



孟郊五古的比兴及其联想思路的奇变

葛晓音

内容提要 孟郊五言古诗创作的数量之多和使用比兴的密度之高，在中唐诗坛成为一个突出的现象。他自觉继承李、杜以来的风雅比兴传统，将比兴咏怀体拓展到五古的各类题材，同时对传统的比兴思理加以更新，既善于在日常事物中发现新鲜的比兴意象，又将新旧意象或典故演化为合乎逻辑的生活场景，从中抽绎出更复杂深刻的思考。其联想思路已经发掘到表现印象和强调感觉等更深的心理层面，萌生了不少现代诗歌中的表现因素。这就促使五言古诗在中唐发生了比兴艺术的大变。

关键词 孟郊；五言古诗；风雅传统；比兴意象；联想思路

比兴是汉魏以来乐府古诗的艺术表现要素，也是衡量诗歌是否合乎风雅传统的一个重要标准。大历、贞元年间，倾力创作古诗乐府的代表作家只有元结、韦应物、顾况、孟郊等少数人，而其中运用比兴密度最高的则是孟郊，这成为孟郊诗“复古”的一个显著特征。但是古今研究者注意力多集中于孟郊的造语工新、好尚奇险、风格酸寒等方面，论及其比兴特点的很少^[1]。其实孟郊的很多奇思和新创多与其比兴及联想思路的变异有关。倘能从这一角度着眼，或许对于孟郊的“复古”在精神实质和艺术表现方面的革新意义看得更清楚。

一 孟郊的风雅观和传统比兴的思理更新

由于《诗经》《楚辞》开创了在诗歌中大量运用比兴的传统，《毛诗序》又将“赋、比、兴”列入“六义”，比兴在先秦到初盛唐的诗歌中不仅是两种艺术表现手法，更与风雅传统的继承密切相关。刘勰《文心雕龙·比兴篇》指出：“比则畜愤以斥言，兴则环譬以托讽。”^[2]其依据即为郑玄注《周礼·春官·太师》中所说：“比，见今之失，不敢斥言，取比类以言之，兴，见今之美，嫌于媚誉，取善事以喻劝之”^[3]，说明比兴与美刺相结合的观念从汉代一直沿续到南朝。在唐代复古革新的诗歌理论中，比兴的重要性得到进一步突显。

初唐王勃《上拜南郊颂表》曾批评“比兴衰于前代”^[4]，骆宾王《上吏部侍郎帝京篇启》也说“诗人五际，比兴存乎国风。故体物成章，必寓情于小雅”^[5]。陈子昂的《与东方左史虬修竹篇书》则明确地将汉魏风骨和兴寄之作归入风雅传统：“汉魏风骨，晋宋莫传。……仆尝遐时观齐梁间诗，彩丽竞繁，而兴寄都绝，每以永叹。思古人，常恐逶迤颓靡，风雅不作，以耿耿也。”^[6]到盛唐开元年间，提倡风雅比兴的诗歌观念更为普遍。如唐玄宗《答张九龄谢赐尺诗批》说：“因之比兴，以喻乃心。”^[7]殷璠在《河岳英灵集》序里以“兴象”作为评论盛唐诸家的一个重要标准^[8]。盛唐诗人无不以“风雅激颓波”^[9]“比兴起孤绝”^[10]自励或赞美他人。王维、高适、孟浩然、储光羲等除了结合咏物运用比兴言志以外，还将比兴融入山水送别诗等其他题材。李白以《古风》五十九首为代表的大量比兴体咏怀诗、感遇诗和拟古诗，实践了他在多首诗里提倡风雅的主张^[11]。杜甫提出“别裁伪体亲风雅”^[12]，并赞美元结《春陵行》《贼退示官吏》为“比兴体制”，已将比兴的含意指向的“忧黎庶”的“危苦词”^[13]。大历年间，一些作者又从理论上将比兴与古风联系起来。如唐代宗《授刘晏吏部尚书平章事制》称刘晏“词蔚古风，义存于比兴”^[14]，独孤及《唐故左补阙安定皇甫公集序》赞皇甫冉“其诗大略以古之比兴，就今之声律，涵咏《风》、《骚》，宪章颜谢”^[15]。当然，唐



人诗文中所说“比兴”，在某些语境中只是指诗歌，将“比兴”当做诗歌的代名词，提倡比兴的内涵也并不完全一致。从陈子昂到独孤及所说的比兴内涵，并不局限于美刺。但大历以后，一些诗人对比兴内涵的规范逐渐趋向美刺讽喻，如杜确《岑嘉州集序》批评梁中叶后，“讽谏比兴，由是废缺”^[16]。李益曾作《诗有六义赋（以“风雅比兴，自家成国”为韵）》，认为“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”^[17]。柳冕《谢杜相公论房杜二相书》更强调比兴关乎治乱兴亡：“古之作者，因治乱而感哀乐，因哀乐而为咏歌，因咏歌而成比兴。”^[18]到中唐时，这种理念更加明确。如柳宗元《大理评事杨君文集后序》说：“文有二道，辞令褒贬，本乎著述者也；导扬讽谕，本乎比兴者也。”^[19]白居易《读张籍古乐府》称赞张籍“为诗意如何，六义互铺陈。风雅比兴外，未尝著空文。”^[20]联系张籍多用古乐府诗反映时事的创作实践来看，白居易所说的“风雅比兴”更侧重于对时事的美刺，所以他在《与元九书》里甚至批评“李之作之才矣奇矣，人不逮矣，索其风雅比兴，十无一焉”^[21]，连善用比兴的李白都未达到他的标准。

由以上回顾可以看出：在古风或乐府中“义存于比兴”的观念，到元和时期已逐渐成为诗歌革新理念中的共识。孟郊出生于天宝末，主要创作活动在大历到元和中，他大量创作古诗和古乐府，并使用比兴，正是在这种趋势中形成的自觉意识。他在《送魏端公入朝》中说：“何当补风教，为荐三百篇。”^[22]说明他也认为诗的基本功能是“视风俗，知得失”^[23]，有益于教化。他还和李白一样提倡“古风”和“大雅”“正声”^[24]，《送卢虔端公守复州》说：“正声逢知音，愿出大朴中。知音不韵俗，独立占古风。”^[25]孟郊认为正声应当是不合世俗的大朴之音，主要体现在古风之中。所以他在《答姚怱见寄》中感叹“大雅难具陈，正声易漂沦”^[26]，《赠苏州韦郎中使君》又赞扬韦应物“尘埃徐庾词，金玉曹刘名。章句作雅正，江山益鲜明”^[27]。韦应物以古诗著称，孟郊认为其诗推崇建安曹刘，可见建安古诗及其代表的风骨，正是孟

郊心目中的雅正之音^[28]。总之，继承《诗经》到李白、韦应物的风雅传统，恢复诗歌的古风，这正是孟郊大力创作古诗和乐府的基本动因。

但是孟郊和李白所说“大雅正声”的内涵尚有区别。李白生当盛世，虽然在天宝年间所作的大量比兴体咏怀诗以怨刺为主，而他所说的大雅正声却在理论上更偏重于赞扬盛唐太平之治的颂声^[29]，这本是以润饰王化为最高理想的儒家诗学观的反映。然而一旦王泽衰竭，诗便应以怨刺为主，这是到韩愈和白居易的诗文理论中才明确的观念^[30]。孟郊作为元和诗坛的前辈人物，他的理想固然是以“补风教”为根本，也希望李白所说的大雅颂声能再现于世，但他的创作极少颂声，更多的是愁怨之声和刺世之作。除了部分同情民生疾苦和反映时局动乱的内容以外，针对的主要是人心险恶、道德沦丧、风俗浇薄的世道。这种内容最适宜采用“兴而刺”的比兴体，也是他大量运用比兴的重要原因。

尽管唐诗从陈子昂到李、杜再到孟郊，比兴的内涵有所发展变化，但其精神实质是一脉相承的。所以韩愈《荐士》诗论述建安以来诗歌发展时，认为自从“国朝盛文章，子昂始高蹈。勃兴得李杜，万类困陵暴”之后，在“后来相继生”的诗人中以“有穷者孟郊”最为杰出^[31]。前人往往对韩愈如此称道孟郊很不理解，但仅仅从孟郊大力恢复比兴和古风这一点来看，韩愈的评价也不为过誉。可见孟郊的风雅比兴观实际上在继承陈子昂、李白的同时，又发展了大历以后逐渐出现的“周道微而兴以刺”的倾向，对于韩、白等元和诗人纠正开元时期片面强调颂声的理念起了先导作用。

在孟郊之前，元结、韦应物、顾况也有数量不等的古诗和乐府继承了汉魏的比兴传统。但是孟郊使用比兴的数量之多，远远超出前人。研究者早已指出现存孟郊诗500余首，绝大部分是五言古诗^[32]。据笔者统计，其502首各体诗歌中（不计联句），基本不用比兴的有176首，则其运用比兴的诗歌占比65%。按宋本的分，其中运用比兴占比例最高的是“感兴”（83%）、“咏怀”（84.6%）、“纪赠”（85%）、“酬答”（83.4%）、“咏物”（78.6%）这5类。这些都是魏晋诗歌最常见的题材，尤其“感兴”和“咏怀”，共104首，与阮籍、陈子昂、



李白用以言志述怀的“咏怀”“感遇”“古风”是同类的五古比兴体，最能体现诗人复古革新的风雅观。“纪赠”“酬答”和“咏物”共 59 首，包括向官员的干谒以及与友人的酬答，其中固不免有称颂在上者的比喻，但也有不少咏怀以及借物喻志的成分。其余运用比兴占比例较高的是“乐府”（68.7%）、“居处”（65.5%）、“怀寄”（61.1%）、“送别”（60.7%）4 类，“乐府”67 首中以古乐府为主，少数是自立的新题，多言志述怀之作。“居处”“怀寄”“送别”共 113 首，也多在独处或怀人、送人的情景中用比兴自抒怀抱。此外，运用比兴相对占比较低的是“游适”（55%）、“行役”（44%）、“杂题”（30.3%）、“哀伤”（52.7%）4 类，这些题材运用比兴的频率虽不如前 9 类高，但已远高于大历到元和时期其他诗人的同类诗作。由于这几类题材本身并无大量运用比兴的创作传统，所以反过来也可以看出孟郊诗中比兴的表现方式已经涵盖了各类题材。

由孟郊的风雅观及其运用比兴的题材比例，可以看出孟郊不但具有继承汉魏至李白风雅传统的明确意识，而且为复兴这一传统而极大地发挥了乐府古诗尤其是五古比兴体的创作潜力。他的《感怀八首》探究天道人事的变化，联系连年动乱和饥荒的现实，以阴气凝结、芳草衰败的景象比喻时局的黑暗，从内容到表现都明显是效仿阮籍《咏怀》和陶渊明《拟古》之作，可见他认真地揣摩过魏晋以来五古咏怀组诗以比兴为主的创作传统^[33]。这种自觉意识也体现在他对传统比兴意象的承传上。孟郊所使用的比兴大部分是常见意象，多数来自传统的五古咏怀类诗。例如以直木喻品格正直，以静水喻不屑奔竞，以兰桂、松竹、良玉喻君子，蒿草、鸱鸢、魍魉喻小人，以风波险恶、道途不平喻人生道路艰难，以清波、浊水喻世道人心之清明污浊，以金兰、胶漆喻交情，以春荣、秋叶喻盛衰，以硕鼠、黄雀刺贪官，等等，加上他好用汉代谚语排比句式将各种美丑对立的比兴意象组合在一起，强化是非、曲直、正邪、黑白、清浊等道德伦理价值的鲜明对比，这就使他的五古在内容和形式上更接近汉魏古诗。如《审交》：“种树须择地，恶土变木根。结交若失人，中道生谤言。君子芳桂性，春荣

冬更繁。小人槿花心，朝在夕不存。莫蹶冬冰坚，中有潜浪翻。惟当金石交，可以贤达论。”^[34]先以择地为喻，说明结交择人的重要；再以芳桂树和木槿花相对照，比喻君子之不易其操和小人的心志不坚，说明应交君子而不交小人的原因；再以小心冬天坚冰之下暗浪涌动，比喻结交还要警惕暗藏的险恶人心。分 3 层说透结交必须审慎的道理，全篇类似谚语。此外如《劝学》：“击石乃有火，不击元无烟。人学始知道，不学非自然。万事须已运，他得非我贤。青春须早为，岂能长少年。”^[35]也是劝世的格言。这种内容和体式在汉魏以后仅见于李白的乐府和杜甫的少数短篇五古，而在孟郊诗里，不但常见，而且类似的意象还多次重复使用，这就使汉魏以来五古咏怀诗中的传统比兴方式在他诗里得到了集中的展现。

但是孟郊大量使用传统比兴的常见意象，却并非简单的承袭，而是常常通过意象的重组，更新联想的思理，在常见比兴中出奇创变。在孟郊的比兴中，比喻的指向大多是比较清晰的，罕见阮籍那种“厥旨渊放，归趣难求”^[36]的现象，变化主要在比象和喻指之间的思理联系。在相当一部分比象和寓意固定的传统比兴中，他处理比象和寓意的方式不但多种多样，而且思路往往跳出前人窠臼。有的是反用常见寓意，或强化正反寓意的对比。例如《隐士》后半首：“宝玉忌出璞，出璞先为尘。松柏忌出山，出山先为薪。”^[37]玉求出璞，松求出山，是常用寓意，此诗却以此为忌，寄寓了君子当避祸自保、以全其真性的道理。《湘弦怨》中“昧者理芳草，蒿兰同一锄。狂飙怒秋林，曲直同一枯。”“我愿分众泉，清浊各异渠。我愿分众巢，泉鸢相远居”^[38]两节，以芳兰鸢凤喻君子，恶禽蒿草喻小人，泉水清浊喻人心正邪，都是《楚辞》以来最常见的比喻，此诗设为不明事理者将兰蒿一同锄掉，秋天的狂风将曲枝直木一起摧败，使所有这些比兴形象组成两种愚昧粗暴的现象，便将矛头指向不分贤愚、不按公道行事的在上位者。而诗人想要令众泉分出清浊，各异其渠，再将众鸟分巢而居，使泉鸢远隔，藉以比喻分清是非正邪的愿望，也是前人诗中从未见过的联想。

有的是对传统比象改变褒贬的态度，如《衰



松》：“近世交道衰，青松落颜色。人心忌孤直，木性随改易。既摧栖日干，未展擎天力。终是君子材，还思君子识。”^[39]青松向来是孤直品格的象征，此诗却从松也会因外界压力太大而变质的角度着想，写青松之色会随交道之衰而凋落，其孤直之木性也会因人心忌惮而改变，最终无法施展其擎天的力量。这一思路或许受到《离骚》中“兰芷变而不芳”的启发，但借青松品性的改易来比喻世道人心摧残君子的可悲后果，不但设想新奇，而且比传统寓意更有深度。《罪松》从怪罪青松着眼，认为“二月天下树，绿于青松枝”，青松不合天时，不会随时荣衰，所以“勿谓贤者喻，勿谓愚者规”^[40]。也是一种反向思维的比喻。但诗人内心曲直清浊的取向并未改变，所以全诗对青松实际是明贬实褒。

也有的是不用比象的常见特点，而是从同一比象中发掘出其他性质，或者将几种常见比象组合在一起，寄托新的寓意，如《寄崔纯亮》：“百川有余水，大海无满波。器量各相悬，贤愚不同科。”^[41]百川归海是自《诗经》、汉乐府以来就常见的比喻，一般都取水流朝宗于海或光阴似水不归的寓意^[42]。但此诗从百川水多得有余，大海却永远也装不满的事实，联想到人的器量大小，对比了愚者骄满和贤者谦抑的差异，便能出新。又如《乐府戏赠陆大夫十二丈三首》^[43]，用道旁柳和绿萍喻自己的轻躁无根，以莲荷在春水中不肯开放喻陆长源的深沉稳重，借南朝乐府中最常见的“莲子”暗寓对陆大夫的倾慕。这就使清商乐府中向来比喻男女爱情的莲子、莲荷也成为五言咏怀诗中比喻君子交道的比兴意象。

总之，孟郊对汉魏以来乐府和古诗中各种传统的比兴意象兼收并蓄，以数量空前的五古比兴体涵盖了各类题材。同时又根据不同的思路对传统的比兴意象加以重组，或强化比象之间的对比，或转换褒贬的态度，或从旧意象中发现新寓意，既最大程度地践行了他恢复风雅古道的主张，又取得了出奇出新的效果。

二 生活逻辑的推演和场景的比附

孟郊乐府古诗中的比兴之所以新奇，除了以

不同思路重组传统意象以外，还与他善于根据日常生活的经验，择取新鲜的比兴意象，或者翻新传统的旧意象有关。这类比兴的联想思路的奇变在于往往借助一个场景的想象，或将典故复原成生活场景，而其中的逻辑环节则暗含于场景之中并不明示，或直接跳过，因而出人意料又耐人琢磨。

例如其著名的《古离别》后四句：“春芳役双眼，春色柔四支。杨柳织别愁，千条万条丝。”^[44]陈贻焮先生对这首诗的阐发最为透彻：“应接不暇的春花简直在让双眼服劳役，春色如酒把四肢都醉软了。这钻不出的别愁之网原来是千万根柳丝织成的。”^[45]由此解释可看出这是诗人在描写被春色和别愁困扰的情景。前二句以埋怨的口气赞美春光，是杜诗的巧思。后二句则是在柳→留→丝→思→别愁→网→织的联想环节中，跳过了“留”与“柳”的谐音，“丝”与“思”的谐音，暗中利用丝可织成网的生活逻辑，使柳丝直接编织别愁，比喻愁意笼罩的离别氛围。又如《古乐府杂怨》三首其三：“贫女镜不明，寒花日少容。暗蛩有虚织，短线无长缝。浪水不可照，狂夫不可从。浪水多散影，狂夫多异踪。持此一生薄，空成万恨浓。”^[46]从字面来看，诗以贫女照镜起兴，以寒花比喻其容颜日衰，是旧意象翻新。蛩名“促织”，所以引出“虚织”之说，暗写贫女缝衣的实景；线短而不能长缝，暗喻感情的引线不长，实际上道出了后半首怨恨浪夫的原因。但这两层意思中的生活逻辑要读者自己联想。以浪中影子散乱比喻狂夫萍迹浪踪的浮荡本质，也是精妙的新鲜比象。3个比兴都在贫女听促织鸣叫而缝制秋衣的场景中完成。《古怨》：“试妾与君泪，两处滴池水。看取芙蓉花，今年为谁死！”^[47]则基于咸水会腌死芙蓉花的逻辑，跳过了泪为咸水，泪水滴满池中2个联想的环节，一开头就直接比较“妾”与“君”相思之泪的多少，尤为新奇。

汉魏古诗中比兴和典故常结合在一起，因典故的使用原理和比兴相同，所以有不少比喻是将典故化成场景，如阮籍《咏怀》“二女游江滨”描写的场景，即由郑交甫逢江妃的传说化出，寄托结交不终的感慨。孟郊的比兴有时也直接取自典故，其奇思在于往往根据典故提供的一点信息去具体地想



象其前因后果，推演出新的场景。如《楚怨》：“秋入楚江水，独照汨罗魂。手把绿荷泣，意愁珠泪翻。九门不可入，一犬吠千门。”^[48]诗人根据屈原自沉汨罗的结局，进一步推想他的灵魂必然会在水底手持绿荷哭泣。《离骚》说“制芰荷以为衣兮”，因此手持绿荷喻其秉性高洁，符合屈原生前的形象。最后两句由《离骚》中屈原在天门前被阍者拒绝的情景推演而出，也是自伤孟郊本人的遭遇^[49]，这一寓意通过如此凄美的场景表现出来，构思既奇又合乎逻辑。《闲怨》：“妾恨比班竹，下盘烦怨根。有笋未出土，中已含泪痕。”^[50]斑竹由舜之二妃泪洒而成的故事是熟典。诗人从竹子由笋长成的逻辑着想，认为斑竹若由恨生，则其竹竿上的泪痕必定早就含在未出土的笋根里了，这就合乎情理地写出她根深蒂固的烦怨之情，但思理之奇又未经人道。除了从熟典里翻出新的场景以外，一些不常用的典故也能被孟郊信手拈来，化为鲜活的场景作为比喻。如《投所知》感谢知己者不遗余力地向公卿推荐自己：“朝向公卿说，暮向公卿说。谁谓黄钟管，化为君子舌。一说清嶰竹，二说变嶰谷；三说四说时，寒花拆寒木。”^[51]据《汉书·律历志》：“黄帝使伶伦，自大夏之西，昆仑之阴，取竹之解谷生其窍厚均者，断两节间而吹之，以为黄钟之宫。”^[52]古代以笛管定音律，此说本指黄钟之律的来历。孟郊则将“所知”再三游说的效果化成一幅奇妙的场景：嶰谷之中不但竹音清亮，而且变冬为春，致使寒树开花，便巧妙地表达了“君子舌”胜似“黄钟宫”的赞美之意。

孟郊诗有一些新鲜的比兴意象，也都是从日常的生活体验中得到启示，再以明确的寓意去比附具体的场景。如《寒江吟》：“冬至日光白，始知阴气凝。寒江波浪冻，千里无平冰。飞鸟绝高羽，行人皆宴兴。荻洲素浩渺，碛岸渐凌礧。烟舟忽自阻，风帆不相乘。”^[53]诗人从江冻之后舟船被阻，冰面仍呈波浪形的奇景得到启发，由此联想到“涉江莫涉凌，得意须得朋”的道理，盼望着“何当春风吹，利涉吾道宏”的解冻之时。“波浪冻”便成为一种罕见的比象。又如《秋怀》其八“青发如秋园，一剪不复生。”^[54]则是因秋园之草剪去之后不会再生的衰暮之景生发感慨，夸张少壮时期的短

暂，仿佛青发一旦剪去便直接到了老年。

这类从自身生活体验中提炼出来的比兴的联想思路有时非常复杂。如《出东门》采用魏晋诗中常见的出门远游的情景模式，描写落日荒原路途的难行，最后突转为4句奇想：“一生自组织，千首大雅言。道路如抽丝，宛转羈肠繁。”^[55]句中寓意相互套叠，实际是说道路如羈旅之愁肠宛转，羈肠又如蚕丝般被抽成诗思，他的千首大雅之诗，都是在这样的道路上用羈肠里抽出的诗思编织而成。这就令人顿悟前面刻画诗人饿马骨耸、独行于寒野荒途中的形象，既是概括自己常年在外奔波的命运，又是对一生创作道路的写照，整首诗原来是一个完整的比兴。《偷诗》讽刺当时士子剽窃他人诗文的现象：“饿犬齕枯骨，自喫馋饥涎。今文与古文，各各称可怜。亦如婴儿食，饧桃口旋旋。唯有一点味，岂见逃景延。”^[56]饿狗啃骨头，婴儿添糖果，生活中常见，但诗人形容狗吃馋涎、婴儿咂嘴的馋相极为生动真切，借此讽刺偷诗者津津有味地拾人牙慧的情状也格外辛辣奇警。这类比兴皆取自日常生活而寓意深曲，须仔细体味方能解悟。

孟郊诗歌中最有特色的比兴思路是以天道喻人事，如以太行高耸比喻人间不平，以黄河浊浪比喻世道不清，以出门有碍比喻人生行路之难，以天地狭窄比喻君子受世俗排挤等等，关于这一点，笔者已另有专文论述^[57]，此处不赘。本文想要指出的是，在这类思路中，有的比兴意象虽然在日常生活中极为常见，但由于孟郊反复细致的观察，以及对物象本身的形貌、意态、性质多方面的发掘，遂使同一种比兴意象在不同的动态、情景中可以包含丰富多变的寓意，这也是孟郊的重要创新。最为典型的是《峡哀》《石淙》《寒溪》这3组诗，全都以水流为主要的比兴意象，总体思路都是以自然现象喻人事。但三峡之水、石淙之水和寒溪之水所居地势不同，形态不同，诗人取喻的角度也各不相同。如在《峡哀》里，三峡天险被诗人视为人心险恶、世道不公的人间缩影^[58]，峡水就是戕害生灵的“剑戟”和“毒水”。《石淙》十首所咏则是“朔方”秋季深山里的急流。其四写秋水在石涧潭洞、山阶空谷中曲折奔流的姿态：“声忙不及韵，势疾多断涟。输去虽有恨，躁气一何颠。蜿蜒相缠掣，



萃确亦回旋。……何况被犀士，制之空以权。始知静刚猛，文教从来先。”^[59]诗人因水流的急迫迅疾而责其躁气过盛，进而联想到武人的性刚气躁，由此寄寓了从施行文教的根本上消弭当时藩镇之患的深意。其六则写飞流的明净清澈：“百尺明剑流，千曲寒星飞。为君洗故物，有色如新衣。不饮泥土污，但饮霜雪饥。石棱玉纤纤，草色琼霏霏。谷磴有余力，溪春亦多机。从来一智萌，能使众利归。因之山水中，喧然论是非。”^[60]百尺飞流将石棱冲洗得明净如玉，千曲水瀑以霏霏雾雨滋润着碧草。诗人从水质的清洁联想到它不肯为泥土所污，可为君子涤故更新，从水流的力量联想到它可以为人类推磨舂谷，从而得出一智之萌可使众人得利的感想。由此可见，山水的是非，其实都是诗人因其不同的形态性质所赋予的人事思考。

《寒溪》九首所咏是孟郊卜居洛阳时庄前的小溪，思路与《峡哀》近似而写法有所不同。其一赞寒溪之水的清澄，连冰冻时都“露底莹更新”，比喻其“豁如君子怀”^[61]。其三和其四却极力渲染寒溪“波澜冻为刀，剗割皛与鬣。宿羽皆剪弃，血声沉沙泥”^[62]的血腥，水下“朔冻哀彻底，獠馋咏潜醒，冰齿相磨啮，风音酸铎铃”^[63]的可怖。联系其六“因冻死得食，杀风仍不休。以兵为仁义，仁义生刀头”来看，诗人显然是以“天杀”比拟人杀，以鱼鸟死于冰冻的惨状比喻百姓在战争中惨遭杀戮的处境，所以他反复强调“刀头仁义腥，君子不可求”^[64]，将春暖冰消比作“忽如剑疮尽，初起百战身”^[65]。整组诗的思路是将冰冻的寒溪比作残害生灵的战场，藉以寄托平息杀风、让万物重生的仁义之道。可见3组诗虽然均以水流的形态作为比象，但诗人善于从水性、水势的变化中发现与人性世态对应的不同特点，阐发儒家弘扬文教、提倡仁爱的基本理念，使喻体的形态翻新出奇，单一的比象也随之含义多变。

综上所述，孟郊诗中的比兴除了取自传统意象和典故以外，多数是日常生活中常见的事物。但无论来源如何，他都善于从这些意象中发现未经人道的特点，并且转化为合乎逻辑的生活场景，从中抽绎出深层的思考，或者与儒家古道相比附。由于场景的描绘便于拓展比象本身的多种形态，甚至在

比中套比，这类比兴往往包含多重复杂的寓意，从而促使他的联想思路更加深曲，想象更为新奇，前人称“郊诗托兴深微”^[66]，能“翻新变故”^[67]，也与这种使用比兴的独特方式有关。

三 印象的表现与感觉的强化

孟郊最奇特的联想思路还在于：他的不少比兴往往会以非写实的画面表现一种突出的印象，使寓意自然包含其中。这类已经带有现代意味的艺术表现，还可见于他在比拟物态声色时因运思过深而导致的感觉放大。由于对内心和身体感觉的敏锐体察和深层发掘，这类比兴的修辞构句有时也会越出古诗的语法常规，产生新奇的语感，从而使感觉的表现更加极端或夸张。

在现代诗歌和绘画中，印象的表现和感觉的强调是现代派艺术区别于古典艺术的共同特点，而且发展出多种流派。诗歌中的印象表现主要依托可视的图像，但往往突破画面的写实规则，以强调内心的某种认知或感觉。这种表现的端倪虽曾偶尔出现在魏晋诗歌的某些比兴之中^[68]，但到杜甫诗里，才显示出诗人自觉探索的迹象。杜甫有少数近体诗所注重的不是精确地勾勒事物的形貌特征，而是他对事物最突出的印象^[69]。孟郊对印象的表现则多在古体诗里，由于采用体式不同，表现方式也有很大差别。杜诗主要通过律句的炼字，强化画面的色彩线条，或是利用句子结构使语词的组合产生错觉。而古体诗要求句意连贯浑成的表现原理，使孟郊着重在突出人物或场景的描绘，或人物与背景的对比组合，以比喻某种综合概括的印象。例如《灞上轻薄行》^[70]由汉乐府古题《轻薄篇》衍生，也融合了《长安道》的主题。这类古题一般表现的都是京都轻薄少年轻裘肥马的游荡生活。此诗从古题的传统内容中提炼出人人名为名利奔忙的主题：“相逢灞浐间，亲戚不相顾”，夸张地勾勒出在长安暮色中匆匆行走的一幅人物群像。而与此背景相对照的是一位“方拙”的人物：“常恐失所避，化为车辙尘。此中生白发，疾走亦未歇”，这又是诗人自己为求仕奔走不息的形象写照，与背景相组合，便形成诗人被裹挟在人群中一边疾走一边长出白发的



奇特印象，喻指极为鲜明。此外《长安道》在“长安十二衢”，“家家朱门开”“高阁何人家，笙簧正喧吸”^[71]的背景上突出了一个“风中泣”的“贱子”，也是以非写实的画面概括自己在长安到处被拒的形象。魏晋古诗原有以场景对比突显抒情主人公的表现传统，孟郊只要在此基础上对背景和人物的某类特征或动态再加提炼和强化，就很容易形成印象式的表现。

孟郊诗中也有些比兴不一定都有寄寓儒家古道的深刻含义，只是以印象的表现夸大某些感情或者联想而产生的意外效果，如《晓鹤》：“如开孤月口，似说明星心。”^[72]形容拂晓时鹤唳之声恍如“天上律”，从孤月口中发出，又像在替明星诉说心情。这一比喻既是形容鹤唳之清怨能感动星月，又道出了人在面对晓星残月时听此天音的唏嘘叹息，而在字面上则展现出孤月明星正在张口诉说的幻象。《连州吟》其三：“连州果有信，一纸万里心。开缄白云断，明月堕衣襟。”^[73]诗人在朝思暮想中盼来了韩愈从阳山贬所寄来的书信，就像是万里之外寄来的一颗心。全诗将信中内容都化成“南风嘶舜琯，苦竹动猿音。万里愁一色，潇湘雨淫淫”的凄苦景色，所以白云明月也是寄托游子之意和思友之情。但这两种常见喻象在诗里却变成开缄即见白云，明月坠落衣襟的一个奇异场景，便以突兀的印象表达了诗人和韩愈之间的心灵感应。

以上诗例中印象表现的效果，不一定是诗人自觉的追求，至少孟郊还不可能具有近代西方印象派艺术的明确意识。而是诗人为突出或强化某种理念及感觉，刻意将人物、场景的某类特点加以夸张甚至幻化，概括提炼成非写实的图像，才会使读者因其视觉效果的鲜明或奇幻而产生强烈的印象。以印象式的图像作为喻象，与喻义之间的关系不如传统比喻那么明确单纯。传统比喻的目的是以鲜明的喻象使不易把握的喻义得到彰显。而印象类比喻的喻义往往比较明确，反而是喻象本身因图像组合的新奇和非写实性，变得耐人寻味甚至颇费猜测。这种表现虽然拓展了比喻的联想空间，但也容易失于晦涩。

对于心理感觉的捕捉和强调是现代艺术表现的重要目的，类似的迹象在孟郊的某些比兴中也有

所显露。传统比喻的原理是以切当的形象比附事理物情，喻指对象可以是人、物、事、意、理，但罕见对心理感觉和潜意识的比拟，孟郊是一个极为敏感的诗人，为了强化某些深层次的感觉，他有时借助于不同感觉的转换。如《寒地百姓吟》^[74]：“冷箭何处来，棘针风骚劳。霜吹破四壁，苦痛不可逃。”以冷箭和棘刺比喻风霜，将寒冷之感转换为针砭肌肤之痛，便更夸张地写出了寒风刺骨的切身感受。《秋怀》其五中“病骨可割物，酸呻亦成文”^[75]，将骨瘦如削的喻意夸大，使病人瘦削的视觉印象转换成病骨可以割物的锋利之感。其十二：“棘枝风哭酸，桐叶霜颜高。老虫干铁鸣，惊兽孤玉咆。”^[76]棘林间的风发出酸苦的哭声，干枯的桐叶显示出高秋的霜颜，以哭声拟风声，以霜颜拟枯树，固然还有移情的因素在内。但以干铁鸣比唧唧虫声，以孤玉响比惊兽咆哮，则在听觉和视觉乃至触觉的转换中，令人从心理上强烈地感受到秋声的干硬冰冷。

以有形之物比喻无形之感，使抽象的感觉、情绪或理念实体化，也是孟郊诗歌强化感觉的一种方式。如《送淡公》其九：“离肠绕师足，旧忆随路延。不知几千尺，至死方绵绵。”^[77]比喻离情和旧忆随着淡公的足迹和归路绵延无尽，至死不已。“离肠”本是常见意象，但是“绕师足”坐实了肠子缠绕淡公之脚的情景；旧忆原是无形的，能随路延展，又使无形变为有形，两种喻象都是将抽象的情思化成实体的形态。《楚竹吟酬卢虔端公见和湘弦怨》中“欲知怨有形，愿向明月分”^[78]，说笛声要与明月分怨，直将无形之怨当成可分的有形之物。这和《连州吟》其一“怨声能剪弦”^[79]，将怨声比作能剪断琴弦的利刃一样，都使听觉有了质感和硬度。而《吊卢殷》十首其三“哭弦多煎声”^[80]，则说哭弦之声多似被煎，声音又成了可煎之物，人的煎心之痛便借弦声的嘶哑之感得以放大。又如《秋怀》其十二：“商气洗声瘦，晚阴驱景劳”，秋声在寒气中日渐萧索，却说秋气可以把声音洗瘦；白昼日渐变短，则说傍晚的暮色每天劳碌地驱赶着日光。于是气和声都成了可用于浣洗之实物，昼夜交替的快速也通过暮色和日光相互驱赶的关系突显出来。同诗中“抽壮无一线，剪怀盈千



刀”两句，要在壮心和愁怀中抽线和下剪，则诗人的愁思如乱线般难以整理不难想见。这与《寄张籍》中“黯然秋思来，走入志士膺”^[81]的寄托相同，只是后者让无形的秋思长了脚，走进壮士怀里，就好像听见了秋天的脚步声。魏晋诗中最常见的暮秋感怀主题经过这类感觉转换的处理，不但奇想联翩，而且将诗人对光阴飞逝的锐利感觉夸张到极致。

孟郊诗中还有些比喻看似借助于不合逻辑的词语搭配关系，其实也是为了强调感觉的敏锐，只是往往改变说法或省略比拟的环节，便觉新奇。如《卧病》：“春色烧肌肤，时凄苦咽喉。”^[82]原意是体温升高，烧得满脸发红，此诗却将结果倒转成原因，比成春色烧灼肌肤，使发烧的感觉更强烈。《秋怀》其一：“老泣无涕洟，秋露为滴沥。”^[83]诗人本因秋露而感泣，却说老来无泪，秋露是替自己滴泪，这就将冷露好比老泪的比喻换了个新鲜说法，突出了老泪的冰冷之感。其二“冷露滴梦破”句，巧用词语的搭配，使有形之露与无形之梦互相作用，“梦比纸薄，冷露一滴即破”^[84]的喻意便深藏其中，又强化了冷得难以安睡的不安定感。《答李员外小榼味》：“试啜月入骨，再衔愁尽醒。”^[85]夸张酒色之清可映明月，酒味之美可入骨髓，但将两层意思合并，索性说成将明月啜吸入骨，分外新异。

孟郊的比兴还有一些其他的新奇思路，比如有时深入到幻觉：《秋怀》其五中“竹风相戛语，幽闺暗中闻。鬼神满衰听，恍惚难自分”^[86]等句，写暗夜中听到风中竹林的摩戛声，令人产生仿佛满耳都是鬼神幽语的恍惚之感。《寒溪》其七中“尖雪入鱼心，鱼心明恹恹。恍如罔两说，似诉切割由”^[87]，因冰雪如刀剑般的尖利之感而想象此刀插入鱼心时，鱼心将会何等恐惧，甚至还能听到魍魉在申诉被切割的缘由。由以上种种艺术表现的奇变可以看出，诗人由于感觉的敏锐和深细，其联想思路已经探入到更深的层次，包括心理感觉和潜意识的层面，加之善于以不同的方式强化和放大这类前人只能意会而难以言传的感觉，从而在比兴中萌生了不少现代诗歌中的表现因素。尽管孟郊对此未必完全自觉，但古诗中这类开创性思路可以直接影

响同是以散句为主的现代诗，其中的原理是值得深究的。

余 论

孟郊古诗创作和运用比兴的数量之多，在中唐诗坛成为一个突出的现象，这是他自觉继承李杜以来的风雅比兴传统，综合吸取前人表现艺术的结果。首先，李白在盛唐诗人中，创作汉魏古题乐府、古风、感兴、感遇、拟古、效古、寓言类的比兴体咏怀诗数量最多，成为孟郊的表率。所以他像李白一样努力提倡“正声”和“古风”。杜甫各体古诗均“宪章汉魏”，尤其是在中长篇五古中恢复汉魏古意，为中唐古诗开辟了一条康庄大道。他善于巧用比喻和炼字制造奇特的效果，根据现实生活的经验和逻辑，展开超现实现象和深层次心理感觉的探索，在幻觉的描写中融入政治理想或者对时事的预感^[88]。从孟郊的联想思路中不难看到杜甫影响的痕迹。

其次，与杜甫同时的元结倾力创作乐府和古诗，以比兴讽喻时事，《漫歌》八首、《演兴》四首等均以天道比喻人事。他所大力称扬的《箠中集》诗人同样只写古诗和乐府，这批诗人以苦词涩调倾诉困顿坎坷的极度不平，其愤世嫉俗的性情与孟郊尤其相似。从孟郊的《吊元鲁山》十首，以及《哀孟云卿嵩阳荒居》诸诗中，可以看出他与这批诗人在精神上最为亲近。

第三，韦应物强调兴寄，倡导古体诗，《杂体》《拟古诗》等组诗均采用比兴体抒怀言志，赞美君子品格或讽喻时事，其五古成就也最高。孟郊《赠苏州韦郎中使君》诗在赞美其诗风“雅正”的同时，也直接表达了“顾惟菲薄质，亦愿将此并”^[89]的愿望，可见他对韦应物的心仪。

此外，活动在大历、贞元前期的皎然湖州诗会，对早年的孟郊也有直接影响，这一点早已有学者提及^[90]。赵昌平先生更指出：以皎然、顾况为代表的“吴中诗派奇险恢怪处，已开韩、孟先声。”^[91]孟郊的有些比象也可在顾况诗里找到源头，如顾况《游子吟》以“太行”“道险”^[92]比喻世路狭窄，《赠别崔十三长官》以“真玉烧不热，



宝剑拗不折”^[93]比喻君子“直道”等。顾况又善于根据世俗生活经验创造新的比兴意象，如《行路难》其一以“担雪塞井空用力，炊砂作饭岂堪食”比喻交道之薄，其三以“藕丝挂在虚空中”^[94]的图像演绎“命悬一线”的常见比喻，《悲歌》其三将思绪缠绕的说法化成“新系青丝百尺绳，心在君家辘轳上”^[95]的生活情景。这些思路对孟郊应有更直接的启发。

是否具有比兴寄托，向来是古诗恢复风雅古道的一项重要标的。从李杜之后到孟郊之前，诗歌中已经积淀了一批含意固定的常见比兴意象。但少数诗人提倡风雅比兴的影响毕竟有限，比兴思路也主要遵循前人传统，有些奇变只是初露端倪，且诗例很少。孟郊对于比兴主要用于伦理道德价值判断的功能具有更为明确的认识，加上他一生坚守儒家古道的理念，自不免使其多数诗歌的寓意趋同。但这种倾向也促使他不但大规模地创作乐府古诗，将比兴咏怀体运用到五古的各类题材，而且以高度敏锐的感觉发挥了前人诗中创变的原理，进一步开拓出多样化的比兴思路，使比兴的取象从传统的常见意象深入到日常生活和内心感觉。这种创变的意义在于大大丰富了比兴的表现艺术，拓展了比兴的表现功能。五言古诗和乐府经陈子昂和李白先后提倡恢复汉魏兴寄的变革之后，到中唐再一次在学习汉魏古调的同时发生比兴艺术的大变，孟郊的功绩是不可低估的。

[1] 按：历代诗论中提及孟郊比兴特点者仅许学夷、乔亿及四库馆臣少数人。上世纪以来论孟郊之文章中，仅见邓芳博士论文《从〈篋中集〉诗人到孟郊》“论孟郊诗歌中的复古倾向”有一小段专论其学习汉魏比兴。参见邓芳：《从〈篋中集〉诗人到孟郊》，博士学位论文，北京大学中文系，2007年。

[2] 刘勰：《文心雕龙注》，范文澜注，第601页，人民文学出版社1958年版。

[3] 《周礼注疏》卷二十三，阮元校刻《十三经注疏》上册，第158页，中华书局1980年影印版。

[4][5][7][14][15][16][17][18][19] 董诰等编：《全唐文》，第802页，第886页，第174页，第217页，

第1744页，第2077页，第2178页，第2371页，第2583页，上海古籍出版社1990年影印版。

[6] 彭定求、杨中讷等编：《全唐诗》卷八三，第895—896页，中华书局1960年版。南北朝儒家和初唐四杰对汉魏诗歌多持批评态度，至陈子昂才将汉魏风骨纳入风雅传统，参见葛晓音：《论南北朝隋唐文人对建安前后文风演变的不同评价——从李白〈古风〉其一说起》，《汉唐文学的嬗变》，北京大学出版社1990年。

[8] 按：殷璠所说的“兴”，既指山水触发的兴致，也包含兴寄的含义。

[9] 孟浩然：《孟浩然诗集笺注》，佟培基笺注，第23页，上海古籍出版社2000年版。

[10] 储光羲：《酬李处士山中见赠》，彭定求、杨中讷等编：《全唐诗》卷一三八，第1397页。

[11] 如“将欲继风雅”（《入彭蠡松门观石镜》）“道因风雅存”（《别韦少府》）等等。李白：《李太白全集》，王琦注，第1041页、第743页，中华书局1977年版。

[12][13] 杨伦：《杜诗镜铨》，第399页，第603页，上海古籍出版社1962年版。

[20][21] 白居易：《白居易集笺校》，朱金城笺校，第5页，第2791页，上海古籍出版社1988年版。

[22][25][26][27][34][35][37][38][39][40][41][43][44][46][47][48][50][51][53][54][55][56][59][60][61][62][63][64][65][70][71][72][73][74][75][76][77][78][79][80][81][82][83][85][86][87][89] 孟郊：《孟郊诗集校注》，华忱之、喻学才校注，第390页，第348页，第332页，第263页，第74页，第90页，第83页，第21页，第78—79页，第92页，第314页，第67页，第8页，第10页，第20页，第40页，第48页，第116页，第72页，第160页，第127页，第132页，第186页，第186页，第232—233页，第233页，第233页，第234页，第234页，第2页，第5页，第405页，第257页，第125页，第159页，第161页，第387页，第23页，第257页，第502页，第304页，第82页，第159页，第413页，第160页，第234页，第263页，人民文学出版社1995年版。

[23] 《汉书》卷三十，《艺文志》第十：“故古有采诗之官，王者所以视风俗、知得失，自考正也。”参见班固《汉书》，颜师古注，第1708页，中华书局1962年版。

[24] 李白《古风》其一：“大雅久不作，吾衰竟谁陈”，“正



声何微茫，哀怨起骚人。”李白：《李太白全集》，王琦注，第87页。

[28] 前人多以《读张碧集》为孟郊诗论代表作，但据陈尚君《张碧生活时代考》，张碧至早为唐懿宗咸通以后人，此诗当为宋敏求编孟郊集时误收他人之作。参见陈尚君：《张碧生活时代考》，《南京师专学报》1991年第1期。

[29] 李白《古风》其三十五：“大雅思文王，颂声久崩沦。”李白：《李太白全集》，王琦注，第133页。天宝时期，与李白持同样观念的作者大有人在。参看葛晓音：《论南北朝隋唐文人对建安前后文风演变的不同评价——从李白〈古风〉其一说起》。

[30] 参看葛晓音：《论唐代的古文革新与儒道演变的关系》，《汉唐文学的嬗变》，北京大学出版社1990年版。

[31] 方世举：《韩昌黎诗集编年笺注》，第62页，中华书局1962年版。

[32] 孟郊：《孟郊诗集校注》“前言”，华忱之、喻学才校注，第6页。许学夷说：“东野诗，诸体仅十之一，五言古居十之九，故知其专攻在此。”《诗源辨体》卷二五，《全明诗话》第四册，第3327页，齐鲁书社2005年版。

[33] 将五古咏怀诗集成组，采用比兴的手法，集中反映诗人对天道、历史、社会、人生的感想，是曹植、阮籍开创的传统，为左思、陶渊明所继承，陈子昂和李白等盛唐文人均采用这种诗类实践其标举建安风骨的主张。参见葛晓音：《简论陈子昂〈感遇〉和李白〈古风〉对阮籍〈咏怀〉诗的继承和发展》，《汉唐文学的嬗变》，第75—84页，北京大学出版社1990年版。

[36] 钟嵘：《钟嵘诗品校释》，吕德申校释，第76页，北京大学出版社1986年版。

[42] 《诗经·小雅·沔水》：“沔彼流水，朝宗于海。”（沔：水流满之意）汉乐府《长歌行》：“百川东到海，何时复西归。”

[45] 陈贻焮：《唐诗论丛》，第388页，湖南人民出版社1980年版。

[49] 韩愈《孟生诗》：“岂识天子居，九重郁沉沉。一门百夫守，无籍不可寻。”参见方世举：《韩昌黎诗集编年笺注》卷一，第17页。

[52] 班固：《汉书》卷二十一上，《律历志》第一上，颜师古注，第959页。

[57] [58] 参见葛晓音：《“诗囚”的视野变异及其艺术渊源》，《北京大学学报》2019年第3期。

[66] 纪昀总纂：《四库全书总目提要》，第3884页，河北人民出版社2000年版。

[67] 朱庭珍《筱园诗话》卷一：“郊、岛以幽峭胜，虽品格不一，皆能自成局面，亦皆力求其变者也。即张王皮陆之属，非无意翻新变故者，特成就狭小耳。”郭绍虞编选、富寿荪校点：《清诗话续编》第四册，第2329页，上海古籍出版社1983年版。

[68] 如阮籍的咏怀诗《徘徊蓬池上》用各类比兴综合成一片萧瑟的荒野，以突出他对整个时代氛围的认识。陶渊明《拟古》其八用高度抽象的手法，以首阳薇、易水、伯牙和庄子的坟组合成虚拟的远游途中的景物，概括其在人生长途以古人节义为精神食粮的意志。这是由于比象组合的图像效果寓意特别鲜明而产生的印象，并非诗人有意的追求。

[69] 参见葛晓音：《杜诗艺术与辨体》，第309页，北京大学出版社2018年版。

[84] 陈贻焮先生评语，参见陈贻焮：《唐诗论丛》，第389页，湖南人民出版社1980年版。

[88] 参见葛晓音《杜诗艺术与辨体》第八章相关论述。

[90] 如华忱之、喻学才说：孟郊“曾参加湖州释皎然组织的诗会”《孟郊诗集校注》“前言”第1页。宇文所安说：“七世纪八十年代中期，孟郊受到皎然文学集团的影响。”斯蒂芬·欧文：《韩愈和孟郊的诗歌》，田欣欣译，第22页，天津教育出版社2004年版。

[91] 赵昌平：《吴中诗派与中唐诗歌》，《赵昌平自选集》，第154页，广西师大出版社1997年版。

[92] [93] [94] [95] 顾况：《顾况诗集》，王启兴、张虹注，第23页，第69页，第96页，第103页，上海古籍出版社1994年版。

[作者单位：北京大学中文系]

责任编辑：赵培