

《二十四诗品》象喻思维的道家思想渊源研究

徐 静

昆明学院，人文学院，云南 昆明

收稿日期：2023年12月25日；录用日期：2024年1月31日；发布日期：2024年2月8日

摘 要

《二十四诗品》是一部诗歌理论著作，其诗论中道家思想的显现是经久不衰的研究热点。“象喻”是古代文论的思维特性，目前从象喻思维着手，解读《诗品》与道家思想关联的成果尚处于起步阶段。本文试图从象喻的滥觞、象喻的思维方式和象喻对道家思想的吸收三个方面论述《二十四诗品》的审美特征，以期对《二十四诗品》相关研究有所裨益。

关键词

《二十四诗品》，象喻，道家，意象

A Study on the Origin of Taoist Thought of Image-Metaphor Thinking in the *Twenty-Four Modes of Poetry*

Jing Xu

College of Humanities, Kunming University, Kunming Yunnan

Received: Dec. 25th, 2023; accepted: Jan. 31st, 2024; published: Feb. 8th, 2024

Abstract

The Twenty-Four Modes of Poetry is a work of poetry theory, and the manifestation of Taoist thought in its poetry theory has been a hot research topic for a long time. "Image-metaphor" is the thinking characteristic of ancient literary theory. At present, it is still in the initial stage to interpret the relation between *The Twenty-Four Modes of Poetry* and Taoism from image-metaphor thinking. This paper attempts to discuss the aesthetic characteristics of *The Twenty-Four Modes of Poetry* from three aspects: the origin of the metaphor, the thinking mode of the metaphor and the absorption of the metaphor to Taoist thought, in order to make some contributions to the related research of

the 24 Poems.

Keywords

The Twenty-Four Modes of Poetry, Image-Metaphor, Taoists, Image

Copyright © 2024 by author(s) and Hans Publishers Inc.

This work is licensed under the Creative Commons Attribution International License (CC BY 4.0).

<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>



Open Access

1. 绪论

《二十四诗品》因其言简意丰的诗句、丰厚隽永的美学意蕴和非逻辑性的思维特质成为高挂于诗歌理论史上的一颗夜明珠，对古代诗歌创作的审美导向起着重要作用。《二十四诗品》与儒释道的关联研究是其历来的研究热点，而《二十四诗品》与道家思想的关系研究又是这一研究热点格外重要的一个维度。学者们首先在考察《二十四诗品》与道家哲学原典风格的承续上，做了大量的工作，韩文革的《〈二十四诗品与老庄哲学〉》[1]从词汇运用、意境创造以及理论品格方面探求《二十四诗品》与老庄哲学的本质联系，郁沅的《〈二十四诗品〉：道家艺术哲学》[2]认为道家修养、处事态度与艺术观念贯穿《二十四诗品》诗境的理论与意象之中，是一部名副其实的道家哲学艺术著作。“比物取象”是阐释诗学理论和美学主张的一种方式，采用丰富的意象和比喻，是象喻之思从哲学到诗学领域的延伸。张国庆在《〈二十四诗品〉诗歌美学》[3]指出，《诗品》意象繁多，但最常用的是自然意象和人物意象来营造诗境，借以比喻诗歌风格。闫月珍、李鑫《〈二十四诗品〉与庄子哲学》[4]提到《诗品》运用了意象展示和哲学提炼相结合的方法，古代道家思想体系中最常见的“风”与“人”之意象在《诗品》中俯拾皆是。方婷《论〈二十四诗品〉对〈庄子〉审美风格的继承》[5]提到得益于意象的加持，《诗品》避免了因言简抽象而让人无法领会的窘境：《诗品》有一个较完整的道家趣味意象群，表达虽含蓄，但作者通过恰当的意象组合，达到了“思与境偕”的艺术效果。

整体上而言，大多数学者的考证都非常严谨细致，《二十四诗品》的道家思想渊源和“立象尽意”的意象批评的探寻幽微是21世纪以来学者关注的热点，道家思想的关联研究整体上呈现出稳步发展，但新的开拓具有越发艰难的特点。有关“象喻之思”的研究取得一定突破，刘天利《略论〈二十四诗品〉的意象批评模式》[6]认为《二十四诗品》意象的完整建构是建立在依照道的运行规律有序排列的基础上的。解读方法的多元化拓展了《诗品》研究的横向维度，但此种研究方式失于重复，在纵向维度上对《诗品》象喻思维进行溯源的研究文章较少，这使得目前《二十四诗品》与道家思想的关联研究处于静态层面，缺乏更深入的揭示。

2. 《二十四诗品》的象喻思维

何谓“象喻”？“象”者，形象、意象之谓也，“喻”者，比喻、隐喻之谓也。“‘象喻’就是立象以尽意，即用具体可感的形象(意象)作譬作喻，以达到生动、传神之效果。”[7]“象喻”作为我国古代诗学论体系中一种独特的诗性批评方式，注重生动性和直观性，与西方文论家注重逻辑推理和理性判断具有本质的差异。“象喻”的使用最早出现在先秦时期，虽有创制和使用，但一直未产生一个完整的“象喻”概念。直到道家学派，初步对“象喻”概念产生自觉，开始给“象喻”下定义，试图构造一个完整的“象喻”系统。“象喻”思维自先秦产生开始，在历史长河中展现出旺盛的生命力，辐射到诗词

戏曲，文史诗论各领域，都可见出其活跃的身影。

《二十四诗品》历来以含蓄朦胧著称，但与一般的文论晦涩难解不同的是，《二十四诗品》所囊括的丰富广博物象导致的朦胧多义是理解其最大的壁垒。《二十四诗品》中每品皆包含十二句四言诗，前半节作者采用华美生动的意象来描摹一幅人间胜境，这一胜境由若干个充满生机的意象组成。意境虽多，却不会给人纷繁杂多之感，整体和谐自然。后半节用较为抽象含蓄的语言描述前半节构成的情境所指向的风格，较为难解。《二十四诗品》的大多品目都是采取这种结构，即形象化的意境构造，辅之以抽象的风格论述。《二十四诗品》意象-意境-风格的论诗方式，使得《诗品》囊括了丰富生动的意(物)象，并自成一个独特的象喻系统。这个系统由自然物象、人物形象和寓言意象构成。

1、自然物象为喻

在《二十四诗品》中，自然物象“近取诸身，远取诸物”[8]，丰富自然。相较人物和寓言意象的论诗方式，自然物象明道说理的色彩比较淡，更多的是通过以象比喻的方式显示出来。这种阐释方式，景象更加鲜明清晰，艺术氛围更为浓厚。以《纤秾》和《绮丽》品为例子。

《纤秾》品的主要意象包括闪动婉转的“流水”、幽静的“山谷”、满树的“碧桃”、“风和日丽”的“水滨”、凉爽的“柳阴”、弯曲的小径、流转啼鸣的黄莺，从颜色、声音和光线形容繁盛的春景和盎然的春色。《纤秾》“纤”指艺术境界的细小，诗中提及的自然物象有一个共同特点，没有壮阔宏伟的景象，而是相对纤巧精细之象。既是描绘传达自然之景的精妙小巧，更根本上是在昭示艺术境界细微小巧的特征；“秾”指艺术景象的浓艳，诗中虽不著色彩，但生机勃勃的景象又好似近在眼前。绘声绘色，自然和谐，“纤秾”所传达的正是一种较为小巧但又洋溢着浓艳的艺术境界[9]。“纤秾”作为艺术风格而被提出在《二十四诗品》也是首创。

《绮丽》品的谋篇有所不同，开头“神存富贵，始轻黄金”就说明这一品所要表达的内容与人精神的富贵相关。第二联“浓尽必枯，淡者屡深”意为艺术境界的渲染需适度，否则会有重形式轻内涵之嫌，延伸到人的品格，则是说作为一个主体的精神品格之淡——淡雅高洁。接着通过“雾气萦绕”的“水畔”、“深林中”的娇艳“红杏”、明月笼罩下的“华屋”、如画般的断桥等物象构成了一幅优美明丽的画面，也是对绮丽风格的形象化喻示。以“雾气”、“水畔”和“红杏”、“树林”为象，承接前两联，颜色上一浓一淡，喻说互补相宜。这两句中对浓、淡、枯、深之间关系的阐发，说出了艺术创造中“和实生物”、对立因素相反相成辩证和谐的深刻道理，有很强的哲理性。

《纤秾》《绮丽》在张国庆看来，是明丽华美的代表。司空图笔下的自然除此之外还有如《冲淡》《典雅》等篇的灵动的醇美，“人闲桂花落”“漫步深林中”的幽美。与《纤秾》《绮丽》的运思方式一致，先运用了大量的自然之物象，再对这些物象进行组合，幻化出了各有妙处的自然景致，最后以对风格的论述为旨归。

2、人物形象为喻

与其他文论相比，《二十四诗品》各类意象中对人物意象的运用独树一帜。司空图采撷各种自然物象所营造的和谐景致不是与世隔绝的，而是一个有着“真人”、“高人”、“幽人”、“佳士”、“畸人”的宇宙[10]。这些人物意象大致可分成两种：一类是凌虚御风，清高脱俗的真人畸人；另一类是志趣高洁，宁静淡远的幽人隐士。在象喻思维中，借这些真人佳士的人物形象喻示与“大道”相遨游的超脱世俗，内心素洁的境界追求。

《二十四诗品》历来被认为沾染了浓厚的道家色彩，从人物象喻可见。“真人”的“真”在《庄子》中是一个重要概念，它在《庄子》中的基本含义即是“仙”，因此《庄子》中的“真人”就是仙人。《二十四诗品》的真人意象主要出现在《高古》“畸人乘真。手把芙蓉”，《超诣》“如将白云。清风与归”，《劲健》“行神如空，行气如虹”。这些仙人有着超越现实的特性，遨游于无拘无束的人间至境中。“畸

人”语出《庄子·大宗师》子贡曰：“‘敢问畸人？’曰：‘畸人者，畸于人而侷于天者。’”[11]“畸者”，奇也，异也，“独志”也，“独有”也[12]。“畸人”在这不仅仅是主体的一种客观存在，更是一种超凡脱俗，“以天下为沈浊，不可与庄语”的精神人格。另一类是幽人隐士人物象喻，相比远离尘俗的仙人形象，幽人隐士更具有人间味。幽人隐士的人物象喻主要出现在《二十四诗品》的《疏野》“惟性所宅，真取不羁。控物自富，与率为期。筑室松下，脱帽看诗。但知旦暮，不辨何时。倘然适意，岂必有为。若其天放，如是得之”，主要是写疏野隐士无所牵绊的心态和闲散适意的生活。《沉著》“绿林野屋，落日气清。脱巾独步，时闻鸟声”，寓居于林中小屋的幽居诗人，在熔金落日的傍晚，独自在鸟鸣的山林中。《自然》“幽幽空山，过雨采蘋。薄言情悟，悠悠天均”，写诗作文应如诗人下雨后采集野蘋，如花儿适时开放，如四季更易般自然，而不需要挖空心思去追寻。《实境》“忽逢幽人，如见道心”，“一客荷樵，一客听琴”，在曲水旁绿松投下一片阴影，打柴的樵夫，品琴的隐士，都是自然且无拘的。以樵夫和品琴的隐士为象，喻示要在心物感应、灵感迸发的瞬间，紧抓心中涌现的境界，真实的加以描绘。

3、寓言意象为喻

“除了自然景物和人物情态之外，《二十四诗品》意象体系中还有一个构成因素，那就是传说寓言意象”。这些寓言意象经过长时间的流传和沉淀，已经形成了某种固定的意义，成为了某种精神符号的代表。在《二十四诗品》中，寓言意象被司空图巧妙地加以使用。

《豪放》“前招三辰，后引凤凰。晓策六鳌，濯足扶桑”，“三辰”指日、月、星。凤凰是传说中的百鸟之王。“六鳌”是传说中天帝任命去支撑五座大山的巨鳌。“扶桑”是传说中的一株神树。意思是说：向前，能召唤日月星辰。从后，能挥手引来凤凰。拂晓时，乘坐六鳌飞驰而去。到晚上，洗足在太阳升起的扶桑边。诗人需从自然之道修养豪气，创造才能心驰神往。这种文思泉涌的气势好像浩浩荡荡的雄风，又好像苍苍茫茫的山海。意在说明豪放之气是出于自然本身，而不是强力所致。《委曲》“水理漩伏，鹏风翱翔”出自《庄子·逍遥游》“鹏之徙于南冥也，水击三千里，抟扶摇而上者九万里，去以六月息者也”。大风起，水面波纹随风散去，大鹏鸟乘风展翼扶摇飞去，借水纹和鲲鹏之寓言意象，说明文章章法的变化根据内容的需要顺势而为，要有波澜回复，避免平铺直叙。《飘逸》“缙山之鹤，华顶之云”出自《列仙传》，“周王子乔好吹笙，作风鸣。后，告其家人曰：‘七月七日，待我于缙氏山头。’及期，果乘白鹤谢时人而去”[13]。以高人为意象，进一步补充说明“飘逸”的诗歌风格。“三辰”、“六鳌”、“扶桑”、“缙山之鹤”等寓言意象在文本的长期使用和流传下，具有了“能指”和“所指”的符号功能，它们具有相对稳定的内涵，并形成了某些约定俗成的意义，便于使用和理解。《二十四诗品》借助寓言意象论说诗歌风格呈现出一种具有中国古典美学特色的诗性特征。

3. 《二十四诗品》象喻思维的道家思想渊源

(一) 道家之象喻

《二十四诗品》的象喻思维，不是采用西方式的逻辑思维分析的方式，而是使用直觉式的形象化手段，把对抽象玄奥的精神或是情感物化为可直观的形象以达到“象外之象”、“味外之旨”的审美意境。追根溯源，《二十四诗品》的象喻之思是论诗时对道的一种体悟，是对道家取诸象以表意的思维方式的创造性转化运用。“象”肇启于《周易》，“古者包牺氏之王天下也，仰则观象于天。俯则观法于地，观鸟兽之文与地之宜，近取诸身，远取诸物，于是始作八卦，以通神明之德，以类万物之情”，“立象以尽意”，但此时期的“象”，主要为巫术占卜之象，与我们现在所说的“意象”有所差异。在文本层面面对“象”进行概念界定的是老庄。老子《道德经》载道“道之为物，惟恍惟惚，惚兮恍兮，其中有象”[14]，大道的形态难以捕捉，但呈现出一种以“象”尽意的态势。庄子《天地》提到“象罔得珠”，宗白华提

出此种解释，“‘象’是境相，‘罔’是虚幻，艺术家创造虚幻的境相，以象征宇宙人生的真际。真理闪耀于艺术形象里，玄珠的乐于象罔里”[15]。这则寓言说明了“道”不是理性支配下的奋发所得，而是要通过无心的感性的意象去获得。道家为解决“言不尽意”矛盾，虽没有直接表达“象”是阐释“意”的手段，但在相当程度上启发了“以象尽意”的思维。庄子《外物》“筌者所以在鱼，得鱼而忘筌；蹄者所以在兔，得兔所以忘蹄；言者所以在意，得意而忘言”，筌、蹄与言皆是为得鱼、得兔和得意的一种工具。“言”作为沟通和表达的媒介，虽具有互通有无和传情达意的功能，但对抽象思维和缥缈情感的内涵的阐释却是十分有限的。如何克服言说的困境，庄子的回答是既然作为言说对象的“道”是不可改变的，那就只有从言说主体和媒介两个方面寻求答案，用一种诗意的、不刻板的方式喻说阐释对象，归根结底就是“象喻”。到了魏晋南北朝，玄学家们对庄子的“言意之辨”进行了更为深入的论辩，促成了荀粲的“言不尽意”说和王弼的“得意忘言”说。王弼糅合了《周易》和《庄子》学说，提出“言者所以明象，得象而忘言；象者所以存意，得意而忘象”[16]，进一步演绎了“象”作为“道”的载体，是中国的艺术为达到“道”的审美境界的重要途径。钟嵘在其诗学专论《诗品》写道“陈思之于文章也……譬鳞羽之有龙凤，音乐之有琴笙，女工之有黼黻”[17]以此喻彼，较为明显地显现出“象喻”的诗意特质。刘勰《文心雕龙·神思》载道“神用象通，情变所孕”[18]，指出借助具体物象才能精神贯通，孕育情思，借助物象对“道”进行阐释的言说方式与老庄之“象喻”是一脉相承的。

（二）《二十四诗品》对象喻思维的继承与超越

《二十四诗品》受道家思想影响，取象喻诗的思维也明显带有“象罔”的痕迹。《二十四诗品》中每一品都有不同的象，既有自然之象、人物之象，也有寓言之象。司空图在创作时力图通过这些客观物象传达创作意图，“象”的客观载体有所不同，但都是为了营造诗境从而表达诗歌理想。庄子《外篇·天地》“象罔得珠”譬喻道从感官和言辩都无从求得，而应弃除心机智巧，在静默无心之中领会道。受庄子哲学的影响，《二十四诗品》“俯拾皆是，不取诸邻”，无需殚精竭虑，顺应情理而作便能着手成春，所追求的是以自然界存在的物象为基础，但又需超越形而下达到形而上的一种艺术境界。《雄浑》“超以象外，得其环中”，“超以象外”是虚，“得其环中”是浑，这两句便是“返虚入浑”。也就是说，获得“雄浑”的境界，要超越事物的表面现象，去体悟象以外的韵味和妙处。这种体悟的过程要顺其自然，不能勉强所为。“环中”出自《庄子》“枢始得其环中，以应无穷”，原意是指把握住了宇宙运行的关键，即“道”，那么便能以不变应无限的万变。司空图受此影响，用其来阐释诗歌创作中的象意关系。

“象喻”的使用如果说在《周易》和老庄的时代处于简单的以物传情的论说状态，那么魏晋以降，“象喻”则表现出超越表象、注重内心体悟，力图实现主体情感和客观物象的高度统一的倾向。先秦时期，“象喻”关涉的批评对象与所喻物象之间存在较为明显的共性特征，追求二者的形似，但缺少一定的美学意蕴和风格体悟；魏晋时期，以老庄为主体的玄学之风盛行，“象喻”始呈现出玄妙幽微的特点，批评对象与所喻物象的追求从形似向神似过渡。时至晚唐，司空图吸收老庄哲学之意涵，汲取“旨微于言象之外”的魏晋画论之思想，而后提出“辨于味而后可以言诗”、“象外之象”。司空图的“味”之“象喻”，指的是他在《与李生论诗书》中所说的“象外之象，味外之旨”，“味”的阐发要以“象”为起点，因此“味”其实是蕴含在艺术形象之中的一种含蓄不尽、难以表达的韵味，可见出庄子《外篇·天道》“意之所随者，不可以言传也”对其的影响。如《二十四诗品》的《绮丽》篇“雾余水畔，红杏在林。月明华屋，画桥碧阴”，图景中有山水亭台，却没有亭台的主人，然而品诗之人可联想到景中必然有主人。意为，后者的人物之象有赖于前者的景物之象，前者是后者的产生基础；但如果没有人物之象，前者的景物之象便无“味”，失去了存在的价值。司空图之“象”与先秦哲人和魏晋士人所论之“象”有千丝万缕的联系，然而前人的“象”零散不成系统，而司空图的创举正在于将“象”与“味”联系起

来,形成了《二十四诗品》这一完整且富有诗性的涵括自然、人物和寓言的“象喻”系统。司空图“象喻”系统的超越性还表现在追求“象”的“离形得似”。老子《道德经》有“和其光,同其尘,是谓玄同”,大道无所不在,与光耀、尘土混同一体,但其形迹不可求之。《二十四诗品》不刻意主张批评物象与譬喻对象的形似,而是超越形貌相似的境界,与大道契合达到“神合”,讲求“神似”。《洗炼》篇,“空谈谢春,古镜照神”,意在强调古镜映照出的物象生动传神的特点;《含蓄》篇“不著一字,尽得风流”,不是轻视锤字炼句,而是说保持灵活跳脱,不拘泥于表象,达到貌合心应。

概而述之,《二十四诗品》作为文论史上的一颗璀璨的夜明珠,其最耀眼的光芒实际由蕴含在“象”中的“意”散射而出。“象”是古代文论中的共性所在,也是司空图《二十四诗品》诗境营构的基础,然而他着重的是以道家思想统摄下的“象”为依托去寻觅“象”以外的意,即“超以象外,得其环中”,超越“象”的共性发展出自身“象喻”系统的独特性,其中所包含的共性与个性辩证统一的道理,不失为解读《二十四诗品》的另一途径所在。

4. 结语

《二十四诗品》是中国文论史上诗性精神的典范,司空图在《二十四诗品》中构造了一个建立在物象到心象再到文学意象的心理转化基础上的“象喻”系统,创造出一个情景相融、物我统一和思与境偕的有机整体。这个独具一格的“象喻”系统,借用生动直观的具体物象譬喻抽象的不可名状的诗歌风格,这种以“象”作为载体的言说方式,是对“道”之体悟的一种重要表现。道家“万物齐一”的生命精神和超越精神贯通《二十四诗品》象喻之思的始终,司空图将浸润了道家精妙思想的象喻之思进行创造性转化,并由此形成了一套卓绝的诗学主张——发“象外之象,韵外之致”之先声。如是观之,道家思想是《二十四诗品》象喻思维之滥觞,《二十四诗品》也是道家思想介入文论著作的一个典范。

参考文献

- [1] 韩文革.《二十四诗品》与老庄哲学[J].武汉理工大学学报(社会科学版),2003,16(3):308-313.
- [2] 郁沅.《二十四诗品》:道家艺术哲学[J].文学遗产,2011(3):60-67.
- [3] 张国庆.《二十四诗品》诗歌美学[J].云南民族大学学报(哲学社会科学版),2007,24(4):128-133.
- [4] 闫月珍,李鑫.《二十四诗品》与庄子哲学[J].陕西师范大学学报(哲学社会科学版),2013,42(4):46-51.
- [5] 方婷.论《二十四诗品》对《庄子》审美风格的继承[D]:[硕士学位论文].福州:福建师范大学,2011.
- [6] 刘天利.略论《二十四诗品》的意象批评模式[J].浙江大学学报(人文社会科学版),2002,32(3):58-64.
- [7] 潘殊闲.象喻:中国传统诗歌评论的利器[J].宁夏社会科学,2005(2):132-136.
- [8] 黄寿祺.周易译注[M].上海:上海古籍出版社,2018:735.
- [9] 张国庆.《二十四诗品》诗歌美学[M].北京:中央编译出版社,2008:99-100.
- [10] 张泳婵.略论司空图《二十四诗品》的意象[J].新疆职业大学学报,2013,21(2):38-41.
- [11] 陈鼓应.庄子今注今译[M].北京:中华书局出版社,1983:194.
- [12] 魏俊玲.司空图《二十四诗品》的基本美学思想[J].新乡教育学院学报,2009,22(4):63-64+69.
- [13] 刘向著.林屋译.列仙传[M].北京:中华书局出版社,2022:134.
- [14] 王弼.老子道德经注[M].楼宇烈,校释.北京:中华书局出版社,2011:55.
- [15] 宗白华.意境[M].北京:北京大学出版社,1987:159.
- [16] 赵源一.王弼解《易》之道阐释[J].周易研究,2006(6):16-22.
- [17] 张怀瑾.钟嵘诗品校释[M].天津:天津古籍出版社,1997:175.
- [18] 范文澜.文心雕龙注[M].北京:人民文学出版社,1962:495.