛的涉獵具有密切的關係。皎然詩《答李侍御問》：『入道曾經亂離前，長干古寺住多年』；又，《早春書懷寄李少府仲宣》：『早年初問法，因悟目中花。忽值胡雛起，芟夷若亂麻』。如果我們把這兩首詩結合起來讀，似可看出：皎然於安史之亂前入寺，而於戰亂爆發以後纔正式剃度受戒。釋福琳《唐湖州杼山皎然傳》說他『初脫羈絆，漸加

削染，登戒於靈隱戒壇』，也表示他從入寺到受戒有個過程。按，安祿山起兵於天寶十四年（公元七五五年），此時皎然三十五歲，已逾中年，這與前面所引皎然所謂『中年慕仙術』的自叙也是相吻合的。皎然後來『了心地法門』，在宗系上當然屬於禪僧。但當時的禪門內部，南北二派的鬥爭不但已經公開化，而且達到了白熱化的程度。皎然到底屬於哪一派呢？這是學術界比較關心的問題，所以應該辨清。皎然在很多的詩中都表達了他的禪思想，總的來看，他的思想出入於南北二宗，而並沒有偏向哪一家。他的詩中，有時表現的是北宗的修持法門。比如：『身外空名何足問，吾心已出第三禪。』第三禪出自『四禪』說，這是強調坐禪的北宗的主張。『看心水磬後，行道雨花間』（《寄報德寺從上人》）；『旋草階下生，看心當此時』（《題報恩寺惟照上人房》）；『閒行數亂竹，靜坐照清源』（《題山寺示道維上人》）。『看心』、『照心』，也都是北禪的修持方法。另外，皎然有一首《送沙彌長文遊京》，詩中囑咐到京城長安去行腳的禪門學人：『應須學心地，宗旨在關東。』關東宗旨，顯然指的是當時北宗派系的嵩山普寂的禪旨，因為嵩山正地處關東。他還有另外一首《送如獻上人遊長安》，其中說：『爲法應過七祖寺，忘名不到五侯門。』七祖之號，當時南宗和北宗都有，南宗的七祖爲荷澤神會，北宗的七祖是嵩山普寂，而從皎然的《二宗禪師讚》中所謂『瞳瞳大照（嵩山普寂諡曰大照禪師）』，有跡可睹。不異六宗，無慚七祖來看，他的『七祖』指的還是嵩山普寂。所有這些，都可以看出皎然對北宗的尊崇。然而他在很多詩中，又鮮明地表現出南宗禪的思想。諸如《酬李侍御萼題看心道場賦以眉毛腸心牙等五字》：『我法從誰悟，心師是貫花。』《戲贈吳馮》：『世人不知心是道，只言道在他方妙。還如瞽者望長

安，長安在西向東笑。』這是南宗的『即心即佛』的思想。《茗谿草堂自大曆三年新營……》：『智以動念昏，功由無心積。』這是南宗的『動念即乖』、『無念爲宗』的思想。《奉酬顏使君眞卿王員外圓宿寺兼送員外使回》：『離思從此生，還將此心了。』《山居示靈澈上人》：『身閒始覺驟名是，心了方知苦行非。』這正是南宗惠能《壇經》中所謂『不斷煩惱』、『若識本心，即是解脫』的思想。《禪思》：『眞我性無主，誰爲塵境昏？』這是《壇經》的『本來無一物，何處惹塵埃』之意。而《宿法華寺簡靈澈上人》：『至道無機但杳冥，孤燈寒竹自青瑩。不知何處小乘客，一夜風來聞誦經』，更公開地表示了南宗的反對讀經的傾向。總而言之，皎然在『相見如仇讎，相敵如楚漢』的南北宗之爭中，能毫無軒輊，沒有門戶之見，對兩派都進行肯定，這在當時是一種很獨特的立場。其《二宗禪師讚》云：『裁玉爲璧，一體殊稱。二聖淵淵，果名同證。』《能秀二祖讚》亦云：『二公之心，如月如日。四方無雲，當空而出。三乘同軌，萬法斯一。南北分宗，亦言之失。』他同時讚美了北宗神秀與南宗惠能，並直接批駁了『南北分宗』的說法，更可以看出他彌綸南北的主張。故他的友人于頔在《郡齋卧疾贈畫上人》詩中說：『脗合南北宗，畫公我禪伯。』皎然在禪的宗派上的這種立場，與我們在下文中將要論到的在詩的風格上反對任何過激的『中道』立場是非常一致的。

皎然於杭州靈隱寺受戒出家，後居吳興杼山妙喜寺。除誦習佛典之外，尤擅吟詠。福琳《皎然傳》說他『凡所遊歷，京師則公相敦重，諸郡則邦伯所欽』，可見他在當時的詩名之高。他與當時的著名文士顏眞卿等人過從甚密，常以詩相唱酬，其詩才每贏得這些人的讚譽。當時釋子喜好作詩的不少，正

所謂「嗜吟熬態，幾奪禪誦」，但真正能寫出自己風格的並不多。時人有幾句口諺：「書之畫，能清秀；越之澈，洞冰雪；杭之標，摩雲霄」（贊寧《高僧傳·道標傳》），把皎然與當時的著名詩僧靈澈、道標並舉。但正如稍後的劉禹錫所說：「世之言詩僧多出於江左，獨吳興畫公能備衆體」（《澈上人文集序》）。宋人嚴羽也說：「釋皎然之詩，在唐諸僧之上。」這種評價，實不爲過。皎然的詩，其清機逸響，閒淡自如，富於深厚的意境和情味。從藝術水平上來講，不但在當時諸僧之上，而且在所有的詩人中也是不可多得的。貞元八年，德宗朝廷曾特令收編皎然文集入於集賢殿秘閣，這也可以看出皎然的詩文在當時的影響。據《詩式序》中說，《詩式》成書於貞元五年（公元七八九年），屬於他晚年的著作。因此可以說，這部論著，正是在他多年來豐富的創作經驗的基礎上所形成的理論總結。

關於《詩式》的寫作，其從草創到成書有個過程。皎然《詩式序》中說，貞元初，已有《詩式》草稿，只是出於縉流中所謂「文字累性」的考慮，故「命弟子黜焉」，「所著《詩式》及諸文筆，並寢而不紀」，可知此書連同皎然的多數詩文皆草於貞元以前。檢《皎然集》，皎然相當多數的詩文都寫於大曆年間，可知這一期間是他創作的旺盛期。大曆七年（公元七七二年），顏真卿任湖州刺史，他來到湖州後，東南一帶的文人曾以他爲中心形成了一個規模頗大的集團。他們互相交遊唱酬，並在顏真卿的主持下搞了不少大型的文化活動，如修建「三癸亭」、共同討論並編纂《韻海鏡源》等等，而這些活動的基地就在皎然所居的杼山（參見《顏魯公文集》卷四《湖州烏程縣杼山妙喜寺碑》）。當時的杼山，「羣士向集」，大有文人沙龍的性質，而皎然是這個文人沙龍的中心人物之一。因爲這段時期皎然詩歌創作最爲旺盛，他與

文人的交遊也最爲密切，而這些都是促使他從理論上來總結創作規律的直接動因，故《詩式》一書很可能就草擬於這個時期。貞元五年，任湖州刺史的李洪會見皎然，看到了皎然的《詩式》草本，大爲讚賞，勸他繼續完成此書，並介紹吳興的處士吳馮幫助他整理，遂最後成書並流佈於世（參見《詩式序》）。

《詩式》全書共分五卷。前卷總論詩法，後面按照「不用事」、「作用事」、「直用事」、「有事無事」、「有事無事，情格俱下」等五格，分別開列漢代至中唐的「名篇麗句」近五百條，作爲各格的例子；並按照他所分的「十九字」詩體，於有關例句下標出它所屬的體類；在舉例中，對一些詩句間以批評。

所謂《詩式》，顧名思義，「式」者法式也。《新唐書·藝文志》中所載的刑法律書，多以「格」、「式」命名，如房玄齡等人的《式》、蘇綽的《大統式》、元泳的《式苑》、李林甫等人的《格式律令事類》、佚名的《垂拱式》、《式本》等皆是。《詩式》的命名，大約就是從律書裏轉借來的，其意在示人以作詩所應遵從的法度。唐代以「格」、「式」來論詩的很多，這些著作多注重於詩歌外部形式的繁瑣分類及修辭造句的方法，諸如綴章、屬對、調聲、病累等等，略似後世爲科舉考試而準備的「文章作法」一類的東西。這類著作的盛行，恐怕與唐代科考以詩賦取士有關。日僧空海《遍照金剛》在《文鏡秘府論序》中說：「即閱諸家「格」、「式」等，勘彼同異，卷軸雖多，要樞則少，名異義同，繁穢尤甚。」正是對當時大多數「格」、「式」的概觀。而皎然的《詩式》，在對詩歌規律的探討上獨超於這類著述之上。《詩式》在當時即有廣泛影響。于頔在《郡齋卧病寄畫上人》詩中說他「深論窮文格」；齊己《寄南徐劉員外》謂「畫公評衆制」，《寄吳拾遺》又謂「皎然評裏見權衡」，當皆指《詩式》、《詩議》而言。空海在《文鏡秘府論》中抄錄了他入唐

時盛傳於文苑的詩說多種，其中取於皎然的《詩議》、《評論》的內容佔了不小的比重。這些都說明皎然的詩論在當時的出類拔萃的地位。明人胡震亨在《唐音癸籤》中曾列舉唐人詩話多種，說：「以上詩話，唯皎師《詩式》、《詩議》二撰，時有妙解。」胡震亨的評價是實事求是的，《詩式》對詩歌的探討，並沒有像其他著作那樣僅止於對外部形式和方法的膚淺羅列，而能著眼於詩歌藝術的內部規律，對詩歌的本質、創作、鑑賞、風格等各方面均有比較深刻的見地。

在《詩式序》中，皎然說他寫作《詩式》的動機是：「將恐風雅浸泯，輒欲商較以正其源」，「使偏嗜者歸於正氣」。就是說，他是想給詩歌創作樹立一個理想的藝術準則。而綜觀《詩式》全書，可窺出皎然所極力標倡的美學準則就是「自然」。他說，詩人所寫的「天真挺拔之句，與造化爭衡」；他讚美蘇、李詩「天予真性，發言自高」；讚美曹植詩「不由作意，氣格自高」。在古今詩人中，他尤其推重謝靈運，認為他的詩「發皆造極」，「上躡風騷，下超魏晉」，乃「詩中之日月，安可扳援」。而皎然之所以如此推重謝詩，也還是因為謝靈運「爲文真於性情，尚於作用，不顧辭采而風流自然」。他說：「惠休所評『謝詩如芙蓉出水』，斯言頗近矣。」

從這種崇尚自然的美學趣向出發，皎然在創作上反對刻意於形式，爲文而造情的本末倒置之風，主張「語與興驅，勢逐情起」，即以詩人內心的感受——「情興」作爲創作的出發點，隨着情興的自然抒發而遣語取勢。他鄙棄不顧自己的情興而剽襲、依傍前人，主張「取由我衷」，「前無古人，獨生我思」。因爲他看出死板的套式會圍限詩人情性的自然抒發，所以反對沈約等人的聲病說：「沈休文酷裁八

病，碎用四聲，故風雅殆盡。」並且斥以聲病爲模式的詩人爲「拘忌之徒」。對於詩歌的屬對，皎然讚美曹植「不拘對屬」。即或在詩中注意屬對，也以自然無痕爲上。他認爲對偶本身就出於自然規律：「夫對者，如天尊地卑，君臣父子，蓋天地自然之數。若斤斧跡存，不合自然，則非作者之意。」時人所作的「格」、「式」一類書中，每有將詩中屬對法則規定得過於嚴酷者，如《文鏡秘府論》引王昌齡《詩格》云：「夫語對者，不可以虛無而對實象，若用「草」與「色」爲對，即虛無之類是也。」而皎然在《詩議》中則認爲：「夫境象不一，虛實難明，有可睹而不可取，景也；可聞而不可見，風也；雖繫乎我形而妙用無體，心也；義貫衆象而無定質，色也。凡此等，可以對虛，亦可以對實。」就是說，對於無形無質的「虛」的事物和有形有質的「實」的事物，屬對可以自由靈活，不必拘泥。這個見解，與他在《詩式》中對屬對的看法是一致的。從「自然」這一美學標準出發，皎然在《詩式》中把「不用事」的詩奉爲第一格；在用事的詩中，他所稱道的也是從作者的情興出發，經過構思和鎔鑄而使典實「成我詩意」的所謂「作用事」。也正是從「自然」出發，皎然於詩特別提倡一種縱橫捭闔、靈活多變的體勢。《明勢》條中以「縈迴盤礴，千變萬態」的山川形勢來比詩；評謝靈運的詩，亦以「慶雲從風，舒捲萬狀」爲喻，都是這一美學標準的體現。

皎然所提倡的「自然」，並不是自然主義意義上的那種對客觀的照搬和對主觀的宣洩，而是藝術化的「自然」。這種「自然」，並非不思而得，而是來自作家艱苦的構思和精心的陶煉。皎然對這一點深有洞見。他針對所謂「不要苦思，苦思則喪自然之質」的說法批評說：「此亦不然。夫不入虎穴，焉得虎

子？取境之時，須至難至險，始見奇句；成篇之後，觀其氣貌，有似等閒不思而得，此高手也。『這也是道家所謂『既雕且琢，復歸於樸』的意思。皎然的這一見解，對後代的詩論頗有影響，司空圖所謂『妙造自然，伊誰與裁』（《詩品·精神》），梅堯臣所謂『作詩無古今，唯造平淡難』（《讀邵不疑學士詩卷》），王安石所謂『成如容易卻艱辛』（《題張文昌詩後》），陸游所謂『功夫深處卻平夷』（《呈趙教授》）等等，可以說都是從皎然那裏得到啓發的。

詩歌既然是藝術，那麼它在體物言情時候，就總要有它本身的藝術規律和法則。皎然於創作主倡自然，反對那些僵死的格套的囿限，但並非因此就否認藝術法則的制約。譬如詩的聲律，它對於詩是一種形式上的制約，時人每有因不滿於聲病說而走向完全否定聲律的另一極端者，如李德裕所謂『以言妙而適情，不取於音韻』（《文章論》）即是。而皎然雖然反對死板的聲病說，但他還是主張作詩要『輕重低昂之節，韻合情高』。他指出，對於真正的『高手』，聲律決不會妨礙他靈活自然的構思：『作者措意，雖有聲律，不妨作用，如壺公瓢中自有天地日月。』這也就是說，作家創作中的自由靈活，是深入掌握了藝術規律之後，自覺遵從藝術規律，運用藝術法則的自由，所謂『用律不滯，由深於聲對』，說的正是這個道理。皎然對自然與藝術法則之關係的這種見解，並不僅僅限於詩歌的聲律問題，可以說，他所提出的『四不』、『四深』、『二要』、『二廢』、『四離』、『六迷』、『六至』等，所闡述的大抵是游刃於法度之中，從容於限制之內的自由。比如『二廢』云：『雖欲廢巧尚直，而思致不得置；雖欲廢言尚意，而典麗不得遺。』所謂『尚直』、『尚意』，皆指作詩要發於真情、出之自然而言，而『思致』和『典麗』，則又是作

詩不可或缺的法度規律。尙直而不廢思致，尙意而不廢典麗，這就把法則和自然統一起來了。這種爲法則、規律所勒制的自然，纔是真正藝術上的自然，而這也就是皎然在《詩式》中所標倡的『自然』之底蘊。也正因爲皎然所講的自然，是法度規律下的自然，是經人力所鍛鑄後的自然，所以他所理想的自然品格，就是一種無過無不及的所謂『中道』。《文鏡秘府論·南卷》引皎然云：『抵而論屬於至解，其猶空門證性有中道乎？何者？或雖有態而語嫩，雖有力而意薄，雖正而質，雖直而鄙。可以神會，不可言得，此所謂詩家之中道也。』《詩式》中所講的『氣高而不怒』、『力勁而不露』、『情多而不暗』、『才贍而不疏』的『四不』；『要力全而不苦澀，要氣足而不怒張』的『二要』；以及『至險而不僻，至奇而不差，至麗而自然，至苦而無跡，至近而意遠，至放而不迂』的『六至』等，不外乎都是這種『詩家之中道』。

乍一看來，皎然的這一見解，似乎是在重複正統儒家所提倡的『中和』之美。先秦以來，儒家於藝術一直提倡一種無過無不及的『中和』基調，《尚書·堯典》論樂講『直而溫，寬而栗，剛而無虐，簡而無傲』；孔子評詩講『樂而不淫，哀而不傷』（《論語·八佾》）；季札論樂講『直而不倨，曲而不屈，邇而不偏，遠而不攜……』（《左傳·襄公二十九年》）。其後，荀子於詩直接提出：『詩者，中聲所止也。』（《荀子·勸學》）楊倞注云：『至於中而止，不使流淫也。』這些說法，是儒家『中庸』思想在藝術批評上的體現。其着眼點，是從藝術的教化作用上來考慮的。《禮記·經解》引孔子云：『其爲人也，溫柔敦厚而不愚，則深於詩者也；廣博易良而不奢，則深於樂者也。』正說明了儒家於藝術上提倡『中和』的用意。而皎然立論的角度與儒家有所不同，他並不是爲了詩的教化作用而提倡『中道』，而主要是從詩歌內部的

藝術規律上來着眼的。因為在他看來，詩歌的自然既是人工鍛煉後的自然，游刃於法度中的自然，就必然表現出一種優游不迫、含蓄蘊藉的風調。也只有這樣的作品，方能使人『味之無厭』。其後，司空圖論詩云：『近而不浮，遠而不盡，然後可以言韻外之致。』（《與李生論詩書》）他明確提出之所以要追求『近而不浮，遠而不盡』，完全是爲了詩歌的韻味，這顯然是受皎然的影響而發明了他的意思。

皎然《詩式》的另一個重要內容，是從藝術鑑賞的角度，較深入地探討了詩歌的審美特質。《詩式》中多次以『神詣』、『意冥』論賞詩，雖語涉玄虛，含有濃重的佛學和玄學味道，但確有合理的內核包藏於神秘的外衣之中。比如他說：『至如天真挺拔之句，與造化爭衡，可以意冥，難以言狀。』又云：『夫詩人造極之旨，必在神詣，得之者妙無二門，失之者邈若千里，豈名言之所知乎？』認爲詩的旨味非言語所能道，只可以心神冥契。讀者賞詩的時候，當得其精而忘其粗，得其意而忘其言，用他的話來說，就是『但見情性，不睹文字，蓋詣道之極也』。他在提到顧愷之的畫時也說過：『虎頭將軍藝術何極，但見風神非畫色。』（《杼山集·洞庭山福願寺神皓和尚寫真讚》）即是說，畫家的精湛畫藝，使賞者但見其風神而不見畫色，這與『但見情性，不睹文字』是一個意思。這種說法，顯然來源於佛學和玄學。佛家道家都以爲至理在言語跡象之外。莊子云：『道不可見，見而非也；道不可言，言而非也。』（《莊子·知北遊》）僧肇云：『至理玄虛，擬心已差，況乃有言？』（《肇論·大乘經義章》）那麼要想求得至理，雖須從跡象入手，但要使心智超於跡象，如此方能得象外之旨。袁宏《後漢記》論佛家『所求在一體之內，而所明在視聽之外』；僧衛《十住經合注序》謂『撫玄節於希音，暢微言於象外』；玄學家王弼《周易略例·明

象》云：『得意在忘象，得象在忘言』等等，都講的是這種理論。六朝以來，早有人將這種理論引入藝術鑑賞領域，如宗炳《畫山水敘》云：『理絕於中古之上者，可意求於千載之下；旨微於言象之外者，可心取於書策之內。』謝赫《古畫品錄》云：『風範氣韻，妙極參神，但取精靈，遺其骨法。若拘以體物，則未見精粹；若取之象外，方厭膏腴。』藝術作品就其存在方式來說是物質性的，但它只是借顏色、聲音和語言文字這些物質材料來表現藝術家心中的觀念。人們欣賞藝術，最終是要通過藝術品的物質材料而達到對其中觀念意旨的領會。也就是說，藝術中真正能作為人們的審美對象的並不是那些言語跡象，而是被言語跡象所暗示，但又它在它之外的觀念意象。如果人們在欣賞藝術時只將注意力粘在表面的言語跡象上，必然會失去真正的審美對象。好的藝術作品，雖然通過『言』與『象』的媒介而訴諸於欣賞者的感官，但它在欣賞者的心中啓示和誘發其豐富的想像，從而使之尋繹出那有限的『言』、『象』之外的無窮的情味來。宗炳、謝赫等人的見解，接觸了藝術審美對象不同於一般物質對象的觀念性特質，接觸了藝術欣賞的特殊性，應該說是很精到的。皎然的『但見性情，不睹文字』，正是繼承了這種見解，並把它從繪畫欣賞引入詩歌欣賞領域。在《詩式·辯體有一十九字》中，皎然對詩的『靜』與『遠』有這樣的解釋：『靜，非如松風不動、林狖未鳴，乃謂意中之靜。』『遠，非如渺渺望水、杳杳看山，乃謂意中之遠。』就是說『松風不動、林狖未鳴』與『渺渺望水、杳杳看山』，只是具體的物色形象，而詩中所體現出來的意境上的『靜』與『遠』，卻在這些具體的物色之外。《詩議》中所謂『採奇於象外』，也是這個意思。皎然指出，好的詩句，是『情在言外』、『意冥句中』，具有『文外之旨』。他還說，詩人在詩中所要表

達的意旨，不但局限在言語之內，而且有時乍一看起來，似與表面的言辭相悖。如他評論王粲《七哀》中的『南登灞陵岸，回首望長安』二句，說它『察思則已極，覽辭則不傷』，意即表面上看起來並無感傷之辭，然而讀了之後卻能感到詩人的極度哀思。他認為謝靈運的『池塘生春草』，『抑由情在言外，故其辭似淡而無味』，也是說的這個意思。正因為如此，所以他纔主張用『意冥』、『神詣』的辦法來賞詩，即以心靈涵泳於詩歌的藝術境界之中，去冥契、體會詩中的言外之旨。皎然此論，對後世詩論影響極大，司空圖論詩所謂『象外之象、景外之景』（《與極浦書》），所謂『不着一字，盡得風流。語不涉己，若不堪憂』（《詩品·含蓄》）；嚴羽論詩所謂『羚羊掛角，無跡可求』，所謂『詩道在妙悟』（《滄浪詩話·詩辨》）等等，大抵來源於皎然。

此外，皎然在《詩式》中還談到所謂『取境』問題，如：『取境之時，須至難至險，始見奇句』；『夫詩人之思初發，取境偏『高』，則一首舉體便『高』；取境偏『逸』，則一首舉體便『逸』』。關於『取境』的具體含義，《詩式》中並沒有進行深入闡發，但如果聯繫時人的說法，似可發明出它的意蘊。稍早於皎然的王昌齡，在他的《詩格》中論詩有三格，其三曰『取思』，釋云：『搜求於象，心入於境，神會於物，因心而得』（見《詩學指南》卷三）。皎然所謂『取境』，含義當與『取思』相同，它是指詩人通過構思活動，使形象化的藝術境界在自己的心中呈現出來。從所謂『取境偏『高』，則一首舉體便『高』；取境偏『逸』，則一首舉體便『逸』』的說法中，可以看出皎然意識到詩的藝術境界對品格起着決定作用。所以他對於詩的品藻，也往往是從它的整體意境上來着眼：『品藻』條所說的『百葉芙蓉，萼萼照水』；『龍行虎步，氣逸』

情高」；「寒松病枝，風擺半折」；以及評論謝靈運詩時所說的「清景當中，天地秋色」，「慶雲從風，舒捲萬狀」，都是用形象化的語言描繪出有關作品的境界特色。後來司空圖在《詩品》中，從藝術境界的高度，以形象化的語言和四字句的形式對詩歌的品評，大約就是受了皎然的直接啓發。

關於詩歌的風格問題，唐以來曾有不少人進行過分析，如李嶠《評詩格》將詩分爲「形似」、「質氣」、「情理」、「直置」、「雕藻」、「影帶」、「宛轉」、「飛動」、「情切」、「精華」等十體；王昌齡《詩格》將詩分爲「高格」、「古雅」、「閒逸」、「幽深」、「神仙」等「五趣向」。而皎然在《詩式》中分詩爲「十九體」，即「高、逸、貞、忠、節、志、氣、情、思、德、誠、閒、達、悲、怨、意、力、靜、遠」，顯然較前人更加細密。特別應該指出的是，他在對風格的劃分中，能克服經院式的形而上學方法，沒有把各種風格之間劃上不可逾越的鴻溝。他看到了具體作品在風格上所表現出來的豐富性和複雜性，指出：「夫詩人之思初發，取境偏『高』，則一首舉體便『高』；取境偏『逸』，則一首舉體便『逸』。才性等字亦然。體有所長，故各功歸一字。偏『高』偏『逸』之例，直於詩體；篇目風貌，不妨一字之下，風律外彰，體德內蘊，如車之有轂，衆美歸焉。」意謂：作者的構思取境，決定了作品的主導風格，但在主導風格之外，並不妨礙它還兼有其它品格。這些品格圍繞着主導風格並與之合爲一個整體，即所謂「如車之有轂，衆美歸焉」。皎然在用十九字來分注所舉的例句時，每有用兩個字說明同一首詩之風格者，所體現的正是這種風格的豐富性。皎然對風格的這種看法，帶有辯證的因素，是很可取的。

對於詩歌創作的繼承與革新問題，《詩式》中也有較好的見解。皎然指出：應當把「復」（繼承）和