

《二十四诗品》中诸优美形态阐释

○ 王 磊

(安徽行政学院 安徽经济管理学院,安徽 合肥 230059)

[摘要]《二十四诗品》的作者对诸优美形态的阐释,是在儒释道思想这一传统文化语境中完成了其内在超越的。具体表现为:一方面对绮丽、纤秣的内涵加以重新阐释,使之摆脱情欲路线之所谓“时风”的影响,另一方面又提出很多诸如典雅、清奇、飘逸、冲淡等范畴丰富了优美范畴的内涵。

[关键词]二十四诗品;阐释语境;优美范畴

《二十四诗品》中可概括在美学之“优美”范畴中的审美形态有纤秣、绮丽、典雅、清奇、飘逸、冲淡等,这已几成共识。当我们把《二十四诗品》置于中国文化的背景语境中,这些优美形态的内涵便呈现出一个明显的流变过程:即优美的形成除了与男女情欲的自然表现有关外(绮丽、香艳一类形态的本源含义),还与传统文化对感性情欲的超越意识相关,形成了清雅空灵一类的优美形态。这些不同的优美形态展现了中华审美文化无与伦比的丰富性和多样性。

一、“优美”范畴的历史和文化阐释语境探析

在中国美学中,与“优美”一词含义对应的概念有绮丽、香艳、轻靡等。在中国古人的阐释体系中,上述概念与男女情欲的表现有着本质性的关联。如《礼记·乐记》曰“桑间濮上之音,亡国之音也。”^[1]《汉书·地理志》(下):“卫地有桑间濮上之阻,男女亦亟聚会,声色生焉。”^[2]可知桑间濮上即男女幽会、唱情歌的地方。阮籍《咏怀诗》(其十)也说:“北里多奇舞,濮上有微音。”阮籍把“濮上

作者简介:王磊,安徽行政学院安徽经济管理学院讲师、硕士,主要从事古典美学和文艺美学研究。

微音”与“北里奇舞”对举,明显的把它们看作是性质一样的东西。北里之舞即性感的舞蹈(“北里”是“诸妓所居”之所)。因此“郑卫之音”、“桑间濮上之音”其性质是“淫声”(表现男女情欲),古人称之为“靡靡之乐”,即绮丽、香艳、轻靡的音乐。传统的儒家文化是用“亡国之音”这样一种道德谴责来让人们远离这种表现感性情欲的美,因为这种优美的情调散发出一种令人沉湎的魅惑力。中国文学史上被看作绮丽香艳风格代表的齐梁“宫体诗”与五代的“花间词”,其大部分的作品都是描写男女情爱(有些很露骨)或不厌其烦的细致描写女性的容止、情态、香闺等。弗洛伊德说:“美感肯定是从性感这一领域中延伸出来的,对美的热爱中隐藏着一个不可告人的性感目的,对于性所追求的对象来说,‘美’和‘吸引力’是它最重要和必备的特征。”^[3]这种把美(严格的讲是优美)和性联系起来考察的思路早在英国经验主义者博克那里就已经得到过明确的表述。康德也提出过“性爱则是优美感的宣泄”^[4]这一被人长久忽视的观点。从国内来说,近来对“美”字的字源学的考察也进一步印证了上述观点。早在上世纪五十年代,文字学家马叙伦就已指出美来自“女色之好”。^[5](东汉高诱注《淮南子》中有“好色曰美,好体曰艳”可为参证。)陈良运也考证认为美之“羊”部为女性之征,“大”部为男性之征,一阳一阴,男女交合,“美始于性”。^[6]

在审美意识发展史上,我们可以找到很多例证来验证审美意识与性的密切关联。原始艺术中有很多女神像对于女性的性特征作了大胆的突出的表现(当然这里有生殖崇拜的因素),恐怕正强烈地表明一点:性的激素催化着人对美丽的最初的、也是最强烈持久的反应和沉醉。中国最古老的情歌有一首“候人兮猗!”,意为打扮得漂漂亮亮的等候心上人的到来。猗即美盛的样子。这生动地说明最初的美意识是从情歌之两性意识中生发出来的,并由妆饰行为进一步加强。南北朝繁钦的《定情诗》把情爱与打扮、装饰的关系表达的更为直接明确:“何以致拳拳?绾臂双金环。何以致殷勤?约指一双银……”。^[7]可见容止妆饰的漂亮、优美乃最初的美意识对象。正如康德所指出的那样:“崇高必定是纯朴的,而优美则可以是有着意打扮和装饰的。”^[8]男女间为了增强彼此的性吸引力,或者说根本出自本能的需要,自然会修饰打扮自己,这就是人类美意识(优美感)得以产生的自然基础。并且也因为欲壑终究“难填”,所以追求美多是与华艳奢靡联系在一起。这一点从原始人的繁杂盛覆的装扮中即可见一斑。^[9]陆机说“诗缘情而绮靡”,^[10]这句话是魏晋时期“文的自觉”的标志性口号之一,也可看作是“情”与“美”的源初性关系的一种直接反映。在文学史上,我们可看到表现爱情和两性审美意识的诗歌,如宫体诗和晚唐的花间词等艳情文学,常常是辞藻华丽,内容香艳无比。这既反映了“情”与“美”的天然联系,也反映了情欲很容易不受约束而“泛滥成灾”。孔子说“郑声淫”,他要“放郑声”,主张“乐而不淫”。“淫”既是与男女之情欲相关的贬义词,也有过分、过度、过滥的意思。

中国思想文化史上,情欲与理性常不断表现出它们强烈的矛盾与冲突。每当时代文学蹶陷于情欲主义的困扰时,中国传统文化(儒道释^[11])总是会站出来

以拯时代之弊。例如南朝宫体诗的出现就标志着一种源自宫廷的享乐主义的情欲困扰状况,而这时出来挽救时代之弊的乃是儒家。陈子昂《修竹篇序》“常恐逶迤颓靡,风雅不作”,^[12]李白也浩叹“大雅久不作,吾衰竟谁陈?”(《古风》)杜甫则有“许身一何愚,窃比稷与契”(《北征》),主张“别裁伪体亲风雅”(《戏为六绝句》),这些都透露出强烈的儒家救世的文化使命意识。由于“情欲”与“优美”(绮丽香艳等)的本源性联系,反情欲自然也反艳情文学,因而反对作为男女情欲表现的“绮丽”“香艳”诗风,就成为他们共同的“旗帜”。陈子昂说“齐梁间诗,彩丽竞繁,而兴寄都绝”(《修竹篇序》),李白说“自从建安来,绮丽不足珍。圣代复元古,垂衣贵清真。”(《古风》)他们说的“彩丽”“绮丽”都属于美学上讲的优美形态。将文学从艳情中救赎出来,其途径一是陈子昂提出的儒家路线的“兴寄”,二是李白提出的偏于道家精神的“清真”。而当晚唐北宋出现以花间词和柳永词为代表的表现男女私情的情欲主义路线时,传统文化同样也没有袖手旁观。这次出来的是苏轼,一个儒释道精神皆会通于胸中的大才子,振臂一呼,突破了词为艳科的传统,“一洗绮罗香泽之态,摆脱绸缪宛转之度”(胡寅),^[13]并且“指出向上一路,新天下耳目,弄笔者始知自振。”(王灼)^[14]相对于腐儒用“亡国之音”那套说辞来批判情欲之美,苏轼则用了审美的手段,创造出“自是一家”的豪放风格来超越感性情欲,相较之下影响更大,也更为有效。

中国古代传统文化从具体的身体存在出发,“反身而诚”,在对身体性存在的真诚感悟中体验着感性情欲的困扰,并不断去获得超越性的文化意识。这种身体哲学决定了情欲的感性意识和对情欲的理性超越意识之间的矛盾冲突成为中国传统文化的一个基本主题。中国古代文人对于“绮丽香艳”文学的创作既无法摆脱(所谓“食色,性也”),但又保持着十分敏感的警惕心,就生动的说明了这一点。陆游就是一个典型的案例。“予少时汨于世俗,颇有所为,晚而悔之,然渔歌菱唱,犹不能止。今绝笔已数年,念旧作终不可掩,因书其首以识吾过。”^[15]悔而又作,终于陷入“念旧作终不可掩,因书其首以识吾过”的尴尬境地。对《二十四诗品》中诸优美形态的阐释,同样应该把它置于上述的中国传统文化的阐释语境中进行解读。司空图^[16]生活于晚唐,正是处于艳情文学对传统文化的又一次冲击的“危机”中。晚唐享乐意识抬头,浮艳诗风盛行,于此“时风益浇”,司空图的内心是有着强烈“量力救时”(《议华夷》)的思想的。《二十四诗品》的作者对诸优美形态的阐释,就是在儒释道思想这一传统文化语境中完成了其内在超越的,具体表现为:一方面对绮丽、纤秣的内涵加以重新阐释,使之摆脱情欲路线之所谓“时风”的影响,另一方面又提出很多诸如典雅、清奇、飘逸、冲淡等范畴丰富了优美范畴的内涵。相对于苏轼以“自是一家”的豪放路线来超越绮语柔情的婉约词,这可以看作是代表着审美文化的“雅化”路线在优美形态内部舞动起“手术刀”。《二十四诗品》的作者正是基于传统文化的内在超越精神完成了对优美形态内涵的再次发现和重构,从而使中国封建社会后期的士大夫们找到了对人的感性情欲进行超越的审美手段。

二、《二十四诗品》中诸优美形态的内在精神揭橥

《二十四诗品》中究竟哪些品属于壮美,哪些品属于优美,这是学界争讼不已的老话题,限于篇幅,笔者于此不予展开。本文只讨论学术界基本已形成共识的典型的优美形态如纤秣、绮丽、典雅、清奇、飘逸、冲淡等六品。综合来看,这六品实际上可以分成三组进行讨论,即“纤秣”、“绮丽”为一组,这是最本色的优美形态。“清奇”“飘逸”“冲淡”为一组,其审美风貌更明显地体现出道家精神。“典雅”为一组,此品非常典型的反映了中国传统文化对于艳与俗的超越精神,体现出强烈的“崇雅贬俗”的审美趣味。

首先分析一下第一组。纤秣之秣,本意为花木繁盛,《广韵》“秣,花木厚。”即花之美艳、鲜艳、艳丽,如“夭桃秣李”。李白《清平调》曰:“一枝秣艳露凝香,云雨巫山枉断肠。”由“花之艳”进而用来形容人之艳丽丰腴,如曹植《洛神赋》:“浓纤得衷,修短合度。”纤乃细小、细微之意,因而纤秣对秣丽的程度加以限制,但仍不改艳丽之本色。绮丽也即艳丽之意。绮形容丝织品的华美。纤秣、绮丽,就词语之本意看,它们最符合感性情欲美的内涵。南朝宫体诗和晚唐花间词的风格用纤秣、绮丽来概括就非常恰当。例如李白就用“绮丽”来概括南朝宫体诗的风格,欧阳炯《花间集序》则用“迴巧”和“鲜艳”(“镂玉雕琼,拟化工而迴巧;裁花剪叶,夺春艳以争鲜”)来形容花间词的风格。巧与纤堪称同义词,秦观七夕词《鹊桥仙》有“纤云弄巧”之说,亦可组词“纤巧”。“迴巧”加“鲜艳”即纤秣。因此我们也可以说花间词的风格即是纤秣:鲜艳但不过分,精巧而有情思。但是这种感性情欲的美并不是《二十四诗品》所推崇的美,司空图要超越这种感性情欲的浮艳奢靡之美,而要用道家思想来重新阐释纤秣、绮丽美的内涵,而其基本的阐释路径则指向了自然之道和山水精神。无论是古希腊罗马,抑或中世纪及其后的欧洲人,西方是通过那种以宗教情怀或宗教精神为灵魂的崇高美来超越感性情欲的局限性的。相比之下,中国人则走向了自然,自然美成为了中国人最好的心灵慰藉手段。因此《二十四诗品》的作者要消解《纤秣》品中的情欲内涵,他把“美人”放在“窈窕深谷”中。“美人”有没有“山鬼”的意象,不好确指,但他借空谷中的“美人”以表达高洁的志向,这一层意思还是很明显的。这里多少有些“美人香草”的比兴之意在,但更主要的是他借此意象来表达醉心山水的隐逸之兴。因此纤秣呈现的是隐逸体验中的山水胜境之美。而在《绮丽》一品中,我们从“金尊酒满,伴客弹琴。取之自足,良殚美襟”的说法中也可明显感受到高士的隐逸精神。“乘之愈往,识之愈真。如将不尽,与古为新。”(《纤秣》)意为乘着这山水胜境去追寻,便越能体味到老庄所言的自然大道之“真”。它与陶渊明“此中有真意”,荆浩“度物象而取其真”之说皆相通。这里的“真”必须联系老庄精神来深度解读。借助这一“真”字,《二十四诗品》的作者想要实现的是对纤秣内涵中感性情欲的超越。如果把“真”的本意只是理解为“纤秣风格的真髓”,^[17]这只是望文生义的见解。“与古为新”,学者对此句的阐释也大多未能

领悟“与古”暗含着“与今”的对比。“今”是时俗，是浮艳轻靡，而“古”则是古雅，是对“时俗”的超越。以今为俗，贵古贱今，这是儒道两家主导的中华文化的根本审美精神之一。《高古》一品更是将对古的崇尚溯源到“黄唐在独，落落玄宗”之境。“为新”是一切艺术风格的根本命题所在，《二十四诗品》的作者单单在“纤秣”一品中强调这一点，其秘密也正在于此，即“与古为新”是要从古代的人文精神中寻求超越俗艳的创新动力，创造出超越情欲的那一份“真”（山水精神）之美，而不是随从时俗的绮靡香艳之风。“如将不尽”即如此就能做到古道日新，自然来之不尽。

纤秣、绮丽经过《二十四诗品》作者的重新阐释，其审美内涵已摆脱了南朝宫体诗和晚唐浮艳轻靡的诗风的影响，接受了一次道家精神的洗礼。

《二十四诗品》对“清奇”、“飘逸”、“冲淡”一组的阐释就更完全是道家精神的具体体现了。清奇的意思不是“清和奇”（联合结构），而是“清得奇”的意思（述补结构），中心词是“清”。“清”的精神源头在于道家。《庄子·天下》引关尹之说云：“在己无居，形物自著，其动若水，其静若镜，其应若响，芴乎若亡，寂乎若清。”因而“清”常借水的意象和镜的意象喻示。宋严羽“镜花水月”的空灵意象其精神源头亦可溯源于此。《二十四诗品·清奇》中“漪流”、“晴雪”、“渔舟”、“寻幽”、“空碧”、“淡不可收”这些意象既有与“水”“镜”意象相关，也有与渔父、寻幽这些传统的隐逸主题相关，它们无不是道家“清”的精神和隐逸之风的体现。《飘逸》品云：“缙山之鹤，华顶之云”，“御风蓬莱，泛彼无垠。”缙山、华山、蓬莱都是道家隐逸胜地，鹤与云也可看作是高士、隐士的象征。可见“飘逸”也是典型的体现了道家精神的优美形态。与之对照的是李商隐“不须浪作缙山意，湘瑟秦箫自有情”（《银河吹笙》），乃是李商隐坚持自己的情欲创作路线和绮艳诗风而提出的理念。《冲淡》品“饮之太和”则直接点明了其精神源头来自道家。宋张载说：“太和所谓道。”而在“独鹤与飞。犹之惠风，萑苒在衣。阅音修篁”说法中，隐逸高士的精神风貌赫然在目。这些意境让人想到了王维的“独坐幽篁里，弹琴复长啸。深林人不知，明月来相照”。《二十四诗品》“冲淡”美的意境恐怕受到了王维诗句的影响和启发，同时它的空灵的审美趣味如“独鹤与飞”、“即之愈希”、“脱有形似”的说法也深刻影响了宋人的平淡说、清空说。例如提出清空说的宋张炎表述“清空”的意境是“如野云孤飞，去留无迹”，^[18]“野云孤飞”与“独鹤与飞”，一云一鹤，都是道家精神的表征物，其“孤飞”“独飞”何其神似，审美趣味一脉相承。

再来看“典雅”品。中国传统审美文化一直是贬俗崇雅，但儒释道的“雅化”取向也多有不同。儒家更表现出“伦理化”的雅化精神，道家与释家则是出世的和摆脱功利化影响的“审美化”的雅化精神。伦理取向的雅化，其典型口号就是“文以载道”，要求艺术作品有“兴寄”、“比兴寄托”，即要在文学艺术的审美活动中注入道德的伦理教化的任务，遵从儒家经典的仪轨要求。如刘勰《文心雕龙·体性》云“典雅者，熔式经诂，方轨儒门者也。”这里的“典雅”体现的就是儒

家的雅化精神。“熔式经造”则非多读书不可,要求非常熟悉儒家经典和传统文化。与儒家强调要有深厚的人文修养和广博的知识储备不同,道家和释家的雅化精神更强调洗净铅华、“自然去雕饰”的纯粹审美主义的趣向。儒家要“化性起伪”,而道家要“去伪存真”。儒家认为“伪”即是美,学养深厚即是美。孔子要求君子须“文质彬彬”,质胜文则“野”,就不美了。但在道家看来,知识涵养会消磨人的灵性,他们要绝圣去知,“掇击而知”。因此道家认为“朴(真)”即是美,“鼓腹而游”(《庄子·马蹄》)的野生状态就是美。释家的态度由禅宗的一桩公案即可说明:神秀要求“时时勤拂拭”,即要求一套学养功夫,因而未达真慧。六祖慧能“本来无一物,何处惹尘埃”的说法是直探本根:何用学养,自然顿悟才是最高智慧!

对照上述相对立的两种雅化精神,《二十四诗品·典雅》一品则更多倾向于道家 and 释家(主要是道家)路线。“坐中佳士,左右修竹”所呈现的犹如王羲之《兰亭集序》中描写的人生快意的雅集之会。诗中提到“茅屋”、“赏雨”、“幽鸟”、“眠琴”等,对照一下王维的“落花家童未扫,莺啼山客犹眠”的诗句,就更是道家隐逸生活的鲜明写照了。而在“落花无言,人淡如菊”的说法中,既有“落花家童未扫”的意境,也让人想到禅宗的“郁郁黄花”之说。唯一谈到文书典册的“书之岁华,其日可读”,似乎与儒家强调知识学养的典雅精神有关联,但实际上这是一个比喻的说法,意思是说“岁月的年轮写就了大自然可读的典册”,或许翻译成李白的“天然去雕饰”的诗句,其含义就更明朗了。

《二十四诗品》深受儒释道特别是道家 and 佛禅思想的复杂影响,但其基本精神是反对艺术表现中的情欲路线的,在审美活动中实现对感性情欲和优美形态的超越。《二十四诗品》的历史意义也正在于此。《二十四诗品》对六种具体的优美形态的阐释,走的是与晚唐李商隐、温庭筠,及后来北宋柳永等为代表的描写男女私情的情欲主义路线的“绮丽”、“香艳”诗风完全不同的路线,它体现的是中华传统文化之超越性的审美精神。苏轼说司空图“盖自列其诗之有得于文字之表者二十四韵,恨当时不识其妙,予三复其言而悲之。”^[19]不管苏轼所说的司空图的“二十四韵”是否就是指《二十四诗品》中的二十四首诗,但苏轼在文中表现出的高度认同和折服的语气表明了司空图倡导的审美趣味对苏轼的非同一般的影响。可以说司空图及其《二十四诗品》是宋人提出“平淡”、“萧散”、“清空”等审美范畴的关键性的历史推手。反过来,当后来的南宋词人用清空、典雅或飘逸的风格去处理他们生命中的情欲困扰时,我们的文学史上又出现了多么丰富的感动着我们心灵世界的美丽情歌!而出现在那个历史节点上的《二十四诗品》,或许可以说“功”莫大焉。

三、《二十四诗品》中诸优美形态的形态学特征

与崇高美、壮美强调意境阔大,或大力雄强不同,优美更体现出意境窄小,或力量阴柔的一面。上述六种风格形态,从其表现的情感特点看,远不是张扬怒

骂,粗嚎叫嚣,澎湃激越之类的有力的情感,其表现的也不是刚健雄强,或阔大浑仑的意境。纤秣、绮丽固不待言,清奇、飘逸、典雅之逸气,以及冲淡之空漠萧散,无不充满阴柔、和顺之风。有学者说飘逸是一种独立范畴的阴阳和合之美,笔者认为这一说法不够严谨。阴阳和合、刚柔相济是中国传统文化中一种普遍性的审美精神。刘勰云:“若风骨乏采,则鸷集翰林;采乏风骨,则雉窜文囿。”(《文心雕龙·风骨》)唐魏征《隋书·文学传序》云:“江左宫商发越,贵于清绮,河朔词义贞刚,重乎气质。……若能掇彼清音,简兹累句,各去所短,合其两长,则文质斌斌,尽善尽美矣。”^[20]在中国传统审美文化中,崇高、阳刚不能是单纯的跋扈扬厉,优美、阴柔也不能是单纯的柔弱轻靡。阳刚、阴柔必须要调和、中和,因此中国人说的“壮美”,只能说是偏于阳刚,“优美”只能说是偏于阴柔。说飘逸是单独一类的阴阳和合之美因此不能成立,说飘逸具有阴阳和合的审美特征乃更妥当些。

遵循刚柔相济、阴阳和合的总要求,中国传统美学对诸优美形态的形态学阐释就与西方大不同。西方传统美学把优美与崇高对比,形态上二者各走极端,如“绝对大”、“无限大”与“小巧”的形态对比。中国传统美学则要求阴阳调和,因此形态分析上就不停留于二者的简单对比,更不能各走极端。在《二十四诗品》中,具体体现为《绮丽》、《纤秣》强调用对立的形态特征去调和、中和那种单纯的美艳,以及《清奇》、《冲淡》、《飘逸》、《典雅》虽形态各异,但与前文所阐述的这些范畴所具有的道家、释家审美精神相协调,而突出强调了简约、萧散、平淡、素朴的审美特征,这些形态特征与情欲路线的优美范畴一般所呈现出的繁声淫奏、错彩镂金的形态美形成了鲜明的对比。

首先看一下《绮丽》、《纤秣》。为了消解“绮丽”给人的美艳感,《二十四诗品》的作者在提到“富贵”、“黄金”、“浓深”、“华屋”、“画桥”、“金尊”、“红杏”等呈现一派华丽富贵之象的字眼时,便在表述过程中进行了调和限定:“富贵”须是“神存”,“黄金”须要“始轻”,“浓深”须与“枯淡”相调和,“华屋”“画桥”则须置于“月明”“碧阴”的幽雅之境方为不俗。同样“红杏在林”须置于“雾余水畔”之境,“金尊酒满”需要“伴客弹琴”相陪衬,古琴幽韵,方是清雅。“取之自足”即是不可过度雕缛之意。注重对立面的调和,是中国人审美、处世的一贯精神。特别是当外在方面是飞扬富艳时,就更需要用内在的清雅淡泊、平和沉稳加以调和,否则就会蹶陷于颠倒狂乱和俗不可耐之境(词学家称之为“叫嚎粗器”)。如黄钺《二十四画品》有云:“剑拔弩张,书家所谓,纵笔快意,画亦不妙。”^[21]沈义父《乐府指迷》则说“发意不可太高,高则狂怪而失柔婉之意。”^[22]“近世作词者,不晓音律,乃故为豪放不羁之语,遂借东坡、稼轩诸贤自诩。”^[23]这些都表现了同样的审美趣味。

我们再来分析“纤秣”。纤和秣有相互制约的意思。从前引曹植《洛神赋》的“秣纤得衷”中可见秣纤和修短一样,其含义是相对的。如前文所述,秣,原义指花木繁盛,引申为美艳、浓艳。纤,原义指细纹丝帛,引申为纤细,细微之意。

虽然两者都可形容美丽,但美的形态是相反的。一个是烂若舒锦,一个是涧底幽兰。《二十四诗品》正是在这两种意境上来描绘纤秣之品。“采采流水,蓬蓬远春。”这是秣。“窈窕深谷,时见美人。”这是纤(美人如幽兰)。“碧桃满树,风日水滨。”这是秣。“柳阴路曲,流莺比邻。”这是纤。要注意,“流莺比邻”不能理解成唧唧喳喳的莺群,“比邻”说明是两只鸟。莺是树栖性鸟类,从不到地面活动,故称“流莺”。常成对穿梭飞行于绿树丛中,故称“比邻”。清幽的环境中,有两只流莺,故是纤境。《二十四诗品》的作者将两种不同的意境铸成一品,就是为了取得对立调和的效果,即曹植所说的“秣纤得衷,修短合度。”我们看到“纤秣”和“绮丽”的阐释并不强调境界的大小问题,而是强调要从对立面去取得一种对立调和的效果(一阴一阳之谓道),否则雕缛满眼、错彩镂金就成了“郑声淫”了。这是中国传统文化中区别于西方的独特的审美趣尚。

简约、萧散、平淡、素朴的形态特征更体现了中国传统文人普遍的审美趣味,是儒释道三家共同追求的,尤为道家表述得最为本质深透。这一点叶朗在《中国美学史大纲》中就“逸品”问题对此做过深入的讨论,^[24]这也是《二十四诗品》中《清奇》、《冲淡》、《飘逸》、《典雅》各品所共同表现出的审美旨趣。先来看简约萧散。黄休复《益州名画录》将画格分为逸、神、妙、能,逸格最高,能格最低。逸格的“笔简形具,得之自然”^[25]追求的就是简约萧散,它是和能格的“性周动植,学侔天功”^[26]是相对的。能格追求“形似”,画什么像什么,即“性周动植”,逼肖自然,故能“学侔天功”,几欲乱真。追求“形似”就会繁复而不能简约,“学侔”就拘谨而不能萧散洒脱,不能“得之自然”。元代画家倪瓒的作品历史上被看作是逸品的典型代表,倪瓒在《清閤全集》卷九中有一段著名的《跋画竹》:“余之竹聊以写胸中逸气耳,岂复较其似与非,叶之繁与疏,枝之斜与直哉!或涂抹久之,它人视以为麻为芦,仆亦不能强辩为竹,真没耐览者何。”^[27]苏轼也说“论画求形似,见与儿童邻。”^[28]《二十四诗品》中《冲淡》之“脱有形似,握手已违”,《飘逸》之“如不可执,如将有闻”就是明确反对追求“形似”。《冲淡》之“独鹤与飞”、“荏苒在衣”,《飘逸》之“落落欲往,矫矫不群。猴山之鹤,华顶之云”则是对简约萧散意境的明确表述。这种萧散意境在《典雅》、《清奇》中也得到了深刻的表达。如《典雅》曰“坐中佳士,左右修竹。白云初晴,幽鸟相逐”,和《清奇》之“晴雪满竹,隔溪渔舟。可人如玉,步履寻幽”等。这种萧散意境实是隐逸高士的生活理想在审美活动中的反映。其思想源头来自《庄子·人间世》提出的“散木”、“散人”的说法,而明确作为一个审美范畴提出则在北宋。苏轼说:“萧散简远,妙在笔画之外。”^[29]从一个反映生活态度的哲学概念向美学范畴过渡,《二十四诗品》在其中起了关键的中介环节的作用。

其次再看素朴平淡。素朴平淡的核心词即“素”和“淡”。这种审美理想在《诗经·出其东门》一诗中就已得到了最初的生动的表现:“出其东门,有女如云。虽则如云,匪我思存。缟衣綦巾,聊乐我员。”“有女如云”,多么艳丽华美,但非我所求,最令我心意所属的是那素洁简朴的女子。“缟衣”,未染色的白衣,

“綦巾”，青黑色的饰巾。“缟衣綦巾”是一种黑白相衬的素朴的美。中国画家认为“用墨独得玄门”。这种审美趣味用“绚烂之极归于平淡”加以表达最是妥帖。这种素朴平淡的美也体现在老子的“大音希声”、庄子的“虚室生白”、儒家的“无声之乐”、禅宗的“镜花水月”之喻等不同的说法中。对于儒家的“无声之乐”说，徐复观在《中国艺术精神》一书中有过深入的研究探讨，读者可参看《中国艺术精神》的相关章节。^[30]在《二十四诗品》中，《冲淡》之“素处以默，妙机其微”，《典雅》之“落花无言，人淡如菊”，《清奇》之“神出古异，淡不可收”，《飘逸》之“高人惠中，令色氤氲”等不同的说法（氤氲乃大道冲和之色），表达的同样都是一种素朴平淡的趣尚。只是《二十四诗品》淡言玄旨，意蕴深籍，更让后人回味无穷。

总之，必须把《二十四诗品》对优美内涵的阐释置于中国美学的历史和文化的语境中进行解读，它们的精神内涵和形态特征才会充分地展露出来。

注释：

[1] 杨天宇：《礼记译注》，上海：上海古籍出版社，2004年，第470页。

[2] 班固：《二十四史·汉书》，郑州：中州古籍出版社，1998年，第111页。

[3] 引自朱立元主编：《西方美学思想史》（下卷），上海：上海人民出版社，2009年，第1202页。

[4] [8] 康德：《论优美感和崇高感》，何兆武译，北京：商务印书馆，2001年，第7、4页。

[5] 马叙伦：《说文解字六书疏证》（卷七），北京：科学出版社，1957年，第119页。

[6] 陈良运：《“美”起源于“味觉”辨正》，《文艺研究》2002年第4期。

[7] 逯钦立：《先秦汉魏晋南北朝诗》，北京：中华书局，1983年，第386页。

[9] 羊人为美能否从这里去解读？古文字学家康殷《文字源流浅说》释“美”由此处立说便很有启发：“象头上戴羽毛装饰物的舞人之形……饰羽有美观意”。

[10][12][13][14][15][19][29] 郭绍虞：《中国历代文论选》，上海：上海古籍出版社，2001年，第171、55、360、85、358、300、300页。

[11] 儒道释既有差异、矛盾的一面，也有统一的一面。但在反对情欲、“以救时弊”方面大家的立场基本一致。儒家是强调以礼节情、以道制欲的，道释两家也是站在反对情欲文学的立场上的。黄庭坚《小山词序》中记载了一则趣闻，很说明问题：“余少时间作乐府，以使酒玩世。道人法秀独罪余以笔墨劝淫，于我法中当下犁舌之狱。”明杨慎引宋儒云：“禅家有为绝欲之说者，欲之所以益炽也。道家有为忘情之说者，情之所以益荡也。”（杨慎：《词品》，上海：上海古籍出版社，2009年，第60页。）其对释、道两家“绝欲”、“忘情”的基本态度的总结是准确的。

[16] 《二十四诗品》的作者问题，近来学术界提出不少质疑，但大部分学者还是倾向于司空图是第一人选。

[17] 张国庆：《二十四诗品诗歌美学》，北京：中央编译出版社，2008年，第101页。

[18] [22][23] 唐圭璋：《词话丛编》，北京：中华书局，2005年，第259、277、282页。

[20] 魏征等：《隋书》，引自《二十四史·卷五》，郑州：中州古籍出版社，1998年，第362页。

[21][25][26][28] 俞剑华：《中国古代画论精读》，北京：人民美术出版社，2011年，第193、176、177、22页。

[24][27] 叶朗：《中国美学史大纲》，上海：上海人民出版社，1985年，第289-294、294页。

[30] 徐复观：《中国艺术精神》，北京：商务印书馆，2010年，第40-44页。

〔责任编辑：黎虹〕