

无乐不“兴”

——海外对“兴”的阐释

陈 倩

“兴”到底是什么，众说纷纭。许慎所释“兴”的本义是“起”，来源于祭祀中众人举起祭品的动作。^[1]然而汉代经学确立以后，经郑玄、孔颖达、刘勰、朱熹等人逐渐确立的中国传统主流学说认为：“兴”暗示着不便明确表达的寓意，以此托喻、美刺、引入正题。^[2]直至当代，仍有学者强调，把“兴”还原为宗教崇拜、原始舞蹈、民俗均不可取，只有经学角度的理解才是正道。^[3]一位西方学者感慨：儒家思想成为官方学说后，对所有的中国文学理论及创作都产生了影响。它导致了学者多采纳寓言式阐释对古老的文本进行挖掘，抽象出其政

[1] 彭锋：《兴的研究》[D]，北京大学博士学位论文，哲学系97届，第3-4页。

[2] 郑玄“取善事以喻劝之”、孔颖达“引譬连类”、刘勰“比显而兴隐”、朱熹“先言他物以引起所咏之词”。前人对“兴”的阐发，已多有论著做过详细的归纳整理，本文不再重复。可参考赵沛霖：《比兴古今研究概说》[A]，《兴的起源》[M]，北京：中国社会科学出版社，1987年，第222-246页。

[3] 刘毓庆：《〈诗〉学之“兴”的还原与背离》[J]，《文学评论》，2008年第4期，第20-28页。

治意义，而对无政治含义的部分则采取视而不见的态度……^[4] 赋、比、兴也常作为修辞手法混同起来，《毛诗》中标注的有些“兴”句被后人改命为“赋”，有些改命为“比”。同时，受到郑笺“以美托意”原则的影响，后人又为《诗经》增注不少“兴”句。^[5] 随着距离“兴”起源年代越来越远，钱锺书感叹“兴之义最难定”。^[6]

“兴义难定”的根本原因是没有将“兴”放置到原生的上古语境中去考察，它的“音乐”本质被长期忽略。由此，一系列问题均难以解释，比如“兴”为什么会衰落？随着这种衰落，中国诗歌的美学形态发生哪些变化？其他文明体系对“兴”的嬗变又产生了怎样复杂的作用？

一、“兴”的衰落：中国诗的嬗变

讨论“兴”，首先还得把它复原到中国诗歌的发展中去。

桃之夭夭，灼灼其华。之子于归，宜其室家。桃之夭夭，有黄其实。之子于归，宜其家室。桃之夭夭，其叶蓁蓁。之子于归，宜其家人。（《诗·周南·桃夭》）

“桃之夭夭”被历代定为“兴”句。抛开经学角度的微言大义，从形式上看，“兴”是整首诗的情感发端，也是叙事的引入。“兴”似乎有固定程式，或在同一首诗里，或在主题相似的不同诗中反复出现。许多学者认为，“兴”通常以动植物或自然现象出现，固定地与某种

[4] Burton Watson, *Chinese Lyricism Shi Poetry from the Second to the Century*[M]. Columbia University Press, pp. 5-6.

[5] [美] 陈世骧：《原兴：中国文学的特质》[A]，《陈世骧文存》[C]，沈阳：辽宁教育出版社，1988年，第149页。

[6] 钱锺书：《管锥篇》[M]第一册，北京：中华书局，1979年，第62页。

主题联在一起，与先民图腾崇拜有关^[7]；也有人干脆把“兴”称为主题（motif）：“在美学范畴里，‘兴’或可译为 motif……此一原始特征使《诗经》作品保有共通的文类典型，即使三百篇各具殊异的趣味，看似游离，其原始面目必趋于—。”^[8]

但是，如果从反复出现的主题、意象来领会“兴”，很难触及它的本质。因为在其他文明的诗歌中，也会有反复出现的主题、意象、程式。比如同样描写女子新婚的诗，古希腊女诗人萨福（Sappho，约前 630 ~ 约前 592）如此表现：^[9]

好比苹果蜜甜的，高高转红在树梢
向了天转红——奇怪，摘果的拿她忘掉——
不，是没有摘，到今天才有人去拾到

诗人将新娘喻为熟透了的红苹果，好不容易盼到意中人。“苹果”在西方传统中是女性、诱惑、爱与美的象征，在这首距今两千多年的希腊琴歌中，新娘与苹果的喻指关系相当明显，感情进入也非常直接。相比之下，西方人很难理解中国诗歌中某些“不切题”的成分，法国学者于连（Francois Jullien，1951~）称：中国传统美学不同于西方的神秘在于它始终迂回而含蓄，“兴”在其间起到不小的作用。^[10]中国历代习惯把“兴”放置到一套能指与符指的意涵体系中，侧重于它的象征作用，但如此很难说明“兴”真正的美学功能。

[7] 赵沛霖：《兴的起源——历史积淀与诗歌艺术》[M]，北京：中国社会科学出版社，1987年，第5-7页。

[8] 陈世骧：《原兴：中国文学的特质》[A]，《陈世骧文存》[M]，沈阳：辽宁教育出版社，1988年，148页。

[9] [美]田晓菲：《萨福：一个欧美文学传统的形成》[M]，北京：读书·生活·新知三联书店，2003年，第147页。

[10] [法]于连：《迂回与进入》[M]，杜小真译，北京：读书·生活·新知三联书店，1998年，第193页。

直至现代，白话文运动打破了中国诗的传统格局。胡适的《蝴蝶》（1916年）被称为中国最早的白话诗：“两只黄蝴蝶，双双飞上天，不知为什么，一只忽飞回，剩下另一只，孤单怪可怜，也无心上天，天上太孤单。”胡适写作此诗时深受西方现代诗的影响，虽然用了中国传统的“化蝶”主题，也用了律诗的形式，但相当粗陋，古典诗歌独特的美感消失殆尽，“兴”全然无存。所以，胡适的主张没有得到众人支持。

正在白话诗不见起色之时，由钱玄同、沈兼士、刘半农等人发起，中国知识界开始了一场“歌谣”运动。顾颉刚、胡适、周作人等大批学者积极加入，形成了上世纪二三十年代一股“到民间去”的浪漫主义思潮。^[11]受到西方人类学、历史学等研究方法的影响，歌谣运动的主将们把《诗经》等被经学化、政治化的早期文学作品还原为民歌。大家把目光投射于民间歌谣的同时，“兴”这一美学范畴又重新凸显出来。在20世纪初搜集到的各地民歌中，学者们发现，“兴”仍大量存在。比如：

山丹丹开花崖对崖，要为朋友慢慢来。稻黍高来黑豆低，走一回娘家看回你。……（陕北信天游）

“山丹丹开花……”是比较典型的“兴”句。它不仅与后文并无直接关联，且非常程式化。再比如：“山丹丹的那个开花哟，红艳艳；咱们中央那个红军，到陕北……”；“山丹丹花开红姣姣，香香人才长得好……”虽然后面承接的内容完全不同，首句却基本固定，在民歌中可视作音乐的过门或者感情的发起，好比歌唱者在进入正题前先来吼上一嗓子，为整首民歌定下基调。李泽厚称：

[11] [美] 洪长泰：《到民间去——1918至1937年的中国知识分子与民间文学运动》[M]，上海：上海文艺出版社，1993年，第21页。

文艺创作为什么要比兴？……山歌好唱口难开，山歌好唱起头难，为什么起头难呢？主观发泄感情并不难，难就难在使它具有能感染别人的客观有效性……所以，要表达情感反而要把情感停顿一下，酝酿一下……无论《诗经》或近代民歌中，开头几句经常可以是毫不相干的形象描绘，道理就在这里。^[12]

歌谣运动前后的现代诗力图从上古至今的民歌中发掘以“兴”为代表的诗歌精华，当代中国诗则似乎越来越远离了这个神韵。这里不妨先回顾一下诗人艾青《大堰河——我的保姆》开头节选：

大堰河，是我的保姆。她的名字就是生她的村庄的名字，

她是童养媳，大堰河，是我的保姆。

我是地主的儿子；也是吃了大堰河的奶而长大了的，大堰河的儿子。

大堰河以养育我而养育她的家，而我，是吃了你的奶而被养育的，

大堰河啊，我的保姆。……

虽然“大堰河，是我的保姆”这一句可算整首诗歌抒情的核心，反复出现，但它的作用同之前的“兴”已明显不同。每节首句若去掉，整首诗不会受到太大影响，只是渲染力减弱。然而，如果将《桃夭》每节首句以及信天游中“山丹丹开花”看似重复拖沓的“闲句”去掉，则整个诗歌韵律、节奏、情感抒发、结构会显得非常突兀，这种“无用之用”恰恰是中国古典美学区别于西方，也很难被言传的神韵。

从《诗经》、《楚辞》、乐府到白话文运动兴起后的现代诗，再到当代诗歌，我们发现，中国诗的美学形态确实发生了巨大嬗变。最明显

[12] 李泽厚：《美学论集》[M]，上海：上海文艺出版社，第566页。

的变化除“韵体”与“散体”等区别，最重要的就是“兴”的衰落。按朱自清统计，《毛诗》中注明《诗经》含“兴”的共116篇，占三分之一强^[13]，而细细查点当代诗人舒婷、顾城、海子、北岛、西川等人的作品，就会发现若从严格意义上说，含“兴”的诗寥寥可数，中国文学表情达意方式早已转变。不少学者认为现代以来中国诗不断西化，传统抒情形态自然也相应消失。但是，将“兴”衰落的原因简化为西方影响未免过于简单，因为早在西学东渐之前，“兴”在中国传统内部已悄然变化，美国学者宇文所安敏感地意识到：

……刘勰认为“比”劣于“兴”，他重新归类其实是为了表达他的文学退化论，也就是说，跟《诗经》和《离骚》的黄金时代相比，汉代文学衰落了。在汉代宫廷作家的奴颜媚骨之下，“兴”消失殆尽……^[14]

宇文所安本人似乎比刘勰稍微乐观，他认为直至初唐还部分保留了上古以来的音乐体系，之后上古乐诗则基本隐没，“兴”也慢慢消失，目前主要存于“信天游”等民歌和一些地方戏曲之中，这些歌与曲相对完整地保留了古代的创作质素。^[15]这里笔者不想对古今诗歌做任何优劣评判，只想描述“兴”渐趋消亡的过程。

二、无乐不“兴”：被淡化的本质

要追溯“兴”从古至今逐渐衰亡以及中国诗歌美学形态变化的原

[13] 朱自清：《诗言志辨》[A]，《朱自清古典文学论文集》[C]，上海：上海古籍出版社，2009年，第236页。

[14] [美]宇文所安：《中国文论：英译与评论》[M]，王柏华、陶庆梅译，上海：上海社会科学院出版社，2003年，第269页。

[15] Stephen Owen, *The Making of Early Chinese Classical Poetry* [M], Cambridge: Harvard University Asia Center, 2006, pp. 308-312.

因，仅从“兴象”、“兴喻”、“兴会”以及托喻、美刺、起情等方面去解释“兴”，或者将其视为某种叙事的“主题”远远不够。

深受西方人类学、民俗学诸法影响的现代歌谣运动，推动了对“兴”义的重审。顾颉刚从歌谣民曲的角度理解“兴”，认为“兴”的意义只在于协韵起头，与意义无关。通过对“吴歌”的整理，顾颉刚发现《诗经》来源于民歌却与完全没经过加工的民歌不同，前者可称为“乐歌”，后者可称为“徒歌”。《诗经》所收的民间徒歌已全部由乐工改为乐章用来演唱。他援引大量史料加以证明，比如司马迁在《史记·孔子世家》中说：“三百五篇，孔子皆弦歌之，以求合韶武雅颂之音”。^[16]他比较了大量乐歌和徒歌后分析：乐歌重在回环复沓，徒歌重在直接陈述。“兴”往往存于乐歌之中。“一篇近四百字的长歌，变到徒歌就缩成一百字了。是什么缘故？因为乐歌受乐谱的支配，歌词虽很整齐，但乐谱并不也这样整齐，所以歌词以外的羡声只插进亲字（如“郎呀”）、叠字、似声等许多东西，有了这些东西，歌词既与歌谱密合，歌声也愈觉得婉转可听了。乐谱很短，歌却不能同它一样短，所以乐谱要复奏，歌词便依了他的复奏而分章。至于徒歌，则不受这样的束缚……”^[17]

顾颉刚强调《诗经》的音乐性及“兴”的音乐作用引起争论。魏建功等人反对他的想法，钟敬文、朱自清则采取折衷立场，提出《诗经》有两种情况，一种是与诗意不相关的“纯兴诗”，另一种是“兴带有比意的诗”。朱自清怀疑“兴”本是乐歌名，是“合乐”开始的前奏^[18]，即歌唱的起头，只是没拿出足够的证据。

在顾颉刚之前，“诗全入乐”和“诗有人乐有不入乐之分”两说，实际上已经争论了很长时间。赞同后者的主要是一些经学大家，他们

[16] 顾颉刚：《古史辨》[M]第三册，上海：上海古籍出版社，1981年，第608页。

[17] 顾颉刚：《古史辨》[M]第三册，上海：上海古籍出版社，1981年，第614页。

[18] 朱自清：《诗言志辨》[A]，《朱自清古典文学论文集》[C]，上海：上海古籍出版社，2009年，第268页。

认为《诗经》只有一部分是入乐的，其余皆为“变风”、“变雅”，不是“诗之正经”，因而也不配入乐。^[19]宋代郑樵《通志》却提出：“诗在于声，不在于义……夫诗之本声，而声之本在兴。”明代李东阳等人也重视从“乐教”的角度理解《诗经》，“兴”是声音要素所决定的，而不是概念意义的发引。从清代开始，越来越多的学者肯定了“兴”与音乐的关系。^[20]如果“兴”的本质在于音乐，而不在于它所引起之意，那么将“兴”与比喻或象征物联系在一起并将之道德化、政治化的思路就值得质疑，而这种思路多年来主导了人们对“兴”义的认识。

中国学者长期以来将“兴”作各种寓意化阐释也很难免，不是他们完全认识不到“兴”与音乐的关系，而是因为礼、乐在古代并称，甚至乐是为了配合礼。《礼记·乐记》中谈到：

宫为商，商为臣，角为民，徵为事，羽为服，五者不乱，则无怙滞之音。宫乱则荒，其君骄；商乱则陂，其官坏；角乱则忧，其民怨；徵乱则哀，其事勤；羽乱则危，其材匮。五者皆乱，迭相陵，谓之慢。如此则国之灭亡无日矣。

这段话现在看起来毫无道理，它却反映了千百年来中国人对音乐、诗歌的认识。如果音乐本身都是为了体现“兴治衰乱”，那么借音乐吟唱的诗歌以及诗中的“兴”又怎能不表达微言大义呢？

与中国自身美学传统的主流解释不同，海外许多学者从人类学、社会学、考古学等方向来定位“兴”的起源和内涵，希望还原它的音乐本质。早在1910年代，《诗经》的英译者之一、英国汉学家韦利（Arthur Waley, 1889~1966）较早体会到诗经中存在许多“略体歌谣”（elliptical ballad），这些歌谣自成一体，概括某类主题，常用于叙述的

[19] 袁济喜：《兴：艺术生命的激活》[M]，南昌：百花洲文艺出版社，2001年，第150页。

[20] 夏传才：《诗经研究史概要》[M]，郑州：中州书画出版社，1982年，第20-21页。

开头，具有很强的乐感。他坚持反对西方阅读以《诗经》为代表的早期中国诗歌时采用“讽喻的解释”。^[21]美国华裔学者陈世骧也明确指出《诗经》、《楚辞》要髓在于音乐。^[22]

“兴”的因素每一出现，辄负起它巩固诗型的任务，时而奠定韵律的基础，时而决定节奏的风味，甚至于全诗气氛的完成。……周初对兴义观念之不同于后代。《周礼》里的“兴”指的是有音乐伴奏的朗诵技巧，有时带着祭祀情调，意味着舞蹈的起步……“兴”在古代社会里和抒情入乐诗歌的萌现大有关系，至于这种抒情入乐作品被称为“诗”，已是晚期变化的结果。虽则“兴”义在毛诗所存已不算完整，去掉那些横加的美刺解析以后，用我们的新眼光来看，仍能教我们获得对古诗类型之形成的了解。

可以断定民歌的原始因素是“群体”活动……但论“群体”因素，只能适可而止，因为在那“呼声”之后，总有一人脱颖而出，成为群众的领唱者，把握当下情绪，在群众游戏的高潮里，向前更进一步，发出明白可感的话语。这个人回溯歌曲题旨，流露出有节奏有表情的歌诗音乐方面的特殊形态，此即古代诗歌里的“兴”。这即兴的呼声逐渐发展为灵感的章节，配合群众的音乐和舞蹈，“领唱者”顺着原有主题不断扩大，发出更多恰当的话语，此即原始民歌的根本。^[23]

陈世骧把“兴”当作音乐开头或领唱者，诗歌正是在“兴”的音乐基调和固定程式上不断滚雪球式充实起来的。另一位华裔学者王靖

[21] Arthur Waley. *Three Ways of Thought in Ancient China*[M]. New York: A.A. Knopf. 1941, p.12

[22] [美] 陈世骧：《中国的抒情传统》[A]，《陈世骧文存》[M]，沈阳：辽宁教育出版社，1998年，第2页。

[23] [美] 陈世骧：《原兴：中国文学的特质》[A]，《陈世骧文存》[M]，沈阳：辽宁教育出版社，1998年，第154-159页。

献则将西方形式主义批评方法中的套语理论运用到“兴”的研究。套语理论有两个核心范畴：套语与主题。所谓“套语”，就是“在相同的韵律条件下被经常用来表达某一给定的基本意念的一组文字”；所谓“主题”，即“口述诗歌中反复出现的叙述与描写成分……但不如套语那样须受到严格的韵律条件的限制”。^[24]尽管王靖献将“兴”归入“主题”的范畴，认为“兴”所吟咏的景物并不是诗人眼前亲历的实事实景，而是贮存于诗人记忆中的现成结构，与诗歌内容存在内在联系。王靖献的基本结论虽然与中国传统主流研究中对“兴”的认识并无本质区别，然而颇具新意的是他关注到了“兴”的音乐性。王靖献指出，《诗经》起源于音乐毫无疑问，当时钟与鼓是最为流行的乐器，诗人歌唱时，必须配合这些乐器产生的节拍、音调和韵律。后代随意将《诗经》寓意化而忽视音乐性，总体上曲解了它。他说：

郑玄注《诗经》废三家而遵从具有严格的儒家精神的《毛传》，于是千百年来，他的阐释微言大义的《笺》与《毛传》并行。令人感到奇怪的是，虽然郑玄改进并扩充了对《诗经》主题意义的阐释，但他对弄清诸如“兴”的意义之类的形式构成方面的问题却显得毫无兴趣。对“兴”的问题毫无兴趣也许就是“乐”衰亡的一个标志，孔子还是把诗乐视为一体的。^[25]

在此，王靖献强调“兴”是上古诗歌音乐性的最重要表现，他认为我们今天看到的《诗经》经过传说中孔子的整理，把许多具有相同音乐主题旋律、程式化、在不同诗歌中重复出现的“兴”删汰了，这为我们真正揭开古代诗歌套语的性质及“兴”的奥秘带来困难。王靖献甚至将诗经中某些篇章按照曲调不同归类，认为“曲调的标题最后

[24] [美] 王靖献：《钟与鼓——〈诗经〉的套语及其创作方式》[M]，谢谦译，成都：四川人民出版社，1990年，序言第5-7页。

[25] 同[24]，第6页。

变成了根据它谱写而成的诗歌的标题”。^[26]

实际上，古代的音乐体系并不仅指乐曲，而是器乐、舞蹈和歌词三者的统一体。^[27]有人认为《诗经》和《楚辞》是古代乐舞，它们与宗周时期的礼乐制度紧密关联。^[28]《乐记·乐象》中明确指出三者关系：“诗，言志也；歌咏其声也，舞，动其容也；三者本于心，然后乐器从之。”郭沫若也强调中国旧时的音乐内容包含很广：音乐、诗歌、舞蹈，本是三位一体。^[29]

美国学者周策纵从“兴”的原始字形中考察出“兴”与古代“槃舞”的关系。这种乐舞主要用于婚、丧、祭祀、祈祝，是多人持盘而旋舞，或击盘而舞，或围绕盛满物品的承盘而舞，“兴”是乐舞中举盘的动作，是起乐或试乐的方式，既是舞乐，又多伴有祝贺谄祭之词，在这一仪式过程中，乐、舞、词合而为一。^[30]美国学者夏含夷（Edward L. Shaughnessy, 1952~）从周代的礼乐制度改革分析《诗经》的历史演变，大量利用了人类学关于礼仪和舞蹈等理论，希望复原“乐舞”的表演过程。^[31]张光直也强调《楚辞》实际上是古代的巫祝舞乐，其中许多歌词都是与神对话的唱和词，这些词中用了大量对当时的图腾颂赞，“兴”所用的象征物大多与这些图腾有关。^[32]东汉

[26] 同[24]，第33-34页。

[27] 修海林：《古乐的沉浮》[M]，济南：山东文艺出版社，1989年，第81页。

[28] 阴法鲁：《诗经中的舞蹈形象》[M]，转引自杨向奎：《宗周社会与礼乐文明》[M]，北京：人民出版社，1997年，第337页。

[29] 郭沫若：《青铜时代》[M]，转引自《兴：艺术生命的激活》[M]，南昌：百花洲文艺出版社，2001年，第151页。

[30] [美]周策纵：《“兴”和槃舞——陈与喻》[A]，《古巫医与“六诗”考：中国浪漫文学探源》[M]，上海：上海古籍出版社，2009年，第132-143页。

[31] [美]夏含夷：《从西周礼制改革看〈诗经·周颂〉的演变》[J]，《河北师院学报》，1996年3期，26-33页。

[32] [美]张光直：《中国青铜时代》[M]（二集），北京：生活·读书·新知三联书店，1990年，第64-65页。

王逸《楚辞章句》似可佐证此观点：

昔楚国南郢之邑，沅、湘之间，其俗信鬼而好祠。其祠必作
歌乐鼓舞以乐诸神。屈原放逐……出见俗人祭祀之礼、歌舞之乐，
其词鄙陋，因作《九歌》之曲。

法国汉学家葛兰言（Marcel Granet, 1884~1940）列举了大量文献说明中国古代音乐和文学的关系十分密切，“兴”起源于巫术中的歌舞。^[33]他很早就针对中国古歌诗提出，研究中国文学不能仅依赖文献学的方法，应该将历史学的内在批评、社会学的同类比较和事实分析三者结合起来。日本学者白川静亦赞同“兴”为乐舞说。他认为“兴”在民间宗教中是用歌唱唤起地灵的行为。在正式的祭拜活动之前，必须用天地熟悉的声音，用人类曾常用的方式唤醒神明。所以乐有兴乐，舞有兴舞。他引用《周礼》说明“小祭祀不用兴舞”，可见，“兴舞”是上古非常隆重的仪式。《楚辞·湘君》、《楚辞·湘夫人》里面均有大量“兴舞”，因为它们都是祭祀水神的歌。^[34]另一位日本《诗经》研究者松本雅明尽管在某些具体结论上与白川静不同，也从原始神话、歌谣的角度探讨“兴”的源起和发展。

三、内外合力：“兴”衰落的两大原因

如果“兴”的本质真可以用乐歌或乐舞中的音乐性来概括，倒似乎可以解释从《诗经》、《楚辞》到现代中国诗“兴”不断衰落，仅少

[33] [法]葛兰言：《古代中国的节庆与歌谣》[M]，赵丙祥、张宏明译，桂林：广西师范大学出版社，2005年，第1-6页。

[34] [日]白川静：《中国古代民俗》[M]，何乃英译，西安：陕西人民美术出版社，1988年，第49-50页。

量保存于民歌中的原因。

由于上古抒情诗全是乐歌或乐舞时的颂词，“兴”在其中起到了定下基调、音乐起头、领唱的作用，而乐调和韵律是有限的，所以“兴”也呈现出某些固定的程式和种类。当诗歌咏颂某类事物、进行某类叙述或抒发某类情感时，会找到相应的“兴”定调、配乐，这和西洋乐中的基调类似。“兴”的衰落很可能是因为后代诗人已远离周代礼乐，对古音系统不再熟悉，因此曾在诗歌中不可或缺的元素逐渐为其他所替代，后代诗人的写作程式、表情达意的方法都不再与前相同。正如陈世骧强调：

刘勰在公元5世纪已经感叹“兴义消亡”了……我们应该把“兴”义还原到它原始的地位，重视它在“上举欢舞”中的重要作用，它结合了音韵和文义，且一再为每首诗做决定表情因素和形式结构的工作。如此，我们才能了解为什么“诗”是“歌咏言”，存在于音乐里的言语，包含了初民欢舞最淳朴的自然节奏。

上古音乐体制的变化不仅造成“兴”的消亡，实际上使整个中国诗歌的创作结构和抒情方式都发生了改变。当代中国学者研究青铜钟乐与《诗经》的关系时发现：

自西周中期以来，周文化逐渐摆脱商文化的影响而趋于成熟，建立了以钟磬尤其以编钟为核心的雅乐体制。出于礼乐制度建设的需要，周代规范双音，排除商音并统一音阶与编列，形成小三度音程值的相邻两音关系……这便是《诗》四言构体兴起的最根本也最深层的原因。随着周代雅乐制度的变化，尤其是作为雅乐主要载体青铜编钟体制与音阶结构的变化……导致了作为雅乐文本形态的四言诗的衰落。后《诗经》时代，除魏晋时期有过短暂

辉煌外，四言诗体诗歌的创作真的如滔滔东流一去不返了……^[35]

可见音乐与《诗经》创作的关系确实非常密切，古乐体制的崩溃也许是“兴”衰落的主要原因，但并不是这个复杂问题的全部。另一个非常重要的原因可能与近世以来中国诗歌的西化有关。

美国学者余宝琳强调：尽管西方抒情诗和中国诗均与“歌”有着重要的、难以分割的联系，但这两种形式却是完全不同的。希腊抒情诗是在戏剧性具体表达的框架中得以表达的……中国诗却将诗看作情感反映而非制成品。^[36]

余宝琳的想法启发我们，中西诗歌虽然都有音乐性（节奏、旋律），但音乐在不同文明体系的诗歌中发挥的作用不同。相对于中国古诗的情感抽象性，西方诗歌更多是叙事的、明确的、场景性的。换言之，西方诗歌传统更注重的是画面、符号和象征，中国古诗更注重以音乐化人、起情。意象派诗人庞德（Ezra Pound, 1885~1972）曾盛赞中国古诗是“绘画性的”，而不只是“音乐性的”，其实恰恰淡化了中国古诗的音乐性，因为他不可能真正理解中国古代诗歌是在整个礼乐制度中酝酿生成。^[37]意象派从中国诗歌的意象和绘画性中得到灵感并非偶然，由于西方早期诗歌传统注重余宝琳关注到的“戏剧性的具体表达”，更注重视觉效果而非音乐效果，在意象派兴起之前，经过浪漫主义推波助澜，西方诗歌普遍走入了奢华晦涩的误区，意象派看似学习中国诗，实际上是想复归西方古典抒情文类意象明朗、画面感强、叙事清晰的传统。他们对中国诗歌逐末（绘画性）舍本（音乐性）的

[35] 曹建国：《青铜编钟与〈诗〉的构体》[J]，《中国学术》总第24辑，北京：商务印书馆，2005年，第75页。

[36] 转引自王晓路：《中西诗学对话——英语世界的中国古代文论研究》[M]，成都：巴蜀书社，2000年，第105页。

[37] 赵毅衡：《远游的诗神：中国古典诗歌对美国新诗运动的影响》[M]，成都：四川人民出版社，1985年，第198页。

欣赏，其实与自身的美学取向和文化视角有关。

在西方美学的影响下，中国学者也越来越倾向于采取将赋、比、兴并列当作修辞手法的思路。尽管这种思路古已有之，但正好与西方文艺理论中最为重要的概念如排比、比喻、象征对等起来。在当代中西诗学对话的背景下，不论中国本土还是西方中国研究长期用西方批评传统中的各种观念、术语来描述中国的美学形态。然而，通过上文的论证，我们知道“兴”对于中国古典美学来说恰恰是“体”而不是“用”。宇文所安在他所撰写的中国文论教材中，虽意识到“‘兴’处在西方隐喻理论之外”，但还是将“兴”释为“感发性意象”（Affective image）。^[38] 还有些学者将“兴”译为“激发”（stimulus）或“启发”（elicit）。无论哪种译法都与“兴”的音乐性毫无关系，没有全面反映出“兴”的起源与本质。尽管中外对比之下，双方的特质更清晰地呈现出来，有助于彼此了解，但“每一种翻译都在某种程度上对中国概念有实质性的损害”^[39]，西方理论对中国美学的翻译和阐释会以“出口转内销”的方式渗入现代中国学界，“兴”义的丰富性正被不知不觉地简化和通约为西方更能理解的范畴。

越来越多的学者意识到这个问题，尝试将中国古典诗学与西方理论划清界限。史华慈（Benjamin I. Schwartz, 1916~1999）提醒我们：“与其争论诸如‘宗教’之类的术语是否适用于中国，或‘道’是否适用于西方，还不如尽可能地在独特语境中对这类术语独特的使用加以注意。”^[40] 余宝琳也认为，西方文学创作很早就有明确的个体意识，而中国作家习惯于“集体意识”，经常用前代或民间反复吟唱的场景、意

[38] [美] 宇文所安：《中国文论：英译与评论》[M]，王柏华、陶庆梅译，上海：上海社会科学院出版社，2003年，第46-47、267页。

[39] Stephen Owen, *Reading in Chinese Theories of Literature*[M], Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1992, p. 16.

[40] Benjamin Schwartz, *The World of Thought in Ancient China*[M], Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1985, pp. 12-13.

象、程式，“兴”恰恰体现了中国文学中的集体性和音乐性。^[41]

总之，随着中国自身美学特质的嬗变以及“西学东渐”带来的阐释困境，以音乐为本质的“兴”在当代诗歌创作中已很少被运用。由于各地民歌创作年代较早，没有经过太多文人化，且基本还保存了歌唱曲谚的形式，受西方美学的影响很少，所以仍有“兴”的存留。当现代学者纠缠于中国为何没有西方某些美学形态的伪命题时，往往忽视了中国古典美学元素在古今纵横、中西碰撞中到底发生了怎样的变化。也许，本文所描述的“兴”仍远远无法呈现出其诞生之时的复杂内涵，却希望这种对话中的反思能抛砖引玉，帮助我们发掘更丰富而生动的维度。

[41] Pauline Yu, *The Reading of Imagery in the Chinese Poetic Tradition*[M], Princeton: Princeton University Press, 1987, pp.217-218.