

读《文心雕龙札记》

李开金

中国古代，“论文之书，鲜有专著”。“敷陈详覈，征证丰多，枝叶扶疏，原流粲然者”，黄季刚先生认为，“惟刘氏《文心》一书耳”。自沈约起，历代学者不少人都相当推崇刘书，但一般多停留在简短的赞评上；专力治此书，是明清以后的事。然而，黄叔琳注，“纰缪弘多”；李详《黄注补正》“间或疏漏”^①。真正将《文心》的研究引向科学道路的，是黄先生的《文心雕龙札记》（以下简称《札记》）。《札记》是先生1914—1918年在北大教学期间撰写的，虽只有三十一篇，但正如中华书局上海编辑所《出版说明》所言，“而刘勰的文学批评标准和关于创作方法的探索等主要部分，已都略具于此”。《札记》采用依傍旧文与献可替否相结合的原则，既阐明《文心》的精义，又自抒己见，它本身具有较严整的理论体系，这个体系以自然之道为基础。《札记》释“原道”曰：

“案彦和之意，以为文章本由自然生，故篇中数言自然，一则曰：心生而言立，言立而文明，自然之道也。再则曰：夫岂外饰，盖自然耳。三则曰：谁其尸之，亦神理而已。寻释其旨，甚为平易。盖人有私心，即有言语，既有言语，即有文章，言语的表思心，文章以代言语，惟圣人为能尽文之妙，所谓道者，如此而已。此与后世言文以载道者截然不同。”

“道”即自然，它同“文以载道”之“道”“截然不同”。“尽文之妙”，就广域的文而言，要求达到文质相宜；就专美之文而言，要求通过“神思”而生“隐”“秀”。《札记》纲领如此。下面分别叙述之。

黄海章的《中国文学批评简史》引了《札记》释“原道”的那段话，认为道即自然，如果作为黄先生“自己的主张，是好的，用以解释原道，则未完全切合”。此问题应当如何看待呢？这是需要首先辨明的。

文本自然之道的观点是《文心》本来所具有的，《原道》开头告诉读者，文德侔天地，人心参两仪，无识之物既然有彩，有心之器不可无文，声文形文情文都是自然生成的。《札记》引的那三句话出自其中。黄先生并没有将刘勰的意思领会错。思维是语言的内容，语言是思维的外衣，文章以语言为建筑材料。从这个角度来说明文由自然而生，以现代科学的标准来衡量，当然觉得不够，但这正好与刘勰的宗旨相符。“不切合”之说大概指的下面这种情况：《原道》篇接着通过历述上古至孔子之文而作出了“道沿圣以垂文，圣因文而明道”的结论，最后赞道：“道心惟微，神理设教。光彩玄圣，炳耀仁孝”。这明明是说以“仁孝”为核心的儒道是自然之道的体现。《征圣》《宗经》两篇又进一步具体申述了这个道理。可见《文心》之“道”不是纯自然之道。然而，我们应该看到，楚汉以后，文风日趋艳侈，齐梁“离本日甚”，为“矫讹翻浅”，刘勰主张“还宗经诂”。这样一来，便将自然之道与儒家之道混为一气了。《文心》一书的体系正是建立在这种混合体的道的基础之上的，因而常常陷入自相矛盾。虽然如此，但刘勰的本意却是想将文拉回到自然的轨道上来。黄先生洞悉其委曲，便从《文心》中扬弃“仁孝”的观点，吸取其自然之道这一合理内核而光大之。与其说这是“不切合”，还不如说是“遗貌取神”。

唐代韩愈等，发扬“文以明道”的精神，以儒道为道，文道并重，提倡古文运动，救齐梁文风于既倒的功绩，黄先生的《札记》是给了充分肯定的。但是，宋代周敦颐，变“明道”为“载道”，《通书·文辞》，“文所以载道也，轮辐饰而弗用，徒饰也，况虚车乎？”文的独立性被取消了；二程变本加厉，完全否定文，甚至视文为害道之物。到了清桐城派，文章寝成为一种“枯槁之形”，黄先生认为祸根仍在“文以载道”说。道学派的文论文风，其影响之深，延续时间之久，危害之大，是齐梁浇风无法与之相比的。《札记》更鲜明地标举道即自然的旗帜，强调它同“言文以载道截然不同”，其砭时救弊之心，与刘勰完全相通。

“道”为何物，刘勰未专门作释，黄先生总众家之说从哲学上作了具体阐述。正是立在哲学的高度，先生才断定，自然之道与“文以载道”之道“截然不同”。《礼记·原道》：“物理无穷，非言不显，非文不传，故所传之道，即万物之情，人伦之传，无小无大，靡不并包”。又引《韩非子·解老》曰：“物有理，不可以相薄。物有理不可以相薄，故理之为物之制。万物各异理，而道尽稽万物之理，故不得不化。不得不化，故无常操。无常操，是以死生气禀焉，万智斟酌焉，万事兴废焉。”这意思是说，从自然到社会，世界上一切事物都处在普遍联系之中，一切事物都运动不居，而产生丰富的自然现象和社会现象，“文”也就由之而生。事物的内部有着本质的、必然的联系，事物的运动变化有着一定的秩序。这种情况古人叫做理，又叫做道。析言之，事物的具体规律叫理，其普遍规律叫道。先生说：“道者，玄名也，非著名也，玄名故通于万理”，就是说的普遍规律。“道”既是自然的普遍规律而寄于自然之中，又非人力所能左右，是自然而然的，所以又可以以“自然”名之。这无疑是一种素朴的唯物主义的反映论，且含有辩证的因素。先生还认为自然之道是人们可以认识掌握的，因此说“圣人得之以成文章”，“惟圣人为能尽文之妙”，可见它“甚为平易”。那么，“文以载道”之“道”又为何物呢？周敦颐之《太极图说》是论道的代表作，它源于陈搏之《太极图》。我们知道，也有称自然之道为“太极”的，这种“太极”正如黄先生所明确指出的，绝“非陈搏半明半昧之太极图”。陈搏是道家，他的《太极图》所讲的是以超自然为特质的唯心主义不可知论，以“半明半昧”形容它，真是再恰当不过。宋代道学，自周敦颐经二程至朱熹集其大成，都不离“半明半昧”这一特色。“道”又称“理”，以天理性命为核心，是所谓得于天具于心的东西。这种道，按朱熹的说法，不但先天地万物自然而生，而且天地万物自然实由它所派生：“未有天地，毕竟有此理，有此理，便有天地；若无此理，亦无天地，无人无物，都该无载了。”②而且还说此理是永远不会变的，天变，道也不会变，即使天地自然毁灭了，理还仍是理。这是中国唯心主义发展到登峰造极的一种表现。黄先生在《汉唐玄学论》里指出：“汉唐之学，罕言理气。而宋人则视为进塾之语，……如朱子，且曰：‘天之上更有何物！’”可见，道学是研究“天之上”的不可知的东西，给人的感觉只能是虚。不但其整个体系，就是其主要范畴，如“性”、“命”、“太极”、“皇极”等等，都带有一种神秘的色调，给人一种半明半昧的感觉。

以自然为道，认为文章之事丝毫不能脱离自然，脱离现实生活。所以《文心》立《时序》《物色》专篇，而《神思》以“神与物游”为中心。《礼记》对“物与神游”作了具体的说明，认为“必令心境相得，见相交融”才成妙文。具体讲到文学的发生、发展、演变的规律时，《礼记》总是紧扣自然，从而肯定民间歌谣的作用，肯定文人创作的贡献；在讲到诗文的创作时，总是不离“时序”与“物色”，如：李都尉·班婕妤，“感物”而“兴歌”；郭景纯“遭逢险艰”，“故能假玄言以写中情”；张衡左思，“叙述都邑”之赋，非“理资实事”而不成；至于“论议之文”，先生认为“无一字可以陵虚构造”。《后汉书·赞》先生之所以夸不绝口，说它“精整可法”，说它“美”，就是因为看到它“几无一字虚设”。将自然，将人类社会生活放在第一位，这是道即自然的立足点。道学家既视自然为理之派生物，“载道”之文也就以半明半昧之“理”为源，以“六经”为源。明清科举之文其要旨均本于《四书》《五经》宋人注释，实际上是以“理”为源。曾国藩说：“惜抱名为辟汉学，而未得宋儒之精密，故有序之言虽多而有物之言则少”，此明明白白以义理为物；即使如此，而桐城巨子还“有物之言则少”，黄先生斥其为“枯槁”，可谓击中其要害。道学家也注诗品文，但多采用以彼注我的方法，宣传其“理”其“道”。如朱熹，在道学家中，堪称能文善诗之士，他的《诗集传》也讲比兴，但全书仍以其理学为立论基础，充溢着天理性命之类的说教，散发着道学臭味，好端端的三百篇，经过他的手，竟成了半明半昧的理学专著。

道学也是神学。朱熹曰：“帝，天之神也。”③可见他不是不信神的。他在《诗集传》中还宣传有所谓的“神人”，说文王是与天同德同性同体的神人；道学家也宣扬八字命运，同阴阳家一样。《汉唐玄学论》曰：“吾土至言，本主张无鬼之论。”道即自然就是这种“至言”，同“载道”之“道”“截然不同”。所以刘勰立《正纬》之篇，并作为总论的有机组成部分，以从反面来说明应当沿自然之道以垂文。《礼记》进一步发挥了刘勰的观点，具体肯定了儒、道、墨、法、名各家都是不崇鬼神的，揭穿了谶纬是阴阳家搞的鬼把戏；其要害在“以神道代圣言，以神保目孔子，以图讖目圣经”，从而“淆乱经文”，投人主“愚民”之好。这充分表明，谶纬是完全违背自然之道的东西。

重自然即重文。谶纬从文的角度而言，有它可取之处，所以《文心》说它“无益经典，而有助文章”，黄先生认为刘勰“此言至谛”。从文与道两方面来考察，承认文的独立性，不因道之虚妄而抹煞文之可取。而道学

家是轻视甚至敌视真正意义上的文的。“理”又称“天理”，“存天理灭人欲”是其宗旨。而耳目声色之欲也在毁灭之列。周敦颐斥“文辞”之能为“弊”为“陋”已肇其端；到二程就公然反对文学所特有的“悦人耳目”的感染作用；“今为文者，专务章句，悦人耳目，既务悦人，非俳优而何？”他们视真正的诗为“闲言语”，以为绝不能在上面用心；“至于博观泛滥，亦为至害”。由主张“文以载道”到提出“害”道，这是道学体系合乎逻辑的发展。道学所谓的“道”“理”不是别的，朱熹在《四书章句集注》中说得清楚，就是“三纲五常”。这样，“道”和“德”又同为一物了。因而他们又篡改儒家“有德者”，“言则成文”的思想；“有德者必有言何也？和顺积于中，英华发于外也，故言则成文，动则成章。”这就完全取消了文术，所以“文以载道”论又是取消创作的自由主义。黄先生说“惟圣人为能尽文之妙”，是从德、才、学三方面而言的。《礼记·宗经》：“宗经者，则古昔，而折衷于孔子。”“经”是中国古代文化的代称，孔子则是古代文化创作家的代表，“圣人”不专指孔子。有德而无才学决不能成为创作家，成为“圣人”。所以先生在诠释“体性”时，集中地批判了有德必成文的谬论：

“是则以言观人，其来旧矣。惟是人情万端，文体亦多迁变，拘者或执一文而定人品，则其说又蹇碍而不通。其倒植之甚，则谓名德大贤，文宜则傲；神奸巨慝，文宜弃捐。是则刘歆《移让太常》必不如茂叔《通书》、横渠两铭之美；而宋明语录其可模式等于九流之书也，是岂通论乎！”

阴阳家以图讖乱圣，道学家以语录乱九流（刘克庄说，道学诗是“讲义语录之押韵者”）讖纬还“有助文章”，道学语录，则毫无可取之处，因为它不讲文术乖离文术。道即自然与自然主义截然不同。“文心”即为文之用心，“道”也包含着为文之根本法术的意思在内。黄先生《礼记》始终强调，艺术之美，有赖于创作之巧。如曰：“虽无术者未尝无离合之时，而有术者则易收具美之绩”；又曰：“天籁所激，非无殊响，以不合度而听者告劳。”在《总术》和《附会》的礼记中，先生更详尽地具体地申叙了精通文术的重要和必要；“文之成立，盖有定法，篇章字句，皆具不易之规，隐显繁简，皆合必然之例。”曰“定”，曰“不易”，曰“必然”，都说明为文有一套非遵守不可的根本法规。“声采待术而后安，采饰待术而后美”，“虽随手之变，难以定法相绳，及其成篇，必与定法相合。”文章之事“不过命意修辞二事”，曰“命”曰“修”就是要讲“法”讲“术”，所以先生总结曰：“是知术之于文，等于规矩之于工师，节奏之于黠腹，岂有不先晓解而可率尔操觚者哉？”在具备高度艺术修养，艺术技巧的前提下，运用神思才能创造出源于自然又美于自然的作品，这是道即自然的真正含义。而“文以载道者”取消文术，“戕贼自然以为美”。因此说两者是“截然不同”的。

道即自然，“无小无大，靡不并包”，文域同自然领域并广。“诗歌的美具有大自然一样广阔的天地。”祖国文学史的长河是众流汇成的，各家各派都有自己的“道”，对于自然之道而言都是“理”，“道”为“众理所归”。道由各家之文来体现，各家沿道而垂文。可见道即自然，立论至为贯通，丝毫不带宗派气。各家之道都有其特定的宗旨，有鲜明的阶级性和党派性，有的是特定政治气候下的产物。但都不能违背道即自然这个总的原则，“言思俱断”，道即自然又是标准。《礼记》肯定各家而批判阴阳家；肯定“九流”而否定“文以载道”者流，道理即在此。

“道”的问题，是中国哲学史上的一个根本问题，也是中国文学批评理论中的一个根本问题。儒家之道以孔孟为宗，自然之道由老庄发端。《文心》合二为一。唐韩愈等古文家，发扬儒家之道；“文以载道”之道，混杂释佛，畸形地发展了儒道，桐城之“义理”与之一脉相承。自然之道，通过李杜诗歌而焕发其神彩，到苏轼极尽其能，他与二程正好同时，双方势不两立。王国维的《人间词话》以词为对象探求艺术之美，倡“意境”，“自然”，而“意境”实以自然为基础。先生的《礼记》以诗文为对象探求自然与艺术的关系。两书有异曲同工之妙，可以互为补充。但是后来居上，在理论上集其大成者，要数撰写稍晚一点的《礼记》。

现存《文心·隐秀》从“始正而未奇”到“朔风动秋草”“朔”字，纪昀用《永乐大典》校之，指为伪撰，已经定了案。其补亡部分，正如《礼记》所指出的那样，不但用语肤浅，举证阔疏，而且与原文矛盾，根本不符“彦和之宗旨”。再则，张戒《岁寒堂诗话》所引的“情在词外曰隐，状溢目前曰秀”，此真《隐秀》篇之文，却为本所遗。根据这些迹象，先生断定今本《隐秀》为贗品。因而便“仰窥刘旨，旁辑旧闻，作此一篇。”

《文心》中有十九篇先生都未撰写礼记，，《隐秀》“篇简俄空”，为何硬要补足呢？“隐秀之义，诠释极艰”这是一层原因，但更主要的是它“于文苑为最要”，缺了绝对不行。其实，《隐秀》一篇，在《礼记》中也最为重要，可以说是点睛之作。黄海章的话很正确：“原文已缺，乃为补作一篇，颇足以显示他一种文学见解。”

这种见解集中体现在下列这段精彩的说明中：

然隐秀之原，存乎神思，意有所奇，言所不追，理具文中，神余象表，则隐生焉；意有所重，明以单词，超越常音，独标若颖，则秀生焉。此皆功存玄解，契定机先，非涂附之功，非雕染之事。……故知妙合自然，则隐秀之美易致，假于润色，则隐秀之实已乖。

“妙合自然，则隐秀之美易致”。舍自然之妙便无隐秀之美，缺乏隐秀之美，也就证明不合自然之妙。在这里“妙”和“美”是同义语；而此“妙”此“美”之境，又赖神思方能创造得出，所以说“隐秀之原，存乎神思”。自刘勰以来，为探求“隐秀”的奥蕴，学者文人不知付出了多少艰辛，其精言警句，如同一颗颗珍珠，闪烁着智慧的光彩，可惜总令人感到有些零散；正是黄先生用自然——隐秀——神思这条线把它们串了起来，构成体系。说这是集其大成亦可，说是自成一家言更对。

“秀”就是篇中的警句，警策，其含义及特征容易明瞭，说明极艰的是“隐”，先生在它上面花的笔墨也多一些，我们的说明也应以之为主要对象。

《札记》曰：“隐也者，文外之重旨”；“隐以复意为工”。隐是言外所含的重要意义；隐以言外含有另一层意思为工巧。可见“含”是“隐”的基本义。又说：“文以致曲为贵，故一义可以包余。”“包”即包含；有的还用“含”字，如“言不尽意，必含余以成巧”；“言含余意，则谓之隐”；“意存言巧，婉而成章，川含珠玉，渊显圆方”都是其例。而司空图二十四诗品《含蓄》之“不着一字，尽得风流，语不涉己，若不堪忧。”说的也是“言外之重旨”。那么，是否可以这样认为：《隐秀》是讲文学风格的专篇，所谓“隐”，就是指“含蓄”风格呢？我们认为不能。

《文心·隐秀》既成“空简”，刘勰所讲的“隐”之真义是什么我们不能妄下结论，但他在《体性》中对于所列的八种风格，正如黄先生所讲，“并无轻重存于其间”。可见他不特别推尊某一种风格，不会为某一两种风格立专篇；黄先生推断，由于刘勰认为“隐秀”“于文苑为最要”才立此篇。“最要”也就是具有普遍意义带根本性的问题。当然，《札记·隐秀》篇之“隐”也只有这样看才算符合黄先生的宗旨。对于刘勰所列之八体，黄先生认为不能有所“轩轻”，“八体虽殊，会通合数，得其环中，则辐凑相成”这才是异夫“胶柱鼓瑟之见”的“操本之谈”。总之，在风格上，黄先生是讲“通变”的，与“言文以载道者”及桐城诸子截然不同。再看《札记·隐秀》所举各例，或长或短，诗文均有，其风格并不一致，如《离骚》，依诗取兴，确具“神余象表”之美。班固批评屈原“露才扬己”固属偏见，但曰“露”曰“扬”，可见以《离骚》为代表的屈赋的风格决不可以“含蓄”目之。

当然，从语句的相似上作比较，不失为一种较好的方法，但一定要全面。不错司空图《诗品·含蓄》品有“不着一字，尽得风流”的话；而《雄浑》品之“超以象外，得其环中”同黄先生讲的“理具文中，神余象表”更相似。如果不作全面具体的分析，仅仅抓住一两句相似的话就下结论，更可以说《隐秀》中的“隐”是指“雄浑”风格。再看《诗品·冲淡》：“遇之匪深，即之愈希，脱有形似，握手已违。”也是讲的象外之意。如果我们将二十四《诗品》通通咀嚼一番就会体会到，其中每一品都离不开“神余象表”这一特质；抽掉这一特质，“雄浑”决不成其为“雄浑”，“冲淡”定会变成枯淡，而“含蓄”必然变成为隐晦娇揉。王士禛于二十四诗品但取其“采采流水，蓬蓬远春”“不着一字，尽得风流”以为诗之极则，可谓独具只眼。《诗品》具有“造语精警”的特点；先生于“精警”中取其神髓，融入自己的理论体系中，构成了《隐秀》的核心。

“神余象表”不单是对于诗文，对于一切作品，一切艺术品而言，如灵通宝玉对于贾宝玉一般，失去了它就失去了艺术生命，失去了美的光泽。这种美学观点深深扎根于我国民族的心理中，同我国传统的优秀艺术血肉相连。越是具有民族特色的艺术，人们越要求它具有这种特质。不单是创作家，艺术家，理论家这样，就是一般读者，观众、艺术爱好者，也都会这样要求。中国民族音乐，舞蹈、书法、绘画，人们都要求达到美的境界，做到写照传神，巧夺天工。而中国戏曲，作为一门综合的民族艺术，更是以以实代虚、以简代繁、以少胜多，以神传真为其主要特色，黄先生说“隐秀”“于文苑为最要”，可谓“千金一字”。

为了帮助人们更好地了解与把握“隐秀”尤其是“隐”的特点及含义，《札记》还从各个不同的角度，列举了大量的例子，予以暗示说明。所概举的例子中，第一个是《易传》：

“《易传》有言中事隐之文。”

《易传》指《易·系辞》。“言中事隐”即“其言曲而中，其事肆而隐”的简括。因为《易》理“隐”便设象，《系辞》告诉我们：

“子曰：书不尽言，言不尽意”，“圣人立象以尽意。”

《礼记》也讲“意”，更讲“象”，两者间有渊源关系是无可讳言的，那么，《易》之“隐”与“隐秀”之“隐”，大旨是否相同呢？这是我们需要辨明的第二点。

先看“意”。特别要注意“言不尽意”与“言所不追”之不同。《系辞》所言之“意”即《易》之“理”。黄先生说：“《易》理邃微”。“邃微”即“隐”。现考证，《易》是因古人迷信而产生的一部筮书。所言之理，玄乎其玄，魏晋以后《易》遂成为玄学的一门。这种玄理，用普通语言当然无力表达明白，所以讲“言不尽意”。本于神思的专美之文以诗为主体，诗是敷情文学。诗人胸怀作为一个整一世界，正如黑格尔所讲：“可以分裂和分化为观念、情感、印象和直觉等等互相差别杂多状态”④。中国传统的文论以为诗人胸怀兼包情志，黄先生说诗“以情志为本”；诗之作用在“达志抒情”。而“真正具体的抒情作品，要求把主体摆在它的外在的情境里”，“但所以能触动我们的意识和同情的也并不是这个或那个对象被描绘出来的那些特点，而是寄托在该对象上的心情”⑤，这就是“言有所寄”。而这种心情，往往一时无法说出，或不忍说出，或不敢说出，蓄积既久，无穷之感触包藏于胸中不能自抑。到无论因事物因时令因山川，当时之怀抱如矢在弦，不得不发，一发而不可收，连他本人当时也不明白究竟是怎么一回事，这就是黄先生讲的“天机骏利”，传统文论说的“机神到来”，用新名词讲就是灵感迸发。此时，内心的欢呼，闪电似的无忧无虑，谑浪笑傲，惘惘怨愁和叹息，总之，感情生活的全部浓淡色调，瞬息万变的动态或是由极不同的对象所引起的零星飘忽的感想，均具有一纵即逝的特点。我国古代杰出的文学家、诗人、艺术家都懂得这个道理，强调捕捉艺术形象要万分火急，要“追”。苏轼说得好：“作诗火急迫亡捕，清景一失后难摹。”（《腊日游孤山访惠勤惠思二僧》）黄先生强调要“因时顺机”，当“机入其巧”时，要火急捕住形象摹暂离之状，“言所不追”，道尽其中甘苦，真可谓传神之旨。

再说“象”。特别要注意“立象尽意”与“神余象表”的区别。《易》中之“象”，不论是事象或物象，都是根据说理的需要，作为明理的工具而设立的。如《大过·九二》：“枯杨生稊”以明“无不利”之理；《渐·九三》：“鸿渐于陆”以说明“凶，利御寇”之理都是显例。这完全是用拉关系的办法把“象”与“理”硬拉在一起，“理”与“象”是两张皮，毫无艺术创造可言。设象明理，以“尽”为最高目的。因而得意得理即可忘象，所以王弼有“忘象”之论。富有艺术生命的形象，是不能用一种方单，一套规则，如法泡制出来的。象桐城末流那样，讲“起承转合”，“譬如案谱着棋，依物写貌”，黄先生认为这是“戕贼自然以为美”，只能令形象“枯槁”，先生欣赏刘勰的观点，认为艺术形象的创造唯有仰赖神思：“或感物而造端，或凭心而构象”，这与巴尔扎克说的“对象走向他们，他们走向对象”的意思一样，都是说的形象思维、神思的规律和功用。歌德说：“每一种艺术的最高任务即在于通过幻觉产生一个高于真实的假象”。“神与物游”，达到“心境相得，见相交融”才能产生这种比真象更真更高更美的“假象”，“理具文中，神余象表”指的就是这种更高更美的艺术境界。黄先生说“隐秀”“于文苑为最要”道理即在此。中国书法主张“神彩为上，形质次之”，音乐提倡“曲既终而响绝，遗余玩而未已”，舞蹈讲究“与志迁化，容不虚生”。中国诗画更有画工与化工之别，标准就看其能否达到取神于象外。苏轼评吴道子与王维的画曰：“吴生虽妙绝，犹以画工论。摩挲得之于象外，有如仙翻谢樊樊。吾观二子皆神俊，又于王维也故叙无间言。”（《王维吴道子画》）吴道子画虽神妙，但少象外之意，所以不如王维的画，只能堪称“画工”而不能入化工之林。叶梦得《石林诗话》曾将杜甫的《登楼》、刘禹锡的《贺晋公留守东都》、韩愈的《贺晋公破蔡州回诗》作过比较：杜诗“不失言外之意”，刘诗“语远而体大”，而韩诗“意亦尽于此”，所以韩不如杜刘。总之，《易》象强调“尽”，以尽意为最高目的；而文学艺术的生命在“言尽而意不尽”，在“神余象表”，两者是根本不同的。

第三，还需要说明的是，“隐秀”之“隐”同比兴之“兴”的关系。《诗》“六艺”之名，最早见于《周礼》。赋、比、兴，尤其是兴究竟指何物，各家说法不一。郑众认为赋、比、兴指作诗的三种方法，所以说：“兴者，托事于物也。”郑玄以善恶分比兴，王逸注《楚辞》也这样做。至钟嵘，解比兴另立新意，他说：“文已尽而意有余，兴也。”这同“神余象表”之旨正合。为说明“隐”与“兴”的关系，一要了解黄先生对于兴的看法；二要明了钟说的影响。

《礼记》曰：“后郑以善恶分比兴，不如先郑注直之确”；又说：“彦和辨比兴之分，最为明析。……妙得先郑之意矣。”可见先生同意郑众的观点，以为“兴”是诗的一种作法，与“隐”所指不同。《古诗十九首》是三法兼施的，先生赞扬它“皆含深旨”；可见三法用得好，皆可以创造出“神余象表”的作品。对于“兴”，先生也并不

特别推崇，因为“文词之作”是“趣以喻人”的，如用“兴”不当，造成隐晦，会使“览者恍惚难明”，因而“感动之功不显”，所以先生说，后世“用比忘兴，势使之然。”这些表明，在先生看来，“兴”与“隐”并无必然的联系，因而不同意钟嵘之说，批评钟嵘“其解比兴又与诂训乖殊。”

但钟嵘之说，影响至深。训诂家如《毛诗稽古编》的著者陈启源即持其说。论诗品词明用暗用其说的就更多了。罗大经解杜甫《堂成》曰：“诗，莫尚乎兴，兴者，因物感触，言在此而意在彼，非若彼比赋之直言其事也。”“言在此而意在彼”即“意在言外”。将兴与比赋对立起来分次第高低，则是常州词家词论的核心。陈廷焯曰：“或问比与兴之别，余曰：‘……如王碧山《咏萤》《咏蝉》诸篇，低回深婉，托讽于有意无意之间，可谓精于比义。……若兴则难言之矣。托喻不深，树义不厚，不足以言兴。深矣厚矣，而喻可专指，义可强附，亦不足以言兴。所谓兴者，意在笔先，神余象外，极虚极活，极沉极郁，若远若近，可喻不可喻，反复缠绵，都归忠厚。’”（《白雨斋词话》卷六）他以上这番话，大略可以简单地解释成这样：在作品中，其所赖以寄托的内容的艺术形象较完整，但内容和形象的关系尚未达到融洽无间的境地，还有迹可寻，这只能叫做“比”；只有两者达到了融洽无间的境地，无迹可寻，达到了这种境界，才可称做“兴”（此本沈祖棻老师说。请参沈老师《清代词论家的比兴说》）。黄先生所言“必令心境相得，见相交融”也是指的这种境界。“神余言外”与“神余象外”意思也完全相同。可见陈廷焯说的“兴”与汉世诂训家的观念中的“兴”含义大不一样，与钟嵘之说相类，同“隐秀”之“隐”正好相合。

综上所述，可以看到“隐秀”之“隐”不专指“含蓄”的风格，更与《易》理蕴微之“隐”不类，与比之“兴”也不能简单地划上等号。黄先生说它“于文苑为最要。”那么它在文苑中究竟指的什么呢？是否可以这样回答：它同《人间词话》所讲的“意境”有些类似。

我个人认为，如能将《礼记》同《人间词话》作一具体比较，会是一件很有意义的事。

注释：

- ① 均引自《礼记·题解及略例》。
- ② 《朱子类语》一。
- ③ 《诗集传·正月》。
- ④⑤ 黑格尔《美学》三卷下。