

# 论“兴”的审美意义

袁济喜

**内容提要** “兴”是中国古代文论与美学的重要范畴，它涵盖了创作与鉴赏两方面的内容，本文所论之“兴”，主要是从创作论之“兴”的（即“赋比兴”之“兴”）角度，去探讨其中的审美意义。“兴”以缘情感物、借景抒情的美感心理，浓缩了中国艺术创造的奥秘，其结构呈现出历史与逻辑相一致的特点。这就是从最早的“比兴”托喻之辞，演化充实为感兴寄托和意在言外的内涵。“兴”的这三重含义互相交融，彼此补充，充分体现出中国古典美学注重直观性、感悟性的文化特征。

**关键词** 比兴托喻 缘情感兴 意蕴寄托 人生激活

“兴”是中国古典美学中最能反映中国文化特征的范畴，它的基本特点就是将中国文化中天人感应、观物取象的原始思维方式融化到艺术创作过程中。“兴”以缘情感物、借景抒情的美感心理方式，浓缩了中国艺术创造的奥秘，其结构呈现出历史与逻辑相一致的特点。这就是从最早的“比兴”托喻之辞，演化充实为感兴寄托与意在言外的内涵。“兴”从创作对象的角度来说，倡导缘物而感；从作者主观方面来说，提倡寓情写意；从主客观合一的作品层面来说，则倡举意在言外、回味无穷的审美境界。这三重意义，浑然融化成中国美学关于文艺创作的基本范畴，是中国文化特质在美学上的汇聚，它充分展现了中国古代文艺与人生相统一的传统。

—

“兴”的含义源自远古社会生民的宗教与生存活动之中，它是一种糅和着剧烈冲动的生存意识与宗教情感的表现。这种内容，近年来已为许多从文化人类学角度去探讨“兴”的学者所关注，兹不复述。从有文字记载的典籍角度来看，较早将“兴”援入诗乐审美教育范畴的，是先秦时代的孔子。《论语》中已载有孔子“诗可以兴”<sup>①</sup>，“兴于《诗》，立于礼，成于乐”<sup>②</sup>之说，说明孔子自觉地用《诗经》与音乐来对弟子进行道德教育和人格教育。嗣后，“兴”作为一种语言表述的文论范畴，又经秦汉儒学人士加以发挥。《周礼·春官》大师条载有大师教六诗之事：“教六诗：曰风，曰赋，曰比，曰兴，

① ② 《论语注疏·阳货》，《十三经注疏》下册，中华书局影印本 1980 年版，第 2525 页；第 2487 页。

曰雅，曰颂。”<sup>①</sup> 东汉郑玄注曰：“赋之言铺，直铺陈今之政教善恶。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。”又引郑众的话说：“比者，比方于物也；兴者，托事于物也。”<sup>②</sup> 从汉儒的这些解释中我们可以得知，“比兴”作为传达“美刺”政教意图的创作手法与修辞手段，与审美关系不大。“比”是用作讽刺，而“兴”则是用以赞美（当然，后来郑玄“比刺兴美”的机械划分被纠正）。这一阶段的“兴”与“比”夹缠一体，作为托喻之辞而被赋予意义。约略产生于东汉年间的《毛诗序》也提出了“六义说”：“故诗有六义焉：一曰风；二曰赋；三曰比；四曰兴；五曰雅；六曰颂。”<sup>③</sup> 唐代孔颖达解说，风雅颂系诗体，而赋比兴乃诗之用，即《诗经》中的表现手法。汉儒以美刺论诗，将《诗经》视为一部人格修养与风化天下的经书，他们关注的重点是如何发挥这部经书的政教意义，以实现他们心中的王道之治。

从两汉政权结构来说，它结束了先秦以来长期的诸侯交争，分裂动荡的局面，“汉承秦制”，建立了大一统的封建专制帝国，这种专制国度将宗法社会的以血缘分别亲疏等级的结构，演化成专制帝王直接通过庞大的行政官僚集团来控制国家，驾驭人民，知识分子与帝王的关系，从春秋战国时代的师友关系、君臣关系演变为单一的君臣关系，帝王与臣僚的关系主要通过行政关系来体现，它削弱了宗法社会赖以维系政权的血缘关系。但这种社会的过于专断与法制化，易于失去血缘亲情关系的调控，一旦社会面临危机则无法收拾。秦朝的二世而亡就说明了这一点。汉代思想家尤其是那些儒生，对秦朝毁弃仁义，刻薄寡恩的政策是深恶痛绝的，他们无力在实务上与帝王分庭抗礼，于是就凭借其解释元典文化的垄断权力，与帝王权势相抗衡。西汉初年以来，经过贾谊与董仲舒等人多年的努力，到汉武帝时期，儒学经过秦朝的破坏之后，终于被官方所接纳，并通过置五经博士，设太学，建乐府以实施这一套教化体系。汉代的儒生企图通过建立一套天人感应的儒学意识形态与政治监控体系来调整自己与帝王的关系，使封建专制帝王至高无上的权威得到约束，儒学在社会不仅具有指导思想地位，而且具有调谐社会士人与帝王关系的功能。这样的话，儒家的五经也就超出了一般经典的意义，承担了建构主流意识形态的功能，人们对《诗经》的看法，带上了浓烈的政教色彩与功利目的，这就是为什么经学家论赋比兴与文学家论赋比兴会如此不同。

汉唐经学家论比兴，多是从美刺的角度去谈的。由于强调比兴是与特定情境下臣下对帝王的讽谏而言的，因此，作为《诗经》中缘情起物的兴，也就难免与先入为主的政教需要结合起来。约成书于东汉的《毛诗序》提出：“上以风化下，下以风刺上”<sup>④</sup>，但是强调这种讽谏必须掌握好尺度，不能过分，即所谓“主文而谏，言之者无罪，闻之者动心。”<sup>⑤</sup> 东汉郑玄解释道：“风化、风刺，皆谓譬喻不斥言也。主文，主与乐之宫商相应也。谏，咏歌依违，不直谏也。”南宋朱熹释“主文”一词为“主于文词而托之

① ② 《周礼注疏》卷二十三，《十三经注疏》上册，中华书局影印本 1980 年版，第 796 页。

③ ④ ⑤ 《毛诗正义》卷一，《十三经注疏》上册，中华书局影印本 1980 年版，第 271 页。

以谏”<sup>①</sup>，朱自清先生指出：“‘主文’疑即指比兴。”<sup>②</sup>从这些解释中我们可知，《毛诗序》实际在提醒人们，诗可以怨刺，但要温和含蓄，旁敲侧击，而不能直言其事。这种婉曲之言反映了在汉代这样的封建大一统国度中，作为《诗经》传授者的知识分子在与帝王所处的森严的君臣纲常关系中，不得不采取的态度，而“比兴”正好可以作为托喻比方的修辞手段，这样，“比兴”就在被解释《诗经》时成为夹于政教与艺术之间的范畴，很难获得独立的地位。《汉书·儒林传》中记载王式为昌都王师傅，曾用《诗》三百篇作谏，成为后世所谓“诗谏”的先例。尽管两汉儒生这样做不乏其进步意义，表达了两汉士人在大一统封建专制帝国中意欲通过建立自己的话语系统来约束帝王的威权，实现自己政治理想的愿望。但是他们以“比兴”论《诗》，却漫漶了“比兴”的内涵，“比”与“兴”只是在表达政教时，作为修辞手法略有不同，二者皆为托喻之辞，一是明喻，一是暗喻。齐梁时钟嵘《诗品序》说：“因物喻志，比也。”<sup>③</sup>将比说成喻。实际上，兴亦可说成喻，唐代经学家孔颖达就说：“兴者喻。……兴、喻异名而实同。”<sup>④</sup>东汉王逸论《离骚》之“兴”，也是从比喻的角度去说的。王逸在《离骚经序》中指出：“《离骚》之文，依诗取兴，引类譬喻。故善鸟香草，以配忠贞；恶禽臭物，以比谗佞。”<sup>⑤</sup>王逸认为屈原的《离骚》参照《诗经》中的比兴手法，引类譬喻。在汉代儒生看来，比与兴的区别不大，都是诗人从婉曲地表达情志的角度出发，来修辞达意。这种看法一直沿续到后来。中唐诗论家皎然也提出：“兴者，立象于前，后以人事喻之”；“托喻谓之兴也。”<sup>⑥</sup>皎然强调“兴”的形象寄寓，注意到了“兴”与意象相关，但是仍然保留了“兴”以托喻的传统观念。后世许多强调诗歌与文章美刺功能的文人，很难摆脱这一套思路。尽管自魏晋开始，人们就试图将兴与比相剥离，但是一旦社会需要文学承载起救世的责任时，美刺与比兴必然要联系在一起。中唐时期，随着文学与政治关系的密切，一些有志复兴儒学的文人自觉地运用诗文革新来参与政治，于是在六朝时期曾被文士弃置的美刺比兴再度被倡举。比兴重被说成托喻之辞。如白居易就说：“故兴离别则引双凫一雁为喻，讽君子小人则引香草美人为比。”<sup>⑦</sup>白居易认为汉末文人五言诗虽与古诗有别，但是犹得古诗比兴托喻遗意，而六朝的山水田园之诗则完全背离了比兴原则。柳宗元在《杨评事文集后序》中也说：“文有二道：辞令褒贬，本乎著述者也；导扬讽谕，本乎比兴者也。……比兴者流，盖出于虞夏之咏歌，殷周之风雅，其要在乎丽则清越，言畅而意美，宜流于谣诵也。”<sup>⑧</sup>柳宗元认为比兴一是为了符合政教原则，二是出于文学言畅而意美的抒情功能，他力图调谐比兴之中政教与修辞的关系。但是这

① 见《吕氏家塾读诗记》卷三，《朱自清古典文学论文集》上册，上海古籍出版社1981年版，第265页引。

② 《诗言志辨·赋比兴通释》，《朱自清古典文学论文集》上册，第265页。

③ 陈延杰《诗品注》，人民文学出版社1962年版，第2页。

④ 《毛诗正义》卷一，《十三经注疏》上册，中华书局影印本1980年版，第271页。

⑤ 四部丛刊本《楚辞》卷一。

⑥ 王利器《文镜秘府论校注》地卷，中国社会科学出版社1983年版，第159页引。

⑦ 《与元九书》，《中国历代文论选》第二册，上海古籍出版社1979年版，第79页引。

⑧ 《中国历代文论选》第二册，上海古籍出版社1979年版，第148页引。

二者的矛盾确乎难以兼容。严格说来,“兴”与“比”的差别是文学的审美性与非文学的实用文体之间的差别。叶嘉莹教授在《比兴之说与诗可以兴》一文中指出,“比”是“以思索安排为主”,而“兴”则是“自然感发”,可谓道出了“比”与“兴”的不同之处<sup>①</sup>。“比”系一般的比喻,是使主观表达走向形象化的修辞手段。这种主观表达可以是审美的情感,也可以为非审美的思想概念,换言之,文学形象可以用比喻来表达,科学与哲学概念也可借助于比喻来表达,因此,“比”是无法走出修辞手法天地的,而“兴”则不同,它背后的本体是审美情感,它的意蕴与象征天地与“比”相较,要大得多,也深得多,因为只有人的审美情感是最丰富多采,最难以言说清楚的。这一点,魏晋人说得最为透彻。志中有情,情中含志,情志并非不可统一,但是问题在于二者发生冲突时,儒学影响下的士人往往强调将情兴导入比喻,把情感纳入志向轨道,“发乎情止乎礼义”,这样一来,“兴”只能成为传达政教概念的符号。儒家美学先入为主的创作观念,往往造成文人言不由衷,甚或扭曲情志,即使思想内容是进步的,也会破坏诗作的真实性与感染力。白居易与元结、元稹等新乐府运动领导人物的作品,往往就有这样的弊病。不是有感而发,往往难免趋于作伪,实际上也违背了儒家“修辞立其诚”的宗旨。清代文人宋大樽在《茗香诗论》中指出:“诗以寄兴也。有意为诗,复有意为他人之诗,修辞不立其诚,未或闻之前训矣。蔡中郎曰:‘诸生竞利,作者鼎沸。其高者颇引经训风谕之言,下则连偶俗语,有类俳优,或窃成文,虚冒名氏。’虽言辞赋,厥后诗之仿效,亦莫不然。盖竞利者如彼矣。子云作赋,常拟相如以为式,寻以为非贤人君子诗赋之正也,于是辍不复为,而大覃思《浑天》,作《玄》文。桓谭以为文义至深,而论不诡于圣人。前之拟相如作赋,犹不寄兴之诗也,竞利也;后之作《玄》文,犹寄兴之诗也,非竞利也。”<sup>②</sup>宋大樽指出,诗是用来寄兴的,前提是修辞立其诚,如果不能做到这一点,很难产生出优秀的诗作来。他引用了东汉末年蔡邕指斥当时鸿都门学招集的一些门徒,创作诗赋只是为了竞利,有的引一些圣人的经训以点缀门面,更多的则是玩弄文字游戏,有类俳优。他还举了西汉扬雄的事例来说明寄兴须顺应自然,扬雄作赋模仿司马相如,没有自己的兴寄,而等到他作《浑天》、《太玄》时,尽管不是诗赋之作,但是其中有诚意,反而可以称作为寄兴之作。宋大樽的这番话是极具启发意义的,能否寄兴,关键在于情志的真诚,如果没有情志的真诚,只是为某种外在功利目的所限,就会违背诗以寄兴的初衷。

## 二

汉末之后,“兴”在演变中,开始从托喻之辞向着独立的感物寓意方向发展,其意义逐渐延伸拓展,由单一层次向着多重层次转化。

这种转化是由其内在矛盾在时代环境刺激下转变而成的。“兴”之中所蕴含的自然感发与诗以载道的矛盾,从根本上来说,是文学的审美功能与认识、政教功能的冲突。

<sup>①</sup> 见《光明日报》1987年9月21日《文学遗产》副刊。

<sup>②</sup> 《清诗话》上册,上海古籍出版社1978年版,第104页。

许多受儒学影响较深的诗论家总是喜欢将比与兴都纳入理性思维的轨道，而抹杀比与兴在主体中的不同功能。如清代文人陈启源说：“比兴皆托喻，但兴隐而比显，兴婉而比直，兴广而比狭。故必穷研物理方可与言兴。”<sup>①</sup> 这里可以明显地看出陈启源将比与兴只是作为一般理性思维方式的做法。尤其是他强调“必穷研物理方可与言兴”，则完全不顾“兴”的自然感发的诗歌审美特征。诗歌中运用“兴”不仅是一种修辞，更主要地是它可以缘情起物，使情成体，是中华民族特定的艺术思维的方式。当人的情感受到社会理性与道德控引时，诗歌之兴也是不自由的，它必然要受到抑制，并被与“比”捆在一起，作为宣扬政教的诗法而定位。但是，随着人的主体的成熟，以及情感的独立，人们的审美欲望必然要冲破礼义与理式的束缚，自然感兴也就顺理成章地成为审美解放的产物。因此，汉末魏晋以来，人们谈“兴”，一方面也继承了传统的比兴皆托喻的说法，从“六义”的角度去看待比兴问题，另一方面则试图将“兴”从“比”中剥离出来。有意思的是，最早从这一方面入手的不是思想解放的文士，倒是颇为守旧的西晋文人挚虞。他在《文章流别志论》中说：“赋者，敷陈之称也；比者，喻类之言也。兴者，有感之辞也。”<sup>②</sup> 挚虞强调“比”是“喻类之词”，而“兴”则是“有感之辞”。挚虞并没有否定传统的“六义”之说，相反，他倒是一再强调“然则雅音之韵，四言为正，其余虽尽备曲折之体，而非音之正。”但是他毕竟认识到“兴”与“比”相比，是缘情感物的审美体验的过程。“兴”中也有喻，但是从本质特征来说，它却是“有感之辞”。所谓“有感之辞”，也就是说它是自然而然产生的审美体验，是自律而非他律的。无感而发，尽管言志载道，也是无“兴”而谈的。挚虞的这一观点对于魏晋南北朝人们对“兴”的解放，显然起了极大的启发意义。这一观点也是受到当时“任情而动”，率兴而发的社会思潮与时代风尚的感染。当时，将“兴”与应感之说联系起来考察，成为论“兴”的共同观点。刘勰、钟嵘论“兴”则是从情物相感的高度来看待比兴问题的，对传统的比兴问题作出了自己的理论建树。首先，他们认为“兴”就是主观情志在外物感召下形成的一种审美冲动与反应，将“兴”置于物感之说的基础之上，这样，两汉时囿于政教天地的“兴”走向了物我相感的天地，从一般的表现手法走向了创作本体论的深处。刘勰在《文心雕龙·物色篇》中说：“春秋代序，阴阳惨舒，物色之动，心亦摇焉。……岁有其物，物有其容；情以物迁，辞以情发。”他认为外界景物与气候的感召是唤起人们心灵美感的动力，而人心的触发是对外物感召的应答，所谓“兴”则是自然而然产生的审美情感反应，“情往似赠，兴来如答。”在《明诗篇》中他又提出：“人禀七情，应物斯感，感物吟志，莫非自然”；《诠赋篇》中提出：“原夫登高之旨，盖睹物兴情。情以物兴，故义必明雅；物以情观，故词必巧丽。”这里明确地将睹物兴情作为文学创作产生的动力，“情以物兴”与“物以情观”成为文学创作相辅相成的过程，克服了挚虞在《文章流别志论》中简单地将“兴”说成“有感之辞”的缺点，它成为后世情景理论的肇端，将“兴”与情景范畴相联系，这是刘勰文学理论的重要贡献。当然，刘勰在《比兴篇》中也承袭了两汉经学家对比兴的一些观点，将“兴”说成托喻，但是他强调“起

① 《毛诗稽古篇》卷二，道光版《皇清经解》。

② 《中国历代文论选》第一册，上海古籍出版社1979年版，第190页引。

情故兴体以立”，将“兴”建立在主情说的基础之上，表现出他站在时代前沿，善于总结汉魏以来文学发展历史经验的先进眼光。钟嵘在《诗品序》中指出：“气之动物，物之感人，故摇荡性情，形诸舞咏。”钟嵘认为人们在自然景物与社会人事的感召与刺激之下，不得不发为诗情，油然兴感，最好的诗就是在这种情况下产生的。六朝以兴为诗成为时尚，如谢灵运《归途赋序》：“事出于外，兴不自己。”<sup>①</sup>《南史·桂阳王铄传》：“遇其赏兴，则诗酒连日。”<sup>②</sup>梁代昭明太子萧统在《答晋安王书》中说：“炎凉始贸，触兴自高，睹物兴情，更向篇什。”<sup>③</sup>这些王侯与文士都推崇自然感兴的创作态度，认为这是产生优秀篇什的前提，它反映出六朝文学自觉与独立的品格追求。自兹之后，从有感而发的角度来论兴与比的区别在文坛上就产生了很大的影响：

山川之秀美，风俗之朴陋，贤人君子之遗迹，与凡耳目之所接者，杂然有触于中，而发于咏叹。<sup>④</sup>

自古工诗者，未尝无兴也。观物有感焉，则有兴。<sup>⑤</sup>

情者，心之精也。情无定位，触感而兴，既动于中，必形于声。<sup>⑥</sup>

诗有六义，其四为兴。兴者，因事发端，托物喻意，随时成咏。<sup>⑦</sup>

从这些论述来看，六朝之后，将“兴”说成是缘心感物的创作活动，成为许多文论家与画论家的共识。再如白居易，虽然对汉儒的比兴论从以诗讽谏的角度作了最大的发挥，但是他又吸收了魏晋六朝人的感兴论。在《与元九书》中，白居易说：“大凡人之感于事，则必动于情，然后兴于嗟叹，发于吟咏，而形于歌诗矣。”这实际上与他一再主张的以诗作谏的诗学思想是矛盾的，以诗为谏必然是从概念出发，而自然兴叹，则是依情为诗，无所傍假。白居易在自己的诗歌创作中也充满了这种无法克服的矛盾。他的讽谕诗大多是先入为主的讽谏作品，其比兴用法遵循汉儒所倡的比兴论，故难免枯燥无味的说教，而其感伤诗与闲适诗往往自然兴叹，诗味隽永，依据的是六朝人的自然兴情的创作原则。“兴”的这种分裂在六朝之后是非常明显的，有的诗论家还难以摆脱传统比兴的说法，往往将比兴夹缠在一起。如托名贾岛的《二南密旨》说：“取类曰比，比者，类也，妍媸相类，相显之理，或君臣昏佞，则物象比而刺之，或君贤明，亦取物比而象之。感物曰兴。兴者，情也。谓外感于物，内动于情。情不可遏，故曰兴，感君臣之德废兴而形于言。”<sup>⑧</sup>这里虽然还是认为“比兴”一体，但是所言之“兴”与两汉经生的看法大相径庭，它强调“兴”外感于物内动于情，显然是从六朝之“兴”发展而来的。另外有相当的文人论“兴”不再拘泥于传统的比兴论，言“兴”时尽量不再提及比

① 李运富编注《谢灵运集》下编，岳麓书社1999年版，第222页。

② 《南史》卷四十三，中华书局1975年版，第1085页。

③ 《全梁文》卷二十，《全上古三代秦汉三国六朝文》第三册，中华书局1985年版，第3064页。

④ 苏轼《江行唱和集序》，《中国历代文论选》第二册，上海古籍出版社1979年版，第271页引。

⑤ 葛立方《韵语阳秋》卷二，《历代诗话》下册，中华书局1981年版，第497页。

⑥ 徐祯卿《谈艺录》，《历代诗话》下册，中华书局1981年版，第765页。

⑦ 王闿运《诗法一首示黄生》，中华书局石印本《新古文辞类纂》卷二十三。

⑧ 敦本堂本《诗学指南》卷三。

兴一体，尽量将二者分开。托名王昌龄的《诗格》说：“一曰感时入兴。古诗‘凛凛岁云暮，蟋蟀多鸣悲。凉风率以厉，游子寒无衣’，文通（江淹字）诗‘西北秋风起，楚客心悠哉。日暮碧云合，佳人殊未来’，此皆三句感时，一句叙事。”<sup>①</sup>《诗格》中将“兴”的用法分成十四类，而首推“感时入兴”，认为“兴”的产生是由于四时推移引起人们对外物的感触，它缘物而感，不能自己，不含什么政教大义。《诗格》中其他地方言及“兴”的用法，基本上是从诗歌表现手法的前提下去说的，如“引古入兴”、“犯势入兴”、“先衣带后叙事入兴”、“景物入兴”等等皆是。值得注意的是，《诗格》中纯粹从诗法角度着眼而不顾及诗教的立论，对“兴”的解说摆脱传统诗教中的“比兴”范畴，是一个巨大的进步。它说明，对“兴”的论述若能不从政教的角度出发，而纯粹从缘情感物的美学角度去谈，可开掘的东西更多。唐宋以来，许多文人也是从这方面去着眼的。如欧阳修在《梅圣俞诗集序》中说：“凡士之蕴其所有，而不得施于世者，多喜外放于山巅水涯，外见虫鱼草木风云鸟兽之状类，往往探其奇怪；内有忧思感愤之郁积，其兴于怨刺，以道羁臣寡妇之所叹，而写人情之难言。盖愈穷则愈工。”<sup>②</sup> 欧阳修继承了钟嵘的诗学观念，他从一般的人生遭际与创作感受出发，提出大凡士大夫郁郁不得志，内心苦闷必然要寻找宣泄，外见各种景物，不免借酒浇愁，所谓“兴”，正是这种内外相合的创作过程。明代谢榛《四溟诗话》中指出：“凡作诗。悲欢皆由乎兴，非兴则造语弗工。……熟读李杜全集，方知无处无时而非兴也。”<sup>③</sup> 谢榛认为“兴”是悲欢在诗歌创作中的自然表现，李杜这样的大诗人所在成功，无非是善于用“兴”造语，缘情成体。从这些论述来看，中国古代文论中的“兴”在涉及艺术创作本体论时，强调“兴”使作者潜藏的艺术生命得到激活；“兴”使作者内心的苦痛找到了泄洪点；“兴”使作者的创作得到了实现，它让作者的艺术能量获得了全部的释放。如果说，两汉经学家对“兴”的理解限于美刺，而不入美刺的“兴”则受到否定，从而使人类的生命意识无法通过“兴”的激活而得到表现，那么，摆脱了美刺一类政教大义的“兴”则更能全方位、多层次地展现人的艺术生命，使人的艺术生命能量得到最大的解放，同时，这种个体与自然之“兴”也可以包容美刺，而且通过个体感受之“兴”创作出来的美刺较诸从抽象的义理出发的说教更能感动人。正如明代思想家李贽所说：“且夫世之真能文者，比其初皆非有意于文也。其胸中有如许无状可怪之事，其喉间有如许欲吐而不敢吐之物，其口头又时时有许多欲语而莫可所以告语之处，蓄极既久，势不能遏。一旦见景生情，触目兴叹，夺他人之酒杯，浇自己之垒块；诉心中之不平，感数奇于千载。”<sup>④</sup> 李贽强调只有经过自己切身感受的情感与义理，一旦兴于嗟叹，则会产生强烈的艺术感染力。兴于个体的感叹，是一种强烈的感情，它最能冲破礼义的束缚，故北宋理学家邵雍批评：“近世诗人，穷戚则职于怨愁，荣达则专于淫佚。身之休戚，发于喜怒；时之否泰，出于爱恶；殊不以天下大义而为言者，故其诗大率溺于情好也。噫，情之溺人也甚

① 敦本堂本《诗学指南》卷三。

② 《中国历代文论选》第二册，上海古籍出版社1979年版，第130页引。

③ 《历代诗话续编》下册，中华书局1983年版，第1194页。

④ 《杂说》，《中国历代文论选》第三册，上海古籍出版社1980年版，第121页引。

于水。”<sup>①</sup> 邵雍批评当时的文士喜欢随兴而感，不遵理义，他本能地感到以情兴为诗，会削弱理义对人心的禁锢。理学家深知“兴”的这种对生命的肯定与赞扬，会冲破封建纲常，他们将情兴视为洪水猛兽，这也恰恰说明“兴”的艺术生命爆发力价值。故而明清时期的浪漫派文人，大力倡导“独抒性灵，不拘格套”的理论学说，而“兴趣”、“意兴”则是其中的重要内容。

### 三

自然感兴，寓意抒情的艺术作品，必然是回味远穷，韵致深远的，从这一角度来说，“兴”是艺术境界产生的前提，无“兴”不能产生出浑然天成、意境超迈的作品。严羽《沧浪诗话》中尝言：“诗者，吟咏情性也。盛唐诗人惟在兴趣，羚羊挂角，无迹可求。故其妙处莹彻玲珑，不可凑泊，如空中之音，相中之色，水中之月，镜中之象，言有尽而意无穷。”<sup>②</sup> 严羽认为盛唐诗人惟在兴趣，故其诗浑然无迹，意在言外，韵味深冽。因此，“兴”从作品论来说，以“言有尽而意无穷”作为基本特征，涉及到意境的深层构造。这是“兴”在发展中形成的另一内涵，也是作为审美范畴的“兴”的重要理论价值。

两汉将“比”与“兴”缠结在一起，是为了用理性与道德的概念来约束它，成为言圣人之志的工具。到了魏晋时期，诗教的沦丧，使人们将诗歌与文章视为生命意志的显现，不再以理性与道德概念来规范比兴，于是“兴”的独立的审美情感本质得到认同，原先被“诗言志”所湮没的灵感因素开始受到重视。其实，中国古代人很早就认识到灵感现象是普遍存在着的，但是在审美心理学中一直没有承认它，更不可能将它与“比兴”范畴相联系。魏晋之时，人们在独立地研讨审美心理与创作心理时，发现率然起兴中存在着许多无从知晓，然而却又是时时出现的“应感之会”。陆机的《文赋》中最早提出在文学创作中具有这样的现象：“若夫应感之会，通塞之纪，来不可遏，去不可止，藏若景灭，行犹响起。”这种灵感的特点是无规律性，它来时无从知晓，去时也无可挽留。陆机坦言，这种奇特的感兴，非意识所能控引，故而 he 老实地承认：“虽兹物之在我，非余力之所戮。”而对这种灵感现象，陆机认为是创作中难得的妙思，应当充分而及时地利用，他并没有提出对这种非理性的审美心理要用儒家的道德理性来加以控制。齐梁时代，文人们进一步提出，这种神思感兴是文学创作区别于实用文体写作的特征，从而赋予感兴以美学的本质特性。刘勰《文心雕龙》中有《神思篇》专门讨论这一问题。后来的一些诗人论“兴”也看到了“兴”的这种率然而感的非理性特点，如苏轼说：“求物之妙，如系风捕影。”<sup>③</sup> 王夫之说：“兴在有意无意之间，比亦不容雕刻。”<sup>④</sup>

① 《伊川击壤集序》，《中国历代文论选》第二册，上海古籍出版社 1979 年版，第 275 页引。

② 郭绍虞《沧浪诗话校释》，人民文学出版社 1983 年版，第 26 页。

③ 《答谢民师书》，《中国历代文论选》第二册，上海古籍出版社 1979 年版，第 307 页引。

④ 戴洪森《姜斋诗话笺注》卷一，人民文学出版社 1981 年版，第 33 页。



清代冯班《钝吟杂录》云：“盖诗人寓兴，文无定例，率随所感。”<sup>①</sup> 他们的论述都强调了“兴”的这种随意性，尽管这些人也非常重视诗教作用，但他们从尊重诗歌本身的特殊审美心理出发，也认同了这种感兴的细微的心理特点。即使从言志角度来说，这种志（理性）也并不都是得够说得明明白白的，只要进入诗的创作范畴，那么，总有一些东西是无从知晓，只好顺其自然的。清代袁枚说强调：“诗人有终身之志，有一日之志，有诗外之志，有事外之志，有偶然兴到、流连光景，即事成诗之志。志字不可看杀也。”<sup>②</sup> 袁枚针对沈德潜将志理解成单一的圣人之志，排斥志中所蕴含的复杂多端的人情物理、言不尽意的内涵的说法，提出了即使言志，也有多种多样的情况，有的是终身不改之志，有的是一时感兴之志，“志”是不可一概而论的，而沈德潜的“温柔敦厚”说恰恰抹杀了这种志的多面性，只承认志的道德理性的一面，否定了志中的感兴一面。沈德潜所说的志与比兴都是围绕着诗教格调而言的，看不到“兴”之中所蕴含的言有尽而意无穷的意义。

其实，在汉末魏晋以来，随着“言意之辨”的流布，人们开始用这一新的理论思维来观察与看待比兴问题，认为“兴”作为最能反映艺术思维特点的美感体验，是最符合“言不尽意”的特点的，陆机在其《文赋》中就提出文学构思是解决“意不称物，文不逮意”的关键，而文学创作的第一步则是缘心感兴，即“遵四时以叹逝，瞻万物而思纷”，然后才进入到展开想象，构造形象的过程。陆机将“兴”作为缘心感物，构造形象的由头，是使情成体的启端，他认为“兴”有的是可以用语言与概念来驾驭，有的则是一种“应感之会”，来不可遏，去不可止，作者的意识是无法控引的，当然也就不可能是一种明晰的文字概念。这种非概念所能明确表达，非语言所能穷尽的思致与情感，最符合王夫之所说的“兴在有意无意之间”的特点。至齐梁时的钟嵘《诗品序》则明确提出：“文已尽而意有余，兴也”，正式用“言意之辨”来说明“兴”的思维特点，将它与“因物喻志”相区别。这种幽深难识之意，构成了“兴”的文本特点，这种文本适合于人们用来表达内心幽微难测的心境，是寄托内心情思的最好途径。魏晋之际的正始文学即开始主动地运用这种比兴手法来表现内心的苦闷，寄托内心的幽思，故而唐初的陈子昂标举“兴寄”，首先推举的就是“正始之音”，而“正始之音”的代表作家即是阮籍的《咏怀诗》，如果说过去的比兴强调是所谓政教意义上的美刺比兴，是代社会与政治立言达志，而汉魏以来的比兴，则重在个人情志的抒托，这样的话，意蕴更加深刻难识，“兴”之中所需要的精神空间就更加大了，故而钟嵘《诗品》说阮籍的《咏怀诗》“言在耳目之内，情寄八荒之表”，这种意蕴深度是靠特定的寄兴表现手法来实现的，而传统的比兴托喻手法显然已经无能为力，我们只要比较《咏怀诗》中与《诗经》中所用的比兴手法，就可以看出二者有很大的不同，前者有的开头用兴作为发端，有的则是全篇用兴，所用之兴也是扑朔迷离，闪烁不定，“厥旨渊放，归趣难求”，使人难得其确解，刘宋时期的颜延年想注解这些诗时就感到不好下手。当然，阮籍对兴的发展实在是因了当时他所处的特定环境，以及他自己的性情与风格，创作出了这样深邃难识，泽溉

① 《清诗话》上册，上海古籍出版社1978年版，第42页引。

② 《再答李少鹤》，乾隆版《小仓山房尺牍》卷十。

后世的诗作。同时也启发人们对“兴”的这种“言不尽意”、寄托无限功能的开掘。钟嵘将“兴”说成是“文已尽而意有余”，也清楚地看到了阮籍在这方面的贡献。他对《古诗十九首》以及阮籍《咏怀诗》的评论，是明显地用了这种理论来分析的。兴中有意，或者将兴的本体规定成意在言外的审美情思与意蕴，这就大大拓展了兴中的精神空间与想象余地，使得兴能够卓然有别于政教意义上的比兴，而与诗人的抒发情感，创造意境相融会，成为个体生命意志的宣发与升华。同时，建立在个体艺术生命感受与体验之上的“兴”，不但不排斥其中的象征、讽喻意义，相反使诗中的寄托更深沉，情志更动人。

自魏晋六朝以来，“兴”的意蕴深化以来，人们就开始从文已尽而意有余的角度去认识“兴”这一古老的审美范畴，比如北宋苏辙《诗论》中提出：“夫兴之为体，犹曰其意云尔。意有所触乎当时，时已去而不可知，故其类可以意推而不可以言解也。”<sup>①</sup>苏辙认为兴之为体是意之所为，他用意的概念而不用情的概念，并不是看不到兴乃情之触发，而是强调兴中之情不是一般的情感，是具有深挚情怀与感喟的意绪情思。情中有意，这才是兴之高品；而鉴赏者对兴的领悟是需要用“意推”即特殊的鉴赏方法才可能把握。苏辙所说的这类兴，实际上是特指阮籍《咏怀诗》这一类兴托深远之诗，与李白崇尚的“逸兴”有所不同，后者是一种率兴而发，天真明快的诗兴。宋人比较推崇的是这种含蓄深沉的诗词之兴。北宋罗大经也提出：“诗特尚乎兴。圣人言语亦有专是兴者。如‘逝者如斯夫，不舍昼夜’，‘山梁雌雉，时哉，时哉！’无非兴也。特不曾隐括协韵尔。盖兴者，因物感遇，言在于此，而意寄于彼，玩味乃可识，非若赋比之直言其事也。”<sup>②</sup>罗大经极为推崇诗兴，他认为所谓诗兴不仅是指一种诗法，更主要是一种诗境，而诗境的特点是“言在于此，而意寄于彼，玩味乃可识”，即从创作来说，是要意在言外，从鉴赏来说，可以领悟到回味无穷的韵致。他受钟嵘《诗品序》论兴观念的启示，从言意之辨的角度来考察兴的问题，从而使“兴”与意境创造融合起来。严羽《沧浪诗话》将“兴趣”之说与“言有尽而意无穷”相联系，倡导羚羊挂角，无迹可求的诗境，反对江西诗派以才学、议论为诗。李东阳在《麓堂诗话》中强调：“诗有三义，赋止居一，而比兴居其二。所谓比与兴者，皆托物寓情而为之者也。盖正言直述则易于穷尽，而难于感发。惟有所寄托，形容摹写，反复讽咏，以俟人之自得，言有尽而意无穷，则神爽飞动，手舞足蹈而不自觉，此诗之所以贵情思而轻事实也。”<sup>③</sup>李东阳显然还没有脱离传统的诗教之说，但他在论述赋比兴的不同时，视角已转到对比兴的“寄托”的重视之上，而且从创造“言有尽意无穷”美感效果的角度去看待诗歌之“兴”，这是很有见地的。因为诗歌用比兴，主要是创造审美意境，让人欣赏到一种“神爽飞动”的美景，而不是首先考虑美刺。将“美刺”作为诗的首选目标，确实是一种认识上的偏差。继他之后，明清时代的许多诗论家，也对诗兴与诗境的创造发表了自己的看法。如清代

① 《诗论》，《栞城应诏集》卷四。

② 《鹤林玉露·诗兴》卷十八，涵芬楼据日本复明万历刻十八卷本。

③ 《历代诗话续编》下册，中华书局1978年版，第930页。

袁枚《随园诗话》中说：“诗无言外之意，便同嚼蜡。”<sup>①</sup>李重华《贞一斋诗说》中云：“兴之为义，是诗家大半得力处。无端说一件鸟兽草木，不明指天时，而天时恍在其中，不显言地境，而地境宛在其中，且不实说人事而人事已隐约流露其中。故有兴而诗之神理全具也。”<sup>②</sup>李重华认为兴是诗家的功力所现，而这种功力不是美刺比兴，而是诗词意境的营造，有兴而诗之神理具备。他从意境与神理的角度去揭示兴的内涵，这是非常有见地的，也是魏晋六朝以来人们对诗兴蕴涵认识的深化。

循着这种对“兴”的认识深化，人们对“兴”之中的寄托含意也有了新的掌握。在最早的对“兴”的认识中，两汉经学家将比兴视为一体，兴与比的不同，在于一是明喻；一是隐喻，其中“兴”被说成为托喻，至于为什么强调兴是托喻，显然“兴”中所托比较婉曲隐晦，而所托内容则是美刺之类的微言大义，由于内容所决定，因而兴只能停留在“托喻”的层面上，也难以与“因物喻志”的“比”分道扬镳，获得自己的独立地位，但是一旦人们将所托之意从政教解放出来之后，就可以发现在人的心灵世界中，还有如此浩瀚深邃的天地可以吟咏，可以抒写，正如法国文学家雨果所说，比大地更广阔的是海洋，比海洋更广阔的是天空，比天空更广阔的是人的心灵。《文心雕龙·神思篇》尝言：“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。”可谓说尽了文学活动中人的心灵天地的无限活跃。魏晋以来的文士们在以自己生命为“兴”的艺术创作实践之中，已经清楚地意识到“文已尽而意有余”的“兴”，可以寄托深邃浩博的心灵活动，可以将无法直白的想法与情感，通过寄兴来表达，而这种表达是一种“前表达”，它不同于常规的语言表达，它借助于原始思维中的触类相长与观物取象的思维方法，而相对黜退了文明社会惯用的一套语言符号系统。文明的进化与文学审美活动并不总是成正比的，恰恰相反，过于理性的语言符号，往往易于压抑人的主体创造与艺术生命，因此，魏晋六朝以来，文士们返回到老庄与玄学中去找寻自己的精神家园与文学传达系统，并不是偶然的，它是伴随着对人的生命价值的重新肯定而采取的一种文化与学术的重新定位。对“兴”的这种寄托精神的肯定与寻求，在齐梁年代中的刘勰与钟嵘的著论中是非常明显的。比如刘勰《文心雕龙·比兴篇》中云：“观夫兴之托喻，婉而成章，称名也小，取类也大。”其中谈到“兴”的托喻特点是“称名也小，取类也大”，即具有高度的凝缩性，《比兴篇》最后的赞语中将兴的运用比作“拟容取心”，也是强调兴的运用在于提炼心象，熔铸意蕴，突出了“兴”之中的意蕴寄托。钟嵘《诗品》中一方面赞美《古诗十九首》、阮籍《咏怀诗》的寄兴深远，另一方面则批评西晋张华的诗“其体华艳，兴托不奇。巧用文字，务为妍冶。虽名高曩代，而疏亮之士，犹恨其儿女情多，风云气少。”钟嵘所说的兴托显然不是指《诗经》中的美刺一类，而是指具体的人生遭际与感叹，是出于个体的性情吟咏，惟其如此，它的意蕴要远远超出于泛泛的美刺。这种将“兴”与寄托相联系的美学观点，后来在唐代文人中得到广泛的认同与发展，除了陈子昂的“兴寄”论之外，还有许多文人也尝试用兴寄的观点来从事文学批评。到了宋词兴起后，寄托之说遂成为词论家所钟情的审美观念。中国封建社会发

① 《袁枚全集》第三册，江苏古籍出版社1994年版，第39页。

② 《清诗话》下册，中华书局1978年版，第930页

展至宋代,士大夫的心境已由唐代的建功立业,驰骋疆场,演变为游心内运,养性修身,不再是在感物起兴中仗气使性,而是在浅酌低唱中,道出自己无限惆怅惘然的心境意绪,因而词这种文体,较之节奏明快的诗歌,更能抒发出内心世界的丰富婉曲。诗兴很自然地被词论家引入词境创作中,清代的词论家周济、陈廷焯等人,大力倡导词兴的寄托一面,他们认为词境贵在寄托,而寄托则离不开兴的托喻作用与功能。陈廷焯《白雨斋词话》中提出:“夫人心不能无所感,有感不能无所寄;寄托不厚,感人不深;厚而不郁,感其所感,不能感其所不感。”<sup>①</sup>在陈廷焯看来,词的艺术感染力与诗有所不同,诗在于情志的中和,而词在于意蕴的深长,这种美感的获得在于寄托的有无与深浅,寄托的创造则依赖于“兴”的运用,“兴”与“比”相比,是一种更难把握的词境创造。清代的词论家极力推崇词境的寄托之美,但是他们也深知,词的寄托必须符合天真自然之法,若夫刻意寄托,则会留下雕凿之弊。因此,他们将寄托之美与性灵之说结合起来,因而“兴”的运用就是至关重要的。况周颐《蕙风词话》中就强调:“词贵有寄托。可贵者流露于不自知,触发于弗克自己,身世之感,通于性灵。即性灵,即寄托,非二物相比附也。”<sup>②</sup>这段话是非常有意义的,它强调寄托是一种不得不为的过程,是不平则鸣的产物。如若刻意为之,则失却了寄托的本意。清代词论家周济在《宋四家词选目录序论》中指出:“夫词,非寄托不入,专寄托不出。”<sup>③</sup>周济强调,词必须要有寄托,但是专寄托则有伤自然,必须能入能出,能入即是在词境中寄慨深广,以小见大,使人读后举一反三;能出则是在词境中酿造出意在言外,超越具象的境界,使读者在阅读时与作者同命运,共悲欢。总而言之,“出”与“入”境界的产生即是在于“兴”的天然而动。从美学原理来说,即是将长期积累的心境感受,通过偶然的感发宣泄出来,在这种长期积累、偶然为之的“兴”之中,必然会产生寄托深慨的境界,迸发出泪水与感喟。清代词论家沈祥龙在《论词随笔》中强调:“咏物之作,在借物以寓性情,凡身世之感,君国之忧,隐然蕴于其内,斯寄托遥深,非沾沾焉咏一物矣。如王碧山咏新月之《眉妩》,咏梅之《高阳台》,咏榴之《庆王朝》,皆别有所指,故其词郁伊善感。”<sup>④</sup>沈祥龙指出,词家由于长期的身世之感与君国之忧,隐然藏于心中,故一旦形诸词中,往往寄托深厚,不是就物咏物,而是超越其上。清代的词论进一步开掘了“兴”之中的寄兴寓意的境界,使“兴”的天地更为超迈高远。

“兴”是中国审美文化精神的结晶。它奠定了中国古代文艺创作论以情为体的基本观点,使文艺创作与实用文体相区别;它确立了缘物起情的审美心理,使情景构成中国古典文艺的审美特点,并使意在言外成为诗作的最高境界;从风格取向来说,它造就了浑然天成的美学旨趣。在世界文论史上,能够以一个范畴高度凝聚文化的精神,使肉体生命升华为艺术生命活动的范例,似乎还没有。因此,说“兴”是了解中国审美文化的肯綮,是一点也不夸张的。然而,“兴”的意义并不仅仅在于古典年代,在当代仍然有

① 屈兴国《白雨斋词话足本校注》,齐鲁书社1983年版,第1页。

② 《蕙风词话》卷五,人民文学出版社1960年版,第127页。

③ 《中国历代文论选》第三册,上海古籍出版社1980年版,第582页引。

④ 《中国历代文论选》第三册,上海古籍出版社1980年版,第580页引。

其生命力。

“兴”之为体，诞生于华夏民族自然生命与艺术生命融合而成的图腾之舞中<sup>①</sup>。它表现了在艰难的生存环境中，先民们对于外部世界恐惧、忧患、希望与奋厉诸种情结交结在一起的原始思维。图腾舞来自外物的感染，舞蹈本身如醉如狂，是天人相合，神人相亲的媒介，“兴”既使自然主体化，也使主体自然化，这种主客体的交融在体验过程中产生至美至圣的宗教境界，寄寓着祈福消灾的忧患意识，远古时代，诗乐舞一体，后来这种宗教舞蹈意识转化为诗歌艺术表现观念之中，作为巫官文化传人的儒士将“兴”解释成婉曲托喻的“比兴”诗法，也是顺理成章之事。在后来的文艺美学发展演变中，随着人的独立与觉醒，“兴”开始逐渐摆脱巫术文化的浸染，走上审美之途，但是“兴”中仍然深藏着中国远古时代就形成的天人感应，观物取象，托物寓意的原始文化意识，这种充满蛮野生命之力的原始思维，浓缩交织成“兴”的内在意蕴，它深深地沉积到不断演化成熟的“兴”之中，成为一种集体无意识。这种深沉的忧患意识，虽然使得“兴”时时受到政教的纠结，但从另一个角度来说，这种源于人文忧患与生命的感性冲动，不正是激活“兴”的动力吗？在“兴”的偶发性之中，其实积沉着深度的社会人生蕴致。丧失生命力与人文忧患意识的“兴”，只能是肤浅的感吟，故唐代诗人倡举兴寄，即是为了纠正齐梁肤浅之吟。在当今人类越来越受理性制约，审美生命日渐萎缩之时，这种“兴”的生命力可以成为激活平庸人生的动力。明末清初王夫之在风雨飘摇之日，大力倡举生命之“兴”：

能兴即谓之豪杰。兴者，性之生乎气者也。拖沓委顺，当世之然而然，不然而不然，终日劳而不能度越于禄位田宅妻子之中，数米计薪，日以挫其志气，仰视天而不知其高，俯视地而不知其厚，虽觉如梦，虽视如盲，虽勤动其四体而心不灵，惟不兴故也。圣人以诗教荡涤其浊心，震其暮气，纳之于豪杰而后期之以圣贤，此救人道于乱世之大权也。<sup>②</sup>

王夫之认为审美冲动是人的生命力的展现，对人的精神具有启发与升华的作用，它可使他从日常生活的委琐中摆脱出来，而进入到高尚的人格境界，成为一个朝气蓬勃的人。圣人用诗教来洗涤人灵魂中的污浊之气，增进凡人的精神意志，使他成为英雄豪杰。王夫之认为，文化衰乱时代，这是救世的首要任务。面对今日世界的平庸与无奈，我们需要倡举审美之“兴”。

〔作者简介〕袁济喜，1956年生。1985年毕业于中国人民大学中文系，获硕士学位，现为该系教授。发表过专著《六朝美学》等。

<sup>①</sup> 参见陈世骧《原兴：兼论中国文学的特质》，《中国现代文学批评选集》，台北联经出版公司1976年版，第21页。

<sup>②</sup> 《俟解》，《船山全书》第十二册，岳麓书社1992年版，第479页。