

■ 美 学

兴义的缠夹与敞开

陈 庆 辉

(武汉大学 哲学学院, 湖北 武汉 430072)

[作者简介] 陈庆辉(1956-),男,湖北潜江人,武汉大学哲学学院美学系博士生,主要从事中国古典美学研究。

[摘 要] 兴,是中国古典美学特别是古典诗学的重要范畴,兴义的“缠夹”自朱自清先生提出以来,众多学者试图解开这种“缠夹”,结果是越解越缠夹,从而形成了所谓“兴义缠夹问题”。而实际上,兴义的缠夹具有不可解性,缠夹是兴的基本特性,正是兴的缠夹向我们敞开了兴的真实面目。兴是诗的本体或依据,是诗的基本方式。兴内在地决定着诗的创作和表达,决定着中国诗的审美特性。

[关键词] 兴义缠夹;诗本体;审美

[中图分类号] B82-05 [文献标识码] A [文章编号] 1672-7320(2004)06-0781-09

兴,是我国古典诗学中最古老、最深刻且最能体现古代中国人思维特征和审美水准的范畴;兴,也是古典诗学中内容最丰富且最难把握的范畴,其意义似乎在可解不可解之间,意会则可,言传则难;兴,还是古典诗学中最活跃的范畴,除本身被广泛运用外,还以多种形式出现,如比兴、感兴、意兴、兴象、兴致、兴会、兴寄、兴趣等。兴的问题,几乎涉及并影响着整个中国诗和诗学的各个方面。兴,牵动着古往今来几乎所有的诗人、诗论家的目光和兴趣,人们深信,这个兴字一定积贮着深邃的中国古代文化精神和诗学内蕴。然而,历来论者对兴的诠释,似乎还没有一个令人满意的答案,反而是各种对兴义的理解、挖掘、引申、演义和定义,使兴义更变得杂而无端、扑朔迷离,以至于朱自清先生感叹:“赋比兴的意义,特别是比兴的意义,却似乎缠夹得多;《诗集传》以后,缠夹的更利害。”^[1](第62页)钱钟书先生也深感“兴之义最难定”^[2](第62页)。此后,研究者释兴大都涉及兴义的缠夹,不少人甚至专门对兴义的缠夹进行探究,于是形成了中国诗学研究中的所谓“兴义缠夹问题”。

分析朱、钱二位先生和一些研究者关于兴义的论述,所谓兴义的缠夹与难定,主要是指以下五个方面:

- 第一,兴本身的开放性形成的兴义的缠夹与难定;
- 第二,兴之为体与兴之为用形成的兴义的缠夹与难定;
- 第三,中国式实践理性对兴的渗透形成的兴义的缠夹与难定;
- 第四,兴辞与所咏之词有无关联之争形成的兴义的缠夹与难定;
- 第五,赋比兴三者相互关联形成的兴义的缠夹与难定。

不少研究者试图解开兴义的这种缠夹,给兴一个条分缕析的诠释,而实际上却正如朱自清先生所说,“说诗的人你说你的,我说我的,越说越糊涂”,越解释离兴的意义越远。

我们认为,兴之义所以缠夹乃至越来越缠夹,其原由在于这种缠夹本来就是兴所具有的特性,兴义的缠夹具有不可解性。从根本上说,缠夹正是对兴义的彻底保持和维护,而解开缠夹则恰恰会导致兴义的丧失和背离。

正是兴义的缠夹敞开了兴的真实面目。

一、无所不在的兴

根据现有的资料,最早研究《诗经》并最早从《诗经》研究的角度提出兴的概念者,可能是孔子。《论语》曰:“诗可以兴,可以观,可以群,可以怨。”宋代朱熹解释“诗可以兴”之“兴”,认为就是“感发志意”。这一解释已经成为此后学界的一致认识。那么,真正引起古今学者极大兴趣并争讼不已的“兴”,是《周礼》所谓“六诗”之兴。《周礼·春官·大师》曰:“大师……教六诗:曰风,曰赋,曰比,曰兴,曰雅,曰颂。”《周礼》和此后完全承袭这一表述的《诗大序》都未对兴乃至整个“六诗”或“六义”的内涵作出任何界定和解释。也正因为如此,“六诗”或“六义”内涵的秘而不宣,给后人对兴义的诠释和发挥留下了无比广阔的空间。

于是,从汉儒开始,对“六诗”之兴的诠释便风而起之,其代表性的意见大致有:

郑众《周礼注疏》曰:“比者,比方于物也;兴者,托事于物。”

郑玄《周礼注疏》曰:“兴,见今之美,嫌于媚谀,取善事以喻劝之。”

挚虞《文章流别论》曰:“兴者,有感之词也。”

刘勰《文心雕龙·比兴》曰:“兴者,起也……起情者依微以拟议,”“比显而兴隐。”

钟嵘《诗品序》曰:“文已尽而意有余,兴也。”

孔颖达《毛诗正义》曰:“兴者,托物于事,则兴者,起也。”

皎然《诗式·用事》曰:“取象曰比,取义曰兴,义即象下之意。”

遍照金刚《文镜秘府论·六义》曰:“兴者,立象于前。比者,会取象外以兴之。”

朱熹《诗集传》曰:“兴者,先言他物以引起所咏之词也。”

胡寅《与叔易书》引李仲蒙语曰:“触物以起情谓之兴,物动情者也。”

郝敬《毛诗原解》曰:“兴者,诗之情,……感动触发曰兴。”

吴乔《围炉诗话》曰:“感物而动则为兴。”

显然,二郑解兴,是着眼于方法的,这是一个创造性诠释,对后世影响相当深远;晋代挚虞对兴的解释,强调了兴的情感内涵,汉儒诠释为动词的兴,在这里成了“有感之词”,成了名词,从把兴转移到了诗的内容的领域;刘勰认为比、兴实同,区别仅在“比显而兴隐”,因而明确地把比、兴合成一个词,成为“比兴”这一诗学范畴的始作俑者;钟嵘对兴的论述则向诗的审美“滋味”转化,对于诗歌创作和欣赏无疑是创举性的意见;皎然等人论兴,意味着唐人对兴的“象”特征的发现和重视,是对兴义的重大贡献,也是唐人对前人的超越;朱熹以“先言他物以引起所咏之词”解兴,是一大发明,也是研究者引用最多的解释,但也正是此解,引发出先言之“他物”与“所咏之词”之有无关联的旷日持久的争讼;李仲蒙、郝敬、吴乔等释兴,重在情与物的相互感发,是对兴的审美品质的进一步开掘和深化。

从兴的诠释历程可以看出,兴是开放性的、变易性的、生成着的;兴在诗的全部创造过程中,包括诗兴的萌生、诗的创作、诗的欣赏,兴是无处不在、无时不在的。兴,从当初与赋、比一起作为表现方法开始,经过历代学者和诗论家的诠释,体现出鲜明的诗歌本体特征。兴在诗和诗的整个创作活动中,可以显现为感物起情,可以显现为托物言志,可以显现为自然天成,可以显现为隐喻象征,可以显现为灵感妙悟,可以显现为含蓄滋味,可以显现为意象意境,也可以显现为感发意志的社会功能,或者显现为遣词造句的修辞技巧,或者显现为诗体诗格等等。这也就是说,兴,贯穿于诗歌创作和欣赏全过程,存在于诗的各个环节和因素之中。中国诗学几乎所有的范畴或概念,我们在其深层都可以找到兴的印迹。兴,内在地影响和造就了中国古典诗歌的审美特征和民族风格,内在地影响或造就了整个古典诗学。“兴者,起也。”起,就是诗的缘起、诗的开端、诗的基础、诗的根据和本源,是无形地主宰或决定着诗的诗之魂。兴,是中国古典诗歌当之无愧的本体。

二、体用合一的兴

在兴义众多的缠夹中，最为重大的缠夹，是兴作为本体和作方法的缠夹。成中英先生曾说，本体是包含一切的，不是孤悬存在的东西，也不是一个被概念范畴限定的东西。他把本体看做是未能完全界定的东西，尤其是需要体验才能标明的证成的，故而具有多元可诠释的特点^[3]（第134页）。本体的这种开放性、生成性和超越性特征，在兴作为方法和作为本体的缠夹中得到了鲜明的体现。

兴的方法与本体的关系，亦即体与用的关系。熊十力先生认为，本体是显现为无量无边的功用，即所谓一切行的，而正因为本体要显现为万殊的功用或一切行，所以在“用”之外，并无本体，这就是即用即体、即体即用。因此，我们可以从“用”识得本体^[4]（第106-107页）。这种体用合一的本体观，在兴的诠释过程中已经有所体现，如风雅颂赋比兴六义就被孔颖达解释为：“赋比兴是诗之所用，风雅赋是诗之成形。用彼三事，成此三事”。这就是著名的“三体三用”说。而“毛公述传，独标兴体”之后，赋与比也相继为体。当然作为兴体，并不完全就是我们所说的本体，更多的是指一种体势或体裁，但这个体势或体裁中，显现出的本体与方法的关联和一致性则是十分清楚的。所以在兴义中本体和方法、过程与归宿是一种不可分割的统一，就本体规定着自身的方法而言，本体的亦即方法的。“兴者，起也”，所起者何？起情，起兴。“起”与“所起”、“兴”与“所兴”的关系，是“用”与“体”的关系。那么，对于兴而言，所谓体用合一、体用一体，也就是“兴”与“所兴”一体。

这个问题的解决也为本文解决了一个行文中的兴的意义和词性“缠夹”问题。我们知道兴的读音和词性有两种：一为 xīng，作动词，一为 xìng，作名词，“兴于诗”、“诗可以兴”，兴是前者，“兴在象外”，兴是后者；“睹物兴感”，兴是前者，“情往似赠，兴来如答”，兴是后者。但是二者的意义是相通的，尤其是作为本体与方法。兴(xīng)就是兴(xìng)，二者互训是完全可能和成立的。事实上，当古人说赋比兴的时候，兴读音为 xìng，已经就是兴(xīng)与兴(xìng)的同化，确切地说是前者被后者同化。所以在诠释赋比兴的时候，大可不必说“兴(xīng)者，起也”。在这里，我们不是强调或绝对化这种读音的同化，只是说由于二者意义相通，我们可以忽略读音上的差异。

关于象与义的关系，这实际上也是一个体和用的关系。诗学中的兴象与兴在象外或象外之义的关系，与玄学的有、无之辨、本体与现象之辨有较深的渊源。王弼贵无而贱有，主忘象以求义。他对卦爻象和卦爻辞的解释，推崇卦之义理，认为卦象和物象无足轻重，指出“得意在忘象”，即脱离卦象和物象去认识和掌握其义理。这种象、义之辨，曾遭到象学派的批评，被认为是象外求道，不合乎《象辞》所谓“圣人立象以尽意”的宗旨。到宋代理学派奠基人程颐，一方面吸收了王弼“象生于义”的因素，一方面又扬弃了“以道体无”的观念，以“理”为本体的内涵，进而提出“体用一原、显微无间”的解易原则。他在《周易程氏易传序》中说：“至微者，理也。至著者，象也。体用一原，显微无间”。认为理无形，其为体；象有形，其为用；有体必有其用，此即“体用一原”。理无形隐藏在内部；象有形，显露在外部；理通过象显现出来，此即“显微无间”。这也就是说，理和象合而为一，不可分离，无理则无以为象，无象则无以为理。我们认为，用这种“体用一原”的思路来解释兴的象与义的关系，应该是十分恰切的。但还需要进一步申说之处，这就是“义”不仅离不开象，而且本身就是“象”，象显现或是生成着更高层次的象，这就是所谓“有无相生”。玄学家王弼的“得意忘象”之说，大凡研究意象的人都会关注。但用“得意忘象”论说明意象，特别是用来说明诗或艺术的意象、象外之象的时候，我们要格外地警惕和小心，因为“得意忘象”论恰恰使意和象之间丧失了“有无相生”的内涵。象因为意得而忘，成为一种肤浅平庸的外壳；意则因为离象而固，变成了毫无生气的“绝对理念”之类的东西。这与诗的意象与象外之象、象外之意的同体同构、生生不息、“有无相生”的美学特性，是不可同日而语的。

三、儒道浸染的兴

兴义另一重大的缠夹,是兴义与政教观念的缠夹。这种缠夹造成了中国古典诗歌最为显著的民族特色。兴是原始人类所共有思维特征,而当它从原始思维和原始宗教、原始艺术中分离出来的时候,当它从远古洪荒时代跨入文明门槛的时候,它就身不由己地就经历着“中国式实践理性”的洗礼和熏陶。这种洗礼和熏陶,使兴保持和延续了其所固有的“天人合一”的特质和内涵,并且形成了古代中国人以整体性、体悟性、超越性、生命性、人文性为基本特征的思维方式。这其中,道家以及后来的佛家特别是禅宗,对兴这种天人合一的思维方式的推波助澜自不待言;而儒家教化观念对兴的浸染也是不能忽视的,所谓“美刺”、“比兴”,所谓“主文而谏谏”,所谓“经夫妇,成孝敬,厚人伦,美教化,移风俗”等等。我们称此为“中国式实践理性对兴的改造性渗入”。这种“改造性渗入”,使兴刚刚走下“百兽率舞”、如狂如痴的原始宗教祭坛、走出人类原始思维的野性,登上艺术与诗的大雅之堂的时候,已经焕然为温柔敦厚、文质彬彬的谦谦君子。

渗透在兴中的这种实践理性,我们之所以冠以“中国式的”,在于它与康德“实践理性”的重要区别。蒙培元先生认为,康德的“实践理性”重点在“理性”,中国哲学的重点则在“实践”。中国哲学缺乏先验理性的诉求和支持,但是它有丰富的实践经验。从自由意志的角度说,人之所以能够创造界(道德世界),康德强调的是理性本身的能力,中国哲学则强调感性的实践能力。实践真正是意志、意向的问题。当你说“自由意志”时,已经在实践了,所以功夫全在实践上,也就是在意志的选择上^[5](第 13, 14 页)。李泽厚先生认为,所谓实践理性,首先指的是一种理性精神或理性态度,这种精神或态度不是用某种神秘的狂热而是用冷静的、现实的、合理的态度来解说或对待事物和传统;不是禁欲或纵欲式地扼杀或放任情感欲望,而是用理知来引导、满足、节制情欲;不是对人对己的虚无主义或利己主义,而是在人格和人道的追求中取得某种平衡。李先生认为,先秦各家为寻求当时社会大变动的前景出路而授徒立说,使得从商周巫史文化中解放出来的理性,没有走向闲暇从容的抽象思辨之路,也没有沉入厌弃人世的追求解脱之途,而是执着人间世道的实用探求。李先生还指出,历史意识的发达是中国实践理性的重要内容和特征,把自然哲学和历史哲学铸为一体,使历史观、认识论、伦理学和辩证法相合一,成为一种历史(经验)加情感(人际)的理性,这正是中国哲学和中国文化的一个特征。中国式实践理性的传统阻碍了思辨理性的发展,却也排除了反理性主义的泛滥。它以儒家思想为基础构成一种思想模式,使中国民族获得和赓续着一种清醒冷静而有含情脉脉的中庸心理^[6](第 29, 304, 305, 306 页)。

中国式实践理性的“改造性渗入”,使兴这一审美范畴打上了深刻的民族性格的烙印,其基本的特征有两点:一是反对非理性,一是轻视思辨理性。因为反对非理性,故“兴”是一种平静的、和风细雨的体悟,而不是狂暴的、冲动的、极端的宣泄,乐者,自我陶醉而已,悲者,愁而已,怨而已,表现出内心的平衡与宁静。因为轻视思辨理性,故“兴”是随感式的、瞬间的,表现出古代中国人特有的机警和敏捷,也表现出中国人具有很高的悟性。虽然这种体悟不乏真知灼见,但毕竟缺乏自觉的探索精神。兴的这种特征,极大地影响着我国古代的诗歌创作。

其一,这种渗透着中国式实践理性精神的兴的感悟方式,反映在诗歌艺术情趣上,不是贪图情感的无所顾忌的宣泄和对抗意识的强烈表现,而是努力追求一种含蓄委婉、平和温柔的风格。作诗要“气高而不怒,力劲而不露”,做到“乐而不淫,哀而不伤”,生活中纵有雷霆之怒、万般冤情,但在诗中却是一片平和之气。故而纵观整个古代诗歌,借景抒情、一唱三叹之作多,直抒胸臆、直说其事之作寡,呐喊呼号、怒目金刚之作更是凤毛麟角。这在很大程度上造就了古典诗歌意境的基本面貌。

我们甚至可以说,中国式实践理性对兴的“改造性渗入”,是古典诗歌意境诞生的重要前提。过去,当我们说到诗歌意境和意境理论时,总是比较强调道家思想的影响,而认为儒家诗教是对诗的禁锢、对艺术的扭曲,只有道家和佛学才是对诗和艺术的解放,是形成古典诗歌意境和意境理论的哲学基础。我

们认为这种认识是片面的。我们并不否认道家 and 佛家哲学在古典诗歌意境和意境理论形成中直接的主导的作用,但只要 we 体验一下古典诗歌意境那种宁静、淡雅、中和的艺术性格,那种空谷幽兰之美、那一派君子气象,我们就不难理解中国式实践理性对兴的“改造性渗入”的事实,也就不难理解这种被中国式实践理性“改造性渗入”的兴,对古典诗歌意境的影响是多么的深刻和关键,我们几乎可以说,没有兴的这一番脱胎换骨,也就没有中国古典诗歌意境。而事实上,与诗歌意境和意境理论最为密切、最为直接的道家哲学,其骨子里不也是打上了中国式实践理性的深深的印迹吗?中国诗学正是在这种背景下形成了言志说、缘情说、意象说、神韵说、意境说等一系列以审美体验为特征的理论范畴。

其二,兴的直观、随感式特征,极大地促进了中国抒情短诗的发达。中国古诗以抒情见长,同时也以短见长,这与“兴”有着直接的关系。古代诗歌创作,讲究即兴赋诗,这是一个传统,也是一个规律。在中国古代诗人眼中,世间万事万物都蕴含着丰富的诗意,诗人似乎每时每刻都保持着含情脉脉的姿态,稍有所触便诗兴盎然。于是席间、马上、床头、溪边,无处不是诗人咏哦之佳境。如著名的《大风歌》是刘邦与家乡父老子弟宴饮、击筑伴奏、随口所作;而《垓下歌》则是项羽在四面楚歌之中、帐中饮酒唱出的悲歌;李白醉中赋诗,杜甫感物抒情,更是诗坛佳话;登山赋诗、临水作歌、怀古题咏、临场唱和,历代不衰,而且佳作叠出,有的甚至成为千古绝唱。相传谢灵运久卧病榻,一日入窗远眺,猝然有悟,即成“池塘生春草,园柳变鸣禽”之句,而这短短的两句,竟然成为后代诗之推崇的典范。

显然,这种心有所感,伫兴而就的作诗方式,最适合创造四言八句的抒情短章,而不易产生史诗式的鸿篇巨制。古代诗人之成名,往往并不在于诗作的繁富,却常常在于一篇之善,乃至一句之工上。据宋代葛立方《韵语阳秋》记载:“曲终不见人,江上数峰青”,钱起因此得名;“故国三千里,深宫二十年”,张祜因此得名;“微云淡河汉,疏雨滴梧桐”,孟浩然因此得名;“兵卫森画戟,宴寝凝清香”,韦应物因此得名;“野火烧不尽,春风吹又生”,白居易因此得名;“敲门风竹动,疑是故人来”,李益因此得名;“华裾织翠青如葱,入门下马气如虹”,李贺因此得名;“乌宿池边树,僧敲月下门”,贾岛因此得名;“画栋朝气击浦云,珠帘幕卷西山雨”,王勃因此得名;“残星几点雁横塞,长笛一声人倚楼”,赵嘏因此得名。这种情况,在世界上恐怕是独一无二的。

这种随感而发、即兴而作的传统,使得中国古代诗史上虽然有无地不留诗、时时有新篇的诗仙、诗圣、诗佛,但却不能产生像歌德那样为创作《浮士德》而苦苦思索六十年的文坛巨子。当然,我国古代也不乏苦思的诗人,但他们仅仅为的是一联一句之善,一字一韵之工。如“两句三年得,一吟双泪流”,“吟安一个字,捻断数茎须”;“夜吟晓不休,苦吟鬼神愁”;“生应无辍日,死是不吟时”。即使杜甫这样伟大的诗人,也只是说“语不惊人死不休”。中国古代诗人宁愿把四言八句式的短诗做得无比精美,也决不肯去做洋洋洒洒的长篇,更不愿去为“浮士德”花费毕生心血。

四、于义无取的兴

兴义缠夹的另一个焦点,是《诗经》中“兴辞”与诗所要表达的内容有无关联的问题,这是中国诗学史上的桩争讼不已的公案。一些人认为“兴辞”有比喻的意义,如孔颖达解毛诗认为“兴辞”是“举草木鸟兽以见意”,就是其代表性的看法,这主要是汉唐经学家的意见。另一些则否定兴辞有什么意义,其中宋代朱熹、郑樵的意见最有代表性。朱熹《诗集传》说:“兴者,先言他物以引起所咏词也”,又说:“诗之兴全无巴鼻”,“多是假他物举起,全不取其义”。郑樵《六经奥论》说:“凡兴者,所见在此,所得在彼,不可以事类据,不可以义理求也。”明代徐渭《奉师季先生书》说:“诗之兴体,起句绝无意味,自古乐府亦已然。乐府盖民俗之谣,正与古国风一类。今之南北东西虽殊方,而妇女、儿童、耕夫、舟子、塞曲、征吟、市歌、巷引,若所谓《竹枝词》无不皆然。此真天机自动,触物发声,以启其下段欲写之情,自然会亦自有妙处,决不可以意义说者。”清代姚际恒《诗经通论》说:“兴者,但借物以起兴,不必与正意相关也”。钱钟书先生也

说兴是“有声无义,特发端之起兴也”^[2](第 64 页)。

对于《诗经》中兴辞有无意义的争论,本文的意见如下:

第一,从发生意义上说,于义无取的“兴”是不会有,任何形式都会负载着一定的内容。但我们说有意义并不同于清代陈奂《诗毛氏传疏》释《鹿鸣》谓“鹿得草,呦呦然鸣而相呼,恳诚发乎中,以兴嘉乐宾客,当有恳诚相招呼,以成礼也”之类的附会,而是从发生学的角度推究兴辞的原型和本意。

心理学家荣格特别强调潜意识在人的心理活动中的重要地位,而潜意识包括“个人无意识”和“集体无意识”。荣格《体无意识的概念》认为,所谓“集体无意识”,指的是“从人的祖先的往事遗传下来的潜在记忆痕迹的仓库”,是“经过许多世代的反复经验的结果所积累起来的剩余物”。集体无意识属于无意识的最深层;它并不是个人经验的心理积累,而是与个性心理相反,它具备所有地方与个人皆有的大体相似的内容与形式,组成了一个超个人的共同的心理基础,并且普遍地存在于我们每个人身上,因而对于个体来说是能够互相体验的,在精神上具有共通性与互渗性;集体无意识具有种族的历史沉淀的性质,它并非由个人后天获得,而是先天地由遗传保留下来的普遍性的精神机能,亦即由遗传保留下来的脑结构所产生的“种族记忆”或“原始意象”。总之,它是一种集体心理。这种“集体无意识”的内容就是所谓的原型。荣格《心理学与文学》认为,原型不是毫无观念内容的单纯的形式,不是空壳,而是负载着丰富的内容的载体,是内容与形式的统一。因此,他在《试论分析心理学与诗的关系》中说:“每个原始意象(原型)中都凝聚着我们祖先历史中大致按照同样的方式无数次重复产生的欢乐与悲伤的残留物”。

赵沛霖先生在《兴的源起》一书中,提出“原始兴象”的概念作为研究“兴”起源的基点,这种“原始兴象”大概就是荣格所说的“原始意象”或“原型”。赵先生认为,人类的心理活动和思维方式在原始宗教产生以后受其影响而日趋复杂。随着原始宗教的逐渐兴变,其活动逐渐渗透到一切社会生活领域之中,诸如生产劳动、部族战争、日常生活和娱乐活动等等。在神秘气氛中进行的祈祷、祭祀以及有关仪式,往往都是在全部部族的范围内举行,它声势浩大,热烈隆重,从而更加强了原始宗教对于人们精神和心理活动的影响。这种影响的重要内容之一就是:客观物象与想象的观念内容之间在人们心理上建立起某种特殊的联系。这种渊源于原始宗教生活的联想,由于成千上万次的不断重复而逐渐被强化和巩固,并在人们心理上相应地建立起越来越牢固的联系,并终于形成了以习惯性的条件反射为特征的联想,即习惯性联想,其载体就是“原型”或“原始兴象”,从诗歌艺术形式和表达方式来看就是“兴”或“兴象”^[7](第 69, 70 页)。

因此,从发生学上说,兴作为“原型”或“原始兴象”,是一种有“意味的形式”,是一种深刻的象征,它是建立在共同的文化背景、民族心理的基础上的,是超越个体的,其所负载、所象征的观念内容对于最初运用这些原始兴象的人们来说则是显而易见的,是不用明说、不言而喻的,只是由于历史的变迁、民族心理发展和变化,它才超越了个体的理解力,后人才不解其意了,于是形成“兴”在被人们感知时的意味的丧失和形式的加强。

正是“兴”的这种被感知时意味的丧失,使人类的象征艺术由不言自明的自在的象征进入了自觉的象征。也就是说,从艺术发展的发生意义上讲,“兴”应该都是自在的象征,对当时的人们来说具有集体认同的特性,对于后人来说,兴所象征的内容则是隐而不现的。这样,“兴”与“比”区别也就比较清楚了:“比”是自觉的象征,它的本体和喻体或象征体之间的联系是人们能够很直接地体验到的,即使稍有困难,作者也会加上诸如“似”、“如”、“若”之类的比喻词。所以,刘勰说“比显而兴隐”,应该是很有道理的。

这样,《诗经》里真正的“兴”应该是具有谜语性质的、“于义无取”那一类,也正是这种“兴”才是以原型为其表现形态的。只有当读者能够充分认识到“兴”所蕴含的丰富的集体无意识的内容,才能对它做出合理的解释。闻一多先生运用语言学、民俗学的成果对破译“兴”义做出了有益的探索,其《说鱼》一文认为,在《诗经》中以鱼表示婚配中的男女双方,以打鱼、钓鱼、烹鱼、吃鱼,直到以吃鱼的鸟兽来表示男女关系,是相当普遍的现象。郭沫若在论及鸟的图腾崇拜时也指出:“无论是凤或燕子,我相信这是生殖器的象征。鸟直到现在都是生殖器的别名,卵是睾丸的别名”^[8](第 329 页)。如此等等,证明“兴”这种原型确实有着丰富的上古文化意味。这种考察是从“兴”的发生意义上,并不排斥与诗的主体没有意义联系

的兴句的存在,而且这种兴句在《诗经》中就已存在。因为《诗经》中的诗歌创作时间跨五百多年,有些用以起兴的原始意象还有着集体认同的特性,而有的则是对前人的套用或仿作,而不考虑或已无法理解其观念内容,或民歌在加工写定的过程中,执笔人从流行的民歌里选些句子,拼合在另一首里,这种移用拼合多半是为了节奏的整齐,便于歌唱或配乐。这后两者就有可能产生“于义无取”的兴句。

第二,其实,经学家解《诗经》,包括争论“他物”和“所咏之词”有无联系的双方,都是以求“义理”为原则的,也就是说,他们都是把《诗经》作为一种历史、作为事件、作为伦理纲常来理解的,这也就悖离了《诗经》作为诗、作为艺术的美学品格。因此,说兴辞“不可以事类推,不可以义理求”,那无疑是正确的。其实前面所引徐渭的那段话,就已经透露了审美的或艺术的消息,他在表达了“诗之兴体,起句绝无意味”之后,又认为这个起句“天机自动,触物发声,以启其下段欲写之情,默会亦自有妙处”。这就告诉我们,如果把《诗经》的兴辞和“所咏之词”当作一种现实事物,以逻辑或义理的方式求之,很可能“全无巴鼻”,而一旦进入艺术和审美的领域,那就另一番景象:兴辞和所咏之词的界限完全消失而达到圆融无间、韵味无穷的境地。这种“无机自动”的审美真谛,自然“不可以义理求”,只有“默会”方能得其“妙处”。

有的论者用山歌的起句来说明《诗经》中的兴辞,认为《诗经》的兴辞与所咏之词并无意义上的联系,只是因为“山歌好唱口难开”、“山歌好唱难起头”,所以随便找一个事物作为开头以引起下文。此说看似有理,实难自圆其说。因为此说并未解释为什么“口难开”、“难起头”的问题;而既然可以随便找一个事物,信口就唱,那又难在何处呢?所以我们恐怕还是要从徐渭所传达的审美旨趣那里寻求答案。因为最为大众化的山歌或民歌,不管它多么粗糙和简单,唱起来无论多么随意,它无疑还是艺术,是歌,是诗,而从现实活动到唱歌的艺术活动有一个思维的转换问题,也就是说要有兴致,而兴致是需要酝酿,需要情感或情绪配合的,在无兴致的情况下唱歌,实在“口难开”、“难起头”;一旦兴致激活,便“天机自动,触物发声”,信口唱来,无不婉转成章。所以,认为山歌的起句无意义,是站不脚的;而以此来证明《诗经》的兴辞与下文无关,那更是说不通的。

五、两种立场中的兴

那么,关于兴义最初的缠夹,也就是兴与比的相互缠夹,其理解也有一个立场和态度的问题。站在经学家的立场释比兴,因为比兴都具有不直言的特点,都是借物、借事、借景以达意,所以在《诗经》中比兴的界限是难以明断的,即使“毛公述传,独标兴体”的兴体,也有很多论者不以为然。尽管细究起来,兴与比还是有差别,如象征与比喻,明喻与暗喻,“比显而兴隐”等等,但这些都可归入引类譬喻。在这种情况下,把赋比兴都列入比类也未始不可,我们称之为“以比为核心的比兴观”,这种比兴观是以语义层面的义理为重点的,故也可以说是以义理为核心的比兴观;如果我们以审美的态度对待比兴,兴的审美特性就被强调或突出出来。正如清代方东树《昭昧詹言》所言,“若夫兴在象外,则虽比而亦兴”。赋比兴三者完全融合在一起,浑然不可分,都是观物起兴,感物兴情的审美活动,赋比兴则可一言以蔽之:兴也,我们称之为“以兴为核心的比兴观”,这种比兴观是以审美情感为重点的,也可以说是以情感为核心的比兴观。这两种比兴观从诠释学的角度看,体现出了比兴的双重品质。

我们常说“诗是语言的艺术”,对诗作这样的界定,不仅仅是将语言作为诗的载体而与建筑、音乐、绘画、雕塑等艺术形式区别开来,更是强调了对于诗而言,语言所特有的内涵。

其一,赋比兴是中国古代诗歌基本的语言方式。“诗是语言的艺术”,但语言并不一定就是诗。诗的语言是被赋比兴所规定的。古人认为,诗是言志缘情的,而志也好,情也好,都是不能直言的,诗贵寄托,诗贵含蓄。所以“缘情寄意,诗之要旨也”,“诗文要含蓄不露,便是好处”,诗“语忌直、意忌浅、脉忌露、味忌短”,“诗无言外之意,便味同嚼蜡”。而诗之寄托含蓄,诗之有言外意,全在于赋比兴之法。所以,诗的说,就是赋比兴的说,换言之,赋比兴是诗的特定语言方式。

其二,赋比兴展开了诗的开放结构,使诗之本体或真意向我们敞开。所谓“诗无达诂”,这恐怕是古人对诗的共同看法。诗之所以“无达诂”,是因为赋比兴这种诗的方式向我们展开了诗的开放结构。这

种开放结构意味着诗没有客观的惟一的意义,每个读者可以按照自己的方式做出解释,如古往今来对李商隐《锦瑟》诗的众多理解中,就很难说哪一种理解是《锦瑟》诗的正解,但又很难说哪一种理解不是《锦瑟》诗的一解。这种无解之解,这种开放结构,正是赋比兴永久的魅力所在。

其三,赋比兴的言说具有双重品质,即对诗的本体或真义既敞开又遮蔽。正如前文所说,赋比兴的基本特点是“引譬连类”,而“引譬连类”属于语义层面。那么,既有赋比兴,也就有所赋、所比、所兴,于是就形成了一种“现成思路”,这种“现成思路”迫使我们执着于与赋比兴相对应的语义层面的所赋、所比、所兴,也就是赋比兴“说出”和东西、“出场”的内容,而正是这种现成思路,正是我们对“说出”的东西、“出场”的东西的执着,使诗的本体或真意、诗的真正价值、诗的不可穷尽的“不在场”的东西^[9](第 89-100 页),在我们的理解中隐匿消失,沦为晦蔽。因此,赋比兴作为诗的特有的语言方式,它在敞开诗的意义世界的同时,也造成了诗意丧失的可能性。赋比兴对诗的意义世界既敞开又遮蔽,这是一个典型的艺术悖论。

赋比兴言说的悖论,取决于读诗者或诠释者的立场或态度。按照经学家的立场,以“义理”解诗,必然执着于赋比兴所设置的“现成思路”,去认定赋比兴所对应的语义层面的历史事件或伦常观念;而以审美的态度读诗,必然绕过赋比兴设置的暗礁,超越语义层面,以自由的心境去体验诗作,从而获得言尽旨远、余味无穷的艺术享受。南宋代洪咨夔《易斋诗稿跋》中有一句很精彩的话:“诗无定鹄,会心是的”。诗一旦写成,就好比离弦之箭,不再属于作者意图之弓,它落在何处,获得什么意义,全靠读诗者的寻绎。这就是说,诗的意义是不确定的,它不受制于作诗者的“本意”,而取决于读诗者的“会心”。洪咨夔对待诗的这种态度或立场,在宋代比较流行,这大约是受禅宗“但参活句,莫参死句”的参禅原则启发的缘故。江西诗派诗人曾几在《南宋群贤小集》中认为,“学诗如学禅,慎无参死句。纵横无不可,乃在欢喜处。”把参禅原则用于读诗解诗,很容易解构所谓“正义”、“正解”的权威。因为“参活句”更强化了读诗者“纵横无不可”的体验、联想、感受,从而否定了对诗的永远不变的绝对的意义的追寻。宋代罗大经《鹤林玉露》中的一段话可以看作对这种观念的诠释:“杜少陵绝句云:‘迟日江山丽,春风花鸟香。泥融飞燕子,沙暖睡鸳鸯。’或谓此与儿童对何以异。余曰:不然,上二句见两间莫非生意,下二句见万物莫不适性。于此而涵泳之,体认之,岂不足以感发吾心之真乐也!大抵古人好诗,在人如何看,在人把作甚么用。如‘水流心不竞,云在意俱迟’,‘野色更无山隔断,天光直与水相通’,‘乐意相关禽对语,生香不断树交花’等句,只把着景物看亦可,把着道理看,其中亦尽有可玩味处。大抵看诗,要胸次玲珑活络。”罗大经给我们这样的启示:诗的意义并不是作诗者给定的原意,而是由读诗者的态度决定的,“在人如何看,在人把作甚么用”;任何诗作都有赖于读诗者的主动参与,在“涵泳”、“体认”、“玩索”的过程中获得意义;读诗的目的不是为了得作诗者之意图,而是为了“感发吾心之真乐”;读诗者必须“胸次玲珑活络”,自由联想生发,不必拘泥于作诗者的原意或作品的文意。这种“参活句”的态度重在读诗者对诗的主动参与和创造,强调的是读诗者与作诗者在审美经验层次而不是语义层次上的沟通,这种立场或态度使诗的意义成为一个开放的系统,处于不断衍变、不断转化和不断生成之中,从而大大拓展了诗意的空间,丰富了诗的意蕴,诗的自由感和超越性得以充分展现。

通过上述对兴义缠夹的分析,我们可以说,兴之于中国古典诗歌和诗学,是无处不在的,其意义是开放的、周流生成的。我们可以给兴以某种定位,但我们却无法定义;我们可以默会、体验它,但无法指实。所以,钱钟书先生说“兴之义最难定”,相当于苏格拉底引用那句名谚:“美是难的。”^[10](第 210 页)尽管如此,兴义的缠夹毕竟向我们敞开和显示了兴的一些基本特性,这就使我们有可能对兴作大致上的界定:(一)兴是诗的灵魂、诗的本体,是诗的本源和依据;兴,内在地决定着诗的创作,决定着诗的表达方式和方法;(二)兴作为诗之本体,它所强调的是审美体验和审美情感,强调的是心灵与事物之间隐而不露的真正的美学关系;(三)兴所强调的这种真正的美学关系,是人的一种生活方式,一种生存方式,一种精神方式,这也就是诗化的方式。所以,兴是诗特有的存在方式。

[参 考 文 献]

- [1] 朱自清. 朱自清全集:第6册[M]. 南京:江苏教育出版社, 1990.
- [2] 钱钟书. 管维篇:第1册[M]. 北京:中华书局, 1979.
- [3] 成中英. 本体与诠释[M]. 北京:三联书店, 2000.
- [4] 熊十力. 熊十力集[M]. 北京:群言出版社, 1993.
- [5] 蒙培元. 心灵超越与境界[M]. 北京:人民出版社, 1988.
- [6] 李泽厚. 中国古代思想史论[M]. 北京:人民出版社, 1986.
- [7] 赵沛霖. 兴的源起[M]. 北京:中国社会科学出版社, 1987.
- [8] 郭 若. 郭 若全集·历史编:第1卷[M]. 北京:人民出版社, 1982.
- [9] 张世英. 走进澄明之境[M]. 北京:商务印书馆, 1999.
- [10] 柏拉图. 文艺对话集[M]. 北京:人民文学出版社, 1963.
- [11] 胡 晓. 集体无意识-原型-神话母题[J]. 文学评论, 1989, (1).

(责任编辑 严 真)

Meanings of Poetic Mood: Twining & Opening

CHEN Qing-hui

(School of Philosophy, Wuhan University, Wuhan 430072, Hubei, China)

Biography: CHEN Qing-hui (1956-), male, Doctoral candidate, School of Philosophy, Wuhan University, majoring in ancient Chinese aesthetics.

Abstract: Poetic mood is a very important field of ancient Chinese aesthetics, especially of ancient Chinese poetry. Since the meanings of poetic mood put forward by Mr. ZHU Zhi-qing, many scholars have tried to solve such twining, but its result has become more and more twining, so has formed so-called twining question of the meanings of poetic mood. The twining of meanings of poetic mood is of un-explanation, and is the basic characteristics of the poetic mood, which shows us the true nature of poetic mood. Poetic mood is the noumenon and basis, and also the basic mood of the poetry. Poetic mood inherently decides the creation and explanation, and also decides the aesthetics nature of Chinese Poetry.

Key words: twining of poetic mood; poetic noumenon; aesthetics