

古典名著聚珍文库

二十四诗品

[唐] 司空图 著 罗仲鼎 蔡乃申 注



浙江古籍出版社

Zhejiang Ancient Books Publishing House

古典名著聚珍文库

二十四诗品

[唐]司空图 著 罗仲鼎 蔡乃中 注

 浙江古籍出版社
Zhejiang Ancient Books Publishing House

图书在版编目 (CIP) 数据

二十四诗品 / (唐)司空图著;罗仲鼎,蔡乃中注.
—杭州:浙江古籍出版社,2013.11
(古典名著聚珍文库)
ISBN 978-7-5540-0177-6

I. ①二… II. ①司… ②罗… ③蔡… III. ①古典诗歌—诗歌研究—中国 IV. ①I207.22

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2013)第 270412 号

二十四诗品

[唐]司空图 著 罗仲鼎 蔡乃中 注

出版发行 浙江古籍出版社

(杭州体育场路 347 号 电话: 0571—85068292)

网 址 www.zjguji.com

责任编辑 况正兵 王振中

责任校对 余 宏

封面设计 刘 欣

激光照排 浙江时代出版服务有限公司

印 刷 浙江海虹彩色印务有限公司

开 本 640×960 1/16

印 张 7.75

字 数 140 千

版 次 2013 年 11 月第 1 版

印 次 2013 年 11 月第 1 次印刷

书 号 ISBN 978-7-5540-0177-6

定 价 16.00 元

如发现印装质量问题,影响阅读,请与本社市场营销部联系调换。



前 言

唐末诗人司空图的《二十四诗品》，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”，甚至把它当作诗歌写作的教材，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，在我国诗歌理论史上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”，呈现出百花竞放、万卉争妍的动人景象。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《二十四诗品》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《二十四诗品》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，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，揭示诗歌创作的广阔道路，无疑是很很有意义的。

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“纤秾”之风的生机勃勃；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。”（《清奇》）“露馀山青，红杏在林。月明华屋，画桥碧阴。”（《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，美曰载归”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，增强了诗论的艺术魅力。有人称赞它像王维的风景诗一样“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，不仅使后人赞叹不已，竞相模仿，而且对于今天也是很有启发的。

作为诗歌作品的风格，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,他在着力描摹刻画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《冲淡》中说“素处以默,妙机其微”,认为只有那种“平居淡素,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《高古》中又说:“虚伫神素,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《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柢,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。虽然由于历史的局限性,司空图对这类主要表现古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,但他能够精细辨析相似艺术风格背后同一思想资源的差异,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《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,而在传统社会中,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,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，因而符外者也。”^③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《雄浑》中说“大用外腴，真体内充”，指出充实丰富的内涵是形成体大思宏的基本条件；在《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《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，去粗存真，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，这就像水流花开般自然，不必，也不能有任何勉强。“持之匪强，来之无穷”（《雄浑》），“遇之匪深，即之愈希”（《冲淡》），“真予不夺，强得易贫”（《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《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，往往是抽掉了具体人事物象的抽象观念，加之他深受老庄哲学影响，喜欢搬用晦涩的哲学概念来表述自己的艺术创作理论，这就使他的论述过多地带着神秘的玄学色彩，不必要地增加了后人理解上的困难。此外，《诗品》在风格概念的分类上，有时缺乏明确的界限，有时失之于琐细，对作者偏爱的风格，则往往倾好过甚，偏于一端。有时甚至把人生态度上的取向也列为诗风诗貌，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，《二十四诗品》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。这里略举四端：

（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。《纤秣》说“乘之愈往,识之愈真”,作者认为,大自然中蕴藏着无限丰富的诗美源泉,诗人只要不断地深入地研究、观察、体验,拨冗汰芜,去粗存真,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。《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,诗人的创作顺应了客观变化,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,根据不同的内容而采取各种不同的形式,而不能泥固墨守,生搬硬套。《委曲》说“道不自器,与之圆方”,《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,是与晚唐时的形式主义诗风相对立的。

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。他忽视了艺术创作是人的社会活动的一部分，大自然只是客观的自在之物，于人本无所谓感情，也不会示人以喜怒哀乐，只不过人们活动于大自然，生命过程中遇到了顺逆否泰，于是对环境产生了悲愁愉悦之情。杜甫诗《春望》：“感时花溅泪，恨别鸟惊心。”花当然不会因感时而流泪，鸟当然也不可能为恨别而惊心，这完全是身处战乱时诗人杜甫主观心情的外化，也就是王国维所说的“以我观物，故物皆著我之色彩”也。贫苦诗人贾岛诗“望水知柔性，看山欲倦魂”，词人冯延巳“泪眼问花花不语，乱红飞过秋千去”，秦少游“郴江幸自绕郴山，为谁流下潇湘去”，姜白石“数峰清苦，商略黄昏雨”，辛弃疾“我见青山多妩媚，料青山见我亦如是”，都是他们借助大自然的景色在表现自己内心的悲愁悒郁之情，是作者们在艺术创作活动中，努力发现美、再现美和创造美的结果。可是司空图没有认识到这一点。他从老庄哲学自然无为论的观点出发，反反复复地强调：“妙造自然，伊谁与裁？”“遇之自天，泠然稀音。”仿佛诗人在表现丰富多彩的大自然时完全是无能为力的。事实上大自然从来都是无情之物，不管诗人如何“素处以默”，如何“乘之愈往”，都无法直接“由道返气”。当然，司空图这种理论观点，是受限于当时的理论认识水平，后人虽不必苛求。

（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。简单地说，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”^④，都是指此而言。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。”南朝齐谢赫《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附形而存在,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《冲淡》中说“脱有形似,握手已违”,在《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,就不能单纯地去摹写其外形的轮廓细节,而应该如《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,讥笑那些描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;他强调提炼之风在神不在貌,“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”,难以表达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各具特色的精神面貌。

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新人谢灵运，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情中有景，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，因而在不同读者的心中引起了诗意的感应。山水田园诗如果不能在其间表现出作者的社会阅历及其精神面貌，就不能满足人们各种不同的审美要求。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的极端工细，而在于通过与此物相关的某些细节，或引喻设譬，或托物言志，抒写申发了作者在特定场景中的领悟、感受、欢乐、痛楚，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和慷



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。这种感情和心绪表达了作者的人格榜样和精神力量，反映了时代的精神，因而感动了无数的后人，引起了广泛强烈的共鸣。由此看来，司空图反对艺术表现中的写形说，强调超越客观对象的形貌去表现它的精神意趣，实在是我国诗歌史中曾被一再提出和证实了的一条重要的美学原则。它对于今天的诗歌创作，仍旧有着不可否认的指导意义。

（三）“浓尽必枯，淡者屡深”。司空图是冲淡自然之美的赞礼者，这种审美观点，像一根主要的线索贯穿于《二十四诗品》之中。他对于“冲淡”的要求是“饮之太和，独鹤与飞”，赞美这种诗风给人的感觉“犹之惠风，冉冉在衣”；在和淡中掺入了清新之气而成为“清奇”时，诗风又变成了“如月之曙，如气之秋”；在清奇中揉合了道家风貌时，诗风又变得超凡脱俗，飘逸绝尘，就像“缙山之鹤，华顶之云”，“太华夜碧，时闻清钟”。在《典雅》、《疏野》、《飘逸》诸品中，作者又指出，由于身世际遇和人生态度的差异，又各各表现为或则优雅闲淡，或则率性疏放，或则飘忽超逸的风致。这类诗风在审美要求上的主要特点是自然、和谐、适度，因而它体现在外貌上又有自然和畅的特征，诗思飘来如“过水采苹”，笔之所到则“著手成春”，悠悠然就像那天乐和声。在《二十四诗品》中，同时还标列了“雄浑”、“劲健”等属于壮美的风格类型，也标列了“纤秣”、“绮丽”等色彩比较浓丽的风格类型，这说明司空图的审美视野是比较开阔的，并不完全偏于一端。在司空图看来，壮美、浓丽之风与冲淡、自然之趣并不是完全对立的，两者往往能够在一个总的原则下统一起来。他在《绮丽》中就努力企图把华丽的诗风同冲淡自然的诗美糅合起来，创造出一种寓丽于淡、淡中见丽的新诗风。司空图认为，诗歌语言色彩的浓与淡是对立统一的辩证关系，因而提出了“浓尽必枯，淡者屡深”这样一个富有启示性的审美判断。这里所说的浓，不仅是指浓词艳采，而有着更加广泛的含义。明陆时雍《诗镜总论》说：“气太重，意太深，声太宏，色太厉，佳而不佳，反以此病。”艺术



上任何一种方法的运用,都必须掌握谐和、适度的原则,要讲究分寸,否则,就可能适得其反。这里所说的淡,也不是指浅淡寡味,而是“陶溶气质,消尽渣滓”所达到的高度和谐、浑成的境界,往往是艺术家思想修养和艺术修养充分成熟的表现,只有这样的“淡”,才能具备“似淡实深”的美感特质。

用这个标准检验一下诗歌艺术的历史,是很有意思的。我国古代诗歌从魏晋开始,讲究语言的色泽,讲究对偶和声律。曹丕说“诗赋欲丽”,陆机说“其遣言也贵妍”^⑨,就是这种趋势的理论反映。诗歌当然应该讲究表现技巧,注意形式美,从文学发展的角度看,曹丕和陆机的主张是有积极意义的。但是南北朝诗歌在发展过程中,却出现了单纯追求形式美的倾向,过分地讲究辞藻、声律、对偶和用典,其结果是“佳而不佳,反以此病”。所以李白批评说:“自从建安来,绮丽不足珍。”《南史》中曾记载了这样一件事:“(颜)延之尝问鲍照,已与谢灵运优劣。照曰:‘谢公诗如初发芙蓉,自然可爱;君诗如铺锦列绣,亦雕绩满眼。’延年终身病之。”为什么鲍照的批评使颜延之这么难过,以至“终身病之”呢?因为他击中了颜延之诗歌内容空虚、一味追求华辞丽采的致命弱点。这种诗,正如刘勰所讲的那样:“繁采寡情,味之必厌。”因此广义地说,唐代的古文运动,宋初的诗文革新运动,撇开其内容的原因之外,从艺术上看,其实也是这条美学原则在起作用。

苏东坡对浓与淡的这种辩证关系有着深刻的理解。他评论韦应物、柳宗元的诗“发纤秣于简古,寄至味于淡泊”,又说:“所贵乎枯淡者,谓其外枯而中膏,似淡而实美,渊明、子厚之流是也。”又说:“渊明作诗不多,然其诗质而实绮,癯而实腴。”^⑩苏东坡认为陶渊明、韦应物、柳宗元诗的最大特点是看上去好像枯淡质朴,实际上却丰茂华美,这种寓丽于淡、淡中见丽的诗美是一种更高级别的美,它“如人食蜜,中边皆甜”,具有特殊的美感力量。由于晚年的身世遭际,苏东坡对这种诗美有所偏爱,以至于认为陶渊明的成就为李白、杜甫所不及,这当然未免偏仄。但是他发挥了司空图的美学观点,对浓与淡的辩证关系作了深入的研究,深刻地阐述了陶渊明等人诗歌似淡实深的美学特征,对后人是很有启发的。



(四)“浅深聚散,万取一收”。在纷纭复杂的大千世界,诗人要表现的客观对象千差万别,千变万化。用什么方法才能够艺术地选择、提炼、集中和概括,创造出反映事物本质特征的艺术形象呢?司空图在《诗品·含蓄》中提出了“浅深聚散,万取一收”的原则。“万取”就是取之于“万”,“一收”就是收万于一。这是对诗人如何进行艺术概括、创造典型艺术形象这一创作过程的生动说明。“万”是指纷繁复杂的客观万物,它们像“悠悠空尘,忽忽海沤”那样“浅深聚散”,飘浮不定;“一”是指艺术家从“万物”中萃选出来,用以表达“万物”的典型个案,这选出的“一”,以其本质性、典型性、深刻性概括了、表征了悠悠忽忽、千千万万同类物象,“一”来自“万”,反映“万”,而又高于“万”。《洗炼》说“犹矿出金,如铅出银”,“万”就好比矿与铅,“一”就好比金和银,洗炼的过程就是“万取一收”的过程;《雄浑》说“超以象外,得其环中”,“万”就是“象外”,“一”就是“环中”,超越表象,把握本质也就是“万取一收”之目的;《形容》说:“离形得似,庶几斯人”。抒情诗中的艺术形象虽然常常以诗人本人为主体,带有浓厚的主观色彩。但诗人是社会的人,现实的人,历史的人,他的主观感受往往直接或间接地反映了某一阶级、阶层、集团、群体的感情和愿望、利益和要求,因而他所创造的艺术形象应该既是独特的,鲜明地刻烙着作者创作个性的印记,同时又具有普遍性的意义,深刻地表现、反映着社会和时代。屈原“凤凰在笏兮,鸡鹜翔舞”的悲愤,左思“世胄躐高位,英俊沉下僚”的哀叹,杜甫“朱门酒肉臭,路有冻死骨”的不平,李商隐“春蚕到死丝方尽,蜡炬成灰泪始干”的坚贞,文天祥“人生自古谁无死,留取丹心照汗青”^①的正气,正因为是从无数社会生活现象中概括、集中、凝炼而成的典型艺术形象,因而表现了一定的社会本质,说出了人们心中的共同感受,千百年来,引起了无数读者的共鸣。司空图认为,“万取一收”是进行艺术概括的原则。强调“万取”,就是强调诗人应有丰富的多方面的艺术和生活积累,也就是《雄浑》所说的“具备万物”,《劲健》所讲的“蓄素守中”,只有这样,诗人在进行艺术构思时才能够“真力弥满,万象在旁”,浮想联翩,形象纷至沓来;而强调“一收”就是强调高度的概括性和形象的典型性,只有这种集中的、统一的、凝炼的艺术形象,才能



具有更大的普遍性,才能引起更加广泛的共鸣。司空图的这种理论,充满着艺术辩证法的精神,是对我国古代艺术理论的重要贡献。

三

司空图的诗美理想是“韵外之致”,这种理论一出,把中国诗歌理论的审美趣味领到了一个新的境界,很快得到了大家的认可、赞许,这种理论在宋代以后成为相当一部分士大夫竞相趋慕的审美风尚,不仅对诗歌,而且对其他艺术也产生过广泛的影响,其流风馥郁,历千年而不衰。从苏东坡的艺术理论到严羽的《沧浪诗话》,从王渔洋的神韵说到王国维的境界说,与它都有一脉相承的关系。什么是“韵外之致”呢?后人的理解极为分歧。司空图《与李生论诗书》说:“噫!近而不浮,远而不尽,然后可以言韵外之致耳。”《与极浦书》又说:“戴容州云:‘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,岂容易可谈哉!”^⑩这两段话集中表明了“韵外之致”的基本内容和特征。在《超诣》中,司空图又为这种诗美描绘了一副空灵微茫、可望而不可即的玄妙形象:“匪神之灵,匪机之微。如将白云,清风与归。远引若至,临之已非。少有道契,终与俗违。乱山高木,碧苔芳晖。诵之思之,其声愈稀。”这种描写给“韵外之致”的理论披上了一层玄秘的薄纱,后来经过严沧浪、王渔洋的引申发挥,变得更加迷离恍惚,充满了神秘色彩。其实诗歌的“韵外之致”并不神秘,透过迷人眼目的雾翳,人们完全可以对它作出合理的说明。

从司空图自己的表述我们可以知道,具有“韵外之致”的前提是首先要做到“近而不浮,远而不尽”。所谓“近而不浮”,是指写情写景鲜明显豁,如在目前,而又不浮薄浅露;所谓“远而不尽”,是指诗歌的形象和意境要能够引发读者的感情和联想,诱导他们去体会诗句之外的意趣韵味,寻味言已尽而意无穷的艺术境界。“近而不浮”要求浑成之美,要求创造饱满、充实、浑成的艺术形象;“远而不尽”强调“味外之旨”,追求委婉、曲折、醇厚的情趣韵味。司空图认为这两种诗美分别代表了盛唐诗风的两个不同侧面,只有它们和洽地融合在统一的诗歌作品中,才能构成“韵外之致”的理想诗美。



“韵外之致”的第二个特点是强调好诗须有“象外之象，景外之景”。司空图描绘说，这种“象外之象，景外之景”的形态特征是“可望而不可置于眉睫之前”，它“远引若至，临之已非”，“诵之思之，其声愈稀”。你仿佛可以感知，但又难以确指，你虽然可以领略、寻味，但又无法切实地把握和描绘。其实诗歌的这种“象外之象，景外之景”是由古代诗歌独特的抒情方式造成的一种美感特征。这是由于诗人在表达感情时不采用直接抒情的方式，而采用比兴的方法，象征的方法，或寄情于景，或托意于物，通过各种特定的感情意象，把主观的感受，间接地透露和暗示给读者；因为诗人是通过寄托、暗示和象征这类间接的方式传情达意的，所以读者仿佛觉得象外有象，景外有景，在作者直接描写的艺术形象之外，还有某种足以启发想象和联想的东西。所谓“可望”者，就是诗歌直接描绘的艺术形象，所谓“不可置于眉睫之前”者，就是读者从这种艺术形象引起的想象和联想。没有第一个“象”当然不会有“象外之象”，从第一个“象”到第二个“象”的转换过渡中，确实有着内在的必然联系，因而人们从某一具体作品的形象中引起的联想，应该有一定的方向和范围，只能在展开中作大致相近的推演。但是，“象外之象”毕竟是读者的联想，有赖于读者的再创造，因而其界域又仿佛是深迥无垠的，可让人们自由地游思骋想。诗歌能否产生“象外之象”，首先取决于直接描绘的形象是否鲜明生动，饱满真实。如果这种形象本身就苍白、贫弱，浮薄浅露，那就不可能引起读者的情思，产生“象外之象，景外之景”的诗意美感。

在我国古代抒情诗中，确实存在着这样一种诗美。这类作品情景相洽，托意深婉，情思隽永，韵味悠长，往往能引发“象外之象”的联想，产生“近而不浮，远而不尽”的“韵外之致”。例如李白诗《独坐敬亭山》：

“众鸟高飞尽，孤云独去闲。相看两不厌，唯有敬亭山。”

又如王维诗《鹿柴》：

“空山不见人，但闻人语响。返景入深林，复照青苔上。”

李白诗表面写看山时所见所感。诗人独对青山，唯见飞鸟消失在视野之外，孤云在碧空悠悠远去。但是读者不禁要问，以李白的天才学问，奇情壮采，为何竟至于独坐看山，寄情山水，只有青山作伴，山灵相



契呢？那高飞的众鸟，孤独的流云，是不是寄托着诗人悲凉孤寂的情怀和漂泊无依的感喟？诗中隐约透露出来的那种寂灭、归依之情，不正暗示了诗人对尔虞我诈、险恶纷竞的官场生活的失望、反感和厌恶，对山水田园的赞美、向往和眷恋吗？李白是谢朓的仰慕者，“解道澄江静如练，令人长忆谢玄晖”，这座曾经留下谢朓游踪的敬亭山，莫非又牵动了李白对这位古代诗人的追思之情和知己之感？

王维诗《鹿柴》的特点也与此相似。诗歌直接描绘的形象仅仅是山林深处的一片夕照。但是这种自然景色所产生的幽冷空寂的气氛，却衬托出诗人表面恬淡闲远，实际空虚孤独的情怀。诗人何意瞩目于苍苔上的夕照？岂不是分明透露出对于时光流逝的淡淡哀愁？这种哀愁表明，“诗佛”王维在隐退闲居、遁迹禅林的背后，内心仍旧隐藏着矛盾和痛苦。虽然在释道哲学的冲洗之下，这种矛盾痛苦只隐约地留下了一丝痕迹，但是细心的读者还是不难察觉。王维这类诗歌之所以能够打动人心，正是通过自然景色的精致描绘所透露的这种感情，而不是它所寄托的宗教哲学理念。总之，这种诗歌所直接描绘的形象虽然是有限的，但它所引起的联想却是悠远的，无穷的。为有共同阅历、襟怀和修养的读者，提供了驰骋遐想的天地。

既然“韵外之致”是一种实际存在的可以感知的艺术美，那么，从方法上说，也必然可以近似地给予概括和描述。这种方法就是司空图自己在《与王驾评诗书》中提出的“思与境偕”。“思”是诗人主观的感情、意绪和观念，“境”即借以寄意的客观环境或景物。诗人在进行创作时融情入景，寄意于象，达到主观和客观、感情和景物的高度融和一致。其实这就是古代诗歌传统的情景交融的艺术方法。融情入景，则寄托深遥，不着迹象；寄意于象，则情韵吞吐，含而不露，这样，韵外之致也就不招而来了。但是，司空图对这种情景相交的方法提出了极高的标准。他强调情景交融应该完全不露痕迹：“是有真迹，如不可知”，“俱似大道，妙契同尘”，甚至认为这种精妙的契合简直非人力造作所能达到：“识者已领，期之愈分”，“妙造自然，伊谁与裁”。因而有时候似乎只能仰仗灵感的自然触发：“情性所至，妙不自寻”，“薄言情晤，悠悠天钧”。司空图对艺术创作过程的描绘和叙述是正确的、精到的，他