



古典文学教学参考书之一

古典文学评论丛稿

吴 颖 著

韩山师专学报丛刊(1)

一九八一年十一月

古典文学教学参考书之一

古典文学评论丛稿

吴颖著

韩山师专学报丛刊(二)

目 录

前 记	1
中国古代形象思维理论的萌生和形成	2
说“象外”之“境” ——《中国古诗论家说意境》之一节	15
《水经注》在中国游记文学上的 价值和影响	27
陶潜的《桃花源记》	38
《木兰诗》的思想性	48
关于李煜词评价的几个问题	53
马致远的《汉宫秋》	73
关于《五人墓碑记》	84
《促织》的思想性	93
关于继承文学遗产的真理性标准	99
鲁迅论继承文学遗产	115

前 记

这册子的十多篇小文，是作者近两三年和一九五五——五七那几年在国内刊物发表的东西中选出来的。因为都是关于中国古典文学的理论和作品的评论，故定名为《古典文学评论丛稿》，作为韩山师专学报丛刊——古典文学教学参考书之一种。

对于在五十年代发表的文章，我是并不“悔其少作”的。因此，这次编成册子，除了文字上作些校订之外，一般都保留原来的样子，不作修改。个别篇（如关于李煜词那一篇）需要作些说明的，则在文后写点《校后附记》。引文的脚注，过去因发表的刊物要求不同而作了不同的处理，这回是尽可能加以划一，附于各文后面。标点符号也作了统一处理，把书名号从引号中区别开来。但近两三年的一些先在学报刊出的文章，则颇多修改，像谈文学遗产的真理性标准一篇，连题目都作了改动。各文何时发表于何刊何书，转载于何刊何书，皆分别注于文后，以备复按。我知道，这些大都是幼稚粗疏的东西；但马负千斤，蚁驮一粒，因而还是不愿意马虎从事的。

从一九五五年到现在，二十七年的时间过去了。由于中间不得不停笔二十二年，至今只能拿出这么一点东西，真是“愧则有余，悔又无益”。近两三年着重在作些《红楼梦》评论。但愿能于剩下的这点“余年”搞出点什么东西，庶不致遗憾终生也。是为记。

一九八一年九月十五日作者记于潮州韩山石楼。

中国古代形象思维理论的萌生和形成

关于中国古代的形象思维理论，解放以来，我国的美学家们是不很重视的。试翻阅五十年代中期到六十年代中期国内的讨论美学问题——形象思维问题的文章，除了一、两位同志对中国古诗文论中关于形象思维理论有所接触之外，绝大多数同志的文章都没有涉及这方面的材料，甚至连举例也没有。毛主席的谈诗的信发表后，有位同志写了一篇近二万字的《形象思维理论的历史展发》的系统介绍的长文，但谈到中国时只有一百多字，并且说：“然而，不管怎样，从理论方面来看，‘形象思维’这个名词却是外来的。”^①言下之意是认为，中国历代只是“创作”中运用了“形象思维”，但“从理论方面来看”则还没有或者还未形成，连“形象思维”这个名词也是“外来”的。当然，已有很多同志认为中国古代是有形象思维理论的，他们的主要论据是陆机的《文赋》、刘勰的《文心雕龙》等。但是，还有位同志认为：“不但先秦两汉的人们……就是南朝刘勰的《文心雕龙》，虽然已在某些方面接触到文学艺术的特征问题，却还没有真正掌握这条规律”，并在他的论文的注中征引《文心雕龙》的一些语句，作了解释引伸，从而认为“同样不能作为刘勰已懂得形象思维的证据”。^②

可见，在一些美学理论工作者的心目中，中国古诗文论里面是不是有形象思维的思想？如果有，是不是已形成理论？如已形成，又是何时形成？……这些都还大成问题，是还有待进一步的研究和探讨的。

本文试图按照文论史的次序，提出如下的三个论点，并作了初步的论证：

一、先秦两汉时期已有形象思维思想的萌芽；

二、晋陆机《文赋》第一次对形象思维的创作过程作了生动、确切的描述；

三、南齐刘勰《文心雕龙》已对形象思维理论的基本构成因素作了精辟的论述。

—

在截至清代为止的中国全部古诗文论中，确实没有“形象思维”这个名词。但从实质上看，却是有相当于形象思维的和理论的思想。这个思想，在先秦两汉已经萌生，分开来讲，就是有关“象”和“思”的思想。

在先秦两汉的著作中，关于“思”的解释是比较明确的，叫做“发虑在心谓之思”，又叫做“计虑”，这就是我们现在所说的“思维”。但关于“象”就非常复杂，它可以指认识论上的“物象”，或者是指物象经过人的占卜活动之后所产生的“卦象”。不过，艺术思维的“形象”，也是客观的“物象”作用于人的大脑的结果；而且，“物象”之所以能够构成“形象”，也离不开人的感觉和思维作用。因此，先秦两汉著作中谈到“物象”、“卦象”的地方，有些就和形象思维的“形象”有关。如《国语》：“厘改制量，象物天地。”后一句，韦昭注云：“取法天地之物象也。”^③又“文章比象”句注云：“比文以象山龙华虫之属也。”^④还有《左传》：“物生而后有象。”^⑤这些都说明：天、地、物，作为客观存在被人感知，才形成“象”。

然而，对“象”作了多方面的说明——而且也涉及到“形

象”方面的说明的，要算到大概写成于战国时代的《周易·系辞》：“古者包牺氏……仰则观象于天，俯则观法于地；观鸟兽之文，与地之宜；近取诸身，远取诸物。于是始作八卦，以通神明之德，以类万物之情。”^⑥“是故夫象，圣人有以见天地之赜，而拟诸其形容，象其物宜，是故谓之象。”^⑦“象也者，像此者也。”^⑧这些都说明：古代人们观察了客观存在的天、地、物、身、“天下之赜”等，要“拟诸其形容”，而且要“像此”，这就形成了“象”。因为“象”是“形容”客观事物的，即所谓“像此物的形状”的，所以，到了汉代，“形”和“象”才开始联系起来，叫做“形象”。^⑨

对这个已经不单是“物象”，而且是《系辞》上的“圣人立象以尽意”的“象”，注《周易》的魏王弼在《明象》中，有了一段颇为出色的发挥。他说：“夫象者，出意者也。言者，明象者也。尽意莫若象，尽象莫若言。言生于象，故可寻言以观象。象生于意，故可寻象以观意。意以象尽，象以言著。”^⑩这里，王弼虽然是在说“易”的“卦象”，而且“象生于意”的说法也不妥当：因为，人们观察了天、地、物、身，有了印象，这才有了“意”，形成了“象”；说“象生于意”是强调了人的思维的主观作用，轻视了天、地、物、身在构成“象”的决定作用。但是，除此之外，王氏对“意”、“象”、“言”的关系的阐释，是有一些朴素的艺术辩证观点的；这包含有如下几个要点：第一，人们观察了客观事物，才形成了“意”、“象”，而要表述包含着“意”的“象”，则靠“言（辞）”。第二，“象”是“出意”的，“言”是“明象”的，“尽意莫若象，尽象莫若言”，这就接触到原始状态的语言文学的创作论。第三，“言”是“明象”的，“象”是“出意”的，因此可以“寻言以观象”，进而“寻象以观意”，这就接触到原始状

态的语言文学的鉴赏论、批评论。综上所述，王氏的阐释已涉及到原始状态的形象思维的某些过程。

我们再来看看《周易·系辞》的其他几条有关形象思维的论述：“夫易，彰往而察来，而微显阐幽……其称名也小，其取类也大。其旨远，其辞文；其言曲而中，其事肆而隐。……”^⑩这里的“称名小”、“取类大”，“旨远”、“辞文”等，也接触到语言文学的某些特征——类似艺术概括的问题。又如：“圣人之情见乎辞。”“将叛者其辞惭；中心疑者其辞枝；吉人之辞寡；躁人之辞多；诬善之人其辞游；失其守者其辞屈。”^⑪这里谈的显然也是和形象思维有关的思想、感情、性格的表现问题：处在甚么样的情况下，有甚么样的思想、感情、性格的人，就会有甚么样的议论和语言，就会“情见乎辞”的。

有些学者认为：《周易·系辞》受到道家的影响，这是可信的。但道家庄周的一些言论，也显然和形象思维的思想有关，如所谓“谬悠之说，荒唐之言，无端崖之辞”^⑫就和想像有关；而所谓“寓言”、“卮言”^⑬，也和联想、比兴等有关；至于所谓“不可以言传”的在“形、色、名、声”之外的“情”^⑭，也和诗的某些特征，如“言外之意”、“弦外之音”等有关；这些，也都接触到艺术方法的某些本质问题。

又如，《韩非子》：“人希见生象也，而得死象之骨，按其图以想其生也。故诸人之所以意想者，皆谓之象也。今道虽不可得闻见，圣人执其见功以处其见形。故曰：无状之状，无物之象。”^⑮这里所表述的，也是关于形象思维的想像问题。而且，这个“无物之象”，和上述的“称名小”、“取类大”等，都接触到艺术概括的问题。

又如，《周礼》郑玄注：“比，见今之失，不敢斥言，取比类以言之。兴，见今之美，嫌于媚谀，取善事以喻劝之。

……郑司农云……比者，比方于物也。兴者，托事于物。”^⑦这里谈的，是有关诗的形象思维的“比方于物”、“托事于物”的比兴问题。

还有，大家熟知的《诗序》：“诗者，志之所之也。在心为志，发言为诗。情动于中，而形于言。言之不足，故嗟叹之。嗟叹之不足，故永歌之。永歌之不足，不知手之舞之，足之蹈之也”。^⑧这些，则是明显的涉及了诗的形象思维的感情态度问题。

总之，从以上所引的先秦两汉著作中零零碎碎的有关形象思维的论述，说先秦两汉时期已有形象思维思想的萌芽，大概是不算“无征不信”的。

二

到了魏晋时期，有关文学理论的专文逐渐出现了。魏曹丕的《典论·论文》就是最著名的专篇。但它主要是文章家论；因此，正面铺叙了许多文章的写作方法，特别是描写了语言文学的形象思维创作过程的，还要算到晋陆机(261—303)的《文赋》。

在中国形象思维理论史中，《文赋》是一篇最先出现的值得大书特书的著作；它用“赋”的形式，生动而又准确地叙述了文学创作的形象思维过程的一些主要情况。

首先，《文赋》确切地叙述了形象是人对客观现实的能动的反映。这是一切文艺作品之所以能够产生的根本问题，也是形象思维理论的前提问题。

《文赋》一开头就说：“伫中区以玄览，颐情志于典坟。遵四时以叹逝，瞻万物而思纷。悲落叶于劲秋，喜柔条于芳春。心懔懔以怀霜，志眇眇而临云。”^⑨在这里，陆氏指出：作

家“玄览”（观察和感知）了“万物”的盛衰变化，有感于中，要借描写“劲秋”的“落叶”或“芳春”的“柔条”来表达那种“怀霜”、“临云”的思想感情；这正是形象思维的文学创作的开始。这种“感于物而动”的表述，是完全符合艺术和现实的关系的真实情况的，因而也是科学的。

其次，《文赋》综合地描述了文学创作的观察、想像、联想、感情反应等形象思维的构思过程的各个侧面。他写道：

“其始也，皆收视反听，耽思旁讯；精鹜八极，心游万仞。其致也，情瞳眈而弥鲜，物昭晰而互进；倾群言之沥液，漱六艺之芳润；浮天渊以安流，濯下泉而潜浸。于是沉辞怫悦，若游鱼衔钩、而出重渊之深；浮藻联翩，若翰鸟缨缴、而坠层云之峻。”^②正是在按照“四时”递变规律来“瞻万物”的前提下，陆氏描述了作家创作时的观察、想像、联想、感情反应等交互作用的复杂情状——包括了“精鹜八极，心游万仞”的联想和想像的过程，物象（形象）的从朦胧到“昭晰”，感情的从“瞳眈”到强烈（“弥鲜”）的过程，从而说明了“物”（象）、“情”（悲、喜）、“视”、“听”、“心”、“思”等交互作用的复杂情状。这里面，陆氏着重用“钩”钓出了深渊的鱼、“缴”射下了高飞（“翰”）的鸟来比喻那种跃动的、跌宕的而又连绵不绝的想象和联想的形象思维活动的过程，是说得深刻而又生动的。

第三，《文赋》还在几个地方接触到典型化的艺术概括问题。“谢朝华于已披，启夕秀于未振。观古今于须臾，抚四海于一瞬。”“罄汀心以凝思，眇众虑而为言。笼天地于形内，挫万物于笔端。”“课虚无以责有，叩寂寞而求音。函绵邈于尺素，吐滂沛乎寸心。”^③这就是说，作家选择题材不要“已披”的“朝华”，而要“未振”的“夕秀”，要清新独创；而且

作家要有驾驭题材、挖掘题材的意蕴的能力：于“须臾”间能纵观古今，于“一瞬”中能扫视四海。然后，才能够烂熟于心，凝神结想，把天地、万物的形相的最有特征的东西，集中到“笔端”，创造出艺术形象来。经过这样的典型化的艺术概括之后写出来的作品，虽然只是“尺素”，但却能概括了博大丰富的“绵邈”的生活真理。虽然只抒写了“寸心”，但却能有强烈而“滂沛”的思想感情。当然，典型化的前提是真实，不能离开对现实的忠实描绘；但也摒绝照像式的自然主义；《文赋》中的“虽离方而遁圆，期穷形而尽相”，说的正是这个道理。后世的不求“形似”而求“传神”的理论，正是在这种既要离方（矩）遁圆（规），又要穷形尽相的艺术辩证法观点中生发出来的。

第四，《文赋》还描述了作家在形象思维的构思过程中到了形成创作冲动——或者叫做来了灵感时的生动情状：“若夫感应之会，通塞之纪，来不可遏，去不可止；藏若景灭，行犹响起。方天机之骏利，夫何纷而不理。思风发于胸臆，言泉流于唇齿。份蔚蕤以馥馥，唯毫素之所拟。文徽徽以溢目，音泠泠而盈耳。”^②这时，那些经过艺术构思而成熟了的形象的“文”采和声“音”，充塞于作家的“耳”、“目”，奔凑于作家的脑际；作家的思维生动活泼（“天机骏利”），对这些纷纭杂沓的形象完全能够控制自如，处理得头头是道，得心应手（“何不纷理”）；“思”潮像“风发”，“言”辞如“泉流”：欲罢不能，不写非可（“来不可遏，去不可止”），只得立即用笔帛（“毫素”）写出来。……

不必谈了很多，仅是上述几点，看来就足够证明：如果陆机不懂得形象思维，就不能对作家创作时的形象思维的过程和情状，作了如此生动、确切的铺叙和描述。我们中国的形

象思维的思想以至理论，在距今一千七、八百年前的西晋初年就达到如此辉煌的成就，尽管还不够深刻、全面和系统化，但比伯林斯基正式提出“诗是寓于形象的思维”的观点（1838年）要早一千五百多年，这是值得我们好好来加以研究继承和发扬光大的。

三

在陆机《文赋》二百多年后的刘勰（465?—520?）的《文心雕龙》，更是一部文章写作论包括文学创作论的钜著。要论述这部钜著需要专文以至专书，这里只就文学创作论中有关形象思维的部分来略为谈一谈。

形象思维的最主要的特征——区别于同是思维活动的逻辑思维的主要特征，就在于“形象的”思维，那就是：作家进行创作时对现实生活的观察、感受、选择、概括、提炼的整个过程，都不能离开感性形象的具体的想象、联想等思维活动；而且，整个的包括典型化的思维过程，自始至终都贯串着作家的鲜明的感情态度。

对这些问题，刘勰是怎样论述的呢？他说：“文之思也，其神远矣。故寂然凝虑，思接千载；悄焉动容，视通万里。吟咏之间，吐纳珠玉之声；眉睫之前，卷舒风云之色。其思理之致乎。”②这里的“寂然凝虑”二句，说的还带有逻辑思维味道；“悄焉动容”二句，说的就全是形象思维；“凝虑”是冷静的，而“动容”则是激动的；而且，只有通过想像，才能够“视通万里”。接下去的“吟咏之间”四句，就完全是谈形象思维的文学创作：“吟咏”当然是诗歌，因而才有“吐纳珠玉之声”；至“眉睫之前，卷舒风云之色”，就更明显是客观的景物在作家脑际的活动映象的描述。

接着，刘氏继续侧重在形象思维的创作构思过程，展开了论述。他说：“故思理为妙，神与物游。神居胸臆，而志气统其关键。物沿耳目，而辞令管其枢机。枢机方通，则物无隐貌。……赞曰：神用象通，情变所孕。物以貌求，心以理应。……”^{②4}这个“神与物游”的“物”，和“神用象通”的“象”，就是指构成作家形象思维的“物”、“象”，也即是作为客观存在的思维对象而又感动了作家的“物”、“象”。有位同志把这个“物”解释为“事”，本来就不确切；再引伸解释为“理”，就更离开了事实：“‘理’沿耳目”，“‘理’无隐貌”，“‘理’以貌求”，显然都是解释不通的。事实上，对这个“物”，刘氏还从诗人“感于物而动”的形象思维的角度上作了发挥，指出：“人禀七情，应物斯感；感物吟志，莫非自然。”^{②5}这个“感物吟志”，说的也正是诗歌创作的形象思维活动。

除上述《神思》等篇之外，《文心雕龙》还有一个《物色》篇，对以“物”为对象的诗歌创作的形象思维活动，作了更为精辟的论述。他说：

春秋代序，阴阳惨舒；物色之动，心亦摇焉。……是以献岁发春，悦豫之情畅；滔滔孟夏，郁陶之心凝；天高气清，阴沉之志远；霰雪无垠，矜肃之虑深。岁有其物，物有其容；情以物迁，辞以情发。一叶且或迎意，虫声有足引心。……是以诗人感物，联类不穷。流连万象之际，沉吟视听之区。写气图貌，既随物以宛转；属采附声，亦与心而徘徊。故灼灼状桃花之鲜，依依尽杨柳之貌；杲杲为日出之容，瀼瀼拟雨雪之状；喈喈逐黄鸟之声，嘒嘒学草虫之韵。……赞曰：山沓水匝，树杂云合。目既往还，心亦吐纳。春日迟迟，秋风飒飒。情往似赠，兴来如答。^{②6}

这是一段很重要的文字，这里准备联系《神思》篇，来

作一些简要的分析。

第一，“岁有其物，物有其容”的“物”与“写气图貌，既随物的宛转”的“物”，和《神思》篇的“物无隐貌”、“物沿耳目”的“物”一样，都不能解释为“事”，更不能解释为“理”，而只能解释为客观存在的“物”，也即诗人的“耳目”能够接触到的感性形象的“物”。

第二，这些“物”是具有各自的面貌和特征的（“物有其容”）；同时，这些“物”决不是各自的孤立的存在，而是和“万象”（其他的“物”）联系在一起，也就是作为“万象”中的一象或几象而出现的。因此，“诗人感物”才会“联类不穷”，由此及彼，“浮藻联翩”，驰骋想象。

第三，这些“物”是随着时间、地点和条件的变化而变化的（“岁有其物”）。例如“发春”不是“天高气清”，“孟夏”不是“霰雪无垠”；冬日不是“迟迟”，春风不是“飒飒”。正是这些互相联系的，变化着的，具有各自的面貌特征的诸“物”，引起诗人的各种感情反应（“情以物迁”）。例如：春天会引起“悦豫之情”，冬天会引起“矜肃之虑”；甚至，一叶之落或数虫之鸣，也足以“迎意”、“引心”。就这样，诗人才有了描写客观的“物”和抒发自己的“情”的创作要求（“辞以情发”）。

第四，因为客观的“物”是千变万化的，诗人的“情”也是千变万化的，这就需要有一个“流连万象之际，沉吟视听之区”的形象思维的活动过程：一方面，描写客观的“物”，尽管“物色虽繁”，“物貌难尽”，但只要“写气图貌，既随物以宛转”，并且能够“窥情风景之上，钻貌草木之中”，也就能够把握了“物”的典型特征，达到“灼灼状桃花之鲜，依依尽扬柳之貌……”；另一方面，抒发诗人的“情”，不但要

“目既往还”，还要“心亦吐纳”——“属采附声，亦与心而徘徊”，酝酿诗情的强烈和充沛；甚至，在诗人对“物”的感应上要达到“情往似赠，兴来如答”的境界，使这些“物”的形象在诗人心目中成了可以“赠”“答”的朋友一样的有生命的东西。只有经过上述形象思维的过程创作出来的诗篇，才会是“味飘飘而轻举，情晔晔而更新”^②。

第五，在“情以物迁，辞以情发”的形象思维的创作过程中，因为“物”象上的“山沓水匝，树杂云合”，所以需要经过“目既往还，心亦吐纳”的观察、感受、选择、提炼和想象、联想的典型化的艺术概括，掌握了“物”象上典型特征（如桃花的“灼灼”，杨柳的“依依”等），才能作到“物色虽繁，析辞尚简”；这个“简”，决不是简单、简略，而是要达到具有“以少总多，情貌无遗”，“物色尽而情有余”的典型性。^③这些论述，和《隐秀》篇的“秘响旁通，伏采潜发”；“藏颖词间，昏迷于庸目；露锋文外，惊绝于妙心”等发挥，以及在艺术效果上的“玩之者无穷，味之者不厌”^④的要求，都接触到诗的形象思维中意境的创造问题。而尔后中国诗论家们的“文已尽而意有余”^⑤，“境生于象外”^⑥，以及“韵外之致”、“味外之旨”^⑦等等有关诗的意境的著名命题，显然都是承接了刘氏这些见解并有所发展的。

第六，刘氏还强调了作家在进行形象思维的创作活动时，要有热烈的、鲜明的感情态度，就是他所说的“人禀七情，应物斯感”，“情以物迁，词以情发”；这也是区别于冷静的、理智的逻辑思维的特征之一。他在《神思》篇特别指出：“夫神思方运，万涂竞萌；规矩虚位，刻镂无形。登山则情满于山，观海则意溢于海。我才之多少，将与风云而并驱矣。”这正是前面说到的“情变所孕”、“情以物迁”等的具体表述，

是作家运用形象思维酝酿作品时必须具备鲜明热烈的感情态度的最好说明。

从以上的简略的介绍和分析中可以看出：刘氏对形象思维理论的基本的构成因素是作了很精辟的论述的。当然，从我们现在的角度来看，说刘氏对形象思维的论述还不充分、不深刻、不完整，也还未能建立系统，那是可以的。但如果说刘勰还不懂得形象思维，恐怕是不符合《文心雕龙》的实际的。

1979年2月初稿，11月二稿：

1981年8月重订，于潮州韩山。

①《文艺论丛》第四期，1978年10月上海文艺出版社版。

②②⑤《文汇报》1978年7月21日第三版。

③《国语》卷三《周语下》；商务版。

④《国语》卷二《周语中》。

⑤《左传》僖公十五年；商务版。

⑥⑧⑪⑫《周易》卷八《系辞下》；据四部丛刊影印王弼、韩康伯注本，下同。按：注⑪引文中“而微显”三字疑误，当乙转为“显微而”。

⑬《周易》卷七《系辞上》。按：“是故夫象，圣人……”一段在同篇中复出；先出者无“是故乎象”四字，此据后出者。

⑭按：《尚书注疏》卷十《说命上第十二》记载武丁“梦帝赉予良弼”传说，“乃审厥象，俾以形旁求于天下”一节，汉孔安国传云：“审所梦之人，刻其形象，以四方旁求之于民间。”就把“形象”连成一个词。

⑮《周易》卷十。

⑯⑰《南华真经》卷十《天下》；四部丛刊本。

⑱同上卷五《天道》。

⑩《韩非子》卷六《解老》；四部丛刊本。按：王先慎《韩子集解》卷六注引赵孟頫本，“无物之象”作“无象之象”，但意思相同：第一个“象”指“物象”，第二个“象”才是指经过人的“意想”作用的“形象”。

⑪《周礼》卷六“大师”条注；四部丛刊本。

⑫《毛诗》卷一；四部丛刊本。

⑬⑭⑮⑯《陆士衡文集》卷一《文赋》；四部丛刊本。按：注⑮引文中“纓缴”，“纓”字疑误；当作“撻缴”。撻，触也；缴，为系着长丝的箭。“撻缴”、即触了（被射中）系着长丝的箭，才可通；与前句的“衔钩”才可配对（“赋”是要讲对仗的）。

⑰⑱《文心雕龙》卷六《神思》；四部丛刊本。

⑲同上卷二《明诗》。

⑳同上卷十《物色》。

㉑本节所引，除见上引文之外，均见《物色》篇未引部分。

㉒本节所引，并见《物色》篇未引部分。按：四部丛刊本作“折辞尚简”，“折”字疑误；此据人民文学出版社杨明照校本作“析”。

㉓《文心雕龙》卷八《隐秀》。按：“藏颖”二句，“玩之”二句，四部丛刊本并缺；此据杨明照校本引。

㉔梁·钟嵘《诗品》；文学古籍版。按：“文已尽而意有余”，后来苏轼、姜白石、严羽等人发展为“言有尽而意无穷”，更完善。

㉕唐·刘禹锡《刘梦得文集》卷二十三《董氏武陵集纪》；四部丛刊本。

㉖唐·司空图《司空表圣文集》卷二《与李生论诗书》；四部丛刊本。

（本文原刊出于《韩山师专学报》社会科学版一九八〇年第一期，后又发表于上海古籍出版社一九八一年二月出版《古代文学理论研究》第三辑。此次收入本书，曾作了改订。）