

“离形得似”与“味外之旨”

王世德

唐代司空图在《诗品》中提出了诗要有“味外之旨”、“韵外之致”、“象外之象”、“景外之景”，好象惆怅迷离，不大好懂。他还提出“离形得似”，“不着一字，尽得风流”等，更好象玄妙神秘，不易理解。其实，这些都是很有美学价值，很值得研究的美学思想。

这些诗论的核心，我认为是说写诗不能浅露平直，就事论事，诗意不能停留于字面上所写出来的景象、韵味，或是停留于照录出生活事物的“形”，而应该通过字面上所写的景象和韵味，传达出象外之象，景外之景，韵外之致，味外之旨。表面上没有毫发不差地照录生活事物的形貌，似乎离开了事物的“形”，却能真切地传物之“神”。国画用朱笔画竹，用勾勒法、没骨法画牡丹，用散点透视画万里江山，都不是生活刻板的“形似”。艺术不是生活的照搬，容许变色，变形。虽然生活里没有红色的竹，用朱笔画竹就是变色；墨竹图没有画出竹叶的脉络纤维就是变形，然而，却传达出了竹子的韵味，传达出了味外之旨——诗人的清风亮节。这不就是“离形得似”与“不着一字，尽得风流”吗？

不着一字，决不是真的一个字都不写，而是作者要写的“味外之旨”不着一字，让读者通过字面上所写的景象，去体味作者寄寓在景象中的“味外之旨”。王安石的名句：“春风又绿江南岸”，写的是大地回春，充满生机的景象。作者的喜悦心情“不着一字”，

却已洋溢于诗中。王安石第一次辞去宰相，去南京，路过瓜洲，看到实施新法后带来的新气象，他对前途十分乐观，打算随时入朝再干，再接再厉，把新法推行到底。这种开阔昂扬的情怀，就是《泊船瓜洲》一诗的“味外之旨”。

文学艺术不要平直呆滞地追求“形似”，不要停止于字面上所写的意思，而要通过字面上“传神”的描绘，寓以深刻的寄托，传达出“味外之旨”，给读者以美感享受，提高读者的精神境界。这是中国传统的一条美学原理，为历代著名艺术家所重视。

苏东坡赞扬锺繇和王羲之的书法“萧疏简远，妙在笔墨之外”，说李白、杜甫有后人不及的“远韵”，柳宗元等能“发纤秣于简古，寄意味于淡泊”。他说柳宗元的诗外表枯淡，却内寓丰厚的韵味：“所贵乎枯淡者，谓其外枯而中膏，似淡而实美。”（《评韩柳书》）他说王维的诗“诗中有画”，王维的画“画中有诗”，也是说其画中寄托有诗情，诗中寄托有画意，都不只是止于字面和画面上所写事物的“形似”。

苏轼非常重视“传神”。他有一首诗说：“论画以形似，见与儿童邻。作诗必此诗，定知非诗人。”杨升庵说：“此言画贵神，诗贵韵也。”晁以道和苏轼诗：“画写物外形，要物形不改，诗传画外意，贵有画中态。”李卓吾说：“画不徒写形，正要形神在；诗不在画外，正写画中态。”就是强调“形神兼备”。其实，司空图说的“离形”和苏轼

主张的“贵神”，并不是要抛弃一切“形似”，只是不要拘泥于事物不重要的须发逼真的“形似”，而要取事物“传神”的“形似”。要传神，哪能任何“形似”都脱离掉，都不要呢！

所以，苏轼不喜欢画工俗士“往往只取其鞭策皮毛，槽枥刍秣，无一点俊发，看数尺便倦”，而喜欢“观士人画如阅天下马，取其意气所到。”（《跋汉杰画山》）他赞扬吴道子的画能“出新意于法度之中，寄妙理于豪放之外。”他认为：“人禽、宫室、器用，皆有常形，至于山石、竹木、水波、烟云，虽无常形，而有常理。常形之失，人皆知之。常理之不当，虽晓画者有所不知。”（《净因院画记》）

我的体会，“常形之失”就是不象事物的外貌；“常理之不当”就是没有体现出事物的精神气象。前者是很多人都看得出来的；后者很多的平庸画家却不知道。

苏轼强调传物之神比“曲尽其形”更重要，因为传物之神，得“韵外之致”，同时也表现了作者的情怀。米芾曾说苏轼的《枯木竹石图》：“怪怪奇奇，如其胸中蟠郁也。”苏轼说文同的画竹是“意有所不适而无所遣之，故于一发于墨竹。”（《跋文与可墨竹李通叔篆》）扬州八怪之一的金农（冬心）画竹，表现了他“癖性爱竹，爱其凌霜傲雪，无朝华夕瘁之志”的情意。倪瓒（云林）画竹，自称是“聊以写胸中逸气耳”。

司空图关于“离形得似”的韵味论，不仅适用于诗，而且是适用于绘画等所有艺术的美学原理。黄宾虹说：“画山水要有神韵，画花鸟要有神趣，画人物要有情又有神。…徒以形似而无情趣，便是纸花。”“作画当作不似之似为真似。”“惟绝似又绝不似于物象者，此乃真画。”（《黄宾虹画语录》）齐白石也说：“作画妙在似与不似之间，太似为媚俗，不似为欺世。”“善写意者，专言其神；工写生者，只重其形。要写生而复写

意，写意而复写生，自能神形俱见，非偶然可得也。”（转引自王朝闻《喜闻乐见》第316—318页）

非偶然可得，要怎样才能得到神形兼备的艺术境界呢？中国传统的美学思想对这个问题的回答是要对生活有真切深入的感受。作者既不能无病呻吟，也不能象没有感情的镜子那样，冷淡地消极被动地反映生活，有什么就反映什么。作者必须饱含感情，对生活作能动的反映，以强烈鲜明的爱憎感情去发掘和正确反映生活的美丑，激起读者爱美憎丑的感情。

刘熙载说：“代匹夫匹妇语最难。杜少陵、元次山、白香山不但如身入闺闾，目击其事，直与疾病之在身者无异。”生活中“无一意一事不可入诗”，其关键就在于“要其胸中具有炉锤，不是金银铜铁强令混合也。”（《艺概》）

按照鲁迅的说法就是：“根本问题是在作者可是一个‘革命人’”。“不是金银铜铁强令混合”，按我们的说法，就是要以作者的审美感受去溶合生活中有联系的事物，使之在艺术作品中结合为典型形象，而不是把无关的事物杂乱地拼凑在一起。

杜甫名诗把“朱门酒肉臭”和“路有冻死骨”这两件人们在旧社会看得很熟悉而又分散地存在着的事情集中到一起，就不是“强令混合”，而是反映出了事物本身的逻辑联系，就能使人惊醒起来，使读者感受到作者字面上没有写出来的“味外之旨”：那个损不足以奉有余的旧社会是多么不合理啊！杜甫之所以能写出这样的名诗，就因为他“胸中自有炉锤”，能发现这两件事情的联系，发现了平常人看惯了、因而往往忽略了的意义，对它有深切的感情体验。

鲁迅曾经概括文艺的美学特征，说艺术“有三要素：一曰天物，二曰思想，三曰美化。”（《拟播布美术意见书》）就是客观事物，主观的思想感情，对生活的艺术加工。鲁迅特别强调说：“倘其无思，即无美术（艺术）”。

没有作者对生活的“思”和独特的审美发现，就不可能创作出好作品，最多只能写出生活事物的表面“形似”，却不能“传神”地写出生活内含的重要意义，激动读者的情感。

鲁迅的《药》如果只写病人吃人血馒头还是死了，那只能说明迷信无效。但鲁迅把它和“革命者的血”联系起来写，就写出了“味外之旨”，即革命者为救国救民而牺牲，流尽了血，却不被民众了解。民众有比肺病更严重的病，就是愚昧和不觉悟；他们一点也不了解救国救民的革命者，竟把他们的血当作能治自己肺病的药。救中国的药，是唤起民众。病人吃血馒头，革命者牺牲，这是生活中散见的事实。但鲁迅把这两件事联系起来，即他自己所说的，把“浙江的嘴”、“北京的脸”、“山西的衣服”，“拼凑”到一起。这个“拼凑”不是“金银铜铁强令混合”，而是按照生活事物本身固有的联系，自然地合理地集中到一起，把事物放在时代斗争和社会风云的联系中去，提炼出了事物本身具有的重要意义，这就是中国古典美学思想中所说的“炼意”。

在对生活提炼和典型化的过程中，鲁迅“决不全用这事实，只是采取一端，加以改造，或生发开去，到足以几乎完全发表我的意思为止。”（《我怎么做起小说来》）这个经过改造和虚构的典型形象，比起原型来是“变形”了。但脱离了原型，却反而使生活内在的本质意义更能“传神”，更似真实。这也就是司空图所说的“离形得似”，写出了“象外之象”、“韵外之致”和“味外之旨”，也就是黄宾虹所说的“不似之似”，也就是齐白石所说的“妙在似与不似之间”，按我们现代美学思想的表述方法，就是对生活有独特的美学发现和典型概括的艺术创造。这正是文艺创作中最重要最核心的一条美学原理。

我们借鉴和研究司空图诗论中的美学思想，目的是要古为今用。我们应该在马克思主义美学观的基础上，对它作新的理解与发

挥，克服它原有的局限性，才不致走入玄妙神秘的歧路。

司空图的诗论有哪些弱点和局限呢？

一、它没有同时强调外物对心志的作用，社会时代对作者的制约。他所举的诗例，大抵是山林隐逸方面，少有反映社会矛盾的内容。所以我们在举例阐发自己的体会时，有意识地举了杜甫和鲁迅反映社会矛盾的作品，作这方面的引申。

二、它在强调“离形得似”时，没有同时强调“形神兼备”。传神之笔还得靠诗内形象去体现出来，才能让读者感受得到。我们反对须发毕现的枝节的刻板的“形似”，主张“写眼睛”以求传神，但是“写眼睛”还是要“形似”。“点睛”之笔不能孤立存在，还靠“画龙”之笔相呼应。不传神的“形似”可以和应该忽略与抛弃；但是传神的“形似”仍然是十分需要的。眼前景物，描写真切，自然体现“韵味”，使读者感受到“味外之旨”。虚写的“韵味”，还要靠实写的景象去体现出来。如不明确这一点，要想抛弃一切形貌，或是离开广大读者能够理解的生活逻辑随意颠倒时空顺序，胡乱拼凑一些跳跃的形象，自以为是学得了西方现代派的新手法，苦心孤诣地去追求什么“韵外之致”，是完全可能走入神秘玄妙的歧途的。

三、它没有指出传达诗意于“韵外之致”的根本途径，在于对生活的深入体验与独特的真知灼见。离开作者对生活的真切体验和独特的美学发现，而一心要在作品中去写出象外之韵味，就完全可能落入空洞陈旧的套子，从皮毛上摹拟和抄袭古人和洋人的字句腔调，浮浅空洞，陈腐玄虚，走入魔道。

如果我们在正确思想指导下去借鉴和学习司空图的诗论，在上述几点上防止其可能产生的弊端，那么我们就可以在掌握中国传统的美学思想和掌握文艺创作的特征与规律上，得到很大的收获。