比兴新探

蔡守湘

比兴是诗歌创作中的重要表现手法,又是古代诗论中的一个重要的理论范畴,被前人视为“诗学之正源,法度之准则”^①。

近十年来讨论比兴的文章发表不少。这些文章主要是通过阐述前人比兴说的内涵,或揭示比兴与形象思维之间的关系,或探讨比兴做为诗歌表现方法的意义,或对历代比兴说作综合介绍。各具慧眼,不乏精妙之见。但是还有一些问题没有获得深入的讨论,有的甚至根本没有涉及。如:一、比兴究竟是一种表现手法,还是两种表现手法?二、《诗经》对比兴做了何种程度的开拓?比是否只有用两物的某一相似的自然属性打比方这样一种模式?三、比兴有何基本的特性,其审美创造功能和审美欣赏效应表现在哪些方面?四、比兴做为艺术表现手法是否一成不变?这些问题无一不是研究比兴中的重要问题,由于它们没有得到深入的讨论,有的还没有被涉及,所以我们对比兴的认识尚欠全面和深刻。

上述问题之所以没有得到深入的讨论或没有被涉及,其原因之一是受汉唐经学家的比兴说的影响,拘泥于“比显兴隐”之说;二是从古人讲比兴的概念出发来讨论比兴,导致对比兴的理论探讨同比兴写诗的实际情况相脱离;三是以静止的观点看待比兴,而不把比兴做为一个在历史上发展变化着的过程来考察。

鉴于以往讨论中存在这三种偏向,本文则以理论联系实际的精神,从总结古人运用比兴写诗的创作经验入手,既从宏观的视角,把比兴做为一个历史的发展过程来考察,又以微观的透视,分析比较从比兴到象征的发展之每一阶段的情况,以期全面地揭示比兴的基本性质及其审美创造功能和审美欣赏效应,回答上面提出的四个问题。由于笔者学识浅陋,文中不免有谬误之处,希望专家学者批评指正。

一、比兴是两种表现手法,汉唐经学家的“比显兴隐”说实为谬误之论

毛《传》说兴是“若”“如”一类的意思,故郑《笺》说“兴者喻”。刘勰受汉代经学家的影响甚深,最先从毛《传》讲比兴的言论中概括出了“比显兴隐”说^②。唐代经学家全盘接受了汉代经学家的观点,所以陆德明说“兴是譬喻之名”^③。《周南·螽斯》孔颖达《正义》说:“《传》言‘兴也’,《笺》言‘兴者喻’,言《传》所兴者,欲以喻此事也。兴喻名异而实同。”他又在《诗大序正义》中引郑众言“比者,比方于物;兴者,托事于物”的话而予以疏解说:“诸言‘如’者,皆比辞也。……兴者,起也;取譬引类,发起己心,诗文诸举草木鸟兽以见意者,皆兴辞也。”“比之与兴,虽同是附托外物,比显而兴隐,当先显而后隐,故比居兴先也。毛《传》特言‘兴也’,为其理隐故也。”

归纳他们讲比兴的观点,一是“比显兴隐”说;二是兴用于首章开头,具有“发起己心”的发端作用。显指明喻,隐指隐喻。明喻用“如”、“若”、“犹”一类的比喻词直接标明比喻的事物(简称比体)同被比喻的事物(简称本体)之间的关系,隐喻不用这类比喻词来直接挑明,而采用暗示的方式。无论隐喻、明喻,都是比喻中的一种形式;用于发端的隐喻与不用于发端的隐喻也并无差异。因此,他们把比兴看做“名异而实同”,也就是将比兴合二而一。

事实上比兴是两种艺术表现手法。兴即触物起兴,是“先言他物以引起所咏之辞也”^④。这是周民歌的一个基本特色。这种兴辞只具有发端作用,同下面的诗句没有比附的意义上的联系。证之今日陕甘一带的民歌

所唱的歌词的发端句亦是如此。自古及今的民间抒情之作，并非朝夕苦思，蓄意为之，而是就心中所感眼前所见而发于吟咏；借物以譬喻便是比，引物以发端便是兴。兴的作用一是不使所咏之事一开头就吐露出来，以免突兀；二是为了押韵，使诗歌具有音乐美。这两者便是兴的审美特色。汉唐经学家的“比显兴隐”说，抹杀了兴作为一种独立的艺术表现手法的存在，与诗歌创作所存在的客观事实不合，所以遭到苏辙的反对。苏辙批驳毛《传》讲《关雎》之兴说：“诚有取于摯而有别，是以谓之比，而非兴。”^⑤对于经学家混比兴为一，他还大发感慨地说：“嗟夫！天下之人欲观于《诗》，其必先知夫兴之不可与比同而强为之说，以求其合作诗之事，则夫《诗》之义庶几可以意晓而无劳矣！”^⑥

汉唐经学家把兴讲为发端的隐喻，实质是为他们穿凿附会，歪曲诗意而提出的臆说。请看他们讲《郑风·山有扶苏》：

山有扶苏，隰有荷华。不见子都，乃见狂且。

山有桥松，隰有游龙。不见子充，乃见狂童。

毛《传》于首章次句下说：“兴也”。意谓以山上的扶苏小木，低湿之地的荷花，喻“高下大小各得其宜”。这是附会《诗序》言“刺忽（郑昭公名忽）也”之说。孔《疏》说：“‘高下各得其宜’，以喻君子在上，小人在下，亦是其宜。今忽置小人於上位，置君子於下位，是山隰之不如也。忽之所爱皆是小人。我适忽之朝上，观其君臣，不见有美好之子闲习礼法者，乃唯见狂丑之昭公耳。言臣无贤者，君又狂丑，故以刺之。”照孔氏此说，则是以山隰生长之物高下各得其宜，反喻郑昭公置臣之位尊卑不得其宜。这些讲法是无中生有，在诗中连一点影子也找不到。再说，扶苏乃小木贱品，却用来喻君子宜处上位，荷花乃清香美物，反用以比小人宜处下位，这不合情理。说子都是“美好之子闲习礼法者”，狂且指郑昭公，也是凭空臆断，且与他们讲反喻郑昭公置臣之位“是山隰之不如”的意思不符。依照他们的反喻说，“见此狂且”应指见此处于上位的小人，为何又把他当做郑昭公呢？照孔说解第二章，更不合方圆。上章他视扶苏小木喻君子宜处上位，荷花美物喻小人宜处下位，而讲第二章他却以乔松大木喻君子宜处上位，游龙小草喻小人宜处下位，这岂不同解第一章的意思相反了？如此矛盾百出，是穿凿附会所必然导致的恶果。其实这是一首打情骂俏的情歌，每章的前两句都是触物起兴，没有隐喻的意义。

上面的例子也证实了独立于隐喻之外的兴是客观的存在，经学家硬要把它讲成隐喻，是为了附会《诗序》之说，所以他们讲的兴的喻意不在诗中，而在《序》中，这就违背了作诗人之意，导致对诗意的歪曲。

汉唐经学家通过讲比兴来穿凿附会，目的是为了宣传封建的政治伦理观念。他们的比兴观就是从孔子的“诗教”那里来的。孔子把《诗》看做“事君”“事父”的教科书，所以他讲“思无邪”，又讲“兴于诗”（包咸注：“兴，起也。言修身先当学诗”），“诗可以兴”（朱熹注：兴谓“感发志意”）。毛、郑等人说诗，以“诗教”为依据，以“思无邪”为旨归，也把《诗》视为传播伦常的教科书，故其所讲之兴亦具有兴起和感发的意思。

出于宣传政教的需要，他们附会《诗序》之说来穿凿地讲兴。这是因《诗序》解释诗旨，也是本之于孔子的“诗教”，其目的也是为了宣传王化，即所谓“经夫妇，成孝敬，厚人伦，美教化，移风俗。”^⑦正是出于这个目的，《诗序》讲诗旨才断章取义，以诗证史。朱自清先生对此曾作过割切详细的阐述^⑧，无庸再议。

《诗序》讲诗旨本是断章取义，以诗证史，与作诗人之意了不相干（并非都是如此。《诗》中那些本是写朝廷史事及宣传伦常之诗，《诗序》所言亦不与诗意相悖），而经学家要疏通全诗，就必须将《诗序》所言之诗旨与作诗人之意捏合在一起，这就只有靠穿凿附会了。而曲解隐喻便成了他们进行穿凿附会的最好的办法。这是因为明喻直接挑明了喻意之所在，不易穿凿，而采用暗示方式的隐喻、特别是那种被比喻的对象没有直接言明而隐于字里行间需要“发注而后见”^⑨的隐喻，则便于抉微索隐了，所以他们要将引物发端之兴曲解成所谓隐喻之兴。

由于他们是把《诗经》做为传播王化的教科书来讲比兴的，自然又要将比兴同美刺讽谕联系在一起讲。郑玄就是用美刺讽谕的观念来解释比兴的。他说：“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。”^⑩孔颖达不同意这种硬性地把比派属于刺诗、把兴派属于美诗的说法，便予以反驳说：“其实美刺俱有比兴”^⑪。尽管他们的看法不一，但把比兴同美刺联在一起，看做传播伦理道德观念的手段，则无二致。

上述事实充分说明经学家出于鼓吹王化的目的，说诗穿凿附会。为了能进行穿凿附会，便提出了“比显

兴隐”说。这种为了穿凿附会而制造的臆说，当然是谬误之言了。也因此他们不是将《诗经》做为诗来读，而是做为传播王化的教科书来鼓吹，不是将比兴做为诗歌的艺术表现方法来看待，而是做为美刺讽谕的手段来重视。这就掩盖了比兴做为艺术表现方法的实质，有碍于对比兴的艺术特性及其审美创造功能、审美欣赏效应的研讨。如果我们还拘泥于他们的观点来研究比兴问题，便不可能对比兴有新的发现而获得全面的深入的认识。

二、《诗经》对比兴的深广开拓，比体并非只有一种模式

朱光潜先生指出：“中国古代文艺理论大半是围绕着《诗经》而作的评论和总结。”^⑫比兴问题更是如此。研究比兴自然要先从总结《诗经》运用比兴的创作实践经验入手。

《诗经》中的兴，做为一种表现手法，具有原始的性质，加之经学家混比兴为一，抹杀了它的存在，对后世文人的歌歌创作影响甚微，因此我们从《诗经》入手探讨比兴，姑且将它搁置一边，只就比的手法进行研讨。但两千多年来“比兴”连文，成了习惯用语，加之唐以来在不少的诗评家的言论中是将比兴做一个概念来使用的，就只有比喻的意思（少数人使用这个概念含有象征的意义因素），因此我们还得借用这个习惯的说法。

《诗经》对比兴的深广开拓，主要表现在下述两个方面：

（一）《诗经》为后世创造了多种多样的比喻形式。明喻、隐喻、反喻、博喻等等，都已在《诗经》中出现。这些不同类型的比喻已为人所论及，我们也就略而不谈。

除出现了上述不同形式的比喻外，还出现了喻中有喻、意外生意的比喻和象征的萌芽。游国恩先生认为“喻中有喻，意外生意”，是屈原《楚辞》发展《诗经》中的比兴手法所表现的一个重要方面^⑬。其实不然，这种情况早已出现于《诗经》中。如《邶风·凯风》：“凯风自南，吹彼棘心。棘心夭夭，母氏劬劳。”前两句以南风吹拂，长养幼弱的棘心，隐喻后两句母氏劬劳，抚育七子，这是一喻；又以“棘心夭夭”隐喻年幼的七子，这又是一喻；所以是喻中有喻，意外生意。再如《曹风·蜉蝣》：“蜉蝣之羽，衣裳楚楚。”曹国国小而迫，危亡在即，而其君臣还不思振作，仍尚奢华，曹国诗人作了这首诗予以讽刺。以蜉蝣细薄透明的羽翼喻曹国君臣的楚楚衣裳；而蜉蝣朝生暮死，又用以喻曹国君臣危在旦夕，寿命不长。这也是喻中有喻，意外生意。事实表明这种喻意复杂的比喻形式，是由《诗经》创始的，至《楚辞》而发扬光大。它能发挥词约而旨丰、言婉而意深的审美创造功能，比起一般的比喻来，更能收到含蓄的审美欣赏效应。

马茂元先生指出《楚辞》中有了象征的艺术表现手法，并出现了象征的体系^⑭。我们补充一点意见：象征手法萌芽于《诗经》。《诗经》中那些只有喻体而省略本体的隐喻，就已含有象征的因素。如《邶风·北风》以“北风其凉，雨雪其雱”，隐喻寄意在诗中字里行间的暴政，就已具有一定程度的象征意义。至于《魏风·硕鼠》以硕鼠的整体形象比喻剥削统治者，象征的因素也就更多了，因为它与《诗经》中的其它隐喻有着不同的特点：它取喻于物象的整体形象，而不是取喻于物象的某一相似的特征；既以硕鼠臃肿的躯体此喻大腹便便的剥削者的丑恶形象，又以硕鼠贪鄙害人的习性比喻剥削者的贪婪本质。但是《诗经》中的此类隐喻，都还不是完整的象征手法，这是因为它们还是取喻于喻体的自然属性或自然特征，而典型的象征艺术，则是取喻于经过艺术加工的形象的意蕴，这两者是大不相同的（下文有详细的论述）。但对《豳风·鸛鸣》却要另眼相看。这首诗通过描写小鸟诉说它遭到鸛鸛的迫害，以及它为防止今后的祸患而未雨绸缪的辛苦情状，寓意弱小势力为抵抗强暴势力的压迫而做的防患于未然的斗争。这种寓意不是用自然形态的小鸟形象来比附的，而是用有着一定艺术虚构的小鸟的生活形象来表现的，因此已是一首初具规模的象征诗。但在《诗经》中仅此一篇。总的说，象征萌芽于《诗经》。产生在二千五百余年前的我国这部古老的诗歌总集，就已孕育着象征这种具有高度审美创造能力和审美欣赏效应的艺术表现手法，这是值得我们引以为荣的。

（二）多层次的喻意结构，是《诗经》对比兴的开拓所表现的又一个重要的方面。而对这个问题，至今无人问津，因而人们只知道有比兴，而不知比兴有不同的结构层次。在人们的意念中，以为比兴只有以两物的某一相似的自然属性或自然特征打比方这样一种模式。其实不然。《诗经》中有不少的比喻，根本不是取喻于某一物象的某一相似的自然属性或自然特征，也根本不是比喻某一物象的某一相似的自然属性或自然特征。如

《邶风·绿衣》：“绿兮衣兮，绿衣黄里。”古代以黄色为正色，绿色为闲色；贵正色，贱闲色。这个双句隐喻既非取喻于绿衣，亦不取喻于黄里，而是取喻于这两个喻象的结合而产生的新的意蕴。闲色反以为衣面，正色反以为衣里，这就产生了贵贱颠倒、事情反常这种新的意蕴。所隐喻的也不是本体的某一自然的相似点，而是夫人反而降居微贱、侍妾反而进升显贵这种尊卑失序的反常现象。由此可知比兴存在着不同的结构层次。根据对喻象的分析和对喻体与本体的喻意关系的考察，按其结构的复杂程度，大致可将比兴划分为三个结构层次：

一、简单结构层次。《卫风·伯兮》：“首如飞蓬”。这是单句明喻，以飞蓬喻思妇散乱的头发。《大雅·大明》：“殷商之旅，其会如林。”这是双句明喻，以林木之多喻商朝军队之众。《大雅·緜》：“緜緜瓜瓞”。这是单句隐喻，本体省略，以瓜瓞绵延不断喻周代子系相继不绝。《小雅·黍苗》：“芃芃黍苗，阴雨膏之。悠悠南行，召伯劳之。”这是喻体和本体同时出现的都由双句组成的隐喻，以阴雨膏润，黍苗得以蓬勃生长，比喻向遥远的南方行役的人，受到召伯的慰劳。这四例类别不同，却有一个共同点：都是用喻体与本体的自然相似点比喻。虽然《黍苗》的喻体是黍苗与阴雨这两个喻象的结合，但没有产生新的意蕴来譬喻，而是直接以阴雨膏润黍苗喻召伯慰劳役卒，故仍与上三例相同。凡这种以喻体与本体的自然相似点组合而成的比喻，就是比兴的简单层次结构。

二、准复杂结构层次。如《小雅·常棣》，“妻子好合，如鼓瑟琴。”看来似乎是简单层次结构，其实不是。鼓（弹奏）是人鼓，既不是以人鼓为喻，也不是以琴瑟为喻，而是以这两个喻象的结合所产生的新的意蕴——音调和谐，比喻夫妻和好，所以它已不是由自然形态构建的比喻。再如《卫风·伯兮》：“其雨其雨，杲杲出日。”这是一个喻体由双句组成，本体省略的隐喻，意思是说：盼雨盼雨，却升起了光明的太阳。盼雨，出日，这两个喻象的组合产生了希望落空的意蕴，隐喻思妇盼不到行役的丈夫归来的失意情怀。这种不取喻于物象的自然属性或自然特征，而是取喻于喻体的喻象组合所产生的新的意蕴，结构也就比较复杂了，但还有比它更为复杂的，所以称它为准复杂层次结构。

三、复杂结构层次。见于多句组成的喻体。如《召南·行露》：“厌浥行露，岂不夙夜，谓行多露。”此诗写女主人公反抗压迫婚姻。这三句是说：路上露水湿漉漉，我岂不欲早晚赶路，因畏道上多露，故不启行。隐喻我并非不想早成家，但因男方强暴，故不愿同他结婚。可见喻体是由这三句中的众多的喻象组成，产生了复杂的意蕴——环境不顺，条件不备，难以成事——隐喻复杂的意思。再如《邶风·匏有苦叶》：“匏有苦叶，济有深涉。深则厉，浅则揭。”其意思是说：葫芦叶枯，可做腰舟，用于渡口涉水；水深则脱下衣裳渡渡，水浅则提起衣裳淌水过。喻体是喻象的群集，由落叶之葫芦、渡口、深涉、浅揭等众多的喻象结构而成，产生了遇事要分别情况、不同处理这种复杂的意蕴，隐喻行事要度量常理常情，不能苟且乱来这种复杂的意思，以反刺违背常理常情的淫乱婚姻。再如《鲁颂·泮水》末章：“翩彼飞鸢，集于泮林，食我桑葚，怀我好音。”此章写鲁喜公伐淮夷获胜，群臣在泮宫报告成功，顺服的淮夷派使者来进贡。这四句以被视为恶鸟的鸢喻淮夷；以鸢之翩然远飞喻淮夷使者远道来朝；以鸢集泮林，喻淮夷使者客居学宫；以鸢食学宫中的桑葚，喻淮夷使者受到感化；鸢音本丑，而今馈以好音，喻淮夷改恶从善，感恩报德。喻体是以鸢为领属的喻象群集结构，与上二例略有不同。但都是以喻象的群集所产生的多层次的意蕴，比喻复杂的事物、一连串的意思。凡此类比喻，就是比兴的复杂层次结构。

上述两方面，说明《诗经》对比兴做了深广的开拓。如果说众多比兴形式的出现，是《诗经》对比兴开拓的广泛性的表现，那么不同层次结构的比兴的产生，则是它对比兴开拓的深刻性的表现。探讨《诗经》对比兴不同层次结构的开拓，不仅能使我们了解到比兴并非只有一种结构模式，而且还能使我们看到二千五百多年前的我国古代诗人，是怎样在发挥自己的艺术创造才能，来扩大比兴的喻意功能的。以两物的自然相似点打比方，其比喻能力是有限的。“麻衣如雪”，以雪的洁白的自然属性，比喻麻衣洁白的自然属性，虽然准确，亦能给人以美感；但是比喻那些复杂的事理或情思，这种简单层次结构的比兴就无能为力了，而必须依靠准复杂层次结构和复杂层次结构的比兴。总结和借鉴《诗经》在这方面的创作经验，对今天的诗歌创作不为无益。探讨《诗经》中的比兴不同层次的结构，对于我们了解由比兴到象征的发展，也具有启迪作用。准复杂层次结构与复杂层次结构的比兴，是用两个喻象的组合或众多喻象的群集所产生的意蕴来喻意，象征是用艺术再创造的形象的意蕴来喻意，在用意蕴喻意这方面，它们与象征是相同的，因此也就与象征建立了更多的联系，

具有了更多的象征因素，再进一步，便是象征的表现手法了。如果把《泮水》末章的复杂结构的隐喻稍加艺术的虚构与描写，单独成篇，岂不就成了《鸛鸣》那样的象征诗篇了吗？

三、比兴的特性及其审美创造功能、审美欣赏效应

要深刻地全面地认识比兴之为何物，就必须进而探讨比兴的艺术特性及其审美创造功能和审美欣赏效应这个至今尚无人系统地研究的问题。

比兴本质上是形象化的一种表现方式，是与形象思维联系在一起。所以它的首要特性是联想和想象，《诗经》中的比兴无不喷射出诗人联想与想象的思想光芒。亚里斯多德说：“比喻是天才的标帜”^⑨。这种标帜就体现在联想与想象上面，正如黑格尔所说：“最杰出的艺术本领是想象”^⑩。李白“云想衣裳花想容”的诗句，也准确地说明了这个问题。以灿烂的云霞喻衣裳的华美，以鲜红的花朵比容颜的艳丽，都是想象的结果。由于比兴是用物象的自然相似点或物象的组合、群集所产生的意蕴喻意，因此诗人构造比兴，其联想与想象就回翔于形象之林，离不开形象思维。这一基本的特点，决定了比兴具有生动的形象性，这是它的审美创造能力所表现的第一个方面。如《周南·桃夭》以“小树弱枝，婀娜妍茂”的桃树比喻出嫁的少女的豆蔻年华，就比喻得很形象、很生动。再以灼灼的桃花喻少女嫣红的面色，萋萋的桃实喻少女盛旺的德性，蓁蓁的桃叶喻少女形体的丰满，这样就生动地描绘出了一位容光焕发品性端庄的少女形象。故王夫之说此诗的比喻既得物态，又得物理^⑪。在《诗经》中，即使是比喻抽象的道理和情思，亦无不具有形象性、生动性的特点。我国古代诗评家以景物为实，以抽象的义理和情思为虚。比兴能用生动的形象表现抽象的义理和情思，说明它具有化虚为实的艺术表现功能，能使心灵物化、义理具象化。这亦即黑格尔谈艺所谓“以形而下象示形而上”。比兴所具有的这种以生动的形象喻意的功能，又决定了它在审美欣赏上会产生含蓄效应。作者不直言其意，而以喻象表意，那么读者便要由喻象察意，这就得通过自己的想象，因而就获得了含蓄的美感。喻象的内涵往往大于作者取喻的范围（准复杂层次结构和复杂层次结构的喻象尤其如此），这就是所谓的“多余量”。读者通过自己的联想和想象，发现了这种“多余量”，便觉得有弦外之音，其味无穷。喻象所输送的形象信息，能刺激读者的想象和联想，进行艺术的再创造，这是比兴能产生含蓄的美感效应的根本原因。

形容是比兴的第二个特性。“云想衣裳花想容”，也就是以云霞形容衣裳，以鲜花形容容颜。任何比体都是用以形容描写被比喻的对象的，这决定了比兴具有了第二种审美创造功能，即能将比喻的对象描绘得形象鲜明而又逼真。如《卫风·硕人》第二章连用六个明喻形容妇人的倩丽，说她“手如柔荑，肤如凝脂，领如蝤蛴，齿如瓠犀，螭首蛾眉”，从多方面将她美的特征做了既鲜明又逼真的形容描写，加之“巧笑倩兮，美目盼兮”两句的直接描绘，就将一位艳丽的妇人形象展现在读者的眼前，故姚际恒说：“千古颂美人者无出其右，是为绝唱。”^⑫再如《小雅·巷伯》用形如张开大口的箕星，来比喻谗口嚣嚣。这些比喻察物的仔细、想象的奇特、取喻的新鲜、形容的维妙维肖，都令人惊奇而击节赞赏，这就产生了审美欣赏上的震惊效应。

以感情为中介是比兴的特性之三。任何比喻都是以感情为中介的。以花喻美人，是由于对花与美人都喜爱；以豺狼喻奸臣，是因为对豺狼与奸臣都憎恨；不然是不会如此比方的。比兴具有以感情为中介的特性，又是观象会意，所以它在审美创造上又有着深婉抒情的功能。如《邶风·谷风》中的女主人公为夫所弃，不无怨恨，但她不指责男方，而用东风和煦、阴雨膏润、万物滋生这种令人兴奋的景象，比喻夫妇应该和好，家庭才能兴旺，以表达她尚怀着对幸福的家庭生活的憧憬。又用劳动妇女爱惜的非、薺二菜的茎和根为喻，说采薺采非，不可因它们的叶不可食用而抛弃它们可以食用的茎根，晓喻男方不能因女方容颜衰老而背弃“德音”，以表达她仍抱着“及尔同死”的希望。可见弃妇是根据自己的感情倾向来运用比兴的，因而也就委婉曲折地表达了她缠绵排侧的情思，深刻而生动地展示了她宽厚善良的性格，具有强大的艺术感染力。王照闾述其师陈嘉琰的话说：“《谷风》句句怨，句句缠绵，与薄幸人作情厚语，使人伉俪之意油然而生。”^⑬《诗经》中的这类比喻都包含着诗中抒情主人公的情思，反映了比兴以感情为中介的这一特性，在审美创造上有着深婉抒情、曲折达意的功能，并相应地产生了审美欣赏上的感染效应。

比兴的特性之四是类比。性质相同、形体相等的事物是不能互相比喻的。只能说奸臣似豺狼，不能说奸臣似奸臣、豺狼似豺狼。这便决定了无论是取喻于喻体的自然属性、自然特征，还是取喻于喻体的内蕴，都

只是一种类比、类似，而不是等同。比兴的这一特性，则要求取喻必须准确，做到“切至为贵”^{②0}，凡符合此标准的比喻，就会产生准确达意的审美创造功能，而在审美欣赏上会相应地产生认同效应。请看《小雅·青蝇》：它以“营营青蝇”喻谗言。苍蝇之飞其声营营，喻谗言扰乱听闻；苍蝇乃秽物，又用来喻谗言之可恶。一个喻体含两层喻意，将谗言这种抽象的事物比譬得既形象又贴切。《诗经》此类形象鲜明、生动、确切的类比，深刻地揭示了被比喻的对象的本质特征，加深了读者对它的认识，产生了“的确如此”的感觉，这就是认同效应。

比兴的第五个特性是虚拟。以甲喻乙、乙毕竟不是甲。说“颜如舜华”不过是把妇女的容貌虚拟为木槿花，但妇女的容貌毕竟与木槿花不一样。故知一切比喻都具有虚拟性质。这种特性导致比兴在审美创造上产生喻意的内涵多元，使喻意具有模糊性、不确定性。准复杂层次与复杂层次结构的比兴更是如此。反映在审美欣赏上便相应地产生歧异效应，即仁者见仁，智者见智。如《邶风·柏舟》：“汎彼柏舟，亦泛其流。”有人认为是取喻于柏舟的弃而不用，也有人认为它是取喻于柏舟的飘荡无依；各有己见。前人对诗的穿凿附会，也与比兴存在着歧异效应有关。正因为有这个问题存在，使用比兴就要尽量做到准确性、似真性，尽量减少模糊性、不确切性。

以上探讨了比兴的各种特性、功能、效应，为易于把握，特将它们的对应规律图解如下：

特性	功能	效应
联想	→ 形象生动	→ 含蓄效应
形容	→ 形象鲜明	→ 震惊效应
中介	→ 深婉抒情	→ 感染效应
类比	→ 准确达意	→ 认同效应
虚拟	→ 内涵多元	→ 歧异效应

这种区分，只就大体而言，是为了便于分析和概括。究其实，这些艺术特性、功能、效应是互相包容的。每种特性并非只有一种审美的创造功能和欣赏效应；每种功能、效应亦非为一种特性所独有；切忌胶柱鼓瑟地看问题。

研究比兴的特性、功能、效应至关重要。研究一事物而不去研究它的特性、功能、效应也就没有研究它的必要了。研究比兴而不去发掘它的艺术特性及其审美创作功能和审美欣赏效应，就不可能对它有本质的了解。从创作实践说，了解了这些问题，就能启发我们从现实生活中发现新鲜的比兴素材，予以准确地运用，创造出鲜明生动的比兴形象。

四、比兴并非一成不变——从比兴到象征的发展

比兴不是一成不变的，在探讨了它的特性、功能和效应之后，还应沿流而下，考察它的发展变化过程。

比兴的向前发展，就是象征手法的出现，把比兴发展为完备的象征手法，是由伟大的诗人屈原来完成的，这在中国文学史上的影响十分深远。最早的发现者是刘安和司马迁。《史记·屈原列传》引刘安评《离骚》的话说：“其文约，其辞微，其志洁，其行廉，其称文小而其指极大，举类迥而见义远。”这段话脱胎于《易·系辞下》所说的“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”等语。《易》是“立象以尽意”^{②1}的象征体系，是所谓“易者，象也；象也者，像也。”^{②2}故“寻象可以观意”^{②3}。刘安、司马迁化用《系辞下》论“易象”以细小的身边的名物象征重大事件和深远旨意的话来评论屈《骚》，可见他们已察觉到屈原的喻意手法与《诗经》的比兴不同。可是后来的王逸和刘勰却把屈原的象征手法当做一般的比兴来论述。

刘勰说屈原的喻意手法是“讽兼比兴”^{②4}。怎样理解他的这一论断呢？这要从他对比兴下的定义中去把握。他讲“比显兴隐”，说比是“附理者切类以指事”，兴是“起情者依微以拟议”，那么“讽兼比兴”则是明喻与隐喻的统一，附理与起情的统一，切类指事与依微拟议的统一。亦即黄侃所说：“《离骚》诸言草木，比物托事，二者兼而有之，故曰‘讽兼比兴’也。”^{②5}这种论断仍与象征无关。可知刘勰虽意识到屈原的喻意手法与《诗》之比兴有所不同，但他提的“相兼”说却没有讲明这个问题，论及屈原对比兴的发展，他就只有因袭王逸的观点，说屈原运用了一些比兴的新素材，扩大了比兴取喻的范围之类的话了。

在王逸、刘勰两大家的影响下，特别是在汉唐经学家的影响下，长期以来不见有人用刘安、司马迁的观点来阐述屈原的象征艺术。至当代，游国恩先生曾专门研究过屈原对比兴的发展，从十个方面论述《楚辞》开掘了新的比兴素材，扩大了取喻范围^②。这仍限于对王逸的见解的发挥。但游先生说《楚辞》中的比兴是喻体与本体融合为一的，这便接触到了象征的喻象的特点，对我们很有启发。马茂元先生指出《楚辞》中运用了象征手法，出现了象征体系^③，这才正式使用象征这个概念来谈《楚辞》。马先生为我们说明了现象，至于屈原是怎样把比兴发展为象征的？象征的基本特点是什么？与比兴有何异同？这些问题尚需我们进而探讨。

纵观《楚辞》，我们认为屈原是从以下几个方面将比兴发展为象征的：

一、从《诗经》的以彼喻此的比兴，发展成喻体与本体融合为一个统一的象征形象。如《离骚》“朝饮木兰之坠露兮，夕餐秋菊之落英”，象征朝夕不断地培养自己的品德与才能。《九歌·湘君》“采薜荔兮水中，搴芙蓉兮木末”，象征白费力气。《九章·惜诵》“赠弋机而在上兮，鬻罗张而在下”，象征奸佞设下陷阱。此等例证，都是喻体与本体浑然为一，象外见意，难以区分哪是喻体，哪是本体。本体已引入对喻体的描写中，在描写喻体的同时也就描写了本体。

二、以拟人化的手法，塑造出物我统一的象征形象。如《橘颂》，诗人不仅描绘了橘树芳洁的外形，还赋予它以“深固难徙”、“秉德无私”等等高尚的品德和美好的情操，象征诗人峻洁的品行、非凡的抱负和崇高的思想感情。这与用自然形态的物象喻意不同，它是经过艺术再创造的橘树形象，而不是做为自然之物的橘树形象，不仅有着艺术的虚构和描写，而且融入了诗人的人格、意志和信念，已被塑造成为物我统一的艺术形象。这是从《诗经》的以物象的意蕴喻意的比兴手法发展而来，特别是与《鸛鸣》篇的写法有着继承与发展的关系。

三、创造出融情于境的象征境界。《离骚》中写的求女一段，诗人驰骋想象，极力夸张虚构，写他游春宫、折琼枝，求宓妃，望瑶台，求佚女，结果以失败而告终。这些超现实的描写，构成了离奇而优美的艺术境界，象征着诗人为了实现自己的“美政”理想而急切地寻找志同道合的贤者，结果是一切努力归于徒劳。由此可知，象征的艺术境界，是由众多的象征形象组合而成的统一的图景，寄喻意于这统一的画面中，象征曲折复杂的变动着的系列性的事物。《诗经》中喻象群集结构的比兴，虽不能构成艺术境界，比附发展变化着的系列性的事物，但却能以复杂的意蕴比喻众多的意思。因此，《楚辞》中创造的融情于境的象征境界，亦可视为比兴复杂层次结构的进一步发展。

四、由《诗经》中的博喻发展为象征体系。《离骚》后半就是一个象征体系：女媭的劝告，象征诗人的苦闷徬徨；向舜帝陈词，象征诗人对自己走的道路的肯定和对理想的坚持；神游上天，象征诗人为寻找实现自己的理想的机会而奔忙。如此等等，这一个接一个的象征场面的描写，构成了五彩缤纷、光怪陆离的象征体系，把诗人的峻洁的人格、崇高的理想、坚强的意志、忠贞的感情、不屈服于流俗的精神，全都淋漓尽致地展现出来了。而且象征中还有象征，如写神游天国，象征诗人的求索，而帝闾的白眼相看，又象征着追求的失败。这与《诗经》中的比中有比，也有着继承与发展的关系。

大致说，屈原是从上述四方面将比兴发展为象征的。象征与比兴都是以象喻意，这是它们基本的相同点，但也有其质的区别。

一、不论何种形式、何种层次结构的比兴都是“以彼物比此物”，而象征却是以喻体与本体融合为一的艺术形象或艺术境界来喻意的。

二、一切比兴都是用自然形态的物象打比方，没有艺术的虚构，而象征的形象是经过艺术加工的，是虚构的而不是实有的，是再创造的而不是本然的。

由于有这两个质的区别，较之比兴，象征也就扩大了艺术特性及其创造功能和欣赏效应：

首先，由于象征形象是艺术的虚构，是高层次形象思维的结果，故较之比兴其想象与联想的特性就更为显著，所描绘的形象也就更加鲜明生动，所象征的内容也就更深远和隐蔽，加之是情景交融，因而更能激发读者的想象和联想，唤起他们的审美体验，产生更大的含蓄的美感效应。

其次，由于象征形象的创造，是高层次形象思维的结果，故其想象更为奇特，加之夸张性的形容描写，其形象便富于奇异的色彩，使读者得奇于象外，所产生的审美欣赏上的震惊效应也就更大。

又次，由于象征形象富于艺术想象，因而作者的主观倾向性更强烈，以感情为中介的特性得到最大程度

的扩张,深婉抒情的创造功能随之而得到充分的发挥,感染效应就更显著。

第四、由于象征不是用自然形态的物象喻意,而是融合夸张、拟人等艺术手法,“化实景为虚境,创形象以象征”^⑳,因而能表达曲折复杂的发展变化着的系列化的思想内容。这样,就扩大了类比的性质和审美创造的达意功能以及审美欣赏的认同效应。

第五、由于象征形象是艺术的虚构,较之比兴的喻象它更活脱,更具有虚拟的性质,因而所产生的歧异效应也就更大。李高隐的《无题》诗,历来解释纷纭,就是一个例证。

以上探讨了从比兴到象征的发展。自《楚辞》之后,象征与比兴都继续在向前发展着。要阐明它们尔后的发展历程,需要很长的篇幅,本文只能略述它们发展的主要趋势。

就比兴讲,为了取得更佳的美感效应,而向新奇精巧与同烘托、夸张等艺术手法相结合这两个方面推进。前者如《文镜秘府论·地卷》说的“谜比”和“映带体”(今人称为双关比)、《冷斋夜话》说的“象外句”(今人称为联想比)以及钱钟书先生在《谈艺录》中说的“曲喻”等等。后者如贺铸《青玉案》结尾写的“试问闲愁都几许?一川烟草,满城风絮,梅子黄时雨。”后三句罗大经说“比愁之多也,尤为新奇”^㉑。形式是博喻,但有别于《诗经》中的博喻。《诗经》中的博喻只是几个比喻的连缀,喻体是各自独立的,也没有烘托的作用。而这三句比喻闲愁多如一川烟草、多如满城风絮、多如梅子黄时雨,既有艺术的烘托,又有艺术的夸张,渲染了愁煞人的环境气氛,烘托出了愁闷的情怀。这种各个喻体在意蕴上有着内在联系,共同起着烘托作用的博喻,也就构成了统一的艺术意境,所以“意味更长”。

就象征讲,发展的主要趋势也表现在两方面:一是婉约自然,一是运用范围的扩大。为了说明前者,须回顾一下《橘颂》。屈原写橘树具有“廓其无求”等等美好的品质,都是他的主观赋予,而后世诗歌所描绘的象征形象则尽可能地减少主观附加成分,使之藏而不露,如刘禹锡写的《石头城》就是如此。象征诗的主观倾向越隐蔽,其形象也就越典型自然、完美精粹,其喻意也就越婉约深沉而不率直线露,所构成的艺术意境也就越发耐人寻味。关于运用范围的扩大,则是由用象征手法写抒情诗,扩展至写咏史、游仙、艳情、咏物等诗体中。

象征手法还被运用到后世的词、曲、戏剧、散文、小说、绘画、雕塑等文艺创作领域,以至今日的电影艺术的创作中。这一手法对后世的影响是十分深广的,涉及一切文学艺术部门,并在这些部门的创作实践中得到新的发展。

本文从上述四部分对比兴做了一番粗浅的探讨,回答了前言中提出的四个问题,总的说,是想对比兴做动态的研究,通过总结比兴写诗的实践经验,来揭示比兴的特性、功能、效应及其在历史上的发展和演变,以避免理论脱离实践、静止地看待比兴问题和局限于古人的比兴概念中。不为古人的比兴概念所局限,并非轻视古人的比兴理论。古人的比兴理论,是我国古代文论中的宝贵遗产,具有我们民族的特色,无疑是要继承的。但由于历史的局限,古人的比兴理论不可能没有片面性,因此不能做为今天讨论比兴问题的前提和出发点。讨论比兴,主要目的也不在于介绍古人的比兴说或为古人的比兴说做笺释,而在于有所新的发现。

注释:

① 杨载《诗法宗数》

②⑨⑳㉑ 《文心雕龙·比兴》

③ 《经典释文·毛诗音义·关雎》

④ 朱熹《诗集传》

⑤⑥ 《栾城应诏集》卷四《论诗》

⑦ 《诗大序》

⑧ 《诗言志辨·比兴》

⑩ 《周礼·大师注》

⑪ 《诗大序正义》

⑫ 《中国美学简介》

⑬⑭ 《楚辞研究论文集》

⑮⑯ 《楚辞选注集》

⑰ 《诗学》

⑱ 《美学》卷一

⑲ 《蠡斋诗话》

⑳ 《诗经通论》

㉑ 转引自陈子展《诗经直解》

㉒ 《易·系辞上》

㉓ 《易·系辞下》

㉔ 王伯弼《周易倒略·明象篇》

㉕ 《文心雕龙札记·比兴》

㉖ 宗白华《中国艺术意境之诞生》

㉗ 《鹤林玉露》