

1997

〈雄渾〉試解：兼論《二十四詩品》的主旨

Ping Leung CHAN

Follow this and additional works at: <http://commons.ln.edu.hk/chbc>



Part of the [Chinese Studies Commons](#)

Recommended Citation

陳炳良 (1997)。〈雄渾〉試解：兼論《二十四詩品》的主旨。《嶺南大學中文系系刊》，4，15-22。檢自 <http://commons.ln.edu.hk/chbc/35>

This Article is brought to you for free and open access by the Department of Chinese at Digital Commons @ Lingnan University. It has been accepted for inclusion in 嶺南大學中文系系刊 Bulletin of Chinese Studies by an authorized administrator of Digital Commons @ Lingnan University.

〈雄渾〉試解

兼論《二十四詩品》的主旨

陳炳良

有關《二十四詩品》（以下簡稱《詩品》）的論述甚多，最近連作者問題也給提出來了。〔註 1〕一般論者多認為它是描述二十四種不同風格的文章。〔註 2〕但“精神”、“超詣”和“流動”似非可用以形容某種風格的名詞。祖保泉也說：〈沉著〉一品中“獨步”的人，怎麼一定就是“沉著”的，而不是“疏野”的呢？〔註 3〕所以陳國球說：“司空圖既沒有將詩歌風格作嚴重的釐分，也沒有預備盡括所有的詩歌風格。”〔註 4〕那麼，《詩品》的內容是甚麼呢？我認為它談的主要是創作論，此外還涉及到讀者詮釋問題。現在我嘗試解釋〈雄渾〉和有關文字，以說明我的論點。

第一則〈雄渾〉首先說明主題內容和文字的體用關係。內容以真為主。〈高古〉的“畸人乘真”，〈洗鍊〉的“乘月返真”，〈含蓄〉的“是有真宰”，〈縝密〉的“是有真跡”和〈形容〉的“少迴清真”所說的真並非真實的意思，而是接近《莊子》的真（“反真”見〈大宗師〉、〈秋水〉，“真宰”見〈人間世〉）——可以說是發自內心的真誠。這和〈中庸〉的“誠者萬物之根本”可以參看。

“真體內充”和“積健為雄”的含意，就相當於〈勁健〉的“飲真茹強，蓄素守中，喻彼行健，是謂存雄。”這個觀念應來自《孟子·公孫丑上》的“其為氣也〔案指浩然之氣〕，配義與道，無是，餒也。是集義所生者，非義襲而取之也。”這種祖述儒家的寫法，在《文心雕龍》（以下簡稱《文心》）的〈原道〉、〈徵聖〉、〈宗經〉更為明顯。

至於文字，《詩品》就主張“返虛入渾”。虛即西方文論之“虛構性”（fictionality），故以“荒荒油雲，寥寥長風”來形容文字的“無中生有”。因為風、雲都是不知其所由來的。當它們積集在一起時，即可使大鵬搏扶搖而直上（見《莊子·逍遙遊》），或沛然下雨（見《孟子·梁惠王上》）。所以這兩句應是用以形容“積健為雄”的。作者又強調作

品的意義並不被文字的表面意義所限制，而作品中的各部分都圍繞著主題，如是，積累而成雄渾。如果從各部分來看，並沒有甚麼可觀，但如合在一起，就會“來之無窮”了。所以作者提出雄渾。渾即老子“有物渾成”的渾。《文心》用下棋來比喻作文，要始終進退都要一致，才能如“三十之輻，共成一轂。”〈總術〉篇說：

若夫善奕之文，則術有恒數，按部整伍，以待情會；因時順機，動不失正。數逢其極，機入其巧，則義味騰躍而生，辭氣叢雜而至。視之則錦繪，聽之則絲簧，味之則甘腴，佩之則芬芳：斷章之功，于斯盛矣。

文字又怎樣由無中生發出來呢？作者就以虛懷、靜默來捕捉飄忽的靈感；或如陸機〈文賦〉所說：“罄澄心以凝思，眇眾慮而為言，籠天地于形內，挫萬物于筆端。……課虛無以責有，叩寂寞而求音。”（這和〈沖淡〉的“素處以默，妙機其微”意思很近似。）〈沖淡〉的“閱音修篁，美曰載歸”說的是作者要超越眼前的物象，發揮它的深意。因為作者描寫之實景，讀者以不是當時在場的緣故，未必能加以認同。故這一則結句說：“脫有形似，握手已違。”這一點，在〈形容〉說得更清楚，一切描寫，只取其勢態、精神，不重形似。它是這樣寫的：

如覓水影，如寫陽春。風雲變態，花草精神。海之波瀾，山之嶙峋。俱似大道，妙契同塵。離形得似，庶幾斯人。

至於〈沖淡〉的“閱音”這兩個字，用的是“通感”手法，藉以表達“超以象外”的宗旨。

而〈高古〉的“太華夜碧，人聞清鐘。虛佇神素，脫然畦封。”明顯地從〈文賦〉生發出來。當心境澄明時，（《文心·養氣》：“水停以鑒。”這句源出於《莊子·德充符》篇：“人莫鑑於流水而鑑於止水。”）靈感忽然而來使人矍然而悟。王維〈過香積寺〉的“古木無人徑，深山何處鐘”可參證。此後，作者進而“函錦邈于尺素，吐滂沛乎寸心。”（〈文賦〉這和“入渾”的意思相似。而所謂“入渾”，應是指通過文字把靈感捕捉在紙上。〈文賦〉又說：

體有萬殊，物無一量，紛紜揮霍，形難為狀。辭程才以效伎，意司契而為匠。在有無而僂俛，當淺深而不讓。雖離方而遁圓，期窮形而盡相。

這段話可以幫助我們明白《詩品》這幾句話的意義。我們也可以引述《文心雕龍·神思》作為佐證。

是以陶鈞文思，貴在虛靜，疏淪五藏，澡雪精神。積學以儲寶，酌理以富才，研閱以窮照，馴致以懌辭。然後使玄解之宰，尋聲律而定墨；獨照之匠，窺意象而運斤。

再說〈雄渾〉這幾句話：“具備萬物，橫絕太空，荒荒油雲，寥寥長風。”它重申靈感生於虛空。後二句，更似〈文賦〉的“惝風飛而森豎，鬱雲起乎翰林。”至於“具備萬物”這一句，可能出自《孟子·盡心上》的“萬物皆備于我矣，反身而誠。”這和上文對真的分析彼此一致，因為真就像浩然之氣一樣，是“集義所生者，非義襲而取之”的。

作者在創作時，須澄心靜慮，然後才能獨出機杼。〈高古〉就強調這一點。它說：“虛佇神素，脫然畦封。”〈沖淡〉亦說，“獨鶴與飛。”它和《莊子·大宗師》一樣，尊崇畸人。對獨創的強調，〈文賦〉和《文心雕龍》早已提出。陸機說：“必所擬之不殊，乃闇合乎曩篇。雖杼軸于予懷，怵他人之我先。”《文心雕龍·物色》則說：“然物有恒資，而思無定檢，……且《詩》《騷》所標，並據要害；故後進銳筆，怯于爭鋒。莫不因方以借巧，即勢以會奇；善于適要，則雖舊彌新矣。”陸、劉兩人都要求作者做到韓愈所說的“惟陳言之務去”，去超越古人。《詩品》亦有同樣的意見。它說：“如將不盡，與古為新。”（〈織纜〉）又說：“流水今日，明月前身。”（〈洗鍊〉）這兩句可以和上面引述的〈物色〉那段話互相印證。

《詩品》主張創作時，要苦思。如果靈感不來，作者應如懷人一樣，常以為念。到適當時，自然汨汨然來了。它說：“鴻雁不來，之子遠行，所思不遠，若為平生。海風碧雲，夜渚月明，如有佳語，大河前橫。”其中“夜渚”句，疑出自李白的〈夜泊牛渚懷古〉：“牛渚西江夜，青天無片雲，登舟望秋月，空憶謝將軍，余亦能高詠，斯人不可聞。……”苦思不得時，《文心雕龍·養氣》就建議：“是以吐納文藝，務在節宣，清和其心，調暢其氣，煩而即舍，勿使壅滯。”這種論調大抵在晚唐已不太流行了。所以司空圖覺得苦吟也可得好句，故說賈島、孟郊、劉得仁那幾個人“時得佳致，亦足滌煩。”（〈與王駕評詩書〉）

苦思之後，或會豁然開悟，如“大江前橫”，歷歷如在目前。喬力引黃庭堅的“坐對真成被花惱，出門一笑大江橫，”〔註5〕（“出門一笑”似出自李白的“仰天大笑出門去，我輩豈是蓬蒿人。”〔〈南陵別兒童入京〉〕此外，〈精神〉中“碧山人來，清酒滿杯”兩句，也可解作苦思得句的喜悅。這兩句來自李白“暮從碧山下，山月隨人歸，卻顧所來徑，蒼蒼橫翠微。……歡言得所憩，美酒聊共揮。”〔〈下終南山過斛斯山人宿置酒〉。〕可用作形容作者狂喜的心情。《詩品》則將這情況比擬作浩劫歸來的輕鬆感。（“汎彼浩劫，渺然空縱。”〔〈高古〉〕）經過“超心鍊冶，絕愛緇磷。”然後可以擺脫前人窠臼，自新面目。“流水今日，明月前身”兩句，疑出自張若虛的〈春江花月夜〉：“人生代代無窮已，江月年年望相似，不知江月待何人，但見長江送流水。”流水的變動和月亮的永恒彼此對照，就如辭和事的相互關係。情事不變，而文辭日新。《文心雕龍·通變》所謂“名理有常，體必資於故實；通變無方，數必酌于新聲。”就是這個意思。

經過洗鍊之後，便返回自然，即“乘月返真”是也。（“乘月”出自〈春江花月夜〉的“不知乘月幾人歸，落月搖情滿江樹。”）回到自然，就像從肺腑中流出，無所假借。（〈自然〉：“薄言情悟，悠悠天鈞。”）作者要能統馭萬物，（《文心·總術》：“乘一總萬”）出意真率，就如桃源中人“不知有漢，無論魏晉”了。所以〈疏野〉說：

惟性所宅，真取弗羈。控物自富，與率為期。築室松下，脫帽看詩。但知旦暮，不辨何時。倘然適意，豈必有為。若其天放，如是得之。

到這階段，作者就如直抒胸臆，所謂“取之自足，良殫美襟”（〈綺麗〉）了。

〈疏野〉的“得”，應出自《孟子·離婁下》的“君子深造之以道，欲其自得之也。”因此，〈豪放〉說：“由道返氣，處得以狂。”從這兩句來看，作品的風格不一定要平淡。它可以是豪放的，就像孟郊的“春風得意馬蹄疾，一日看盡長安花。”（〈登科後〉）更像《楚辭》那般天馬行空無所羈勒。這一類的作品，表現出一種超乎現實的境界。這個創造出來的“自然”，當然不能用任何尺度來衡量的了。〈精神〉所說：“妙造自然，伊誰與裁，”就是這個意思。

此外，無所假借，便無須裝飾。〈典雅〉說：“落花無言，人淡如菊。”前一句源自《史記·李將軍列傳》，《文心》用之，〈情采〉說：“夫桃李不言而成蹊，有實存也。”〈程器〉也批評當時人“務華棄實”。而重實也是韓愈論文要點之一。他說：“是

故君子慎其實也。”（《答尉遲生書》）在這方面，《詩品》也是極力主張的。它說：“期之以實，御之以終。”（《勁健》）作者要能去華重實，因為：“濃盡必枯，淡者屢深。”（《綺麗》）表面看來，一切應是“遇之自天，冷然希音”。（《實境》）

對於閱讀，《文心·知音》說得很清楚：“夫綴文者情動而辭發，觀文者披文以入情；沿波討源，雖幽必顯。……豈成篇之足深？患識見之自淺耳。……書亦國華，玩繹方美。”這和西方文論閱讀賦予作品以意義和美感的主張很相似。它也牽涉到“文學能力”的重要性。所以讀者，要先“博觀”，又避免主觀判斷，否則便會“會已則嗟諷，異我則沮棄；各執一隅之解，欲擬萬端之變。”這自然是不為人所接受的。

《詩品》同樣地注重閱讀。它說：“書之歲華，其日可讀。”（《典雅》）“誦之思之，其聲愈稀。”（《超詣》）它的作者似乎比劉勰更清楚閱讀過程，強調讀者可以賦予作品以意義。《委曲》就指出：在我們欣賞作品的文字時，亦要憑我們的識力，依據文字去探索作品的意義，（《文心·知音》：“沿波討源，雖幽必顯。”）必能像魯迅所謂“於無聲處聽驚雷”，捕捉到它的深層意義。我們這樣鑽研下去，（《文賦》：“言恢之而彌廣，思案之而逾深。”）便可像西方文論那樣賦給作品以意義了。《委曲》的原文是這樣的：

登彼太行，翠遶羊腸。杳靄深玉，悠悠花香。力之於時，聲之於羌。似往已迴，如幽匪藏。水理漩洑，鵬風翱翔。道不自器，與之園方。

深層的意義，並不容易地從字面求得。這樣說來，似乎是很玄妙。祖保泉曾舉李白“玲瓏望秋月”為例來說明。他說：“玲瓏有明徹的意思，那徹夜無眠的望月人眼神都被畫活了。然而全篇‘無一字言怨，而隱然幽怨之意見于言外’（蕭士贊語）。”〔註6〕像祖保泉那樣的解釋，並非憑個人臆測，只不過那些按文字去釋義的一般讀者所不能夢見罷了。（《超詣》：“匪神之靈，匪機之微。如將白雲，清風與歸。遠引若至，臨之已非。少有道契，終與俗違。”）

不過，由於讀者並非作品的原作者，“沿波討源”，談何容易。他只能像澆酒一樣，穿過文字障，又設想作者創作時的心態，即使細微的線索都可以幫助他明白整篇的意義。（見《含蓄》）這些線索可能是一些意象。當得到線索後便抽絲剝繭，一切都自然清新地展現在眼前。作者之所以故弄玄虛，是要增加閱讀的美感。（《縝密》：“要路愈遠，幽行為遲。”）〔註7〕同時亦要提高文字的技巧。（“語不欲犯，思不欲痴。”）最

後，讀者詮釋要和作品密合無間，到達“猶春於綠，明月雪時”的“妙契同塵”境界。

從閱讀過程來說，我們須求之於象外，才能重構或重現作品的深層意義。〈超詣〉的“亂山喬木，碧苔芳暉”兩句，以往學者都未能解得清楚。我以為上句來自馬戴的“微陽下喬木，遠燒入空山。”（〈落日悵望〉，一作“遠色隱秋山”）下句來自王維的“返景入深林，復照青苔上。”（〈鹿柴〉）這和劉勰強調“圓照”一樣。而《詩品》作者更進一步談“復照”，那就相當於“重現”（re-present）了。

可是，做到超詣，實在不容易。在“深廢淺售”（《文心·知音》）的情況下，《詩品》只有“誦之思之，其聲愈希”之歎了。

至於求之象外，即使有聰慧的高人能領略作品的深意，但卻又難以語言表達。這種情況就相當於新批評（New Criticism）的“闡述的異端”（heresy of paraphrase）。例如李煜的“流水落花春去也，天上人間。”我們實在很難把握到它的意義。這例子可歸入謝榛《四溟詩話》所提到的“不必解”那一類。（〈飄逸〉：“如不可執，如將有聞。識者期之，欲得愈分。”）

我們既然可以賦予作品以意義。我們的意見未必和作者的相符。因此，“一客荷樵，一客聽琴”（〈實境〉）的情況可能會出現。但《詩品》以為那是“情性所至，妙不自尋，”是無傷大雅的。面對不作聲的“假體”（文字作品），我們只要找到它的端緒，而又能符合文字的意見，就可以憑我們的智慧探索文學的虛構世界。《詩品》最後一章可以說是和《文心·時序》相呼應的。

若納水輶，如轉丸珠。夫豈可道，假體如愚。荒荒坤軸，悠悠天樞。載要其端，載聞其符。超超神明，返返冥無。來往千載，是之謂乎。（〈流動〉）

樞中所動，環流無倦，……終古雖遠，曠然如面。（《文心·時序》）

綜合而言，(1)我們似乎不可以說《二十四詩品》中二十四章文字都是描寫作品的不同風格的。以往的解釋往往是被誤導而提出來的，未免有“明足以察秋毫之末，而不見輿薪”的疏失。(2)它的內容有些地方和〈文賦〉和《文心雕龍》可以互相印證。(3)有些文句可追溯至前人作品。(4)《二十四詩品》的內容主要是創作論，主張深思，擺落陳言，和妙造自然。(5)亦有涉及閱讀之意見，解說得相當詳盡。

這篇文章希望能擺脫前人定下來的框架，重新詮釋大部分《詩品》的文字，使它的真義，重現於世。

後記：

近年關於《二十四詩品》的討論，可以說是以朱東潤的〈司空圖詩論綜述〉為先河，並以它為基調。他的詩論本之於傳統的“知人論世”觀念，先去描述唐代詩論的梗概和司空圖的生平，再綜述《二十四詩品》的內容分類。他認為《詩品》盡寫幻境。並力斥王士禛對“不著一字，盡得風流”的讚賞。可惜的是，對於《詩品》未能詳加剖析，所論亦嫌浮淺。祖保泉在《司空圖詩品解說》則認為作者談“道”，“陷入渺不可知的虛無論的泥坑中。”（頁14）又說，“他把各種風格說得那麼玄虛、神祕、誘惑詩人走向逃避現實的泥坑，而且也割斷了文學與現實生活的血緣關係，使文學成為與人民群眾絕緣的東西。”（頁16）“不得已，他只好從心造的幻影出發，一面描繪幻覺中的自然，一面描繪幻覺中的畸人、幽人、高人之類的行徑，來表達他論詩的玄學思想。”（頁17）他指出“某些詩句，含意不夠明確。”（頁18）弘征在《司空圖詩品今譯、簡析、附例》引程桐舫的說法，認為“《詩品》貴悟不貴解。”楊振綱亦認為“於不可解處，以神遇不以目遇。”（頁7）弘征又說，“我們也不能要求他在那個時代就對詩歌創作的目標性能與今天一致，強調要與社會生活息息相關。”（頁8）這顯然是對祖保泉的反駁。陳國球用後設詩論來討論《詩品》，可說是另闢蹊徑，令人耳目一新。

在用英文寫的論文當中，余寶琳認為《詩品》要作為一整體去讀；而題目和內容有時不相配合亦使它難以索解。而王建元的文章則常用西方理論去印證或闡釋《詩品》中的文字。他根據力科（Paul Ricoeur）的說法，認為風格化是達致了解和詮釋的可能性所提供的距離（distanciation）。進一步，伽達默認為“文本的意義不是偶然、而是經常地超越作者。因此，了解並非單是一個再生產的過程，而它實在經常地同是一生產過程。”在文字遊戲時（指閱讀），力科指出，主體性會忘卻自身；當投入遊戲時，我們放縱在把讀者控制著的意義空間裏。（案這和《詩品》的“假體如愚”相近。）除了這些觀點外，王氏還引用了其他的論點來註釋《詩品》裏的三章，可引發人們的思考。（見Pauline Yu, “Ssu-k'ung Tu's *Shih-p'in*: Poetic Theory in Poetic Form,” in *Studies in Chinese Poetry and Poetics* [ed. Ronald C. Miao] [San Francisco: Chinese Materials Center, Inc., 1978], pp. 81—103; Wong Kin-yuen, “The Sublime in the Taoist Aesthetics: An Interpretation of Ssu-k'ung Tu's ‘Ching-chien’, ‘Hao-fang’ and ‘Hsiung-hun’,” *Tamkang Review*, Vol. 14(1983/84), pp. 535—554.) □

注釋：

- [註1]：參陳尚君、汪涌豪，〈司空圖《二十四詩品》辨偽〉，《中國古籍研究》第一期（1996）頁1—32。
- [註2]：例如《四庫全書總目提要》：“各以韻語十二句體貌之。所列諸體畢備，不主一格。”
- [註3]：祖保泉，《司空圖的詩歌理論》（上海：古籍出版社，1984），頁37。
- [註4]：陳國球，《二十四詩品》（台北：金楓出版社，1987），頁23。
- [註5]：喬力，《二十四詩品探微》（濟南：齊魯書社，1983），頁22。
- [註6]：祖保泉，上引書，頁36。
- [註7]：蘇珊·蘇萊曼（Susan Suleiman）說：讀者——反應批評走的“不是一條寬闊的大道，而是一塊廣袤的批評原野上縱橫交叉的崎嶇小徑，往往使人心神惶惑並喪失勇氣。”見Susan R. Suleiman and Inge Crosman, *The Reader in the Text* (Princeton: Princeton University Press, 1980), P. 6. 中譯引自陳燕谷譯，弗洛恩德（Elizabeth Freund）著之《讀者反應理論批評》（台北板橋：駱駝，1994），頁7。