

# “触物圆览”：《文心雕龙》比兴思想的一个符号学分析

于化龙\*

**摘要：**“触物圆览”是“诗人比兴”的关键谓项。然而，对于怎样理解“触物圆览”，学界意见并不统一。两种观点呈现出认知（尤其是伦理性认知）与审美的差异与对立。因此，本文试图以“触物圆览”为研究焦点，参考符号修辞学、艺术符号学、伦理符号学的相关理论，针对“触物圆览”所蕴含的修辞机制与符号过程进行分析，从而为比兴中修辞、艺术、伦理等内涵的交互关联提供一种证明。

**关键词：**《文心雕龙·比兴》；触物圆览；符号学

刘勰在《文心雕龙·比兴》（以下简称《比兴》）的赞语中总结了比、兴的特征：“诗人比兴，触物圆览。物虽胡越，合则肝胆。拟容取心，断辞必敢。攒杂咏歌，如川之涣。”其中，“触物圆览”是“诗人比兴”的关键谓项。然而，对于怎样理解“触物圆览”，学界意见并不统一。早期学者大多认为，“触物圆览”即指主体为外物所触动，由此对外部事物作全面观察，陆侃如、牟世金<sup>[1](P69)</sup>，郭绍虞、王文生<sup>[2](P48)</sup>，郭晋稀<sup>[3](P467)</sup>，周振甫<sup>[4](P325)</sup>等学者即持此种观点。而进入到修辞学范畴，有学者则指出，“触物圆览”即强调“隐喻必须对事物进行周全的观察，以全面地挖掘本体与喻体的相似性”<sup>①[5](P91)</sup>。针对“圆览”，近年亦有学者提出不同意见。张晶认为，诗人以“比兴”而“圆览”，其意蕴乃在于“物虽胡越，合则肝胆”，亦即诗人通过比、兴，可以把并不相关的事物形象（“胡、越”）联系起来，并且借助审美运思（即刘勰所说的“神思”，它“具有自由性、超越性、直觉性、创造性等特点，是一个动态的运思过程及思维方式”），组合成一个全新的、浑融的意境。因此，“‘圆览’并非‘全面观察’这种有意的行为，而是由‘触物’产生的完整境界”<sup>[6](P118)</sup>。两种观点呈现出认知（尤其是伦理性认知）与审美的差异与对立。因此，本文试图以“触物圆览”为研究焦点，参考符号修辞学、艺术符号学、伦理符号学的相关理论，针对“触物圆览”所蕴含的修辞机制与符号过程进行分析，从而为比兴中修辞、艺术、伦理等内涵的交互关联提供一种证明。

---

\* 作者简介：于化龙（1993~），男，四川大学文学与新闻学院博士研究生，四川大学符号学—传媒学研究所成员，研究方向为《文心雕龙》、符号学。

## 一 “触物圆览”的符号修辞学内涵

刘勰《比兴》对比体的定义是“附理者，切类以指事”。“附理”不是指以“理”为喻指，而是指以“理”联结喻体与喻指，通过“理智”的中介作用，使“彼物”与“此物”产生关联。<sup>[7](P7)</sup>如《诗经》中“金锡以喻明德，珪璋以譬秀民，螟蛉以类教诲，蜩螗以写号呼，浣衣以拟心忧，席卷以方志固”等例子，喻体（金锡、珪璋、螟蛉、蜩螗、浣衣、席卷）与喻指（明德、秀民、教诲、号呼、心忧、志固）的联结，皆是以事物之“理”与儒家之“理”为中介，才得以实现的。

而强调以“理”为中介，在符号修辞学视角下，则呈现了一种隐喻—转喻的修辞机制。在隐喻中，喻体、喻指呈现出相似性；而在转喻中，喻体、喻指则呈现出相邻性。前者的两造存在于不同的义域，是跨域映射；后者的两造存在于同一义域，是同域指称。符号学家艾柯（Umberto Eco）认为两者的关系是“每个隐喻都蕴含着一个潜在的转喻联结”，隐喻作为转义，必然偏离本义，这种意义偏离即是新的符义联结（semantic coupling），必须借助转喻的相邻性才能完成。<sup>[8](P68)</sup>而修辞学家巴塞罗那（Antonio Barcelona）则认为，转喻虽统摄于隐喻的结构之中，但作为隐喻的一个部分，转喻往往起到了不可忽视的中介作用，为隐喻的相似性提供了不可或缺的认知理据。<sup>[9](PP31-58)</sup>

比如《诗经·卫风·淇奥》有句曰：“有匪君子，如金如锡，如圭如璧。”《毛传》曰：“金锡练而精，圭璧性有质。”《郑笺》云：“圭璧亦琢磨，四者亦道其学而成也。”<sup>[10](P219)</sup>注者首先借助转喻性联想，由金、锡、圭、璧想到其“切磋琢磨”的物理过程，进而想到君子通过学习不断完善自身道德的过程，基于共同的经验与文化，在隐喻的喻体与喻指间构建了理据性关联。

转喻对隐喻的作用，在兴体中有更为明显的呈现。刘勰对“兴”的理解，基本上沿传了两汉古文经学对“兴”的解读。《比兴》曰“兴则环譬以诤讽”，便化用了孔安国与郑司农的观点。孔安国曰：“兴，引譬连类。”<sup>[11](P237)</sup>郑司农曰：“兴者，托事于物。”<sup>[10](P12)</sup>而《比兴》曰：“关雎有别，故后妃方德；鸛鸣贞一，故夫人象义。”亦沿用了《毛传》《郑笺》的说法。《毛传》解“关关雎鸠，在河之洲”曰：“兴也。关关，和声也。雎鸠，王雎也，鸟挚而有别。水中可居者曰洲。后妃说乐君子之德，无不和谐，又不淫其色，慎固幽深，若关雎之有别焉，然后可以风化天下。”<sup>[10](P22)</sup>《郑笺》解“维鹊有巢，维鸛居之”曰：“鹊之作巢，冬至架之，至春乃成，犹国君积行累功，故以兴焉。兴者，鸛鸣因鹊成巢而居有之，而有均壹之德，犹国君夫人来嫁，居君子之室，德亦然。”<sup>[10](P63)</sup>这两个例子都可以被视为隐转喻<sup>②</sup><sup>[12](PP323-342)</sup>，注解首先在始源域构建了一种转喻结构，或结合相关知识赋予“关雎”以“有别”的特征，或基于鸛占鹊巢的现象回溯了喜鹊筑巢的过程，从而为喻体与喻指的关联提供了认知的理据；其次，两组隐喻的始源域与目标域亦呈现出一定的转喻性关联，即“关关雎鸠，在河之洲”与“维鹊有巢，维鸛居之”，在某些程度上可以分别视为君子淑女之情产生与国君夫人之事发生的场景，由此融为同一义域。<sup>[13](PP114-115)</sup>

兴象与兴义的关联往往“明而未融”，不似“比”例那么明显，所以读者只有通过注解，才能破除两者的认知屏障，构建两者的认知理据。兴喻的两造未能显示明确的关联，但解经的学者仍相信兴义的确寓于兴象之中，因此在这样的情况下，为了推动兴象靠拢兴义，注解便针对隐喻性喻体进行了转喻性联想，即立足于文本已有物象，衍生出关于该物象的一系列事理性认识，化静态孤立之物为动态融合之景，从而呈现出隐转喻的修辞特征。一个典型的例子便是《有杕之杜》。该诗首句“有杕之杜，生于道左”，本是一个孤立的物象，但是《郑笺》抓住“生于道左”这一特点，指出：“道左，道东也。日之热恒在日中之后，道东之杜，人所宜休息也。今人不休息者，以其特生，阴寡也。兴者，喻武公初兼其宗族，不求贤者与之在位，君子不归，似乎特生之杜然。”<sup>[10]</sup>(PP339-400)于是孤立的“有杕之杜”就成为整体情节的一个因素：日中炎热，人欲休息，道东之杜有阴，然而孤生阴寡，不能供人歇脚，所以人们继续前行，这恰似不得人心的晋国武公，虽然初步兼并宗族，势力强大，但是因为“不求贤者与之在位”，君子不来归附。

比、兴皆蕴含了隐喻—转喻的互动机制，只是在兴例中，该机制的运用程度更高。因为兴体的隐喻—转喻过程，多发生于人们对隐喻的生成性理解；而比体的隐喻—转喻过程，多发生于人们对隐喻的理据性回溯。兴的喻指基本离场，所以人们对喻指的把握，更依靠对喻体的转喻性联想；比的喻体、喻指同时在场，两者的联系亦借“似”“如”等字而更加明显，因此在形式上不必过多运用转喻思维。譬如读到“青条若总翠”（张翰《杂诗》），人们对“青条”与“总翠”的印象便即刻叠加到了一起，隐喻的两造在映射的框架下产生了直观的互见。至于为何可比，读者通过思考，亦可发现两者在“形”与“色”上的相似性，只是这一问题可以暂时悬置。

由此可以探讨“触物圆览”的符号修辞学内涵。正像前面所说，“触物圆览”是“诗人比兴”的关键谓项。“触物”，《抱朴子·内篇·对俗》曰：“博识者触物能名，洽闻者理无所惑。”<sup>[14]</sup>(P58)可知“触物”即是指主体与外物相交触。而“圆览”，《说文》曰：“圆，圜。全也。”《玉篇·口部》曰：“圆，周也。”可知“圆”便是“周全”的意思。不过在具体的使用中，“圆”还有“循环”的意思。《周易·系辞》曰：“蓍之德圆而神，卦之德方以知。”韩伯注曰：“物既有常，犹方之有止；数无恒体，犹圆之不穷。故蓍之变通则无穷，神之象也；卦列爻分有定体，知之象也。”孔颖达《正义》曰：“‘圆者运而不穷’者，谓团圆之物，运转无穷已，犹阪上走丸也。蓍亦运动不已，故称圆也。”<sup>[15]</sup>(PP286-287)按韩伯观点，或源于《淮南子·主术训》：“智欲圆而行欲方……智欲圆者，环复转运，终始无端，旁流四达，渊泉而不竭，万物并兴，莫不回应也；行欲方者，直立而不挠，素白而不污，穷不易操，通不肆志。”<sup>[16]</sup>(PP688-689)因此，“触物圆览”或可以理解为主体与外物相交触时，对外物所进行的一种圆满而理想的体察。基于以上对比、兴的修辞机制的分析，这种体察往往具有一种回环不已、不断延伸的运动性与生命力。因此我们可以认为，在符号修辞学视角下，“触物圆览”即指不但在此物与彼物间构建隐喻关联，而且须运用转喻思维，不断逼近对事物的智慧性、全面性认识，为隐喻中喻体与喻指的关联赋予充足的理据。

## 二 “触物圆览”的艺术符号学内涵

符号修辞学范式在认知层面上揭示了“触物圆览”的内在机制，但是认知行为普遍存在，所以在比、兴中得出的结论，或许同样可以用来分析与比、兴本身完全不同的对象。因此我们必须在符号修辞理论的基础上，结合比兴自身所携带的艺术性规定，运用相关理论，深入挖掘其艺术符号学内涵，弥补其符号修辞学分析的不足。

### （一）《诗》兴与《易》象的比较：符号修辞学分析的局限

尽管比、兴可以被视为广义的隐喻，并且都蕴含了转喻的过程，但是对隐喻的转喻式解读，既可见于《诗》兴，亦可见于《易》象。刘勰说兴是“称名也小，取类也大”，便明显地借用了《周易·系辞》中“其称名也小，其取类也大”的说法。“‘其称名也小’者，言《易》辞所称物名多细小，若‘见豕负涂’‘噬腊肉’之属，是其辞碎小也。‘其取类也大’者，言虽是小物，而比喻大事，是所取义类而广大也。”<sup>[15](P312)</sup>“见豕负涂”见于《睽》卦上九，其注曰：“已居炎极，三处泽盛，睽之极也。以文明之极，而观至秽之物，‘睽’之甚也。豕失负涂，秽莫过焉。至‘睽’将合，至殊将通，恢诡譎怪，道将为一。未至于洽，先见殊怪，故‘见豕负涂’，甚可秽也。”<sup>[15](P164)</sup>而“噬腊肉”则见于《噬嗑》卦六三“噬腊肉，遇毒，小吝无咎”，其注曰：“处（禁止）之极，而履非其位，以斯食物，其物必坚。岂唯坚乎？将遇其毒。‘噬’以喻刑人，‘腊’以喻不服，‘毒’以喻怨生。然承于四而不乘刚，虽失其正，刑不侵顺，故虽‘遇毒，小吝无咎’。”<sup>[15](PP102-103)</sup>由此可见，《易》象与《诗》兴虽然在喻指上有所不同（一为喻事，一为喻理），但它们均基于日常经验，发挥了转喻思维，通过微小的物象，推衍得出丰富的事义。

《诗》兴与《易》象相似，因此多有学者把《诗》兴与《易》象相提并论。章学诚认为，“《易》象通于《诗》之比兴”，“《易》象虽包六艺，与《诗》之比兴，尤为表里”。<sup>[17](P6)</sup>闻一多亦指出：“隐在《六经》中，相当于《易》的‘象’和《诗》的‘兴’……象与兴实际都是隐……所以《易》有《诗》的效果。《诗》亦有《易》的功能，而两者在形式上往往不能分别。”<sup>[18](PP67-68)</sup>这些观点均揭示了《诗》兴与《易》象的文化渊源与形制关联，因此姚爱斌认为：“刘勰‘兴’论是《诗》学寓言与《易》学寓言的汇聚，《诗》学寓言在《易》学寓言中找到了更坚实的理论地基，而《易》学寓言也因此具体化为一种诗学精神。《周易》的‘称名取类’的命题与《易》学的‘隐’论是刘勰寓言诗学的理想原型。”<sup>[19](P211)</sup>

那么在这样的情况下，我们是否可以用“触物圆览”来形容《易》象的生成？或许不然。尽管《诗》兴与《易》象在文化上相关，在形制上相似，但两者亦存在根本上的不同。钱锺书《管锥编》早已指出：

《易》之有象，取譬明理，“所以喻道，而非道也”（语本《淮南子·说山训》）。求道之能喻而理之能明，初不拘于某象，变其象也可；及道之既喻而理之既明，亦

不恋着于象，舍象也可。……词章之拟象则异乎是。诗也者，有象之言，依象以成言；舍象忘言，是无诗矣，变象异言，是别为一诗甚且非诗矣。故《易》之拟象不即，指示意义之符（sign）也；《诗》之比喻不离，体示意义之迹（icon）也。不即者可以取代，不离者勿容更张。<sup>[20](P20)</sup>

又引例证明：

象既不即，意无固必，以羊易牛，以兔当鸷，无不可耳。如《说卦》谓乾为马，亦为木果，坤为牛，亦为布釜……移而施之于《诗》：取《车攻》之“马鸣萧萧”，《无羊》之“牛耳湿湿”，易之曰“鸡鸣喔喔”，“象耳扇扇”，则牵一发而动全身，着一字而改全局，通篇情景必随以变换，将别开面目，另成章什。毫厘之差，乘以千里，所谓不离者是也。<sup>[20](P21)</sup>

因此得出妙喻：“《易》之象，义理寄宿之蓬庐也，乐饵以止过客之旅亭也；《诗》之喻，文情归宿之菟裘也，哭斯歌斯、聚骨肉之家室也。”<sup>[20](P23)</sup>

由此可见，虽然《诗》兴可以包含寓意，发挥政教作用，但是其意义机制与《易》象完全不同。《易》象的寓意更倾向于“明理”，以意义的传达而成功；而《诗》兴的寓意更倾向于“陶冶”，以形式的感染而制胜。

《诗》兴与《易》象皆呈现了隐喻—转喻的互动机制，然而两者本性不同。因此从这一点来讲，单纯从修辞的角度来分析比、兴的“触物圆览”，尽管可以揭示其中意义运行原理，但是仍然不能完全凸显其核心特征。而结合前面的内容可知，正是由于体裁不同，“触物圆览”才只能用于比、兴，而不能用于《易》象。因此，如果想充分挖掘“触物圆览”的理论内涵，就不能忽视其体裁的限制与规定。“体裁是文本与文化间写法与读法的契约”<sup>[21](P137)</sup>，亦是理解比、兴的关键因素。

## （二）“斥言”与“环譬”：比、兴的艺术符号学阐释

刘勰在《比兴》中引用的例子统统源于诗赋，而《比兴》以外的篇章在提到作为具体术语的比、兴时，亦未脱离诗赋的语境。这自然与比、兴的渊源有关。比、兴是基于《诗经》总结出来的理论术语，如：《周礼·春官·大师》：“大师……教六诗：曰风，曰赋，曰比，曰兴，曰雅，曰颂。”<sup>[22](P610)</sup>《毛诗大序》：“诗有六义焉：一曰风，二曰赋，三曰比，四曰兴，五曰雅，六曰颂。”<sup>[10](P11)</sup>因此，讨论比、兴自然不能脱离《诗》的渊源与诗的范畴。而《辨骚》中，刘勰亦指出了楚骚与《诗经》的关系，虽然两者有所不同，但是：

其陈尧舜之耿介，称禹汤之祇敬，典诰之体也；讥桀纣之猖披，伤羿浇之颠陨，规讽之旨也；虬龙以喻君子，云蜺以譬谗邪，比兴之义也；每一顾而掩涕，叹君门之九重，忠恕之辞也；观兹四事，同于《风》、《雅》者也。

因此从这一点来讲，人们自然可以用比、兴来分析楚骚。刘勰称楚骚是“轩翥诗人之后，奋飞辞家之前”。“诗”便是指先前时期的《诗经》，“辞”则是指两汉以来的辞赋。赋为《诗经》六义之一，与比、兴有同样的地位，只是在演化过程中逐渐由创作方法变为独立体裁，与《诗经》亦有难解的历史关联。《诠赋》曰：“赋也者，受命于诗人，而拓宇于《楚辞》也。”《比兴》用例亦大多来自辞赋。

从今天的角度讲，诗赋均可以被视为所谓的文学体裁，因此我们可以基于今人对文学的理解来审视诗赋的比、兴。文学的特征不完全靠抒情来呈现，而更多靠抒情的形式来凸显，所以针对比、兴的内涵，我们可以结合诗赋在艺术方面的意指特征来进行分析。

皮尔斯（Charles Sanders Peirce）把符号分成了三个部分：符号（representamen）、对象（object）、解释项（interpretant）。赵毅衡基于这一认识，指出艺术符号的意指特征，恰恰是越过对象、直指解释，因此具有非外延性，即：艺术不是追问呈现对象的实际有无，以彰显其实用意义，而是关注作品自身的纯粹形式，由此使人获得精神超脱。<sup>[23]</sup>

《诗》兴、《易》象的一大区别，便是前者更关注文本本身的形式效力。因此，在《诗》兴中，喻体优先，以引起解释为主导目的；在《易》象类隐喻中，喻指优先，以明确外延为主导目的。《宗经》篇曰：

夫《易》惟谈天，入神致用。故《系》称旨远辞文，言中事隐。韦编三绝，固哲人之骊渊也。……《诗》主言志，诂训同《书》，摘风裁兴，藻辞谲喻，温柔在诵，最附深衷。

由此可见，虽然“隐”为《诗》兴、《易》象的共同特征，但是一个“温柔在诵”（强调艺术性），一个“入神致用”（强调实用性），具有鲜明的差异：“藻辞谲喻”本身即有意义，而“言中事隐”则只有在推演出事理的基础上方能使言辞具有价值，其所贵者非“言”，而是“事”。正像葛晓音所说，易象只是运用一种或拼合几种日常中可能发生的情景来说明吉凶转化，“这种象与义的关系甚至不是比喻的附理切象，而只是一种示例或图解”<sup>[24]（P196）</sup>。示例或图解一样可以被视为隐喻，这里更多是强调《诗》与《易》因体裁而产生的不同意指特征。

由此可以探讨比、兴所蕴含的艺术符号学原理。前面已经讲过，“触物圆览”呈现出隐喻—转喻的互动机制，比、兴皆可“触物圆览”，只是兴的“触物圆览”更加凸显转喻思维。这是因为兴体以“环譬”为主导特征，相对含蓄，其喻体、喻指“明而未融”，只能“发注后见”。而艺术的非外延性恰恰呈现在这一过程中。艺术的特征正是在似有所指中逗弄指称，从而扩大了无限衍义的可能。<sup>[21]（P307）</sup>“明”即令人感到似有所指，“未融”即悬置喻指、逗弄指称，“发注”的结果是否正确姑且不论，但“发注”的行为正是在“明而未融”的触动下无限衍义的呈现。

与此相比，比体以“斥言”为主导特征，相对直白，喻体与喻指同时呈现，其引起的言外之意便相对有限。所以一些学者认为，正是这一原因，兴体具有更丰富的艺术价值。如涂光社认为：“兴的模糊性扩大了语言信息联系的范围与层次，最充分地显示出文

学艺术媒介的长处。”<sup>[25](P160)</sup>王运熙亦指出：“刘勰认为兴体委婉曲折，能够以小喻大，富有深厚含意，因此较之比体具有更为强大的感染力量。”<sup>[26](P69)</sup>而童庆炳则基于认识论、存在论视角，区分了比、兴，认为比对应认识论哲学，兴对应存在论哲学。前者主客相离，后者主客交融，所以既符合中国传统文化的“天人合一”观念，又具有高度的艺术价值。<sup>[7](PP9-10)</sup>

因此，在符号修辞理论的基础上，结合比、兴所携带的艺术语境，“触物圆览”的内涵便可以理解为：在隐喻—转喻的修辞过程中，充分地运用并催化转喻作用，从而在运转不息的无限衍义中，产生丰富的审美意蕴。

### 三 “触物圆览”的伦理符号学内涵

正像上文所说，强调“美刺”“讽谏”的《诗经》古文经学，深刻地影响了刘勰的比兴观。因此《文心雕龙》的比兴思想既包含有艺术的一面，亦携带有政教的因素。《比兴》曰：“观夫兴之托谕，婉而成章，称名也小，取类也大。”即是说兴体中，细小的事物（譬如关雎、鸣鸠）亦蕴含了深远的旨意（譬如后妃之德、夫人之义），具有政教价值。而这一点则恰恰是两汉以来辞赋所缺少的品质。《比兴》指出：“炎汉虽盛，而辞人夸毗，诗刺道丧，故兴义销亡。”又称：“若斯之类（比体——笔者注），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。”刘勰以比为小，以兴为大，正是在政教立场上得出的评价。

学者对此多持保留意见。黄侃《文心雕龙札记》指出：

自汉以来，词人鲜用兴义，固缘诗道下衰，亦由文词之作，趣以喻人，苟览者恍惚难明，则感动之功不显。用比忘兴，势使之然，虽相如、子云，未如之何也。然自昔名篇，亦或兼存比兴，及时世迁贸，而解者祇益纷纭，一卷之诗，不胜异说。九原不作，烟墨无言。……由此以观，用比者历久而不伤晦昧，用兴者说绝而立致辨争。当其览古，知兴义之难明，及其自为，亦遂疏兴义而希用，此兴之所以浸微浸灭也。<sup>[27](PP173-174)</sup>

刘永济《文心雕龙校释》亦说：

考兴之为义，虽精于比；而其为用，则狭于比。其故有二：一者兴之托物，但节取与情相发之一义以发端，不易敷为全篇。《国风》之咏关雎，《九歌》之赋秋兰是也。比则依情托义，可以曲折相附。《诗》之《螽斯》，赋之《穷鸟》是也。二者兴者物来感情，出于无心，遑论后人难以意逆，即作者当时，亦或流露于不自觉。而赋体本以敷布为用。敷布云者，盖有经营结构之功，与无心而发者异趣。是以唐诗宋词，托兴尚多；而汉魏辞赋，兴义转亡，体实限之也。舍人此篇辞意，虽惜兴义之销亡，而薄比体之代用，然于比兴二体盛衰之故，已能窥见本源。<sup>[28](PP142-143)</sup>

二者一是针对文学创作的实际情况，一是针对不同文体的形式特征，对两汉以来的用比忘兴进行了辨洽的分析，然而都或多或少地回避或悬置了刘勰批评所蕴含的政教倾向，从而呈现出某种纯文学的立场。在这种立场的影响下，论者的确揭橥了“用比忘兴”的艺术原因，却在一定程度上偏离了刘勰的原意。因此本文选择正视《文心雕龙》所蕴含的政教倾向，从而挖掘“触物圆览”的伦理符号学内涵，进而论证刘勰比兴思想中伦理与修辞、伦理与艺术的沟通与融合。

正如上文所说，刘勰在《比兴》中引用的例子统统源于诗赋。诗赋的确携带有明显的艺术性特征，但刘勰对诗赋的理解，在艺术的基础上，亦提出了其政治性期待与伦理性规定。《明诗》开篇便给出了“诗言志”的定义：

大舜云：“诗言志，歌永言。”圣谟所析，义已明矣。是以“在心为志，发言为诗”，舒文载实，其在兹乎！诗者，持也，持人情性；三百之蔽，义归“无邪”，持之为训，有符焉尔。

“诗言志，歌永言”见于《尚书·舜典》（一说《尚书·尧典》）。孔安国注曰：“谓诗言志以导之，歌咏其义以长其言。”《说文》：“诗，志也，从言，寺声。”杨树达《说文十义·释诗》曰：“志字从心，虫声，寺字亦从虫声。虫、志、寺古音盖无二。古文从言虫，‘言虫’即‘言志’也。篆文从言寺，‘言寺’亦‘言志’也。……盖诗以言志为古人通义，故造文者之制诗字也，即以言志为文。其以虫为志，或以寺为志，音近假借耳。……古诗、志二文同用，故许径以‘志’释诗。”<sup>[29](P171)</sup>

“在心为志，发言为诗”见于《毛诗大序》，是“诗言志”的引申与明确。《礼记·孔子闲居》曰：“志之所至，诗亦至焉。”《宋书·谢灵运传论》同：“夫志动于中，则歌咏外发。”孔颖达《正义》云：“诗者，人志意之所适也。虽有所适，犹未发口，蕴藏在心，谓之志，发见于言，乃名为诗。言作诗者所以舒心志愤懣，而卒成于歌咏，故《虞书》谓之‘诗言志’也。”<sup>[29](P172)</sup>由此可见，诗歌就是呈现内心的一种途径。

但是刘勰指出“诗者，持也”，并且认为“三百之蔽，义归‘无邪’”。范文澜《文心雕龙注》曰：

郑玄《诗谱序》正义：“名为诗者，《内则》说负子之礼云‘诗负之’。注云：‘诗之言承也。’《春秋说题辞》云：‘诗之为言志也。’诗纬《含神雾》云：‘诗者，持也。’然则诗有三训：承也，志也，持也。作者承君政之善恶，述己志而作诗，为诗所以持人之行，使不失队，故一名而三训也。”彦和训诗为持，用《含神雾》说。《论语·为政》：“子曰，诗三百，一言以蔽之，曰思无邪。”正义：“思无邪者，此诗之一言，《鲁颂·駉》篇文也。诗之为体，论功颂德，止僻防邪，大抵皆归于正，于此一句可以当之也。”<sup>[30](PP68-69)</sup>

在此前的《文心雕龙讲疏》中，范文澜亦引用《礼记·乐记》的内容来解释“诗

者，持也”。

《乐记》曰：“先王耻其乱，故制雅颂之声以道之，足以感动人之善心，不使放心邪气得接也。”《乐记》又曰：“是故先王本之情性，稽之度数，制之礼义，合生气之和，道五常之行，使之阳而不散，阴而不密，刚气不怒，柔气不悞，四畅交于中，而发作于外，皆安其位而不相夺也。”《吕氏春秋》仲夏纪大乐篇曰：“成乐有具，必节嗜欲。”此之谓矣。<sup>[31](P47)</sup>

综上，诗人所言之“志”，乃与“君政之善恶”有关，而“诗者，持也”则强调在“诗言志”的过程中，必须遵守“礼义”规范，从而传达出“乐而不淫，哀而不伤”的中和情感。

辞赋亦如此。刘勰《文心雕龙·诠赋》认为，辞赋的理想规范是“铺采摘文，体物写志”。纪昀评曰：“铺采摘文，尽赋之体；体物写志，尽赋之旨。”陆机《文赋》认为“赋体物而浏亮”，只是谈到“体物”，没有提到“写志”。而刘勰在这里说辞赋既体物又写志，则因为在前人的影响下，他已经把辞赋视为“古诗之流”。班固《两都赋序》：“赋者，古诗之流也。”<sup>[32](P1)</sup>皇甫谧《三都赋序》：“诗人之作，杂有赋体。子夏序《诗》曰：一曰风，二曰赋。故知赋者古诗之流也。”<sup>[32](P2038)</sup>而挚虞《文章流别志论》更是指出：“赋者，敷陈之称，古诗之流也。古之作诗者，发乎情，止乎礼义。情之发，因辞以形之；礼义之旨，须事以明之：故有赋焉，所以假象尽辞，敷陈其志。”<sup>[33](P1905)</sup>明确提出了辞赋敷陈言志的说法，成为刘勰赋论所本。

辞赋同样可以写志，然而自宋玉以来，辞赋却脱离了“言志”的制约，“淫丽”的风气愈演愈烈，因此扬雄把赋分为“诗人之赋”与“辞人之赋”，认为“诗人之赋丽以则，辞人之赋丽以淫”<sup>[34](P49)</sup>。“则”与“淫”的区别，恰恰在于一者以情为主，一者以物为主。西晋挚虞亦指出：“古诗之赋，以情义为主，以事类为佐。今之赋，以事形为本，以义正为助。情义为主，则言省而文有例矣；事形为本，则言富而辞无常矣。”<sup>[33](P1905)</sup>这些认识皆影响了刘勰的辞赋观，所以《诠赋》篇末强调辞赋写作须“丽词雅义”，与《情采》篇提出的“文以附质，质以待文”的观点互为辅弼：

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。丽词雅义，符采相胜，如组织之品朱紫，画绘之著玄黄。文虽新（杂）而有质，色虽糅而有本，此立赋之大体也。然逐末之俦，蔑弃其本，虽读千赋，愈惑体要。遂使繁华损枝，膏腴害骨，无贵风轨，莫益劝戒，此扬子所以追悔于雕虫，贻诮于雾縠者也。

因此，在这样的前提下，我们对《文心雕龙》比兴思想的理解，便不能只停留在其艺术的一面。辞赋的“用比忘兴”与《诗》《骚》的“讽兼比兴”，在《文心雕龙》的总体系统中，正对应了以“体物”为主导的淫丽之赋与以“写志”为主导的雅丽之赋。

而“触物圆览”中，“触物”关涉到“体物”，“圆览”则关涉到“写志”，“触物圆览”便可以理解为：比兴不能只停留在“触物”的层面上，它必须在志意（呈现为儒家所制定的文化规约）的引导下，使喻体与喻指相“切至”，以凸显其伦理性价值；单纯用比体来“图写山川”，虽然可以“惊听回视”，但是并不能被称为“切至”。

彭佳在《艺术的符号三性论》中，曾引用过符号学家西比奥克（Thomas A. Sebeok）的观点。西比奥克基于模塑观念（以物种特有的方式对世界赋形），把模塑系统分为基于生理感性特征建立的“第一模塑系统”（primary modelling system），基于指示性、延伸性建立的“第二模塑系统”（secondary modelling system），以及以规约性为基础而建立的“第三模塑系统”（tertiary modelling system）。彭佳引用清朝画家邹一桂对西洋油画的评价，认为人们在第一模塑系统中，可以暂时摆脱文化的差异，产生对艺术作品的像似性认识；但由于以规约为主导的第三模塑系统，中国画家对西方油画中逼真方法的评价亦有所保留。“人类的经验是生理经验与文化经验的混合，而认知是一个意义累积的过程，因此在大多情况下，规约性调节着、影响着人所形成的像似符的像似性。”因此，“艺术的像似性是人类生理体验的像似性与社会文化的规约性共同作用的结果”。<sup>[35] (P53)</sup>

彭佳引用的例子是造型艺术，比较直观，因此其中第一模塑系统的作用仍然相对明显；而《比兴》所讨论的对象是语言艺术的像似问题，更加抽象，因此其中第三模塑系统的作用更为突出。这即是说，语言艺术的像似比造型艺术的像似更受制于艺术经验与文化规约。刘勰在《指瑕》篇集中地讨论了文人创作的诸种不足，其中便关涉到比喻不当的问题，如：“陈思之文，群才之俊也，而《武帝诔》云‘尊灵永蛰’，《明帝颂》云‘圣体浮轻’，浮轻有似于蝴蝶，永蛰颇疑于昆虫，施之尊极，岂其当乎？”高贵的君王与低贱的昆虫相提并论，而儒家所建立的秩序与规范亦由此遭到解构。这远远超过了刘勰所在历史时期与其所在文化环境的容忍范围，因此注定被刘勰视作一种不当比喻而加以排斥。

刘勰的批评亦呈现了隐喻—转喻的思维：在转喻的作用下，基于“永蛰”想到“昆虫”，基于“浮轻”想到“蝴蝶”，随即参照帝王在社会中尊极的形象，基于以儒家思想为主导的文化规约，指出其喻体、喻指不相搭配，“触物”未能“圆览”，因此是文章的瑕疵。可见规约往往呈现在转喻为隐喻提供理据的修辞过程中。

诗赋比兴必须在文化规约的指导下，通过“圆览”达到“切至”，而诗赋作者亦必须置身于社会文化的庞大语境中，与社群相互动，从而担负起他们的伦理使命，在符号学视角下，这样的论调便具有了某种伦理符号学（semioethics）意味。“伦理符号学”作为一种符号学方法，基于西比奥克“总体符号学”（global semiotics）的宏大视野，“使符号学能够积极地省思人类对世界变化的影响能力”<sup>[36] (P2)</sup>。其观点正暗合中国古人的“天人合一”与“天下情怀”。虽然其研究的焦点是号召作为“符号动物”的人类对所有生命负责，更多地显示出一种生态伦理倾向，但近年来，在中国学者的不懈努力下，伦理符号学的文化伦理倾向，尤其是探讨中国传统典籍中伦理符号思想的研究趋势愈加明显。王小英等把中国的传统伦理符号思想分为自然符号学与文化符号学两大部分，并以意义问题作为联系二者的纽带，提出了挖掘先秦文献典籍中伦理符号思想的研究可

能；<sup>[37]</sup>而祝东等则先后以“文质”论<sup>[38]</sup>与“比德”观为焦点<sup>[39]</sup>，探讨了中国传统文化所蕴含的伦理符号思想。在《文质论：中国文学批评的伦理符号学向度》中，祝东认为，礼是中国先民的存在方式，已渗入人们物质、精神生活的方方面面，文质论文胎始于礼乐伦理，而礼乐文化又呈现了人的本质，所以文质论文往往又回归到文质论人之中。<sup>[38](P40)</sup>他进而指出，从文质论人到文质论文，又从文质论文回到文质论人，在某种程度上折射了人类符号表意规律，而这种对人类符号表意规律的省思与调节，亦正是当今伦理符号学所着力的方面。

“触物圆览”亦是这样一个过程。作者在伦理的规约下进行艺术创作，而完成的作品又证明了伦理规约，由此形成了循环：一方面，在伦理的影响下，提升了修辞与艺术的价值；另一方面，在修辞与艺术基础上，又形成了伦理的内涵。叶朗在总结孔子“文质彬彬”的美学思想时指出：“艺术的形式应该是‘美’的，而内容则应该是‘善’的。”<sup>[40](P46)</sup>这个说法不错，但是或许有些机械，因为至少在“触物圆览”这一过程中，“美”与“善”已呈现出互动、互融的态势：文化经验与文化规约在隐喻—转喻的修辞过程中，起到了不可忽视的引导作用与批评功能，影响了艺术作品的价值高低；在这样的前提下，“美”的艺术作品创造出来，“善”的经验与规约便再次得到了肯定与确证。

#### 注释：

- ①这段引语中所谓“本体”，本文称为“喻指”。
- ②基于转喻、隐喻的相互作用，修辞学家古森斯（Louis Goossens）发明了“隐转喻”（metaphtonymy）这一具有创造意义的修辞术语，并且总结了两种典型的“隐转喻”，即“源自转喻的隐喻”（metaphor from metonymy）与“隐喻之中的转喻”（metonymy within metaphor）。
- ③邹一桂认为西方画作“于阴阳远近不差锱黍……令人几欲走进”，但是“笔法全无，虽工亦匠，不入画品”。

#### 参考文献：

- [1] 陆侃如、牟世金译注. 文心雕龙选译（下册）[M]. 济南：山东人民出版社，1962.
- [2] 郭绍虞、王文生. 论比兴[J]. 文学评论，1978（4）.
- [3] 郭晋稀注释. 文心雕龙注译[M]. 兰州：甘肃人民出版社，1982.
- [4] 周振甫. 文心雕龙今译[M]. 北京：中华书局出版社，2013.
- [5] 王晓军. 继承中发展 汇通中超越——谈《文心雕龙》的隐喻思想[J]. 天津外国语大学学报，2019（1）.
- [6] 张晶. 《文心雕龙·比兴》赞语的美学意义[J]. 暨南学报（哲学社会科学版），2017（8）.
- [7] 童庆炳. 《文心雕龙》“比显兴隐”说[J]. 陕西师范大学学报（哲学社会科学版），2004（6）.
- [8] Eco U. *The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts* [M]. Bloomington: Indiana University Press, 1984.
- [9] Barcelona A. “On the Plausibility of Claiming A Metonymic Motivation for Conceptual Metaphor” // Antonio Barcelona (Ed.). *Metaphor and Metonymy at the Crossroads: A Cognitive Perspective* [C]. Berlin & New York: Walter de Gruyter, 2000.

- [10] 李学勤主编. 十三经注疏·毛诗正义 [M]. 北京: 北京大学出版社, 1999.
- [11] 李学勤主编. 十三经注疏·论语注疏 [M]. 北京: 北京大学出版社, 1999.
- [12] Goossens, L. “Metaphonymy: The Interaction of Metaphor and Metonymy in Expressions for Linguistic-action” [J]. *Cognitive Linguistics*, 1990, 1 (3).
- [13] 张进. 论“赋比兴”的语言结构和修辞系统 [J]. 兰州大学学报, 1998 (2).
- [14] 王明. 抱朴子内篇校释 [M]. 北京: 中华书局, 1996.
- [15] 李学勤主编. 十三经注疏·周易正义 [M]. 北京: 北京大学出版社, 1986.
- [16] 何宁. 淮南子集释 (上) [M]. 北京: 中华书局, 1998.
- [17] (清) 章学诚撰. 文史通义 [M]. 上海: 上海古籍出版社, 2008.
- [18] 闻一多著, 李定凯编校. 诗经研究 [M]. 成都: 巴蜀书社, 2002.
- [19] 姚爱斌. 《文心雕龙》诗学范式研究 [M]. 长沙: 湖南人民出版社, 2012.
- [20] 钱锺书. 管锥编 [M]. 北京: 生活·读书·新知三联书店, 2007.
- [21] 赵毅衡. 符号学原理与推演 (修订本) [M]. 南京: 南京大学出版社, 2016.
- [22] 李学勤主编. 十三经注疏·周礼注疏 [M]. 北京: 北京大学出版社, 1999.
- [23] 赵毅衡. 从符号学定义艺术: 重返功能主义 [J]. 当代文坛, 2018 (1).
- [24] 葛晓音. 探索诗歌分体研究的新思路——以诗骚体为例//香港浸会大学《人文中国学报》编辑委员会编. 人文中国学报 (第11期) [C]. 上海: 上海古籍出版社, 2005.
- [25] 涂光社. 文心十论 [M]. 沈阳: 春风文艺出版社, 1986.
- [26] 王运熙. 中国古代文论管窥 [M]. 上海: 上海古籍出版社, 2014.
- [27] 黄侃. 文心雕龙札记 [M]. 北京: 中华书局, 1962.
- [28] 刘永济校释. 文心雕龙校释 [M]. 北京: 中华书局, 1962.
- [29] 詹锜义证. 文心雕龙义证 [M]. 上海: 上海古籍出版社, 1989.
- [30] 范文澜注. 文心雕龙注 [M]. 北京: 人民文学出版社, 1958.
- [31] 范文澜. 文心雕龙讲疏//范文澜全集 (第3卷) [M]. 石家庄: 河北教育出版社, 2002.
- [32] (梁) 萧统编, (唐) 李善注. 昭明文选 [M]. 上海: 上海古籍出版社, 1986.
- [33] (清) 严可均校辑. 全上古三代秦汉三国六朝文 [M]. 北京: 中华书局, 1958.
- [34] 汪荣宝撰, 陈仲夫点校. 法言义疏 [M]. 北京: 中华书局, 1987.
- [35] 彭佳. 艺术的符号三性论 [J]. 当代文坛, 2017 (05).
- [36] Susan Petrilli. *Sign Studies and Semioethics* [M]. De Gruyter Mouton, 2014.
- [37] 王小英、祝东. 全球化语境下的伦理符号学研究进路——以中国先秦典籍为中心 [J]. 中国比较文学, 2018 (3).
- [38] 祝东. 文质论: 中国文学批评的伦理符号学向度 [J]. 兰州学刊, 2018 (11).
- [39] 祝东、田小霞. 比德观: 自然的文本化及伦理符号学意蕴 [J]. 西华师范大学学报 (哲学社会科学版), 2020 (3).
- [40] 叶朗. 中国美学史大纲 [M]. 上海: 上海人民出版社, 1985.