



司马相如赋的

美学思想与地域文化心态

李天道

著



中国社会科学出版社
华龄出版社

四川师范大学文学院学术丛书·辞赋学

司马相如赋的美学思想 与地域文化心态

李天道 著

中国社会科学出版社
华 龄 出 版 社

责任编辑：王文湛

装帧设计：刘苗苗

责任印制：李浩玉

图书在版编目 (CIP) 数据

司马相如赋的美学思想与地域文化心态 / 李天道著.
北京：华龄出版社：中国社会科学出版社，2005
ISBN 7-80178-245-3

I. 司... II. 李... III. 司马相如 (前 179~前 117)
—赋—文学研究 IV. I207.22

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2005) 第 070890 号

书 名：司马相如赋的美学思想与地域文化心态
作 者：李天道 著
出版发行：中国社会科学出版社
华龄出版社
印 刷：三河市科达彩色印装有限公司
版 次：2004 年 10 月第 1 版 2004 年 10 月第 1 次印刷
开 本：880×1230 1/32 印 张：12
字 数：280 千字 印 数：1~3 000 册
定 价：26.00 元

地 址：	北京西城区鼓楼西大街 41 号	邮 编：	100009
电 话：	84044445 (发行部)	传 真：	84039173

目 录

绪论:司马相如辞赋美学思想的现代阐释	1
第一章 “博学综理”:审美主体修养论	19
第一节 “洞明字学”	20
第二节 趣幽旨深	24
第三节 阅历丰富	30
第四节 “博学于文”	34
第五节 “读万卷书,以养胸次”	46
第二章 “得之于内”:审美构思特征论	56
第一节 “得之于内”与“自得”	56
第二节 “得之于内”与自然而然	61
第三节 “得之于内”与“自创”	69
第四节 “得之于内”与自由创作精神	73
第五节 “得之于内”与“自娱”	79
第六节 “得之于内”与个人主义文学精神	82
第七节 “得之于内”与理性意识的觉醒	87
第八节 “得之于内”与个性化追求	90
第九节 “得之于内”与生命体验	95
第十节 “得之于内”说与巴蜀地域文化	109
第三章 “苞括宇宙,总览人物”:审美想象论之一 ...	114
第一节 “假称珍怪,以为润色”	115
第二节 心物交融,形神相彻	117
第三节 下长万物,上参天地	122

第四节	体物写志,神与物游	126
第五节	思接千载,联类不穷	132
第四章	“凭虚构象、架虚行危”:审美想象论之二 ...	145
第一节	凭虚构象,气号凌云	145
第二节	架虚行危,凌虚翱翔	153
第三节	有无相生,转虚成实	169
第四节	“架虚行危”与黄老仙人观念	173
第五节	“架虚行危”说的现代解读	181
第五章	“忽然如睡,焕然而兴”:审美灵感论	190
第一节	神游式的超越	191
第二节	“焕然而兴”的审美表现特征	200
第三节	“焕然而兴”说产生的条件及培养途径	207
第六章	“弘丽温雅”:司马相如赋的审美精神	213
第一节	昂扬恢弘的气概和包容开放的审美精神	214
第二节	高远宏阔的气度与圆满完美的美学精神	237
第七章	“曲终奏雅”:审美价值论	253
第一节	“讽一而劝百”	254
第二节	失意与幽怨	261
第三节	“显侈靡”与“彰君恶”	268
第四节	“风力遒劲”	275
第五节	传统政治教化观的当代意义	275
第六节	“好文”、“刺讥”,自成机杼	280
第八章	中国地域文化与司马相如辞赋的艺术精神	285
第一节	地域文化与审美意识、艺术精神	286
第二节	地域文化与文学艺术、审美特色	294
第三节	中国地域文化与司马相如赋作的美学精神	303

第九章 巴蜀地域文化与司马相如辞赋的艺术精神	320
第一节 巴蜀地域文化性格	320
第二节 巴蜀地域文化特征	325
第三节 司马相如赋作的艺术精神与巴蜀地域文化心态 ...	340
第四节 司马相如对巴蜀地域文化心态的影响	368

绪论：司马相如辞赋美学思想的现代阐释

天府巴蜀，山清水秀，人杰地灵。数千年来，这里形成了独具特色的巴蜀文学，涌现出不少享誉全国甚至全世界的文学大师和美学大家。其中最早的一位，便是汉赋的代表作家和赋论大师——司马相如。

司马相如（约前179—前118年），蜀郡成都人，字长卿，小名犬子，由于仰慕战国时期以完璧归赵、将相和衷而大名鼎鼎的蔺相如，因而改名相如。最初“以赀为郎”，景帝时，为武骑常侍。后免官游梁，与邹阳、枚乘等同为梁孝王门客，著《子虚赋》。过了几年，梁孝王死，相如归蜀，琴挑临邛富人卓王孙寡女文君，文君夜奔相如，同归成都。“家徒四壁立”，于是与文君又回临邛，以卖酒为生，“令文君当垆，相如身自着犊鼻褌，与保佣杂作，涤器于市中”^①。王孙以为耻，乃分给文君家僮和财物。后来，武帝读了相如的《子虚赋》，大为赞赏，狗监杨得意又乘机推荐，于是武帝召见了相如，相如乃改赋天子游猎之事，即现今所传之《天子游猎赋》^②。武帝大喜，任为郎。从此相如在宫庭任官，并深得武帝的信任。后相如出使“通西南夷”，著《难蜀父老》一文，对沟通汉廷与西南少

① 司马迁：《史记·司马相如列传》。

② 或称《子虚赋》、《上林赋》。《史记》、《汉书》都视为一篇，而《文选》收入时则分为两篇，“亡是公”以上为《子虚赋》，以下为《上林赋》。本书为了论述方便，仍依《文选》之称，只是指全篇时称为《天子游猎赋》。

数民族的关系起了积极作用。晚年以病免官，家居而卒^①。

辞赋创作滥觞于先秦，到西汉汉武帝时期，由于社会与时代发展的作用、统治者的提倡，以及丰厚的先秦文化的滋养，从而迅速兴盛起来。即如班固在《两都赋序》中所指出的，在武、宣之时，“兴废继绝，润色鸿业”，“言语侍从之臣若司马相如”等等，“公卿大臣御史大夫倪宽”等等，都醉心于作赋，他们都在那里“朝夕论思，日月献纳”，“时时间作”，“孝成之世，论而录之，盖奏御者千有余篇，而后大汉之文章，炳焉与三代同风”^②，所以钟嵘说当时是“辞赋竞爽”^③。在此前后，辞赋名家辈出，涌现出司马相如、扬雄、班固、张衡等所谓“四大赋家”，还有许多颇有特色的其他赋家，其中尤以司马相如的成就最高。他是汉赋的奠基者，其辞赋作品千百年来一直为人们所传颂；武帝读了《大人赋》感到“飘飘有凌云之气，似游天地之间意”^④。扬雄欣赏他的赋作，赞叹说：“长卿赋不似从人间来，其神化所至邪！”^⑤ 他的《天子游猎赋》（即《文选》所谓《子虚》《上林》赋）是后人作赋仿效的对象。因此，早在东汉，班固在《汉书·序传》中就称他为“辞宗”，即辞赋创作的宗师。后来，刘勰在《文心雕龙·风骨》篇中说：“相如赋仙，气号凌云，蔚为辞宗，乃其风力遒也。”在《才略》篇中又说：“相如好书，师范屈宋，洞入夸艳，致名辞宗。”韩愈在《答刘正夫》中称“汉朝人莫不能为文，独司马相如、太史公，……为之最”。鲁迅先生在《汉文学史纲要》

① 参见《史记·司马相如列传》。

② 班固：《两都赋序》。

③ 《诗品序》。

④ 《史记·司马相如列传》。

⑤ 《汉书·扬雄传》。

中即将司马相如与司马迁放在一起作专节介绍，并指出：“武帝时文人，赋莫若司马相如，文莫若司马迁。”

同时，作为辞赋大师，司马相如不但创作颇丰，而且已相当充分地掌握了辞赋创作的审美规律，并通过自己的辞赋创作实践和有关辞赋创作的论述，对辞赋创作的审美创作与表现过程进行了不少探索，看似只言片语，但与其具体赋作中所表露出的美学思想相结合，仍可见出他对赋的不少见解。应该说，他已经比较完整地提出自己的辞赋创作主张。从现代美学的视域，对其辞赋美学思想进行阐释，无疑是有益的和必要的。

—

据《西京杂记》卷二记载，司马相如答友人作赋的秘诀时说：“合綦组以成文，列锦绣而为质，一经一纬，一宫一商，此赋家之迹也。赋家之心，苞括宇宙，总览人物，斯乃得之于内，不可得而传。”这就是说，赋是要讲求文采和音调的。赋的文采，有如彩带铺陈，锦绣罗列，是非常华丽的，赋的音调，如音乐的宫商相和，也是十分动听的。但这些都不过是赋的表达方式而已。赋家之心，才是最重要的。赋家的心神之运，无限广阔自由，上可以苞笼宇宙，下可以总览人物，世间万物（包括人事）都可以被感受，被认识。但这是一种自得于心的东西，只能自己去体会而不能言传。

这段话无疑是其明确的辞赋创作主张，包含着极为丰富的赋学思想。所谓“赋家之迹”，其论域涉及赋的叙事机制、符码组合、符码转换等审美表达方面的内容，而“赋家之心”其论域则涉及赋的创作心理过程中诸如审美想象、审美灵感、审美心境、审美创新等审美创作构思方面的内容。司马相如一方面强调了赋的审美表达的丰富性，强调辞采的华丽和音韵的和

谐，一方面强调赋的审美创作构思“得之于内，不可得而传”的“自得”性，极言创作构思中艺术想象的包容性和时空的无限性。

首先，司马相如认为，辞赋创作必须追求时空的完整性。所谓的“合綦组以成文，列锦绣而为质，一经一纬，一宫一商”的“赋家之迹”，明确地指出了辞赋审美创作中“经”、“纬”编织的空间性特征和“宫”、“商”组合的时间性特征。这就是说，在司马相如的论域看，辞赋创作必须要突显时空的审美整合性。他自己的创作实践也表征了这一审美论域。以《天子游猎赋》为例，赋中描摹云梦泽中的小山，从“其东”、“其南”、“其中”、“其西”、“其北”诸方位入手，呈现出了明显的空间的审美完整性；记楚王游猎的程序是出猎、射猎、观猎、观乐、夜猎、养息，呈现出明显的时间的审美完整性。这种完整性从社会层面讲，是政治的一统性在赋家意识中的反映；从思维方式的层面讲，是原始思维的一种表现；从人的觉醒的层面上讲，是人类的理性觉醒在艺术上的反映。在人的个体意识尤其是主体意识中，空间和时间是没有完整性可言的，司马相如辞赋创作在铺陈方面对《诗经》的重大发展是对时空的完整性的追求。他的辞赋创作的时空的完整性还表现在其超时空的审美意识上。他在创作《子虚赋》时，“意思萧散，不复与外事相关。控引天地，错综古今，忽然如睡，焕然而兴”，显然，“控引天地，错综古今，忽然如睡，焕然而兴”，就是一种超越时空的审美意识。

当然，必须指出，司马相如辞赋创作中所追求与表现出的这种超时空审美意识仍然包含着理性色彩。即如刘勰在《文心雕龙·夸饰》篇中所指出的：“自宋玉、景差，夸饰始盛。相如凭风，诡滥愈盛，故上林之馆，奔星与宛虹入轩；从禽之

盛，飞廉与鹖鹑俱获。及扬雄《甘泉》，酌其余波。语瑰奇，则假珍于玉树；言峻极，则颠坠于鬼神。至东京之比目，西京之海若，验理则无不验，穷饰则饰尤未穷矣！”所谓“验理则无不验，穷饰则饰尤未穷”就表明了司马相如的超时空的想象与后来的文艺创作中的审美想象有区别，它仍具有理性的包容，而非纯粹的艺术创作审美体验中的纯心灵飞跃。

其次，他认为，赋的审美表达应当华美，要讲究辞藻和文采，如同编织锦绣；要讲求声韵美和音乐美，如同宫商之协和。此即所谓“合綦组”、“列锦绣”，“文”“质”兼顾，“经”“纬”铺陈、罗列，“宫”“商”相和、共鸣的“赋家之迹”。由司马相如的辞赋作品可以见出，他实践了自己的观点，讲究辞采，注意韵律，追求形式的华美。

“合綦组”、“列锦绣”，指的是辞赋的铺写所达到的审美境界。“纂组”、“锦绣”见《汉书·景帝纪》后二年诏：“锦绣纂组，害女红者也。”颜师古注引应邵说曰：“纂，今五彩属綦是也。组者，今绶纷綵是也。”一说纂为赤组，一种丝织带子。“经”、“纬”则指纺织品中的纵线与横线。《左传·昭公二十五年》云：“礼，上下之纪，天地之经纬也。”疏曰：“言礼于天地犹织之有经纬，得经纬相错乃成文。”“宫”、“商”为古代五音中的前两音。《左传·昭公二十五年》云：“章为五声。”疏曰：“声之清浊，差为五等，……入耳乃知。”司马相如在此以编织中的经纬相错说明辞赋创作中审美物象的安排必须注重条理，同时也规定了辞赋应注重铺排，应创构出便于上口的审美特性。

后来，陆机总结前人辞赋审美创作经验，发展了司马相如的这一论域，在《文赋》中说：“其为物也多姿，其为体也屡迁，其会意也尚巧，其遣言也贵妍。暨音声之迭代，若五色之

相宜，虽逝止之无常，固崎嶇而难使。苟达变而识次，犹开流以纳泉，如失机而后会，恒操末以续颠。谬玄黄之秩叙，故渙浥而不鲜。”强调辞赋创作在“为物”方面必须追求“多姿”，“会意”方面则应该“尚巧”，语言表达应“贵妍”，“音声”应相互“迭代”，“五色”应“相宜”，这就包括进了所谓司马相如赋迹说中的所有要点，完美地体现了“合綦组”、“列锦绣”，“一经一纬、一宫一商”的审美要求。

司马相如自己的辞赋创作就追求“一经一纬”、“一宫一商”的审美特征和繁艳、华丽的审美风格，以达到“綦组”、“锦绣”的审美要求，因此，司马迁在《史记·太史公自序》中评司马相如赋云：“《子虚》之事、《大人》赋说，靡丽多夸。”扬雄也认为，司马相如的赋“极丽靡之辞，閎侈钜衍，竞于使人不能加也”（《汉书·扬雄传》）。王充也认为：“以敏于赋颂为弘丽之文为贤乎？则夫司马长卿、扬子云是也。文丽而务臣，言眇而趋深，然而不能处定是非，辨然否之实。”（《论衡·定贤篇》）并且，汉代的“文章之士”还把汉代辞赋“铺采摘文”的形式上的特点归结为“靡丽”、“弘丽”、“丽”。可以说，司马相如赋的审美表达应当华丽美艳，要追求辞藻和文采鲜亮艳丽，犹如锦绣；要讲求声韵美和音乐美，如同宫商之协和的审美观念至此已初步形成。刘勰在《文心雕龙·诠赋》篇中说：“相如《上林》，繁类以成艳。”司马相如之后，崇拜他并以模仿他的赋作而名世的扬雄，由于受司马相如的影响，其赋作也是刻意追求形式的华美，力求与司马相如的“弘丽温雅”并驾。《汉书·扬雄传》云：“先是时，蜀有司马相如，作赋甚弘丽温雅，雄心壮之，每作赋，常拟之以以为式。”扬雄辞赋作品中丽句比比皆是。正如刘勰所言：“自扬马张蔡，崇盛丽辞，如宋画吴冶，刻形镂法，丽句与深采并流，偶意共

逸韵俱发。”（《文心雕龙·丽辞》）班固《两都赋序》云：“故言语侍从之臣，若司马相如、……刘向之属，朝夕论思，日月献纳。而公卿大臣御史大夫倪宽、……太子太傅萧望之等，时时间作。或以抒下情而通讽谕，或以宣上德而尽忠孝，……”说明从侍从之臣到公卿大臣，他们作赋的目的和动机非常明确。

司马相如辞赋创作应如“綦组”、“锦绣”，以达到“弘丽温雅”的美学观点影响深远。他以后的辞赋创作在审美表达上尤其追求绚丽、华艳，而且辞赋家也常以锦绣作为譬喻，来表达自己审美创作所达到的审美风格和境界。如刘熙在《释名·释言语》中就指出：“文者，会集众采以成锦绣，会集众字以成词谊，如文绣然也。”陆机《文赋》中也以“炳若缟绣，凄若繁弦”来描述这种审美风格。《世说新语·赏誉》篇认为：“著文章为锦绣，蕴五经为缙帛。”《文学》篇还叙孙绰言“潘[岳]文烂若披锦，无处不善”。《南史·颜延之传》载鲍照也以“若铺锦列绣，亦雕缛满眼”来评价颜诗。

在司马相如“合綦组”、“列锦绣”，辞赋创作追求华丽、美艳审美意识的作用下，汉赋在审美表达上的主要特点是铺张、扬厉，辞赋家一般追求物色宏富，辞藻华艳，讲求语言的句式齐整，音调铿锵，节律鲜明。其时的大赋，几乎都如班固《两都赋序》中所说的，是为本朝帝王“润色鸿业”，以体现“众庶悦豫，福应尤盛”的治世功德，竭力夸饰山水之美。刘勰在《文心雕龙·通变》中批评说：“夫夸张声貌，则汉初已极；自兹厥后，循环相因；虽轩翥出辙，而终入笼内。”在中国文学史上，辞赋的发展对文学语言艺术的发展，有着不可磨灭的功绩。但某些辞赋家对语言的华丽丰美的过分追求，流于“虚辞滥说”，“靡丽多夸”，就带来了两个方面的问题。一方

面，语言过分繁复，生辞僻字堆砌太多，形成累赘，对读者造成知识上和心理上的障碍，反而降低了语言艺术的审美价值。另一方面，物色过分铺陈，词语过分雕琢，妨碍了辞赋家审美情趣与意蕴的表达，即使有所寓意，也被华辞丽语淹没，难以被读者体会。辞赋的这种缺点，班固在总结西汉赋的得失时就指出来了，他说：“汉兴，枚乘、司马相如，下及扬子云，竞为侈丽宏衍之词，没其风谕之义。”^①

司马相如在赋的创作上确实有刘勰所指出的那种缺点，但在理论上，他提出了“赋家之迹”的观点，强调辞赋创作的审美表达技巧，应该说是很有见地的。

二

司马相如对“赋家之心”问题的论述，在中国美学史上较早接触到了文艺创作审美构思的问题，对文艺创作具有普通意义，对后来陆机、刘勰等人论文艺审美思维有一定的启发作用。

所谓“苞括宇宙，总览人物，斯乃得之于内，不可得而传”的“苞括”和“总览”是要求作家对宇宙大千世界有一个全面和整体的审美观照。“人物”系人与物的合称。所谓“宇宙”，一指时空。《庄子·让王》云：“余立于宇宙之中。”《淮南子·齐俗》：“往古来今谓之宙，四方上下谓之宇。”司马相如《天子游猎赋》云：“流离轻禽，蹴履狡兽，……捷狡兔，轶赤电，遣光耀，追怪物，出宇宙。”就提出“宇宙”一词。《汉书·司马相如传》载《上林赋》，颜师古注引张揖曰：“天地四方曰宇，古往今来曰宙。”随又驳之曰：“张说‘宙’，非

^① 《汉书·艺文志》。

也。许氏《说文解字》云：“宙，舟輿所极覆也。”《史记·司马相如列传》载《上林赋》，张守节《正义》释“宇宙”二字时亦引《说文》驳张揖之说，与颜氏同。高步瀛《文选李注义疏》释《上林赋》中“宇宙”一词曰“上下四方曰‘宇’，就空间言；往古来今曰‘宙’，就时间言。此云‘出宇宙’，‘宇宙’则但指空间；故小颜、小司马皆不以张[揖]释‘宙’字为然也。‘宙’字从《说文》本义解，则‘宇’字亦不推及上下四方。‘宇’训屋边，本有下覆之义，故《鲁灵光殿赋》张[载]注曰‘天所覆曰宇’，则合‘宇宙’字而为上下四方矣。”从这些材料不难看出，汉代的学者对“宇宙”一词的用法可分两派。道家学派的学者上承《庄子·庚桑楚》“有实而无乎处者，宇也；有长而无本剽者，宙也”的释义，以“宇宙”分指空间与时间。即如《文子·自然》篇云：“往古来今谓之宙，四方上下谓之宇。”《淮南子·齐俗》篇的解释与此相同。作为蜀人，深受黄老与道家学派影响的司马相如，在其“苞括宇宙，总览人物”中，将“宇宙”二字作为合成词，并列对举，以分指空间、时间。并且“苞括宇宙”正好和“控引天地”相联系，反映了汉代的天人同一观念。天人同一之说中的“天”，是指包括整个人类在内的宇宙总体；作为某一个人，其身体的各个部位器官则又与天相应，所以又成了宇宙的一个缩影。

司马相如以“苞括宇宙”、“控引天地”，鲜活、生动地描述了辞赋家审美创作中神思自由驰骋的状态。陆机汲取了他的这一美学观点，同时总结当时审美创作经验，在《文赋》中进一步描述说：“其始也，皆收视反听，耽思傍讯，精鹜八极，心游万仞。”“浮天渊以安流，濯下泉而潜浸。”“观古今于须臾，抚四海于一瞬。”“笼天地于形内，搜万物于笔端。”这种精微的思绪和宏大的物象为题材正是辞赋创作的突出特点。所

以，李白认为，“辞欲壮丽，义归博达”（《大猎赋·序》）。即如《晋书·成公绥传》所指出的：“赋者贵能分赋物理，敷演无方，天地之盛，可以致思矣。历观古人未之有赋，岂独以至丽无文，难以辞赞；不然；何其阙哉？”又如刘熙载《艺概·赋概》所指出的：“赋家之心，其大无垠，故能随其所值，赋象斑形，所谓‘惟其有之，是以似之’也。”王世贞《艺苑卮言》说得好：“作赋之法，已尽长卿数语。大抵须包蓄千古之材，牢笼宇宙之态。……赋家不患无意，患在无蓄；不患无蓄，患在无以运之。”因此后代论者言作赋，其论域大都未能超出司马相如的“赋心”说。

同时，司马相如“乃得之于内，不可得而传”的“赋心”说的提出，和古代的“心学”不无关系。中国古代论“心”的学说中，首应注意战国时期稷下学宫中的宋钘、尹文一派。《庄子·天下》篇云：“不累于俗，不饰于物，不苟于人，不忤于众，原天下之安宁以活民命，人我之养毕足而止，以此白心，古之道术有在于是者。宋钘、尹文闻其风而悦之，作为华山之冠以自表，接万物以别宥为始。语心之容，命之曰心之行，以骊合骹，以调海内，请欲置之以为主。”可知这一学派之重“心”，以为心乃行动之主宰，要求此心不为外物所蔽，强调“心”在思维过程中的微妙作用。之后，《管子》中的《心术》上下、《白心》、《内业》四篇，有人认为就是宋钘、尹文一派的著作。《心术》上曰：“心之在体，君之位也。九窍之有职，官之分也。……耳目者，视听之官也。心而无与于视听之事，则官得守其分矣。夫心有欲者，物过而目不见，声至而耳不闻也，故曰：上离其道，下失其事。故曰：心术者，无为而制窍者也。”认为“心之在体，君之位也”，强调“心”对的人视听感官的主导作用，并提出“无为而制窍”的“心术”说。

据《庄子·让王》篇记载：“中山公子牟谓瞻子曰：‘身在江海之上，心居乎魏阙之下。’”这就是说，中山公子牟认为，“心”的作用极其微妙，“心”的思维作用可以超越时间和空间的限制，这对司马相如的“赋心”说的提出，以及后来的文艺美学家畅论文心，影响巨大。

《淮南子·道应》篇中全引其文，而在《淑真》篇中则作“身在江海之上，而神游魏阙之下”，可见此“心”即“神”，所以《文心雕龙·神思》篇首引《庄子·让王》篇中文以发端，且以“神”字名篇。

总之，司马相如的“赋心”说的提出，表明他已经注意到文艺审美创作中心灵体验的重要性。

三

司马相如提出，辞赋创作必须要创作主体自己“得之于内”与“得之于心”，即必须“自得”。所谓“自得”，就是赋的创作必须出自自我、自由、自在、自然，不必刻意为之，而必须是从实际生活中亲身得来的感觉和体验。这就是说，在司马相如看来，辞赋创作既要深思熟虑，又要自然兴发，乘兴随兴，自得自在，自得于心。要出自自性、自情、自心，出自本心、发自肺腑，依自力不依他力；同时，“自得”还有自娱、自乐、自言、自道的意思，即所谓“夫子自道”，自得其乐。

司马相如“得之于内”说主张创新意识，这种思想影响深远。他之后，陆机就指出审美创作必须“谢朝花”、“启夕秀”。陆机在《文赋》中说：“或藻思绮合，清丽芊眠，炳若缃绣，凄若繁弦。必所拟之不殊，乃暗合乎曩篇，虽杼轴于予怀，怵他人之我先。苟伤廉而衍义，亦虽爱而必捐。”钱钟书解释这段话：“若侔色揣称，自出心裁，而睹其冥契‘他人’亦即