

《詩品》

今析

カ
カカ

江苏人民出版社

詩品今析

羅仲鼎
吳宗海
蔡乃中
編著

江苏人民出版社



封面、扉页 朱成梁
扉页题签 金联祯
题 图 张闻彩

诗 品 今 析

罗仲鼎 吴宗海 蔡乃中

江苏人民出版社出版

江苏省新华书店发行 南通韬奋印刷厂印刷

开本787×1092毫米 1/36 印张4.89 插页5 字数100,000

1983年5月第1版 1983年5月第1次印刷

印数1—21,000册

书号10100·643 定价0.58元

责任编辑 丁 芒

目 录

DC95/14

前言		1
一	雄浑	26
二	冲淡	34
三	纤秣	42
四	沉著	47
五	高古	52
六	典雅	57
七	洗炼	62
八	劲健	67
九	绮丽	73
十	自然	80
十一	含蓄	87
十二	豪放	93
十三	精神	99
十四	缜密	105
十五	疏野	110
十六	清奇	116
十七	委曲	122
十八	实境	128
十九	悲慨	134
二十	形容	139

二十一	超诣	147
二十二	飘逸	156
二十三	旷达	161
二十四	流动	163

附 录

《新唐书·司空图本传》	171
-------------------	-----

前 言

唐末诗人司空图的《诗品》，是我国古代文学史上具有独特风貌的诗歌理论著作。二十四首小诗，词清句丽，韵味悠长，犹如一串晶莹圆润的珍珠，使人流连难舍。一千多年来，人们学习它、研究它、赞美它、模仿它，不断从中汲取诗法的经验和诗意的美感。有人称之为“诗家之总汇，诗道之筌蹄”，甚至把它当作学写诗歌的教材，乡试取士的命题。司空图《诗品》独创的艺术形式，它对诗歌风格细致的分类阐释和绘神绘影的描摹，尤其是它所阐明的美学观点，尽管还有不少局限，但在我国诗歌理论史上毕竟产生过深远广泛的影响。因此，对《诗品》进行全面的分析与研究，无论对于学习我国古代诗歌发展的历史及其艺术规律，还是对于人们掌握诗歌创作的技巧和提高艺术鉴赏的水平，都是会有帮助的。

—

风格的多样化，是一个民族文学艺术繁荣成熟的重要标志。我国古代诗歌，在经历了一千几百年的孕育、生发和几次高峰的嬗变之后，到唐代才进入了真正的黄金时期。“名家辈出，众体擅胜”，呈现出一派百花竞放，万卉争春的动人景象。司空图生活在

唐朝末年，这时唐诗已经走完了自身的各个历史发展阶段，各种风格和流派，都臻于成熟。在这样的文学历史背景下，司空图的《诗品》应时而生了。“王官谷里唐遗老，总结唐家一代诗”，清人杨深秀的诗句，恰当地评价了《诗品》的这种历史功绩。

曹丕和陆机曾经说过：“文非一体，鲜能备善”，“体有万殊，物无一量^①。”司空图《诗品》的功绩首先就在于对唐诗的各种风格和流派进行了大规模的汇集、整理和分类，把诗歌分为雄浑、冲淡、纤秣、沉着、高古、典雅、洗炼、劲健、绮丽、自然、含蓄、豪放、精神、缜密、疏野、清奇、委曲、实境、悲慨、形容、超诣、飘逸、旷达、流动二十四品，“诸体毕备，不主一格，”对各种相近、相异以至相反的诗歌风格类型，都作了充分的描绘、比较和说明，其细密详赡的程度，确实大大超越了前人。这种汇集和分类工作，对于启发人们认识艺术风格多样化的客观事实，揭示诗歌创作的广阔道路，无疑是很有意义的。

用比喻象征的方法摹写一种艺术风格的特征，使人们易于感知和把握，这是我国古代风格论的特点和优点之一。这种方法在魏晋南北朝时期已经相当流行，起先用来品评人物，后来移用于评论作品。司空图充分运用了这种传统的方法。例如他以“天风浪浪，海山苍苍”比喻“豪放”之风的境界开阔；以“如渌美酒，花时返秋”比喻“含蓄”之风的欲露还藏；以“杳霭流玉，悠悠花香”比喻“委曲”之风的幽婉曲折；以“采采流水，蓬蓬远春”比喻“纤秣”之风的生机勃

发；以“空潭泻春，古镜照神”比喻“洗炼”之风的明澈纯净；以“荒荒油云，寥寥长风”比喻“雄浑”之风的浑沦一气，鼓荡无边；以“巫峡千寻，走云连风”比喻“劲健”之风的真力弥漫，气充势足。这些比喻是如此鲜明生动，新颖独创，不仅使人如见其形，如闻其声，而且还能给人以诗意的美感享受。司空图还把这种比喻象征的范围加以扩大，有时通篇描写能够表现某种风格特征的自然美景，启发读者去体会这类风格。例如：“娟娟群松，下有漪流。晴雪满汀，隔溪渔舟。”（《诗品·清奇》）“露余山青，红杏在林。月明华屋，画桥碧荫。”（《诗品·绮丽》）作者通过这两个意境仿佛告诉我们，前者清澄明秀，这就是清奇之风的特征；后者色彩明丽，这就是绮丽之风的面貌。司空图还经常在自己描写的自然美景中点缀一个典型人物，“冲淡”中有“阅音修篁，美日载归”的隐士；“高古”中有“手把芙蓉，泛彼浩劫”的畸人；“清奇”中有“神出古异，淡不可收”的可人；“悲慨”中有拂拭宝剑，“浩然弥哀”的壮士。这种人物的思想感情与作者描写的自然景物和谐地融合为一体，情景相生，化静为动，从而更加充分，更加形象地展示了各种诗风的面貌，达到诗论的最好效果。有人称赞它象王维的风景诗一样“诗中有画”，指出它“摹绘之工，造语之隽”，充分体现了“作诗之妙”，并不是过誉^②。《诗品》以诗笔写诗论，不仅使许多后人赞叹不已，竞相模仿，而且对于今天我们写作艺术评论，也是很有启发的。

表现艺术作品风貌和格调的风格，虽然首先是

属于外在的形式范畴的东西,但是,这种形式与艺术家的世界观和创作个性,作品的题材和内容有着密切的、不可分割的联系。因而,艺术风格又必然是艺术家主观与客观相统一,作品内容与形式相一致的结果。司空图非常重视这一点,他在着力描摹刻划各类风格外貌特征的同时,总是注意揭示形成这类风格的内部原因,强调艺术家思想修养、人生态度与作品艺术风格之间的密切关系。他在《诗品·冲淡》中说:“素处以默,妙机其微”,认为只有那种“平居澹素,以默自守”,具有淡泊人生态度的隐逸之士,才能充分领略冲淡诗风的微妙之处,写出真正体现冲淡风神的优秀作品。在《诗品·高古》中又说:“虚伫神索,脱然畦封”,指出只有思想上具备了高古的素质,才能摆脱浅近和凡庸的弊病,表现出高古之风的精神。这些意见,强调了艺术家思想修养与艺术风格的密切联系,指出了人生观、思想修养对于艺术观、艺术风格的主宰作用,是很有意义的。不仅如此,司空图还进一步从艺术家的生活环境,社会实践和当时的社会历史状况,探索形成某些艺术风格的具体原因。例如在《诗品·疏野》和《旷达》中,作者分别描写了在老庄哲学影响下避世幽居的两种士大夫的典型,阐述了这种人生态度和生活方式与艺术风格之间的关系。前者提倡返朴归真,从率性适意中求得精神的自我满足,在思想上体现了道家的“性”对于儒家的“礼”的批判,在艺术上宣扬老庄崇尚自然美的旨意,追求自然真率的诗情诗趣;后者也以老庄哲学

为人生根底，提倡以及时行乐来排解内心的积愤，从相对主义、虚无主义中寻求精神解脱，因而在诗风上呈现出表面旷放通达，实际上消极颓废的悲观色彩。虽然由于历史和阶级的局限性，司空图对这类主要表现封建时代失意的士大夫审美趣味的艺术风格，往往评价过高，失之片面，但他能够注意揭示形成艺术风格的思想社会根源，这种努力是很可贵的。司空图还探究了社会政治原因对某种艺术风格的直接影响。他在《诗品·悲慨》中说：“大道日往，若为雄才？壮士拂剑，浩然弥哀”，正确指出了悲慨的诗风来自悲慨之情，而在漫长的封建社会中，理想政治的破灭这种现实生活的感受，是产生悲慨之情的主要社会根源。这种观点，尤其值得我们重视。

司空图对艺术风格的表象与内涵、内容和形式的辩证关系，也有深刻的理解。他指出，艺术风格应该是表与质，内容与形式的有机统一。正如刘勰所说的：“情动而言形，理发而文见，盖沿隐而至显，因内而符外者也^⑨。”司空图首先认为，形式是内容的表现，艺术作品的外部风貌是由它的内涵决定的。他在《诗品·雄浑》中说：“大用外腴，真体内充”，指出充实丰富的内涵是形成宏体大观的基本条件；在《诗品·劲健》中又说：“喻彼行健，是谓存雄”，强调只有内涵了雄浑之气，才能形成挺拔刚健的诗风；在《诗品·洗炼》中说：“体素储洁，乘月返真”，说明只有对作品的内容充分提炼加工，去芜存精，去伪存真，外表才能与之相拍合。司空图又认为，作品的内容与形

式应该达到高度的统一,内容决定形式,形式表现内容,这就象水流花开般自然,不必,也不能有任何勉强。“持之匪强,来之无穷”(《诗品·雄浑》),“遇之匪深,即之愈稀”(《诗品·冲淡》),“真予不夺,强得易贫”(《诗品·自然》),都从不同的角度强调了这一点。司空图还认为,风格的内涵并不是一朝一夕能够形成的,它是诗人生活经验和艺术经验长期积累的结果。他在《诗品·劲健》中说:“饮真茹强,蓄素守中”,指出只有积蓄了真实的豪情和强劲的气势,才能够形成劲健的诗风。但是应该指出,司空图所说的内容,往往是抽掉了具体社会性的某种抽象的观念,加之他深受老庄哲学影响,喜欢搬用老庄晦涩的哲学概念来表述自己的意见,这就使他的论述有时带着神秘的玄学色彩,增加了后人理解上的困难。此外,《诗品》在风格的分类上,有时缺乏明确的界线,有时失之於繁琐,对作者偏爱的风格,则往往推崇过甚,偏於一端。这些都是司空图风格理论的缺点。

二

在摹状各类诗歌风格面貌并揭示其内涵的同时,《诗品》还对艺术家如何表现客观对象、形似与神似、色彩的浓与淡、典型化的方法等一系列有关诗歌美学的重大问题作了探索,提出不少精辟的意见。这些意见虽然常常还不具有完整的理论形态,但却是作者艺术实践的经验总结。有些意见新颖独到,深刻凝炼,往往足以启人深思。

(一)“乘之愈往，识之愈真。”客观世界是艺术的源泉，这是一条普遍的规律。作为抒情艺术的诗歌在反映现实，摹写客观对象时虽然总是带着浓烈的主观色彩，但这只是说明诗歌在反映客观世界时有着不同于其他艺术的特点，决不是说诗歌可以脱离这种规律的支配。司空图对于这个问题的看法是矛盾的，既有积极、正确的一面，又有消极、错误的一面。《诗品·纤秾》说：“乘之愈往，识之愈真，如将不尽，与古为新”，指出审美对象是客观存在，诗人首先应该从观察、研究客观对象中汲取诗情诗趣，提炼诗材诗美。作者认为，大自然中蕴藏着无限丰富的诗美源泉，诗人只要不断地研究、观察、体验，辨伪识真，去伪存真，就一定能够发掘出更多的诗美矿藏，创造出更加优美的艺术形象和意境。由于司空图长期过着退隐田园的生活，他的着眼点更多地放在摹写自然景色上，而对更为重要，更加丰富多采的社会生活有所忽略，这是一个很大的缺陷。但是，他承认客观世界是艺术的源泉，强调诗人应在观察和体验自然中认识和把握诗美的真谛，这说明在艺术与客观世界这个根本问题上，司空图并不是一个唯心主义者。司空图不仅承认客观世界是诗歌的源泉，而且进一步强调，诗人在描写对象，反映对象的过程中，必须使自己的认识符合客观的规律。《诗品·自然》在谈到如何掌握自然风格的特点时说：“俱道适往，著手成春”，又说：“真予不夺，强得易贫”，深刻地指出：只有诗人的认识符合了客观规律，诗人的行为顺

应了客观规律，才能够“如逢花开，如瞻岁新”，毫不费力地掌握自然的诗美，创造出优美的艺术形象；相反，如果不认识这个规律，违背了这种规律，就会使诗歌丧失自然之趣，使艺术形象显得矫揉造作，缺乏生气。司空图还认为，作为审美对象的大自然丰富多采，千变万化，因而人们在摹写它表现它的时候，任何技巧的运用都应该是“道”的自然表现，适应自然的规律，随着内容的差异而采取各种不同的形式，而不能泥固墨守，生搬硬套。《诗品·委曲》说：“道不自器，与之圆方”，《缜密》说：“意象欲生，造化已奇”，《流动》说：“夫岂可道，假体遗愚”，都是在强调这样一点：符合自然是诗人运用一切技巧的最高原则。司空图的这种理论，是与当时形式主义诗风相对立的，应该予以肯定。

但是，司空图在世界观和方法论上深受老庄哲学的影响。老庄哲学是一种客观唯心主义哲学，它不是从心中，从意念中构筑一个唯心主义体系，一个万能的神，而是自然神论者。这种哲学认为，在自然与人之间，自然是绝对的高于人的，人只能体悟自然的伟大，反映自然的伟大，而不可能完全认识它，更无法超越它。正是在这种哲学观点的影响下，司空图在强调自然美的客观性，规律性和丰富性的同时又走向了另一个极端。他忽视人们在实践中发现美、再现美以及创造美的能动性，甚至错误地认为诗人在表现丰富多采的大自然时简直是无能为力的，因而只能消极地应顺自然。《诗品·精神》说：“妙造自然，

伊谁与裁”，《实境》说：“遇之自天，冷然希音”，都是老庄哲学这种自然无为观的反映。

(二)“离形得似，庶几斯人”。在我国古代艺术理论史上，长期以来一直存在着“写形”与“写神”两种意见。简单地讲，写形者着重摹写客观对象的外形外貌，例如沈约批评司马相如的大赋“巧为形似之言”。钟嵘评论鲍照诗歌“善制形状写物之辞”，都是指此而言^④。而写神者则强调表现客观对象的精神韵味。这种理论滥觞于先秦，形成于魏晋，例如《庄子·田子方》中宋元君将画图的故事，就开始重视超越形貌，表现神彩；魏晋时评论人物重视风神，绘画讲究“传神写照”，如《世说新语·巧艺》记载顾恺之说：“四体妍蚩，本无关于妙处，传神写照，正在阿堵中。”齐谢赫《古画品》说：“虽略于形色，颇得神气。”到唐代，经过杜甫的热心提倡，司空图的总结与鼓吹，在宋以后的艺术理论中，这种“写神”的主张渐占优势，并成为我国古典艺术理论的传统特色之一。从主张“写形”到认识“写神”的重要，并且产生了对形似论者的批评，这是艺术欣赏进步的表征之一。但是严格地说，这种区分并不科学，因为“形恃神以立，神须形以存”，在一般情况下神总是赋形而存在，不可能有完全脱离“形”而独立存在的“神”，诗歌是如此，造型艺术也是如此。司空图反对单纯追求“极貌以穷形”的形似，批评那种刻板地拘泥于客观对象外貌细节描摹刻划的表现方法。他在《诗品·冲淡》中说：“脱有形似，握手已违”，在《诗品·形容》中又说：“离形得

似，庶几斯人”，概括了他这一理论的基本内容。应该说明，司空图提出的“离形得似”，并不是简单地要求人们脱离事物的“形”去表现它的“神”，而是提出了这样一种见解，即诗人如果企图表现客观对象的精神本质，就不能纯客观地去摹写其外形的轮廓细节，而应该如《诗品·雄浑》所说的那样：“超以象外”，只有超越描写对象的表象，才能“得其环中”，抓住客观对象的精神本质，从而达到形容的极致——神似。在二十四诗品中，作者从不同的角度反复强调了这一重要的美学观点。他说，只有不满足于表面的宏伟壮观，而能够“真体内充”，“返虚入浑”，诗歌才能真正具有雄浑之美；他认为冲淡之风是诗人人生态度和艺术修养的综合体现，讥笑那些摹冲淡仅得其形貌者“握手已违”；他指出，绮丽之风并不在华辞丽藻，“神存富贵，始轻黄金”，字面的绮丽远不及内涵绮丽重要；他强调洗炼之风在神不在貌，“空潭泻春，古镜照神”，提炼形象的意义远过于锤词炼句；他批评有的人不能够着眼于整体，不了解流动之美首先在于全篇的气脉，而不在于一枝一节，因而那些比喻即使相当形象，仍不免“假体遗愚”，难以说明流动之美的完整意义。可见，司空图的确反对那种一味粘着事物表象，刻意追求外形肖似的表现方法，认为这样做的结果反而貌合而神离，如此之似，不如不似。但是司空图并没有轻视写形，鄙弃形象描绘的意思。《四库全书总目提要》指出：司空图写作二十四诗品，“各以韵语十二句体貌之”，所谓“体貌”，就是指描

绘各类风格的形象。当然在这种描绘中，作者并没有刻板地去描摹各类风格的外形，而着重表现它们的风神，从而成功地展示了它们的精神面貌。

司空图如此强调“写神”，还与他着重研究的山水田园诗的特征有密切关系。我国古代的山水田园诗，实质上是一种抒情诗，是以山水田园寄托诗人主观感情的抒情诗，所谓“山性即我性，水情亦我情”，就是此意。这种特点愈到后来愈见其鲜明。白居易就说过：“谢公才廓落，与世不相遇，壮士郁不用，须有所泄处，泄为山水诗，逸韵响奇趣^⑤”。指出我国山水诗派的开创人谢灵运，他的山水诗创作就是一种感情的宣泄和寄托。如果说在南北朝时代，山水诗创作中还存在着“窥情风景之上，钻貌草木之中”的摹山范水的倾向，那末到了唐代王维、孟浩然等人的诗中，风景田园就几乎完全是诗人寄慨的工具了。苏东坡说：“味摩诘之诗，诗中有画；观摩诘之画，画中有诗”^⑥，实际上就是指王维诗中有景，景中见情。山水自身当然本无感情可言，所谓“山性水情”者，不过是人们附加的东西；山水其实也无所谓神，“这里的意蕴并不属于对象本身，而是在于所唤醒的心情”^⑦。在这类作品里，人们所赞赏的并不是对象的描写刻划如何完整工细，纤微毕肖，而是刻烙在风光事物上的艺术家的感情。“无边落木萧萧下，不尽长江滚滚来”，正以见杜少陵穷年漂泊、忧国忧民之慨；“漠漠水田飞白鹭，阴阴夏木啭黄鹂”，正以见王摩诘隐退闲居，淡雅幽寂之致^⑧，因而在各种不同读者

的心中引起了诗意的感应。山水田园诗如果不能间接地表现出人的社会生活及其精神面貌，就不能满足人们特殊的审美要求。王国维说得好，“一切景语皆情语也。”艺术表现的所谓传神与否，实际上并不在于是否忠实地摹写了客观对象的外形，而在于通过这种描写是否形象地、生动地、典型地再现了诗人某种特定的感情、心绪和意念。因而有时在抒情诗中甚至还会出现这样的情况：如果过于精细地描绘了某种具体的景物，反倒可能破坏诗人追求的理想艺术效果。所以司空图说的“离形得似，庶几斯人”，正是对古代抒情诗这种艺术特点的审美总结。诗歌历史的实际情况表明，这种说法是有一定道理的，简单地斥之为唯心主义，实在是出于误解。在唐代诗歌中，且不说那些借山水田园寄慨的抒情诗，即便是那些优秀的咏物诗，它们之所以能在读者心中引起共鸣，产生美感，往往并不是由于诗人体物如何工细，而在于通过写物成功地表达出某种典型的感受，这种感情拨动了读者的心弦，启发了读者的联想，产生了言已尽而意不尽的艺术效果。例如，杜甫诗集中有许多咏马诗，但哪一首没有寄托着诗人的身世之感 and 慷慨之思呢？古今咏梅的诗歌真是数不胜数，而苏轼的《红梅》、谢枋得的《武夷山中》、王冕的《墨梅》为何独独脍炙人口呢？就是因为诗人能够超越梅花之形而写出梅花之神，通过对梅花的审美感受，表达出诗人主观的感情和心绪，或是对“冰容不入时”的感叹，或是对民族气节的讴歌。这种感情和心绪反映了