

# 從「言意位差」論先秦至六朝「興」義的演變

顏崑陽

東華大學中文系

## 摘要

本論文提出「言意位差」的觀點，以詮釋先秦至六朝「興」義的演變。此一詮釋觀點意指：在文學整體活動中，從宇宙、作者、作品、讀者四種不同位置發言，會導致同一形式之言說涵意的差異；換言之，同樣針對文學活動中的某一議題發言，在形式上使用同一個關鍵詞，卻因為說話者所站立的發言位置，有宇宙、作者、作品、讀者之別，而導致所發之言在文學理論意義上形成差異。「興」，指賦、比、興之「興」。「興」義即「興」的義涵。

此一詮釋所獲致的結論是：先秦時期的「興」義，指的是「讀者感發志意」；東漢時期，「興」轉變為結合「作者本意」與「語言符碼」的「託喻」之義；六朝時期，「興」又轉變為「作者感物起情」與「作品興象」之義。

從先秦以至六朝，所論述的都是「興」，卻因說話者所站立的發言位置，有宇宙、作者、作品、讀者之別，而導致上述「興」義的演變。

關鍵詞：言意位差、興、讀者感發志意、作者本意、託喻、感物起情、興象

## 一、引論

在學術史上，有關「比興」的論述，群言日出，不可勝數。其中尤以「興」義之說，更為繁複。

「興」義論述，從歷史進程來看，應當分割為二個大階段：

第一個階段是古典詩歌文化實踐力尚未衰竭的時期，可稱為「古典詩歌文化實踐期」。所謂「古典詩歌文化實踐力」指的是古典詩歌在社會中被普遍地創作、

賞讀、使用、(註<sup>1</sup>)省思而所涵具的生命力。這樣的文化情境，我們可以稱它為「古典詩歌文化情境」。在這階段，所有對「興」義發言的人，都還存在於此一情境中，對詩歌文化進行各種實踐；因此，他們的發言都基於對古典詩歌之創作、解讀、使用的切身體驗，去加以省思而作「當下決斷」(註<sup>2</sup>)。這時，由於詩歌文化對他們而言是切身的存在情境，而不是純為認知之客體，故其言說充滿主體性。凡於文化情境中之實踐主體，其言說皆當享有創造之自由，與同情境中之其他言說相對為義而等待接受解釋。這一階段之「興」義論述，當作如是觀。

第二階段是古典詩歌文化實踐力已漸衰竭之時期。古典詩歌不再是社會中現存的一種普遍文化情境，而是故書堆中的史料，只作為被研究的知識對象。這階段，可稱為「古典詩歌知識研究期」。此期多數對「興」義發言者，都已在「古典詩歌文化情境」之外，故其發言都非基於對古典詩歌之創作、賞讀、使用的切身體驗，而是拿前一階段的言說史料當對象，進行綜合的、系統的、客觀的論述。這就是現代學術研究下的「興」義。它必須受到史料證據以及方法學上的客觀限定，絕非可以主觀地自由創造。

社會文化之演進，其「變」以漸不以頓。因此任何社會文化歷史的分期，都不可能如政治上之改朝換代，以一定點時間為斷限。上述二期的分割，亦大致只能以「新文化運動」時代為分水嶺。

這樣的分期，最主要的用意，乃是為了分辨這二種階段有關「興」義論述，在性質、目的、方法上的差異，從而為處在第二期的現代學者做出發言的定位，讓我們明白，在進行「興」義論述時，必須先確認研究的目的、方法與乎所獲致之知識的性質。

這樣的分期，也並非截然切割二者，以為第一期之中，完全沒有「詩歌知識的研究」；而第二期之中，完全沒有「詩歌文化的實踐」。實則，有關《詩經》、《楚辭》之「興」義的知識研究，漢代以來即已有之；而「五四新文化運動」之後，古典詩歌的創作，仍然沒有完全斷絕。但是，不可否認的，文化作為一種群體性

1. 例如春秋時代，文接鄰國，賦詩以言志，就是在「使用」詩。參見顧頡剛：〈周代人的用詩〉，《古史辨》（台北：明倫出版社，更名為《中國古史研究》，第三冊，頁320-345）。

2. 「當下決斷」意指主體涉身情境中，就其體驗，於當下時空，對存在之意義加以判斷。參見牟宗三：《中國哲學的特質》（台北：學生書局，1984年），頁11。

的社會行為現象看待時，同一種社會行為現象在不同的時代環境中，其為主要性或次要性、普眾性或殊眾性，是可以觀察而分辨的。而任何時代的某種主要的、普眾的文化現象，必然是主要的社會階層在現實生活中，經常的、普遍的反覆性社會行為，它滲透並表現在自身或關涉的各種生活形式上，甚而歸結為某種存在的價值觀念系統。因此，它具有現存的普遍的主體性。

「古典詩歌」作為一種群體性的社會行為現象來看待，它在第一期的知識階層現實生活中，一直就是一種主要的、普眾的文化，它滲透並表現在自身（詩歌創作、賞讀）與關涉（詩歌的社會性應用）的各種生活形式上，甚而歸結為某種存在的價值觀念系統（例如詩與性情之溫柔敦厚具有密切關係）。因此，它具有現存的普遍的主體性。在這樣的文化環境中，詩歌的創作、賞讀、使用，這種種不離現實生活的實踐，才是知識階層從事詩歌活動的主要目的。從而知識的研究，對他們而言，並不是一種脫離當代文化實存的客觀認知。因此，論究比興，解讀詩騷，雖然也可以說是一種知識研究，但它更重要的意義，卻是知識分子透過詮釋歷史以詮釋當代的一種文化承變的創造性行為。「通經致用」、「鑑古知今」，一直就是中國傳統學術的特殊性能，其現存的主體性始終鮮活。準此，類如鍾嶸在《詩品·序》中所說「文已盡而意有餘，興也」，固屬因應當代詩歌文化情境的創發性言說；即使漢儒之詮釋詩騷，其所說「興」義，也不能視為與當代文化實存無涉而純為系統化、客觀化的知識研究。因此，相對於第二期來說，第一期在「古典詩歌」方面所表現的特徵，應該是「文化實踐」，而不是「知識研究」。

至於在第二期的知識階層中，「古典詩歌」的文化實踐力既已日漸衰微，代之而起的是「新文化運動」後興起的新文學。「古典詩歌」在創作、賞讀、使用方面，雖然還未完全斷絕，但不可否認的，它已在我們當代實存情境中萎縮為相當次要而殊眾的文化，甚而逐漸脫離知識階層的生活，而消失了它現存的普遍的主體性。再加上現代學術受到西方知識理論的影響，追求系統性、客觀性的論述。大多數研究「興」義的現代學者，在生活上都沒有切實的古典詩歌實踐經驗，也沒有因應當代詩歌文化情境感受的創發性思考。我們所做的其實就是針對史料去進行研究，以期獲致系統性、客觀性的知識。雖然詮釋歷史，無法避免其主觀性，但卻並非因此可以完全擺棄詮釋的客觀性限制。而這個客觀性，弔詭地卻又不是由純粹知識客體的屬性所決定，也不是由一套預設的理論系統所保證；而是取決於

詮釋主體之虛心面對所詮釋對象之歷史情境的理解態度，那是互為主體的理解之下所形成的相對客觀。一方面避免了以為詮釋歷史可以獲致唯一確切知識的「絕對客觀主義」；另一方面也避免了以為詮釋歷史可以完全無視於對象的他在性而任意虛說的「絕對主觀主義」。

第一階段之中，根據趙沛霖的研究，在「詩歌文化實踐期」之前，還有一段「宗教文化實踐期」，它才是「興」的源頭。<sup>(註3)</sup>其說極有見地。但由於文化的演變，宗教崇拜中的原始興象，經過歷史積澱，到詩經時代之後，「興」義已聚集涵現於詩歌文化中，而宗教性的興象只剩約略的殘跡而已。<sup>(註4)</sup>因此，我們不特別在「詩歌文化實踐期」之前另立一「宗教文化實踐期」。

第一期之興義，若從「詩歌文化」的結構去加以分解，還可以析出三個層次：深層為詩歌創作層（可以包含詩歌使用）、中層為詩歌詮釋層、表層為詩歌理論層。三者之間，由深及淺，層層後設。也就是詮釋是對創作的後設言說，而理論又對詮釋的後設言說。

中、表層的言說，再就其論述對象的差別，則主要又有「詩經學」與「一般詩學」兩個不同的系統。這兩個系統當然不是涇渭分明。從時間歷程來說，「詩經學」產生在前，「一般詩學」產生在後。後者對前者有所引藉，但也有所變革或排斥。

本文主要是對第一階段「興」義的後設論述。斷取的時程是先秦以迄六朝。針對的詩歌文化結構層是詮釋層與理論層；涉及的領域包括「詩經學」與「一般詩學」。我們所預設的詮釋觀點是：在文學整體活動中，從宇宙（物）、作者、作品（語言）、讀者四種不同的位置發言，會導致同一形式之言說涵意的差異；換言之，同樣針對文學活動中的某一議題發言，在形式上使用同一個關鍵詞，卻因為「說話者」所站定的發言位置，有宇宙、作者、作品、讀者之別，而導致了所發之言在文學理論意義上形成差異。就以本論題來說，孔子、毛亨、鄭玄、王逸、劉勰等都曾針對詩歌活動中「興」這一議題發言，並且在形式上使用同一個關鍵詞「興」，卻因為他們所站立的發言位置不同，而導致所發之言在文學理論意義上形

3. 參見趙沛霖：《興的源起》（台北：明鏡文化事業公司，1989年，台一版），〈緒論〉及第一章〈原始興象與宗教觀念〉。

4. 同上，第二、七章。

成差異。本論文中，稱這種現象為「言意位差」。

假如這種「言意位差」不僅是個人偶有的發言位置所造成，而是在同一時代的歷史視域中被某些文化意識型態所限定，以致諸多發言者皆可能站在相同的發言位置；之後，由於時移世改，歷史視域改變，文化意識型態亦改變，而後一代之諸多發言者所論述之議題及所使用之關鍵詞雖同，卻因發言位置移易了，其所發之言的意義也跟著不同。前後代之間，便由此而形成同一議題的「言意位差」。我們通過這種「言意位差」的觀點，對同一議題進行實時性的研究，便可以詮釋出其意義的演變。

本論文就是從實時性的「言意位差」觀點，以詮釋先秦至六朝「興」義的演變。我們之所以採取此一時間斷限，是因為有見於從宇宙、作者、作品、讀者這四種不同的位置，對詩歌文化中的「興」義發言，其「言意位差」自先秦到六朝已四義周備。六朝之後，只是前四種「言意位差」的重複而加以深化而已。

## 二、先秦至六朝，在「言意位差」上，「興」義的演變

### （一）先秦時期是「讀者感發志意」的「興」義

先秦時代，有關「興」義的論述，最主要的史料有二個系統：

#### 1. 《論語》系統：

##### 〈陽貨篇〉：

子曰：小子！何莫學夫詩？詩，可以興，可以觀，可以群，可以怨。通之事父，遠之事君；多識於鳥獸草木之名。

##### 〈泰伯篇〉：

子曰：興於詩，立於禮，成於樂。

#### 2. 《周禮》系統：

##### 〈春官·大司樂〉：

大司樂掌成均之法，以治建國之學政，而合國之子弟焉。……以樂德教

國子，中和、祇庸、孝友。以樂語教國子，興道、諷誦、言語。

〈春官·大師〉：

大師掌六律六同，以合陰陽之聲。……教六詩：曰風、曰賦、曰比、曰興、曰雅、曰頌；以六德爲之本，以六律爲之音。

從學術史的歷程來看，漢儒解經，〈詩大序〉直引《周禮》「六詩」之說而提出「詩有六義」，其名目及排列順序與〈春官·大師〉無異。同時，毛傳解詩，於一五篇詩首章或二、三章句下特標「興也」。<sup>(註5)</sup>其後，鄭玄注《周禮》，又於「六詩」名目之下，對「賦」、「比」、「興」之義作出確解，並依毛傳而箋《詩經》，進一步細繹毛傳所標「興」詩之義。及至唐代，孔穎達依毛、鄭解詩系統作《詩經正義》，在疏解〈詩大序〉中的「六義」之說時，徵引鄭玄注《周禮》的「賦」、「比」、「興」義，最後又加入自己的意見：

風雅頌者，詩篇之異體；賦比興者，詩文之異辭耳。……賦比興是詩之所用，風雅頌是詩之成形。用彼三事，成此三事，是故同稱爲義，非別有篇卷也。<sup>(註6)</sup>

孔氏之說出後，風雅頌爲「詩之三體」、賦比興爲「詩之三用」已成定論，而「興」乃三用之一，爲具有「諷諭」與「譬喻」性質之詩語。唐代以後，有關「興」義之論，大多針對此一詮釋系統，或表贊成，或表反對。

綜合以上的概述來看，漢代之後的「興」義論述，其歷史源頭是《周禮》的「六詩」之說，會合之流則是毛、鄭、孔的「詩經學」與鄭玄的「周禮學」。而《論語》一系，由孔子所開出的「興」義，反倒乏人紹述。

現在，我們要重新究詰的問題是：《周禮》所謂「六詩」中之「興」義，果如鄭、孔所說？由此一問題擴而推之，我們接著必須再問一個問題：在時代的文化意識之下，先秦人對「興」的論述，最可能有的意義是什麼？

其實，從經典的文本來看，不管是《周禮》的「六詩」或〈詩大序〉的「六

5. 毛傳標「興」的篇數，宋代王應麟《詩經考異》引鶴林吳氏之說爲一一六篇，朱自清《詩言志辨》亦主此數。今據裴普賢的統計，當爲一一五篇，參見《詩經研讀指導》（台北：東大圖書公司，1987年），頁189-190。

6. 孔穎達：《毛詩正義》（台北：藝文印書館，影印嘉慶二十年重刊宋本毛詩注疏本），頁16。

義」，對於「賦」、「比」、「興」皆只列其目，而沒有任何解釋。因此，鄭、孔之說云云，從他們當代詩歌文化實踐的切身經驗所導致的主觀創造性詮釋這一面來看，其說自有意義；但是，假如從詮釋的客觀性限定這一面來看，鄭、孔之說賦、比、興，對於文本之語脈及其所對之歷史情境，並沒有審慎的考察，直接便斷以己意，因此，我們可以說，鄭、孔所論之「興」義，自是鄭、孔之意，未必爲《周禮》中「六詩」之發言者之意。然則，其意爲何？由於還有待尋求客觀性的限定依據，暫且存而不論。

假如我們承認《周禮》「六詩」中的「興」義必須暫予留白，那麼比較明確能代表先秦時代之「興」義者，當然就是《論語》中孔子所說的「興」。首先，我們進入文本的意義脈絡加以理解：

「子曰：『小子！何莫學夫詩？』」這是孔子說「詩可以興」所對的「情境」。他指示門徒「學詩」。這裡的「詩」，有些注本直接就認定它指的就是《詩經》，現代標點本者便乾脆在「詩」字加上書名號。<sup>(註7)</sup>「詩」之稱經乃戰國以後的事，<sup>(註8)</sup>而齊、魯、韓、毛所本又自不同。今所見之《詩經》，只是「毛詩」而已。其編次絕非孔子所指之「詩」、「詩三百」。〈泰伯篇〉云：「興於詩」，「詩」與「禮」、「樂」排比而相對成文。由此皆可見「詩」是一泛稱而非特稱之詞，指的是孔子用以教學生，大約是三百之數的那些詩作，甚而可以包括其他類近的詩作。因此，「詩」爲類名而非書名。「學詩」之「學」的目的爲何？由下文興、觀、群、怨以及事父、事君，多識鳥獸草木之名的語脈來看，是由對「詩」之「閱讀」而獲致社會人倫道德的啓發與自然知識的認取。換言之，「學詩」的目的不在於「學習如何作詩」，而在於「學習如何由詩中獲得道德與知識的心得」。綜合而言，孔子說這些話的「用意」，是指示門徒：閱讀「詩」這類文化產品，可以獲致興、觀、群、怨等等「效果」。「興」是「閱讀效果」之一。

孔子所說的「興」義，必須放在這樣的情境與語脈來理解；那麼，我們可以依此斷定：孔子的「發言位置」是「讀者位置」。在這個發言位置上，「詩」可以

7. 例如蔣伯潛：《廣解四書》（台北：啓明書局），楊樹達：《論語疏證》（上海：古籍出版社）。

8. 皮錫瑞：《經學歷史》（台北：漢京文化事業公司），斷經學始自孔子刪定六經，頁19。然孔子、孟子皆未稱「六經」，但言「六藝」。詩之稱「經」當始自《荀子》。參見本田成之：《中國經學史》（台北：廣文書局，1990年），頁4-5。

「興」之「興」所意指的是：由詩所獲致的閱讀效果。

什麼「閱讀效果」？首先從「興」的字義來說，《說文》：「興，起也」。《論語·泰伯篇》：「民興於仁」，何晏集解：「興，起也」。「起」，可以指一切「往上而動」的現象。接著，從上引「詩，可以興」那一則史料的語脈來說，所「起」之物，也就是「興」的實質內容應當是事君事父等與人倫道德有關的志意。故朱熹集註把「興」解釋為「感發志意」，頗為妥切。

從「詩，可以興」之為判斷句型來看，似乎其語義當是指涉「詩」具有「感發志意」的「功能」。因此，或許有人會認為孔子此語之意在於判斷「詩的功能」。一物之「功能」，乃其「性質」之所發用。故推其原，則孔子此語之意在於指出「詩的本質」。

然而，我們必須再回應前文，要求不得把「詩，可以興」斷章取義，請將它置入完整的語脈、回歸說話者發言時的情境與位置，則孔子發言時的「意向」是對人（小子）而不對詩。他所側重的是人（讀者）從「詩」所獲致的「感發」效果。一切「感發」的活動，皆為主客交相的活動，故「詩，可以興」，能感者為「讀者」此一主體，所感者為「詩」彼一對象。「興」不能視為純是「詩」的客觀屬性。

假如再參照〈泰伯篇〉：「興於詩」此一敍述句型來看，此句之主詞省略，泛指所有向學之人，從文學活動來說，指的就是所有「讀者」。如此，則此句之意所側重的也是「讀者」主體從「詩」所獲致的「感發」。

論述至此，我們可以暫且取得初步之結論：從《論語》中使用到「興」此一關鍵詞的直接史料，經過上述的理解，孔子所論述的「興」義，指的是讀者因為讀詩而獲致「感發志意」的「效果」。

接著，讓我們再回到所感的對象——「詩」這一面，去提一個問題：究竟「詩」具有什麼性質，因而產生「可以興」的功能？這個問題，孔子沒有直接形之於言說。但理論上，我們說過一切感發的活動是主客交相的活動。從能感的主體這一面說，「興」是「閱讀效果」。然而，此一「閱讀效果」要能成立，就必然預設了所感之對象也具有「相應」的性質與功能。準此，這個提問，孔子雖未直接形之於言說而給予答案。但理論上，我們可以由《論語》中孔子論述「詩」的其他相關資料進行合理的推解。

這個答案是：《論語·為政篇》孔子所說的：「詩三百，一言以蔽之，曰：

思無邪。」能「感發」讀者「人倫道德」之志意的詩作，當然具有「思無邪」的性質。

「思無邪」指的是詩作內容情志而不是形式上的語言。因此，在孔子所論述的「興」義，就「詩」的層面來說，涉及到的相關因素只是詩的內容情志，而未涉及到形式語言之特徵。合理的推解，具有「思無邪」之內容而足以「感發」讀者之「志意」的作品，並不必然非要使用那一種特定的語言形式去表現不可。賦也好、比也好、興也好；直陳其事也好，譬喻連類也好，都非決定「感發志意」的必要條件。

另外，我們必須再析辨「思無邪」所可能涉及到「作者」的問題。「思無邪」既然是三百篇詩作概括的性質，它所描述的當然是孔子由所有詩作直接洞察的「共性」。因此，這裡所謂的「思」，其義並非指涉個別的那一篇作品，在特定的時空背景之下，個別的某一「作者」為了某一特定的事件或人物而去直陳或暗示的「用意」——「作者本意」或「創作意圖」。準此，則「興」義亦無涉於「作者本意」。

至此，我們又可以再暫且作一結論：孔子所論述的「興」義乃是「讀者位置」之下的「閱讀效果」義，與「作者位置」的「作者本意」以及「作品位置」的「語言形式特徵」皆無直接而必然的關係。

循這個結論，我們必須再提一個衍生性的問題：在此一「興」義之下，「讀者」之對詩的「閱讀」態度與意義的獲致，有何相應的方式？

孔子當然也未曾對此一問題做出言說上的直接回答。但我們還是可以從類近的史料進行合理的推解：

這些史料也見於《論語》。其〈學而篇〉云：

子貢曰：「貧而無谄，富而無驕，何如？」子曰：「可也，未若貧而樂，富而好禮者也。」子貢曰：「詩云：『如切如磋，如琢如磨』，其斯之謂與？」子曰：「賜也，始可與言詩矣，告諸往而知來者。」

〈八佾篇〉亦云：

子夏問曰：「『巧笑倩兮，美目盼兮，素以爲綺兮。』何謂也？」子曰：「繪事後素。」曰：「禮後乎？」子曰：「起予者商也，始可與言詩已矣。」

這二則史料記載了子貢、子夏「讀詩」的態度與對意義的詮釋，而孔子非常讚賞，並表示「可與言詩」；這當然也就代表了孔子由讀者位置以「言詩」的基本態度。這個態度是：讀者可以把詩作置入自己切身的存在情境中去「會悟」，終而獲致與自身情境可以相互印證的意義，並啟發讀者在人倫道德上的志意。這豈不就是前文所論述的「興」！因此對「詩」的閱讀與詮釋完全繫諸閱讀主體的自由興發，而不受限於「作者本意」或「語言形式」在「符碼」與「符指」上的對應關係。

那麼，能感之讀者主體與所感之詩作對象之間，究竟依循什麼關係而完成「興」的活動。「如切如磋，如琢如磨」是詩中所描寫之一種「具體情境」，這個「情境」是治骨角玉石者之精益求精的行為。而子貢所對的則是由「貧而無諂，富而無驕」往「貧而樂，富而好禮」之進德的「具體情境」。這二者之間有其類似性，但這類似性並非讀者所對的二種客體在「物性」上的類似，例如「龍鳳」之與「君子」。因此，它們的關係也就不是譬喻性語言形式上「符碼」與「符指」的類比關係，而是主體即在情境之中，由類似的另一情境引觸其心有所感悟的「關係」。我在另一篇〈論詩歌文化中的「託喻」觀念〉裡，稱它為「情境連類」，已有詳論，茲不贅述。<sup>(註9)</sup>

論述至此，孔子所開出的「興」義及其衍生的觀念，已甚詳實。他是「讀者位置」之下的言說，彰彰甚明。其實，從整個春秋時代之前的歷史視域來看，孔子所論述的「興」義正代表了當時的普遍觀念。因為在那個歷史視域下的一般文化意識，對於諸多「文化產品」（詩在其中），士大夫皆不敢以「作者」自居，因為只有「聖人」如堯舜禹湯文武周公者才能「作」。孔子雖被時人認為「聖」，但於煥然之文章，亦只敢自許「述而不作」<sup>(註10)</sup>。在詩的活動上，士大夫亦皆以「接受」性的讀者身份自期，他們意識到的是如何由現成的詩作有所「感發」或「轉用」<sup>(註11)</sup>。既乏「作者意識」，相隨的有關詩之語言操作上的形式或設計問題，當然也就不會被特別去思考論述到。

9. 顏崑陽：〈論詩歌文化中的「託喻」觀念〉，見《魏晉南北朝文學與思想學術研討會論文集》（台北：文津出版社，1997年），第三輯，頁211-244。

10. 參見龔鵬程：《文化符號學》（台北：學生書局，1992年），第一章〈中國文人傳統之形成：論作者〉。

11. 春秋時代之「賦詩言志」即是對「詩」的一種「轉用」，參見同注9。

從這個歷史視域下的文化意識，回過頭來看待《周禮》「六詩」之說，其中的「賦比興」究為何物？由於文獻不足徵也，很難去作「事實」的確斷，最好當然是「存而不論」。若果必要作一大意之合理推解，應該不是鄭、孔所說之義。因為鄭、孔之說充滿「作者本意」與「語言符碼」的概念，非先秦人所應有。

至於〈春官·大司馬〉中所說之「興道」的「興」，其義與孔子所說無別。「樂語」指的就是「合樂之詩」。鄭玄解釋這一段話，仍是一貫之說。他將興道、諷誦、言語別為六事：

興者，以善物喻善事；道讀曰導，導者言古以剴今也。倍文曰諷，以聲節之曰誦。發端曰言，答述曰語。<sup>(註12)</sup>

實則興與導、諷與誦、言與語，各字之本義雖略有別，但義屬同類，故連類成詞，而複合為義，不必強作區分。道，讀為導。導，便有「引導」、「開導」之義，《國語·楚語上》：「教之詩而為之導廣顯德，以耀明其志」，韋昭注云：「導，開也」。鄭玄之注，顯然亦從「作者」與「語言」的「位置」立義，故有「以善物喻善事」、「言古以剴今」之說。這種說法完全脫離文本的語言情境與脈絡。文本明言「以樂語教國子」，也就是教國子們「讀詩」，一如孔子教門徒讀詩。而怎樣去讀？或讀出什麼效果？言語也、諷誦也、興道也。「言語」即《論語·季氏篇》孔子警示其子「不學詩，無以言」之反義，也就是「學詩」即可以「言」。它指的是一種把詩如說話一樣唸出來的讀詩方式；而「諷誦」則是以聲節之的朗吟。這二種讀詩的方式，其效果皆在於習得政教場合中，以詩「專對」的語言能力，故《論語·子路篇》孔子亦有「誦詩三百……不能專對；雖多，亦奚以為」之說。至於「興」，固如孔子所說之「興」；與其義近的「道（導）」，由上引《國語·楚語》的話，也可以證明：教人讀詩的目的，乃在於「導廣顯德，以耀明其志」，也就是開導啟發讀者的「道德意志」。綜合來看，〈春官·大司馬〉這段話，所謂的「興」同樣是「讀者位置」上的「閱讀效果」之義。

此一「興」義對後世詩歌活動的影響，主要不是「創作」而是「詮釋」。例如，王夫之即云：

12. 鄭玄：《周禮注》（台北：藝文印書館，影印嘉慶二十年重刊宋本周禮注疏本），頁337。

詩可以興，可以觀，可以群，可以怨。……「可以」云者，隨所「以」而皆「可」也。……作者用一致之思，讀者各以其情而自得。<sup>(註13)</sup>

王夫之這種詮釋詩的基本觀念即是由孔子「詩可以興」而來。雖然，他也承認了個「一致之思」的「作者本意」。但站在「讀者位置」上，詩意的詮釋，卻允許「各以其情而自得」。換句話說，找尋特定、絕對、客觀的「作者本意」，實無必要。此蓋得先秦「興」義之神髓。

循此，我們甚至可以判定，《詩經》毛傳所標示之「興」當是直承先秦的「興」義而來。鄭玄所說的「興」義，其實是對毛傳的「誤讀」。下一節詳為論證。

## (二) 東漢時期，「興」轉變為結合「作者本意」與「語言符碼」的「託喻」之義

漢代所論述的「興」義，應當分為二個時期：1. 西漢的毛傳時期；2. 東漢王逸注《楚辭》、鄭玄箋《詩經》時期。前者主要是先秦「興」義的延續，其間略已產生「語言符碼」上的「譬喻」概念；因而在承先之同時，亦具啟後之功，可視為「興」義之由先秦轉變到東漢的過渡。後者所論述之「興」義，其發言位置則已明顯地由「讀者」轉換到「作者」與「語言」，因而形成了結合「作者本意」與「語言符碼」的「託喻」之義——「興」就是「託喻」。

漢代對「興」的論述，主要的史料有下列幾則，先徵引出來：

### 1. 〈詩大序〉：

詩有六義焉。一曰風，二曰賦，三曰比，四曰興，五曰雅，六曰頌。<sup>(註14)</sup>

2. 毛亨《詩故訓傳》，簡稱「毛傳」。<sup>(註15)</sup>毛傳在《詩經》一一五篇詩作的第一、二或三章某句下標示「興也」，所「興」者何義？或有說，或無說。

3. 何晏《論語集解》於〈陽貨篇〉「詩可以興」句下引孔安國云：

興，引譬連類。<sup>(註16)</sup>

13. 王夫之：《茲齋詩話》（台北：木鐸出版社，1982年，戴鴻森注本），卷一〈詩譯〉，頁4。

14. 見《毛詩注疏》（版本同注6），頁15。

15. 版本同上。

16. 何晏：《論語集解》（台北：藝文印書館，影印嘉慶二十年重刊宋本論語注疏本），頁156。

### 4. 王逸《楚辭章句》於〈離騷經章句序〉云：

〈離騷〉之文，依《詩》取興，引類譬喻，故善鳥香草以配忠貞，惡禽臭物以比讒佞，靈修美人以媲於君子，虧妃佚女以譬賢臣，虯龍鸞鳳以託君子，飄風雲霓以爲小人。<sup>(註17)</sup>

### 5. 《周禮·春官·大師》「教六詩」句下，鄭玄注引鄭眾云：

比者，比方於物；興者，託事於物。<sup>(註18)</sup>

### 6. 同上，鄭玄注云：

比，見今之失，不敢斥言，取比類以言之。興，見今之美，嫌於媚諛，取善事以喻勸之。<sup>(註19)</sup>

### 7. 《周禮·春官·大司馬》「以樂語教國子：興道……」句下，鄭玄注云：

興者，以善物喻善事。

### 8. 劉熙《釋名》卷六〈釋六義〉云：

事類相似，謂之比。興物而作，謂之興。<sup>(註20)</sup>

〈詩大序〉雖然列有「賦比興」的名目，全無解釋。在論據不足之下，我們很難確斷究是何義，後代如孔穎達之說云云，都不能硬將自己主觀理解之義轉嫁於原典，故可存而不論。

西漢「興」義的重點在毛傳。毛傳於「興」並非理論層之概念陳述，而是詮釋層說詩時之直接標示術語。本來從理論概念上，我們也頗難斷言毛傳所謂「興」是何義。但由於他在標「興也」之後，對於該詩所「興」之義為何，曾作出若干詮釋。因此，從文本語義脈絡，我們就可以得到合理的推解，而不致產生主觀的

17. 王逸：《楚辭章句》（台北：藝文印書館，影印借陰軒叢書宋刻洪興祖補註本），頁12。

18. 版本同注12，頁356。

19. 版本、頁次同上。

20. 劉熙：《釋名》（上海：古籍出版社，影印清光緒二十二年，王先謙疏證本），卷六〈釋典藝〉，頁311-312。

妄測。

毛傳標「興」之詩有一一五篇，無法俱引，因此，只能做一綜合概述，讀者可覆按。

毛傳標「興」，其中對所「興」之義有加以解說者計有二十五篇：關雎、谷風（邶）、旄丘、淇奥、竹竿、兔爰、山有扶蘇、南山、山有樞、綢繆、葛生、采苓、蒹葭、黃鳥、晨風、東門之楊、鹿鳴、杕杜、菁菁者莪、黃鳥（小雅）、小宛、谷風（小雅）、白華、綿蠻、卷阿。

這二十五篇解說，大致採取「○○，如○○」的陳述形式，例如〈周南·關雎〉傳云：「后妃說樂君子之德，無不和諧，又不淫其色，慎固幽深，若雎鳩之有別焉。」又如〈衛風·竹竿〉傳云：「釣以得魚，如婦人待禮以成爲室家。」其中的繫詞「如」，或換爲「若」、「猶」、「喻」、「言」等。

這樣的陳述形式，很容易被誤以爲「如」、「若」等繫詞前後二項事物的關係，是「比喩」辭格中「喻體」（被比的對象）與「喻依」（作比的材料）的關係。就以上舉二詩之傳文爲例，很容易被誤認：「后妃說樂君子之德」、「婦人待禮以成爲室家」是「喻體」，而「雎鳩之有別」、「釣以得魚」爲「喻依」。實則不然，「比喩」辭格之「喻體」與「喻依」皆必須出現在言內。但「后妃」云云，「婦人」云云，皆詩篇言內之所無。因此，所謂「喻」、「如」、「若」等云云，發言者（毛公）所站定的「位置」並不在「作品語言」上，也就是其言說的「用意」不是在指陳這些詩作的語言特徵是一種「比喩」辭格。

那麼，「后妃」云云、「婦人」云云，既不在「言內」，便是在「言外」了。假定它在「言外」，難道就是「作者」寄託的「本意」嗎？「作者」只有一個，「本意」也只有一個。故所謂「作者本意」，在理論上指的是某一個特定的作詩者，在某一特定的時空背景下，爲了某人或某事，抱持某一目的而作了某一首詩。以王逸之注〈離騷〉爲例，他在前面的序文中，首先確定「離騷經者，屈原之所作也」，則「作者」爲特定之一人。接著斷言「屈原仕於懷王」，本來「王甚珍之」，但是「同列大夫上官、靳尚妒害其能，共譖毀之，王乃疏屈原」，則作〈離騷〉之時空背景以及所爲何人何事皆已確定。然後又肯認屈原「憂心煩亂，不知所憇，乃作〈離騷〉……以風諫君也」，則作者的創作目的亦可確定。這就是「作者本意」之義；故以「作者本意」解詩者，必「知人論世」以考知作品之種種「事實」背景。

與作者之目的動機。詮釋的結果，也必坐實詩義，以特定、客觀之人事作解。

依此，我們詳覈毛傳，除了〈衛風·淇奥〉與〈小雅·白華〉二篇，採取以「特定人事」解詩之外，其他皆以主觀感發性的「志意」泛解詩意，上引〈關雎〉、〈竹竿〉的傳文便是明顯的例子。準此，我們可以獲致合理的推解，所謂「后妃」云云，「婦人」云云，所指陳者實非「作者本意」，而是作傳文的「讀者」（毛公）因「閱讀」該詩而「感發」（興）如此之「志意」。再推衍地說，在漢代「教詩以明志」的「詩教」文化意識下，<sup>(註21)</sup>「后妃」云云、「婦人」云云，也可以視爲說詩者「提示其他的讀者們」（尤其是當政者），「閱讀」此詩之時，可以如是地「感發志意」（興）。毛傳中除〈淇奥〉、〈白華〉二詩之外，餘所標之「興」，皆當如是觀。此與子貢、子夏從詩篇以「感發」人倫道德之志意實無二致。

上一節論及，這種「興」乃建立在「能感的主體」與「所感的對象」之間，具有「情境」的類似，故稱之爲「情境連類」。以毛傳而言，「能感的主體」指的是毛公以及同時代的其他讀者（尤其是當政者），而所處的「情境」，如是個別情境，則正如王夫之所謂「各以其情而自得」。但漢代五經立爲學官，「通經致用」的目的，在於作爲政教上的借鑑，所謂「繕人倫」、「匡衰亂」。<sup>(註22)</sup>詩教之用，也是在此。故賈誼在《新書·道德說》中就指出：「《詩》者志德之理而明其旨，令人緣之以自成也。」<sup>(註23)</sup>然則，在這種共同的文化意識之下，《詩經》的讀者拿來與作品進行「連類」的「情境」，其側重面應該不是「個別情境」，而是與政教有關的「共同情境」。這個情境是當下現實存在的，我們稱它爲「實存情境」。至於「所感的對象」指的就是《詩經》中的諸多作品。這些作品依藉文字而描述了某種情境，它可以是發生於古代或純屬虛構，我們稱它爲「作品情境」。<sup>(註24)</sup>假如「作品情境」與讀者所處的「實存情境」具有類似性，則在閱讀之時，便可以產生「情境連類」的「感發」效果。這就是孔子所說的「詩可以興」的「興」，也是毛亨解詩所標的「興」。凡他標「興」的詩篇，都是他有所體會，認爲可以和當代的政教情境進行「連類」而「感發」之作，那是一個說詩者對讀者們的「提示」。我

21. 參見朱自清：〈詩言志辨〉，《朱自清古典文學論文集》（台北：源流出版社，1982年），頁210-217。

22. 參見徐復觀：《中國經學史的基礎》（台北：學生書局，1980年），頁208-240。

23. 賈誼：《新書·道德說》（台北：世界書局，1975年），第八卷，頁57。

24. 「實存情境」、「作品情境」之說，參見同注9。

們從他解說的篇章來看，其與「作品情境」連類而感發之志意，皆隱隱然和漢初所處的共同政教情境有關。除上舉〈關雎〉、〈竹竿〉所謂「后妃」云云、「婦人」云云而外，比較明顯的例如：

〈邶風·谷風〉：

陰陽和而谷風至，夫婦和則室家成；室家成而繼嗣生。

〈邶風·旄丘〉：

諸侯以國相連屬，憂患相及，如葛之蔓延相連及也。

〈秦風·黃鳥〉：

黃鳥以時往來，得其所。人以壽命終，亦得其所。

以上舉三詩之傳文來看，由詩篇「作品情境」所「連類」而「感發」者，豈不與漢初高祖欲廢太子、諸侯相繼謀反所隱伏的政權危機，以及秦代以來當政者不安於天年而求神仙等等政教情境隱約有關。<sup>(註 25)</sup>說詩者冀望能藉詩教功能，讓當政者讀詩之時有這些啟發，就如賈誼所謂「《詩》，令人緣之以自成」。

論述到此，我們可以順帶處理兩個簡單的相關問題：

1. 何晏《論語集解》引孔安國所云：「興，引譬連類」究是何義？因為這句話是孤立語，沒有發言時的情境與上下語脈可以參解，本來很難確斷其義。但假如我們從孔安國與毛亨同在漢初的歷史處境來看，則比較合理的推解，所謂「引譬連類」所指涉的應該不是「作者」創作之時，「構作語言」的一種方式；而是與孔子、毛亨站在同一發言位置，指的是讀詩的時候，讀者可以進行「作品情境」與「實存情境」的「引譬連類」而有所「感發」。

2. 「毛傳為什麼只標『興』而不標『比』、『賦』？」這個問題，劉勰在《文心雕龍·比興篇》已提出質疑：

毛公述傳，獨標興體，豈不以風通而賦同，比顯而興隱哉！

劉勰對這個問題的解答，是賦、比之義直接或明顯，「興」義則隱微不明，所

25. 《詩故訓傳》創始於毛亨，完成於毛萇。亨為大毛公，秦、漢間人。萇為小毛公，漢初人。漢初高祖常欲廢孝惠太子，改立戚夫人之子如意，見《史記·呂后本紀》。又高祖分封諸功臣為王，卻又相繼謀反被誅，見《史記·高祖本紀》。又始皇好長生，遣方士徐市等入海求神藥，見《史記·秦始皇本紀》。

以毛傳獨標「興」體。劉勰之後，幾乎碰到這一問題的學者都認同此說。然而，假如我們循著以上的論述來看，答案可能就該有些改變。其理由是：毛傳之「興」義乃承《論語》一系而來，與《周禮》「賦比興」之說無涉。從「讀者的閱讀效果」的位置而言，「興」是閱讀當下「情境連類」的「感發」，其要在於「主體」心靈上的「具體解悟」活動，正如王夫之所說「隨所以而皆可」、「讀者各以其情而自得」；所「感發」到的是什麼，隨個人之情境而不同，根本沒有固定的聯想規律可循。因此，它不是語言形式上，總體構作或局部修辭上的模則，但「比」、「賦」卻是。準此，則孔子、毛傳一系的「興」，本非與「比」、「賦」並列為義。讀者的「感發」直對作品，當下即是，與「語言構作」無涉，故孔子只說「詩可以興」，而不說「詩可以比」、「詩可以賦」。毛傳承孔子「興」義而來，當然也就只標「興」而不及於「比」、「賦」。千古以來，之所以有這樣的疑問，皆由於從鄭玄對毛傳的「誤讀」開始，不明毛傳的「發言位置」，而將他所說之「興」導入《周禮》「賦、比、興」一系，再經鄭玄的詮釋，便轉移到「作者」與「作品語言」這二個相關的位置上。鄭玄之後，幾乎論述「興」義者，皆在他的籠罩之下，自覺或不自覺地站在「作者」與「作品語言」的位置去理解「興」義。「發言位置」既不相應，對毛傳之「興」義，便難免「不解」或「誤解」矣。這就是不辨「言意位差」所造成的意義殺亂。

綜合以上的討論，我們可以順理成章地得到一個判斷，西漢時代所論述的「興」義，實仍承繼孔子「詩可以興」的觀念，站在「讀者位置」，於詩歌的詮釋層，大規模地實踐了「感發志意」的「閱讀效果」。

至於相對先秦而言，「興」義的轉變，必待東漢王逸的「楚辭學」與鄭玄的「周禮學」、「詩經學」而後成。

其轉變的歷史成因，應該有四：1. 孟子「說詩」觀念的影響；2. 屈原〈離騷〉此一創作典範的啓示；3. 毛傳說「興」詩之陳述模式所可能導致的語義誤解；4. 《周禮》「賦比興」三個名目並列所形成的語義例化。

孟子在〈萬章篇〉中明確地提出一種「說詩」的法則：

說詩者，不以文害辭，不以辭害志。以意逆志，是為得之。如以辭而已

矣，〈雲漢〉之詩曰：周餘黎民，靡有孑遺。信斯言也，是周無遺民也。

(註 26)

此一說詩法則，顯然完全不同於孔子所謂「詩可以興」。他提出一個孔子所未曾意識到，或認為可以不必去正視的「作者之志」的概念。所謂「不以辭害志」，當指「作者之志」，而且此一「作者之志」並非存在於文辭的表面，也就是往往「意在言外」。準此，孟子雖沒有正式使用「作者本意」、「意在言外」等關鍵詞，但其實他的「說詩」法則根本建立在這些概念上。(註 27)至此，「作者本意」的觀念已進入詩歌詮釋的活動中了。

至於屈原〈離騷〉之典範性啓示何在？《詩經》中的作品幾乎都無法指明特定作者。屈原是第一個可以指名道姓而沒有爭議的「作者」。他開創了「個人創作」的典範，而且作品中明顯地存在著「不可取代」的「自敍性」的「創作我」。(註 28)至此，明確的「作者意識」在文學活動中浮現。另者，他在〈離騷〉中大量而明顯地運用「譬喻」的語言構作方式，使得文學創作中，存乎「宇宙」(物)與「作者」之間的表現媒介——語言符碼的地位被充分彰顯出來。在上引王逸〈離騷經章句序〉中，可以看到「作者本意」與「語言符碼」是二個最重要的詮釋基準。

從「語用」的入路去解讀毛傳，在歷史情境與語義脈絡詮釋基準上，我們的確可以理解到毛傳是站在「讀者位置」上發言，故「興」的要義在於閱讀主體的「感發」。然而，若抽離情境與語脈，只從靜態的「語義」入路去解讀毛傳，則「興也，○○喻○○」的陳述模式，便可能導致把「興」與「喻」的兩個概念結合為一。再加上毛傳標「興」之詩，往往在上二句寫景物，下二句寫情意或事態之處，則語言的譬喻特徵，便被突顯出來。這對於鄭玄箋詩，必然產生很大的引導作用。這種引導，明顯地造成偏離毛傳本來的發言位置，而轉移到「語言符碼」。

讀者感發之「興」，本身也存在「引譬連類」的性質，但未必與語言上的譬喻有關係，是直述也好，是譬喻也好，只要「思無邪」皆可以「興」。但毛傳特別在

26. 《孟子·萬章篇》(台北：藝文印書館，影印重刊宋本孟子注疏本)，頁 164。

27. 參見顏崑陽：《李商隱詩箋釋方法論》(台北：學生書局，1991 年)，頁 111-112。

28. 「創作我」指文學作品中那個被創造出來的「我」，自敍性質之作品，「創作我」與存在現實中的那個「我」大部分重疊。屈原〈離騷〉為一篇自敍性的文章，篇中皆以朕、余、吾等第一人身指稱詞自謂，是為「創作我」，其與「現實我」大部分重疊。

景句與情句呼應的詩篇中標「興」，也可能已意識到語言形式上景物與情意之間的「引譬連類」關係，只是他還沒有把它當作「興」的發言位置。因此，我們可以認為這是毛傳承繼孔子「興」義，卻已隱伏了轉變契機，搭就先秦至東漢「興」義轉變的橋樑。

《周禮》將賦、比、興並列，雖只存目而無解釋。但「賦」、「比」容易「望名生義」，被視為詩歌的語言構作方式。依此用字之義例而推，「興」便被視為和賦、比具有同類的涵義了。

綜合以上的幾個歷史成因，其中涵著二個最主要的概念，那就是「作者本意」與「語言符碼」。兩者結合在一起，就是「託喻」這個概念了。(註 29)

我們可以嘗試析解王逸與鄭玄所說「興」義文本的語義脈絡。王逸〈離騷經章句序〉中，明顯涵有「作者本意」之概念，已如前述。至於上引〈離騷〉之文，依《詩》取興，引類譬喻……云云，則明確地把「興」視為一種「引類譬喻」的修辭方式，而由其所舉之句例，「善鳥香草以配忠貞」等等來看。這種修辭方式，其實是「符碼」與「符指」有固定對應關係的局部修辭格式。作者（屈原）依據這種種特殊的修辭格式，「寄託」了某些創作「本意」。這「本意」總持的說，便是王逸在〈楚辭章句序〉中所謂的：「上以諷諫，下以自慰」。綜合來看，王逸所論述的「興」，乃是結合了「作者本意」與「語言符碼」的「託喻」觀念。

接著再看鄭玄之說：「興，見今之美，嫌於媚諛，取善事以喻勸之。」句中「見」之上，應該有主詞，只是省略掉了。若問「誰見？」當然是詩歌的「作者」。「喻」兼有譬喻及告曉之義。「勸」，《說文》：「勸，勉也。」段注：「勉之而悅從亦曰勸。」因此「勸」就是看到某人做好事，加以勉勵，使他繼續為善。這當然是「作者」寫詩的「本意」了。「之」則指所勸之特定對象，也就是詩作的「特定讀者」(多指國君或當權之大夫)。但此一「本意」並非直接說出來，因為「嫌於媚諛」，所以採用「譬喻」的方式——「取善事以喻」。鄭玄另在注〈大司樂〉時亦云：「興者，以善物喻善事」。如此，則作比的材料與被比的對象都具有「善」這一類似性。他在注中引鄭眾之語：「託事於物」，除了沒有規定「事」、「物」必須「善」之外，前鄭後鄭之以「興」為「託喻」則無二致。而這「託喻」概念，包

29. 參見同註 9。

含了「作者本意」與「語言符碼」二個概念，經由上文的析解，應可確斷。

鄭玄秉持這個觀念，在依毛傳箋詩之時，往往於毛傳標「興」之處，多坐實「作者本意」，以「事」解詩。遂使讀者自由感發之「興」，轉為「作者託喻本意」之「興」。「興」也由「詮釋」之義變為「創作」之義。例如：

〈鄭風·山有扶蘇〉：

毛傳云：言高下大小，各得其宜。

鄭箋云：興者，扶胥之木生于山，喻忽置不正之人于上位也。荷華生于隰，喻忽置美德于下位，此言其用臣顛倒，失其所也。

〈齊風·南山〉：

毛傳云：國君尊嚴，如南山崔嵬然。雄狐相隨，綏綏然無別，失陰陽之匹。

鄭箋云：興者，喻襄公居人君之尊，而為淫泆之行，其威儀可恥惡如狐。

從上舉毛傳與鄭箋的比較，毛傳泛解，以「情意」為主，可以是讀者閱讀該詩之時，主觀的感發。鄭箋則由語言符碼與符指的對應關係（例如「扶胥之木生于山，喻忽置不正之人于上位」）以及作者的創作意圖索解（例如「此言其用臣顛倒」），甚至把詩的客觀背景以及所諷喻之對象皆加以指實了（例如「喻襄公居人君之尊」云云）。這就由讀者主觀「情意」感發的泛解，轉為作者在客觀事實背景下，確定「本意」的特解了。

鄭玄為了坐實「作者本意」，不但全部採錄以事解詩的《詩序》。並且依《詩序》所列各詩的世次，作《詩譜》二卷，指明各詩的時代背景、作者及其創作意圖。

綜合以上的論述，我們可以為本節做個簡單的結論：西漢以毛傳為主的「興」義，繼承《論語》一系，所謂「興」者是指讀者閱讀詩作而感發志意的效果。到了東漢時代，以王逸的「楚辭學」和鄭玄的「詩經學」、「周禮學」為主，承《周禮》「六詩」之名目而詮釋之。其發言位置已由「讀者」轉變為「作者」及「作品語言」。於是結合了「作者本意」與「語言符碼」二個概念，將「興」詮釋為「託喻」。這本是創作論上的「興」義，實為鄭玄箋詩索解本意的一項理論預設。

最後，我們要提一下劉熙《釋名》的「興」義。他說「興物而作，謂之興」。

顯然，他的發言位置是「作者」，只是並未涉及由「作者」到「讀者」的「創作意圖」，也未涉及語言構作的概念。它涉及到的是語言構作之前，創作主體的思維方式；這個思維方式就是以「物」為對象的「感觸」。「興物而作」，便是對物有感觸而產生的文學創作。這個概念與王、鄭迥異。劉熙的生存年代與鄭玄差不多或略晚。在以王、鄭為主流的「興」義論述下，他的這點聲音雖不甚響亮，卻隱伏著「興」義轉變的契機。

### (三)六朝時期，「興」轉變為「作者感物起情」與「作品興象」之義

六朝時代對於「興」義的論述，從「感發」而言，與西漢、先秦為近。但從發言位置而言，則又與西漢、先秦不同。因為西漢、先秦所謂的「感發」是指「讀者」對「作品」的感發。而六朝所謂的「感發」則是「作者」對「宇宙萬物」的感發。其為「感發」一也，但因發言位置不同，其實質涵義亦不同，這是「言意位差」最好的明證。

再以六朝與東漢比較來看，其發言雖同樣站在「作者」與「作品」的位置上，但其中卻猶有些差異。這差異主要是由文學活動中，某要素與某要素之間的互動關係造成的。東漢時代，「興」義的發言位置是「作者」，但與「作者」產生互動關係的是「讀者」，而且是某一被諷諭的特定讀者。一切「創作意圖」的概念，皆隱示著這項文學活動乃是由「作者」到「讀者」的活動。六朝時代，「興」義的發言位置也是「作者」，但與之產生互動關係的不是「讀者」而是「宇宙（物）」。至於「語言」位置的發言，東漢時代的「興喻」概念，指的是一種符碼與符指有著固定對應關係的類喻。而六朝時代從作品語言位置所說的「興」，則指的是「作品」本身的「興象」具有可以讓人體味不盡的效果。

六朝時代有關「興」義的論述，主要的史料如下：

1. 鑒虞《文章流別論》：

《周禮》大師掌教六詩：曰風，曰賦，曰比，曰興，曰雅，曰頌。……興者，有感之辭也。（註 30）

30. 鑒虞：〈文章流別論〉，見嚴可均《全上古三代秦漢三國六朝文·全晉文》（台北：世界書局，光緒甲午黃岡王氏刊本），卷七十七。

## 2. 孫綽〈三月三日蘭亭詩序〉：

情固所習而遷移，物觸所遇而興感。故振響於朝市，則充屈之心生；闊步於林野，則淒落之志興。(註 31)

## 3. 劉勰《文心雕龍·比興篇》：

比者，附也；興者，起也。附理者，切類以指事；起情者，依微以擬議。起情，故興體以立；附理，故比例以生。比則蓄憤以斥言，興則環譬以託諷。……觀夫興之託喻，婉而成章；稱名也小，取類也大。(註 32)

## 4. 《文心雕龍·詮賦篇》：

草區禽旅，庶品雜類，則觸興致情，因變取會……原夫登高之旨，蓋睹物興情。情以物興，故義必明雅；物以情觀，故辭必巧麗。(註 33)

## 5. 《文心雕龍·物色篇》

歲有其物，物有其容；情以物遷，辭以情發。……是以四序紛迴，而入興貴閑。……情往似贈，興來如答。(註 34)

## 6. 蕭統〈答晉安王書〉：

炎涼始貿，觸興自高。睹物興情，更向篇什。(註 35)

## 7. 蕭統〈答湘東王求文集及詩苑英華書〉：

悟秋山之心，登高而遠託；或夏條可結，倦於邑而屬詞。冬雲千里，睹紛霏而興詠。(註 36)

## 8. 蕭統〈文選序〉：

詩序云：詩有六義焉，一曰風，二曰賦，三曰比，四曰興，五曰雅，六曰頌。至於今之作者，異乎古者。古詩之體，今則全取賦名……若其紀一事，詠一物，風雲草木之興，魚蟲禽獸之流，推而廣之，不可勝載矣。(註 37)

## 9. 鍾嶸〈詩品序〉：

詩有三義焉：一曰興，二曰比，三曰賦。文已盡而意有餘，興也。因物喻志，比也。直書其事，寓言寫物，賦也。……若專用比興，患在意深。意深則詞躉。若但用賦體，患在意浮，意浮則文散。(註 38)

上列史料所論述的「興」義，大約可分為三種：第一種是《文心雕龍》的〈比興篇〉所論述之「興」義；第二種是《文心雕龍》的〈詮賦篇〉、〈物色篇〉與孫綽、蕭統文中所論述之「興」義；第三種是鍾嶸〈詩品序〉所論述之「興」義。至於摯虞之說，語義甚簡，並不十分明確。他把「興」放在傳統「六詩」的脈絡去說，但所謂「有感之辭」，卻又不完全切合東漢王、鄭的論述系統。因為從這句話，我們只可確定「有感」之主體是「作者」。但所感之對象，實是政教之治亂或自然景象的變化？而其「辭」是否為類喻？在文本之中都同樣看不出來。因此，我們只能把它看作介乎第一、二種之間的游移之詞。在「興」義的發展上，它與劉熙「興物而作」一樣，具有由東漢過渡到六朝的橋樑性質。

《文心雕龍》的〈比興篇〉無疑地是六朝論述「興」義的專門著作。有關篇中所論：什麼是「比」？什麼是「興」？「比」與「興」有何差別？劉勰所說「比興」，在文學創作活動中，究竟有何理論上的意義？又此一觀念，前有何所承？後有何所變？凡此種種問題，我在另一篇〈《文心雕龍》「比興」觀念析論〉中已有詳細的論述。在那篇論文中，我們認為劉勰「比興」觀念大體上是承繼漢儒之說，但是在局部的概念內容上，對漢儒有所補充。(註 39)其中，「起情」概念的提出，無

31. 版本同上注，卷六十一。

32. 見劉勰：《文心雕龍·比興篇》（台北：開明書店，1970 年，范文瀾注本），卷八，第三十六。

33. 版本同上，卷二，第八。

34. 版本同上，卷十，第四十六。

35. 蕭統：〈答晉安王書〉，參見版本同注 30，《全梁文》，卷二十。

36. 蕭統：〈答湘東王求文集及詩苑英華書〉，版本卷次同上注。

37. 蕭統：〈文選序〉，版本卷次同上注。

38. 鍾嶸：〈詩品序〉（台北：廣文書局，1968 年，古直箋本），頁 8。

39. 顏崑陽：〈《文心雕龍》「比興」觀念析論〉，《魏晉南北朝文學論集》（台北：文史哲出版社，1994 年），頁 369-398。

疑是一項轉機。在〈比興篇〉中，從文本的文法結構上，並不能確定這「起情」是「讀者」因「作品」而「起情」？「作者」因「政教治亂」而「起情」？或「作者」因「自然景象」而「起情」？但假如從「起情者」，依微以擬議。起情，故興體以立；……興則環譬以託諷」這樣的語義脈絡來看，則他的「起情」之說，似乎結合了「作者」因「政教治亂」而「起情」與「讀者」因「作品」而「起情」二個概念。換句話說，「作者」因見「政教治亂」而有所感觸，為了達到諷諭的「意圖」，乃採取「依微以擬議」的「環譬」方式來作詩；而那個被諷諭的「讀者」，相對的也可由「作品」而「起情」，亦即閱讀該詩而在情志上有所感發。

由上所說，則劉勰所論述之「興」義應該是總結了先秦到東漢諸說，從繼承傳統而言，〈比興篇〉是很重要的代表作。然而，我在那一篇論文中，仍不得不致慨云：

本來，六朝對於「感性主體」，以及此一主體所對的自然「物色」，都已形成清楚的觀念。劉勰在《文心雕龍·物色篇》中也明確地論述到：「春秋代序，陰陽修舒（中略）……情往似贈，興來如答。」這是「感性主體」由自然「物色」所引生的「情意經驗」，從內容上來說，實有異於由「政教」的人文現象所引生的「情意經驗」。換句話說，這是不同於漢代的一種「情」的新觀念。以這個觀念為基準，應該可以產生一種脫離漢代「政教諷諭」觀念系統，而以「直覺美感經驗」為特質的「興」義。但這個新的「興」義，劉勰不僅沒有將它置入「比興」觀念史中，以取代舊說。……這無疑是劉勰「比興」觀念在理論建構上很大的缺憾。<sup>(註 40)</sup>

雖然如此，但「起情」概念的提出，卻也隱含著一種轉機。實則，《文心雕龍》中的「興」義，應有二種不同的觀念系統。〈比興篇〉是繼承傳統之論述，此時「興」與「比」並列出現，大致是根柢於經學的「興」義。另一個系統的「興」義是六朝新起的一般詩學觀念，此時「興」單獨出現，指的是「作者」因「自然景象」而「起情」。可惜劉勰沒有專篇討論這個觀念，只附帶出現於〈詮賦篇〉、〈物色篇〉的論述文脈中。

40. 參見同上注，頁 395。

除了《文心雕龍》所述之外，上列孫綽、蕭統之說，所謂「興感」、「潦落之志興」、「觸興」、「睹物興情」、「睹紛雲而興詠」、「風雲草木之興」、都與〈詮賦篇〉所謂「觸興致情」、「睹物興情」、「情以物興」以及〈物色篇〉所謂「四序紛迴，入興貴閑」、「情往似贈，興來如答」，其義相同。

「興」義到了六朝之所以有這種演變，主要是因為整體文化思想變遷的結果。中國文化思想由先秦經兩漢到了六朝，普遍的道德理性主體轉為個殊的審美才性主體。<sup>(註 41)</sup>而原來統攝在道德主體理想價值觀念世界中的自然萬物，也得以還其面目，與感性主體對列為純粹的審美對象，故《文心雕龍》專篇論述「物色」。<sup>(註 42)</sup>

這一新起的「興」義，其發言位置也是「作者」；但由創作過程而言，他指的是「作者」與「宇宙（自然物象）」之間的互動關係。這互動關係，簡明地說就是《文心雕龍·詮賦篇》所謂「情以物興；物以情觀」。自然景物「觸發」了感性主體的「情」；反過來說，感性主體亦以「情」去「觀賞」自然景物。「觀賞」即是一種無關道德、利害的純粹審美活動。其終極便是「情景交融」之境。

從文學創作理論來說，東漢與六朝的「興」義都涉及「創作動機」的概念。但東漢「興」義之下的創作動機，是一具有「社會行為」性質的「目的動機」，<sup>(註 43)</sup>故謂之「創作意圖」。它是由「作者」到「讀者」的創作活動。而六朝「興」義之下的創作動機，則是一不具有「社會行為之特定目的」，而僅在與自然景象接觸時有所感發的「原因動機」。<sup>(註 44)</sup>它是由「作者」到「宇宙」的創作活動。在這種「創作動機」之下，也才有可能開創出純為美感經驗而自我抒情的作品。

至於鍾嶸〈詩品序〉的發言位置顯然是「作品語言」。這個發言位置與東漢看似沒有差別。但東漢「興喻」的觀念，其「語言符碼」必然要與「作者本意」關

41. 參見牟宗三：《才性與玄理》（台北：學生書局，1974 年），頁 48-51。又余英時：《中國知識階層史論》（台北：聯經出版公司，1980 年），參見〈士之個體自覺〉一節。又龔鵬程：〈從《呂氏春秋》到《文心雕龍》〉，《文學批評的視野》（台北：大安出版社，1990 年），頁 47-84。

42. 參見蔡英俊：《比興物色與情景交融》（台北：大安出版社，1986 年），第三章〈情景交融的理論基礎（下）：「物色」與「形似」〉。

43. 「社會行為」指「行為個體考慮到他人的行為，將自己的行為指向他人的行為過程，並對行為賦予主觀意義」。「目的動機」（in-order-to motive），是指一個行為者由於某種指向未來的目的，而導致他產生現在此一行為的動機。參見美國舒茲（A. Schutz, 1899-1959）：《社會世界現象學》（台北：久大、桂冠聯合出版，盧鳳蘭譯，1993 年），頁 12-13。又舒茲：《舒茲論文集》（出版者、譯者同上，1992 年），頁 91-94。

44. 「原因動機」（because motive），是指一個行為者由於過去的經驗，因而導致他之所以產生現在此一行為的動機。參見資料同上注。

連在一起。值得注意的是，鍾嶸「文已盡而意有餘」之說，則解開了這種關連，讓「作品語言」的地位獨立自足。這時候的「興」便不是一種「譬喻」的語言構作方式，而是「興象」的表現方式。「興象」可以指「作品」具現之後整體的意象。它雖是以主體「睹物興情」為創作動機，<sup>(註45)</sup>但當「作者」依賴「以景涵情」的語言構作方式具現為「作品」之後，「作品」便脫離「作者」的任何創作背景及意圖，其本身獨立為一個可以喚起讀者直覺感性經驗，自由想像而恣情玩味的意象。因此，所謂「文已盡而意有餘」，這個「文」須是「以景涵情」的意象營造；這個「意」，不是「作者本意」，而是「意象」本身所蘊蓄所引生之意。鍾嶸於此，雖未使用「興象」一詞。但理解其說，所謂「文已盡而意有餘」，實為已融合了「作者」之情、自然物色之象，而歸結於「作品」的「興象」之義。從「作品」未完成之前的語言構作來說，它可以是一種「表現原則」；從「作品」完成之後，所謂的「意有餘」來說，它可以指蘊蓄的藝術效果。準此，則「興象」之於「興喻」，雖同屬語言位置之「興」義；但「興象」卻取得「作品語言」本身獨立自足的地位，可以和「作者本意」劃開關係，而成為抒情詩的語言特徵。這不能不說是隨著「作者感物」的觀念而形成的轉變。

總結這一節的論述，我們可以獲致如下的結論：

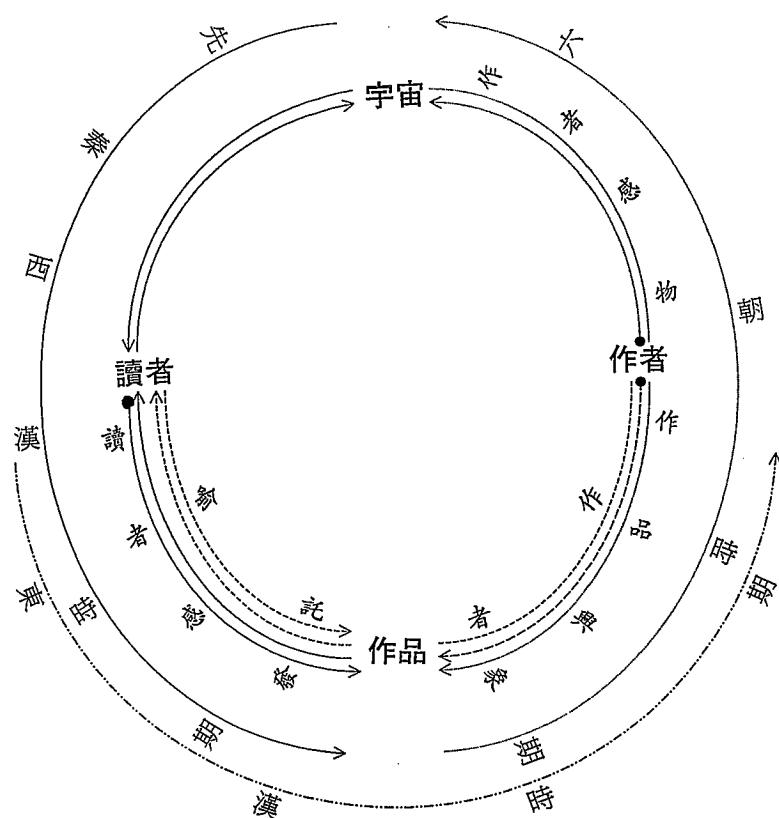
「興」義的論述，發展到六朝，其發言的基本位置雖然還是在「作者」與「作品語言」，但二者必然的關係卻被解開。而「作者」位置的「興」義，也由「作者」到「讀者」之間的「創作意圖」義，轉變為「作者」到「宇宙（自然景象）」之間的「觸物起情」義。「作品語言」亦取得其本身獨立自足的地位，不必淪為「作者本意」的譬喻工具；其「興象」自身便可引觸讀者自由之體味而產生「意有餘」的藝術效果。

### 三、結論

依藉「言意位差」的詮釋觀點，我們可以看到從先秦以至六朝，在這「古典

45. 按鍾嶸在《詩品序》的開頭便明示詩歌的創作動機是：「氣之動物，物之感人，故搖蕩性情，形諸舞詠。」參見版本同注 38。

詩歌文化實踐期」中，諸多對「興」義發言的人，都基於自己當代的歷史視域與文化意識，依據對古典詩歌創作、解讀、使用的切身體驗，以形成主觀的發言立場。因此，雖然所論述為同一議題：有關詩歌的「興」是什麼？在形式上也使用同一關鍵詞——「興」。卻因為「說話者」所設定的發言位置，有宇宙、作者、作品、讀者之別，而導致其所發之言在文學理論上有不同的涵義。此即「興」義的「言意位差」。這一種「言意位差」被時代的歷史視域與文化意識所主導，因而形成實時性的演變。此一演變，從先秦到六朝，便已完成從讀者、作者、作品到宇宙四種位差的轉換。此後有關「興」義的論述，實為其中某一位置之言說的深化而已。我們可將上文論述歸結為一個「興義言意位差演變圖」：



從本文的論述來看，「興」義是一種在詩歌文化實踐過程中，開放性地被不斷解釋著的議題，因「言意位差」而造成頗為複雜的涵義。然而，凡於文化情境中之實踐主體，其言說皆當享有創造之自由，與同情境中之其他言說相對為義而等待接受解釋。在此一合理的原則下，上述所論之各種「興」義，從「言意位差」的相對觀點來看，並沒有絕對的正謬。

現代學者處在「古典詩歌知識研究期」，對「興」義的論述，既已失去文化實踐中的現存主體性，則其發言位置，不但與鍾嶸等一般詩學者有別，甚且與先秦兩漢諸儒詮釋詩騷也有差異。簡言之，現代學者的發言位置，乃是綜括上述歷代學者對「興」義的論述，以做為研究的對象，而進行「興」之觀念史的詮釋。

詮釋歷史固然沒有一種無立場的主體，因此也就沒有一種無立場的理解；亦即一切歷史詮釋都無法避免主觀性。但是，這並不意味著詮釋的客觀性可以完全被摒棄。而所謂「立場」，指的是詮釋主體的實存性，而不是某種非實存性的理論預設。所謂「客觀性」，在引論中，我們也指出它取決於詮釋主體之虛心面對所詮釋對象之歷史情境的理解態度。因此，歷史詮釋實乃主體之實存性與對象之他在性之間的辯證。它的進行，必須充分尊重文本的語意脈絡與其發生的歷史情境。詮釋者絕不能跳過文本，也不能無視於歷史情境，便先入為主地以自己所預設的理論觀點去進行詮釋，然後反過來又用詮釋所得去證實自己的理論觀點。因此，詮釋歷史雖然也是某種意義的重新建構，但這種建構卻是藉由歷史地理解而完成，不是離開歷史而抽象論理地完成。

不管是事實經驗或內在觀念，人類的文化在時間歷程裡都是變動的存在，它不是一個固定的、靜止的、永恆的事物。「興」之做為一種詩歌文化的觀念，它的意義絕不能從變動的歷史進程中抽離出來，只用某種單一的、固定的、靜止的抽象概念去詮釋。它必須被歷史地理解、因變地詮釋。

然而綜觀現代學者對「興」義之論述，不少人卻往往跳過文本而無視於各代的歷史情境，企圖用某種單一的、固定的、靜止的抽象概念，就將一個開放、變動而複雜的觀念史如此「一概而論」。第一期的論者，變動著不同的發言位置，已如上述。但第二期的某些現代學者們卻可以站在單一的發言位置上不動，就認為能有效地去處理複雜的「興」義。這個單一的發言位置是什麼？就是「作品語言」。不少現代學者就把歷代古人所說的「興」一概視為語言的構作方式，「興」就是隱

喻、象徵等說法便成為最常見的詮釋；(註46)甚至還有人不肯虛心地對古代若干言說的歷史情境做同情的理解，只是一味地預設了現代的文化意識或理論概念，便汲汲於批判古人的謬誤。(註47)「古典詩歌」對我們而言，已成為歷史文化，我們的任務是去詮釋歷史，而不是站在歷史之外，想當然地提出自以為是的「興」的理論，並反過來獨斷其為歷史之固有。詮釋歷史，須要隨不同時代文化情境的變遷，而調整理解的視域。文化情境在變，開放性的同一議題其意義也在變，如何能以單一固定的發言位置去進行詮釋與批判？本文所提出「言意位差」不是絕對、單一、固定的詮釋觀點，而是一個相對的、多視角的、因變的詮釋進路，比較適合運用於觀念史的研究，不但「興」義可以如是觀，其他諸如正變、情志、文氣、文體……等觀念的演變，亦當如是觀。

(編輯部按：本文實際出版日期為1999年1月。)

46. 例如王元化：〈釋《比興篇》擬容取心說〉，《文心雕龍創作論》（上海：古籍出版社，1984年），羅立乾：〈經學家「比、興」論述評〉，《詩經學論叢》（台北：崧高書社，江磯編，1985年）、艾治平：〈明喻·隱喻·博喻〉，《古典詩詞藝術探幽》（台北：學海出版社，1984年）、趙沛霖：《興的源起》（台北：明鏡文化公司，1989年台一版），頁246。以上諸說，皆將「興」釋為「隱喻」。而釋「興」為「象徵」者，例如王恩思：〈賦比興新論〉，《古典文學》第十一集（台北：學生書局，1980年），頁21、31。

47. 例如張國風：〈比興別解〉，《學術研究》1982年5期。在這篇論文中，張氏即批判：封建詩教對比興觀念產生許多干擾，造成「詩歌表現方式和詩歌教化作用的纏夾」、「藝術自身規律和倫理觀念的糾纏」。又批判：「把詩歌表現方法分為比、興、賦三個概念在邏輯上是不嚴密的」。另李淑：〈《毛詩》系「興」考〉，《江海學刊》1984年一期。在這篇文章中，李氏亦批判云：賦、比、興概念及其界限缺乏確定的標準，毛公系「興」多紕誤，原因即在於此。以上二氏文章，間接見於趙沛霖：《興的源起》，頁262-263。凡此，皆以現代單一而封閉之意識型態或靜態的邏輯概念，去看待無限開放而變動不居的歷史文化，並自是其所是，好批判而不求甚解。

## In Search of the Meanings of *Hsing* from the Pre-Chin Era to Six Dynasties: Reading Diachronic Discourse from Its Distinct Perspective

Kuen-yang Yan

Department of Chinese Literature

National Dong Hwa University

### ABSTRACT

Proposing “reading diachronic discourse from its distinct perspective” as a crucial idea, this study attempts to decipher the multiple meanings of the literary term *hsing* by tracing how it evolves semantically from the Pre-Chin era to Six Dynasties. It upholds a hermeneutic thesis: the same critical epithet, when applied in literary discourses, may convey different meanings depending on which aspect of the literary activity—Nature, author, work, or reader—the discourse takes into regard. In other words, literally employing the same keyword to deal with a certain issue of literary activity, a seemingly analogous critical speech may in fact serve different theoretical functions in accordance with whose voice the critic is assuming to conduct his discourse: the voice of Nature, author, work, or reader. The *hsing* perused is from the trio—*fu-bi-hsing*.

This study concludes: in the Pre-Chin era, *hsing* refers to “reader’s affective response” in the interpretative act; during the East-Han Dynasty, it varies to denote “allegory or metaphor” viewed as a “figurative speech” in the rhetoric act implicating “authorial intention”; in Six Dynasties, it turns to signify aesthetically “the poet’s pathetic response to Nature” as well as the power inhering autonomously in a poem to “evoke imagery.”

From the Pre-Chin era to Six Dynasties, *hsing* recurs in various literary discourses. As critics of different periods employ this term to conduct discourses from distinct perspectives in regard to Nature, author, work, or reader, the meaning of *hsing* varies accordingly.

**Key Words:** diachronic discourse, *hsing*, reader’s response, authorial intention, allegory and metaphor, pathetic response to Nature, *hsing-hsiang* (image-making)

## 論〈神鳥傳〉及其相關問題

朱曉海

清華大學中國文學系

### 摘要

本文分為三部份，凡七節，以新近出土、前所未聞的〈神鳥傳〉為探討基點，從事必要的溯源辨流之作。

第一節解析賦文主旨及其性質；第二節則自兩漢詩、賦中「鳥」的各種寓意，品量該賦的藝術成就。

第三、第四節則根據〈神鳥〉披露的線索，結合有關材料，研覈「不歌而誦」的真偽，揭示：賦本為一重聲口變化，輔以手勢、表情，間夾歌唱的表演藝術，並非置於案頭、供人目閱的對象。

由於學人每持〈神鳥〉與敦煌〈鬻子〉並論，本文最後三節乃爬梳中國中古時期有關作品，經由作品結構、演出類別等比對，指出：〈神鳥〉去〈鬻子〉頗有間，〈神鳥〉為俗賦之說尤待仔細斟酌；間亦略及敦煌講唱底本研究中的一二問題。

**關鍵詞：**鳥、誦、講唱、俗賦、論議

一九九三年二月至四月，江蘇省連雲港市東海縣溫泉鎮尹灣村西南發得六座西漢中、晚期至新莽時的墓葬。第六號，至早於西漢成帝元延三年（10 B.C.）下葬的墓出土竹簡一三三枚，長度基本一致，唯寬度有別：小簡寬 0.3~0.4 厘米；大簡寬 0.8~1 厘米，凡二十枚，上書〈神鳥傳〉乙篇。<sup>註1</sup>就研究早期賦作以

1. 連雲港市博物館、東海縣博物館、中國社會科學院簡帛研究中心、中國文物研究所，《尹灣漢墓簡牘》（北京：中華書局，1997；以下簡稱《簡牘》，〈前言〉，頁 1、4；〈附錄·尹灣漢墓發掘報告〉，頁 166。以下所有出自該賦的引文及釋讀乃參酌《簡牘》，〈釋文〉，頁 148~50、裘錫圭，〈《神鳥賦》初探〉（以下簡稱〈初探〉），《文物》第 1 期（1997 年 1 月），頁 52~3、虞萬里，〈尹灣漢簡〈神鳥傳〉箋釋〉（以下簡稱〈箋釋〉），中山大學中國文學系、中國訓詁學會主編，《第一屆國際暨第三屆全國訓詁學術研討會論文集》（台北：文史哲出版社，1997 年），頁 833~50，而定，不復一一注明。