

# 略论《二十四诗品》的意象批评模式

刘天利

(浙江大学中文系,浙江杭州310028)

**[摘要]**意象批评是我国古代文学批评方法中最具民族特色的一种,其传统模式是“人物品题”式的,针对的是某一个或几个特定的诗人或作家。《二十四诗品》的出现突破了这一传统模式,它以四言诗的形式,并大多以境界显现辅之以抽象议论的方法展示诗歌的风格类型,揭示其构思的方法和规律,具有很高的理论价值。就文学批评文本而论,《二十四诗品》中的意象之丰富多彩是空前的,其中融合着作者的主观情感及现实感受,寄寓着作者的生活理想,抒情意味十分浓郁;而其各品是依照道的运行规律有序地排列起来的,颇含道家哲理,有相当一部分甚至可以归入哲理诗的范畴,具有很高的审美价值。

**[关键词]**二十四诗品;意象;老庄哲学;哲理诗

**[中图分类号]**I044   **[文献标识码]**A   **[文章编号]**1008-942X(2002)03-0057-07

所谓意象,简单地说,就是渗透人的主观情意的客观物象,即人的主观情意和客观事物在人脑中映象的统一。它不仅是诗歌创作表情达意的符号,而且进一步成为批评话语之一种。

把意象引入文学批评中,用具体的意象喻示抽象的风格观念,这种方法就是意象批评法。它是中国文学批评方法中最具民族特色的一种。批评家的文艺思想观念及其对作品的体认难以用抽象的概念加以传达时往往借助于这种批评方法。由于意象这种批评话语所特有的张力和直观美感特质能给人以广阔的联想空间和特殊的审美快感,批评的烦闷枯燥气氛为之一扫而空。人们往往会在愉悦的审美活动中,具体直观地把握批评对象的特点。《二十四诗品》的出现标志着一种新的意象批评模式的确立,对这种新模式,我们还需要有更清晰的认识。

## 一

意象批评在先秦时即已产生。《乐记》中有这样一段评论:“故歌者,上如抗,下如队,曲如折,止如槁木,倨中矩,句中钩,累累乎端如贯珠”[1]。用具体的形象来比喻歌曲高低起伏,疾徐舒卷的旋律。但在先秦直至汉末,这种批评方法很少为批评家所采用,直到魏晋才真正形成一种风尚。东汉末年,最高统治机构日趋腐朽衰微,大规模的农民起义爆发,接着又是大范围的军阀混战。从汉武帝起一直被作为统治工具的儒家思想再也无法发挥其维系人心的作用,意识形态领域发生了根本性的转变,各种新的社会思潮应运而生。以阐发老庄哲学为主要内容的玄学成为各种思潮的主流,庄子对个性的张扬成为人们摆脱儒学大一统观念束缚的理论依据,人们的真实个性风采充分展露了出来。而在庄子哲学弃绝实用功利目的的纯艺术精神的感染下,肇始于东汉时期的人物品评也由对人物品德才具的实用性考察一变而为对人物个性风采的审美评价;对人物个性风采的描写也不局限于抽象性的词语,还大量运用形象化的比喻。《世说新语》一书对这类品题隽语收录颇多,

**[收稿日期]**2001-02-26

**[作者简介]**刘天利(1962-),男,辽宁兴城人,浙江大学人文学院中文系博士研究生,主要从事唐宋文学研究。

如：“时人目夏侯太初，朗朗如日月之入怀，李安国颓唐如玉山之将崩”（《容止》）；“时人目王右军，飘若游云，矫若惊龙”（《容止》）；“有人叹王公形茂者云：‘濯濯如春月柳’”（《容止》），都运用美丽的形象来象喻人的个性风采。这种人物品评的意象化手法后来被推广到文学批评领域。如东晋李充《翰林论》中有云：“潘安仁之为文也，犹翔禽之羽毛，衣被之绡縠”[2]，用意象来品评潘岳华美的文章（此处当为广义的文，包括文、赋和诗）风格；刘宋时的汤惠休对比谢灵运和颜延之二人的诗歌风格说：“谢如出水芙蓉，颜如错彩镂金”[3]（p.270），极其鲜明生动地凸现出谢诗的“自然可爱”和颜诗的“雕绩满眼”两种不同的风格特色。齐梁间大文学批评家刘勰在《文心雕龙》中将文体（风格）划分为“典雅、远奥、精约、显附、繁缛、壮丽、新奇、轻靡”八种[4]（pp.1014-1015）。但他阐释风格内涵用的是抽象的概念，不是形象化的比喻。而稍晚一些的钟嵘在他的批评名著《诗品》中却十分成功地运用了这一手法，此书称谢灵运诗：“譬青松之拔灌木，白玉之映尘沙”[3]（pp.160-161），对比范云和丘迟诗歌风格云：“范诗清便宛转，如流风回雪；丘诗点缀映媚，如落花依草”[3]（p.312）。至唐杜甫首创以诗论诗之法，作《戏为六绝句》，其中有“或看翡翠兰苕上，未掣鲸鱼碧海中”之句[5]，运用的也是这种手法。但这种对诗歌风格的摹状还只是“万绿丛中一点红”的点缀而已，未能构成批评文本的主要特色。晚唐的杜牧在前人的基础上对这种批评方法加以恢宏阔大，他在《李贺集序》中运用了一连串的比喻：“云烟绵联，不足为其态也；水之迢迢，不足为其情也；春之盎然，不足为其和也；秋之明洁，不足为其格也；风樯阵马，不足为其勇也；瓦棺篆鼎，不足为其古也；时花美女，不足为其色也；荒国陵殿，梗莽邱墟，不足为其怨恨悲愁也；鲸吐鳌掷，牛鬼蛇神，不足为其虚荒诞幻也。”[6]（p.12）从不同的角度摹状李贺诗的风格特色，精彩纷呈，且带有一定的情感色彩。意象批评方法已完全可以说是这一批评文本的主要特色。但这里运用的意象批评方法仍然是“人物品题”式的，没有质的突破。真正独辟新径，使意象批评突破“人物品题”之局限的是《二十四诗品》。

## 二

《二十四诗品》是我国古代文论中集风格学之大成的著作，它把诗的风格划分为雄浑、冲淡、纤秾、沉着、高古、典雅、洗练、劲健、绮丽、自然、含蓄、豪放、精神、缜密、疏野、清奇、委曲、实境、悲慨、形容、超诣、飘逸、旷达、流动二十四品，并各用十二句四言诗加以描述。其分类之细，阐释之精，方法之新都是前无古人的。举其中的《纤秾》为例，即可见其批评特点：“采采流水，蓬蓬远春。窈窕深谷，时见美人。碧桃满树，风日水滨。柳荫路曲，流莺比邻。乘之愈往，识之愈真。如将不尽，与古为新。”“纤秾”是指纤丽浓郁的艺术风格。在前两节，作者完全是用形象化的语言（意象）来摹状的。展示在人们面前的不再是单纯作为喻体的形象，而是一个完整的艺术境界。这境界由若干个富有动感的、弥漫着无限生机的意象构成，和谐自然，丝毫不给人眼花缭乱之感。当我们欣赏这诗情画意的艺术境界时，自然会领会到“纤秾”的特色。后一节则是用抽象的语言指出掌握这种风格的方法和途径。《二十四诗品》中的大多数品目都运用了这种方法，即感性直观和理性思辨相结合的方法，具体地说，是一种意境显现辅之以抽象议论的方法。这可以说是一种全新的批评模式。这种模式的确立，突破了以往批评家习用的“人物品题”的批评方法，使意象批评的对象不再拘限于特定的诗人和作品，开始了对风格类型的描述及对构思方法和规律的揭示，意象批评进入了一个新的理论化的时代，其功能也得到了淋漓尽致的发挥，而《二十四诗品》也超越了文学批评的层次，上升到了文学理论的层面。

由于运用了意境显现的手法，《二十四诗品》的意象异常丰富，形成了一个独特的体系。这个意象体系主要由自然景物、人物情态和传说寓言意象构成。其中自然景物有的偏于壮美，有的偏于优美。偏于壮美的如“雄浑”中的“荒荒油云，寥寥长风”，“劲健”中的“巫峡千寻，走云连风”，“豪放”中

的“天风浪浪，海山苍苍”，“悲慨”中的“大风卷水，林木为摧”，“流动”中的“荒荒坤轴，悠悠天枢”，意象都具有体积庞大，气势壮盛的特点，对人的心理意志往往能构成某种威压。偏于优美的则更多，如“冲淡”中的“犹之惠风，荏苒在衣”，“纤秾”中的“采采流水，蓬蓬远春”，“典雅”中的“白云初晴，幽鸟相逐”，“绮丽”中的“雾余山青，红杏在林。月明华屋，画桥碧荫”，“精神”中的“明漪绝底，奇花初胎”，“青春鸚鹉，杨柳池台”，“缜密”中的“水流花开，清露未晞”，“清奇”中的“娟娟群松，下有漪流。晴雪满汀，隔溪渔舟”，“委曲”中的“杳霭流玉，悠悠花香”等。这些意象大多体积较小，色彩明丽，给人以柔和亲切、愉悦舒适之感。

与《文心雕龙》等以前的文学批评著作不同，《二十四诗品》中的所有风格类型都具有浓厚的理想化倾向，所展示的境界也都具有理想化的美感特色。而在这理想化的境界中也时常出现一些理想化的人物形象。这些人物形象确切地说是人物情态意象，是《二十四诗品》意象体系的另一主要构成因素。

人物情态意象基本上可分为四类：一是冲淡闲和，志趣高雅，具有高超精神境界的幽人、隐士，如“冲淡”一品中那位听罢鸣琴，迎着阵阵和风，情舒意惬意的归来者；“沉着”中那“脱巾独步，时闻鸟声”的洁身幽栖者；“典雅”中那几个一边饮着美酒，一边在茅屋中赏雨的趣味不俗者；“精神”中那不期而至造访友人的栖隐碧山者；“清奇”中那“步履寻幽”的如玉可人；“实境”中那个对着远岫抚琴自听的幽闲之士等。二是高蹈尘寰，凌虚御风的真人仙人，如“高古”中那手把芙蓉的御气飞升者；“洗炼”中那个外表明净，内心素洁的“乘月返真”者；“超诣”中那个乘着白云，驾着清风的归来者等。三是不满现实，不拘礼法，放浪形骸，疏野旷达的狂狷之士，如“疏野”中那“筑屋松下，脱帽看诗”的狂士；“旷达”中那手携酒壶，“杖藜行歌”的及时行乐者。四是具有宏伟抱负，欲报国而恨无门的壮士，如“悲慨”中的拂剑哀歌者等。

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，这类意象为数较少，仅在两个品目下出现，一是“豪放”中的“前招三辰，后引凤凰。晓策六鳌，濯足扶桑”。“凤凰”是传说中的百鸟之王，可说是传说意象，“六鳌”出自道家典籍《列子》<sup>①</sup>，是寓言意象；二是“委曲”中的“水理漩洑，鹏风翱翔”，“鹏”出自《庄子·逍遥游》<sup>②</sup>，也是一个寓言意象。

可见，《二十四诗品》不仅意象丰富，取象的范围也极其广泛。自然界的草木花鸟、惠风清露、白云流水、晴雪渔舟、明月夕晖、花香鸟鸣以及长风岫云、高山大海无所不包。人物情态意象多为隐士仙人，同时也有狂士、壮士等，加上传说寓言意象，真可谓百态千姿，千汇万状了，而这三类意象又往往是水乳交融，浑然一体的。

由于《二十四诗品》运用的多是富有生气和动感的意象，尤其是人物情态意象，其主观抒情特质明显增强。在对风格的描述中也多流露出作者的人格理想、主观心态以及现实生活感受。根据前面的分析，可知《二十四诗品》的意象体系中占较大比重的是自然景物中偏于优美的意象和人物情态中的幽人隐士意象。从中我们不但可以领会到作者对冲淡和谐清新风格的偏爱（作者的基本审美倾向），而且还可窥见他对宁静高雅、无拘无束的隐逸生活的真实体验，幽人隐士那冲淡闲逸的风神，很容易让人想起被称为“隐逸诗人之宗”的陶渊明。而人物情态意象系列中的真人、仙人容易使人联想到诗仙李白尤其是李白诗中的真人仙人形象，其中似乎寄托了作者对神仙生活的企慕。第三类人物放浪形骸，不拘礼法的狂态往往令人联想到草圣张旭，第四类人物拂剑哀歌的情态会使人

<sup>①</sup> 《列子·汤问》：“龙伯之国有大人，举足不盈数步而暨五山之所，一钓而连六鳌，合赴而趋。”参见严北溟、严捷《列子译注》，上海古籍出版社1986年版，第116页。

<sup>②</sup> 《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。”参见郭庆藩《庄子集释》，中华书局1961年版，第4页。

联想到西晋民族英雄刘琨。在前两类人物意象中，折射着作者的美学理想和人格理想，也隐约地透露出作者对黑暗现实的鄙弃；后两类人物意象则更明显地反衬出作者在黑暗的现实面前宏伟抱负无法实现的痛苦无奈的心情。如此丰富的意蕴，如此浓郁的抒情韵味当然不是品题式的意象批评所能企及的。前几年，陈尚君、汪涌豪二先生撰文详加考论，认为《二十四诗品》并非晚唐的司空图所撰，它是后人伪题司空图之名行世的一部伪作。这一石破天惊的论断在学界引起了激烈的论争。笔者无力参与论争，但通过以上对《二十四诗品》形象体系的分析可以推知，撰写《二十四诗品》时作者的身份应是一个仕途失意的隐者，无论它是唐人、宋人还是元人。

### 三

《二十四诗品》中的意象极为丰富多彩，丰富多彩的意象构成众多完整的艺术境界。几乎二十四品中的每一品都主要凭借完整的艺术境界展示出来。然而，这众多完整的艺术境界又绝非“无次第”地“错举”，而是依照道的运行规律有序地排列起来的。

这一点，从《二十四诗品》的诗学结构中可见：第一品“雄浑”首节四句便借老庄哲学的体用关系原理来比附人的内在情感和艺术风貌之间的关系：“大用外腓，真体内充。返虚入浑，积健为雄”。意思是外在呈现的雄浑风貌，缘于内在情感的充沛。浑茫的气象是在主观精神进入清虚状态的前提下形成的，雄大的气势则是内在刚健气质积聚的表现。老子说：“道生一，一生二，二生三，三生万物”<sup>[7]</sup>(p.191)。万物由道而生，道是“无所不在”<sup>[8]</sup>(p.794)的，它体现在宇宙间千差万别，千变万化的现象中，道为体，现象为用，用由体生，体以用显。此节中的“真体”、“虚”、“健”相当于道家哲学的体，即道，“大用”即用，“浑”、“雄”则是用的状貌特点。第二节是对“雄浑”特点的描述：“具备万物，横绝太空。荒荒油云，寥寥长风。”前二句用抽象的语言描述“雄浑”一品的气象宏大，无边无际，如“道”一般包蕴万物，后二句则以具体的意象加以摹状。第三节讲掌握“雄浑”风格的手段：“超以象外，得其环中。持之匪强，来之无穷”。前二句意思是说只有超越于迹象之外，进入“道”的至大虚无之境，才能把握雄浑的本质；后二句是说掌握“雄浑”风格不可强加追索，只要“超以象外”，以道心去领悟，“雄浑”的风格便会自然形成。如果我们通读《二十四诗品》就会发现，“雄浑”一品表现出来的道家文学观念在整个文本中是具有普遍性的，它实在有开宗明义的作用。最后一品“流动”的结尾一节则借老庄哲学关于万物运动发展回归本根的过程形态，类比“流动”风格的条达流畅，不滞不涩；“超超神明，返返冥无。往来千载，是之谓乎？”《老子》第十六章中有云：“夫物芸芸，各以归其根”。“冥无”是万物的本根；“返返冥无”就是归根，即回归“道”的虚无状态。从上述诠释分析可见，《二十四诗品》以“雄浑”居首，“流动”终篇，绝不是随意的措置，是有某种用意的。清人孙联奎说：“《诗品》以‘雄浑’居首，以‘流动’终篇，其有窥于天地之道也。”<sup>[9]</sup>(p.46)而其整体结构也正如孙联奎描述的那样：“‘雄浑’为‘流动’之端，‘流动’为‘雄浑’之符。中间诸品，则皆‘雄浑’之所生，‘流动’之所行也。”<sup>[9]</sup>(p.47)其“中间诸品”也有大致的排列次序，肖驰先生指出，《二十四诗品》中“有一根似断而未断的时气物候从温煦到寒凉的发展线索”<sup>[10]</sup>(p.38)，大致可以说是由春到冬的自然物候展览（详见《司空图的诗学宇宙》，兹不赘引），这绝非无中生有。

因此，我们可以这样理解《二十四诗品》的结构：“雄浑”如道，化生中间众品，呈现五彩缤纷的境界，又向本体流动回归，用简单的图式来表示就是道——万象——道；这一诗学结构正体现了自然之道的运行规律。而完成如此结构的诗学著作，作者主要凭借的只能是“目击而道存”<sup>[8]</sup>(p.706)式的直觉思维方式。在《二十四诗品》的文本中，作者曾反复申言：这种诗学观念“俯拾即是，不取诸邻。俱道适往，着手成春”（《自然》）；“取语甚直，计思匪深。忽逢幽人，如见道心”（《实境》），都是在说：只要以直觉对自然进行静观察照，进入与道合一的审美境界，就能获得对诗美的了悟。因此，

《二十四诗品》的各种诗美形态(风格类型)也可以说是作者体道之精神境界的展示。

#### 四

如前所述,《二十四诗品》的诗学体系是建立在老庄的形而上哲学基础上的,其作者的文学观受庄子哲学思想的影响尤为显著,而它又运用了诗的形式和大量优美的意象来描摹抽象的风格类型,具体的意象和抽象的哲理溶为一体,具有极为浓郁的诗意,有相当一部分甚至可以归入哲理诗的范畴。试以自然、冲淡二品为例,加以申说。如《自然》:“俯拾即是,不取诸邻。俱道适往,着手成春。如逢花开,如瞻岁新。真予不夺,强得易贫。幽人空山,过水采苹。薄言情晤,悠悠天钧。”首节四句的形象化描述明显蕴含着《庄子》“目击而道存”和“道可载而与之俱”[8]的哲理。二节前二句以岁时物候之变化喻“自然”风格之无关人力,随后以二句警语加以概括:“真予不夺,强得易贫”,此二句抽象议论很容易让人想起庄子“道”是“虑之而不能知也,望之而不能见也,逐之而不能及也”[8](p.510)的哲言。三节前二句以形象感更强的语言——“幽人空山,过水采苹”的情态进一步暗示自然风格的特点,结尾二句言此风格是诗人在心与物游,主客浑一的体道境界中获得,《庄子·齐物论》有云:“是以圣人和之以是非,而休乎天钧”。因而这二句也含《庄子》哲理。全诗以意象摹状为主,抽象议论为辅,二者的结合十分紧密,而意象本身也渗透着庄子哲理的韵味。又如《冲淡》:“素处以默,妙几其微。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。”首节前二句说人只有处于淡泊宁静的心理状态,才能领悟冲淡风格的奥妙,淡泊宁静正是道家所追求的精神境界。此二句议论虽针对“冲淡”一品而发,却具有巨大的普遍性,可说是哲理性的议论。后二句借白鹤形象象喻诗人应具的洒脱的精神境界。第二节以人物情态描绘冲淡风格的特点:风是轻柔的,迎着柔风听罢鸣琴的归来者的精神是愉悦的。这种精神境界(道的境界)自非有意寻求欢乐的人所能达到,因而才有第三节的一段议论:冲淡的风格应是自然遇合的,你不能刻意地去追求;追求外在形貌的相似,是根本与这种风格的精神相背的。此节前二句含有庄子“目击而道存”的哲理,后二句揭示的是一个具有东方文化特色的美学原理。具体意象与抽象议论也十分完美地结合在一起。

综上所述,我们完全可以把“自然”、“冲淡”二品当作两首优美的哲理诗。当然,哲理性较强的诗在《二十四诗品》中还可举出一些,如高古、精神、疏野、实境、飘逸、旷达等。与“自然”、“冲淡”二品一样,这些诗的一个共同特点是它们都把洋溢着道家风神气韵的人物熔铸为诗中的意象。笔者在上文的分析中,曾把人物情态意象分为四类,除“悲慨”中的壮士外,其他三类都可以说是明显的道家化人物。道家化的人物情态意象当然更容易与道家哲理溶为一体,因此,这些诗道家哲理意味也尤为浓郁。

《二十四诗品》的主要思想渊源是老庄哲学,尤其是庄子哲学,其意象也多洋溢着道家的精神气韵,历来学者的观点也大多如此,但不同的看法毕竟是有的,如周裕锴先生在《中国禅宗与诗歌》中就说:“学术界一般都从天人合一的道家自然观来阐释《二十四诗品》,我却同意周汝昌先生的说法:‘这二十四章四言诗充满了禅家的质素和气息’(《诗词曲赋名作鉴赏大辞典序言》),至于其中用了不少道家(特别是《庄子》)的语言,那只是士大夫的习惯,并且因为禅宗本身也吸取了道家的部分精义。”[11](p.136)禅宗是中国化的佛教或进而可以说是道家化的佛教,这几乎是学界的共识。《五灯会元》里的名言“青青翠竹,尽是法身。郁郁黄花,无非般若”[12],其思想含义与《庄子》中所说的“道”是“无所不在”的这句哲言颇为相近。在这种思想启示下产生的禅诗多用自然景物隐喻佛理。《二十四诗品》以大量的自然景物暗示诗歌风格,它在方法和取象上对禅宗典籍有所借鉴完全是可能的,如“洗练”一品中的“空潭泻春,古镜照神”二句,即分别化用了香岩智闲禅师《寂照颂》中的诗

句“澄潭彻底未曾流”[11](p.138)和无名禅师的诗句“古镜不磨还自照”[13](p.386)。不过,禅宗的观照方式虽与老庄基本相同,但它更倾向于纯客观的,即“对境无心”式的观照,禅诗也因之很少参杂作者的主观情绪。而《二十四诗品》却具有浓郁的抒情韵味,其中的隐士、仙人、狂人等人物情态意象又都洋溢着道家化的精神气韵,因此,笔者认为不宜过高地估计禅宗的影响。至于《二十四诗品》大量运用了《庄子》中的语言,也不“只是士大夫的习惯”。

## 五

综合前文对《二十四诗品》意象批评模式的评析,可以得出如下结论:《二十四诗品》在我国文学批评史上是一种极具创造性的文本,它第一次把道家的形而上哲学纳入文学批评领域,运用全新的意境显现的手法,突破了魏晋时发展起来的“人物品题”式的意象批评传统,把诗意充盈的形象和富于哲理意味的议论有机地结合起来,达到了诗意和哲理统一的完美境界,这不仅极大地强化了意象批评的功能,而且极大地强化了文学批评本身的艺术性。但由于《二十四诗品》着重于摹状论列众多的风格类型,每一种风格类型都需要驱遣多个意象以构成一个或多个完整的意境,有些风格类型之间又差别细微,要精确传神地加以表现实属不易,这就很容易导致各品之间意象的过于接近,界限模糊,令人无法透过意象准确地把握风格特点。从《二十四诗品》的文本看,其作者才力之富,令人惊叹,然而个别品目之间也未能避免上述现象的出现。如“高古”首节和“飘逸”次节的人物情态意象就完全可以互换<sup>①</sup>。这也可说是《二十四诗品》这种意象批评模式容易产生的弊端。

一种新模式的产生往往会引来一大批仿效者,《二十四诗品》这种独特的意象批评模式正是如此。清乾隆年间,仿效《二十四诗品》的风潮骤然兴起,仿作大量涌现,其中流传至今的有顾翰的《补诗品》,马荣祖的《文颂》,许奉恩的《文品》,魏谦升的《二十四赋品》,郭磨的《词品》,杨夔生的《续词品》,袁枚的《续诗品》,黄钺的《二十四画品》,杨景曾的《二十四书品》等,涉及到文学艺术的众多领域。平心而论,这些仿在意象熔铸的范围上有一定的拓展,确实使肇始于《二十四诗品》的这种意象批评模式获得了新生,有一定的价值。但由于其中多数模拟的迹象很明显,既乏真切的主观感受,又乏浓郁的哲理意味,其理论价值和审美价值均不能与《二十四诗品》相比;并且随着仿作的大量涌现,出新越来越难,于是这种批评模式就逐渐归于陈腐了。清人谢章铤说:“文章有创体,即为绝唱,断不容后人学步者”[14],是有一定道理的。

## [参考文献]

- [1] 陈洪.礼记·卷七[M].上海:上海古籍出版社,1987.
- [2] 全晋文·卷五三[M].北京:中华书局,1958.
- [3] 曹旭.诗品集注[Z].上海:上海古籍出版社,1994.
- [4] 詹锳.文心雕龙义证[Z].上海:上海古籍出版社,1989.
- [5] 林继中.杜诗赵次公先后解辑校[Z].上海:上海古籍出版社,1994.
- [6] 王琦,等.三家评注李长吉歌诗·首卷[M].上海:上海古籍出版社,1998.
- [7] 卢育三.老子释义[Z].天津:天津古籍出版社,1987.
- [8] 郭庆藩.庄子集释[Z].北京:中华书局,1961.
- [9] 孙联奎,杨廷芝.司空图《诗品》解说二种[Z].济南:齐鲁书社,1980.
- [10] 肖驰.中国诗歌美学[M].北京:北京大学出版社,1986.

<sup>①</sup> “高古”首节:“畴人乘真,手把芙蓉。泛彼浩劫,窅然空踪。”“飘逸”次节:“高人惠中,令色烟煴。御风蓬叶,泛彼无垠。”

- [11] 周裕锴.中国禅宗与诗歌[M].上海:上海人民出版社,1992.
- [12] 普济.五灯会元:卷三[M].北京:中华书局,1987.
- [13] 杜松柏.禅宗开悟诗二百首[M].北京:中国社会科学出版社,1993.
- [14] 郭绍虞.诗品集解续诗品注[M].北京:人民文学出版社,1963.

[责任编辑 徐 枫]

## On the Image Critical Method Used in *Twenty-four Poetic Styles*

LIU Tian-li

(Department of Chinese Language and Literature, Zhejiang University,  
Hangzhou 310028, China)

**Abstract:** Of all the literary critical methods in ancient China, image criticism is one with the most distinctive national features. It shows abstract styles with images. It is usually used when image critics find it difficult to express their literary thought with abstract concepts. Its traditional form represents character appraisal in the Wei and Jin Dynasties, aiming at the literary works of one or some poets or authors. Breaking through the traditional form, *Twenty-four Poetic Styles* demonstrates the poetic styles and the conceiving methods and laws by means of four-characters-in-one-line poetry and mostly by adopting the form of artistic conception complemented with abstract comments. Its theoretical value proves very high. In terms of literary critic text, it is lyrical and rich in image, containing the author's subjective emotions, realistic feelings, mental state, and ideal of life. What is more, the twenty-four poems in the book are arranged in accordance with the Taoist law, and most of them contain Taoist philosophical ideas and quite a few can be regarded as philosophical poems. So, *Twenty-four Poetic Styles* is of great esthetical value. Its critical methods have exerted a tremendous influence upon literary and artistic criticism of the dynasties to come, especially the Qing Dynasty.

**Key words:** *Twenty-four Poetic Styles*; image; Taoist philosophy; philosophical poetry