

唐人比兴观及其诗学实践

钱志熙

内容提要 唐人诗学是典型的范畴诗学，其诗学传承、创作与批评多是通过范畴运动而展开的。比兴之说出于六义，经汉魏六朝时期经学与文学的阐释，为唐人所继承，是唐代最重要的诗学范畴之一。唐人甚至直接以比兴称诗；诗歌之外的其他文体或艺术也多用比兴之说。唐人对传统比兴说的最大发展，在于对“兴”义的发展。虽然汉魏以降，作为歌谣传统的兴法衰落，文人诗较多地使用比法，但自孔子论诗，即强调“兴”义，刘勰亦特重“兴”法。兴作为诗歌艺术的一种本质性特征，被提到更重要的位置上，已远远超过歌谣“兴”法的内涵。“兴”是唐代最活跃的诗学词语之一，由此而形成“兴寄”“兴象”“兴讽”等一系列以兴为核心词的诗学范畴。

关键词 唐代诗学 比兴 兴寄 兴象

中国古代诗论的主要特点是范畴诗学。历代诗人、诗论家通过一些重要的诗学范畴，实现了诗学思想的传承与发展，而诗歌理论在创作上的体现，也是通过范畴进行的。中国古代诗学的内在体系，是通过一些重要的范畴而达到其完整性、体系性的。前人在讨论唐代诗学时，或是认为唐人缺乏诗学，或是将作为初学者指导书的格法类著述作为唐人诗论的全部。而事实上，我们观察唐人诗学，发现虽然缺少后来宋、元、明、清诗学那样的系统性诗学著作及分析性的诗歌批评，但是从来不缺乏范畴。甚至可以这么说，唐代成熟的诗人自觉的诗歌创作活动，一直是在范畴的运作中进行的，其日常的诗歌批评活动也是如此。唐人诗学的范畴，相比于后来时代的诗学，还有一个特点，就是继承传统的特点十分明显。与唐代学问重视述古（如中唐以前的经史之学主要是沿承汉魏六朝为主）一样，唐人在诗学范畴上，也是以传承诗骚及六朝为主的，尤其突出的如风雅比兴及情性等范畴。唐人较多地使用传统的风雅、六义、风骨等范畴来规范其诗歌创作，展开日常的诗歌批评。初一看只是简单地重复前人的范畴，在理论上没有多少新的发展；但事实上，唐人的范畴并不停留在援引前人成说的层次上，更重要的是体现于具体的创作实践中。他们通过具体的创作与批评的实践，对这些传统的范畴做出发展，赋予其新的内涵，并且解决其与当代诗学实践之间的某些矛盾。同时，唐人还创造了一系列能够及时体现其当代诗歌艺术发展的新的范畴。因此，研究唐人诗学，范畴的研究是十分重要的。当然，唐人的诗学范畴是实践性的，其内涵往往是在具体的创作与批评活动中体现出来的，因此有一种相对的不确定性。尤其是在具体的创作与批评中，其范畴的使用常常是带有很大的感性与偶然性，许多时候是飘忽不定的，随着主观感受而不断变化。因此，某种意义上说，唐人（甚至整个中国古典诗学）的诗学范畴是不可穷尽性的。但是，在无数感性的、偶然性的范畴思维中，还是凝结了一批相对固定、贯穿于唐代诗学的整体或某一重要部分中的范畴，我们可以对之进行相对客观的研究，作为理解唐代诗学之关键点。笔者曾对唐人诗学的情性、通变及诗境等范畴作过研究^①，其用意正在于此。

^① 具体可参见钱志熙《情性与通变——唐人诗学的基本思想与方法》（《长江学术》2006年第1期）、《唐诗境说的形成及其文化与诗学上的渊源》（《文学遗产》2013年第6期）中的论述。

本文主要研究唐人诗学中的比兴范畴。众所周知，这完全是一个传统的范畴，汉儒与六朝诗论家都对其内涵作过阐释，后来宋元明清经学家与诗论家也作过一些重要的阐述。而唐人除唐初孔颖达在解经时对比兴作过理论阐释外，基本上没有对比兴的内涵作过什么重要的阐述。所以，我们研究古代的比兴理论发展史时，比较关注上述的理论阐述；而研究具体诗歌创作的比兴问题时，则比较重视那些被公认为用比兴方法创作的《诗经》《楚辞》、汉魏古诗等作品，而对唐人诗学中比兴范畴的运用，唐诗创作中的比兴问题，则缺乏系统、深入的研究。

—

比兴出于六义。《毛诗·大序》叙六义云：“故诗有六义焉，一曰风，二曰赋，三曰比，四曰兴，五曰雅，六曰颂。”^①《周礼·春官·大宗伯·大师》称“大师掌六律六同”，“教六诗，曰风、曰赋、曰比、曰兴、曰雅、曰颂”^②，“六诗”实即“六义”，孔颖达《毛诗正义》论之甚详，其结论曰“然则风雅颂，诗篇之异体；赋比兴，诗文之异辞耳”，“赋比兴是诗之所用，风雅颂是诗之成文。用彼三事，成此三事”（《毛诗正义》卷一，《十三经注疏》，上册，第271页），可以说是对汉魏以来经学家关于六义的主流看法的一个总结。《周礼》贾公彦疏解“六诗”之义亦云：“按《诗》上下，惟有风雅颂是诗之名也，但就三者中有比赋兴，故总谓之六诗。”（《周礼注疏》卷二三，第797页）两家之说，可以定讞《周礼》“六诗”即《毛诗》“六义”。风、雅、颂为诗之体，赋、比、兴为诗之用。这也是唐人对六义的理解。“六义”之说在唐代诗学中仍然流行，唐人论比兴，实不离乎六义之旨。白居易《读张籍古乐府》“为诗意如何？六义互铺陈。风雅比兴外，未尝著空文”^③，即为著例。唐人或单举风雅，或单举比兴，或兼提风雅比兴，其义皆可互通，都是标举诗歌创作的宗旨。六义之中，之所以多举“风雅”而少及颂，是因为风雅可以概“颂”之义，而颂不能兼风雅之义；又多言比兴而少及赋，是因为赋为文体之常用，不烦特举而自在，而比兴则是诗体之特殊性所在。大抵诗人无有能比兴而不能赋者，然有能赋而不能比兴者。齐梁体之缺失，正在能赋而不能比兴。而历代的郊庙乐章之不足，正在有颂而少风雅之义。所以，唐人论诗之取于六义者，以风、雅、比、兴四者为重。而风雅与比兴又形成两对相互关涉的范畴。所以，我们首先要清楚，不仅唐人比兴之说出于六义，而且每举比兴之说，常兼有六义之旨，尤其是同时含有风雅之义。

唐人比兴说也是对汉魏六朝经学家与文论家比兴说的继承与发展。《周礼》虽著“六诗”之名，但没有对其内涵做出解释。《左传》所记春秋时期君臣之歌诗、赋诗，及春秋战国诸子百家之引诗、论诗，没有涉及完整的“六义”之说，更鲜言“比兴”。至汉儒解诗说诗，才多举“六义”“比兴”。刘勰指出“毛公述传，独标兴体”，是因为“风通而赋同，比显而兴隐”^④。但《毛诗·大序》多论风、雅之义，而对比兴未有具体阐述。后来的经学家，逐渐对比兴之义展开阐释活动。在汉儒那里，“比兴”主要是作为“《诗经》学”的范畴被阐释的，并没有扩大到一般的诗歌乃至文章的领域中。但是，在实际的创作中，《楚辞》作者与汉魏以降的诗人，都使用了比兴的方法，赋体虽然有学者认为是取六义中赋义而成体，但实际的创作中，赋体中也多运用比兴之法。这是开启后来诗赋创作中运用比兴方法的一个直接渊源。正因为这个原因，六朝文论家论比兴，已经不局限于《诗经》，而是扩大到一般诗学与文章学的范畴，其代表性表述即刘勰《文心雕龙·比兴》。这是比兴说发展中决定性的

① 孔颖达《毛诗正义》卷一，《十三经注疏》，中华书局1980年版，上册，第271页。

② 郑玄注，贾公彦疏《周礼注疏》卷二三，《十三经注疏》，上册，第797页。

③ 顾学颉点校《白居易集》卷一，中华书局1979年版，第1册，第2页。

④ 范文澜《文心雕龙注》卷八，人民文学出版社1958年版，第601页。

一步。唐人在具体的创作与批评中使用比兴说，在逻辑上其渊源即可追溯到刘勰。

进入唐代，诗歌创作繁荣，理论与批评也随之活跃，比兴理论更多地与具体创作相结合，进入了这个学说新的发展阶段，同时也奠定了比兴作为中国古代诗歌创作中重要的指导性范畴的基础。朱自清认为言志、比兴、温柔敦厚诗教说为古代诗歌理论的三个基本学说^①，可见其影响之深远。徐正英认为，自先秦至唐代比兴说的演变轨迹，可归纳为两条线索，即儒学经师之释比兴与文论家、作家对比兴的阐发。比兴的解说史，则可分为三个阶段，即“两汉为比兴概念的诠释阶段，魏晋南北朝为原始含义的阐释向文论性阐发的过渡阶段，唐代为风雅比兴说正式建构和这一文学主张发生重大影响的阶段”^②。这个归纳基本上是准确的。

作为诗人所标榜并实践的创作方法的比兴，与经师及文论家解释的比兴有一个不同：经师与文论家的比兴，是一个阐释学中的范畴，总是将比与兴作为两种修辞的方法来分别诠释，即比与兴是两个范畴，即“六义”中的“二义”；而诗人在具体的创作实践中使用的比兴范畴，在许多场合并不着意区别比与兴两义，而是合比兴为一义，将“比兴”作为具有联合词组性质的一个范畴来使用，视之作为一种创作方法与主张。当然，在具体的创作中，比法与兴法还是有所区别的。比兴的使用上的这种分合情况，仍可追溯到六朝文论家，其中刘勰《比兴》在比兴说的发展历史上具有重要地位。刘勰仍然将比兴分开来说，并且他更重视兴的作用，认为“炎汉虽盛，而辞人夸毗，诗刺道丧，而兴义销亡”（《文心雕龙注》卷八，第602页）。魏晋以下的诗赋创作中，实际是比法的单独发展。但如其书中使用的“风骨”“情采”等范畴一样，比兴在刘勰这里已经从六义中提取出来，成为一对诗学范畴。其实魏晋以降的文人，在具体的创作中已经不再对比与兴两种方法做过多的分别，他们通常将比兴作为一个词组来使用，如《梁书·文学传》载萧纲《与湘东王书》：“比见京师文体，儒钝殊常，竞学浮疏，急为阐缓。玄冬修夜，思所不得，既殊比兴，正背《风》《骚》。”^③这种用法，已开启唐代诗家使用比兴以论创作的先例，并且开启了唐人将比兴视为一对组合紧密的范畴的使用习惯。

唐人每论及比兴之旨，俱是比兴并提，如“词蔚古风，义存于比兴”^④“学贯儒墨，词精比兴”（苏颋《授卢藏用检校吏部侍郎制》，《全唐文》卷二五一，第2册，第1119页）、“学综幽贻，词含比兴”（苏颋《授郑惟忠太子宾客制》，《全唐文》卷二五二，第2册，第1125页）、“声尘邈超越，比兴起孤绝。始信郢中人，乃能歌白雪”^⑤“其诗大略以古之比兴，就今之声律，涵泳《风》《骚》，宪章颜谢”（独孤及《唐故左补阙安定皇甫公集序》，《全唐文》卷三八八，第2册，第1744页）、“绍儒门之学行，工诗人之比兴”（常袞《授孙会侍御史制》，《全唐文》卷四一一，第2册，第1867页）、“有时放言以畅天理，且以园公歌咏于紫芝，宏景怡悦于白云，故属词之中，尤工比兴”（权德舆《中岳宗元先生吴尊师集序》，《全唐文》卷四八九，第3册，第2214页）、“四始五际，今既远矣。会情性者，因于物象；穷比兴者，在于声律”（权德舆《右谏议大夫韦君集序》，《全唐文》卷四九〇，第3册，第2215页）。上述众多的用例，反映了唐人使用比兴的一个事实，即比兴是被看作诗歌创作的一种基本方法，这是唐人对经学比兴说的一个重要发展。不仅如此，在唐人的用例里面，我们发现一个比较普遍的现象，他们多直接用“比兴”来指称诗歌创作。如温庭筠《上盐铁侍郎启》：

然素励颛蒙，常耽比兴。未逢仁祖，谁知风月之情；因梦惠连，或得池塘之句。莫不冥搜刻骨，默想劳神。未嫌彭泽之车，不叹莱芜之甑。其或严霜坠叶，孤月离云。片席飘然，方思独往；

① 朱自清《诗言志辨》，华东师范大学出版社1996年版，第49、82页。

② 徐正英《先秦至唐代比兴说述论》，《西北师范大学学报》2003年第1期。

③ 严可均辑《全梁文》卷一一，《全上古三代秦汉三国六朝文》，中华书局1958年版，第3册，第3011页。

④ 唐代宗《授刘晏吏部尚书平章事制》，董浩等编《全唐文》卷四六，上海古籍出版社1990年版，第1册，第217页。

⑤ 储光羲《酬李处士山中见赠》，《全唐诗》卷一三八，中华书局1960年版，第4册，第1397页。

空亭悄尔，不废闲吟。（《全唐文》卷七八六，第4册，第3647页）

其《上封尚书启》也有同样的表达方式：

某迹在泥途，居无绍介。常思激励，以发湮沉。素稟颡愚，夙耽比兴。因得诛茅绝顶，薙草荒田；默想劳神，冥搜刻骨。（《全唐文》卷七八六，第4册，第3647页）

和他同时的李商隐也有类似的表达方式：

某比兴非工，颡蒙有素。然早闻长者之论，夙托词人之末。（李商隐《献侍郎巨鹿公启》，《全唐文》卷七七八，第4册，第3599页）

从上述引文中“常耽比兴”“夙耽比兴”“比兴非工”可见，唐人常常直接称写诗为“比兴”。比较接近上述温、李用法的，还有如欧阳詹《送李孝廉及第东归序》：

迩来加取比兴属词之流，更曰进士，则近于古之立言也，为时稍称。（《全唐文》卷五九六，第3册，第2670页）

所谓“比兴属词”，即指诗赋创作。又如权德舆：

且君富于文谊，恬于利欲，比兴声律，播于士林。（权德舆《送司门殷员外出守均州序》，《全唐文》卷四九一，第3册，第2221页）

又如梁肃：

唐兴九世，天子以人文化成天下，王泽洽，颂声作，洋洋焉与三代同风。其辅相之臣曰邺侯李公泌，字长源，用比兴之文，行易简之道。（梁肃《丞相邺侯李泌文集序》，《全唐文》卷五一八，第3册，第2328页）

唐人直接称诗歌创作为比兴，犹如直接称其为风雅一样。风雅是体而兼有法，比兴是法而兼指体。在唐人看来，比兴即是诗歌的基本创作方法，同时也是诗歌的基本功用。由此可见比兴这一对范畴在唐代诗学中的重要性。

唐人不仅视比兴为诗学的基本创作方法，而且对诗歌之外的比兴艺术也有所论述。比兴虽出于《诗经》，但古人论比兴，每视为文章之一法，而不局限于狭义的诗学。刘勰《比兴》所论的对象，即包括诗赋二体。事实上，在唐人的文学观念中，文章还是一个大文学的概念，包括诗赋箴铭诸文体。唐人论汉魏六朝文学的正变盛衰，也都是合诗赋之类而论之。所以，唐人称文章之比兴，虽然重在诗歌，也兼及其他文体。史学家刘知几即常论比兴之义，甚至将其视为史学之一法。《内篇·叙事第二十二》即将史传撰写的夸饰、形容之法追溯到文章的比兴之道：

昔文章既作，比兴由生。鸟兽以媲贤愚，草木以方男女，诗人骚客，言之备矣。洎乎中代，其体稍殊，或拟人必以其伦，或述事多比于古。^①

又《史通·外篇·古今正史第二》：

而世人叙事不能自远，或言皆比兴，全类咏歌；或语多鄙朴，实同文案，而总入编次，了无厘革。（《史通》卷一二，第106页）

《外篇·杂说上第七》：

《左传》称仲尼曰：“鲍庄子之智不如葵，葵犹能卫其足。”夫有生而无识，有质而无性者，其唯草木乎？然自古设比兴，而以草木方人者，皆取其善恶薰蕕、荣枯贞脆而已。必言其含灵畜智，隐身违祸，则无其义也。寻葵之向日倾心，本不卫足，由人睹其形似，强为立名。亦由今俗文士，谓鸟鸣为啼，花发为笑。花之与鸟，安有啼笑之情哉？必以人无喜怒，不知哀乐，便云其智不如花，花犹善笑，其智不如鸟，鸟犹善啼，可谓之谎言哉？如“鲍庄子之智不如葵，葵犹能卫其足”，即其例也。而《左氏》录夫子一时戏言，以为千载笃论，成微婉之深累，玷良直之高

① 刘知几《史通》卷六，辽宁教育出版社1997年版，第53页。

范，不其惜乎！（《史通》卷一六，第133页）

刘知几认为比兴是文章之道，并且看到史传撰写中也有使用比兴之法，有类诗人之咏歌。虽然它对这些具体的比兴之例持否定态度，批评其夸饰不实，但他并不是就认为史传不能用比兴之法，而是要用得妥当。不仅文章，艺术如书画之类，唐人也多以比兴之义去理解。如于邵《进松竹图表》：

臣所以缘义祝寿，出幽入微，不散氤氲之容，同成俯仰之势。征图画之旨，诚惭创物；求比兴之义，庶近爱君。（《全唐文》卷四二五，第2册，第1917页）

观此，则知唐人论绘画，也用比兴之说。又张怀瓘《六体书论》：

法本无体，贵乎会通。观彼遗踪，悉其微旨。虽寂寥千载，若面奉徽音。其趣之幽深，情之比兴，可以默识，不可言宣。（《全唐文》卷四三二，第2册，第1951页）

此则以比兴论书法。由此可见比兴之说在唐代艺术领域的活跃作用，它不仅是一种诗歌理论，而且还可视为广义的艺术理论。而源于《诗经》学的比兴范畴，以及源出于《诗经》《楚辞》的比兴艺术传统，在唐代被作为一种基本的艺术方法来使用，对唐诗艺术精神的造成起到了决定性的作用。

二

比兴理论及比兴艺术传统的这种发展，其实是汉魏六朝以来文学艺术发展的一个结果。这里涉及文人诗歌与源出于歌谣、乐章的《国风》、乐府在创作方式上的不同。赋、比、兴应该是来自于原始歌谣作者们对其修辞艺术的自觉体认，而由教习六诗的太师们提炼总结出来。所以，从本质上说，比兴是来自于歌谣的原始性的修辞方法。古老的歌谣，都是出于人心之自然表达，其特性在于抒发，而非交流，即所谓“男女有所怨恨，相从而歌，饥者歌其食，劳者歌其事”^①。所以其语言的表现，主要是追逐情绪的飘忽变化与人心的微妙律动，存在着一种明显的无意识性。当诗人要有所抒发时，往往被莫名的情绪所驱使，不知其所要表达的是什么，这时触目或联想到的事物，只要在这个情绪流之中，都可能成为“兴”的表达对象。随意兴发，随韵宛转，词之所发，象之所生，常不知意之所在，义之所明。这种情况在儿歌、童谣中表现得最为突出。故风诗、歌谣，多以兴开端。及至歌头已起，节奏已顺，则诗人对于自己所要表现的内容，逐渐清晰起来，于是或用比法以达到言在此而意在彼的作用，或用赋法来直叙其事、直抒其情。这样看来，在风诗歌谣中，比、赋两法是明确的，而兴法则是不明确的。古人解诗，其义多依比与赋的部分，而其辞则重在兴之使用。盖兴义虽微，却是开放式的，是人心向自然万物的自由开放。经生深感兴之重要，而不易体认，故“毛公述传，独标兴体”。但随着诗歌艺术的发展，尤其是当修辞艺术上属于自然性的歌谣、乐章向属于自觉性的文人诗歌发展时，后者的创作状态既不同于歌谣之应心肆口、随意吟叹，也不同于乐章之每依乐段而成文，其修辞艺术更加自觉，而创作、著述之意更加明显。所以汉魏文人诗中，兴法逐渐减少，而比法增加。建安诗人所作，多用比法。尤其是在古人认为源出于诗的辞赋中，赋义日广，而比法也得到较多的使用，兴法差不多完全消失了。刘勰《文心雕龙·比兴》揭示了这一艺术上的变化：“炎汉虽盛，而辞人夸毗，诗刺道丧，故兴义销亡。于是赋颂先鸣，故比体云构，纷纭杂遝，倍旧章矣。”（《文心雕龙注》卷八，第602页）可见，汉魏以降，诗赋艺术中比盛而兴衰，是文学发展史上的一个重要现象。但诗人论诗，并不因为比盛兴衰而单提比体，而仍然比兴并提。这是因为比与兴虽是两种不同的修辞方法，但性质很接近，都是索物以言情志，引类以为讽谕，所以古人的习惯，总是比兴并提。事实上，兴义虽然隐约难明，但它更能体现诗歌艺术兴感无端的表现性特点。所以古人虽比兴并提，其所重常在于兴。孔

^① 何休《春秋公羊传注疏》卷一六，《十三经注疏》，下册，第2287页。

子论诗，“诗可以兴，可以观，可以群，可以怨。迩之事父，远之事君。多识于鸟兽草木之名”^①。兴观群怨四者之中，兴是诗的本质之用，正因为诗可以兴，才有可观、可群、可怨的作用。可观、可群、可怨，不限于诗，别的文体与非文学手段也可以达到，兴则是诗特有的本质。孔子又说：“兴于诗，立于礼，成于乐。”（《论语注疏》，《十三经注疏》，下册，第2487页）孔子所说的“兴”，不完全等同于六义之“兴”，而是对古兴之说的的发展。他主要是从用诗方面来揭示诗的某种本质性的功用。叶嘉莹曾著文论述孔子诗学中“兴”的重要意义，认为《论语》中记载孔子论诗，如《学而》中孔子赞扬子贡“始可与言诗已矣，告诸往而知来者”，以及《八佾》中“起予者商也，始可与言诗已矣”诸条，皆可阐述“诗可以兴”之义。并说“‘兴’是中国诗歌里真正的精华，是我们中华诗学的特色所在”^②。可以说，孔子在理论上已经扩大“兴”的内涵，并且赋予“兴”以诗的本质性作用的意义。刘勰论比兴，也特重兴之价值，一曰“观夫兴之托喻，婉而成章，称名也小，取类也大”（《文心雕龙注》卷八，第601页），又当其批评汉魏以来比盛兴衰时也说：“辞赋所先，日用乎比，月忘乎兴，习小而弃大，所以文谢于周人也。”（《文心雕龙注》卷八，第602页）以兴法的衰微为后人之作不及周诗的原因所在。可见古人论艺，多重兴而轻比，将兴看成是一种更加根本的艺术方法。

那么，在诗骚之后的文人诗歌中，兴是否真的减少了，甚至消失了呢？从艺术的发展历史来看，汉魏以降的诗赋创作中，《诗经》中的那种歌谣之兴的古法是消歇了。这是因为兴这种古老的修辞方法，是与原始性的思维方式联系在一起的^③。它在文学的自觉时代，文人诗歌创作无法以其原生态的方式继续使用。但作为一种艺术传统的六义中的兴义，不是消失了，而是其意蕴被扩大了。在文人诗的时代，兴更多地被用来揭示诗歌艺术的本质属性。前面我们说过，兴在诗歌中的效用是巨大的，是人心向自然万物的自由开放。而人心在抒情活动中向自然万物的自由开放，正是诗歌艺术的本质所在，是其无穷魅力的发生之源，所谓“诗可以兴”“兴于诗”，都是这种艺术本质的体现。所以，从广义上说，抒情活动中人心向自然万物的自由开放，都可被视为兴的艺术。即以魏晋南北朝诗歌而言，其间大量兴起的各种咏物诗与山水诗，即是兴法的发展。兴的本质，在于由外物的触发而引起主观感情的一种连动，即所谓感物兴思。魏晋诗赋创作中感物说的盛行，即是兴义的扩大^④。所以，作为古老的歌谣修辞艺术之狭义的“兴”法虽然较少被文人诗作者继承，但兴的艺术精神却得以充分地发展。因此，从狭义的“兴”法到文人诗歌的比兴范畴，兴义是有一个巨大的发展的。了解了这个过程就会明白，比兴二法，虽然经师、文论家之解释多执着其异，而诗人论艺则主要是体认其同，而不执着计较其异。唐诗比兴艺术的发展，并非简单地继承诗骚的比兴之法，而着重于“比兴”的艺术精神。在具体的创作中，不仅兴与比融合，常常难以明确地区别二者，即使是兴与赋，也常常难以严格区别。如写山水景物及吟咏事物之作，皆可以视为赋，但从其感发情思、融寄主观内容来看，也可视为兴。其间的区别，在于体物赋事时，有无情灵摇荡的感发，有无思想与情感的寄托。所以，唐人论比兴的重点，在于诗之有无感发，有无寄托。以上应该是唐人对传统的比兴范畴发展的一个主要方面。比、兴两法不能不融合于一个艺术范畴者，就是因为诗歌艺术的这种发展。

由于上述所论的兴义扩大，兴作为诗歌艺术之基本精神被诗人把握，用来指揭诗的本质属性。所以，就唐代诗学中的比兴这一范畴而言，其重心实在于“兴”：

未睹风流日，先闻新赋诗。江山清谢朓，花木媚丘迟。吏部来何暮，王言念在兹。丹青无不

① 何晏集解，邢昺疏《论语注疏》卷一七，《十三经注疏》，下册，第2524页。

② 叶嘉莹《红蕖留梦》，三联书店2013年版，第313页。

③ 参见赵沛霖《兴的源起》一书的有关论述，中国社会科学出版社1987年版。

④ 参见钱志熙《魏晋诗歌艺术原论（修订本）》第四章第五节《西晋文人的自然观与西晋文学的意象》，北京大学出版社2005年版，第212—215页。

可，霖雨亦相期。昔我投荒处，孤烟望岛夷。群鸥终日狎，落叶数年悲。渔父留歌咏，江妃入兴词。今将献知己，相感勿吾欺。（张子容《赠司勋萧郎中》，《全唐诗》卷一一六，第4册，第1178页）

至于诗之为称，言以全兴；诗之为志，赋以明类。亦有感于鬼神，岂止明夫礼义。王泽竭而诗不作，周道微而兴以刺。（李益《诗有六义赋》，《全唐文》卷四八一，第3册，第2178页）

然去诗未远，梗概尚存，故兴离别则引双凫一雁为喻，讽君子小人则引香草恶鸟为比，虽义类不具，犹得风人之什二三焉……陵夷至于梁陈间，率不过嘲风雪、弄花草而已。噫！风雪花草之物，三百篇中，岂舍之乎，顾所用何如耳。设如“北风其凉”，假风以刺威虐也；“雨雪霏霏”，因雪以愍征役也；“棠棣之华”，感华以讽兄弟也；“采采芣苢”，美草以乐有子也。皆兴发于此，而义归于彼。（白居易《与元九书》，《全唐文》卷六七五，第3册，第3052页）

就诗的本质来讲，单举比不可以概兴，而举兴则可以概比，所以张子容“渔父留歌咏，江妃入兴词”，“兴词”即比兴之词，亦即诗歌。同样，李益说“诗之为称，言以全兴”，亦以“兴”为诗之主要特征，他还说“周道微而兴以刺”。至于白居易所说的“兴离别则引双凫一雁为喻”，又云“兴发于此，而义归于彼”。其举六义比兴，单提兴而不言比，则可知兴可兼比，比不能兼兴。然而唐人对于“兴”的理解，其义不重在自由联想、引起歌词的节奏谐和等特质，而在于寄托之义、美刺之风。以美刺论兴，也源于古人，前引刘勰之论，即认为“诗刺道丧，故兴义消亡”。白居易举《诗经》数例，以为都是“兴发于此，而义归于彼”，也是重于寓意。这正是文人诗之兴法与风诗、歌谣之兴法的不同，文人重视兴的美刺讽喻之义，这是文人诗对兴义的又一发展。前面已经论述过，孔子提出“诗可以兴”“兴于诗”等重要观点，扩大了兴的内涵，尤其是将“兴”视为诗的基本功用，对后来文人诗的比兴诗学影响极大。唐人论兴或比兴，正是从诗用方面来讲的。循此，则唐人比兴学与风谣比兴传统的深层联系也就可以找到，其中儒家诗学起了中间环节的作用。

三

前节论述唐代诗学的比兴范畴，是以兴为中心，兴指向诗歌的本质。因此，在唐代诗学比兴观的发展中，兴是一个很活跃的、富于生发性的概念。“兴”是唐诗中最常用的诗语，唐人作诗常说“诗兴”（《全唐诗》所见如李白《酬殷明佐见赠五云裘歌》“顿惊谢康乐，诗兴生我衣”、刘长卿《送郭六侍从之武陵郡》“知君诗兴满沧州”等34例）、“雅兴”（《全唐诗》所见如朱湾《重阳日陪韦卿宴》“雅兴谢公题”等5例）、“吟兴”（《全唐诗》所见如许棠《寄黔南李校书》“从戎巫峡外，吟兴更应多”、李咸用《送曹税》“落帆当此处，吟兴不应慵”等17例）。此外，唐人所用为诗题者，如秋兴、古兴、杂兴之类，更是十分常见。这些诗语，虽然诗人在使用时未必都自觉地意识到与比兴传统的关系，但反映出兴的确是唐代诗学中的一个重要范畴。在传统的比兴概念的基础上，唐代诗学中形成一系列以“兴”为核心的新范畴，如兴寄、兴象、兴谕（白居易《读谢灵运诗》：“岂惟玩景物，亦欲摅心素。往往即事中，未能忘兴谕”）、讽兴、感兴（皇甫松《古松感兴》、李涉《感兴》、鲍溶《感兴》、郑谷《感兴》）、寄兴（刘禹锡《令狐相公见示赠竹二十韵仍命继和》“高人必爱竹，寄兴良有以”）、寓兴（鲍溶《寓兴》、朱庆余《和刘补阙秋园寓兴之什十首》、贾岛《寓兴》）等词。这些新范畴对于唐代诗歌的创作与批评，起到了决定性的作用。下面我们将主要围绕“兴寄”“讽兴”“兴象”等范畴展开讨论。

兴寄是以兴为核心的系列范畴中最最重要的一个。“兴寄”一词，晋宋间人已见使用，如僧肇在《答刘遗民书》中提到：

咸道人至，得君念佛三昧咏，并得远法师三昧咏及序。此作兴寄既高，辞致清婉。能文之士，率称其美，可谓游涉圣门，扣玄关之唱也。（《全晋文》卷一六四，《全上古三代秦汉三国六朝文》，第3册，第2410页）

唐人以兴寄论诗，据现存文献，首见于陈子昂的《与东方左史虬修竹篇序》：

文章道弊五百年矣。汉魏风骨，晋宋莫传，然而文献有可征者。仆尝暇时观齐、梁间诗，彩丽竞繁，而兴寄都绝。^①

在这里，兴寄与风骨构成初盛唐复古诗学的一对核心范畴。风骨是六朝时期出现的一个新范畴，兴寄则是依托古老的比兴观及儒家的“诗可以兴”而产生的。两者之间有一个互补的关系。如果说“汉魏风骨”还较多地依附于诗歌经典，人们在实践它时，不能完全离开对经典的学习；那么，兴寄完全是一个独立的美学范畴。在盛唐时期，风骨一词的影响与使用，似较兴寄更为流行。遗憾的是，我们现在无法找寻陈子昂兴寄一词的直接渊源，也无从了解它在当时口传的诗学批评中的使用情况。到了中唐时期，柳宗元《答贡士沈起书》再次使用了兴寄一词：

得所来问，志气盈牍，博我以风赋比兴之旨……嗟乎！仆常病兴寄之作，堙郁于世，辞有枝叶，荡而成风，益用慨然。间岁，兴化里萧氏之庐，睹足下《咏怀》五篇，仆乃拊掌愜心，吟玩为娱。告之能者，诚亦响应。（《全唐文》卷五七五，第3册，第2574页）

柳宗元的表述明显受到陈子昂的影响，可以窥见在唐代诗学实践中，陈氏的兴寄之说其实是一直在发生影响的。又从柳氏之述，我们也可以清楚看到，所谓兴寄，亦即风赋比兴之旨，亦即诗之内涵。这样可以反观陈子昂的兴寄说，其核心内容仍是六义之旨。我们前面论述过，唐人比兴说，是与六义说联系在一起的，同样，其“兴寄”“讽兴”诸说，也是与六义之说相关联的。这是我们在讨论唐人比兴说时要特别加以注意的。

就兴寄之义来说，兴是诗之体，寄是诗之用。兴寄即是通过诗歌艺术创作来寄托作者的主观情志。唐人论比兴，重在兴起主观情志，兴托主观精神。柳冕《与徐给事论文书》：

文章本于教化，形于治乱，系于国风。故在君子之心为志，形君子之言为文，论君子之道为教。《易》云：“观乎人文，以化成天下。”此君子之文也。自屈宋以降，为文者本于哀艳，务于恢诞，亡于比兴，失古义矣。虽扬马形似，曹刘骨气，潘陆藻丽，文多用寡，则是一技，君子不为也。（《全唐文》卷五二七，第3册，第2372页）

从这里我们可以看到，唐人所理解的比兴，并非单纯的艺术方法，而是强调主观情志的表现，并且包括了一种对诗歌的伦理要求在内。从这个意义说，兴寄说又是直接贯穿着诗言志的思想的。兴寄说是对比兴说的一种发展，它不是硬性地强调使用传统的比法或兴法，而是超越于具体的修辞法之上的一种创作原则与精神。虽然唐人对诗骚及魏晋诗人的比兴艺术也有许多具体的汲取，但将比兴或兴寄作为其当代诗学的基本原则，则显然不能局限于传统的比兴法。所以“兴寄”一词的出现是适时的，并且唐人将言志、缘情、风骨、情性等内容，融汇在兴寄这一范畴中。

初盛唐的复古派诗学，当然是重视诗歌的伦理价值的，但并没有将其放在诗论的核心位置。他们重视诗歌艺术整体的审美理想与典范风格，所以诗论的重心在于兴寄与风骨这一对范畴。到了中晚唐时期，唐诗的时代风格业已形成。而世乱政衰、教化不行的现实局面，刺激了一部分坚持儒家理想的诗人们的用世之心，出现了主要派生于儒家教化诗学的新乐府一派的诗学主张。在这种诗学变动中，传统的比兴说与讽喻说相结合，产生了讽兴之说。元稹《乐府古题序》在概括诗史时，强调了讽兴的传统：

况自《风》《雅》至于乐流，莫非讽兴当时之事，以贻后代之人。沿袭古题，唱和重复，于文或有短长，于义咸为赘剩。尚不如寓意古题，刺美见事，犹有诗人引古以讽之义焉。^②

其以“讽兴当时之事”概括从风雅到汉魏乐府的传统，正是为其新乐府创作张本。“讽兴”又作“兴讽”。白居易曾用兴讽赞扬韦应物之作：

① 陈子昂《陈伯玉集》卷一，《四部丛刊》本。

② 冀勤点校《元稹集》卷二三，中华书局1982年版，上册，第254页。

如近岁韦苏州歌行，才丽之外，颇近兴讽。（《全唐文》六七五，第3册，第3053页）

元白又以讽兴之义来标榜自身的创作。白居易在编集时首重讽谕一类：

自拾遗以来，凡所遇、所感关于美刺兴比者，又自武德讫元和，因事立题，题为新乐府者，共一百五十首，谓之讽谕诗。（《全唐文》卷六七五，第3册，第3053页）

元稹《叙诗寄乐天》在说到自己的各类诗歌时，也特重“古讽”“乐讽”“律讽”三种：

其中有旨意可观，而词近往古者，为古讽。意亦可观，而流在乐府者，为乐讽。词虽近古而止于吟写性情者，为古体。词实乐流，而止于模象物色者，为新题乐府。声势沿顺属对稳切者，为律诗，仍以七言、五言为两体。其中有稍存寄兴、与讽为流者为律讽。（《元稹集》卷三〇，上册，第352页）

从将“稍存寄兴、与讽为流”的律诗称为“律讽”可见，前两类“古讽”“乐讽”的性质，正是在于存有寄兴之旨、讽谕之义。这番话当然也是元白讽兴说的典型表达。从而可知，元白的讽兴说，较陈子昂的兴寄之说，更强调讽谕之义，与儒家的六义之说的渊源关系更为密切。最能说明元白讽兴说出于六义的，还是白居易的《与元九书》。此文认为周衰秦兴，六义始削。至骚人之作及苏李五言，六义始缺，但犹有比兴之旨，可以说是“去诗未远，梗概尚存”。到了晋宋时代，“以康乐之奥博，多溺于山水；以渊明之高古，偏放于田园。江鲍之流，又狭于此，如梁鸿《五噫》之例者，百无一二焉。于时六义浸微矣”。至齐梁以下，凡咏物色，不过“嘲风雪、弄花草”而已，虽有靡丽，而讽兴之义全失，可以说是“六义全去矣”。“唐兴二百年，其间诗人，不可胜数。所可举者，陈子昂有《感遇》诗二十首，鲍防有《感兴》诗十五首。又诗之豪者，世称李杜。李之作才矣，奇矣，人不逮矣，索其风雅比兴，十无一焉”（《全唐文》卷六七五，第3册，第3052页）。从这里可以看到，在元白派的理论中，讽兴实为六义之根干，讽兴失则六义衰缺。唐人的比兴理论，从兴寄发展到兴讽，是对儒家传统诗教的一种回复。而在具体的创作中，兴讽的影响与兴寄一样大，奠定了中晚唐以讽谕为宗旨这一派的理论基础。由此可见，传统的比兴说对唐代诗学的巨大影响。

兴象范畴是唐代诗学对传统比兴说的另一重要发展。盛唐的诗歌批评家殷璠在《河岳英灵集》中多次提到“兴象”这一范畴，其中最重要的是序文中以“都无兴象”来批评齐梁体诗歌：

至于曹刘诗多直语，少切对，或五字并侧，或十字俱平，而逸驾终存。然挈瓶庸受之流，责古人不辨宫商徵羽，词句质素，耻相师范。于是攻异端，妄穿凿，理则不足，言常有余；都无兴象，但贵轻艳。虽满筐筥，将何用之。自萧氏以还，尤增矫饰。武德初，微波尚在。贞观末，标格渐高。景云中，颇通远调。开元十五年后，声律风骨始备矣。实由主上恶华好朴，去伪从真。使海内词场，翕然尊古，南风周雅，称阐今日。^①

从本段论述中可知，兴象这个范畴的提出，仍然与初盛唐复古诗学的大背景相关。或者说，兴象说仍然是属于复古诗学的范畴。殷璠从批评齐梁轻艳诗风的立场提出兴象这个范畴，联系陈子昂“齐梁间诗彩丽竞繁，兴寄都绝”，可见两者在理论上的继承性。殷氏继承陈子昂一派的复古诗学传统，论诗提倡风骨，并且阐述了唐诗逐步摆脱齐梁诗风的经过。由此可知，由比兴至兴寄，再到兴象范畴的提出，在脉络上是清晰的。但殷氏是在总结了陈子昂以后盛唐诗学发展的情况下提出自己的理论的，对复古诗学有所发展。其主要表现为在体制上，兼重古近体，所谓“既闲新声，复晓古体。文质半取，风骚两挟”，所以他在论风骨时，强调声律风骨兼备，并以此作为开元诗风成熟的标志。陈子昂以兴寄与风骨并提，殷氏同样是兴象与风骨并提。从这里也可以看出来，兴象说的确是由兴寄说发展过来的。同时的高适《答侯少府》“性灵出万象，风骨超常伦”，正是以万象与风骨相提并论。可见，将兴象（或物象）与风骨并提，在初盛唐之际是一种比较普遍的诗学思想。殷璠在对诗人、诗作进行具体的

^① 殷璠《河岳英灵集·序》，《唐人选唐诗十种》，上海古籍出版社1978年版，第40页。

批评时，也常用兴象这个范畴。如其评陶翰“既多兴象，复备风骨”，又其评孟浩然：“浩然诗，文彩丰茸，经纬绵密，半遵雅调，全削凡体。至如‘众山遥对酒，孤屿共题诗’，无论兴象，兼复故实。又‘气蒸云梦泽，波撼岳阳城’，亦为高唱。”可见，兴象在殷氏诗学中是一个成熟的范畴。

兴象是兴寄与物象的结合，从大的诗史发展脉络来看，兴象说正是传统比兴说与六朝以来体物缘情的情景诗学的结合。冥搜物象是六朝传统，齐梁诗歌多咏物之作、山水之词，应该说是具备物象的，但重在形似写物、属词比事，缺少兴寄的精神，所以说它缺乏兴象。我国古代诗歌，在晋宋以前，以抒情叙事为主，物象浑然于其中。晋宋之后，山水与咏物之风兴起，写景艺术越来越发达，物象成了诗歌的主要表现内容，以至刘勰《文心雕龙》专设《物色》一篇来论述这个问题。但六朝的山水诗，多为纯粹地描摹景物，古人称为摹山范水，缺乏主观情感的融入。咏物也是这样，多形似写物，着重于纯客观地再现。与此相反，兴象之作则情景交融，能够表现出丰富的、具有多层次的美感的景象、物象、事物。总之，兴象是唐代诗人在进行诗歌创作与批评时的一个重要范畴。兴象说的提出，标志着中国古典诗歌艺术的成熟。

兴象一词，虽然现存文献中没有看到广泛的使用，但唐人诗学中存在着一种象的美学，正是兴象说产生的基础。这种象的美学，其实是丰富而富于思辨性的。“象”是《周易》与道家的重要概念，后来佛教也常用。到了唐代，“象”是诗歌中经常出现的词，亦即唐诗中重要的诗语，同样也是文人对自然景物进行审美时的重要概念。唐诗中有不少以象为核心的诗语，诸如“万象”（《全唐诗》所载如苏颋《奉和圣制登太行山中言志应制》“登临万象悬”等94例）、“气象”（《全唐诗》所载如孙逖《夜到润州》“天高气象秋”等39例）、“景象”（《全唐诗》所载如张籍《和左司元郎中秋居十首》“东园景象偏”等24例）、“物象”（《全唐诗》所载如常建《西山》“物象归余清”等34例），等等。可见“象”在唐诗的构词中是十分活跃的，我们完全可以因此而构成唐诗中的一种“象”的美学。这正是兴象说形成的一种基本语境。或者说，兴象说正是唐人“象”的美学与传统比兴说的一种新结合。

唐人所说的“景象”与“物象”是客观性的，它们构成诗歌的客观取材。但是在具有易理与佛、道思想的唐人的思维中，决不仅将象视为纯粹客观的东西，而是在审美与写景造物中理解象与情、理、意等因素的关系。刘长卿“心境万象生，文锋众人服”（《赠别于群投笔赴安西》，《全唐诗》卷一五〇，第5册，第1552页）一句，正可见唐人意识到“象”的实质，在于主客观相遭遇而呈现的。象不仅存在于外，也存在于内，准确地讲，是内外相依而存在的。唐人继承了六朝的传统，在写作中重视冥搜物象，如高适《陪窦侍御灵云南亭宴诗得雷字》“连唱波澜动，冥搜物象开”（《全唐诗》卷二一四，第6册，第2240页）、李幼卿《游烂柯山》“物象不可及，迟回空咏吟”（《全唐诗》卷三一二，第10册，第3518页）、孟郊《赠郑夫子魴》“文章得其微，物象由我裁”（《全唐诗》卷三七七，第12册，第4234页）、贾岛《吊孟协律》“集诗应万首，物象遍曾题”（《全唐诗》卷五七二，第17册，第6636页）、陆龟蒙《袭美以紫石砚见赠以诗迎之》“君能把赠闲吟客，遍写江南物象酬”（《全唐诗》卷六二五，第18册，第7181页）等，此种例子很多。但是比起六朝诗人来，唐人更重视象与情、理、意的关系。如钱起《宴郁林观张道士房》“灭迹人间世，忘归象外情”（《全唐诗》卷二三七，第7册，第2625页），可见象可含情。宋之问《入崖口五渡寄李适》“因冥象外理，永谢区中缘”（《全唐诗》卷五一，第2册，第620页），可见观象可以见理。司空图《二十四诗品·缜密》“意象欲生，造化已奇”，则象中自然含意。刘禹锡论诗云：“诗者，其文章之蕴邪！义得而言丧，故微而难能。境生于象外，故精而寡和。”^① 这些概念与其中反映的审美意识，与兴象说都是相通的，甚至可以说是属于兴象说的范畴。象与情、理、意的关系，其实构成了广义的比兴关系。

在具体的诗论方面，“物”“物象”“象”等概念也是唐人所常用的。《风骚要式》中有“物象

^① 《刘禹锡集》，中华书局1990年版，上册，第238页。

门”，并引“虚中云：‘物象者，诗之至要。’苟不体而用之，何异登山命舟，行川索马。虽及其时，岂及其用。”^①又《金针诗格》论诗有内外意云：“二曰外意，欲尽其象。象，谓物象之象，日月、山河、虫鱼、草木之类是也。”（旧题白居易撰《金针诗格》，《全唐五代诗格校考》，第326页）《雅道机要》亦有“明物象”之说，其所举之例，“残月，比佞臣也。珍珠，比仁义也。鸳鸯，比君子也。荆榛，比小人也矣。以上物象不能一一遍举”（徐寅《雅道机要》，《全唐五代诗格校考》，第405页）。可见唐人深知“象”在诗歌写作中的作用，并且同样深知写象之意义，在于立象以尽意。这正是广义的比兴诗学。故《二南密旨》论比兴，不离物象，其语曰：“取类曰比。感物曰兴。”又曰：“比者，类也，妍媸相类、相显之理。或君臣昏佞，则物象比而刺之；或君臣贤明，亦取物比而象之。”“兴者，情也，谓外感于物，内动于情，情不可遏，故曰兴。感君臣之德政废兴而形于言。”^②上述唐人论诗之语，虽然没有直接用到兴象一词，但都可以归入兴象说的范畴。

四

唐人比兴说及其派生的一系列包含比兴思想的诗学范畴，是在唐诗的体系中展开的。作为唐人诗学的一种普遍性的思想，不同阶段的诗学、不同的诗歌体裁、不同倾向的创作实践，都以各自的方式来继承并发展比兴观与比兴艺术传统。这其中，唐诗古近体并存的体裁系统与比兴诗学的关系，尤其需要深入地研究。

唐人提倡比兴，与复古诗学的兴起有很大的关系。唐人比兴说的第一特征，是提倡风雅与风骚的传统，并以此来规范与评论其当时的创作。这在唐代诗学中是一种比较普遍的思想。对于这一点，作为有唐三百年文学之总结的唐末五代之际刘昫《旧唐书·文苑传序》（《全唐文》作《文苑表》）有比较全面的概述：

臣观前代秉笔论文者多矣，莫不宪章谏诤，祖述诗骚。远宗毛、郑之训论，近鄙班、扬之述作。谓“采采芣苢”，独高比兴之源；“湛湛江枫”，长擅咏歌之体。殊不知世代有文质，风俗有淳醜，学识有浅深，才性有工拙。昔仲尼演三代之易，删诸国之诗，非求胜于昔贤，要取名于今代，实以淳朴之时伤质，民俗之语不经，故饰以文言，考之弦诵，然后致远不泥，永代作程。即知是古非今，未为通论。夫执鉴写形，持衡品物，非伯乐不能分骛骥之状，非延陵不能别雅郑之音。若空混吹竽之人，即异闻韶之叹。近代唯沈隐侯斟酌二南，剖陈三变。摅云渊之抑郁，振潘陆之风徽。彼律吕和谐，官商辑洽，不独子建总建安之霸，客儿擅江左之雄。^③

刘氏这里代表了晚唐崇尚近体一派的观点，对以传统的风骚比兴来评价当代创作有所质疑，这反映了唐诗体制中古近体的矛盾。但他指出前代论文者，“莫不祖述诗骚”，“独高比兴之源”，却是概括了有唐一代比较普遍的诗学思想。可见提倡比兴，意在复古，是唐人明确地意识到的。前述陈子昂、殷璠、白居易等人的思想，已经清楚地表明此点。杜确《岑嘉州集序》中的一段叙述，更是直接揭示了比兴之说与唐人革除齐梁体及开元时代复古诗学的兴起的关系：

自古文体变易多矣。梁简文帝及庾肩吾之属，始为轻浮绮靡之词，名曰宫体。自后沿袭，务于妖艳，谓之摘锦布绣焉。其有敦尚风格，颇存规正者，不复为当时所重，讽谏比兴，由是废缺。物极则变，理之常也。圣唐受命，斫雕为朴。开元之际，王纲复举，浅薄之风，兹焉渐革。其时作者凡十数辈，颇能以雅参丽，以古杂今，彬彬然，灿灿然，近建安之遗范矣。（《全唐文》卷四

① 徐衍《风骚要式》，张伯伟《全唐五代诗格校考》，陕西人民教育出版社1996年版，第429页。

② 贾岛《二南密旨》，中华书局1985年版，第1页。

③ 刘昫等撰《旧唐书》卷一九〇，中华书局1975年版，第15册，第4981页。

五九，第2册，第2077页)

杜氏批评梁简文以后轻浮绮靡流行，自是唐初以来文史家之常论。其独重讽谏比兴，并认为开元之际十数辈能以古杂今，近建安遗范，则是站在总结初盛唐复古诗学成就的立场上的。唐诗最接近传统的比兴艺术的，也主要在古风、古乐府一类中，尤其是直接以感遇、古风为题以及诗题带有“古”如“古意”“古兴”“古怨”等字的一类诗中。关于这个创作系统与风骚及汉魏古诗的关系，学术界已经注意得比较多。但此体在唐代的整个源流演变，仍需全面地梳理；而复古思想在唐代的普遍性，也是需要深入地去认识的。

但是，比兴说对唐诗的影响，并不局限于古风、古体一类。唐代比兴诗学发展，或者说唐诗发展的一个重要趋向，就是源出齐梁的近体系统在其发展过程中越来越多地接受风骨、比兴的观念，并且形成近体诗的比兴艺术。前引殷璠《河岳英灵集序》在提出兴象的同时，又提出声律、风骨这两个重要概念，就反映了兴象论与近体创作的关系。独孤及《唐故左补阙安定皇甫公集序》论大历十才子之一皇甫冉的诗歌，就揭示出这方面的事实：

盖存于遗札者，凡三百有五十篇。其诗大略以古之比兴，就今之声律，涵泳《风》《骚》，宪章颜谢。至若丽曲感动，逸思奔发，则天机独得，有非师资所奖。每舞雩咏归，或金谷文会，曲水修禊，南浦枪别，新声秀句，辄加于常时一等，才钟于情故也。（《全唐文》卷三八八，第2册，第1744页）

所谓“以古之比兴，就今之声律”，就是将原本属于古风、古体的比兴传统，汲取到近体诗中来。可以说，如何将比兴之说与源出齐梁、本乏比兴的近体诗联系起来，是唐代诗学的重要课题之一。权德舆《右谏议大夫韦君集序》记述韦渠牟学诗的经历和对诗学的一番体悟，尤其能够启发我们认识唐人在具体的创作实践中是如何将风雅比兴传统与其当时重视物象、声律俳偶相结合而形成新的审美标准的：

初君年十一，尝赋铜雀台绝句，右拾遗李白见而大骇，因授以古乐府之学，且以瑰琦挾拔为已任。至弱冠，乃喟然曰：“四始五际，今既远矣。会情性者，因于物象；穷比兴者，在于声律。盖辨以丽，丽以则，得于无间，合于天倪者，其在是乎！彼惠休称谢永嘉如芙蓉出水，钟嵘谓范尚书如流风回雪，吾知之矣。”遂苦心藻虑，俚词比事，纤密清巧，度越群伦。（《全唐文》卷四九〇，第3册，第2215页）

李白曾传授韦渠牟古乐府之学，将其作为自己终生提倡的复古诗学的传人。但韦氏最后并没有完全走李白为他选择的诗学发展道路。他认为“四始五际，今既远矣”，与复古派普遍高唱风雅传统的诗学是有所立异的，至少是表示出某种质疑。但他不是消极地质疑，而是有积极地建树，即认为吟咏情性需要因于物象；而穷比兴之旨则在于声律。这可以说将作为儒家诗学核心范畴的“情性”与“比兴”，与齐梁以来作为主要创作方法的冥搜物象与声律偶对结合起来。这种诗学思想，是在中唐时代兴起的，主要是为了解决近体诗与传统比兴说的矛盾。但同时也引发了中晚唐近体诗创作中逐渐增加比兴方法的诗学趋向。晚唐的杜牧、李商隐、温庭筠、韩偓等都是古近体兼长，在吸取齐梁以来绮艳体物的同时，兼尚诗骚以来的比兴寄托之法。

由上面所论可知，比兴与声律的结合，正如比兴与情景诗学的结合一样，是唐人对比兴说的一个重要发展。其对后世诗学的影响是巨大的。反过来我们也可以说，声律与比兴的结合，是近体诗摆脱以形似咏物、绮靡为主要特征的齐梁体的关键。在这里，我们依稀感觉到，唐人比兴诗学在艺术思想上的一种深刻性。

比兴源于古歌谣及风骚，风体重兴而兼比，骚体尚比而兼兴。汉魏诗人，在继承风骚比兴的基础上又有发展。所以，在唐人诗学中，风雅与风骚，都与比兴相联系。汉魏诗人在继承诗骚比兴的基础上，发展了文人诗的比兴艺术，实是后世文人诗比兴艺术的直接源头，尤其是风骨与比兴结合，为后

来初盛唐复古派提供了重要的艺术启发。魏晋刘宋诗歌中，仍多比兴，但至齐梁则渐衰，至梁大同后形似写物、轻艳绮靡愈盛。唐人正是在这种情况下重新提倡比兴，并且通过各流派的各自实践，发展了传统的比兴学说，使古老的比兴说与以五七言体为主的古近体诗结合起来。这在比兴诗学的发展史上是最具决定性的。在此后的中国古代诗学发展中，比兴一直作为基本的艺术方法被推崇。

[作者简介] 钱志熙，北京大学中文系教授。出版过专著《黄庭坚诗学体系研究》等。

(责任编辑 刘京臣)

· 学术信息 ·

“2015·词学国际学术研讨会”召开

“2015·词学国际学术研讨会”于8月21—25日在河南开封召开。会议由中国词学研究会主办，由河南大学文学院承办。来自海内外九十九家高等院校、科研和出版机构的词学专家约一百六十人参加了本次研讨会。中国词学研究会会长、武汉大学王兆鹏教授致开幕词，强调词学研讨会的宗旨在于，一方面努力为新老学者提供平等交流的平台，另一方面着意为年青学者打造成长的阶梯、创造亮相出彩的机会。南开大学孙克强教授在闭幕式上作大会总结报告，认为本次大会唐宋词的研究出现了一些亮点，甚至有重要的突破；清词研究在趋于成熟的时期，继续完善其体系建构；民国词学研究开始全面升温，预计今后会形成新的学术热潮。会议收到论文145篇。论文选题历史跨度大，涵盖面广，自唐宋至当代的词学问题皆有涉及，其中唐宋词学65篇，金元明词学15篇，清代词学34篇，民国及当代词学26篇，综合研究5篇。唐宋词的研究取代清词研究再度成为热点，显示出词学研究的重心再度向唐宋倾斜。值得注意的是，民国和当代词学的研究成为本次会议的一个亮点，不仅论文数量明显增加，而且研究视野非常开阔，涉及文献纂辑考论、文献价值评估、词学家、词学教育、词学刊物、词学社团活动以及词学现代化等问题。会议论文在研究方法上更加丰富多彩，除了文献考证、理论阐释、史论结合的传统学术手段外，刑侦学现场勘查的方法被用于具体作品的诠释和解读，生态学、民俗学、心理学的一些学术方法也融入词学问题的研究。这些新的尝试或许还不够成熟，但学术创新的意义值得肯定。正如王兆鹏教授在开幕辞中所言：“我们的学术创新，不止是扩大研究领域，寻找新的研究对象，更应该倡导方法创新、思维创新、观念创新、技术工具创新乃至平台创新。”因此，本次会议论文中这些新的学术研究方法的出现，显示出词学研究领域创新力和创造力的提升。会议的研讨热点不断，朱惠国（华东师范大学）、陈水云（武汉大学）、曹辛华（南京师范大学）的大会发言都把视角聚焦于民国词学，从刊物研究、教育研究和民国词的整理等角度为词学研究开辟新的疆域；肖鹏（武汉大学）通过现代科技手段还原宋词创作的地理现场，令人耳目一新；王伟勇（台湾成功大学）、华锋（河南大学）、刘勇刚（扬州大学）三大吟诵流派同场竞技，获得与会专家的高度关注和强烈反响。本次会议还举行了第六届“夏承焘词学奖”的颁奖仪式，张宏生（南京大学）等三人获一等奖，孙克强（南开大学）等九人获二等奖。

(河南大学文学院 刘军政)