

从《诗》学到诗学

——刘勰《诗经》阐释与《文心雕龙》诗学理论

石 了 英

(佛山科学技术学院 文学院,广东 佛山 528000)

摘 要:从文学批评到理论建构是诗学的生成模式之一。刘勰在“宗经”视野下“论文”,尤其重视对《诗经》的批评与阐发,不仅以《诗经》为文体之源头、文学创作的范本、文学批评的标准,还通过化用《诗经》文本语言来陈述其诗学理论。通过对《诗经》阐释,刘勰提出了“雅丽”的文学审美理想,概括出了“为情而造文”、“比兴”、“以少总多”等重要文学创作手法。从对《诗经》的阐释批评到《文心雕龙》的诸多诗学理论形成,刘勰为中国文学理论之“从《诗》学到诗学”生成模式提供了考察的典型个案。

关键词:刘勰;《文心雕龙》;《诗经》;阐释

中图分类号:I206.2

文献标识码:A

文章编号:1673—429(2013)01—0028—08

刘勰“按辔文雅之场,环络藻绘之府”,在“宗经”视野下“弥纶群言”著作《文心雕龙》,沈约谓之“深得文理”。作为“六经”之首的《诗经》是《文心雕龙》的一个最大的接受对象。扫描《文心雕龙》的《诗经》接受现象,我们发现刘勰的诸多诗学观念的生成与他对《诗经》的阐释紧密相关。

一、《文心雕龙》对《诗经》的征引

《文心雕龙》(本文所引《文心雕龙》参见范文澜注本,人民文学出版社1962年版。后文凡引本书,只注篇名)中共引述著作500余部,涉及到对200余位作家的评论,作为“六经”之首的《诗经》被征引的次数最多。据统计,《文心雕龙》对《诗经》的征引,从表现特征的“显与隐”来看,可分为明引和暗引两类。《文心雕龙》共50篇中,明引《诗经》的达34篇,高达99处。这个数字的得出仅以篇中出现的“《诗》”、“《风》、《雅》”、“《雅》、《颂》”、“诗人”、“三百”、“四始”和《诗经》原句这些直接指涉《诗经》的出处为计算依据。暗引包含两种情况:以“经典”、“比兴”、“圣文”等指代性说法暗含对《诗经》的评述,袭用、改装《诗经》的成辞。《诗经》不仅充斥在《文心雕龙》的字里行间,也渗透进《文心雕龙》的理论肌理、论文脉络之中。

(一)以《诗经》为文体之源头

从曹丕《典论·论文》把文体分为四科八体以来,《文赋》、《文章流别论》一步步细化文体的区分。刘勰在博通经史子集的厚实知识视野中纵论文体,涉及70多种。《文心雕龙》中所述出自《诗经》的文体有:

赋、颂、歌、赞,如“赋颂歌赞,则《诗》立其本”(《宗经》)。“赋自诗出,分歧异派。”(《诠赋》)“至宣帝雅颂,诗效《鹿鸣》。”(《明诗》)“至于三六杂言,则出自篇什。”(《明诗》)“汉初四言,韦孟首唱,匡谏之义,继轨周人。”(《明诗》)“周人”的“匡谏之义”实际指《诗经》。

收稿日期:2012-11-04

作者简介:石了英(1983-),女,佛山科学技术学院文学院讲师,文学博士,武汉大学文学院博士后。

楚辞,如“固已轩翥诗人之后,奋飞辞家之前”。“固知《楚辞》者,体宪于三代,而风杂于战国,乃《雅》、《颂》之博徒,而词赋之英杰也。”(《辨骚》)

诔,如“诔述祖宗,盖诗人之则也”(《诔碑》)。

哀,如“《黄鸟》赋哀,抑亦诗人之哀辞乎?”(《哀吊》)

吊,如“诗云‘神之吊矣’,言神至也”(《哀吊》)。

章,如“《诗》云‘为章于天’,谓文明也。其在文物,赤白曰章”(《章表》)。

谱,如“郑氏谱《诗》,盖取乎此”(《书记》)。

谚,如“夫文辞鄙俚,莫过于谚,而圣贤《诗》《书》,采以为谈,况逾于此,岂可忽哉!”“《大雅》云‘人亦有言’、‘惟忧用老’,并上古遗谚,《诗》《书》所引者也。”(《书记》)

刺,如“刺者,达也。诗人讽刺,周礼三刺,事叙相达,若针之通结矣。”(《书记》)

骚,如“暨楚之骚文,矩式周人”(《通变》)。

箴,如“及扬雄《百官箴》,颇酌于《诗》、《书》”(《事类》)。

从文体谱系上论证《诗经》为各种文体之源,对其“宗经”视野提出了有力论证。

(二)以《诗经》为文学创作的范本

刘勰把《诗经》作为文学创作的范本。一把《诗经》作为文学创作取“意”的最高范本。所谓“若禀经以制式,酌《雅》以富言,是即山而铸铜,煮海而为盐也”(《宗经》),“凭轼以倚《雅》《颂》,悬轡以驭楚篇,酌奇而不失奇贞,玩华而不坠其实”(《辨骚》),“号依诗人”(《事类》),“本经典以立名目”(《诏策》),都明确把《诗经》推到“规式存焉”(《颂赞》)的典范位置。二把《诗经》作为文学创作取“艺”的最高范本。《诗经》为各种艺术手法的活水源头,“《诗》文宏奥,包蕴六义”(《比兴》),“《诗》总六义,风冠其首”(《风骨》),六义可以说是中国古典诗学的艺术精髓所在。刘勰盛赞《楚辞》“依《诗》制《骚》,讽兼‘比’、‘兴’”,并设《比兴》篇来说明比、兴两种创作手法。刘勰还从《诗经》批评中概括总结出“以少总多”的诗歌创作手法:“并以少总多,情貌无遗矣。虽复思经千载,将何易夺?”(《物色》)刘勰认为《诗经》“义固为经,文亦足师矣”(《才略》),内容与形式都值得后世典范。

(三)以《诗经》为文学批评的标准

以《诗经》作为文学评价的标准。刘勰在“文之枢纽”部分,特别拈出《正纬》《辨骚》两篇,并“按经验纬”、“依经辨骚”来对纬书与骚体作出辨析。刘勰“依经辨骚”,认为《离骚》“同于《风》、《雅》者”有四,“异乎经典者”亦有四,都是以《诗经》的准则来评说。《离骚》“典诰之体”、“规讽之旨”、“比兴之义”、“忠怨之辞”四者同乎《风》《雅》。“典诰之体”指《尚书》,后三者均与《诗经》相关。“诡异之辞”、“譎怪之谈”、“狷狭之志”、“荒淫之意”等四者“异乎经典”,也就是不合《诗经》“无邪”的温柔敦厚的表现手法。

(四)对《诗经》文本语言的化用

除了直接对《诗经》文本大量征引和批评外,刘勰还大量化用《诗经》文本语言、成辞来行文达意。吴林伯《〈文心雕龙〉义疏·事类》中指出《文心雕龙》之辞采,“仍染时尚,未脱骈文窠臼,惟‘奇’字较多,颇见新风,故暗引成辞,所在多有”^[1](466-467)]。从某种程度上讲,化用也是一种接受、一种阐释。在遣词造句上将《诗经》与《文心雕龙》作比照,可以发现刘勰不仅在用语而且在思想上深受《诗经》影响。从语言袭用出发,可以探寻刘勰对《诗经》的改装及这种改装对于其相关诗学思想的积极作用。

《诗经·大雅·文王》中说:“周虽旧邦,其命维新。”“维新”思想重在变革求新,是先秦时期重要的政治哲学观念。刘勰《文心雕龙》四次援引“维新”之说:“自周命维新,姬公定法。”(《史传》)“武帝惟新,承平受命。”(《时序》)“相如封禅,蔚为唱首……固维新之作也。”(《封禅》)“后之弹事,迭相斟酌,惟新日用,而旧准弗差。”(《奏启》)《史传》、《时序》二例之“维(惟)新”涵义,与《大雅·文王》相一致,但《封禅》、《奏启》的“维(惟)新”,则具有明显的文学批评意味。司马相如于两汉封禅之文有首创之功,且文采华茂,故称之“维新之作”,西晋以后,“奏”体的应用范围日益宽广,故曰“惟新日用”。《文心雕龙》全文中“新”字出现了48次,所谓“通变”的“变”也就是求“新”。刘勰对“新”重视的思想渊源,即便不是直接来自《诗经》,也显然是受到《诗经》启发。从政治观到批评观,刘勰对《诗经》进行了语言与

思想的双重袭用与改装。

《邶风·柏舟》：“静言思之，不能奋飞。”《邶风·柏舟》是一首妇女自伤不得于夫、见侮于众妾的诗，诗中以不能如鸟奋飞，表达心情的忧伤。《文心雕龙》中多次袭用这一成辞。“固已轩翥诗人之后，奋飞辞家之前，岂去圣之未远，而楚人之多才乎！”（《辨骚》）“后进之才，奖气挟声，轩翥而欲奋飞。”（《夸饰》）“至于邯郸《受命》，攀响前声，风末力寡，辑韵成颂，虽文理顺序，而不能奋飞。”（《封禅》）刘勰笔下的“奋飞”不再是心情的表达，而指一种充满力量感，能够超古冲天的行文气势，如《楚辞》就具有这种气势之美，而邯郸《受命》由于“风末力寡”就达不到奋飞的境地了。“奋飞”之境与刘勰所谓的“风骨”、“气”、“势”等诗学范畴有着内在的关联。从《诗经》的达情修辞到《文心雕龙》的审美风格论，二者之间实现了会通。

又，从《小雅·鼓钟》的“淑人君子，其德不回”到《宗经》的“则义直而不回”，从《卫风·硕人》的“巧笑倩兮，美目盼兮”到《情采》的“夫铅黛所以饰容，而盼倩生于淑姿”，从《小雅·角弓》的“翩其反矣”到《情采》的“真宰弗存，翩其反矣”，诸如此类化用，大量播散于《文心雕龙》文本中，由此可以探出刘勰对于《诗经》的熟稔，以及对《诗经》的全方位接受，通过接受生成、阐明自己的诗学观念。

二、《诗经》阐释与刘勰的审美理想

“故铺观列代，而情变之数可监；撮举同异，而纲领之要可明矣。”刘勰在《明诗》篇给出了“历史”与“比较”两种考察文学的方法论，以之审视“九代咏歌”，则是：

黄歌“断竹”，质之至也；唐歌在昔，则广于黄世；虞歌《卿云》，则文于唐时；夏歌“雕墙”，缛于虞代；商周篇什，丽于夏年。至于序志述时，其揆一也。暨楚之骚文，矩式周人；汉之赋颂，影写楚世；魏之篇制，顾慕汉风；晋之辞章，瞻望魏采。推而论之，则黄唐淳而质，虞夏质而辩，商周丽而雅，楚汉侈而艳，魏晋浅而绮，宋初讹而新。从质及讹，弥近弥澹，何则？竞今疏古，风味气衰也。（《通变》）

刘勰在这里给我们描述了九代文学抛物线式的向上与向下两个发展阶段，从黄帝、唐、虞、夏的醇厚质朴到商、周的典雅华丽，这是向上的发展，从商、周的典雅华丽转向楚汉的夸张富艳，继而转向魏晋的浮浅绮丽，再到宋初的诡诞新奇，这是向下的发展。抛物线的高峰是商周文学，两端是远古文学和宋初以来的文学。

“商周篇什”最有代表性的显然是《诗经》，所谓“商周丽而雅”其实可以理解为《诗经》“丽而雅”。刘勰以“雅、丽”二字来说明《诗经》的审美风格，这在《文心雕龙》文本中亦随处可见，如“圣文之雅丽，固衔华而佩实者也”（《征圣》），“若夫四言正体，则雅润为本”（《明诗》），“虽《诗》、《书》雅言，风俗训世，事必宜广，文亦过焉”（《夸饰》），“诗人丽则而约言”（《物色》）。“雅”倾向于指《诗经》的内容方面，“丽”则说的是《诗经》的形式方面。

“雅”的内涵指的是什么？《颂赞》篇刘勰解释道：“夫化偃一国谓之风，风正四方谓之雅。”可见刘勰从儒家诗教角度来解释雅，关键在一个“正”字。儒家诗教由来已久，孔子以“无邪”论《诗》，指《诗经》内容纯正，《毛诗序》曰：“言天下之事，形四方之风，谓之雅。雅者，正也，言王政之所由废兴也。政有小大，故有小雅焉，有大雅焉。”《毛诗序》训“雅”为“正”，又以“政”解之，以“言王政之所由废兴”为雅，“故正得失，动天地，感鬼神，莫近于诗。先王以是经夫妇，成孝敬，厚人伦，美教化，移风俗”，诗教成为政教的手段。“以正释《诗》”、“以正训雅”的历史循环阐释中，《诗》与“雅正”的合法关联被建构起来，并成为汉代乃至其后若干世纪士人不可动摇的共识。

刘勰在这些前理解的基础上对《诗经》进行再阐释，同样“以正释雅、以雅释《诗》”。刘勰云：“诗者，持也，持人情性；三百之蔽，义归‘无邪’，持之为训，有符焉尔。”（《明诗》）《说文解字》中对“持”的解释是“持，握也”，也就是“持守”、“把握”、“节制”、“约束”的意思。诗是用来“顺美匡恶”，约束、持守、把握、节制人的性情而不使其失正，可见刘勰对于孔子诗论和《毛诗序》的因袭。

由此也可以看出，刘勰认为文学创作内容“雅正”才是关键。《体性》篇提出：“故童子雕琢，必先雅

制,沿根讨叶,思转自圆。”意谓童子学习,要分清雅正的和淫糜的,先学习雅正的,因为“本体不雅,其流易弊”(《谐讪》)。刘勰提出的八种文学风格,首要一种便是“典雅”,“典雅者,熔式经诂,方轨儒门者也”(《体性》),典雅之作需从经书中融化出来,合乎儒门,以“经”为写作学习对象,自然能得到典雅的文风。在《文心雕龙》中,刘勰还经常提到“雅言”、“雅声”、“雅章”、“雅歌”、“雅文”、“雅义”、“雅诏”、“雅制”、“雅咏”等术语。他还把“雅”的风格分成很多种类,如“舒雅”、“雅贍”、“雅而泽”、“博雅”、“儒雅”、“明雅”、“渊雅”、“典雅”、“密而兼雅”、“雅有懿采”、“文雅”、“英雅”、“精雅”、“温雅”、“傲雅”、“丽雅”、“雅壮”、“雅润”、“雅丽”,并一律持肯定态度。从《诗经》的解读到对“典雅”风格的归纳,可以见证刘勰从《诗经》批评到诗学观念演化生成之间的联系。

刘勰以“丽”来归纳《诗经》的美学特色,但他对于“丽”的态度非常矛盾。我们比较一下刘勰对《诗经》和《楚辞》的批评态度即可看出。刘勰认为《楚辞》“虽取熔《经》旨,亦自铸伟辞”,对《诗经》是既有继承又有发展,一方面“《楚辞》者,体宪于三代,而风杂于战国,乃《雅》、《颂》之博徒”,另一方面《楚辞》“气往轶古,辞来切今,惊采绝艳,难与并能”(《辨骚》),“观其艳说,则笼罩《雅》、《颂》”(《时序》)。也就是说,刘勰虽然认为《楚辞》内容上不及《诗经》雅正、纯正,但辞采上“耀艳而采深华”、“惊采绝艳”、“艳溢缛毫”,无可比并,绝对超越了《诗经》。如此说来,应是《诗》以“雅”胜,《骚》以“丽”胜,内容上《诗经》不愧为典范,辞采上最高的典范则应是《楚辞》,而不是《诗经》。也正是在这一点上,刘勰提出了“凭轼以倚《雅》、《颂》,悬轡以驭楚篇,酌奇而不失其贞,玩华而不坠其实”的创作指导原则。

可是,刘勰虽然对《楚辞》之“丽”胜过《诗经》有充分认识,但他“为文立则”,所归宗的还是《诗经》。笔者认为刘勰之所以有如此矛盾态度,主要原因有以下几点:一是他的“宗经”思维过于根深蒂固,“是以论文必征于圣,窥圣必宗于经。”(《征圣》)“是立义选言,宜依经以树则。”(《史传》)刘勰时代,《诗》的经典地位已经确立,而《楚辞》则尚未能得到儒家知识分子的普遍认同。二是刘勰认为《诗经》以后文学的发展趋势是“弥近弥澹”,走向了一条不断退化的路。从文学史的角度看《诗经》、《楚辞》和汉赋,时代上历经“圣人时代一去圣未远一去圣久远”,内容上呈现出“正一变一讹”、“雅丽—艳丽—淫丽”的发展趋势。近代辞人的转变,刘勰以为是从《楚辞》开始的,“辞人九变,而大抵所归,祖述《楚辞》,灵均馀影,于是乎在。”(《时序》)“楚艳汉侈,流弊不还”(《宗经》),《楚辞》作为流弊产生的源头,如果被提倡,难免会对当时文坛发出不正确的导向信息。对这一点,刘勰非常谨慎。汉人辞赋滔滔不返地走向“讹滥”,正是刘勰“搦笔和墨,乃始论文”(《序志》)的动机,目的是使文学发展能回到“正末归本”的道路上。以“雅”为正,从“补偏救弊”上考虑,刘勰自然选择提倡《诗经》之“雅丽”,而不是《楚辞》之“艳丽”。

“丽”在《文心雕龙》中共出现60次。不同于刘勰对“雅”的一概赞同,他对各种“丽文”、“丽句”、“丽辞(词)”的态度不一。结合《文心雕龙》“丽”字的源出语境考察,刘勰持肯定态度的有“佳丽”、“雅丽”、“伟丽”、“壮丽”、“弘丽”、“清丽”、“夸丽”、“绮丽”、“绝丽”、“巧丽”、“组丽”;持否定态度的有“缛丽”、“靡丽”、“淫丽”。刘勰对“丽”有一个“度”的要求,即“丽而雅”、“丽则而约言”、“丽而不哀”、“丽而动”、“丽而规益”。从“丽而……”这种句式,可以看出“丽”有许多规约。文辞之“丽”的前提是内容之“雅”,即能“持人情性”,“丽”文指向“哀而不伤”,指要能“动人”,能感化人,要有所“规益”,有劝诫功能。“丽则而约言”是言辞表达上的规定,“膏腴害辞”、“繁华损枝”就是不知道“约言”而使文章流于淫丽的表现。所以文学创作重要一点就是“酌雅参丽”,“丽”是“雅”的制约下有限度的自由,“雅”和“丽”在相互制约下达到平衡。

《诗经》文本体现了刘勰的“雅丽”文学审美理想,这一审美理想也通过《诗经》阐释得到张扬与释放。正如刘绍瑾所言:“从圣人经典中解读出来的‘雅’与‘丽’似乎构成了刘勰心目中文学的本质,核心特征。”^{[2](255)}刘勰《诠赋》云:“情以物兴,故义必明雅;物以情观,故词必巧丽。丽词雅义,符采相胜,如组织之品朱紫,画绘之著玄黄。文虽新而有质,色虽糅而有本,此立赋之大体也。”“丽词雅义,符采相胜”不但是刘勰论赋的本体要求,也可以说是刘勰论述一切文体的最高审美理想。《诗经》文本与刘勰的诗学观在“雅丽”这一最高的审美理想中达至视野融合。

三、《诗经》阐释与《文心雕龙》创作论

《文心雕龙·序志》篇中,刘勰自序“为文”三大结构:“文之枢纽”、“论文叙笔”、“剖情析采”。刘勰以论文来“树德建言”,是有着强烈的理论建构雄心的,尤其是“剖情析采”的创作论部分,从《神思》到《程器》,几可与现代版的《文学理论》相媲美。“六经”之中,最有“文采”的《诗经》顺理成章成为刘勰心中的典范文本,从对《诗经》的批评中,刘勰提出了诸多文学创作上的重要问题。

(一)“为情而造文”

刘勰认为“情、文”关系分为两种:“为情而造文”和“为文而造情”,各自以“诗人”(《诗经》的作者)和“辞人”为比附:

昔诗人什篇,为情而造文;辞人赋颂,为文而造情。何以明其然?盖风雅之兴,志思蓄愤,而吟咏情性,以讽其上,此为情而造文也;诸子之徒,心非郁陶,苟驰夸饰,鬻声钓世,此为文而造情也。故为情者要约而写真,为文者淫丽而烦滥。

“昔诗人什篇,为情而造文”一语,道出了《诗经》“志思蓄愤,而吟咏情性”的创作特色。《诗经》中的国风、小雅多是老百姓“饥者歌其食,劳者歌其事”的现实抒怀,情感的表达如鱼鲠在喉不吐不快,极富生活气息。而近人辞赋“为文造情”,必然导致“繁彩寡情”,只是语言能指的华丽盛宴。刘勰继而具体阐述到:“诗人之告哀焉。”(《才略》)“逮姬文之德盛,《周南》勤而不怨;大王之化淳,《邶风》乐而不淫。幽厉昏而《板》、《荡》怒,平王微而《黍离》哀。”(《时序》)“哀”、“勤而不怨”、“乐而不淫”、“怒”都是从情感的角度评价《诗经》。把《诗经》之“为情而造文”铺展开来,则是以下两点文学创作论的发现。

1. 情动辞发,自然之道。《诗经》的“为情造文”的创作最高旨趣在于“真”、“自然”,也就是“人禀七情,应物斯感,感物吟志,莫非自然”(《明诗》)。“情以物迁,辞以情发。”(《物色》)纪昀评《文心雕龙·原道》说:“齐梁文藻,日竞雕华。标自然以为宗,是彦和吃紧为人处。”^{[3](24)}对于情、辞的关系,刘勰指出:“夫情动而言形,理发而文见,盖沿隐以至显,因内而符外者也。”(《情采》)也即“情、志”为内,“辞、采”为外,情志为主,辞采为次。文学创作从内(中)到外,由情及辞,从内容到形式,是一个自然而然的。过程。而“为文而造情”是对于“情本”的偏离,“真宰弗存”,实折本逐末之举。

刘勰虽主张“为情造文”,但并非一切情皆可自由发抒。他对情提出了诸多限制和要求。(1)“雅正”。从“雅丽”的审美理想来看,情自然要符合“雅”的标准。“若任情失正,文其殆哉!”(《史传》)要以“正”束“情”。“四言正体”、“义归无邪”的《诗经》为正,而“新学之锐,则逐奇而失正”。所谓“新学之锐”即指齐梁文章“趋近”、“适俗”成风,偏离“雅正”,所以刘勰高呼要“确乎正式”,“执正而驭奇”,这样才能使文学发展走向正途。(2)“要约而写真”。针对齐梁文风,刘勰有感于“后之作者,采滥忽真,远弃风雅,近师辞赋,故体情之制日疏,逐文之篇愈盛”,以至“繁采寡情,味之必厌”(《情采》)。文辞上不知节制,情感上远离真实,华美形式掩盖了作品的内容,丰富文采遮蔽了作者的思想感情,背离了“以情为本”、“因内符外”的创作思路,所以刘勰写作《情采》力图挽救当时文风。正如纪昀所评点:“因情以敷采,故曰情采。齐梁文胜而质亡,故彦和痛陈其弊。”^{[4](297)}刘勰从《诗经》中提炼出“为情者要约而写真”(《情采》)的诗学原则,“真”与“约”成为制约“情采”的两大要求。刘勰并把这一诗学原理贯穿于整部《文心雕龙》中,认为“约举以尽情”(《颂赞》),才能达到“情周而不繁,辞运而不滥”(《熔裁》)。文章既要表达“真”情,又要在“约束”下有的放矢地斟酌情感的表达。

2. 以情为本,文辞尽情。刘勰《宗经》标“六义”,首要一义是“情深而不诡”,《熔裁》标“三准”,首要一准是“履端于始,则设情以位体”,可见“情”在刘勰心中的显要地位。“夫缀文者情动而辞发,观文者披文以入情,沿波讨源,虽幽必显。”(《知音》)“情”是链接作者和读者的心理通道。正如戚良德所说:“整个《文心雕龙》的创作论,正是以感情之表现为根本和中心,对感情之产生、感情表现的原则以及感情表现的方法等问题进行全面、系统阐述,从而构成一个‘以情为本、文辞尽情’的‘情本’论的话语体系。”^[5]“情”固然为为文之根本,但只有通过“文辞”才能形成物质媒介的文章,才能被读者接受。所谓“文质附乎性情”(《情采》),“文质”是偏义复词,指文采。文采是以性情为依托的,文采运用要以有助

于情感表达为宗旨。又所谓“夫水性虚而沦漪结,木体实而花萼振:文附质也。虎豹无文。则鞞比犬羊;犀兕有皮,而色姿丹漆:质待文也”。此处,文即辞采,质即情理。文采必须依附在质地上,质地也需要文采来修饰,辩证地道出了“情采”二者在文章写作中的关系。

从肯定《诗经》的“为情而造文”出发,刘勰以“情采”勾连了整部《文心雕龙》“内容与形式”两个维度的理论建构。《熔裁》篇云:“万趣会文,不离辞情”,文章旨趣千变万化,但都离不开“情”、“辞”两个最基本的方面。在行文中,刘勰常常“情(义、志、理)采(言、文、辞)”并论对文章写作提出要求,如“然则志足而言文,情信而辞巧,乃含章之玉牒,秉文之金科矣”(《征圣》),“义既挺乎性情,辞亦匠于文理,故能开学养正,昭明有融”(《宗经》),“景纯《客傲》,情见而采蔚”(《杂文》),“情与气偕,辞共体并”“故练于骨者,析辞必精;深乎风者,述情必显”(《风骨》),“故情者文之经,辞者理之纬;经正而后纬成,理定而后辞畅:此立文之本源也”(《情采》)。可以说,刘勰诗学是以“情采”为经纬二维,并以此为轴向外延展,从而形成了《文心雕龙》以“情采”为核心的又在意义上不断外延的本体论诗学逻辑体系。

(二)比兴

“比兴”大量运用于《诗经》文本中,“《诗》文宏奥,包蕴六义”(《比兴》)。作为“六义”之二的“比、兴”是诗人(《诗经》作者)抒情言志最重要的表达方法,是刘勰论《诗经》艺术的又一重点。那么,刘勰是怎么认识《诗经》的比兴呢?又从中衍发出什么诗学话题呢?

刘勰将《诗经》中的“比兴”手法理论化抽离出来,对其修辞美学内涵进行总结,使之成为两种恒定的艺术修辞手法。“故比者,附也”,“盖写物以附意,飏言以切事者也。”“比”是比附、比喻,用事物来打比方,明白而确切地说明用意。《诗经》用“比”例如:

故金锡以喻明德,珪璋以譬秀民,螟蛉以类教诲,蜩蟪以写号呼,浣衣以拟心忧,席卷以方志固:凡斯切象,皆比义也。至如“麻衣如雪”,“两骖如舞”,若斯之类,皆比类者也。(《比兴》)

刘勰从这些实例中归纳出“比”可以分为“比义”和“比类”两种类型。这两种类型的“比”都要以“切”作为使用标准,“凡斯切象,皆比义也”,“故比类虽繁,以切至为贵”。“切”即切合,比体和喻体要在某些相似点上切合对方。故而,刘勰在《比兴》“赞曰”中总结到“物虽胡越,合则肝胆”,比的两样事物虽然象北方的胡人和南方的越人那样绝不相关,切至相合就可以象肝胆般相亲。这既对《诗经》“比”的运用实践进行了归纳,又恒定了“比”这种修辞手法的美学内涵。

“兴者,起也”,“起情者依微以拟议”,“兴”是起兴,依照含意隐微的事物来寄托情意。《诗经》中用“兴”例如:

关雎有别,故后妃方德;尸鸠贞一,故夫人象义。义取其贞,无疑于夷禽;德贵其别,不嫌于鸛鸟;明而未融,故发注而后见也。(《比兴》)

刘勰所取的“兴”例,袭用《毛传》而来。《诗·周南·关雎》:“关关雎鸠,在河之洲。”毛传注“兴也。”关雎这种鸟成对后,感情深挚和别的关雎分别,所以诗人用关雎起兴,用来比后妃有贞洁的德行。《诗·召南·鹊巢》:“惟鹊有巢,惟鸠居之。”毛传注“兴也。”斑鸠住在鹊巢里用心专一,所以诗人用斑鸠起兴,用来比妇人有专一的用心。刘勰认识到,这种隐幽发微的涵义,读者是不容易看到的,故要“发注而后见”,因为“观夫兴之托谕,婉而成章,称名也小,取类也大”。用鸟来起兴,是“称名也小”,用来比贞洁和专一的德性是“取类也大”。虽然刘勰受“宗经诗教”观的束缚,未能正确把握《诗》旨,而过度阐释了以鸟起兴,但他道出“兴”之“以小见大”的方式,具有某种普遍性意义。

此外,刘勰以“美刺”释“比兴”,“比则畜愤以斥言,兴则环譬以托讽。”(《比兴》)比兴是怀着愤激的感情来指斥,用委婉的譬喻来寄其讽刺。刘勰以“美刺”解释“比兴”,难免产生如汉儒释《诗》时,不顾《诗》本义,一概以政教伦理比附《诗》旨的弊端,比如承《毛传》以“后妃方德”、“夫人之义”之论阐释《关雎》的诗旨,显得牵强附会。从“史”的角度考察“比兴”时,发现从《诗经》到《离骚》到汉人辞赋,“比兴”经历了一个日渐衰微的过程,从“诗人之志有二”到“三闾忠烈,依《诗》制《骚》,讽兼‘比’‘兴’”,再到“辞赋所先,日用乎‘比’,月忘乎‘兴’,习小而弃大”。查乎此,刘勰不禁发出“诗刺道丧,故‘兴’义销亡”的感叹。大量运用于《诗经》的比兴手法消失了,根本原因在于其美刺传统丧失了。在“美刺”阐释

视域下,比兴成了一种“有意味的形式”,在历史的循环阐释中被约定俗成地加载了政治道德伦理内涵,在不断道德强化中定型化为一种特定的修辞符码。

另一方面,刘勰将“比兴”扩展到艺术创作的论述中,表现为一种“含蓄蕴藉”的审美风格和“情物交感”的艺术创作机制。王元化认为:“我国的‘比兴’一词,依照刘勰‘比显而兴隐’的说法,亦作‘明喻’和‘隐喻’解,同样包含了艺术形象的某些方面的内容。”^{[5](143)}以“隐”来理解兴,确实是如此。《宗经》篇云:“《诗》主言志,诂训同《书》,摊风裁兴,藻辞譎喻,温柔在诵,故最附深衷矣。”刘勰认为《诗经》采用比兴的手法,比喻婉曲,最能切合人之情怀的抒发,《诗》要感人就要注意表达方式上的“依违讽谏”。“比兴”手法是言辞“譎谏”的有效方式,因为“比兴”都不是直接说出看法,而是通过一定的物象,需要读者的感发联想的参与,完成作者义向读者义的传达。与此同时,也就容易造成一种“意境深远,含蓄蕴藉”的审美风格。“文已尽而意有余,兴也”(《诗品序》),此之谓也。“隐也者,文外之意旨者也”,“隐以复意为工”(《隐秀》),亦此之谓也。后世诸如“象外之象”、“韵外之味”与“兴”一脉相承。

在《文心雕龙》中,“兴”还有一个显著意义:兴感。“起情故兴体以立。”“起情”即动情、触物生情,“为情而造文也”。诗人内心有了愤恨,情动而发,即为“兴”。刘勰还提出“触兴致情”(《诠赋》)、“睹物兴情”(《情采》)、“情往似赠,兴来如答”(《物色》)。创作“兴感”隐含着一种从情到物,从物到情的交感往返的艺术创作机制,涉及到艺术想象的问题。在艺术构思中,刘勰还提到:“四序纷回,而入兴贵闲。”(《物色》)面对激荡人心的物色,创作者要注意内心的闲静,也就是“陶钧文思,贵在虚静”(《神思》)。

(三)“以少总多,情貌无遗”

刘勰认为诗人之丽与辞人之丽大有区别,“诗人丽则而约言,辞人丽淫而繁句。”(《物色》)“约言”即少,指语言之少而非意蕴之少,这里提出了一条“以少总多”的创作原则:

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”为出日之容,“漙漙”拟雨雪之状,“喈喈”逐黄鸟之声,“嘒嘒”学草虫之韵;“皎日”“皦星”,一言穷理;“参差”“沃若”,两字穷形;并以少总多,情貌无遗矣。虽复思经千载,将何易夺?(《物色》)

“灼灼”出自《周南·桃夭》:“桃之夭夭,灼灼其华。之子于归,宜其室家。”这是一首祝贺女子出嫁的充满喜庆的歌,“灼灼”状桃花盛开时的鲜明色彩,也比喻出嫁女子娇好美丽的容貌。中国古诗有“人面桃花相映红”名句,桃花之鲜与女子之美相映成趣,把二者联想在一起,便各自愈增其美,且人面桃花的意境及诗人由衷欣喜之情自然流露出来了。“依依”出自《小雅·采薇》:“昔我往矣,杨柳依依;今我来思,雨雪霏霏。”这是一首守边士兵归途中回忆往事之劳苦的诗,“依依”状写春天柳枝的婀娜飘柔,也状写妻子与“我”难舍难分之情意。在我国诗词传统中,“柳”成了离别的象征,莫不导源于此。刘勰列举《诗经》语言表达的诸多精妙之处,诗人或用描写或用比喻,但目的只有一个,即用简单而形象的意象描写,用最精简的语言把情与景淋漓尽致地展现在读者面前。《诗经》用少而精当的语言描摹形象,表达无尽的意蕴,这与中国“无中生有”、“虚中生实”、“言外之意”的诗学息息相通。正如王元化先生所说的:“而艺术形象的塑造就在于实现个别与普遍的综合,或表象与概念的统一。这种综合或统一的结果,就构成了刘勰所说的艺术形象‘称名也小,取类也大’——个别蕴含了普遍或具体显示了概念的特性。”^{[5](148)}“以少总多”正是刘勰从审视《诗经》创作艺术而提炼出的诗学原则。

《文心雕龙》中论及《诗经》修辞艺术的还有《声律》、《章句》、《丽辞》、《夸饰》、《事类》、《练字》等篇,蕴藏了丰富的诗学创作原则,对《文心雕龙》诗学理论的整体建构有着重要意义。中国诗学的形成原本就与《诗经》有着扯不断的亲缘关系。正如比较文学学者厄尔·迈纳在其《比较诗学》中所揭示的:“当文学是在一种特殊的文学‘种类’或‘类型’的实践的基础上加以界定时,一种独特的诗学便可以出现。”^{[6](11)}迈纳从人类接受的角度来考查世界两大诗学体系的最初发生,认为西方的摹仿诗学是亚里士多德对戏剧进行描述和定义时建立起来的,中国的诗学是对《诗经》的定义上建立起来的。文学的批评与文学理论的生成本是一体两面,在接受中生成新的思想,新的思想又促进接受的深入,《文心雕龙》为中国文学理论之“从《诗》学到诗学”生成模式提供了典型范例。

参 考 文 献

- [1] 吴林伯.《文心雕龙》义疏[M]. 武汉大学出版社,2002.
- [2] 刘绍瑾. 复古与复元古[M]. 中国社会科学出版社,2001.
- [3] 刘勰撰,黄叔琳注. 文心雕龙辑注[M]. 中华书局,1957.
- [4] 戚良德.《文心雕龙》与中国文论话语体系[J]. 文史哲,2004,(3).
- [5] 王元化. 文心雕龙讲疏[M]. 上海古籍出版社,1995.
- [6] [美]厄尔·迈纳. 比较诗学[M]. 王宇根,宋伟杰等译. 中央编译出版社,2004.

Liu Xie's Interpretation of *The Book of Songs* and His Poetic Theory on the Dragon Carved in the Heart of Literature

Shi Liaoying

(College of Arts, Foshan University, Foshan Guangdong 528000, China)

Abstract: From literary criticism to theoretic construction is one of poetics production patterns. Liu Xie did his writing works from the perspective of 'Zong Jing', attaching particular importance to the critiquing and expounding of *The Book of Songs*. Not only did he regard *The Book of Songs* as the foundation of stylistics, the model of literary creation and the criterion of literary criticism, but he adapted *The Book of Songs*' linguistic style to express his poetic theory. Through this interpreting, Liu Xie advanced the literary aesthetics of 'graceful elegancy' and summarized some important literary creation ways like 'to create for the sake of emotions,' to use 'Bi Xing' (one of writing techniques promoted in *The Book of Songs*), 'and 'to seize more in few' and so on. As such, Liu Xie's success in developing his poetics out of his interpretation of *The Book of Songs* offers a typical case study for Chinese literary theoretical development.

Keywords: Liu Xie; *The Dragon Carved in the Heart of Literature*; *The Book of Songs*; poetic theory