

中國文學主題學

母題與心態史叢論

王立著

中州古籍出版社

中国文学主题学

母题与心态史丛论

王立 著

中州古籍出版社

(豫)新登字05号

中国文学主题学(全四册)

王立著

责任编辑:弦声

中州古籍出版社出版发行 (郑州市农业路73号)

山东省平邑县印刷厂印刷

850×1168毫米 32开本 40.2印张 988千字

1995年6月第1版 1995年8月第1次印刷

印数:1—1000册

ISBN7-5348-1340-9/I·605 全四册定价:48.00元
本册定价:12.00元

前 言

本书收集了作者1986年至今的27篇习作，均在刊物上发表过。为了保持当年探索的原貌，大部分一仍其旧，只做了少量订补。其中最后两篇，是与吾友贺雪飞合作的。这些文章并非10年来习作的全部，集拢成书有这几点考虑：一是这些习作均与主题学或心态史有关，或多或少地应用了主题学的研究方法，部分地展示了拙作者近10年来主题学研究的艰辛历程，不论是主题两相对比、分阶段探讨某主题的，还是就某一时代特定文学现象、母题、某一作家或作品主题的探讨，都可以约略体察从主题学角度观照中国古典文学的尝试轨迹。

其次，这些文章都是围绕作者主题学探讨陆续成篇的。由于整个古典文学主题学体系还在建构之中，作为草创阶段，只能在渊深积厚的中国文学及其研究中先有个基本的覆盖面，进行多角度的抽样分析，因而本书力图避免与作者另行成书的“十大主题”、“九大意象”、“复仇主题”、“侠文学主题”、“悼亡主题”等专著交叉重复。象有关十大主题的，就只收其中若干主题两两比较的，以及概观；九大意象亦然；复仇主题就只收按朝代、单部作品而论的；差不多半数的文章则纯系上述几本专著之外的，这样一律不收单个主题、意象的论文，较之上述单部专著的视点角度、论述方法变化较大，可与之互为参照补充。以期避免芜杂、重复之弊。

学海无涯，时力有限，去芜未必存精，结集不无惭愧。幸朝在新的学术态势下还有更高标准，敢说必胜昔日乎！少作何悔，谨以自勉。

作 者

1995年2月于曲阜师大

目 录

前言	(1)
篇末言悲 曲终奏雅——先秦文学中的一种抒情模式及其演变过程	(1)
原始心态与先秦复仇文学	(14)
《左传》预见艺术及其审美效应	(26)
孔子与先秦儒家复仇观	(36)
原型与流变：中国古代文学十大主题概观	(50)
春恨与悲秋：中国文学史中两种美感体验形式的比较	(63)
惜时与游仙：中国古代文学中人性价值的两极延展	(76)
相思与思乡：追求中的怨慕与迷惘中的伤感	(90)
略论中国古代复仇文学主题	(100)
中国古代文学“乐极生悲”主题初探	(113)
论美感黑洞及其对中国传统文学的影响	(124)
大海与中西文学——中西方民族文化精神比较	(135)
中西方旅游观刍议——从海意象传说及相关母题谈起	(147)
美狄亚复仇与中西方杀子复仇传闻	(158)
功业之心与离异之志——魏晋南北朝文人心态及文学价值观论略	(167)
法与魏晋南北朝复仇文学	(183)
从南北文化涵化看魏晋南北朝文学思潮的嬗变	(195)
君臣争才试论——南北朝文学史中一种奇特现象的文化、心理分析	(209)

《昭明文选》与中国古人的主题学思维模式……	(223)
颜之推其人及文学观——兼与庾信比较……	(227)
《“悲秋”新探》一文商榷……	(237)
论古代通俗小说中的“睡显真形”母题……	(245)
“美狄亚”复仇的超越性意义——《聊斋志异》 复仇主题片论……	(259)
《阅微草堂笔记》的复仇主题略论……	(270)
在传统怪圈的出口处——中国现代文学中悲秋主题 的变异与延伸……	(280)
论现代作家笔下的复仇主题——兼与传统复仇文学 主题比较……	(291)

篇末言悲 曲终奏雅

——先秦文学中的一种抒情模式
及其演变过程

近年来，对中国文学尚悲善悲的民族传统，对这种传统的表现形式、历史成因、发展轨迹及其影响等等，有了较多的探讨。但是，广泛存在于先秦文学抒情之作中的一种模式——篇末言悲，却没有引起应有的重视。其实可以这样说，这种模式在先秦抒情文学中是很普遍的，而且在后世的诗、赋、词等文学体裁中，都常常可以找到其发展踪迹，甚至戏曲小说的结尾也受到其一定程度的影响。文学是时间艺术，文学作品必定要有结尾，中国文学自古以来就极重视对作品结尾的处理，这种重视与整个民族文化心理有着密切的关系。由此所进行的创作实践与文学、美学理论上的诸多探讨尝试及其对中国文艺传统的形成、民族审美理想的构筑的影响，都值得我们予以认真的总结。

（一）

让我们上溯到大河的源头。这里，还是文史哲、诗乐舞杂糅交错的年代。伴随着人类对自然界、社会与人生的体验渐趋丰富深刻，一种由对象与自我、理想与现实间严重对立所产生的综合性的感受，集中地凝结在实践主体含孕丰富、多方指向的悲思愁绪中。《诗经》作为中华民族最早的情感信息载体，已经展示了多样化的情感物化方式，而在这些方式之中，一种在状物、写景、叙事或说理之后，以抒情言悲方式收束整篇的模式，占有显要的位置。

《诗经》中以悲感为主调的篇章凡40余篇，它们或首章明忧（如《邶·雄雉》、《豳·东山》、《小雅·四牡》），或重章复唱（如《召南·草虫》、《王·黍离》、《魏·园有桃》），或篇中吐怨（如《小雅·出车》、《小雅·正月》、《小雅·破斧》），各自以有意味的形式表达了作者特定的情感。而篇末言悲的篇章竟占其中总数的三分之一，计13首。这就不能不引起我们的注意了。

这13首篇末言悲的诗大致分四种情况：

一、《小雅·采薇》“我心伤悲，莫知我哀”，内心情感无人理解之叹。

二、《小雅·四月》“君子作歌，维以告哀”，说明写作缘由、抒情宗旨。

三、《小雅·白华》“之子之远，俾我疢（忧病）兮”，《召南·江有汜》“不我过，其嘯也歌”，《小雅·都人士》“我不见矣，云何吁矣”，《小雅·角弓》“如蛮如髦，我是用忧”，强调忧思缘由，抒情主体自身情感产生的必然性。

四、《邶·泉水》、《卫·竹竿》“驾言出游，以写我忧”，《周南·卷耳》“云何吁矣”，《卫·伯兮》“焉得谖草（忘忧草），……使我心痠”，《豳·九罭》“无以我公归兮，无使我心悲兮”，《小雅·召旻》“於乎哀哉！维今之人，不尚有旧”，或提出疑问，或诉诸行动，以如何解忧释愁收束。而《王·中谷有蓷》“啜其泣矣，何嗟及矣”则以无可奈何，徒悲无用否定空悲，暗示要发挥主观能动性，寻找解决问题出路。

可见，上述第三、四种情况，在“篇末言悲”之作中占绝对优势的比重，而说明忧思来源、情感产生的必然性，可以看作是如何解忧释愁的前提思考。如此理解，后两种情况是并无大的差别的，重点都放在主体内心矛盾的解决上。

在屈原赋中，“篇末言悲”的模式在较长的篇章里表现不

明显，而在一些短作中仍被作为重要的艺术表现手段，且随着抒情主体感情层次的丰富而踵事增华。

《九歌·云中君》反映了楚人对云神的真挚感情，结句“思夫君兮太息，极劳心兮忡忡”，以忧患思慕寄情，意绪绵绵。《九歌·大司命》结句“愁人兮奈何，愿若今兮无乡，固人命兮有当，孰离合兮可为？”可理解为主祭者劝慰人们不要因人神离合而劳落伤神，达到了将情感汇聚到极致的效果。《九歌·山鬼》“风飒飒兮木萧萧，思公子兮徒离忧”，将满腹的孤独凄楚渲染到最高点，思慕与渴求的苦况真令读者动容。《九歌》中篇末言悲的共性特征是都充满了浓郁的人情味，带有对生活的爱恋，对人化的神的企盼。与《九章》哀婉九绝不同，《九歌》是一种淡淡的哀愁，带有追求不得的担忧。

《九章·抽思》结语“道思作颂，聊以自救兮，忧心不遂，斯言谁告兮”与《诗·小雅·采薇》终句何其相似！然而屈作已将抒情主旨与内心无人理解的痛叹融为一体。《九章·悲回风》“心绪结而不解兮，思蹇产而不释”；《招魂》更凄厉地喊出：“目极千里兮伤春心，魂兮归来哀江南！”整个屈骚中的“篇末言悲”，不论是对民歌的改造还是结合自身遭际的自我创制，都将抒情主体的精神世界充分地展示，达到了美好人格的自我实现，带有诗人强烈的个性色彩。

传为宋玉作的《神女赋》，形容神女仪态衣饰，工笔细描，详尽真切。而尾句以其不尽的愁怅作结：“徊肠伤气，颠倒失据，暗然而暝，忽不知处。情独私怀，谁者可语？惆怅垂涕，求之至曙”，还是一种孤独的忧感，求而不得的悲思。

散见在后世史籍中的古谣谚虽多伪托之辞，毕竟反映出一些时代信息，也可以从中见出“篇末言悲”模式的刻痕。《绎史·十》引《琴操》载舜的《南风操》，结句“凯风自南兮，喟其增悲”，这之前咏“天降五老，迎我采歌”，且黄龙负书，凤凰来仪，一派喜悦之情，可还是要以悲作结。《史记·

《伯夷列传》载《采薇歌》，“于嗟徂兮，命之衰矣！”以不尽的忧叹终唱。至于传为孔子作的《获麟歌》仅三句，结句还是“麟兮麟兮，我心忧！”

“篇末言悲”的模式还由抒情之作渗透到叙事说理篇章中。《尚书·秦誓》载秦穆公殽之战为晋所败后作《秦誓》，这番动员令结尾是：“我心之忧，日月逾迈，若弗云斃。”本来是实用性的说理文字，但要表达改过自新诚意，还是用“忧”这种特定的情感内容和“篇末言悲”的特定模式吐露。联系以上列举的几乎普遍的文学现象，使我们不能不认为“篇末言悲”的确不是随意性的，而带有共同文化心理支配下的人为性，已经构成一种存在于早期抒情文学作品内在肌理中的惯常模式。

(二)

现在我们以最具代表性的早期抒情之作《诗经》的部分作品为例，探讨“篇末言悲”模式的具体内容及意义。如上所述，《诗经》中“篇末言悲”诗13首，已引起我们的关注。而其中结句明言称“我”的，说明并强调悲感抒发主体性特征的，就占了9首。因此可以大胆地说，这是古人的自我意识历史性觉醒的一个标志。从人类学美学的角度上看，“篇末言悲”在文学艺术领域里与抒情文学自身的正式产生几乎是同时的，可以说是自然的人经由伦理的人向审美的人生成的关键性一步，在中国文学发展史上具有某种必然性。

《邶·泉水》、《卫·竹竿》两诗的作者有争议，但这无碍本文对其核心要旨的考察。不论是望泉水思故里还是睹竹竿忆昔日，两诗都是渐次有致地抒发思念故土乡邦的忧虑，这忧虑的具体指向是父母家国，由此见出东方宗法制社会的聚合力，重视血缘关系，依恋故国家园。两诗的结句都是“驾言出游，以写（泻）我忧”，是欲归不得，思极生忧的情感转嫁方式。以“出游”的行动减轻内心的痛楚，也是对无法改变的现

实的一种抗争。

风诗多兴，小雅多喻。《小雅·角弓》反复作比，力劝王朝贵族远小人、近兄弟。但社会与阶级的本质决定了人际关系的性质，所以作者明知自己的愿望会被现实否定，“如蜚如髦，我是用忧”，以此终篇哀申明丑恶势力的落后。对异族的鄙视更衬出对本族的优越感，因此对现状就尤难容忍。《小雅·采薇》“我心伤悲，莫知我哀”，《小雅·四月》“君子作歌，维以告哀”都是借对不堪行役之苦、思乡忧世之情的抒发，反映了实践主体对美好生活的憧憬希求，对历史给予性的强烈不满与愤懑。

弃妇诗是人们最熟悉的生活题材，千百年来打动了无数读者。这方面的名篇不在本文讨论之列，且看不出名的《小雅·白华》，其倾吐了一个贵族女子的哀怨，具有深深的孤独感，而孤独感正是主体自我意识占情感中心时的一个突出特征。在人生的失落感发觉于心的氛围中，“啸歌伤怀，念彼硕人”，“念彼硕人，实劳我心”的反复咏叹，强化了女主人公忧思伤怀的力度，隐含着其对爱情生活执着的追求，结句“之子之远，俾我疢兮”，极言忧思成病，以如此的不甘被现实否定而终竟无法如愿以偿作结，就让人不由得恻惜同情感油然而生。如同《王·中谷有蓷》结句“不我过，其啸也歌”，女主人公的怨排自慰相似，这种为严酷的命运捉弄，主体自我正当的心理欲求不见容于历史给予性的悲剧，其审美效应是撼动人心的。

对《小雅·邶人士》，朱熹《诗集传》卷15指出与尾句相联的“匪伊卷之，发则弃旃”是“女之发非故卷之也，发自弃旃耳，言其自然闲美，不假修饰也。然不可得而见矣，则如何而不望之乎？”但这种追求不得，以“我不见兮，云何吁（忧伤）矣”终篇的诗，却可以从多方面给人以审美感召力，让人多角度地去理解认同。所追求的越美，却终不可得，就越使人悲极至恨——“我心苑结”，郁垒难消。《卫·伯兮》则从女子

思夫的视点上，异曲同工地展示了这种心灵斗争历程。所思念的阿哥越是壮健英武，思而不得的内心痛楚就越令人无心梳洗，“谁适为容”，甚至想用忘忧草疗治忧病：“焉得谖草……使我心瘳？”在这种忧伤至极的情感高潮中终篇，留给人的是无限怅惘，于是主体心理欲求的坚定性为之洞显。

欲求不得是一种悲哀，欲拒不能也是苦痛弥烈。《邶·九罭》据近年有的同志考证，是一首奴隶少女被蹂躏后拒当贵族姬妾的诗^①。其结句“无以我公归兮，无使我悲兮”，无可奈何的呼告，控诉了不平的社会对人正常爱情生活的无情葬送。此外象以感时伤乱为主题的《小雅·无将大车》“无思百忧，祇自重（肿）兮”，用勿为忧戚，免为病累的预期作结，则是“篇末言悲”的一种否定性表现形式，具有相同的心理内容和美感效应。

“诗可以怨”。由于现实人生多种媒介的触发，使早期抒情之作的创作主体萌生忧思愁绪，这种特定的情感指向往往借直接咏叹、篇末言悲的形式，不受束缚地表现出丧。莱辛《拉奥孔》曾揭示过诗与画，即时间艺术与空间艺术在构思、表达上有着重大的差别：

所谓“诗的构思”并不涉及题材本身的创造，而只涉及安排和表达。（第11章）

时间上的先后承续属于诗人的领域，而空间则属于画家的领域。（第18章）

中国古人早已深悟诗在构思安排、情感表达上，其结构上的先后次序有何等重要妥的意义。从人的记忆特点上看，当外在的刺激作用停止后，它的影响可形成“后象”。《列子》称韩娥的歌声余音绕梁三日不绝，显然说的是结尾这句歌声，并非整首歌；而一首诗、赋、词等作品，要求它最长久地留给人情绪记忆与理性思考的部分，也宜于放在全篇结尾，以期更充分地引人回味。对诗的艺术本质性特点的把握，与接受心理中记

忆的功能机制是密切相关的。可见，与音乐一样，诗骚等文学作品作为时间艺术，其播发信息渐次伸展的特点又为“篇末言悲”模式提供了可能；而人的情感体验、对社会人生综合性认识的心理运动历程又成全了这种模式。在文学的滥觞期，这些古雅的抒情之作不靠华丽的藻饰，精工的技巧，而靠的是作品自身独立系统的结构功能，让接受主体领略言的意丰，情韵不尽的感人情思。

《文心雕龙·章句》认为文章“绝笔之言，追叙前句之旨，故能外文绮交，内义脉注，附萼相衔，首尾一体。”姜白石《说诗》亦指出“一篇之妙，全在结句”，这都揭示了结尾之于作品通篇效果的整体性功能。而作为“篇末言悲”模式，“悲”是个人与集体意识（包括潜意识）特定的情感内容，“篇末”是表现内容的结构位置，“言”是直接倾吐、宣泄的打发形式。这里，内容与形式是有机结合的。特定的情感内容与特定的结构形式，抒发手段是文学审美生成过程的产物，它离不开中华民族的文化心理，虽则创作主体在草创模式之初本是不由自主的。

（三）

拉开距离，我们在人类大文化的广阔背景上扫描。中国的传统文化不同于西方，它是由半封闭的大陆性地理环境中形成的典型的“大陆民族文化”，中华民族的生产方式、宗教意识较淡薄等特点决定了其具有较强的自我意识，注重民族、国家的观念和血缘亲属关系，崇尚伦理，重视实际，富于实践理性精神。先秦抒情文学中“篇末言悲”的模式，是中国上古文化的土壤中开放的奇葩，是社会的人本质力量对象化的必然美学表征。

迄今发现的人类文化遗存表明，中西方原始人审美观念就有着某些区别。欧洲、非洲都先后发现了原始时代遗留的壁画，

亦称之为“洞壁艺术”，而我国此类艺术产生却是晚得多了^②。华夏之邦的古老土地上，原始人给我们留下的是带有物质与精神双重功能的“实用艺术”，如带有各种纹饰的陶器，带有明显功利性的装饰品^③。它们都不是作为单纯的审美观赏，而将观赏包容在生产工具、劳动产品和生活用品之中。表现在工艺品中的也好，表现在文学作品中的也好，民族的文化心理是共通的。中华民族的文化心理，艺术化地凝聚在陶器、装饰物及至后世的青铜器中，也直接体现在抒情文学“篇末言悲”有序化地吐悲抒怨，并进而对解决矛盾，排忧解难的思考、宣示中。惯用的抒情模式正是实践主体在现实生活中对文学艺术特殊规律性的感悟与认识的结晶。

从“篇末言悲”的形式结构来看，结句的“万水归宗”将通篇的叙事、描写或议论凝结到一个抒情点上，这也是符合审美感知程序的。由对现实处境的体验、感受、认识与评价最到最终不可遏止地情感喷发，自然地形成一种心灵斗争历程，终篇的悲即是主体的情感极限。吴闿生《诗义会通》卷1评《邶·泉水》结句，认为“‘驾言’二句，无聊极思”，黄节对《古诗十九首·青青陵上柏》尾句评为“结句乃强作旷达，正是戚戚之极者也……”这个“极”正是主体情感在作品中引起高度重视后的相应结构安排。这就客观地给予了人的主体精神以显著的位置，此当是民族传统文化心理中对人的主体性重视使然。

传统的中国哲学力主“天人合一”，然而在人和宇宙的关系中，人是被视为中心的。如《尚书·泰誓》“民之所欲，天必从之”，《管子·五行》“人与天调，然后天地之美生”，而社会现实与人的理想发生矛盾，人又不甘心于被否定，不因此而屈从命运，就必然要诉之以悲戚哀怨。因此，“篇末言悲”体现出的古人并非是以天为本，以物为本，而是以人为本。中国文学最初原本就是一种“为人生的艺术”，灌注着人的喜怒

哀怨，人生的苦辣酸辛，这与时代氛围也是密切相关的。

早期“篇末言悲”的作者们，或爱情失意、或家国难归，或美政理想不见容于现实，但他们没有因此放弃信念，去安时处顺，随遇而安，而是焦虑着，忧念着，去追索，去抗争。

“篇末言悲”正是主体一种无法超越现实的呼喊，是人的主体性在现实中无法平衡而在艺术中竭力求得平衡的发泄。理想与现实的矛盾带给人变革现实、解决矛盾、实现理想的紧迫感。虽则在各自的现实处境上，这些作者及其代表的实践主体是弱者，他们在人生遭际上是不幸者，政治斗争中是失败者，但在个人的情感宇宙上是独立的、丰富的实体，在审美感受与创造上是幸运者。“篇末言悲”，是人的主体地位在审美空间上的一种扩展，人的尊严的一种明确。悲哀愁怅，蕴含着巨大的情感价值，是美的创造的一个原始动因，也是灿烂的古代文化永不消竭的内在力量。

早期的民族文化传统固然给后世以极大影响，但并不能完全涵盖复杂的中国文化。后世社会历史条件和外宗影响使许多观念发生了移变，因此，早期中国抒情文学中的“篇末言悲”模式在后世就不多见了。激情奔放，势不可遏的喷发，在文学史的行程中渐渐地弱化消减，以至消融到一种深沉冷静的内省，自我抑制的“大音希声”、“无言之美”、“反复缠绵，终不许一语道破”和“以景结情”之中。“篇末言悲”模式虽然被文学的层层后浪吸附冲刷了，但在民族文化心理上积淀下的浓重的忧患意识，却依然存留在历代诗人作家和接受主体的深层心理结构中，并转换、移植到后世的诗、赋、词、曲等诸多体裁中。作为形成民族心理集体精神的要素之一，它还不断地催动、激励着创作主体对真善美的瞩目与探求。

(四)

“篇末言悲”抒情模式受各个时代哲学、美学思潮浸染和

统治者政治思想制约，随着民族文化心理、审美观念更移而衍变分化，在文学作品具体表现形态上屡换状貌、不断更新。

几乎与汉大赋同时，刘向辑选的《楚辞》中收录的东方朔《七谏》等屈骚余绪有许多篇章还沿袭着“篇末言悲”传统。《七谏》中的“哀居者之诚贞”（《自悲》），“哀高丘之赤岸”（《哀命》），“悲精神之不通”（《谬谏》），我们都可以从中谛听到那不满现实的呼喊，与屈骚情韵殊无二致。又如《哀时命》结句深切的悲凄，宣帝时王褒《九怀》中九个篇章（乱辞例外）竟全是以悲作结。它们或永怀内伤、惆怅自怜，或垂涕泣流、怆恨凝愁，真可谓九九归一，总要结穴到直诉其悲上。刘向本人的《九叹》，其中《远逝》、《惜贤》、《忧苦》、《愍命》、《思古》也是篇末言悲，与王逸《九思》中的《怨上》、《伤时》、《哀岁》、《遭厄》、《悯上》、《疾世》等篇一样，结句都以这种模式表达了愿望不容现实而又于心不甘的深切怨悱。

又如《汉乐府》的《董逃行》尾句“心摧伤，董逃”和《古歌》、《悲歌》的结句，“古诗十九首”的《青青陵上陌》、《涉江采芙蓉》、《凛凛岁云暮》、《明月何皎皎》，张衡的《四愁诗》等等，也均沿着“篇末言悲”模式。如果说上述作品与屈骚余绪更多地个人情感疆域上拓展，体现在汉大赋中的“篇末言悲”模式则演变为“劝百讽一”、“曲终奏雅”，在社会功用上的加强。它已不象屈骚追随者那样受“情感惯性”支配，而带有更多的用世佐政的理性内容。既适应宏大国度气魄与君主好尚，又力图兼施讽谏。“曲终奏雅”则是对先秦文学“抒发情感”又被人用于政治外交上“赋诗言志”（多配乐演奏）的一种总结性认识。但这种模式的结构力量一度被估价过高。如《史记·司马相如列传》中太史公说的：

相如虽多虚辞滥说，然其要归引之节俭，此与《诗》之讽谏何异？杨雄以为靡丽之赋，劝百讽一，犹驰骋郑卫

之声，曲终而奏雅，不已亏乎？

汉代文学批评以能否用世讽谕为褒贬作品尺度，“曲终奏雅”结构形式也因重政治功利性还是重艺术完整性这两种衡量尺度的不同而褒贬不一。杨雄注意到时间艺术的特点，长篇大赋的“曲终奏雅”已不同于先秦短作的“篇末言悲”，时间过久，接受主体已产生“先入之见”的心理定势，后面的内容就效果锐减。“雄以为赋者，将以讽也，……极丽靡之辞，闳侈巨衍，竞于使人不能加也，既乃归之于正，然览者已过矣。”^④不能不说是卓有见地的。另一方面，“独尊儒术”带来诗教束缚的日益加紧，人们修养加强的同时也在压缩著自我，“篇末言悲”的模式也无可逃脱地罩在封建的中央集权制阴影之中。

魏晋时佛教的传入，玄学之风的兴起，人们的审美观念进一步变化，“为人生的艺术”终于被“为艺术的艺术”挤到了一边，至少不是那么理直气壮，畅所欲言了。在这个以悲为美的文学自觉时代，“篇末言悲”模式已被“此中有真意，欲辩已忘言”代替了。“设象喻理”的思想方式广泛地渗入到各个意识形态领域之中，加上佛学“境象说”作用，到唐诗中，“思与境偕”^⑤、“以景结情”^⑥、“曲终人不见，江上数峰青”^⑦已被推崇为最佳的结尾形式。而“新乐府运动”掀起的文学为社会政治服务的狭隘功利性浪潮，又使白居易倡导的“卒章显其志”形成了另一种终篇样式，继承并发展了汉赋的终篇部分褒讽谕的传统。

宋代最能体现人内心细微情感和主体性精神的词出现了两个具体指向。重社会功利的与重爱情人生的形成了豪放与婉约风格的分野，但它们还都程度不同地带有“篇末言悲”的遗传因子，只不过已变成了“以景凝愁”、“描述显悲”。象柳永的“争知我，倚栏杆处，正恁凝愁”；辛弃疾在挑灯看剑、沙场点兵宏大憧憬后的“可怜白发生”。它们共性特点是极少单纯的直呼，而是遵循着沈义父的那句为人熟知的話：“结句须