

---

# 《二十四诗品》：道家艺术哲学

郁 沅

**内容提要** 《二十四诗品》是一部道家艺术哲学著作。其所论述，以道家哲学思想始，以道家哲学思想终。它以道家哲学为指导，论述了二十四种诗境风格之美，把诗境创造的理论上升到艺术哲学的高度，认为道家之“道”是二十四种诗境之美的形成基础，并把道家处世态度、生活情趣、艺术观念等等贯彻于诗境风格之美的理论与意象之中。

**关键词** 道 自然 平淡 超以象外 离形得似

《二十四诗品》是一部道家艺术哲学著作，是一部用道家思想总结山水田园诗派的诗境风格之美的著作。关于它的作者是否司空图的问题，我认为在史料不足、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，是从侧面探究其作者问题的有效方法。经我研究，我认为《二十四诗品》与司空图在文艺思想上的七个方面具有一致性，即：（一）司空图在《与李生论诗书》等文章中强调，诗要追求“全美”，也就是诗境风格之美，而《二十四诗品》恰恰是在此之后进一步展示并论述诗的风格美——“全美”的著作，这部著作应是司空图在提出“全美”主张以后对此所作的进一步论述；（二）司空图在《题柳柳州集后》等文章中强调诗人主体与作品所表现的才气、风格的统一性，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》也多处论述这一点；（三）《二十四诗品》在“雄浑”等品目中多次论及诗的形象创造要“超以象外，得其环中”，这与司空图在《与极浦书》中提出的诗要创造“象外之象，景外之景”是完全一致的；（四）司空图在《与王驾评诗书》等文章中强调“思与境谐”，即追求意境的创造，是诗歌作者的最高目标。《二十四诗品》在“含蓄”、“缜密”等品目中多处论及意境与意象创造的重要性；（五）《二十四诗品》在提倡“不着一字，尽得风流”、“超以象外，得其环中”的同时，并不排斥真实描写客观对象的诗境风格，因而专列“实境”一品，指出其特点是“取语甚直，计思非深”。而司空图在《与极浦书》中标举“象外之象，景外之景”的同时，也并不否定真实写照的“题记之作”，认为这类作品是“着题”的，“入境可见”的，真实“不作”的，二者完全一致；（六）《二十四诗品》在“悲慨”与“含蓄”等品目中所流露的忧愤悲慨情绪，与司空图在《秋思》、《乱后三首》以及《将儒》等诗文中，对唐朝末年社会动乱、大厦将倾、身处于世而无力挽回的悲愤情绪是相连结、相统一的；（七）《二十四诗品》与司空图所作的《诗赋赞》一文，其形式、风格以及主要观点是十分相似、一致的，它们都以四言诗论诗，而在唐代以及《二十四诗品》产生以前，除司空图外，尚无以四言诗论诗者。基于以上事实，并结合司空图生平思想发展前期以儒家为主、兼有道家，后期以道家为主、兼有儒家，而《二十四诗品》则以道家思想为基本而兼有某些儒家情思这些情况所作的考察，我认为，《二十四诗品》应是司空图所作，而且是司空图的晚年之作。这些看法，我已有另文详论<sup>①</sup>，这里不予赘说。本文仅就其道家艺术哲学倾向作一专论。

《二十四诗品》在诗境风格问题上始终强调诗品即人品，诗人主体是决定因素。这种决定作用，

---

<sup>①</sup> 郁沅《〈二十四诗品〉作者问题新谈》，《湖北社会科学》2010年第6期。

《二十四诗品》认为首先表现在哲学思想上。司空图把诗境创造的理论上升到艺术哲学的高度，认为道家哲学是二十四种诗境之美的形成基础，这一观点几乎贯穿着《二十四诗品》的每一品。他置“雄浑”于首品，置“流动”于末品，决非偶然，而是极有深意的。“雄浑”一开头就说：“大用外腴，真体内充。返虚入浑，积健为雄。”指出雄浑的力量来自道家返虚养气的修养。元气浑厚，才能表现出力量，如老子所说：“心使气曰强。”（五十五章）结尾“流动”则说“荒荒坤轴，悠悠天枢。……超超神明，返返冥无。”强调天地转动不止，万物的流动，都是由于空无之“道”作用的结果。这种安排表明，整个《二十四诗品》是以道家哲学思想始，以道家哲学思想终。不仅如此，中间各品除“悲慨”、“缜密”、“含蓄”、“绮丽”、“沉着”、“纤秾”六品没有明显涉及道家哲学以外，其余十八品无不以道家哲学为诗境创造的指导思想。有些品目本与道家思想并无必然联系，如“形容”，原是讲境界的描绘之美的，但以“俱似大道，妙契同尘”而引入道家哲学；又如“实境”，本是讲如实反映事物的诗境之美的，但以“忽逢幽人，如见道心”之语，融进道家哲学；再如“委曲”，它是讲诗境的委婉曲折之美的，但以“道不自器，与之方圆”的道家哲学来概括总结，如此等等。甚至有的本是儒家所提倡的传统的美，如“典雅”，刘勰《文心雕龙·体性》说它是由学习儒家经典而形成的典重文雅之美：“典雅者，熔式经诂，方轨儒门者也。”《二十四诗品》却用道家的思想情趣加以改造，代之以魏晋风度、竹林七贤般的离世脱俗的风流雅趣，用“落花无言，人淡如菊”的道家处世态度作为指导。最典型的莫如“高古”与“豪放”两品，全篇贯彻的是道家哲学与道教思想。如“高古”云：

畸人乘真，手把芙蓉。泛彼浩劫，窅然空踪。月出东斗，好风相从。太华夜碧，人闻清钟。

虚伫神素，脱然畦封。黄唐在独，落落玄宗。

前四句直接出现了得道的道家仙人（“畸人”）形象，他历经万年浩劫，来去无踪，乘着真气，手捧莲花，是要到最高道仙所在的玉京去朝拜。中间四句是写得道成仙之人所处的清幽之境，其中华山的莲花峰据《太平广记》引《华山记》记载，此地本是仙人居住之所。山顶池中，生千叶莲花，服之可以羽化成仙。后四句从理论上贯彻道家的思想，要求通过虚静养气来积聚素朴纯洁的精神，从而摆脱当今世俗的种种束缚，使自己的精神进入到黄帝和尧陶的纯初时代，领悟到高洁出世的道家玄奥之道。有了这样的道家心胸修养，方能创造出具有高古之美的诗境。又如“豪放”云：

观化匪禁，吞吐大荒。由道返气，处得以狂。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。

贯彻全品的思想是“由道返气”与“真力弥满”。“气”是“道”由“无”生“有”的元初浑沌状态。“由道返气”就是通过虚静（心态的空无），庄子也称作“心斋”、“坐忘”，一心悟道，与自然之道相通，从而积聚元气，这样就会达到内心的“真力弥满”。“真力”即真气之力。“心使气曰强”（五十五章），内心就会充满一种强大的力量，产生一种囊括一切的气概，于是天地大荒可以吞吐于胸，自然造化任凭统览而不受阻碍。这种与道相通、“处得以狂”的心态，可以自由地驱使天地万象，乃至神话世界，从而创造出“豪放”的诗境风格之美。

《二十四诗品》多处直接使用道家哲学意义上的“道”概念，如“由道返气，处得以狂”（“豪放”）、“少有道气，终与俗违”（“超诣”）、“道不自器，与之方圆”（“委曲”）、“俱道适往，着手成春”（“自然”）、“俱似大道，妙契同尘”（“形容”）、“忽逢幽人，如见道心”（“实境”）等等。道家之“道”，其创始人是老子 and 庄子。作为哲学本体论的“道”，在老子和庄子那里是有所区别的。老子的“道”包含有“物质”的因素，如说：“道之为物，惟恍惟惚。惚兮恍兮，其中有象；恍兮惚兮，其中有物。”（二十一章）庄子的“道”则纯粹是精神的，是逍遥游的自由原则。但老、庄之“道”，又有着基本的共同之处。作为以自然为法的“自然之道”，他们看到自然万物的生成、运动、变化，都是自在自为，无意识，无目的，却又自我完成的。这其中包含着支配这种自然现象的某种法则与规律。但是，他们把存在于物质运动自身的这种法则与规律，从物质之中抽象出来，分离出来，成为先于物质的一种先验存在，并且

生成与支配着万物，这就是老、庄所谓的“道”。这种离开了物质的抽象的法则与规律是看不见、摸不着的，所以他们以“虚无”为“道”的本质，即所谓以无为本。老子说：“道常无，名朴。”（二十二章）“天下万物生于有，有生于无。”（四十章）庄子也认为，“道”是“无为无形”，“可得而不可见”，先于天地而存在，自主自为，不受外力支配而支配万物的精神法则（《大宗师》）。那么，“无”如何衍生为“有”，进而化育天下万物的呢？老子对此作出了回答，他说：

道生一，一生二，二生三，三生万物。万物负阴而抱阳，冲气以为和。（四十二章）

应当说，老子和庄子是中国最早的“气”化哲学的创导者。老子多处使用气的概念，如“专气致柔能婴儿乎”（十章），“心使气曰强”（五十五章）等等。庄子也如此，如说：“欲静则平气，欲神则顺心。”（《徐无鬼》）“是故天地者，形之大者也；阴阳者，气之大者也。”（《则阳》）他们都认为，气分阴阳，天地万物皆由阴阳之气的运动变化而生。老子所说的“道生一”，也就是有生于无，“道”是空无的，“一”是万物之初，是“有”的始祖，是未分阴阳的浑沌之气，后来的道教称之为“太极”；“一生二”，元初的浑沌之气产生阴阳二气；“二生三”，阴阳二气的交互作用产生中和之气，加上原有的阴阳二气，就生出了三种气；“三生万物”，阴气、阳气与中和之气这三种气的相互作用，便产生了天下万物。老子最后特别总结说，万物的生成都离不开阴阳之气的冲和作用：“万物负阴而抱阳，冲气以为和。”庄子亦持相似的观点：“至阴肃肃，至阳赫赫，肃肃出乎天，赫赫发乎地，两者交通成和，而物生焉。或为之纪，而莫见其形，消息满虚，一晦一明，日改月化，日有所为，而莫见其功。”（《田子方》）这种气分阴阳，阴阳矛盾冲突而又中和融合，是道家哲学所感受到的支配宇宙万物的一分为二和合二而一这种普遍法则和规律的表述方式。所以凡是合乎这一自然法则和规律的思想或行为，也就合乎自然之道。老子哲学讲大与小、强与弱、刚与柔、胜与败、祸与福等等的相反相成、对立转化，都是上述矛盾对立统一这种宇宙间普遍法则和规律的具体表现。所以老、庄之“道”包含着辩证法，不过庄子为追求精神上自我感觉的绝对自由，最终走向了齐生死、等万物、泯是非的消解对立面的境界（《齐物论》），这又是老、庄的不同之处。所以老、庄的“道”是面向自然，以自然为其法则的：“人法地，地法天，天法道，道法自然。”（二十五章）这就决定了道家艺术哲学的基本倾向，是否定人间仁义，远离社会世俗，回归自然本性，走向田园山林。他们认为，美不在人为的雕饰：“五色令人目盲，五音令人耳聋。”（十二章）美在天地自然之中：“天地有大美而不言。”（《知北游》）因而魏晋以降，信奉道家哲学，崇尚道家思想的文人，加上仕途挫折、政治失意等原因，颇多远离尘世，归隐山林，面向自然，放任个性，在山水自然之中寻找美、发现美，写了大量的山水田园、自然风景诗，乃至到唐代形成了以王、孟、韦、柳为代表的山水田园诗派。

山水诗到了唐代，可以说不仅成熟，而且已经臻于完美。《二十四诗品》虽然标举二十四种美的诗境风格，但可以说，它是囿于山水诗创作范围之内的。超出于此的，如元稹、白居易等反映民间疾苦，揭露时弊的新乐府诗体，乃至《长恨歌》、《琵琶行》等描绘细腻、抒情缠绵的元和体叙事诗，此类诗境，司空图在《二十四诗品》中都是排斥的。这类面向社会、面向世俗的诗，他认为是俗气的，在表现手法上淋漓痛快，一泻无余，他批评为“力勑而气孱”，缺乏味外之味，而且有一股“都市豪估”的商人气（见《与王驾评诗书》），这大概专指《琵琶行》一类而言。他倾心的是以王维、韦应物为代表的一派山水诗，他反复赞颂王、韦：“王右丞、韦苏州，澄澹精致，格在其中。”（《与李生论诗书》）“右丞、苏州趣味澄复，若清风之出岫。”（《与王驾评诗书》）所以《二十四诗品》虽然史无前例地从理论上开创了诗境风格美的多样性，但是由于这些诗境风格美的类型仅限于山水田园诗派之中，这就使它的多样性与现实性大大打了折扣。

由于《二十四诗品》标举的诗境之美是山水田园诗的各种美的风格，所以它在显示各品诗境之美的时候，几乎都是用有关山水田园之美的意象和图画来比拟，有的意象比拟自身就是优美的山水田园诗。如：

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。（“纤秣”）

玉壶买春，赏雨茅屋。坐中佳士，左右修竹。白云初晴，幽鸟相逐。眠琴绿阴，上有飞瀑。（“典雅”）



娟娟群松，下有漪流。晴雪满汀，隔溪渔舟。可人如玉，步履寻幽。载瞻载止，空碧悠悠。（“清奇”）  
绿林野屋，落日气清。脱巾独步，时闻鸟声。鸿雁不来，之子远行。……海风碧云，夜渚月明。

（“沉着”）

雾余水畔，红杏在林。月明华屋，画桥碧阴。金樽酒满，伴客弹琴。（“绮丽”）

忽逢幽人，如见道心。清涧之曲，碧松之阴。一客荷樵，一客弹琴。（“实境”）

明漪绝底，奇花初胎。青春鹦鹉，杨柳楼台。碧山人来，清酒深杯。（“精神”）

何如樽酒，日往烟萝。花复茅檐，疏雨相过。倒酒既尽，仗藜行歌。（“旷达”）

又如“雄浑”之“荒荒油云，寥寥长风”，“劲健”之“巫峡千寻，走云连风”，“豪放”之“天风浪浪，海山苍苍”，“悲慨”之“大风卷水，林木为摧。……萧萧落叶，漏雨苍苔”，“超诣”之“如将白云，清风与归。……乱山乔木，碧苔芳晖”等等，无不皆是悠游山水的自然景象。

然而上述各品所描绘的自然美景，皆贴切于各品的诗境特点。《二十四诗品》对“雄浑”、“劲健”、“绮丽”等二十四种诗境风格的内涵与特点，从不作直接的理论上的阐明，而是通过所描绘的意象图景，由读者自己去体悟，其意在象外，体现着司空图自己所说的“不着一字，尽得风流”、“超以象外，得其环中”的美学原则，因而这些目击图存的各品诗境的描绘，都使人感到颇有“味外之旨”。比如让读者从“大风卷水，林木为摧。……萧萧落叶，漏雨苍苔”的景象中，去领悟什么是“悲慨”。飓风卷水，淹没村庄，家破人亡，多少悲苦？秋风秋雨之中，人穷屋破，漏雨不止，以至漏处长满了苍苔，多么凄凉！但“悲慨”又与单纯的悲哀、悲痛不同，它是一种悲中含力的情感，是悲痛与激愤的融合。大风卷水，同时又吹折了林木，既有悲痛，也包含着力量，这便是悲慨的特点。但这些都不是用理论来阐释的，而是通过意象来领悟这象外之意，使人把玩不尽。

《二十四诗品》其所总结的，是山水诗派的诗境风格之美；其所表现的，是道家的山水情趣。出现在这些山水诗境中的人物，是“畸人”、“幽人”、“高人”、“佳士”等等的道家得“道”隐逸之士，即所谓“少有道气，终与俗违”（“超诣”）之人。他们体现着道家的处世态度与生活情趣。道家之“道”，以“无”为本，所以在处世原则上主张“无为”。老子说：“道常无为而无不为。”（三十七章）“上德无为而无以为，下德为之而有以为。”（三十八章）“为学日益，为道日损。损之又损，以至于无为，无为而无不为。”（四十八章）“无为”不单是指静而不动、不作不为，它包含有不以人力行为去干预自然、违背自然，而自觉顺从自然法则的思想。正因为静而待动，顺从自然规律，他就获得了最大的自由，而可以“无不为”。《二十四诗品》所描绘的悠游于山水的高人雅士，遵循的便是这样一种处世原则，如“疏野”所云：“倘然自适，岂必有为。”不刻意有为，便可适意自得，为所愿为。

以“无为”而顺从自然，所以《二十四诗品》所倡导的，无论是处世态度和艺术表现，都强调“自然”的原则：“性情所至，妙不自寻。遇之自天，泠然希音。”（“实境”）“持之非强，来之无穷。”（“雄浑”）“妙造自然，伊谁与裁。”（“精神”）并且在二十四诗品中单列“自然”一品云：

俯拾即是，不取诸邻。俱道适往，着手成春。如逢花开，如瞻岁新。真与不夺，强得易贫。

幽人空山，过雨采苹。薄言情悟，悠悠天钧。

把“自然”的诗品，提到哲学的高度，明确道家哲学之“道”，是造成诗境风格“自然”的根源。诗人的内心修养，如果能够达到随“道”而行（“俱道适往”），与“道”同体，顺从自然而然的规律，就能一落笔（“着手”）便写出自然而清新的诗篇来（“成春”）。犹如生活在山野的隐幽之士去采摘雨后的青苹一般自然、清新。

在“道”与“言”的关系上，“道”是“无”，是产生“有”的整体；“言”是有，是由“无”而生的局部。局部不能显示整体，所以道家认为“言”不能明道，言不尽意，“言”的作用是有限的。“道”只可意会，不可言传。老子说：“道，可道非常道。”（一章）可以用言语说出来的“道”，不是真正的“道”（“常道”）。庄子也说：“意之所随者，不可以言传也……则知者不言，言者不知。”（《天道》）又

说：“圣人行不言之教。”（《知北游》）所以，缄默无语，虚静玄妙，是道家内心得道的一种状态。老子说：“致虚极，守静笃……各复归其根，归根曰静。”（十六章）《二十四诗品》认为这种处世态度与修养，是创造山水田园诗境之美的重要主体条件：“素处以默，妙机其微。饮之太和，独鹤与飞。”（“冲淡”）静默悟道之人，心中充满冲和之气，其高洁淡泊犹如与鹤齐飞。

道有所悟，一切顺其自然，其处世态度也就与世无争，淡泊无为。老子说：“恬淡为上。”（三十一章）又说：“水善利万物而不争……故几于道。”（八章）《二十四诗品》的“典雅”，把诗人的这种主体修养与处世态度，比拟为“落花无言，人淡如菊”。花开花落，本是自然之道的体现。自然之道无语而运行，人之无语静默，与道相通，犹如落花；菊开秋天，众花开时它不开，众花不开它方开，与花无争，人应如菊，与世无争。

老、庄的美学观是以他们关于“道”的学说为基础的。他们认为，世间万物都是“道”派生出来的，世间万物之所以美是因为它们体现着“道”。而“朴”与“素”之所以被视为最高的美，是因为它们本身便是“道”的本质的一种体现。“朴素而天下莫能与之争美。”（《天道》）老子所说的“朴”，指“道”最初所具有的原始浑沌状态，由此分散而化为宇宙万物：“道常无，名朴。”（三十二章）“朴散则为器。”（二十八章）道家主张人的修养应当“返朴归真”，与道合一：“既雕既琢，复归于朴。”（《山木》）“同乎无欲，是谓朴素。朴素而民性得矣。”（《马蹄》）所以道家所提倡的虚静养气，就是要人们排除世俗杂念，清心寡欲，而使自己回归于精神上的“朴”与“素”。《二十四诗品》把道家的这一修养，贯彻于诗人的主体精神之中，认为由此而可以创造出各种诗境之美。如“雄浑”要求“返虚入浑”，“真体内充”；“高古”要求“虚伫神素，脱然畦封”；“洗炼”要求“体素储洁，乘月返真”；“劲健”要求“饮真茹强，蓄素守中”；“豪放”要求“由道返气”，“真力弥满”，如此等等。而“流动”更是集中反映了道家的哲学思想。“流动”之美可以说是贯穿各品而不可少的一种美，因为这是一种宇宙万物运动变化的美，一切事物都离不开运动变化，它是生命力的一种体现，而诗歌艺术更是生命力的一种创造。诗人的生命力必定要体现在诗境之中，诗境之美也就离不开“流动”。“流动”云：

若纳水辖，如转丸珠。夫岂可道，假体如愚。荒荒坤轴，悠悠天枢。载要其端，载闻其符。

超超神明，返返冥无。来往千载，是之谓乎。

水车与丸珠的圆转流动，只是“道”的一种“假体”，并不能说明“道”的自身。天地之所以转动，是因为“道”的虚空，所以要创造出“流动”之美，就要“超超神明，返返冥无”，回到以无为为本的“道”自身。

《二十四诗品》不但把道家哲学、道家修养、道家品格、道家处世态度与生活情趣，贯彻于诗艺之中，而且其所提出的重要艺术主张，也与道家思想有着紧密的联系。

司空图提倡“味外之味”，而味外之味来自“象外之象”。“象外之象”是经过读者头脑重新创造的艺术形象和诗歌境界。创造“象外之象”的方法，《二十四诗品》则提出了“超以象外，得其环中”（“雄浑”）、“不着一字，尽得风流”（“含蓄”），从而使读者在欣赏过程中产生象外有象的感觉。其“环中”一词来自《庄子》，指上下门槛承受门轴的洞孔，比喻空虚之处。“空”、“无”原是“道”的本质所在，一切“有”和“用”都来自“空无”之“道”，所以老子说：“三十辐共一毂，当其无，有车之用。”（十一章）车轮用三十根车辐与车毂相连，中间是空的，所以车才能走动；《庄子·齐物论》说：“枢始得其环中，以应无穷。”门的枢轴插入上下“环”中，才能转动自如，所以“环”的作用就在于虚空。“超以象外，得其环中”便是运用道家哲学原理而提出的艺术方法，它要求读者超出诗中描绘的具体形象，在诗中没有写到的虚处（“环中”）去想象其情状，从而领悟诗中的旨趣。“不着一字，尽得风流”与上述意思基本相同，并非说写诗可以不用一个字，而是如孙联奎《诗品臆说》所说：“纯用烘托，无一字道着正事。”让读者从作品留下的虚空之处去求得事物的风流神态。清代刘熙载曾用“不言言之”很好地概括了这种艺术方法：“词之妙，莫妙于不言言之。非不言也，寄言也。”（《艺概·词曲概》）所谓“寄言”，就

是把“不言”之言，言外之意，寄托在“象外之象”之中。比如温庭筠《商山早行》有两句很有名的诗：“鸡声茅店月，人迹板桥霜。”梅圣俞称赞它既“状难写之景”，又“含不尽之意”（《六一诗话》）。诗中没有一个字说到旅途的辛苦，只是含蓄地写了旅人的早起。在鸡啼和月色之中，板桥寒霜已经印上了远行人的一串足迹。但是这一描写却使读者的脑海里浮现出一个身披月光，头顶风霜，在乡间小径匆匆赶路，风尘仆仆的旅人形象。读者从诗中的不言之处，从经过头脑创造的“象外之象”当中，领略到诗人感叹旅途辛苦的言外之意。当读者从“象外之象”中领会到言外之意时，就觉得其味无穷，感到味外有味。所以司空图所说的“超以象外，得其环中”，就是以不言言之，寓有于无，化实为虚，从而创造出“象外之象”的艺术方法。

在艺术形象的创造上，《二十四诗品》贯彻佛、道重“神”的思想，强调不能拘泥于形似，而要超于形似之外，求得神似，以传达事物内在的精神特征。《二十四诗品》不止一次说到：“空潭泻春，古镜照神”（“洗炼”），“生气远出，不着死灰”（“精神”），“神出古异，淡不可收”（“清奇”）等等。最为全面地表述这一观点的，是“形容”一品：

绝伫灵素，少回清真。如觅水影，如写阳春。风云变态，花草精神。海之波澜，山之嶙峋。

俱似大道，妙契同尘。离形得似，庶几斯人。

开头四句是说，构思的关键在于凝神壹志，把握事物的内在神气；中间六句是说，世界事物的形貌和神态是多种多样、各不相同的，要写出世间众多事物的神貌，关键是所作的描写要符合自然之道（“俱似大道”），方能达到与事物的神理妙合无间（“妙契同尘”）的境地。最终两句是对全品的总结，点出“形容”的要旨是求得神似而不泥于形迹。能够如此，方为善于“形容”之高手。只有创造出“生气远出，不着死灰”（“精神”）的“神似”的艺术形象，方能把欣赏者引入“妙造自然”的“象外之象”的艺术境地。总之，“形容”的核心，是提出“离形得似”这一塑造艺术形象的原则和方法。这是《二十四诗品》的一个重大理论创造，是对顾恺之以来“以形写神”理论的重要突破。

顾恺之基本上是一个现实主义画家，他提出的“以形写神”，首先要求在外貌上忠于描写对象（“形似”），也就是所描绘的全部细节是严格地真实的，在此基础上达到神似，具体地反映出事物内在的本质特征。“离形得似”则不同，它不是不要“形”，而是可以在某种程度上离开描写对象的原貌和形态，甚至运用夸张、虚幻或象征的“形”，来具体地传达出事物的内在精神和本质特征。比如李白的诗句“燕山雪花大如席”，杜甫的诗句“黛色参天二千尺”，生活中的雪花决没有席大，生活中的柏树也长不到二千尺，对雪花和古柏的外形作这样的改变，是为了更好地传达出塞外大雪和千年古柏的神采。“离形得似”并不要求从形貌上忠于描写对象，达到全部细节的真实，犹如工笔花鸟和金碧山水画一般。它更近于由王维开创的南宗画派的文人写意和泼墨山水画。

“离形得似”的艺术方法，唐人在绘画中也曾采用，最有名的便是王维的《袁安卧雪图》。据沈括《梦溪笔谈》记载：“予家所藏摩诘画《袁安卧雪图》，有雪中芭蕉，此乃得心应手，意到便成，故造理入神，迥得天意，此难可与俗人论也。”当时有人对王维的“雪中芭蕉”颇多责难，因为袁安卧雪是在洛阳，洛阳没有芭蕉，更何况生于雪中！其实王维作画用的是“离形得似”的艺术方法，把开着红花的绿色的芭蕉画在冰天雪地之中，正是为了衬托出汉代名士袁安的高洁品质和不凡气概。由此可见，司空图提出的“离形得似”，更多的是对诗歌和绘画中塑造艺术形象的浪漫主义艺术方法的理论概括。它与顾恺之提出的“以形写神”的现实主义塑造艺术形象的方法一起，成为影响很大的两种创作理论。

司空图的“味外之味”与风格的冲淡自然有关。司空图是主张诗境风格多样化的，他认为二十四类诗境风格都是美的，但他更倾向于平淡自然。在《二十四诗品》中，“冲淡”与“自然”皆独自成。如“冲淡”云：“素处以默，妙机其微。饮之太和，独鹤与飞。犹之惠风，荏苒在衣。阅音修篁，美曰载归。”前四句是说，人的精神状态和处世态度必先冲和平淡，才能写出境界冲淡之诗；后四句以如感柔和的春风拂衣而过，以如听修竹风动之声，来比喻冲淡的诗境。《二十四诗品》认为，“冲淡”的境界，



是用老、庄的虚静无言来修养精神，用老、庄的与世无争来对待生活的结果。所谓“素处以默”、“饮之太和”便是这个意思。对“独鹤与飞”这种冲淡的精神境界，司空图是评价很高、予以推崇的。

精神状态和诗歌风格上的“冲淡”又是和“自然”相通的。冲淡自适，不去刻意追求什么，用不到勉强和雕琢，也就自然而然了。“自然”的诗境犹如“幽人空山，过雨采苹”，同样包含有“冲淡”的精神和情趣。不但如此，《二十四诗品》还把平淡自然视为贯串各品、形成“味外之旨”的一个重要因素：

“雄浑”：“持之匪强，来之无穷。”

“精神”：“妙造自然，伊谁与裁。”

“沉着”：“如有佳语，大河前横。”

“绮丽”：“取之自足，良殚美襟。”

“疏野”：“倘然适意，岂必有为。”

“形容”：“俱似大道，妙契同尘。”

“清奇”：“神出古异，淡不可收。”

“典雅”：“落花无言，人淡如菊。”

“实境”：“遇之自天，泠然希音。”

“绮丽”：“浓尽必枯，淡者屡深。”

在“冲淡”中，司空图已经把“味外之味”与“冲淡”的意境风格联系起来，认为“冲淡”方有韵味：“遇之匪深，即之愈稀”，似有似无，淡而有味。“实境”用声音清越、余音袅袅的音乐（“泠然希音”）来比喻“味外之味”。“典雅”强调“人淡如菊”，须与平淡相通，才能达到“书之岁华，其目可读”，可供反复诵读把玩，品尝其中无穷之味。“绮丽”进而从艺术方法上把“淡”与“浓”作对比的论证，主“淡”而斥“浓”：“浓尽必枯，淡者屡深。”所谓“浓”，就是涂抹粉饰，镂金错采，用尽人工雕琢之力，其结果犹如作画用墨过浓，浸染不化，必至于枯槁。所谓“淡”，并非淡而无味，而是犹如王维诗句“江流天地外，山色有无中”那样的淡墨山水，在意境上是清幽淡远，略有朦胧之感；在方法上是轻描淡写，自然朴素，不见斧凿痕迹。《二十四诗品》认为，浓尽至极，必然枯槁无味（“浓尽必枯”），清淡自然，其味含蓄无穷（“淡者屡深”）。关于这一点，袁枚的《随园诗话》有过十分精到的论述：“味甜自悦口，然甜过则令人呕；味苦自螫口，然微苦耐人思。”总之，味宁淡而不可浓，淡淡之中自有余味。自然冲淡之诗，具有更多的“味外之味”。

在中国古典美学理论中，关于诗歌风格的主张可分为两大派。一派以刘勰、钟嵘为首，提倡“风骨”，其特点是密切联系社会现实，诗人与周围处于矛盾状态，胸中充满一股慷慨不平之气，表现为风格上的壮美。刘勰、钟嵘之后，初唐的陈子昂，盛唐的李白，直到中唐殷璠的《河岳英灵集》都一直在倡导着“风骨”和“风力”。到了晚唐，在理论上就产生了以司空图为首的一派，提倡“平淡”，其特点是深入于自然山水之中，诗人与环境保持和谐，胸中力戒不平之气，表现为风格上的优美。司空图说道：“诗中有虑犹须戒，莫向诗中着不平。”（《白菊三首》）他把诗中的怨愤之情，比作武士的以剑相搏而加以否定：“凡禀精英之气，是或有智谋超出群辈，一旦愤抑，肆其笔舌，亦犹武人逞怨于锋刃也。”（《注愁赋后述》）

自从《二十四诗品》倾向“平淡”，并且把“味外之味”与冲淡自然相联结以后，倡导平淡的诗风就成为一种代代相承、影响颇大的艺术主张。苏轼《书黄子思诗集后》云：“韦应物、柳宗元发纤秣于简古，寄至味于淡泊，非余子所及也。”认为诗至“淡泊”，才有“至味”。梅尧臣曾说：“作诗无古今，唯造平淡难。”（《读邵不疑学士诗卷》）之后，葛立方《韵语阳秋》和吴可的《藏海诗话》都把“平淡”视为诗的最高境界。《韵语阳秋》云：“大抵欲造平淡，当自组丽中来，落其华芬，然后可造平淡之境。”《藏海诗话》则把风格的变化比作四时的顺序，以平淡作为风格变化的终点：“凡文章先华丽而后平淡，

如四时之序。方春则华丽，夏则茂实，秋冬则收敛，若外枯中膏是也，盖华丽茂实已在其中矣。”诗主“平淡”的主张在宋代势力很大，大诗人和理论家如欧阳修、梅尧臣、苏轼等皆以平淡自然为宗旨。到明、清时期，持这一派主张的，较著名的便有李东阳、王夫之、王渔洋、姚鼐等人。李东阳《怀麓堂诗话》把意境的平淡与深远联系起来：“意贵远不贵近，贵淡不贵浓。浓而近者易识，淡而远者难知。”钟惺的《文文瑞诗义序》认为，意境冲淡方有不尽之味：“诗之为教，和平冲淡，使人有一唱三叹，深永不尽之趣。”王夫之反对诗有“不平”：“平之一言乃五言至极处。尽唐宋作者止解出声，不解内声，凄紧唐突，唯不平耳。”（《明诗评选》卷四）到了清代，王士禛的神韵派以“平淡”为选诗的标准：“《唐贤三昧》之选，所谓乃造平淡时也。”（见俞兆晟《渔洋诗话序》转述王士禛语）据郎廷槐《师友诗传录》载，神韵派的倡导者之一张萧亭曾说：

唐司空图教人学诗，须识味外味。坡公常举以为名言。若学陶、王、韦、柳等诗，则当于平淡中求真味。初看未见，愈久不忘。如陆鸿渐品尝天下泉味，扬子中泠为天下第一。水味则淡，非果淡，乃天下至味，又非饮食之味所可比也。

公开而直接地继承了司空图关于诗造“平淡”方有“味外之味”的学说，指出陶、王、韦、柳风格上的共同特点，便是平淡自然。这也正是以他们为首的山水田园诗派的共同特点。清代“桐城三祖”之一的姚鼐，虽然在风格上把“阳刚之美”与“阴柔之美”并举，但他的创作和理论，实际上倾向于平淡自然的“阴柔之美”。他在《与王铁夫书》中说：“文章之境，莫佳于平淡。措于遣意，有若自然生成者。”关于主张“风骨”和主张“平淡”的这两派，有两点是可以确定的：一是司空图所倡导的“平淡”一派，就面对社会现实，揭露社会矛盾而言，较之主张“风骨”的一派是后退了一步；二是在后退中又有前进。司空图进到了探索田园山水诗美的新领域，在如何反映自然美以构成意境美的问题上，作出了特殊的理论建树。

司空图的审美理论有一个很显著的特点，那就是他充分注意到了读者的想象力和审美的主动性，把这包含在他的“象外之象”与“味外之味”的学说之中。他对中国文学史上的重要创作流派——山水诗派的创作经验，以道家哲学为指导，作出了理论上的概括和总结。这些，不能不说是他对中国古典美学的一个重大贡献。

总而言之，《二十四诗品》以道家哲学为指导，把道家之“道”看作各种诗境之美的根源，把道家哲学，道家思想，道家修养，道家处世态度，道家生活情趣，道家艺术观念，贯彻于诗境风格之美的理论与意象之中。所以，《二十四诗品》是一部独特的道家艺术哲学著作。

〔作者简介〕郁沅，湖北大学文学院教授。发表过专著《中国古典美学初编》等。