

# “道”的情感现象学

## ——《二十四诗品》新探

刘旭光

(山东大学文学院, 山东 济南 250100)

**摘要:** 本文对二十四诗品进行了纯理论性的研究, 认为该文本是以“道”为核心, 以情为目的, 以景为手段组成的理论整体, 它解决了中国古典文论与美学中道与情的关系问题, 体现了“道的情感现象学”这一理论框架, 让道以景象的方式显现出来, 然后以景象的方式表达情感, 从而达到了道、景、情的内在统一。

**关键词:** 二十四诗品; 道; 景; 情

### 一、当下《二十四诗品》 研究的方法论困难与契机

自1994年陈尚君、汪涌豪两位先生对《二十四诗品》的作者提出质疑以来,《二十四诗品》的研究就陷入了困境之中。围绕着《二十四诗品》是否为司空图所作,形成了否定和肯定两种态度,经过近十年的探索,应当说,双方都没有找到决定性的证据解决这一公案,尽管近年来所有“认为它非司空图所作的根据逐一被否定或受到有力质疑,《二十四诗品》仍为司空图所作的可能性就愈来愈大了”<sup>①</sup>,但毕竟没有一个强有力的肯定性的证据把质疑彻底打消,只要这种质疑在,就“必然”会带来《二十四诗品》在研究方法上的困难,这一“必然”是由古典文艺理论研究的方法论造成的。

中国古典文艺理论研究的基本方法是历史唯物

主义研究,历史唯物主义研究简言之是这样一种方法,它强调,社会存在决定社会意识,社会意识是社会存在的能动反映。在具体的理论研究中,这种方法在本质上是一种反映论,它认为,一个文本或一种思想,实际上是一种文本之产生年代的一般状况——政治、经济、文化、宗教、意识形态等,和思想者本人之具体状况——如其思想、情感、阅历、社会地位和其复杂的社会关系等的反映。而作家的具体状况又和时代的一般状况具有内在的联系,间接的受其支配,是时代状况的特殊反映。同时这种方法也要求历史和逻辑的统一,也就是说在历史定位的前提下还要进行逻辑定位,从思想自身的继承与发展关系,以及它所反映和解决的时代课题,再对其进行价值判断。这种方法落实在《二十四诗品》的研究上,就体现为把《二十四诗品》作为司空图个人状况,包括其思想、地位、阶级属性、经历、宗教信仰等因素的直接或间接的反映,以研究司空图的方式研究《二

作者简介:刘旭光(1974—),甘肃武山人,山东大学文学院博士后流动站在站博士后,上海师范大学人文学院副教授,主要从事文学理论史与美学史的研究。

十四诗品》，再以研究司空图所处时代的方式研究司空图。结果是，研究的起点是《二十四诗品》这一文本，而结论却往往是对作者及其所处时代之社会历史的描述。

一般来说，这种方法是行之有效的，唯物反映论是真理，没有什么思想或艺术能够脱离它的时代。但这种研究是有前提的：文本、作者和时代这三个环节必须是明确无误，任何一个环节上的不确定，都会阻碍历史唯物主义的反映论研究的进行。而这正是当下《二十四诗品》研究的困难所在，不能断定作者，就无法断定文本的年代，这在历史和逻辑两方面都阻碍了研究的展开。首先是历史定位的困难，这使得反映论式的研究无法进行；其次是逻辑研究的困难，丧失了历史定位，就无法对其从思想史的角度进行逻辑定位和价值定位，也就无法确定文本要回答什么样的时代课题。

面对这样的困境，近十年来《二十四诗品》研究呈现出了以下几个方向：最主流的研究是以考据的方式来断定《二十四诗品》的作者与时代，经过近十年的探索，成果也是相当丰硕的，陈、汪所提出的质疑材料几乎都被否定了，但“质疑”本身并没有被否定掉，现在能得出的最积极的成果是断定《二十四诗品》的成书不晚于元代，宋代可能就已出现，但没有材料能确证该书就是司空图所作，最根本的问题在于，还不能说明为什么自晚唐到明末700年间《二十四诗品》在公私著述中皆不见称引。这是个问题，文本的流传最能说明文本的存在<sup>②</sup>，所以仍然需要更有力的证据来了结这一公案。其次，困境带来了理论上的尴尬，无法断定作者也就无法断定时代，反映论式的研究几乎无法展开，历史和逻辑定位也就谈不上了。这造成了批评史和美学史研究的困惑，对此大家普遍的心态是把这一文本悬置起来，只是把它作为司空图诗学思想的附录，只对文本的思想进行介绍而不作定位，等待考据上的最后定论。再次，研究还是继续进行，要么倾向于发散性研究和比较研究，如研究它和中国画论，和意境概念的关系，与易经的关系等，也有对它进行比较研究的；要么对文本进行细致的考释，为更好地理解文本作好基础性工作。这两种作法的好处是可以回避年代与作者问题。最后是体现在张少康先生的新著《司空图及其诗论研究》中所体现出的作法，回到对司空图的研究，将司空图的其它文艺思想与《二十四诗品》进行细致的比较，寻找二者的共通处和理论上的一致性，

从而说明该书“有可能”是司空图所作。应当说这是除考据研究以外当下最现实的态度，但这种研究仍然执着于反映论式的研究，而且所得到的也仅仅是“可能”，但“可能性”毕竟不是“现实性”，这仅仅是一种权宜之计，仍然不能对文本进行历史定位与逻辑定位。

有困难就有契机，历史唯物主义的反映论研究面临困难的时候，对别的研究方法来说就是契机。由于历史的原因近五十年来的古典文论研究侧重于反映论式的研究，而对文本自身的逻辑研究偏弱，也就是说，对文本的逻辑结构、理论目的、形上价值等纯思想路线研究不够，按恩格斯所说的，“思想材料有相对独立的发展”，也就是纯思想史研究是可以的，有价值的。深入挖掘文本的思想内涵，并以各种方法对之进行再解读，这貌似玩“玄”，但仍有价值，特别是反映论研究处于困难的时候。对于《二十四诗品》的研究来说，著作权的悬而未决恰恰可以促使我们暂放下反映论研究，斩断它和司空图的联系，拒绝用司空图的思想来阐释这一文本，展开理论思辨，转向逻辑结构与逻辑线索研究，挖掘它新的理论价值，这或许是现在《二十四诗品》研究的契机所在。

## 二、《二十四诗品》的逻辑核心——“道”

要对一个文本进行纯理论研究，就要断定这个文本是不是一个完整的体系，是不是具有逻辑核心，以及这个体系要说明什么问题？关于《二十四诗品》的理论目的，也就是它的主旨，有以下三种说法：一，认为它是对诗的审美风格或审美图式进行系统描述，是品评诗格；其二，认为它是对“诗家功用”的提炼与概括，是诗的哲学，是对诗歌创作过程中各环节，如诗人的人生观、创作的方法、诗的品题等问题的指导，收入《诗品集解》的清人许印芳所作《二十四诗品跋》（集解73页）就持这种看法，朱东润先生也有相同看法，《四库提要》说它“诸体毕备，不拘一格”也是有道理的；其三，认为它是品评诗境的，是对诗歌境界的描绘，王士禛、罗根泽、张少康等人都持此种看法。<sup>③</sup>

第一、三种看法没有把二十四诗品看作一个理论整体，认为各品之间是平等的，它就是描述审美风格或诗境，别无目的。第二种看法倒是想把它撮合成一个理论整体，但从创作过程、创作方法、或者“诗

的哲学”的角度,要么失之牵强,要么失之空泛。结果倒是清人杨振纲说得好:“读者但当领略大意,于不解处以神遇而不以目击,自有一段活泼泼于心胸中……,持以不解之解,不必索解于不解,则自解矣。”<sup>④</sup>

理论研究就是要把可悟而不可说的东西说出来,所以杨氏之说虽为良言,但不是良方。如果不满足于以上几种方法,就必须对《二十四诗品》进行逻辑重建,第一步,找到逻辑核心;第二步,以这个核心统领二十四品,使之成为一个完整的理论体系;第三步,在前面两步的基础上,解说《二十四诗品》的理论价值与思想史价值。我们从第一步开始。

《二十四诗品》的逻辑核心是“道”。这是因为,《二十四诗品》在描述诗歌境界的时候,几乎都是以道为核心展开的,似乎是自觉地在具体诗歌意境与道之间建立联系,这一点在近十年来关于《二十四诗品》之本旨的研究上已达共识,许多学者在《二十四诗品》与道的关系上作了深入而细致的研究。从《二十四诗品》所使用概念的角度来看,“道”出现了7次,加上道的同义词或家族类似的词,如“大用”、“真体”、“妙机”、“太和”、“自然”、“天钧”、“真宰”、“真力”、“天枢”,这构成了二十四品的核心概念,然后是作为道的属性或本质特征的概念,真,出现11次;空,6次;神,6次;素,5次;淡,3次;幽,7次。在篇幅本身不大的二十四诗品来说,这非常能说明它的理论核心是“道”,而它又大量化用了老庄思想及其话语典故,还有陶渊明诗的诗歌意象,<sup>⑤</sup>这足以说明,二十四诗品的理论核心是“道”。

与这种“道”核心相伴生的是“道”在心灵中的显现,也就是“人”的形象,也构成了二十四诗品的核心,自庄子开始,“道”这种天地本真境界就和人的精神境界是统一在一起的,它和人的最高心灵境界是相通的,“人”的意象在诗品中出现了16次,核心是“幽人”,然后有“高人”、“深谷美人”,畸人,可人,佳士,壮士,看诗之人,行歌之人等等。这说明“人”的意象群也是二十四诗品的核心之一,而且这种“人”的意象又和“道”有某种内在的联系,都是那种符合道家理想的人格与人的精神状态。

除了道与人这两个主导词外,我们还可以看到大量对“景”的描述,如流云、春水、长空、明月、清露、碧松、空潭等等意象,俯拾皆是。这样一来,我们就发现,二十四诗品主要是由三个意象群构成的,也就是“道——人——景”,这就带来了本文真正的理论

问题:这三者之间是什么关系?要回答这个问题,就必须对二十四诗品的叙述模式进行一个深入研究。

### 三、《二十四诗品》的叙述模式

这里所说的叙述模式是说,文本以什么样的方式展开对每一诗品的描述或解说,按笔者的理解,二十四诗品在叙述中基本是以两种模式展开的,第一种叙述模式体现为这样的表达公式:概括——景物——阐释。概括是指对某一诗品的描述首先进行总体上的概括,而这种概括总是和道的某种状态或性质结合在一起,然后把这一种状态和某种景物及其境象联系起来,最后阐释道和这种景物之间的关系或者二者结合之后所达到的效果。如“缜密”,“是有真迹,如不可知,意象欲出,造化已奇。”这一句是对缜密这一诗品概括性的描述,这一描述以“造化”(道的另一种表达)为归结点。“水流花开,清露未晞,要路愈远,幽行为迟”,这一句是以“景”的方式对诗品进行再描述。最后一句“语不欲犯,思不欲痴,犹春于绿,明月雪时”,则是对缜密的进一步的说明与阐释。再以“含蓄”为例,“不著一字,尽得风流。语不涉己,若不堪忧。是有真宰,与之沉浮”。这三句首先是概括,然后将之与真宰也就是“道”结合起来,然后是“如渌满酒,花时返秋”,这一句是以形象化的方式,以景物的方式进行描述;最后是“悠悠空尘,忽忽海沔,浅深聚散,万取一收”,这是对含蓄这一诗境的再阐释。以这种叙述模式展开的诗品有:雄浑、冲淡、绮丽、自然、含蓄、缜密、豪放、精神、疏野、实境、形容、超诣、旷达、高古。

第二种叙述模式以景象加阐释的方式展开,如“劲健”品,“行神如空,行气如虹,巫峡千里,连云走风。”这一句是以形象化的方式对劲健品的描述;“饮真茹强,蓄素守中。喻彼行健,是谓存雄。天地与立,神化攸同。期之以实,御之以终。”这是对劲健的阐释。以这种方式展开的诗品有:纤柔、沈著、典雅、清奇、委曲、悲慨、飘逸、洗炼、流动、劲健。

在第一种模式中,“概括”是从“道”的角度对诗之“品”的提炼,甚至直接就是对道的性质与特征的描述;而“景物”部分则是刻画一些景象或者是一幅图景,而这些图景恰恰是和前一部分所概括出的东西之间有一种契合,也就是说,有或说明、或指示、或会意、或比喻、或象征等等的关系;“阐释”是指,对前

面所描述的意象在内涵上有指示与说明,或是对所描述的诗品之风格特征进行总体上的点拨,这种阐释本质上是一种议论。第二种叙述模式只是没有第一层概括,其后部分是相同的,只不过图像化的东西更丰富一些。

这样一种叙述模式实质上来自理论上的逆向表述。一般来说,对诗之“品”的概括,是一个从大量感性材料不断进行概括与集中的结果,也就是把诗境中的画面、色彩、情感、意蕴、气象等因素进行综合考虑,然后把综合的结果用一个术语表述出来。这是一个进行抽象的过程,这就是像“雄浑”或“清奇”这些表达诗品之术语产生的一般思维过程。但是被它所概括的图像与意蕴又是不确定的,是需要以理解者的审美经验为基础并以其审美联想进行补充的,这就使得术语自身没有明确的所指。因此对于这样的术语进行解释是非常困难的,因此《二十四诗品》把术语产生的过程颠倒过来,以逆向的方式进行表述。首先尽可能地把某一诗品的特点描述出来,然后以富于情感、色彩、意蕴的境象来展示这些特点,再对这些特点进行一个风格上的或效果上的阐释;或者直接把术语所从之出的境象摆出来,用术语所概括的景象来说明术语的内涵。这样一来,把观念性的东西的形成过程反转过来,就成了对于观念的解释,这就是《二十四诗品》叙述模式的根源。

还有一个问题,在每一品中,总是有“景”又有“人”,那么“人”和“景”又是什么关系,这就构成了《二十四诗品》另一层面上的表述模式。《二十四诗品》中“人”的因素出现在两个层面上,在一些诗品之中,人是作为潜在的“观景者”出来的,是景的体验者,他自身并不出现,如纤秾、高古、自然,“他”和读者是同一的,他在体验和感受着诗品中所描述的景象;而另一种“人”则直接出现在景象中,如幽人、畸人、美人、佳士等,他们是景的一部分,也是景的当下体验者,是和景融为一体的,这一点在冲淡、沈著、精神、典雅等品中可以看出。作为“观景者”的人,是景的接受者,景自身的情感因素通过这种“观”就转变成了观景者的情感状态,作者之所以描述“景”就是为了引发“情”;作为一种景观的人,他的情感状态和他所处的景象之间是直接统一的,他的在场就是情感的在场。这两种人与景的关系构成了《二十四诗品》另一层面上的叙述模式,在这种模式中,景的因素和人的因素统一在了一起,景要么是对人的情感状态、精神状态与生命状态的指引(景引发情),要么

直接就是这种状态的显现(情显现为景),景语和情语相互引发又相互印证,这样,人的因素就转化为广义的“情”的因素。

这一转化意味着,《二十四诗品》所描述的二十四种诗境,实质上就是二十四种人的情感状态和生命状态,是二十四种人生境界。诗境直接展现出来就是“景象”,而景象本身又引发“情”或者就是“情境”,因而以景象为中介,诗境与情境统一在一起,这符合诗的规律——“一切景语皆情语”。

通过对《二十四诗品》叙述模式的研究,我们可以发现,每一诗品都是一种情语,是对人生境界与情感状态的指引,而几乎每一诗品都是以“道”为核心展开的,然后每一诗品又都是以一种“景象”的方式展示出来,似乎在“道”、“景”、“情”之间有一种内在联系,这是不是一种启示呢?

#### 四、道的情感现象学

这确实是一种启示,在《二十四诗品》中体现出了“道”、“景”、“情”三者的统一,在它的叙述中,“道”以“景”的方式展现出来,“情”也以“景”的方式展现出来,道既是景,情亦是景,那么是不是可以推论说,——“道”即是“情”!

从形式逻辑的角度来说,这当然是可以的,问题是,这一推论有什么意义呢?我们知道,在以道家思想为基础的文艺理论与美学思想中,往往把文艺的本质归之于“道”,在老、庄的思想中,就暗含着将“道”作为“美”的本体的思想,甚至非道家的文艺理论家也会自觉把文艺的本质归之于道——尽管对“道”会有不同的理解——最能代表这一路线的是刘勰的思想,在《文心雕龙》的前五篇中刘勰将“文”与“道”统一在一起,按“道沿圣以垂文,圣因文而明道”的线路确立了文艺的道本体论。但从文艺创作的实际情况来看,谁都不能回避文艺与情感的关系,这就有了对文艺之本质的探索的另一条道路——“情”本体论,如《礼记·乐记》,陆机的《文赋》等,文艺的本质和源泉被认为是情感。这两种观念<sup>⑥</sup>都有其合理性,但问题是,以道为本体的理论怎么解释文艺当中的情感问题,而以情感为本体的理论如果不能上升到“道”的高度,就无法揭示文艺的形上追求。这就关系到,道和情感是什么关系。

这样我们就能看到《二十四诗品》的理论价值。

在之中,诗的本体是“道”,诗境的核心是“道”,而道又是以“景”与“境”的形态显现出来的,景又传达出“情”。“道”、“景”、“情”三者《二十四诗品》中圆融一体,这就解决了道本体与情本体之间的关系问题,把两条道路汇合在了一起。按《二十四诗品》的叙述模式与逻辑框架,诗境的本源是“道”,是“道”的某种形态与特征的体现,同时诗境又是人之情,是人生境界,这就有了情与“道”之间的统一关系;道显现在文艺之中,首先展现为某种景象,而情又和景统一在一起,景是情的感性化,情语以景语的方式言说出来。在三者之中,道是核心,情是目的,景是手段,道是情的本源,景是情的“现——象”,景也是道的“现——象”。因此,我们说《二十四诗品》的逻辑框架是“道的情感现象学”。

“道的情感现象学”这个术语所使用的“现象”一词,是指“展现为感性景象”,“情感现象”则是指这一展现出来的景象是包含着情感特质的。它所解决的理论问题是,作为文艺本体的道,它在文艺之中一定体现为一种“景象”,而该景象又与某种情感状态统一在一起,结果以诗境(景)为中介,情感也成了“道”显现出来的一种样态。当“道”在文艺中展现为情感化的景象,与情感与景象统一在一起,这就完成了道本体与情本体的融合。以这种理论框架为核心,《二十四诗品》总是从“道”的角度解说诗境,又把诗境描述为具体的景象,并借这种景象呈现出某种情感特征与人生境界。这种情感特征与人生境界就构成了二十四诗品命名的根据,雄浑、自然、清奇、冲淡、典雅……这些词既是对情感状态或人生境界的描述,也是对诗境的品题,又有“道”本体的根据。形而上的“道”与形而下的“情”结合在了一起。这是这部著作最重要的理论贡献,也是它最核心的理论内涵。

还有一个问题,在《二十四诗品》的理论框架中,“道”和“情”统一在了一起的,但“道”是单一的,而情感是多样的,用单一的“道”如何解释情感的多样性?如果这个问题不能回答,那么道和情之间还不能实现真正的统一。这就需要我们去玩味一下二十四诗品的结构和每一品之间的关系。

首先是有没有这种结构与关系?这是个仁智各见的问题,说没有的主要把二十四诗品作为诗境与审美风格的描述与分类,各品之间有差异却没有逻辑层次上的差异;而承认其有的,最主要的是把二十四诗品作为一个关于创作流程的整体结构,要么是

把它作为一个某种文化体系的隐喻,比如把它与《周易》进行联系与比较<sup>⑦</sup>,解说它为什么是“二十四”这样一个数字以及它与二十四节气之间的关系,而且它以雄浑起而以流动收,与《周易》乾卦起而以未济收有相似性。在这个问题上我们的看法是,既然以“道”为二十四诗品的逻辑核心,就应当从这个核心的角度思考每一品与道的关系,从而以道为主线将二十四品串起来。

道本身的性质是生生不已,流转不息,“动”是它的本质属性之一,而二十四诗品在解说每一品时,都体现出了“道”的这种动态性质。我们可以把每一品都视为“道”的某种状态,将所有这些状态串起来,就构成了一个道气氤氲,流转变化的一个轨迹。雄浑是道的本真状态,以冲虚为体,最后一品流动是道的现实状态,以变化为主。其间之二十二品,从叙述的模式来说,凡把它从道的角度进行概括与阐释的,或从道之动静,或从道之隐显,或从道之收放,或从道化之曲直的角度进行描述。诗境从雄浑到流动的流转变化的体现,每一品都是道的某种样态,这就构成了二十四诗品深层的动态结构,核心只有一个,而显现出来的样态却有二十四种。它的表层的动态体现在,作者在对每一诗境进行描述时,显然描述中是带有动态因素的,要么是人物的动态,要么是景物的动态,我们总能在每一品当中找到那么几个动词或动态性的情境,恰是这些东西最能说明诗境的核心。恰恰是这不同的动态指引出了不同的情态,景物自身是包含着这种情态的。这就在道的动态与情感的样态之间有了一种联系:道的样态决定着情感的样态。每一品都是道的体现,而每一品都有不同的情感因素。这样一来,道的状态就是情的状态,道的运化流转造成了情感状态的多样性,从这个角度来说,道与情的统一真正完成了。

《二十四诗品》核心性的词语是“道”、“景”,指向的却是“情”,诗品的每一个题名,都既是一种道的状态,也是一种景的状态,也是一种情感状态或者人生境界。《二十四诗品》把三者统一在一起,组成了一个以“道”为核心,以“情”为目的,以景为手段与感情形态的理论系统,既解决了情与道的关系问题,也提炼出了一个系统的民族审美图式与审美风格体系。更具有启发意义的是:一般我们把民族审美精神中最核心的范畴——意境——的本源归之于“道”,而自明代以后的诗歌理论,意境最一般的理论内涵是

情与景的统一,无论王夫之还是王国维都是从这个角度提示意境之内涵,还没有自觉得把道与意境联系起来,而《二十四诗品》却自觉地进行了这种联系,而且达到了三者间的统一。以《二十四诗品》所表现出的“道的情感现象学”作为一种方法与思路,对于我们研究意境理论,研究意境的产生及其内涵都有重要的启发性与理论意义,但这已经超出了本文的范围,不再多言。另外,如果说“道的情感现象学”不是对《二十四诗品》的一种过度阐释的话,如果《二十四诗品》的这种理论叙述模式不是一种偶然的话,就带来了另一个问题,这个文本从思想内涵上与思想方法上都是比较成熟的,我们有理由怀疑在晚唐的时候诗学领域内是不是可以产生在理论上这么深刻与成熟的理论,这些东西显然超出了司空图的“三外说”。还想要补充一点的是,在司空图的其它文论中没有哪一篇是把诗境与道(及其族类词)结合在一起的,这有点奇怪,只有《诗赋赞》一文的第一句“知道非诗,诗未为奇”,将“道”与诗并提,按我们的思路这句话可以理解为:对一首诗来说,知道了“道”还不是诗,这样的诗还不算奇。以下诸句都是在描述诗之奇,通过这一句我们可以推论,描述或解说“道”还不算是诗,只有把道、情、景统一在一起才算是诗。如果司空图真是这样说的,那么这就可以作为司空图与《二十四诗品》之联系的佐证,但麻烦的是这是清人许印芳在其《诗法萃编》中所引的,《全唐文》相同,但是在《四部丛刊》中却是“知非诗,未为奇奇”,意义全变。这或许是个契机,这两种版本谁对,知“道”这个说法是哪里来的?弄清这个问题或许有助于解答《二十四诗品》的著作权问题。

①张少康:《司空图及其诗论研究》,北京:学苑出版社,2005,139页。

②张少康先生在其新著《司空图及其诗论研究》第145页中认为这不是一个问题,因为《二十四诗品》只是对诗歌意境的一种生动形象描绘,而不是论

诗歌作法的,所以一般人诗歌创作时很难引用它。这个说法难以服人,即便没有创作上的指导性,也是有理论上的反思性的,它在理论上的完整性与系统性是值得创作者和研究者关注的,自明末后《二十四诗品》受到的极大关注恰好说明了这一点。

③对历来《二十四诗品》主旨之研究的概括,可参看程国赋的论文《世纪回眸司空图及二十四诗品》,载《学术研究》1996年第6期,可参看周甲辰《二十四诗品主旨探源》一文,见忻州师范学院学报2002年第3期,这里不再展开。

④《诗品集解·续诗品注》,68页,人民文学出版社1981年版。

⑤关于这种引用请参看韩文革所撰《二十四诗品与老庄哲学》一文,见《武汉理工大学学报》社会科学版2003年第3期。也可见张法所著《中国美学史》第四章第六节的内容。

⑥这两种观念在罗根泽先生的《中国文学批评史》中大致分为缘情派与载道派,见其书23页。

⑦详见赵福坛:《我对司空图二十四诗品及其体系之点见》,广州师院学报(社会科学版)1996年第1期。

#### 参考文献:

- [1] 张少康. 司空图及其诗论研究[M]. 北京:学苑出版社. 2005
- [2] 《诗品集解·诗品续》. 郭绍虞辑注. 北京:人民文学出版社. 1963
- [3] 罗宗强. 隋唐五代文学思想史[M]. 上海:上海古籍出版社. 1986
- [4] 张少康. 中国文学理论批评发展史[M]. 北京:北京大学出版社1995
- [5] 张法. 中国美学史[M]. 上海:上海人民出版社. 2000
- [6] 罗根泽. 中国文学批评史. 上海:上海书店出版社2003