

论司空图《二十四诗品》 对中国美学和诗学的重要建树

王 凯

[摘要] 《二十四诗品》是盛唐诗歌各种美学风格的概括和总结,体现了司空图对诗歌艺术多样化的审美追求,是盛唐诗人的审美理想在诗学理论上的集中反映,它所描绘的二十四种诗歌风貌,从不同角度揭示了诗歌的意境创造,对唐以后的美学和诗学产生了极为深远的影响。《二十四诗品》的诞生,标志着中国古典美学和诗学在理论上已经步入成熟。

[关键词] 司空图;《二十四诗品》;美学;诗学

[中图分类号] B83-02 [文献标识码] A [文章编号] 1671-881X(2009)05-0574-08

作为一部系统的美学和诗学研究著作,《二十四诗品》的诞生并非偶然,它是特定历史条件下美学和诗学发展的理论结晶。司空图是一个诗人,同时也是一个美学家、诗论家,他对唐代的诗歌创作进行了全面的概括和总结,并在前人的基础上形成了独具特色的美学及诗学理论。司空图以道家思想作为意境理论的基础,他所推崇的境界,既是审美的境界也是生命的境界。

一、《二十四诗品》对唐代诗歌风格的概括总结

在司空图之前,魏晋南北朝的陆机、刘勰、钟嵘等,都在诗歌理论上进行了富有开拓性的探讨,但尚缺少新的实践检验。唐代的诗歌创作波澜壮阔,是诗歌创作实践的全面展开,达到了前所未有的繁荣。高潮过后,对其进行总结和评判,确立新的审美观念,是时代的必然要求。

司空图在长达28年的隐居期间,寄情山水,独守气节,以极大的热情完成了《二十四诗品》的写作,该书构思奇特,诗评精辟,分别对24种诗的境界、风格、技法进行了深入浅出的论述。《二十四诗品》的独特之处在于全书由24首诗组成,它是以优美的诗句、鲜明生动的形象代替了抽象的议论。其中的每一品都由12句优美的四言诗组成,以四言诗形式来描绘诗歌意境的各种特征。除了《二十四诗品》,司空图还著有《司空表圣文集》十卷、《诗集》三卷,他在《与李生论诗书》、《与王驾评诗书》、《与极浦书》、《题柳柳州集后序》等诗论文章中,阐发了对诗歌意境、风格等重要问题的独自见解。

在司空图之前,南朝梁代的钟嵘也曾写过一部《诗品》,专门探讨诗人的风格及其渊源,评述了自汉代至南朝梁的122位诗人,并把这些诗人分为上、中、下三品,上品11人,中品39人,下品72人,其划分原则显然是借鉴了汉代的九品论人,以上、中、下三品对诗人做出评判,做出品第优劣、水平高下区分。

与钟嵘的《诗品》不同,司空图写《诗品》的目的并不是着眼于对诗人做出品第等级、水平优劣的分类和区分,而是要对各种不同风格的诗境做出概括和总结。从司空图主要的审美倾向上看,是主张诗歌艺术创作多样性的。唐僧齐己的《风骚旨格》,曾将诗歌分为高古、清奇等10体;僧皎然的《诗式》,则将诗歌风格归纳为高、逸、静、远等19个字,这些都是对诗歌不同风格所进行的研究和概括。司空图在前人

的基础上继续向前推进,把诗歌的风格归纳为24种,对诗歌风格的概括更加细致而全面。《诗品》的“品”是指诗歌的“品格”,是对诗歌艺术境界的概括。

《二十四诗品》是盛唐诗歌各种美学风格的概括和总结,24种诗品实质上就是24种不同的诗歌风格。《四库总目提要》说它“所列诸体毕备,不主一格”,许印芳也在其跋中说“其教人为诗,门户甚宽,不拘一格”。《二十四诗品》体现了对诗歌艺术多样化的审美追求,是盛唐诗人的审美理想在诗学理论上的集中反映,所概括的24种风格,其用语格外考究,本质特征突出,其中的“雄浑”、“冲淡”、“典雅”、“洗练”、“含蓄”、“豪放”、“飘逸”等范畴,一直到今天也没有过时,仍在继续使用。

司空图虽然是晚唐的诗人,但他并没有受晚唐诗风的约束,而是能够跨越时代,以冷静的目光对整个唐代的诗歌加以审视,并以中肯的态度对此做出文学判断。他在《二十四诗品》及诗论文章中,对李白和杜甫的诗歌风格给予了高度的评价,认为他们的诗歌代表了盛唐诗歌的最高成就,并对李白和杜甫在诗歌意境与诗歌格律方面取得的成就做出了评判。他在《与王驾评诗书》中说:

国初,主上好文章,雅风特盛,沈、宋始兴之后,杰出于江宁,宏肆于李、杜,极矣!右丞、苏州趣味澄澹,若清流之贯达。大历十数公,抑又其次。元、白力勅而气孱,乃都市豪估耳。刘公梦得、杨公巨源亦各有胜会。浪仙、无可、刘德仁辈,时得佳致,亦足涤烦。厥后所闻,徒褊浅矣。河汾蟠郁之气,宜继有人,今王生者,寓居其间,沉渍益久,五言所得,长于思与境偕,乃诗家之所尚者,则前所谓必推于其类,岂止神跃色扬哉?经乱索居,得其所录,尚累百篇,其勤亦至矣。吾适又自编《一鸣集》,且云撑霆裂月,劫作者肝脾,亦当吾言之无忤也,道之不疑。

对于初唐诗歌,杜甫、白居易、韩愈等人都倾向于突出“四杰”的地位,尤其是陈子昂的地位,但他们所看重的是诗歌的思想内容和艺术格调,对于诗歌的格律技巧则重视得不够。与他们不同,司空图对沈、宋给予了特别的关注。在他看来,初唐的沈佺期、宋之问,对于律诗的形成做出了重要贡献,对唐代后来律诗的发展打下一个良好的基础。实际上,司空图本人的诗歌创作大多也是采用以律诗和绝句的形式。对于盛唐诗人,司空图对王昌龄的评价很高,认为他是李、杜以前最出色的诗人。杜甫正是在沈、宋以及王昌龄等人开拓和探索的基础上,把律诗推向了一个更高的水平。司空图在《力疾山下吴村看杏花十九首》中说:“亦知王大是昌龄,杜二其如律韵清。还有寒酸堪笑处,拟夸朱绂更峥嵘。”这是对杜甫律诗所给予的高度赞美。

司空图对李白、杜甫的高度评价,体现了他对雄浑、沉着、高古、劲健、豪放、悲慨等风格的推崇,而这些也正是盛唐诗歌所特有的阳刚之美。在《二十四诗品》中,首先推出的就是雄浑一品。但是他讲阳刚之美并不排斥阴柔之美,其雄浑、劲健、豪放与冲淡并不是对立的,而是可以互相包含的。事实上,司空图的诗论和他的诗,就总体而言,是偏重于冲和、淡远的格调。

《二十四诗品》对唐代山水田园诗的创作实践,特别是对王、孟、韦、柳的山水田园诗创作实践进行了全面的总结。王、孟、韦、柳的山水田园诗代表了唐代山水田园诗的最高成就,是在谢灵运、陶渊明之后掀起的山水田园诗创作的高潮。司空图的诗歌创作和诗歌理论,既受到了陶渊明诗歌内在精神的深刻影响,也受到了王、孟、韦、柳山水田园诗创作经验的深刻启发。

在山水田园诗方面,司空图尤为欣赏陶渊明和王维。陶渊明笔下的田园生活是自然、和谐、宁静的,那就是诗人心中理想的境界,在这样一个世界中,诗人似乎远离了现实的生活世界,进入到一个逍遥无待、率真任性、怡然自乐的自由天地。正如明人许学夷在《诗体辨源》中所言:“陶靖节超然物表,遇境成趣”,是说陶渊明的诗具有一种超然物外的诗境和情趣。王维也同样善于通过对山水田园景色的细心描写,来表达他对禅宗空寂境界的领悟,那也是一个远离了人世嘈杂的虚幻世界,在这个世界中,诗人得以暂时地超越了现实,万缘俱寂,身心两忘,从而实现了禅境与诗境的合一。

司空图在《与李生论诗书》中是这样评价王维和韦应物的:“王右丞、韦苏州澄澹精致,格在其中,岂妨于道举哉?”应该说这里对韦应物的评价是很高的,乃至与王维相提并论,这对确立韦应物山水田园诗人的地位起了重要的作用。司空图之后的陈师道在他的《后山诗话》中说“右丞苏州,皆学王陶,王得

其自在。”张戒在《岁寒堂诗话》中说：“韦苏州诗，韵高而气清；王右丞诗，格老而味长；皆五言之宗匠。然互有得失，不无优劣。以标韵观之：右丞诗格老而味远。不逮苏州；至其词不迫而味甚长，虽苏州亦不及也。”就是说，王维和韦应物实际上都是取法于陶渊明，虽然所取不同，但共同点在于都得到了陶诗之“韵”，因而能够格调清新，意味深长。这些风格和特点与司空图追求的诗歌风格是一致的，其实，这也正是《二十四诗品》之所以要突出冲和、淡远风格的原因所在。

二、司空图对道家精神的审美追求

司空图有着浓厚的道家情结，他实际上是把道家思想作为精神的寄托和理想的家园。司空图所处的晚唐，朝廷昏庸腐败，国家危机四伏，面对现实的社会黑暗，他愤世嫉俗，洁身自好，不愿随波逐流，也不想虚度年华，于是选择了隐居的生活方式，这一选择与道家思想对他潜移默化的影响是分不开的。

弃官隐居之后，司空图的思想更加倾向于道家，在《自诫》中他表达了对老子思想的信奉：“众人皆察察，而我独昏昏。取训于老氏，大辨若讷言。”他的诗歌中有许多关于隐居生活的描写，通过这些描写，抒发了对道家思想的特殊情感，如他的《下方》：

三十年来往，中间京洛尘。倦行今白首，归卧已清神。坡暖冬生笋，松凉夏健人。更惭征
詔起，避世迹非真。

“坡暖冬生笋，松凉夏健人”，他在《与李生论诗书》中曾引用此句，是含有味外之味的诗句，表达了他对避世隐居生活的向往。又如他的《僧舍贻友人》：

笑破人间事，吾徒莫自欺。解吟僧亦俗，爱舞鹤终卑。竹上题幽梦，溪边约敌棋。旧山归
有阻，不足故迟迟。

他对现实社会生活感到有些厌倦，梦想着能过上“竹上题幽梦，溪边约敌棋”的清静生活。在华山隐居期间，他接触了许多名僧道侣，甚至也想步其后尘，做一个清净的高僧。“署湿深山雨，荒居破屋灯。此生无忤处，此去作高僧。”^[1]《杂题九首》他之所以格外欣赏陶渊明、王维等人，就是因为他们的诗和他们的情操都鲜明地体现了道家的精神。“维摩居士陶居士，谁谓高情木足夸。檐外莲峰阶下菊，碧莲黄菊是吾家。”^[1]《雨中》碧莲黄菊正是道家品质和情操的写照。

他早年曾受到儒家人生哲学的熏陶，试图在仕途上有所作为，然而，“努力省前非，人生上寿稀。青云无直道，暗室有危机。”^[1]《退居漫题七首》面对严酷的现实，他深感无力回天，又不甘泯灭自己的理想，于是很自然地与道家思想发生共鸣，特别是弃官隐居之后，就更迫切地需要从道家思想中汲取营养。

《二十四诗品》第一品的《雄浑》就是以老子的道论作为基础的。“大用外腴，真体内充”，“腴”，原是指能屈能伸的小腿肚，这里是指外在世界所呈现的无穷变化态势。“真体”，即是合乎自然之道之体。《庄子·渔父》曰：“礼者，世俗之所为也；真者，所以受于天也，自然不可易也。故圣人法天贵真，不拘放俗。”《庄子·天道》篇曰：“极物之真，能守其本，故外天地，遣万物，而神未尝有所困也。通乎道，合乎德，退仁义，宾礼乐，至人之心有所定矣。”“大用”也是取之于庄子的“无用之用”。“返虚入浑，积健为雄”，“浑”，是道的原始状态，《老子·二十一章》云：“有物混成，先天地生。”“虚”，是道的本性，《老子·五章》云：“天地之间其犹囊橐乎！虚而不屈，动而愈出。”《庄子·人间世》云：“气也者，虚而待物者也。唯道集虚。”《庄子·天道》云：“夫虚静恬淡寂寞无为者，万物之本也。”正是因为道体的本性是虚的，所以才含藏着无穷的力量，只有通过“虚”，才能接近道。

司空图还多次在诗中使用“道心”的概念，如“茶爽添诗句，天清莹道心”^[1]（《即事二首》之一）；“黄昏寒立更披襟，露挹清香悦道心”^[1]（《白菊杂书》四首之一）。他的《实境》云：

谈语甚直，计思匪深。忽逢幽人，如见道心。清涧之曲，碧松之阴。一客荷樵，一客听琴。

情性所至，妙不自寻。遇之自天，泠然希音。

这里讲的“实境”是现实的具体景物，但其中所体现的却是超越于现实的，是道家超然物外、清静寡欲的精神和人格境界。这里讲的“道心”指的是自然的本性，对于大自然而言，指的是大自然本真的状态，对

于人而言,指的是人心灵和谐的状态。诗人只有让心灵归于宁静,才能与大自然的神韵相通,因此“道心”是一种审美的心境,也是一种创作的心境,体现了道家所追求的自然和谐的精神境界。

在老子那里,道是素朴的,万物都将“复归于朴”,若要效法道,就必须做到“见素抱朴”。素朴与人为相对,是自然的、本色的。追求自然之道就必然崇尚素朴。司空图讲的“道心”与他讲的“素”、“性”、“真”等概念是紧密连在一起的,“素”相对于人工,是原始、天然的。“性”是真性,是自然之性。追求素朴也就必然导致对“真”的追求。“道心”、“素”、“性”、“真”,都是道的自然性,既是符合于道的诗境,也是符合于道的心境。

《老子·三十五章》曰:“道之出口,淡乎其无味。视之不足见,听之不足闻,用之不足既。”老子是用“无味”来形容“道”,王弼深得老子之精髓,注曰“以恬淡为味”,也就是把“恬淡”作为“道”的一个重要特征,此后,“恬淡”一直是许多文人追求的一种审美风格。司空图非常欣赏道家的“恬淡”风格,并继承了这一传统,对自魏晋以来的崇尚恬淡的诗歌传统进行了总结,在此基础上提出了“冲淡”这一重要的美学及诗学范畴。

老子说:“道冲,而用之或不盈”^[2]《四章》,“大盈若冲”^[2]《四十五章》。“冲”,即虚空。道是虚空的。司空图的“冲淡”中的“冲”包含着老子“道冲”中虚的意味,“淡”则带有“无”的意味。因此“冲淡”的突出特点是“虚”,司空图在《二十四诗品》中写道:

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。

遇之匪深,即之愈希。脱有形似,握手已违。

“冲淡”具有自然而朴素、轻柔而微妙、平静而和谐的特征。司空图的“冲淡”是对道家“恬淡”思想的具体发挥。“素处以默,妙机其微”,就是一种自然的心灵状态。“素”在庄子那里是指“真人”的精神境界。《庄子·刻意》云:“故素也者,谓其无所与杂也;纯也者,谓其不亏其神也。能体纯素,谓之真人。”《庄子·马蹄》云:“同乎无欲,是谓素朴。”“素”不掺杂任何杂质,因而也是纯的,这里指的是一种无欲的淡泊心态。“默”是寂寞无为,虚而待物。《庄子·在宥》篇云:“至道之精,窈窈冥冥;至道之极,昏昏默默。”只有“素处以默”才能“妙机其微”,只有以虚静的心灵观看万物,才能体悟到其中的微妙玄机。

根据司空图的看法,对于诗人来说,若要形成冲淡的诗歌审美风格,首先要具备良好的审美心态,做到清静、淡泊,而不是热血沸腾、激动满怀,因为“冲淡”不同于雄浑、豪放、劲健,所表现出来的是一种恬静、轻柔、舒缓的美。总的说来,“雄浑”之美是刚中有柔,而“冲淡”之美则是柔中有刚。“雄浑”与“冲淡”两者之间并不是对立和排斥的,而是可以互相包含的,比如王维的《终南山》就是在冲淡之中含着雄浑。实际上,有许多诗都不是局限于某一种风格,而是几种风格兼而有之。《二十四诗品》虽然突出了各品的本质特征,但并没有给各品划定一个严格的界限,因为各品中都有一些共性的东西。

与“冲淡”品紧密相联的是“自然”品。关于“自然”,司空图在《二十四诗品》中写道:

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。

“俱道”是来自于庄子的“道可载而与之俱也”^[3]《天运》,郭绍虞的《诗品集解》解释说:“既与道俱而再适往,自然无所勉强,如画工之笔,极自然之妙,而着手成春矣。”这里的“天钧”应该是来自于庄子的“是以圣人和之以是非,而休乎天钧”^[3]《齐物论》。

在艺术创造上,他主张作品不仅要取材于自然,而且要对自然进行超越,要能做到“若其天放”^[1]《疏野》,“妙造自然”^[1]《精神》。司空图特别推崇“天放”的美、“自然”的美,因为这种天放、自然之美正是大自然的本色。“妙造自然”不是模仿自然,也不是仅仅造出自然之形来,而是一个再创造的过程,即“妙造”的过程,只有通过“妙造”,才能让大自然的本色显示出来。

司空图的“自然”不是一个孤立的范畴,也不是一个单一的风格,它与其它范畴之间有着不可分割的内在联系,如“冲淡”、“含蓄”、“清奇”、“飘逸”等都同时具有“自然”的特征,所以,“自然”是贯穿于整个《诗品》的一个重要审美范畴。24种诗品所描绘的是各种不同艺术风格的意境,但体现了共同的审美理

想和追求,有一些共性的东西,其基本的前提是从自然出发的,主流是倾向于冲淡、自然的。但是,在冲淡之中包含着雄浑之美,阴柔之中包含着阳刚之美。

司空图曾高度评价王维和韦应物的山水诗:“右丞、苏州趣味澄皇,若清风之出岫。”^[1]《与王驾评诗书》“王右丞、韦苏州澄淡精致,格在其中,岂妨于遒举哉!”^[1]《与李生论诗书》认为王维、韦应物的诗如同清风出岫,澄淡精致,与风格遒劲的作品完全可以互相媲美。需要注意的是,司空图在极力推崇王、韦的同时,并没有丝毫排斥或贬低李、杜之意,他没有把冲淡、自然和雄浑、劲健对立起来,而是主张要在冲淡、自然中含有雄浑和劲健。苏轼在《书黄子思诗集后》一文中认为“李太白、杜子美以英玮绝世之姿,凌跨百代”,而“独韦应物、柳宗元发纤秣于简古,寄至味于淡泊,非余子所及也”。这说明他也是崇尚简古淡泊,而又不排斥豪放雄健的。

司空图对 24 种诗品的描绘,其主导的方面是冲淡、自然,所体现的正是“淡然无极而众美从之”^[3]《刻意》的道家审美界。它既是绚丽多姿的,也是冲淡飘逸的;既是高古典雅的,也是自然朴素的;既是雄浑豪放的,也是秀婉清奇的。“俱道适往,着手成春”,这“春”,正是自然的生命,道的境界。

三、《二十四诗品》对诗歌意境理论的美学探讨

司空图虽然没有专门论述诗歌意境的文章,但《二十四诗品》中所描绘的 24 种不同的诗歌风貌,其实就是尝试着从不同的侧面来揭示诗歌的意境创造。清代性灵说的代表袁枚仿《二十四诗品》而作《续诗品》,他在序中说:“惜其祇标妙境,未写苦心,为若干首续之。”在袁枚看来,司空图的重点是描绘诗歌的妙境,但未写如何去创造这个妙境。实际上,司空图对意境创造问题是进行了深入思考的,论述也是很丰富的,只不过是散见于他的文章中。

司空图与意境相关的美学思想主要体现在以下几个方面:

(一)“超以象外,得其环中”

司空图在《雄浑》中,首先提出了“超以象外,得其环中”的见解。“超以象外,得其环中”来自于庄子:“彼是莫得其偶,谓之道枢。枢始得其环中,以应无穷。”^[3]《齐物论》说“枢”是门轴,形容关键。“道枢”是事物的本然。“环中”,是空虚之处,比喻圆空如环。门轴放进环中,才能旋转自如,顺应无穷的流变。庄子是以门的“环中”的作用来说明虚或空的关键意义,而司空图却是借此来说明虚境在诗歌意境创造中的关键作用,这是在前人的基础上对意境理论所做的新的阐释。

对于“超以象外,得其环中”,郭绍虞的《诗品集解》是这样解释的:“一方面超出迹象之外,纯以空运,一方面适得环中之妙,仍不失乎其中。”在司空图看来,诗人在创作时,必须超越于具体的物象,不能拘泥于描写实的部分,而要善于发掘虚的部分,正是在虚的部分中才隐藏着事物的真正奥妙,也就是诗歌的意境之所在。所以若要表达其中的意境,就必须善于把握象外之虚。如陶渊明的“采菊东篱下,悠然见南山”,王维的“行到水穷处,坐看云起时”,都可看作是“超以象外,得其环中”的绝妙之笔。诗的意境是以虚实相生的,而不是固定不变的。诗人创造的象和意,必须通过语言文字表达出来,这是诗的特定实境,读者在此特定实境的基础上,产生出各种想象和联想,于是便有了诗的虚境,这个虚境所提供的是一个无限广阔的空间。

在《形容》品中,司空图还提出了“离形得似”;在《含蓄》品中提出了“不着一字,尽得风流”。这些都是他“超以象外,得其环中”美学思想的具体展开。他在《与李生论诗书》中说:“近而不浮,远而不尽,然后可以言韵外之致耳。”意思是优秀的诗歌作品,其形象的描写就如同近在眼前而不肤浅,其包含的境界极为深远而又非语言所能穷尽,所以能在语言文字之外生发出更多的东西。

熟练掌握和运用虚实相结合的手法,是艺术创作的一个基本功。实中有虚,虚中有实,作者在创作中应该留有余地,不能把景写尽,把话说完,只是稍做提示,点到为止,这样才能给读者留下一个自由想象的空间。尽管虚的景象并没有直接写出来,但是读者是可以真实感受到的。清初画家笪重光在他的《画筌》中说

含景色于草昧之中,味之无尽;擅风光于掩映之际,览而愈新。密致之中,自兼旷远;率易之内,转见便娟。山之厚处即深处,水之静时即动时。林间阴影无处营心,山外清光何从着笔。空本难图,实景清而空景现;神无可绘,真境逼而神境生。

这段话虽然谈的是关于中国画处理空间的方法,但对于诗歌创作来说道理是一样的。与绘画一样,诗的虚境也是一种难以用语言表达的心灵境界,王维的诗之所以意境深远,美妙无穷,就在于他擅长通过生动的景物描写来体现只可意会不可言喻的禅境。

(二)“象外之象”、“景外之景”

在司空图之前,皎然讲过“采奇于象外”(《诗议》)、“意余于象”(《太平广记》),但没有得到过多的重视;刘禹锡讲过“境生于象外”,他的《董氏武陵集纪》曰:

片言可以明百意,坐驰可以役万景,工于诗能之……诗者其文章之蕴邪?义得而言丧,故微而难能,境生于象外,故精而寡和。

刘禹锡比较重视“象外”这一概念,强调奇、意、境是在象外,而不是在象内,这已经涉及到了意境的本质。司空图关于“象外”的理论,与皎然和刘禹锡比起来显得更为深刻。他在《与极浦书》中写道:

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?然题纪之作,目击可图,体势自别,不可废也。

“象外之象”是说“象外”还有一个“象”,“景外之景”是说“景外”还有一个“景”。那么这个“象”和“景”,与诗里所写的具体的“象”、“景”有什么区别呢?“象外之象”的“象”、“景外之景”的“景”,相对来说是虚的,而“诗内之象”的“象”、“诗内之景”的“景”,相对来说是实的。严格地说来,“诗内之景”是实中之实,“诗内之象”是实中之虚。如果说“景外之景”是虚中之实,那么“象外之象”则是虚中之虚。

尽管“象外之象”的“象”、“景外之景”的“景”是虚的,但并不意味着是空无,而是真实存在的,只不过它不出现在诗歌中,而呈现在读者的脑海里。

优秀的作品可以让读者产生丰富的联想,从而创造出比诗歌所描绘的景象更加广阔的图画来。如韦应物的《滁州西涧》:“独怜幽草涧边生,上有黄鹂深树鸣。春潮带雨晚来急,野渡无人舟自横。”当读到其中的“野渡无人舟自横”时,读者不仅能直接领略到诗人所描写的画面,而且还能进一步产生许多联想的图景,而这些图景并不是诗人直接描写出来的,这就是所谓的“象外之象”、“景外之景”。

(三)“味外之旨”、“韵外之致”

在《与李生论诗书》这篇文章中,司空图具体谈到了“味外之旨”、“韵外之致”,他说:

文之难,而诗之尤难。古今之喻多矣,而愚以为辨于味,而后可以言诗也。江岭之南,凡是资于适口者,若醜,非不酸也,正于酸而已;若醜,非不咸也,止于咸而已。华之人以充饥而遽辍者,知其咸酸之外,醇美者有所乏耳。彼江岭之人,习之而不辨也,宜哉。诗贯六义,则讽谕、抑扬、停蓄、温雅,皆在其间矣。然直致所得,以格自奇。前辈編集,亦不专工于此,矧其下者耶!王右丞、韦苏州澄澹精致,格在其中,岂妨于道举哉?贾浪仙诚有警句,视其全篇,意思殊馁,大抵附于蹇涩方可致才,亦为体之不备也,矧其下者哉!噫!近而不浮,远而不尽,然后可以言韵外之致耳。……盖绝句之作,本子诣极,此外千变万状,不知所以神而自神也,岂容易哉?今足下之诗,时辈固有难色,倘复以全美为工,即知味外之旨矣。

“味”最早出现在老子的著作中,老子关于“味”的概念是与他“道”的概念相联系的,“无味”是“道”的一个重要特性,因此“味无味”也就是品味道。从文学角度看,“味”的概念很早就提出来了,《左传》昭公九年膳宰屠蒯对晋侯说:“味以行气,气以实志,志以定言,言以出令。”这里的“味”指的是酒的味道,酒的味道可以使气血通畅,气血通畅可以充实意志,意志充实可以确定语言,语言确定了可以发出命令,这就说明“味”最终会影响到“言”。

最早以“味”品诗,并把“味”自觉引入诗歌创作的是西晋的陆机,他在《礼记·乐记》中说:“清庙之瑟,朱弦而疏越,一唱而三叹,有遗音者矣。大辂之礼,尚玄洒而相晖,有遗味者矣。”这是用

“味”来比喻音乐美。陆机是用《乐记》中的这个比喻来形容诗歌的美感,他认为好的诗歌应能给人带来回味无穷的“遗味”,而缺少“遗味”的诗歌并不是好诗。

刘勰在《文心雕龙》中进一步丰富了陆机关于“味”的论述,在书中多次使用了“味”的概念,已经涉及到对作品的评价和艺术创造的美学问题。如“往者虽旧,余味日新”^[4]《宗经》;“儒雅彬彬,信有余味”^[4]《史传》;“繁采寡情,味之必厌”^[4]《情采》;“深文隐蔚,余味曲包”^[4]《隐秀》等。刘勰所讲的“味”,主要是指文学作品中“隐”的因素,“隐也者”,既是“篇中之独拔者”,又是“文外之重旨也”,既能“状溢目前”,又能“情在词外”,因而能给读者带来特殊的艺术享受。

钟嵘的《诗品》最早从美感的角度对“味”这一概念做出了论证,并把“滋味”作为衡量作品艺术性的一个重要标准。他在《诗品序》中说:“五言居文词之要,是众作之有滋味者也,故云会于流俗。岂不以指事造形,穷情写物,最为详切者邪?”他讲的“滋味”,与诗歌的形象性相关,他强调要“指事造形,穷情写物”,也就是说要充分运用兴、比、赋的方法,注重形象语言,而不能像玄言诗那样理过其辞,淡乎寡味。

与上述相比,司空图对“味”的论述更为精彩。他提出的“味外之旨”、“韵外之致”,也就是“味外之味”,司空图认为这才是诗中最精彩的东西。为了说明这个问题,司空图举了一个生动的例子,他说江岭之南的人,吃醋只知道其酸而已,吃盐只知道其咸而已,因为已经习以为常了。如果饥肠辘辘的中原人,来吃酸、咸的食物,则可品出这咸酸之外的醇美的滋味。司空图实际上是把诗歌中的形象、语言等比作盐和醋,如果仅仅从字面上去理解,得到的滋味就只是酸和咸而已,但是,如果通过艺术形象的进一步加工和创造,深化和拓展诗歌的意境,我们所得到的滋味就不再是简单的酸咸,而是“醇美”之味。这个“醇美”之味,就是更高的美感形式。

艺术作品及其艺术形象,本来就应该是一个开放的而不是封闭的系统,从有限见出无限,司空图实际上已经揭示出意境的基本特征了,只不过是并没有明确地把这个特征归之于意境。

(四)“思与境偕”、“妙造自然”

司空图在《与王驾评诗书》中写道:

王生寓居其间,浸渍益久,五言所得,长于思与境偕,乃诗家之所尚者。

“思与境偕”是司空图关于诗歌艺术创作的一个重要思想,它涉及到艺术创作过程中主体和客体的关系问题,也是与意境密切相关的一个美学命题。“思与境偕”的“思”是指创作主体的构思,这个构思包括创作意图的确定,艺术形象的提炼,审美情感的投入等等,其核心是艺术形象的设计。司空图讲的“思”类似于王昌龄在诗格中所说的“取思”,是诗人主观能动性的体现,侧重的是主观方面;司空图讲的“境”,类似于王昌龄讲的“物境”、“情境”、“意境”,是与主体发生了关系的客体,侧重的是客观方面。

作为“境”,必须以感性的物质形象为基础,但它与独立存在的客观事物不同,它已经进入到诗人创作的视野,是主体化了的客体。清人章学诚在《文史通义·易教下》篇中说,“有天地自然之象,有人心营构之象”,“境”实际上就是章学诚讲的“有人心营构之象”,既来自于自然又区别于自然,或者说是一种人化的自然。

“思与境偕”实质上讲的是心与物、主体与客体的和谐关系。能否达到心与物、主体与客体的高度和谐,对于诗人的艺术创作来说是至关重要的。实际上,在具体的创作过程中,“思”与“境”是相互作用的,正是通过相互作用才达到了和谐的状态,而这个和谐的状态恰恰是诗歌意境产生的基础。

只有“思与境偕”才能“妙造自然”^[1]《精神》。在创作过程中,诗人全身心地进行构思,甚至忘记了自己的存在,已经与眼前的景象完全融合在一起,达到了物我不分的和谐状态。在此情形下,诗人笔下所描写和刻画的景物,已经不是与人无关的“自然之象”,而是主客交融的产物,即司空图所说的“妙造自然”,它已经经过了诗人的艺术创造。

所谓“妙造自然”,就是既取之于自然,又超越于自然。“妙造自然”在诗歌中是通过具体的意象表现出来的,只有透过诗人所创造的意象,我们才能去品味诗的意境。诗人创造意象,实际上是对自然的一种再创造,一方面,诗人的意象创造不能离开自然,必须以自然作为意象的来源,另一方面,诗人的意象

创造并不是自然的简单摹仿,而是以自然为基本素材,对自然进行加工和再创造。

在司空图看来,诗人若能做到“妙造自然”,就应该把自然山水看作是有生命的存在,并用自己的心灵去感受自然山水的生命律动。自然山水之所以千变万化,奇妙无比,因为它本身就是道的展现,具有内在的精神,因此,能生动地写出大自然的内在精神,也就使作品具有了美的意境。

总之,司空图以道家思想作为意境理论的根基,他的《二十四诗品》可以说是道家思想在诗歌创作理论上的集中体现。作为一部较为系统的美学和诗学理论著作,《二十四诗品》对唐以后的美学和诗学产生了极为深远的影响,宋代严羽的“妙悟”说,清代王士禛的“神韵”说,袁枚的“性灵”说,都从中得到不同程度的启发。

[参 考 文 献]

- [1] 祖保泉、陶礼天:《司空表圣诗文集笺校》,合肥:安徽大学出版社 2002 年版。
- [2] 陈鼓应:《老子校释》,北京:中华书局 1984 年版。
- [3] 陈鼓应:《庄子今注今译》,北京:中华书局 1983 年版。
- [4] 李秦非:《文心雕龙释译》,南昌:江西人民出版社 1993 年版。

(责任编辑 涂文迁)

On the Contribution of *The Twenty-four Poetry Style* of Sikong Tu to Chinese Aesthetics and Poetics

Wang Kai

(School of Art, Qingdao University, Qingdao 266071, Shandong, China)

Abstract: *The Twenty-four Poetry Style* is a general summary of all kinds of aesthetic style of the Tang Dynasty poetry, and it reflects Sikong Tu's aesthetic pursuit to the diversity of the poetry art and the aesthetic ideal of the Tang Dynasty poet in poetical theory. The 24 kinds of poetical style portrayed in the book reveal the mood creation of poetry from different angles, and have an extremely far-reaching implication on the aesthetics and poetics after Tang Dynasty. The birth of *The Twenty-four Poetry Style* marked that the Chinese classical aesthetics and poetics had entered maturity in theory.

Key words: Sikong Tu; *The Twenty-four Poetry Style*; aesthetics; poetics