

# 南朝诗风新动向与“秀”的理论形成

张甲子

(东北师范大学文学院, 吉林长春, 130024)

**摘要:** 南朝诗歌的艺术走向, 以秀句、秀象、秀境的形成为典型特征。刘勰在《文心雕龙》中将其概括为“句之独拔”、“象之卓绝”、“境之浑融”, 这一理论表述与创作实践的相辅相成, 是对南朝诗风新动向的理论概括和实践总结。

**关键词:** 刘勰; 南朝诗; “秀”; 《文心雕龙》; 秀句; 秀象; 秀境

**中图分类号:** I207.22

**文献标识码:** A

**文章编号:** 1672-3104(2013)02-0187-05

在刘勰《文心雕龙》中, “隐”与“秀”是相得益彰的一对概念。如果将它们置放于魏晋南北朝文学发展的大潮流中看, “隐”更多与复古思潮相关, “秀”则更多侧重新变。无论是“秀句”, 还是“秀象”, 皆以对诗意瑰丽奇特、卓尔不凡的表达为要, 当其与“隐”中蕴涵的象外有意、弦外有音等观念相融合后, 又形成了对“秀境”的新要求。这种围绕着“秀”的理论概括与创作实践, 正是南朝诗向唐音转变的一个出口。

## 一、句之独拔

宋严羽《沧浪诗话·诗评》言: “汉魏古诗, 气象混沌, 难以句摘。晋以还方有佳句。”汉魏古诗以气象混沌为优点, 晋诗后则开始以佳句取胜。明胡应麟《诗薮·内篇》也说: “汉人诗无句可摘, 无瑕可指。魏人诗间有瑕, 然尚无句也。六朝诗较无瑕, 然而有句也。”认为从汉诗到六朝诗, 变化的趋势是从“无句可摘”到“有句”。清沈德潜《说诗碎语》中同样谈到: “汉魏诗只是一气转旋, 晋以下始有佳句可摘。”这里所谓的佳句, 指的是一篇之中卓然自立、秀出其它的好句子。

从汉魏诗到晋诗再到南朝诗的演进线索来看, 这似乎是有些批评南朝诗歌远不及汉魏诗歌的浑然天成, 仅有佳句而无全篇。但从诗歌创作的角度审视, 在汉魏古诗向南朝诗的转变中, 从自然到雕琢、从天工到思力, 正是文人诗独立成体后, 必须要经过的一

个阶段。<sup>[1](155-163)</sup>其文学史意义在于, 从先秦至汉魏古诗, 如《诗经》、《古诗十九首》, 或率然天成, 或众口成金, 或累积成篇, 即便是文人所作, 亦经过历史淘汰, 精粹者流传广泛, 方成名篇。随后, 汉魏五言诗声色初开, 假赋法而为诗, 藉情感而成篇, 不待思致而巧夺天工。两晋时期, 诗人叠出, 能率尔为名篇者渐少, 而能翻新出奇者, 必须假以构思安排, 如徐陵的“多警拔句”、何逊的“造语新辟”、阴铿的“专求佳句”, 皆为凝心深思、苦思锻炼的产物, 这是当时文坛风尚使然。

陆机在《文赋》中详细描述了以思力构思的艰难, 从中可以看出诗文创作对思致的重视。就句子而言, 陆机认为“其会意也尚巧, 其遗言也贵妍”, 必须得“立片言而居要, 乃一篇之警策”。李善注: “以文喻马也。言马因警策而弥骏, 以喻文资片言而益明也。”<sup>[2](313)</sup>“警策”即诗文中的点睛之笔。“片言”在诗中要做到像“石韞玉而山辉, 水怀珠而川媚”那样, 如玉之在石, 珠之在水, 可使得山光辉、川妩媚, 举重若轻间便使得文章生色动人。这就避免了在一味的追求辞藻之时, 诗作华丽有余而深意不足, 诗意散漫而不集中, 没有深刻的思想。“片言”又如“苕发颖竖, 离众绝致”, 李善注: “言作文利害, 理难俱美, 或有一句, 同乎苕发颖竖, 离于众辞, 绝于致思也。”<sup>[2](313)</sup>强调的是诗中是否有提缀主旨、主题之片言的利害。

陆机从创作角度出发, 强调“片言”是为了使诗作的意蕴更加透彻, 以便于理解, 强调作者的主观努力。从鉴赏的角度出发, 则是读者对“秀句”独特审美感受的重视。《世说新语·文学》记载谢公论《诗》:

收稿日期: 2012-10-17; 修回日期: 2012-12-24

基金项目: 国家社科基金项目“秦汉国家建构与中国文学格局之初成”(12BZW059)

作者简介: 张甲子(1984-), 女, 辽宁葫芦岛人, 东北师范大学文学院博士研究生, 主要研究方向: 中国文学与文化。

谢公因子弟集聚,问:“毛诗何句最佳?”邈称曰:“昔我往矣,杨柳依依。今我来思,雨雪霏霏。”公曰:“訏谟定命,远猷斥告。”谓此句偏有雅人深致。

谢氏子弟论诗,以佳句寻摘来评判读诗的眼光。一方面,他们继承了先秦宴饮赋诗“以诗观志”、“引诗言志”的传统,选取代言情志的诗句。这在当时仍是读《诗》的通例,断取一章以明己志,注重“有雅人深致”的诗意。另一方面,这也意味着南朝人对《诗》的阅读,已经超越了单纯的“赋诗言志”,逐步地转向关注文质彬彬。所谓的佳句、美句,指的是给人印象深刻的句子,这不单从语义深厚的角度着眼,也同时强调句子的艺术美感。这类句子在阅读时,最能代表读者的艺术眼光;在创作时,也最能代表作者的艺术水平。

晋宋之后,诗中对佳句、美句、秀句的追求慢慢形成了风气。这有许多具体的事例,如《晋书·王坦之传》:“坦之标章摘句。”《南齐书·丘灵鞠传》:“帝摘句嗟赏。”《南齐书·文学传论》:“张眎摘句褒贬。”《陈书·陆瑜传》:“(瑜)语玄析理,披文摘句。”还曾涌现出一批选录著作,如沈约的《品藻》、汤惠休的《翰林》、庾信的《诗箴》,佚名的《诗例录》等等。这都说明,南朝时对“摘句”、“佳句”、“警句”等的鉴赏,开始走向成熟,“摘句批评法”被确立为诗歌鉴赏的方法之一。其核心在于以一句代替全章,或以个别代替整体。

当长时间积累的阅读经验转入创作实践,更是强化了对“美句”、“佳句”、“警句”的自觉追求。这时候虽未定下“秀句”的某种标准,但已有了趋同的倾向。钟嵘《诗品》中便提到了“奇章”、“秀句”、“胜语”:

其一,论谢朓诗:“一章之中,自有玉石,然奇章秀句,往往警遒。”所谓“警遒”,即警策遒劲,诗风不流于弱。这种细细打磨出的精致工巧,清丽中不失壮语,正是南朝山水诗文所共同追求的秀句风格。如孙绰《游天台山赋》中“赤城霞起而建标,瀑布飞流以界道”被誉为“应是我辈语”;谢灵运《登池上楼》中“池塘生春草,园柳变鸣禽”,谢朓《晚登三山还望京邑》中“余霞散成绮,澄江静如练”,更是博得时人的交口称赞的名句。

其二,论郭璞的游仙诗,是“辞多慷慨,乖远玄宗。而云:‘奈何虎豹姿。’又云:‘辑翼栖榛梗。’乃是坎壈咏怀,非列仙之趣也”。以选择出的两句代指全篇,进而论诗人的风格。钟嵘的评语,肯定了郭璞在游仙诗所描写的内容中,寄寓着深厚的感情,而这两句诗句也正是妙语与神情兼具。《世说新语·文学》中曾记载,阮孚评郭璞诗的“林无静树,川无停流”两

句,能让人“辄觉神超形越”,这是在创作时达到的形神兼备的高度,也是“秀句”所要追求的境界。

钟嵘所推崇的“胜语”、“秀句”,再如《诗品序》提到的“思君如流水”、“高台多悲风”、“明月照积雪”等,大多是重景重情的情景交融语。这也反映出在当时,创作者主观努力的方向,是“干之以风力,润之以丹采”。更具体地说,是“以情绪为先,直置为本;以物色留后,绮错为末。助之以质气,润之以流华,穷之以形似,开之以振跃。或事理俱惬,词调双举”。<sup>[3](1555)</sup>强调“秀句”中应兼具“情绪”、“物色”、“质气”、“流华”,并且既可用“直置”获得,也可用“绮错”、“形似”来锤炼。如《南齐书·文学列传》记载丘灵鞠《挽歌》的“云横广阶暗,霜深高殿寒”;《梁书·王籍传》记载王籍写“蝉噪林逾静,鸟鸣山更幽”,或体物入微,或营造意境。诗人都体察到了要在诗句中含蕴有隽永情味,才能成为可资嗟赏的秀句。

相比于钟嵘,刘勰对“秀句”的定位及概括,是更加直接的。见《文心雕龙·隐秀》:“秀也者,篇中之独拔者也。”用“独拔”释“秀”,此前陆机曾在《文赋》中用“华秀”喻文:“谢朝华于已披,启夕秀于未振。”诗不能全用陈言,而应有所“秀出”,也就是戛戛独造的新语,超越于其他部分之上。故此,刘勰将其称为“秀句所以照文苑”。接着,刘勰言“如欲辨秀,亦惟摘句”,举出班婕妤《怨歌行》、李陵《与苏武诗》、乐府《伤歌行》、王瓚《杂诗》中的四则对句,分别以“意凄而词婉”、“志高而言壮”、“心孤而情惧”、“羁旅之怨曲”来说明,所持的标准是重真情表述的情语。

秀句的作用不在它的本身,而在秀句为全篇之眼,秀句活而全篇皆活。作诗是很难作到满篇锦绣,句句生辉的,秀句的存在,就是因其无论是写某景、写某情,或者是写某事,都将成为全篇的精神内核,振起全篇,通体光华。可以说,秀句之于全篇,像“诗如神龙,见其首不见其尾,或云中露一爪一鳞而已,……恍惚望见者,第指其一鳞一爪,而龙之首尾完好,故宛然在也”。<sup>[4](310)</sup>所以说,秀句为“篇中之独拔”,位居诗中最佳的位置,应是陆机所言的“片言”与钟嵘所言的“奇章秀句”的合体,单纯的警策语没有佳句形象的美感,单纯的佳句也没有警策语诗意的凝练。只有兼得两者,“秀句”才能点出全诗摄神之所在。

## 二、象之卓绝

刘勰在概括“秀”时,以“卓绝为巧”为其本质:彼波起辞间,是谓之秀。纤手丽音,宛乎逸态,

若远山之浮烟霭，婁女之靚容华。然烟霭天成，不劳于妆点；容华格定，无待于裁熔。

……譬诸裁云制霞，不让乎天工；斫卉刻葩，有同乎神匠矣。

……故自然会妙，譬卉木之耀英华；润色取美，譬缁帛之染朱绿。朱绿染缁，深而繁鲜；英华曜树，浅而炜焯。<sup>①</sup>

刘勰提出的“秀以卓绝为巧”，可以理解为“秀象”，即“象之卓绝”。清冯班《钝吟杂录》中言：“诗有活句，隐秀之词也。直叙事理，或有词无意，死句也。隐者，兴在象外，言尽而意不尽也。秀者，章中迫出之词，意象生动者也。”意象生动，故此为“彼波起辞间，是谓之秀”；意象新奇，故此是“藏颖词间”、“露锋文外”。意象具有的形象性，能似美好的物象或景象般去愉悦人心；而意象又具有随机性，只能在自然会妙的情況下神思而得，绝不可苛求。

齐梁笃兴新变之风，与对“秀象”的追求息息相关。明陆时雍《诗镜总论》中言：“齐梁老而实秀，唐人嫩而不华，其所别在意象之际。齐梁带秀而香，唐人撰华而秽，其所别在点染之间。”齐梁诗是唐音的前奏，陆时雍认为之所称“秀”，是意象出现了变化，意象特出便是“带秀而香”。在当时，这种“秀”给予诗的艺术表现力，与“隐”的艺术感染力恰好是相反的。“秀”是通过意象尽量外在的显露，拼织出完满无缺的诗意，仿佛是建筑中的砖石起到的作用一样；“隐”则通过意象尽量含蓄，内在地表达出某种特殊神韵，仿佛是建筑中的钢筋框架，在表面上根本看得出来，但它却固定了建筑的大风貌，进而决定了这栋建筑质量的优劣好坏。在南朝诗之前，汉魏诗已走过了“隐”的阶段，南朝诗创作中所需要的，正是对“秀”的精致意象的打磨。诸如山水、咏物、宫体诗等题材皆出现在这百余年中，这种现象本身就是有力的证据，证明了此时的诗歌审美中，有对内容新奇、形象鲜明的意象的高度重视。

就山水诗而言，山水意象开始具有独立性，不再与其它内容相粘连。也就是说，山水的描写不再是一首诗的片段，而开始渐渐满溢整首诗的空间。如此拓展了山水意象的内容，从原来写山水时的一笔带过，到尚刻画、尚彩饰的逐笔描绘，山水描写遂向密致演变。这便让客观的山水在诗中，先从物象到形象，再经过诗人的打磨后成为意象，其中被典型化和广泛接受的，即是卓绝秀象。后人评价二谢、何阴的山水诗，如明钟惺在《古诗归》中点评谢灵运的《登江中孤屿》，“以丽情密藻，发其胸中奇秀，有骨、有韵、有色”；明陆时雍《诗镜总论》中论：“阴何气韵相邻，而风华

自布。见其婉而巧矣，微芳幽馥，时欲袭人。”明胡应麟《诗薮·外编》中认可：“阴惟解作丽语。……然近体之合，实阴兆端。”清陈祚明《采菽堂古诗选》中评论：“阴子坚诗声调既亮，无齐、梁晦涩之习，而琢句抽思，务极新隽，寻常景物，亦必摇曳出之，务使穷态极妍，不肯直率。”无论是写出“奇秀”、“丽语”，还是技巧上的“新隽”、“婉而巧”，指的都是精选提炼的意象之美。

咏物诗也重视物象，据统计，出现在诗中的咏物题材，从刘宋时的30余种，增加到齐梁时的300余种，其中很多都是新的意象类型，从日常器物、到动植物，再到有特点的女性，涵盖面颇广。<sup>[5](80)</sup>在力求细腻精致、纤巧流丽的意象描写的层面上，晋宋以来的山水诗与齐梁后的咏物诗，可谓处于同一美感层次，那就是要“不即不离，工细中须具缥缈之致”，<sup>[6](901)</sup>避免“太切题则黏皮带骨，不切题则捕风捉影”，<sup>[7](889)</sup>方能到达咏物意象的艺术三昧。诗中的意象，既要有工细巧妙的外在描写，同时也要有潜气内转的内在神韵，咏物而不滞于物，这样的意象才具有“秀象”的特质，如沈约、王融、萧纲、徐陵、陈叔宝等人优秀的诗作大抵如此，为“诗之佳者，在声色臭味之俱备”。<sup>[8](312)</sup>咏橘树挺立是“绿叶迎露滋，朱苞待霜润”；咏梅花之英姿是“春砌落芳梅”；咏蔷薇之娇嫩是“片舒犹带紫，半卷未全红”，实是“烘染设色，微分浓淡”，<sup>[9](61)</sup>给人赏心悦目的艺术享受。

这些具体的例子，足以证明“秀”有“秀象”之意。可以说，刘勰在理论上对“秀象”的阐释，显示出他对六朝诗风走向的敏锐把握。尽管其受制于缺乏创作经验，其讨论未能展开，然对“秀象”的自觉追寻，恰是六朝文学创作的实践走向。

一是崇尚逼真。这与《物色》所言的“形似”意思相近似，南朝诗之秀象是“窥情风景之上，钻貌草木之中”，必有物色之美，“犹如水中见日月，文章是景，物色是本，照之须了见其象也”。<sup>[3](1312)</sup>更重要的是，形似并不是呆板无韵的印印泥，而是“貌其形而得其似，可以妙求，难以粗测者是。诗云：‘风花无定影，露竹有余清。’又曰：‘映浦树疑浮，入云峰似减’”。<sup>[3](438)</sup>重视对物象细腻入微的描绘，表其华美，致力于显现出意象风姿神采、精妙难言之处，便谓之“秀”。由此看《隐秀》：“工辞之人，必欲臻美，恒匿思于佳丽之乡。……露锋文外，惊绝乎妙心。”与《物色》中：“流连万象之际，沈吟视听之区。写气图貌，既随物以宛转；属采附声，亦与心而徘徊。”实是殊途同归的两条创作论。刘勰所要表达的意思，是欣赏千变万化之景致，吟咏耳闻目见之声色，既能随着物态

变迁委屈尽妙,写灵通之句,又能和着内心感应斟酌至当,参化工之神,唯有如此方能为“秀”。

二是重视出奇。如果说,白描逼真指的是“秀象”能以形似状态被写出,那么这里强调的,则是“秀象”并不是因描写不常见的、奇特的“象”才成为“秀象”,恰恰相反,其是捕捉出的日常生活中的物象。换句话说,南朝诗对“秀象”的拓展,并不在于对“象”之对象的搜奇制胜,也不在于对“象”之描绘的矫揉造作。所谓“奇”,是在平凡中发现出人意料的美。宋叶梦得在《石林诗话》有言:“‘池塘生春草,园柳变鸣禽’,世多不解此语为工,盖欲以奇求之耳。此语之工,正在无所用意,猝然与景相遇,备以成章。不假绳削,故非常情所能到。”假若刻意去寻找,反倒是有一层膜的。真正的“秀”无隔,标新奇出于一般,偶然中含有必然,闲闲几语,了无滞色,以本色见佳的真景自成,而不是依靠匠心摹拟的。

三是强调机趣。若用生、死区分,“秀象”定是活象,而非死象。生动活泼出于刹那间的机趣之笔,使得静态的“象”,有了波澜的动态,反合常道,秀气顿生。“趣”与“秀”的联系,是因为“趣”是诗意的艺术化,要借助于“象”在诗句中显露出来,所以,它不能朦胧的“隐”,而是要透彻的“秀”。比如,谢灵运《过始宁墅》中“白云抱幽石,绿筱媚清涟”;谢朓《宣城出新林浦向板桥》的“天际识归舟,云中辨江树”;柳恽《独不见》的“芳草生未积,春花落如霰”;庾信《咏画屏风诗》的“爱静鱼争乐,依人鸟入怀”等,尽管意象不出山水的风花雪月,动植物的花鸟虫鱼,但其塑造“秀象”的优点正在于,即使客观的山水本身无生命,花鸟的本身也无情感,但经过诗人对“象”的妙手点染,能让山水含情、花鸟依人,无不注满了生机盎然的趣味。只有有了这种活气,“象”才具有新鲜的生命力,成为使人心悦的“秀象”。

### 三、境之浑融

作为艺术创作与情感寄托,“秀象”在产生的瞬间,就不可避免有“意”的注入,好的“秀象”必定是“意象”。而大部分诗的意境,又是在有意象存在的基础上拓展的,有的意象相对单纯且静观,有的意象相对繁复且流动。有鉴于此,我们需要追问的是,“象”与“境”究竟是怎样的逻辑关系?在同一首诗中,它们采用了怎样的结构模式,才能共生共处?这个问题的答案,与“秀象”如何演变为“境之浑融”是极为类似的。也就是说,“秀象”作为诗中最卓绝、最突出

的部分,它们如何组合存在,才能让整首诗呈现出浑融态势,直逼鉴赏者的感官和灵魂。

南朝诗的创作实践,可以看做从重视“秀象”到重视“秀境”的发展。这里的“境”要理解为“诗境”,侧重从“象”与“象外”的关系去看待“境”的生成。“境”是从已有的“象外”产生的,里面有超出其他一般的象,便是“秀象”。但即便“秀象”是最好的“象”,它仍是孤立有限的,是具体的一角;“境”则是它们完美的组合,为虚实相间的整幅大图景。所以说,诗中仅有“秀象”是不够的,那容易处在“有佳句而无佳篇”的状态。以谢灵运为例,其山水诗意象繁复,不缺秀句、也不缺秀象,唯独全篇的效果不佳。包括萧子良、萧纲、钟嵘等人在内的批评者,他们既欣赏谢灵运的纵横才气,同时又毫不客气指出诗中有“冗长”、“疏慢闳缓,膏肓之病”、“时有不拘,是其糟粕”、“颇以繁复为累”的毛病,<sup>②</sup>没能在诗句中处理好“象”之间的潜在联系,不可避免出现了许多“累句”、“鄙句”,导致篇章看似沉稳厚实,实则意蕴单薄,节奏也因此显得拖沓,缺失流宕之美。

这种象与象中间有隔,“秀象”不能很好地融入全篇,会导致诗境壅塞而不能流畅。李东阳《怀麓堂诗话》中称这种毛病为:“强排硬叠,不论其字面清浊,音韵之谐舛,而云我能写景用事,岂可哉!”它们只是像小孩子堆积木似的,把能描绘出的象生硬地堆砌起来。南朝率先发现此类弊端,且能提出理论,并在实践中身体力行者,乃是谢朓。据《南史·王筠传》载谢朓言“好诗圆美流转如弹丸”。明贺贻孙在《诗筏》中释为:“玄晖能以圆美之态,流转之气,运其奇俊幽秀之句,每篇仅三四见而已。然使读者于圆美流转之中,恍然遇之,觉全首无非奇俊幽秀,又使人第见其奇俊幽秀,而竟忘其圆美流转,此所以惊人也。”所谓“圆美”,即圆融之美,举凡意象圆活、构篇精圆、音调圆润等因素,皆包括在内;所谓“弹丸”,即司空图《二十四诗品·流动》所喻:“若纳水绾,如转丸珠。”其意为水车转动,清水不腐;珠丸转动,永无停息,以此喻诗境之美。刘勰也曾以“势”释“圆”,《文心雕龙·定势》:“圆者规体,其势也自转;方者矩形,其势也自安。”圆者易动,方者易安,诗势的形成,得益于灵活机动、又有自然千变万化的趋势。可以说,对从“象”到“境”的飞跃,最重要的便是转意象于虚圆之中,营造出活色生香的诗境。

汉魏古诗虽气象浑成,意气高扬,但太实、太繁、太重。尤其在复古潮流的推动下,有的齐梁诗更是铺张意象,无所不用其极,诗作读起来艰深生涩得很。从沈约、谢朓等人开始有意识倡导的新变,以“三易”

说立本，逐渐将堆砌典故、罗列物象的痕迹清除干净，虽使得近体诗体格渐卑，气运日薄，但以秀象超脱，诗境透莹为诗美努力的新目标，将“境之浑融”确立为诗歌审美的共识，是值得肯定的。再具体说，诗美从汉魏诗内充的空疏扩大，缩小为内蕴的氤氲缭绕，境敛而圆美，语敛而精工，进而在诗中，侧重物象的细密，并施以新颖的挖掘和尖巧的刻划，是南朝诗的进步之处。举例言之，徐陵的《山斋》：“……山寒微有雪，石路本无尘。竹径蒙笼巧，茅斋结构新。……砌水何年溜，檐桐几度春。”石路落微雪，竹径傍茅斋，天地间晶莹剔透，有脱去尘俗的雅致。王夫之《古诗评选》言其“率而道出森秀”，有“纯朗”之风致。除此外，王夫之对徐陵其他的诗作也评价甚高，“纳之古诗中，则如落日余光，置之近体中，则如春晴始旦矣。”以此为标志，近体诗几乎彻底否定并抛弃了古拙、板实、繁密的创作手法，却肯定了要形成轻盈动荡、深邃悠远的诗风，所锻造出的诗境淘洗清空，流利宛转。在此基础上，导向了对景外之景，象外之象，可望而不可置于眉睫前的意境追求。

最优质的“境之浑融”是情景双收，景中有情，情中有景。重“秀象”即是重景，而从象到境，其中自然地加入了诗人胸中的情，它们通常不会显露出来，而是隐藏在字里行间，如方东树《昭昧詹言》所言：“多兴在象外，专以此求之，则成句皆有余味不尽之妙矣。”这里涉及到了“隐”与“秀”的关系，真正的境之浑融是“秀”、“隐”兼有之，特别是在“尚姿致”的南朝，实际上是践行着秀中有隐，即内在心中的情意带有“隐”之内涵，外显诗境的营造具有“秀”之特色，是两者在完美无际的交融。

还有诗论以内、外意分析两者，不妨各为诗之一格，见托名为白居易的《金针诗格》：“诗有内外意。内意欲尽其理，理谓义理之理，颂美箴规之类是也。外意欲尽其象，象谓物象之象，日月、山河、虫鱼、草木之类是也。内外含蓄，方入诗格。”可以说，内、外意点明了“隐”“秀”的位置，使“隐”内在、“秀”外在的性质更加醒目化。晚唐的桂林淳也有解说内外意之论，宋景淳《诗评》引其言：“诗之有言为意之壳，如人间果实，厥状未坏者，外壳而内肉也。如铅中金、石中玉、水中盐、色中胶，皆不可见，意在其中，使天下人不知诗者，视至灰劫，但见其言，不见其意，斯为妙也。”需要指出的是，“隐”“秀”的内外层关系并不是绝对固定的，而是在流动中相互依存。有时候，是诗人先有了主观情感冲动或理性认识，然后搜寻相关“秀象”组合为诗，实现寄托隐含，这是由内到外；

有时候，诗人头脑中某一瞬间并没有某种情志浮现，但由于“象”触动了感官而兴发出某种深情，“则其仰观俯察，遇物触景之会，勃然而兴，旁见侧出，才气心思，溢于笔墨之外”，<sup>[9](47)</sup>这则是由外入内，由“秀”生“隐”。

唯有如此，方能状难写之景如在目前，含不尽之意见于言外，然后为至矣。诗人将特定的情感举重若轻地寓托其中，却丝毫没有影响对眼前境界的逼真描绘，愈藻愈真，愈华愈洁。或唯写景象，不露作者情意；或虽有比兴，不妨描摹物态；当诗人无明显的预在情绪，而是完全沉浸到自然之中，便与特定瞬间的情绪融合。同理，鉴赏者只要沉浸其中，也自能神会。例如，何逊的山水诗绝少纯粹写景，诗境总是萦绕着浓浓的相思惜别，陈祚明在《采菽堂古诗选》中评曰：“何仲言诗经营匠心，惟取神会，生乎骈俪之时，摆脱填缀之习；清机自引，天怀独流，状景必幽，吐情能尽。”庾信更是有胜之而无不及，其《谢赵王示新诗启》自言：“落落词高，飘飘意远，文异水而涌泉，笔非秋而垂露。”“词高”有清新之意，“清者，流丽而不浊滞；新者，创见而不陈腐也”<sup>[10](89)</sup>。“意远”即语尽而意远，有言在此而意在彼的效果。

由此看来，南朝诗正是以“秀”作为审美风尚转变的关节点，不仅进行了初步的理论概括，而且通过大量的创作实践，形成了迥异于汉魏古诗的新风格。先是通过“秀句”精致了诗的肌理，再是通过“秀象”完善了诗的意象，最终以营造浑融的“秀境”为目的，使得诗中即有描摹刻画之委屈详尽，又有沉浸情调之蕴藉绵邈。这样在理论与实践上的双重努力，为唐代诗格论与意境论，均做了良好的铺垫。

#### 注释：

- ① 目前所见《文心雕龙·隐秀》为残篇。关于文献的争议与考订，可参见《四库全书总目提要》卷196，以及黄叔琳《文心雕龙辑注》，黄侃《文心雕龙札记》等。
- ② 参见萧子显《南齐书·文学传论》，萧绎《与湘东王书》，钟嵘《诗品·上品·谢灵运》。

#### 参考文献：

- [1] 曹胜高. 从汉风到唐音[M]. 北京：中国社会科学出版社，2007.
- [2] [南朝·梁]萧统编，[唐]李善等注. 文选[M]. 北京：中华书局，1987.
- [3] [日]遍照金刚撰，卢盛江校考. 文镜秘府论汇考[M]. 北京：中华书局，2006.