

【特稿】

論興：一個漢語故事

蕭 馳*

中國美術學院視覺中國研究院

摘 要

本文將中國詩學獨有的興還原為一種漢語基本語言現象，即以興為話題＋說明的主題句型在一個以上句子中連續被使用而發生。作者以此解說興體的種種獨有美學特徵：興之現場性乃以話題的有定性為根據；興之歧義性體現了話題與說明之間無定、鬆散關係；興之在平行句間展現的天物與人情「連類」乃以處於句首、以離散並具周遍性的名詞或名詞組的話題為基礎。本文第二節轉向對興如何應對風雅之後從《楚辭》到五七言古詩體和文學功能變化的討論，以凸顯興的起一應結構難容於施事句型。興最終在山水書寫和駢儷對仗的律化環境中重生。本文最後總結中國詩學傳統中的情景理論乃至思想中的互應論，皆以漢語中同一現象為根而長出，透露出華夏民族對天地萬象的解讀。

關鍵詞：興，話題＋說明句式，《詩經》，律詩，情景論詩學

* 中國美術學院視覺中國研究院客座研究員，電子郵件信箱：xiaoc115@gmail.com

一、引言

「興」是中國詩歌作為新生兒甫誕於世發出的第一聲啼叫。從上古的《詩經》，及至當今陝北之信天游、河套之爬山調、甘肅之漫花兒，無不聽到興的迴響。近代以來，學者已自不同角度——或自語言修辭，¹ 或自原始宗教圖騰，² 或自古文字揭示的祭禮文化，³ 或自人類學和比較文化的角度——⁴ 探索了其淵源和本質，提出對中國上古文學主要文本《詩經》中「興」的解釋。本文有別於以往進路，另闢蹊徑，首先將《詩經》中所謂「興體」之詩，還原為一種基本的漢語語言現象。顧隨說：「興，只有在兒歌中保有的最古、最幼稚。」⁵ 兒歌中保有的不正是一種語言中最樸素的東西麼？葉嘉瑩說，興無法譯作任何西方修辭學或詩學術語，乃中國古典詩學之所獨有。⁶ 其實，興之所以惟中華文學之所獨有，秘密即在其誕生於漢語的一種主要句法之中，此即由話題 (topic) 和說明 (comment 或稱評論) 構成的句型。⁷ 對漢語這一句型的解說，是漢語語言學界為擺脫以印歐語法解說漢語而提出的一項重要理論。

¹ 周英雄對此屢作撰述。最成熟的一文為 “The Linguistic and Mythical Structure of Hsing as a Combinational Model,” in John J. Deeney (ed.), *Chinese-Western Comparative Literature: Theory and Strategy* (Hong Kong: The Chinese University of Hong Kong Press, 1980), pp. 51-78. 該文中譯為尚定譯，維成校，〈作為組合模式的興的語言和修辭結構〉，《古代文學理論研究叢刊》，17（上海：1995），頁 271-292。本文的審稿人之一在審查中提及此文，令作者深深受益，於此致謝。

² 此類研究由聞一多〈說魚〉等文開始，上世紀八十年代有趙沛霖，《興的源起——歷史積澱與詩歌藝術》（北京：中國社會科學出版社，1987）。

³ 見陳世驥，《陳世驥文存》（臺北：志文出版社，1972），〈原興：兼論中國文學的特質〉，頁 219-266；周策縱，《古巫醫與「六詩」考——中國浪漫文學探源》（臺北：聯經出版，1986）。

⁴ 葉舒憲，《詩經的文化詮釋——中國詩歌的發生研究》（武漢：湖北人民出版社，1994），頁 391-438。

⁵ 顧隨講，葉嘉瑩筆記，《顧隨詩詞講記》（北京：中國人民大學出版社，2010），〈《詩經》談片〉，頁 157。

⁶ 葉嘉瑩，《迦陵談詩二集》（臺北：東大圖書，1985），〈中國古典詩歌中形象與情意之關係例說——從形象與情意之關係看「賦、比、興」之說〉，頁 147。

⁷ 本文初稿完成以後，筆者看到蔡宗齊〈單音漢字與漢詩詩體之內聯性〉一文，其中已接觸到興與話題一說明句型（蔡文稱之為「題評句」）：「斷裂性題評章節在傳統詩學中被稱為是『興』。」蔡宗齊，〈單音漢字與漢詩詩體之內聯性〉，《嶺南學報》，5（香港：2016），頁 322。但蔡文的論題並非興與話題一說明句型的關係，所以由此一句型所致的興的諸多特徵、中國古代思想與興的關聯，以及興在律詩中的延伸皆未觸及。

本文以下首先對漢語語言學界有關話題＋說明句型的要點進行概括，並以之對照《詩經》中興句，以確認風雅中的「興體」⁸是漢語此類句型在一個以上句子之中、句與句間話題與說明不相重疊而被連續使用時發生的現象。以此，本文總結概括由起興開始的風、雅中「興體詩」從章法、結構到文類功能的種種特徵與話題句型連續出現的關聯。本文第二節轉向對在四言《詩經》中誕生的興如何應對《楚辭》到五七言詩詩體和藝術功能變化的討論，以凸顯興的起—應結構難容於動作者＋動作的施事句型。興最終在山水書寫和駢儷對仗的律化環境中重生。本文藉對律詩中情景關係的討論，總結興如何從形式乃至內容影響了中國文學傳統，並提出藉漢語特徵而生發的興如何與中國思想傳統一脈相承。

二、興體：基於《詩經》的分析

追溯起來，以話題＋說明句型解釋漢語乃由陳承澤在上世紀二十年代首倡，其謂漢語「文法上發展之徑路，與西文異。如『標語』（即『鳥吾知其能飛』之『鳥』，……高元先生謂之『前詞』者），如『說明語』之不限於動字」為「國文所特有者」。⁹至上世紀五十年代和六十年代，趙元任在霍蓋特 (C. F. Hockett) 理論的基礎上，先後於論文〈漢語語法和邏輯雜談〉和專著《中國話的文法》中再次提出這一觀點。對「這件事早發表了」、「這瓜吃著很甜」類型的句子，以趙元任的說法，「主語就是名符其實的主題，謂語就是說話人對主題的解釋」。¹⁰漢語口語中「主語跟謂語在中文句子裏的文法意義是主題跟解釋，而不是動作者跟動作。動作者跟動作可以是主題跟解釋的一種情形，……『動作者—動作』能解釋的句子還是非常少，甚至不超過百分之五十。所以採用較廣義的概念：主題〔即話題〕跟解釋，反而比較恰當」。¹¹趙先生的觀點在學界引起廣泛而持久的討論，其中包括：上世紀八十年代初，兩位在美國的學者李 (Charles N. Li) 和湯普森 (Sandra A. Thompson) 進一步將話題＋說明視作人類四種句法類型之一種，與主語＋動詞的主謂結構相互區辨。而力倡從語義型語言基點出發研究漢語的中國大陸學

⁸ 所謂「興體」，是指詩不是只在發端用興，而是以興支持了全詩的發展。朱熹在《詩集傳》評註一詩常在該詩篇末有「賦也」、「興也」、「比也」的評語，即是在說賦體、比體和興體。這一區辨對本文第二節的論證很重要。

⁹ 陳承澤，《國文法草創》（北京：商務印書館，1957），頁14。

¹⁰ 趙元任著，丁邦新譯，《中國話的文法》（香港：香港中文大學出版社，2002），頁40。

¹¹ 同前引。

者徐通鏘，更將話題＋說明句型理論作為其語義句法的結構框架。公元二千年在權威英文語言學刊物《語言》(*Language*) 上，石定栩 (Shi Dingxu) 又在曹逢甫有關話題的六項屬性基礎上提出了話題的定義問題。

趙元任以來對話題＋說明句型的討論，多以現代漢語口語為語料。對本文論題而言，古漢語、特別是先秦古漢語中話題＋說明句型是否存在才是關鍵。上世紀九十年代，兩位語言學家——申小龍和劉承慧基於《春秋左傳》和先秦諸子，討論了這類句型。申小龍認為：漢語沒有印歐語中二元適應、制約的主謂關係，句型應由功能劃分，從而將話題句改稱「主題句」，與「施事句」、「關係句」鼎足而立為漢語三種主要句型。其中主題句是名詞句，功能是評論話題；而施事句是動詞句，功能是敘述行為事件。¹² 劉承慧沿用了施事句和主題句的術語，認為二者是先秦漢語的基本句型。他以謂語的語義特徵和主謂關係區辨二者：施事句的動詞具動態特徵，且須搭配屬人主語。假想的時間座標上是否存在代表活動、事件起點或代表狀態改變交界點的「定點」，是「動態」的標誌。主題句的主謂關係不受謂語詞性制約。說明語則是針對話題的說明、評斷或描述。¹³ 本文以下的討論，將沿用這兩位語言學家的「主題句」與「施事句」進行討論。

以上各家關於漢語主題句型的討論，可以歸納為以下數點：

(一) 雖然學界對漢語是「話題主導型語言」¹⁴ 看法不同，但話題＋說明的主題句在古今漢語中皆大量存在，卻是不爭的事實。

(二) 主題句中話題「比評論語〔即說明語〕有更優先的注意價值，而主題句的語義重心卻是落在句末」。¹⁵ 故而，「話題並無獨立的主題意義，除非依賴說明內的某一因素」。¹⁶

(三) 所謂話題有兩個語義特質：「其確立一框架 (framework) 以指明句子之所涉，且其必為有定的 (definite) 或周遍的 (generic)。」¹⁷ 而漢語有定性的結構成分一定要處於句首位置。

(四) 話題具兩個形式特徵：「話題總出現在句子起始的位置（除非在它之前

¹² 申小龍，《中國句型文化》（長春：東北師範大學出版社，1991），頁 40。

¹³ 劉承慧，〈試論先秦漢語的構句原則〉，《中央研究院歷史語言研究所集刊》，69.1（臺北：1998），頁 80、89、96-97。

¹⁴ Charles N. Li & Sandra A. Thompson, *Mandarin Chinese: A Functional Reference Grammar* (Berkeley: University of California Press, 1981), p. 94.

¹⁵ 申小龍，《中國句型文化》，頁 42。

¹⁶ Shi Dingxu, "Topic and Topic-comment Constructions in Mandarin Chinese," *Language*, 76.2 (2000), p. 405.

¹⁷ Charles N. Li & Sandra A. Thompson, *Mandarin Chinese: A Functional Reference Grammar*, p. 86.

有與前面句子相連接者）；一個話題能被一個停頓或一個停頓質詞與句子的其餘部分分離。」¹⁸

（五）話題具有話語本質 (the discourse nature)，故而，「一話題能輕易地跨越句子的界限」。¹⁹

（六）話題和說明之間並不具備主語和謂語之間形式上的一致關係，其聯繫非常鬆散，故而「可以層層套合或遞進」。²⁰

（七）主題句不具有意志力或感知力的主語，故在假想的時間座標上不存在事件起點或狀態改變的交界點是句子不具動態的標誌。²¹ 與造施事句時心理中的「具體、動態的圖像」相反，主題句的心理圖像是靜態的。²²

以上諸點，主要是語言學界基於漢語散文和口語提出的，它是否能用於對上古詩歌的討論？吾人不妨先自《詩經》中比較為人熟知的起興句子來做一觀察，如：

關關雎鳩，在河之洲。窈窕淑女，君子好逑。參差荇菜，左右流之。

窈窕淑女，寤寐求之。²³

野有蔓草，零露漙兮。²⁴

漙與消，瀏其清矣。²⁵

糾糾葛屨，可以履霜。摻摻女手，可以縫裳。²⁶

以上每個相對獨立的主題句，都是由兩個「零句」或「小型句」(minor sentence)構成的整句。葛曉音謂「《詩經》的一句基本不能獨立，需靠下一句才能完成一足句」，²⁷ 其實這恰恰表明所謂需兩句完成的足句的第一句僅僅是「話題」而已，它「並無獨立的主題意義，除非依賴說明內的某一因素」，它可令「主語」

¹⁸ Ibid.

¹⁹ Ibid., p. 102.

²⁰ 徐通鏘，《語言論——語義型語言的結構原理和研究方法》（北京：商務印書館，2014），頁432-433。

²¹ 劉承慧，〈試論先秦漢語的構句原則〉，頁80、89-90。

²² 申小龍，《中國句型文化》，頁38-39。

²³ 毛亨傳，鄭玄箋，孔穎達疏，《毛詩正義》，《十三經注疏附校勘記》上冊（北京：中華書局，1983），卷1，〈周南·關雎〉，頁273。

²⁴ 同前引，卷4，〈鄭風·野有蔓草〉，頁346。

²⁵ 同前引，〈鄭風·漙漙〉，頁346。

²⁶ 同前引，卷5，〈魏風·葛屨〉，頁357。

²⁷ 葛曉音，《先秦漢魏六朝詩歌體式研究》（北京：北京大學出版社，2012），〈論四言體的形成及其與辭賦的關係〉，頁39。

(subject) 成為其中一部分，²⁸ 可以是一個名物，也可能是一個現象、一個主題，但須是著眼於空間的，是漢語編碼注重空間的體現。如「關關雎鳩」、「窈窕淑女」、「參差荇菜」、「溱與洧」、「糾糾葛屨」、「摻摻女手」皆為以名詞組表達的名物，「野有蔓草」則為一存現動詞所呈的靜態現象，²⁹ 它們皆非印歐語法意義上的主語，而是「話題」。這些「話題」經常即為該詩的詩題，如「關雎」、「葛覃」、「野有蔓草」、「溱洧」、「卷耳」、「樛木」、「野有死麇」標顯著其作為句子框架的意義，具優先注意的價值。而「在河之洲」、「君子好逑」、「左右流之」、「寤寐求之」、「零露漙兮」、「瀏其清矣」、「可以履霜」、「可以縫裳」與話題的關係，絕非動作和動作者的關係，而是說明和解釋由話題框架所涉對象。而且是高名凱所謂「名句」和「形容句」，而非「動句」。³⁰

所有話題皆出現在句子的起始位置，且給人的感覺是信手拈來。宋人朱熹(1130-1200) 論興謂「因所見以起興」，³¹ 李仲蒙謂：「索物以托情謂之比，情附物者也。觸物以起情謂之興，物動情者也。」³² 元范德機更謂「詩之有興，是先即所見之物而引起所言之事耳」。³³ 興「先即所見之物」，是「觸物」而非「索物」，指出了詩興須具備即時即地的現場性，最初的情況很可能是歌謠的聽者就在現場，歌者能與之分享眼前所見。這就是上文所說的話題的有定性，它指稱現實中特定的現象。淵源當在初民對著他的聽者唱時，乃先拈當下所見之物而起唱，這個作為話題的零句被歌者以永言拉長了唱著，藉以聯想、醞釀下面要表達的內容。如果這一推斷是正確的，在主題句和所指的生活現象之間就存在著時間順序上的「臨摹性」或「象似性」。³⁴ 這一特性確認了興源於口頭謠歌，而主題句型主要被運用於口頭漢語之中，其中有些語境常常是被省略而不必道出。

話題之後的說明句是下一個零句，天然地被中間的停頓與起始位置的話題分離。這正是以上第四條所說的主題句型的形式特徵。這裡必須提及趙元任對漢語的

²⁸ Charles N. Li & Sandra A. Thompson, *Mandarin Chinese: A Functional Reference Grammar*, p. 93.

²⁹ 關於存現動詞充當謂語構成主題句，請參看劉承慧，〈試論先秦漢語的構句原則〉，頁 82、91。

³⁰ 高名凱，《漢語語法論》（北京：商務印書館，2011），頁 426-432。

³¹ 朱熹，《詩集傳》（香港：中華書局，1961），卷 1，〈桃夭〉，頁 5。

³² 胡寅，《斐然集》，《景印文淵閣四庫全書》集部第 1137 冊（臺北：臺灣商務印書館，1983），卷 18，〈致李叔易〉，頁 534。

³³ 范德機門人集錄，《吟法玄微》，收入張健編著，《元代詩法校考》（北京：北京大學出版社，2001），頁 270。

³⁴ 任意性和象似性是什麼語言中都存在的兩種不同原則，前者為形式主義語言學派所強調，後者為功能主義和認知語言學派所強調。張敏，《認知語言學與漢語名詞短語》（北京：中國社會科學出版社，1998），第 3 章，〈句法的象似性〉，頁 139-200。

另一重要觀點：零句是根本。即，在漢語中「完整句是由兩個小型句〔零句〕合成的複合句」，「完整句只在構想好、有連貫性的話裏才是常見的句型」。³⁵ 在此，主謂齊全並不重要，停頓和語調才重要。³⁶ 於此，漢語凸顯了作為有定成分的話題的重要，而無定的說明與話題的關係則是鬆散和開放的，甚至可以是掛著若干零句的流水句。從話題到說明，並無時間縱深的發展，而只在空間狀態中展開，因為評論或說明語所表述的義涵與「事件的發生」無關。這些起興詩句非常符合以上第三條關於主題句型的語義特質。

有了這樣一個起興的發端，詩該如何發展下去呢？以〈關雎〉為例，如果歌者順著河洲上雎鳩而線性地展開，它可以是一個關於鳥的故事或議論，該詩就成為了敘述體，因為任何一種議論或演繹——病理推斷、法庭訴訟、科學求證，乃至意識形態——其實皆為某種敘述 (narrative)，即「講故事」。但要講故事，在第一對零句之後，就很難再延續獨立的或離散性的主題句型，而須使用施事句。因為主題句本質上是名詞句，不是 subject-predicate 結構句型，無法自然地從外延展開演繹或敘述。〈關雎〉在第一對零句以下，又是一個離散性的話題零句「窈窕淑女」。如果詩人真想講故事，仍可不再延續話題句型，而將第一個主題整句用作君子求淑女的故事環境。然而，此詩卻由下一個話題零句「參差荇菜」而回到了「在河之洲」。這樣，在主題句以非話題鏈的形式連續出現時，話題與話題之間就外延而言就是離散的、非連續的，其不以敘述發展，而發展為與漢語詞、短語、句子同構性一致的同構推演。這才真正是所謂「興體」。於是，如印歐語的主謂句型將思維引向亞里斯多德式的演繹思維和敘述一樣，以主題句相連的「興體」詩之自然引向，是不循外延，憑藉沃爾夫 (Benjamin Lee Whorf) 所謂「語言的樂感」即相似關係的敏感，連接事物某種內涵，在未被分解的事物之間建立橫向的跨越式連接。³⁷ 這就有了隱含著「類」觀念的援物比類，其特點恰如後來本土語文學基於名物的編碼方式，以「象」喻「象」，取象比類。此處「類」，如張東蓀所論，並非亞里斯多德的 genus，而是「取比」或「取譬」，「以其相近相似而比之，乃是觸類旁通的意思，並不限於指其有所屬」。³⁸ 而以處於句首、離散的名詞或名詞組構成話

³⁵ 趙元任，《中國話的文法》，頁 46。

³⁶ 同前引，頁 39。

³⁷ 本杰明·李·沃爾夫著，高一虹等譯，《論語言、思維和現實——沃爾夫文集》，（北京：商務印書館，2018），〈語言、心理與現實〉，頁 292。王前、劉庚祥曾藉中醫取象說明中國傳統思維的特點。王前、劉庚祥，〈從中醫取「象」看中國傳統抽象思維〉，《哲學研究》，4（北京：1993），頁 45-50。

³⁸ 張東蓀，《知識與文化》（長沙：嶽麓書社，2011），〈從中國言語構造看中國哲學〉，頁 192。

題，在被上下並列之時最宜彰顯主題句之間的比類關係，此即上文所列主題句特徵的第二條，主題句的結構重心或具有更大注意價值的是話題，雖然落在句末的說明語是其語義重心。以此，並列的話題本身就是在進行語義的「歸類」，因為如取象比類一樣，話題是一名物或現象，說明乃是指明其一情狀或特徵。這一點很早即為古人議論《詩》和「興」的文字中識破：《春秋左傳》謂「歌詩必類」；³⁹ 孔安國以「引譬連類」說「興」；孔穎達謂「取譬引類，起發己心，詩文諸舉草木鳥獸以見意者，皆興辭也」；⁴⁰ 邢昺謂：「詩可以令人能引譬連類，以為比興也。」⁴¹ 在此，它依賴的又是上述話題的周遍性，因為在比類之時，面對的名物就不是個體而是類。比類成為了結構手段，以〈關雎〉為例，不僅求魚的雎鳩與求淑女的君子連類，左右流之的荇菜與寤寐求女的君子連類，而且以「關關雎鳩」起的兩對零句與「參差荇菜」起的兩對零句也在連類。

顯然與此相關，中國思想文化觀察和摹寫世界之一凸出特徵，是複式或駢儷模式的普遍存在。所謂「造化賦形，支體必雙，神理為用，事不孤立」⁴² 已經是這一文化中的天經地義了。這一「天經地義」首先即體現為漢語語義系統和章法規律本身。《詩經》中一個最小的整句由兩個零句構成，最小的詩意「格式塔」則在兩兩組合的一對話題—說明句之間的起與應，單獨一對零句構成的興只是啟功所說的「一截」，有「開」而沒有「闔」。⁴³ 於是，在馮勝利觀察到的漢語詩最佳形式一系列最基本的「兩個」（即兩個音節、兩個音步、兩個詩行、兩組詩聯）之外，⁴⁴ 本文的研究提出了另一基本的「兩個」，即最基本的詩意格式塔是由兩個主題句（或稱兩對零句構成的兩個話題＋說明）構成。於此吾人又可特別見證洪堡特 (Wilhelm von Humboldt) 的洞察：「在語言的原初本質之中存在著某種不可更移的二元性，說話的可能性便取決於發話和應答的交互過程。……單是為了純思維的目的，人也會嚮往一個與我對應的你。」⁴⁵

³⁹ 左丘明傳，杜預注，孔穎達疏，《春秋左傳正義》，《十三經注疏附校勘記》下冊，卷 33，〈襄公十六年〉，頁 1963。

⁴⁰ 孔穎達疏，《毛詩正義》，卷 1，〈關雎〉，頁 271。

⁴¹ 何晏注，邢昺疏，《論語注疏》，《十三經注疏附校勘記》下冊，卷 17，〈陽貨〉，頁 2525。

⁴² 劉勰著，詹鍔義證，《文心雕龍義證》中冊（上海：上海古籍出版社，1999），卷 7，〈麗辭〉，頁 1294。

⁴³ 啟功，《漢語現象論叢》（北京：商務印書館，2000），〈有關文言文文中的一些現象、困難和設想〉，頁 44-53。

⁴⁴ 馮勝利並稱：「漢語的標準詩法是：單音不成步，單步不成行，單行不成詩。」馮勝利，《漢語韻律詩體學論稿》（北京：商務印書館，2015），頁 41。

⁴⁵ 洪堡特著，姚小平譯註，《洪堡特語言哲學文集》（北京：商務印書館，2011），〈論雙數〉，

然而，並非任意以兩個話題＋說明的主題句橫向連接兩類事物即可成為「興體」。譬如，「關關雎鳩，在河之洲」和「桃之夭夭，灼灼其華」連接就不成其為「興體」，甚至「關關雎鳩，在河之洲」和「參差荇菜，左右流之」並列也不成「興體」，因為兩個主題句在此並不存在洪堡特所說的說話人「我」和應答人「你」的關係。興句與應句之間雖然不連續，卻須依賴上述話題的「話語性質」而相互關聯和滲透，即「關關雎鳩」這個話題其實又跨越一對零句而暗中滲透到「窈窕淑女」這一對零句之中，方成就「總義以包體」的「宅情」之「章」。⁴⁶ 而且，如朱熹論興有所謂「先言他物以引起所詠之詞也」，⁴⁷ 兩個話題之間不但不可以「話題鏈」的形式縱向連接，且須是從「他物」跳到「所詠」，即從詩所詠的本事之外跳躍到所詠的本事之中。如「關關雎鳩」即非該詩本事，「窈窕淑女」則是詩之本事。興句與接下來的應句之間遂展開了與演繹和敘述截然不同的在「草木鳥獸」與人事人情之間做同構推演。詩既非標榜沒有主題意義的話題，亦非陳述道理，而是在平行句子間由天物與人情、「你」和「我」因「連類」而透發無可言喻的意蘊。這裡未始沒有天人同感思想的萌芽。以此彰顯的世界，並非時間序列中的運動或因果論的推理，而是凸顯在空間中離散的某種平行並列關係，以周英雄的說法，這是與比之「替代」(substitution) 相區辨的興之「併合」(combination) 特有的意義存在，它「既不全在興句，也不盡在本文（又稱應句），而是蘊藏在兩者之間，是一種若有若無，虛實參半的關係」。⁴⁸ 其實，這正由話題與說明之間的鬆散關係所致。這就使得興句與應句之間在意義上非常值得玩味：

關關雎鳩，在河之洲。窈窕淑女，君子好逑。

雎鳩是「江東食魚之鶚」，亦即魚鷹。⁴⁹ 詩人以關關和鳴的魚鷹，從河洲上飛下水去捕魚，隱喻了「君子」對「淑女」的追求。⁵⁰ 倘以徐通鏘關於話題＋說明句子和句子之間「可以層層套合或遞進」的說法，第一對零句「關關雎鳩，在河之

頁 227。

⁴⁶ 劉勰，《文心雕龍義證》中冊，卷 7，〈章句〉，頁 1248。

⁴⁷ 朱熹，《詩集傳》，卷 1，〈關雎〉，頁 1。

⁴⁸ 周英雄，〈賦比興的語言結構——兼論早期樂府以鳥起興之象徵意義〉，頁 290。

⁴⁹ 焦循，《毛詩補疏》，收入晏炎吾等點校，《清人詩說四種》（武漢：華中師範大學出版社，1996），頁 244。

⁵⁰ 聞一多，《神話與詩》，《聞一多全集》第 1 冊（北京：三聯書店，1982），〈說魚〉，頁 117-138。

洲」又不妨看作話題，而第二對零句「窈窕淑女，君子好逑」則是它的說明。在此，話語中僅僅出現話題「關關雎鳩」，或「關關雎鳩，在河之洲」，皆不足以承擔意義。一個相對完整的意義必須是至少兩個主題句中從本事外到本事的起與應。再看〈野有死麇〉：

野有死麇，白茅包之。有女懷春，吉士誘之。⁵¹

這又是由兩對平行零句構成的詩意「格式塔」。這兩對零句之間究竟是什麼樣的關係？朱熹謂「言美士白茅包死麇、而誘懷春之女也」，⁵² 這個詮釋肯定了一種有時間先後的敘述。林庚更給讀者講述了一個故事：

全詩都從描寫有關這女子著筆。前兩章主要是描寫這個獵戶人家的少女在操作中所顯示的美麗。第一章說獵戶打到了獐鹿，這獐鹿是要用白茅包塗來弄熟的，於是這少女便去採拔白茅，遇見了一個少年向她表示愛慕，她心中也很喜歡……。⁵³

秉持「詩無達詁」的理念，以上二家的詮說皆有可能是詩的緣起。但本文以為：這都不是詩人所要強調的方面，此詩並非「全系賦體」。⁵⁴ 此詩兩對零句之間以類似的句法和「有」和「之」字的重複，在章法上著意強調一種並列和對稱，以此彰顯這兩個或許是在時間先後中發生的現象之間的類比或隱喻關聯。如果姚際恆(1647-1715)所說不錯——「此篇是山野之民相與及時為昏姻之詩。……吉士誘，言及時也；吉士，玉女，言相當也。」——⁵⁵ 即「及時」和「相當」是詩人在這首戀歌中所要強調的意味，那麼第二個主題句在第一個話題＋說明完成之所取就很清楚了：白茅包麇也是一種「及時」和「相當」，第一個主題句就成為了第二個主題句中「象」的所喻之「象」，兩個主題句之間就不再是因果和時間順序中的敘述關係，而是同構推演關係，也是一種話題和說明的關係。當然，朱熹和林庚詮說的背景亦同時存在，這是由於主題句型中沒有印歐系語言主謂結構的一致性，其話題與

⁵¹ 孔穎達疏，《毛詩正義》，卷1，〈召南·野有死麇〉，頁292。

⁵² 朱熹，《詩集傳》，卷1，〈野有死麇〉，頁13。

⁵³ 林庚，《唐詩綜論》（北京：人民文學出版社，1987），〈野有死麇〉，頁305。

⁵⁴ 俞平伯，《中國古詩詞精講》（北京：北京大學出版社，2009），〈召南·野有死麇〉，頁37。

⁵⁵ 姚際恆，《詩經通論》（臺北：河洛圖書出版社，1980），卷2，頁45。

說明之間的鬆散關係造成了「興」特有的歧義性，即所謂「興廣而比狹」。⁵⁶ 可以說，興與應之間縱然有連接，卻是一種「斷而連」，即一種筆斷意連，似斷而接，似離而合的關聯。再看〈蓼蕭〉的起興：

蓼彼蕭斯，零露漙兮。既見君子，我心寫兮。⁵⁷

朱熹以為此詩的本事是「諸侯朝于天子，天子與之燕以示慈惠，故歌此詩」。⁵⁸ 這基本是沿襲鄭箋和孔疏的解說。後者論此詩之「興」曰：

興也。蓼，長大貌。蕭，蒿也。漙漙然，蕭上露貌。箋云：興者，蕭，香物之微者，喻四海之諸侯亦國君之賤者；露者，天所以潤萬物，喻王者恩澤不為遠國則不及也。……我心寫者，舒其情意無留恨也。⁵⁹

依鄭、孔之詮說，此詩是施慈惠者所歌，但更為合理的解釋應是高亨所說的被施惠者向施惠者所歌。⁶⁰ 倘採高說，這兩個主題句之所寫——吸收了露水的蒿草和蒙受君子之恩澤的人物之間（「既見君子」是一件被「物化」(reificated) 為事體的事件）就又有了一種類比。甚至不妨想像：那泛著晶瑩露水的蒿草隱隱在與感恩者感激涕零的面孔相互輝映！二者之間的同構令人想到現代美學家阿恩海姆 (Rudolf Arnheim) 所說的作為藝術表現性基礎的心靈與自然現象之間基調或結構的類似。⁶¹

類推或類比是興體的兩個主題之間常常出現的一種關聯。這種關聯多為同義類比，但也有一些反義類比。如：

防有鵲巢，邛有旨苕。誰侑予美？心焉忉忉。⁶²

鄭箋引《說文》訓「侑」：「云有癰蔽也。」⁶³ 癰蔽即隱藏，亦即詩人在訴說失

⁵⁶ 陳啟源，《毛詩稽古編》，《皇清經解毛詩類彙編》（臺北：藝文印書館，1986），卷 84，頁 248。

⁵⁷ 孔穎達疏，《毛詩正義》，卷 10，頁 420。

⁵⁸ 朱熹，《詩集傳》，卷 9，〈蓼蕭〉，頁 111。

⁵⁹ 孔穎達疏，《毛詩正義》，卷 10，〈小雅·蓼蕭〉，頁 420。

⁶⁰ 高亨，《詩經今注》（上海：上海古籍出版社，1979），頁 239。

⁶¹ 魯道夫·阿恩海姆著，滕守堯、朱疆源譯，《藝術與視知覺》（北京：中國社會科學出版社，1984），頁 625。

⁶² 孔穎達疏，《毛詩正義》，卷 7，〈陳風·防有鵲巢〉，頁 378。

⁶³ 同前引。

「予美」的苦痛。這種苦痛，經由反義的對比而格外強烈：防（枋）木有鵲巢，邛（丘）有旨苕，何以我卻沒有「予美」呢？這分明是一種「不類」啊！再如：

弁彼鸛斯，歸飛提提。民莫不穀，我獨于罹。⁶⁴

鄭箋謂「弁彼」二零句「樂乎彼雅鳥出食在野甚匏，群飛而歸提提然」。⁶⁵「提提」如朱熹所訓，乃「群飛安閒之貌」。⁶⁶這裡的反義類比正在「群」與下文的「獨」。「民莫不穀」本應是話題「弁彼鸛斯，歸飛提提」又一層套合，然而卻是「我獨于罹」。這裡同樣要從本事外到本事，從自然到人事之間的「不類」，逼出一句反詰：何以我竟不如一鸛鳥提提於莫不善民之中呢？

上文論及的興之現場性，令《詩經》的興句絕非隱喻那麼單純。由於詩人主要是拈其所見以興，第一個主題句常常兼有帶出本事發生的環境甚至烘托的意味。如上文提到的〈睢鳩〉、〈溱洧〉、〈野有死麇〉、〈蓼蕭〉諸詩。〈陳風〉中的〈東門之池〉中的話題「東門之池」雖非本事，卻又與本事中人物有密不可分的關聯：

東門之池，可以沤麻。彼美淑姬，可以晤歌。東門之池，可以沤紵。

彼美之姬，可以晤語。東門之池，可以沤菅。彼美之姬，可以晤言。⁶⁷

被詩人一而再、再而三地詠歎的這個「東門之池」究竟是個什麼樣的地方？朱熹謂：「此亦男女會遇之詞。蓋因其會遇之地、所見之物以起興也。」⁶⁸朱熹的判斷很有道理。吾人不妨進一步推想：這個東門之池，可能又是那個「美淑姬」常常來沤麻、沤紵和沤菅的所在；少年可能就是在此第一次見到她投在清池中的倩影；雙方又可能在此以目光或其他肢體語言彼此交換了內心；這裡又可能是二人初次幽會的所在……這一切只有被少年詠歌的「彼美淑姬」才真正明白，恰合被石定栩所概括的話題本質：它「代表了在以往話語中已被提及的某一存在」，⁶⁹即所謂

⁶⁴ 孔穎達疏，《毛詩正義》，卷12，〈小雅·小弁〉，頁452。

⁶⁵ 同前引。

⁶⁶ 朱熹，《詩集傳》，卷12，〈小弁〉，頁139。

⁶⁷ 孔穎達疏，《毛詩正義》，卷7，〈陳風·東門之池〉，頁377。

⁶⁸ 朱熹，《詩集傳》，卷7，〈東門之池〉，頁82。

⁶⁹ Shi Dingxu, "Topic and Topic-comment Constructions in Mandarin Chinese," p. 386.

「有定」性，因為受話人對語境明瞭於心，一切盡在不言之中。⁷⁰ 然而，「東門之池」在此三對零句中卻不是單純以地點或本事環境被提出來的，由於上下每對零句句法相似，且在相同的位置重複了「可以 XX」。在這樣一種刻意營造的並列關係中，「東門之池」與「彼美淑姬」二者之間就又有了以「可以」連接的類比關係。再請讀〈小雅·白駒〉的首章：

皎皎白駒，食我場苗，繫之維之，以永今朝；所謂伊人，於焉逍遙。⁷¹

此詩異說很多，季旭昇歸納有六類十八種。⁷² 但本文以為比較合理的是季氏所歸納的「刺不能留賢」說和其歸在「思朋友」說中的「留客惜別」說。前者為毛詩、鄭箋、朱熹、范處義、姚際恒等所持，後者則由今人余冠英、高亨提出。其實，其所謂「放隱士還山」也可以歸在「不能留賢」說中。二說的中心皆在「繫之維之」，即在一個「留」字，不同在留賢還是留客。所以，興句的四個零句是以留白駒以比留「伊人」的引譬連類關係。然而，倘若吾人相信朱熹的解說，這個「皎皎白駒」和起興四句，除卻比類隱喻之外，也還有一段情節，如朱熹所說：

為此詩者，以賢者之去而不可留也，故託以其所乘之駒食我場苗，而繫維之，庶幾以永今朝，使其人得於此逍遙而不去，若後人留客而投其轄於井中也。⁷³

此一詮說不僅為清人方玉潤的《詩經原始》所呼應，⁷⁴ 更有今人周振甫舉出杜詩的例子以為手法上的旁證。⁷⁵ 照這樣理解，這一「白駒」的起興，除卻將其話語的意味伸延至有關「伊人」的留與不留而成為類比之餘，尚存在一種情事的敘述意

⁷⁰ 周英雄謂「興的省略成分通常存在於句子之外，需要在文化一虛構平面而不是在嚴格的語言學平面上重建這種省略」。周英雄，〈作為組合模式的「興」的語言和修辭結構〉，頁 274。的確如此，然而這種省略又是以主題句的語法特點為基礎的。

⁷¹ 孔穎達疏，《毛詩正義》，卷 11，頁 434。

⁷² 季旭昇，《詩經古義新證》（北京：學苑出版社，2001），〈《小雅·白駒》古義新證〉，頁 291-298。

⁷³ 朱熹，《詩集傳》，卷 11，〈白駒〉，頁 122。

⁷⁴ 方玉潤，《詩經原始》，《續修四庫全書》經部第 73 冊（上海：上海古籍出版社，1995），卷 10，頁 163-164。

⁷⁵ 周振甫，《周振甫講古代詩詞》（南京：江蘇教育出版社，2005），頁 360-361。

味。問題是詩人刻意選擇了這種同時可以形成類比的情事來做敘述，敘述也就不是重點了。

國風和小雅中的興句是否有純粹作為本事的环境，以與以下作線性聯接的例子？筆者的回答是：有，但比較罕見。本人想到的是〈蒹葭〉、〈東門之楊〉、〈王風·丘中有麻〉。關於這類「興」，筆者當有另文論之。〈蒹葭〉中的興句（「蒹葭蒼蒼，白露為霜……蒹葭淒淒，白露未晞……蒹葭采采，白露未已」）可以說純粹是男女隔水相望時的風物環境。〈東門之楊〉則以反復唱歎「相期之地」來表達對負約不至者的不快。⁷⁶而像〈鄭風〉中〈風雨〉中的「風雨淒淒，雞鳴喈喈」⁷⁷那樣的興句，固然是男女相見的環境，而同時「雞鳴喈喈」、「雞鳴膠膠」、「雞鳴不已」又何嘗不是二人喜悅歡快的類比呢？

自以上對《詩經》話題—說明興句的舉證和分析，吾人可以得出如下結論：一般由兩個或更多零句構成的興句與以下的應句所展開的複式語義世界，主要不是以因果關係和時間順序連接。一旦以時間順序展開的敘述語序被堵死，因起與應的對應關係，更因興句所確立的主題句型的層層套疊，起興遂以成雙並列形式建構起一凸顯空間的世界，其中時時出現的句法、字詞和韻腳的重疊，以及諸如重言聯綿詞（如「關關」、「糾糾」、「摻摻」）、疊韻聯綿詞（如「窈窕」），雙聲聯綿詞（如「參差」）的對應，正是為彰顯此並列關係。正因為話題+說明整句之間非以因果線性邏輯銜接，在重章復沓中彰顯的相同的句式、詞、韻腳所形成的關聯才格外重要。

這一獨特的語言形式支撐出怎樣一個文學世界？原型批評曾將西方傳統中最重要敘述文學母題「探索」或「追尋」(quest) 視為「一般人類生命典型或決定性的例證」和「心理生活的中心或目標」。⁷⁸而最小和最原初的「追尋」，對結構語義學而言，不妨還原為一個主語+動詞謂語+賓語的句子。⁷⁹而典型主題句型建構不同於主語+動詞謂語+賓語的句子建構，意味著它難以容納以動態的「探索」或「追尋」為母題的線性敘述。一旦敘述——這種被雅各布森 (Roman Jakobson) 概括為建構語言連貫秩序 (contiguity order) 的人類心智策略被阻止或弱化，其所

⁷⁶ 朱熹，《詩集傳》，卷7，頁82。

⁷⁷ 孔穎達疏，《毛詩正義》，卷4，〈鄭風·風雨〉，頁345。

⁷⁸ Francis Fergusson, "Oedipus Rex: The Tragic Rhythm of Action," in David Lodge (ed.), *20th Century Literary Criticism* (New York: Longman, 1986), p. 417.

⁷⁹ Jonathan Culler, *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics, and the Study of Literature* (Ithaca: Cornell University Press, 1975), pp. 81-82.

謂心智策略的另一極——即詞與物之間相似關聯性 (similarity order)⁸⁰ 就不免格外活躍起來。主題句型的充分開放性更給予了這種相似關聯性的聯想以自由的空間，它不是演繹推理中從外延上建立的種屬關係（如「狗是動物」或「向日葵是植物」），而是憑藉直覺和自由聯想在不同事物內涵中建立的平行類比。⁸¹ 這正是本文以上對《詩經》起一應語義建構的分析中所見證的事實。它不禁令筆者推想：這可能正是中國文學傳統為何以抒情詩為淵源並長期據為主要文類的原初之由。故而，正如吾人在〈野有死麇〉、〈東門之池〉、〈白駒〉等詩中所見，雖然讀者能隱隱約約感到歌謠背後有一個故事背景，它可以被理解為話題中那些「在以往話語中已被提及的某一存在」，那些聽者所能接受的「不完整」或「在適當語境或形勢下，能被尋回的失去部分」。⁸² 然而，作為後世的讀者，你可以猜想，卻永遠不能確認，這個故事背景是詩人「即事生情」的根據，而非詩人著力所在。因為詩人已「熔事於情」了。這樣，《詩經》中的歌謠就把歌謠後面的故事完全交給了讀者的想像。

因此，一旦詩人將本事成分極度壓縮，令歌謠的故事時間非常有限，其話語時間 (discourse time) 則最宜消耗在迴旋曲式的復沓回環形式之中。不僅如此，其空間亦集中於單一的熟稔場所 (place) 之中。這是因為話題本身只在提點，說明亦所言無多。國風、小雅歌謠的背景故而多為這樣的單一場所，甚至如葛曉音所說，「只能點出引發感興的環境中某一個最重要的特徵」，⁸³ 此即所謂「托事於物」：魚鷹鳴叫的河岸、長滿車輪菜（芡苳）的山坡、麇鹿出沒的森林邊的獵人小屋、東門前的一泓池水、秋冬夜晚生滿蘆葦的彎彎河流之畔、鴉鳥翅下的生滿茂草的大道、作為男女幽會的城根角落、黃河北岸的某處（河廣）、溱洧河畔仲春的男女集會……詩人歌詠之時，視野就輾轉於此當下單一場所中某一物事裡。而歌謠復沓回環的形式，時時呼應著這樣一種輾轉迴繞、依依不去：

⁸⁰ Roman Jakobson, "The Metaphoric and Metonymic Poles," in Hazard Adams (ed.), *Critical Theory since Plato* (San Diego: HBJ Publishers, 1971), pp. 1113-1116. 為免與周英雄定義比和興的兩個術語混淆，這裡筆者有意迴避使用雅氏為概括這兩種人類心智形式的轉喻 (metonymic)/隱喻 (metaphoric)。這一對修辭術語是被雅氏藉用來說明不同層次的問題。我藉雅氏說明的只是句子與句子之間的邏輯關聯。

⁸¹ 此處借鑒了徐通鏘對種屬關係和自由聯想的分辨。徐通鏘，《漢語結構的基本原理——字本位和語言研究》（青島：中國海洋大學出版社，2005），頁 226-232。

⁸² Shi Dingxu, "Topic and Topic-comment Constructions in Mandarin Chinese," p. 392.

⁸³ 葛曉音，《先秦漢魏六朝詩歌體式研究》，〈論《詩經》比興的聯想方式及其與四言體式的關係〉，頁 64。

關關雎鳩，在河之洲。窈窕淑女，君子好逑。參差荇菜，左右流之。
窈窕淑女，寤寐求之。求之不得，寤寐思服。悠哉悠哉，輾轉反側。⁸⁴
蒹葭蒼蒼，白露為霜。所謂伊人，在水一方。溯洄從之，道阻且長。
溯游從之，宛在水中央。蒹葭淒淒，白露未晞。所謂伊人，在水之湄。
溯洄從之，道阻且躋；溯游從之，宛在水中坻。蒹葭采采，白露未已。
所謂伊人，水之涘。溯洄從之，道阻且右；溯游從之，宛在水中沚。⁸⁵

寤寐求之，求之不得；溯洄溯游，皆不可至。此二詩的典型性在於：它們顯示了與西方敘述文學所謂「追尋」或「求索」動機截然悖反的心理，彷彿伊人之美被永遠地置於隔水可望卻不可及的彼岸。或如顧隨所說，「伊人」非實有其人，乃是幻想和幻影而已。⁸⁶ 惟主題句能表達這種與事件發生無關，以致在假想的時間座標上也找不到相應時間定點的特徵。此中不可能有真正的行動，詩意即在此循循不已「左右流之」、「輾轉反側」、「溯洄從之」、「溯游從之」，它們是歌中人物所經歷，又實有一種後設的意味——即又是歌謠文本本身的復查回環、縈繞迴旋於單一場景的軌跡。

歌謠對時空的橫剖式剪裁，又令起興所涉之物之景相當隨意，不必是本事緣起或發端，而不妨是當下一聲鳥鳴、一束葛藤、一株高木、一隻死麕、一彎長滿蘆葦的河流，甚至山谷中的一陣風……。興因而是中國詩歌自然無為之趣的淵源，古人云「興寄無端」，「四序紛迴，而入興貴閑」，⁸⁷「興在有意無意之間」，⁸⁸ 皆意指此自然偶然之趣。興是中國詩人感性的靈感之源泉，它不是詩人誠意默禱之後，繆斯從高處吹入詩人心靈的氣息，而是如平疇遠風，歛然而至，不期而來。

文學理論家在作品中發現兩個維度——行動和背景。好的敘事作品要求戲劇性的行動自靜態的背景中呈現，以體現出所謂「輪廓效果」(silhouetting effect)。由此，文學世界是兩類時間性——戲劇行動的線性時間性與象徵的諧振共鳴時間性——的交相作用。⁸⁹ 國風和小雅固然不是敘事作品，恰恰相反，其所採用的表達靜

⁸⁴ 孔穎達疏，《毛詩正義》，卷1，〈周南·關雎〉，頁273-274。

⁸⁵ 同前引，〈秦風·蒹葭〉，頁372。

⁸⁶ 顧隨講，《顧隨詩詞講記》，頁77。

⁸⁷ 劉勰，《文心雕龍義證》下冊，卷10，〈物色〉，頁1755。

⁸⁸ 王夫之著，戴鴻森箋注，《薑齋詩話箋注》（北京：人民文學出版社，1981），卷1，〈詩譯〉，頁33。

⁸⁹ Marshall Brown, "The Logic of Realism: A Hegelian Approach," *Publication of Modern Language Association*, 96.2 (1981), p. 231.

態圖式的主題句型，已將歌謠本事所可能具有的戲劇性或動作效果差不多徹底地壓縮。同時，它又令作品的靜態背景和其中象徵的諧振共鳴成為詩人和讀者的主要關注。這究竟是一種什麼樣的諧振共鳴呢？是河州上魚鷹叫聲和思念配偶少年之間的共鳴（〈關雎〉），是陰雨中山谷之風與怨婦之間的共鳴（〈邶風·谷風〉），是吸收了露水的蒿草和沾受君子恩澤的人物之心間的共鳴（〈小雅·蓼蕭〉），是不能群飛的鸞鴉與不能如大眾一樣好好生活的孤獨者之間的共鳴（〈小雅·小弁〉）……這是一個「引而伸之，觸類而廣之」的世界，一個「同聲相應，同氣向求」，萬物「各從其類」⁹⁰的世界，一個現象之間似乎只從空間上相互聯接的世界。它令讀者感到歌者時時置身於夭夭桃花、蒼蒼白露、緜緜葛藟之中；一切人間情感皆如關關雎鳩、習習谷風和淒淒風雨一樣，是紛紜自然萬象之一部分。⁹¹

這裡讓吾人體認認知語言學所強調的語法、句法本身的象徵性，其折射出人對鮮活生活經驗的特定心理操作——⁹² 這裡側顯的是一種非過程關係 (non-processual relation) 的世界。而且，當周英雄以「與對應物之間的轉喻併合」界定興，⁹³ 其實已肯定和強調了喻與被喻，或如他以拉康 (Jacques-Marie-Émile Lacan) 術語所說的 *signifier* 和 *signified*，並非垂直軸上兩個分離卻平行的世界，而是在同一層面、從廣度上拓展開的生活世界。這個相對缺乏動作的世界，卻讓後世讀者熟悉了充滿細節的上古中國人的日常生活景觀：時時有魚鷹鳴叫的河洲，春日桃花盛開的村莊，女人們採摘車輪菜的山坡，女奴們採撈萍藻的澗流，浮著腰上拴著葫蘆渡水的男子的河流，男女幽會的沫水畔桑林，響著伐木號子的密林河岸，星光裡高城下的男女幽會之所，夫妻重逢的風雨和雞鳴交加的清晨，長滿蘆葦、灑滿露水、癡情人久佇的河灣……由於詩興當下在場就近以取的原則，所有這些興象都是地緣性的：詩中興象多取自河岸、低丘和山谷中的草木、鳥獸、蟲魚以及各類氣象天象。這裡絕無海洋、沙漠和草原。根據筆者的統計，國風和小雅中興句中的意象，草木出現最多，凡 128 次；地象（包括沚、渚、洲、丘、澗、淵、阿、陸、澗、隰、石、泉、

⁹⁰ 王弼、韓康伯注，孔穎達疏，《周易正義》，《十三經注疏附校勘記》上冊，卷 1，〈乾·文言〉，頁 16。

⁹¹ 這也是周英雄在其兩篇論興的論文中所強調的興隱含著「人與物之間共屬一體的觀念」，「使人類看到自己是自然的一部分，並未超出自然」。周英雄，〈賦比興的語言結構——兼論早期樂府以鳥起興之象徵意義〉，頁 291；周英雄，〈作為組合模式的「興」的語言和修辭結構〉，頁 283。

⁹² Ronald W. Langacker, *Cognitive Grammar: A Basic Introduction* (Oxford: Oxford University Press, 2008). 中譯本見蘭艾克著，黃蓓譯，《認知語法導論》（北京：商務印書館，2016），頁 1-8。

⁹³ 周英雄，〈作為組合模式的「興」的語言和修辭結構〉，頁 286。

谷，以及各類河流和山等等）次之，凡 62 次；然後是各類禽鳥，凡 49 次；各類天象（包括日、月、星、風、霾、雨、雪、雲、雷、螻蛄等等）又次之，凡 23 次；獸（馬、兔、鹿、鼠、狐、狼等等）再次之，凡 19 次；最後是器物（包括鼓、鐘、貝錦、舟、弓、笥等等）、魚和昆蟲，分別為 16 次、9 次和 6 次。這是個粗略的統計，因為對興句的判斷可能會不同，而且計入了同一詩句不同類意象的重疊（如「山有樞，隰有榆」就在同句中包含了地象和草木之象），卻未包括同一首詩中重複出現的意象，所以不會是一個公認的準確統計。但它能給吾人一個大致不錯的印象：這正是逐水而居的周代農耕社會平淡無奇的生活環境，正如荷馬史詩中的大海、海島、峭崖呈現的是在地中海通商的古希臘人的生活環境一樣。詩興是自周代中國大地本身發出的純樸聲息。

這種種聯想建構的相似性關聯其實就是漢人所說的「托事於物」和「引譬連類」。二者分別是鄭司農和孔安國對興的解說。⁹⁴ 鄭毓瑜以其《引譬連類》一書證明了「先秦以來，從『類物』到『類應』的說法，幾乎已經成為一個認知或經驗『物』世界的基本模式」，以此展開物類之間「不是孤立陳列，而是相與流轉；變異不是為了分離，反而是為了跨越類別（『若磁石引針』）、跨越時空距離（『若周時獲麟，乃為漢高之應』）而相互接合」⁹⁵ 的種種關聯。本文則以對《詩經》興體詩的分析證明：此一「認知或經驗『物』世界的基本模式」正是以漢語的典型話題＋說明的主題句型和此句型繁複的套合關聯作為邏輯基礎。其中縱然或容納了某種敘述和因果，亦不過是主題句型中話題和說明之間的開放和鬆散關聯的體現。正如印歐語主語＋謂語＋賓語的主謂句型是其敘述文學和邏輯哲學的基礎一樣，漢語的主題句型，亦從語言上造就了《詩經》的起一應語義世界和中國思想。由中西兩類語言分別展開了各自不同的文學類型。

葛瑞漢 (A. C. Graham) 曾將中國傳統宇宙論的確立定在公元前二百五十年。此思想是以一系列的陰陽二元互補事物為基礎的。而中國文化的核心即「從四（方）、五（行）或更大的數目到散文和律詩的聲調模式中的平仄」這樣一種「複式對立 (binary opposition)」。⁹⁶ 然而，此處必須要補充的是，萬物以「類」相分

⁹⁴ 鄭注引鄭司農：「興者，托事於物。」鄭玄注，賈公彥疏，《周禮注疏》，《十三經注疏附校勘記》上冊，卷 23，〈春官〉，頁 796。孔安國注「詩可以興」曰：「興，引譬連類。」邢昺疏，《論語注疏》，卷 17，〈陽貨〉，頁 2525。

⁹⁵ 鄭毓瑜，《引譬連類——文學研究的關鍵詞》（臺北：聯經出版，2012），〈類與物〉，頁 240-243。

⁹⁶ A. C. Graham, *Disputers of the Tao: Philosophical Argument in Ancient China* (Chicago: Open Court, 1989), p. 330.

的觀念當為複式對立和相關系統宇宙觀的基礎，倘若萬物不以「類」分，焉能有陰陽和五行？何莫邪 (Christoph Harbsmeier) 則在中國上古有關「類」的觀念中，特意區辨了早期以「類」為自然賦予和更晚的「類」由人設想而立的觀念，後者以公元前四世紀《荀子》中「法不能獨立，類不能自行」⁹⁷ 為代表。⁹⁸ 這個推斷在時間上其實還可以大大提前。如果上文論點可以確立，則此「類」由人而設的觀念，其實已經隱含在《詩經》以連續的主題句型為基礎的起與應之中。它們同時也顯示：主題句之間的平行或駢偶的層層套合語義關聯的並列形式，最易實現令以「象」喻「象」的比類。然而，在《詩經》興的起—應一對話題+說明整句結構中，「類」又是什麼？葛瑞漢說：「在古典時期的文學中，在哲學家們對宇宙論關注之前，駢儷模式就隸屬於句法了。」⁹⁹ 但這樣一種「隸屬」(subordinate) 並非只是將他所說的負責詞類變化的 paradigm 置入負責句法的 syntagm 中去，而是將一個個以話題+說明句法 (syntagm) 表達的本事之外的現象——如河洲上魚鷹鳴叫，如以白茅包起獵物獐鹿，如鸞鳥提提群飛，如蒿草泛著露水——皆一一作為名詞化了的「類」而與應句表達的現象或情感形成類比。換言之，負責句法的 syntagm 在此具有了負責詞類的 paradigm 的功能。這只有在話題主導型語言中才可能操作得如此順暢！

三、非全篇之用興：《楚辭》到五言古體

《詩經》當然遠未完結中國詩句法的故事。在繼起的詩體形式《楚辭》和五七言詩的土壤中，此一在四言中生長的詩之美典「興」如何被移植、變異和開花，是探討中國詩學發展無可迴避之事。與《詩經》比較，《楚辭》是一個不同的語言—邏輯現象。其主要作品〈九歌〉和〈離騷〉中「施事句」皆為主體。這不奇怪，因為依申小龍對《左傳》句型的統計，施事句亦在該部史書句型運用中佔著優勢。¹⁰⁰ 這個變化顯示了下文要討論的詩的功能的變化。由於施事句即動詞句的結構核心和

⁹⁷ 荀況著，王先謙集解，《荀子集解》，《諸子集成》第2冊（上海：上海書店，1987），卷8，〈君道篇〉，頁151。

⁹⁸ Christoph Harbsmeier, *Language and Logic (Science and Civilisation in China, vol. 7.1)*(Cambridge: Cambridge University Press, 1998), pp. 218-223.

⁹⁹ A. C. Graham, *Yin-Yang and the Nature of Correlative Thinking*, Occasional Paper Monograph Series, 6 (Singapore: Institute of East Asian Philosophies, National University of Singapore, 1986), p. 25.

¹⁰⁰ 申小龍，《中國句型文化》，頁44。

語義核心重合在動作語上，省略主語遂成為常例。¹⁰¹〈九歌〉多出以巫覡自敘口吻，故而除卻「麋何食兮庭中？蛟何為兮水裔？」¹⁰² 這樣個別主語並非第一人稱的句子外，大多為省略了主語的述賓結構。除〈山鬼〉外，〈九歌〉多是在其五言句式的第一個三言之後增加了一個隨語境變化的「兮」字，與後面的二言分隔。¹⁰³ 這個「兮」字，充任虛字「之」的功能時，在一個述賓結構中可使賓語名詞增加定語而成為偏正結構，如「搴汀洲兮杜若」，「望涔陽兮極浦」；¹⁰⁴ 這個「兮」字充當連詞時，或連接同一主語的兩個謂語動詞而表達其中的承接、遞進關係，如「君不行兮夷猶」、「九嶷繽兮並迎」，¹⁰⁵ 或連接一個述賓結構與一個主謂結構而造成兼語句式，如「望夫君兮未來」、「聞佳人兮召予」，¹⁰⁶ 或連接兩個述賓結構而使前一述賓結構成為後一述賓結構的狀語，如「罔薜荔兮為帷」、「疏石蘭兮為芳」；¹⁰⁷ 這個「兮」充當介詞（相當於「於」）時，則可使一個省略了主語的施事句中增加一個補語，有時這個施事句還帶一個狀語，如「遺余佩兮醴浦」、「夕弭節兮北渚」；¹⁰⁸ 而當「兮」字後不是二言而是三言時，這個「兮」還可以連接兩個不同主語的施事句，如「洞庭波兮木葉下」。¹⁰⁹ 以上例子告訴吾人：〈九歌〉的主要語言形式已非主題句而是適於線性敘述的施事句了。

〈離騷〉亦如〈九歌〉，是以自敘呈現的，主語多為第一人稱代詞，出現凡 41 次（其中「朕」1 次，「吾」27 次，「余」15 次）。此外尚有第二人稱代詞「爾」（1 次）「汝」（1 次）和第三人稱的「皇天」、「羿」、「鸞皇」、「雷師」、「巫咸」、「蘭芷」、「荃蕙」、「椒」、「櫟」等作句子主語。由於是一以貫之的自敘體，第一人稱代詞主語更經常被省略。其標準句式是句中含一虛字「句腰」（「其」、「而」、「之」、「以」、「乎」、「夫」、「與」等）的六言句，「兮」字被移至出句六言之後的句尾。句腰的這些虛字亦如〈九歌〉三言之後的「兮」字，充任連詞或介詞的功用。然則，即便是六言句子〈離騷〉也已經涵括了上述〈九歌〉中各種主謂施事和述賓結構。況且，〈離騷〉中七言、八言、

¹⁰¹ 同前引，頁 56。

¹⁰² 洪興祖，《楚辭補註》（北京：中華書局，1983），卷 2，〈九歌·湘夫人〉，頁 66。

¹⁰³ 以下參用廖序東，《楚辭語法研究》（北京：語文出版社，1995）。

¹⁰⁴ 洪興祖，《楚辭補註》，卷 2，〈九歌·湘夫人〉，頁 68；〈九歌·湘君〉，頁 61。

¹⁰⁵ 同前引，〈九歌·湘君〉，頁 51；〈九歌·湘夫人〉，頁 68。

¹⁰⁶ 同前引，〈九歌·湘君〉，頁 60；〈九歌·湘夫人〉，頁 66。

¹⁰⁷ 同前引，〈九歌·湘夫人〉，頁 67。

¹⁰⁸ 同前引，〈九歌·湘君〉，頁 63。

¹⁰⁹ 同前引，〈九歌·湘夫人〉，頁 65。

九言乃至十言（「苟余情其信姱以練要兮」）的句子很多，平均句長遠超過〈九歌〉。而且，〈離騷〉將〈九歌〉中原本放置在句中三言之後的「兮」字放置到出句的句尾，有一種奇特效果，即一個完整的句意要由上、下兩句才能完成。這種長度已令語言可以主從複合的形式來敘述和議論：上、下句之間可以是施事結構，如「謇吾法夫前修兮，非世俗之所服」；可以是述賓結構中兼語的一部分，如「恐鶉鴒之先鳴，使夫百草為之不芳」；可以表達因果推斷，如「既莫足與為美政兮，吾將從彭咸之所居」；可以表達假設中的因果，如「苟余情其信姱以練要兮，長顛頤亦何傷？」¹¹⁰〈離騷〉的語言形式服務於詩人內在獨白和議論，已為曲折的線性形式。

故而，屈子所作縱然基本上是抒情詩，卻有強烈的議論和敘述形式。〈離騷〉和〈九章〉除〈橘頌〉之外的八篇又皆是以第一人稱的敘述口吻來展開抒情的。〈離騷〉一直以第一人稱敘述這個自我奇幻的生命軌跡，抒情自我有兩次上天下地的天界巡遊。以此，與國風、小雅的絕大多數作品的本事環境多為當下在場的單一場所不同，詩中出現了一位在想像世界中到處漂泊的抒情自我。〈九章〉的〈涉江〉也有一位「駕青虬兮驂白螭，吾與重華遊兮瑤之圃……哀南夷之莫吾知兮，旦余濟乎江湘」的自我；〈哀郢〉中有一位「去故鄉而就遠兮，遵江夏以流亡」的自我；〈懷沙〉中有一位「傷懷永哀兮，汨徂南土」的自我；〈悲回風〉中有一位「軋洋洋之無從兮，馳委移之焉止」的自我。¹¹¹ 漂泊是詩不斷向未知空間的移動。一旦「追尋」母題被連續地展現於未知空間 (space) 之中，線性的敘述遂不可避免地替代了縈繞迴旋於單一地方場景的反復詠歎，動態的施事句也就不可避免地替代靜態的主題句。

國風和小雅的迴旋和疊句形式，讓人感覺到曾用於歌唱，即王船山 (1619-1692) 所謂「樂語孤傳」。¹¹² 而班固曾明確表示被他稱為「賦」的〈離騷〉和〈九章〉是「不歌而誦」¹¹³ 的作品。作為第一人稱的自傳性陳訴，〈離騷〉和〈九章〉必須以線性的陳述取代歌謠的迴旋曲形式。

作為中國詩基因的「興」是否消失了呢？傳統中有將〈離騷〉和〈九章〉中反復出現的香花香草和求女作為比興傳統的延續。但這個說法有兩個問題。首先，這些香花香草和求女喻象在敘述形式中從始至終是連續的，並未出現上文所論從詩所

¹¹⁰ 同前引，卷 1，〈離騷〉，頁 13、39、47、12。

¹¹¹ 同前引，卷 4，頁 128-129、132、141、160。

¹¹² 王夫之，《薑齋詩話箋注》，卷 2，〈夕堂永日緒論內編〉，頁 36。

¹¹³ 班固，《漢書》第 6 冊（香港：中華書局，1970），卷 30，〈藝文志〉，頁 1755。

詠的本事之外跳躍到所詠本事之中的情況，所以已是以情節展開的寓意作品(allegory)了。而且，這個說法混淆了興與比，因為《楚辭》中諸如香花和美人，都有比較明確的意義，且不必取自詩人在場的當下。導致這一切的原因還有：《楚辭》已然不是接近口語的歌謠，而是充分「構想好、有連貫性的話語」，而且是散文化的。故而展現在讀者面前的，常常是漢語語法形態中話題＋說明主題句型之外的施事句型。故而，為《楚辭》補註的洪興祖所謂「三百篇比賦少而興多，〈離騷〉興少而比賦多」¹¹⁴是道出這個基本事實。那麼，少而未曾消失的興又在哪裡？朱熹《楚辭集註》論〈九歌·湘夫人〉在「沅有芷兮澧有蘭，思公子兮未敢言。荒忽兮遠望，觀流水兮潺湲」四句後註云：

此章興也。……公子謂湘夫人也。……所謂興者蓋曰沅則有芷矣，澧則有蘭矣，何我之思公子而獨未敢言耶？思之之切，至於荒忽而起望，則有但見流水之潺湲而已。其起興之例正猶越人之歌所謂「山有木兮木有枝，心悅君兮君不知」。¹¹⁵

朱熹在此所謂興，即包含著上文引證的〈陳風·防有鵲巢〉和〈小雅·小弁〉中所見的「反義類比」，因是「荒忽而起望」，所見之「流水兮潺湲」，故而不是「索物」之比，而是「觸物」之興，且興句與應句之間有一種非替代的、模糊的關聯。此外，朱熹在〈湘君〉篇「石瀨兮淺淺，飛龍兮翩翩，交不忠兮怨長，期不信兮告余以不聞」四句後提到了「興而比」：

此章興而比也。蓋以上二句引起下句，以比求神不答之意也。……所謂興者，蓋曰石瀨則淺淺矣，飛龍則翩翩矣，凡交不以忠，則怨必長矣；期不以信，則必將告我以不遇而負其約矣。所謂比者，則求神而不答之意亦在其中也。¹¹⁶

〈湘君〉的環境是湘水和洞庭，所謂興，是以江天所見而「引起下句」（〈湘君〉上文已見「飛龍」）。而又謂之比，乃因用「石瀨兮淺淺，飛龍兮翩翩」的對比來

¹¹⁴ 轉引自謝榛，《四溟詩話》，收入丁福保編，《歷代詩話續編》下冊（北京：中華書局，1983），卷2，頁1169。

¹¹⁵ 朱熹，《欽定四庫全書·楚辭集註》（北京：中國書店，2015），卷2，頁6。

¹¹⁶ 同前引，頁5。

比擬「交不忠」、「期不信」與「怨長」、「告我以不遐而負其約」，畢竟是一種「替代」，其直而不隱，狹而不廣，故而又不是興而是比。

然而，朱熹註中這兩處提到興，都是論「章」而非論「篇」，即是對〈湘君〉和〈湘夫人〉中某段文字而非對全篇的解讀。在《楚辭集註》卷二即〈九歌〉卷的卷首，朱熹則明確寫道：

此卷諸篇皆以事神不答而不能忘其敬愛，比事君而不能忘其忠赤，尤足以見其懇切之意。¹¹⁷

又於〈東皇太一〉篇末謂：「此篇言其竭誠盡禮以事神而願神之欣說安寧，以寄人臣盡忠竭力愛君無己之意，所謂全篇之比也。」¹¹⁸ 如此看來，朱熹否認〈九歌〉中有真正的「興體詩」。

今人更可從純藝術的角度發現《楚辭》的興。葛曉音指出〈九歌·湘夫人〉中「嫋嫋兮秋風，洞庭波兮木葉下」一段是即景起興，〈山鬼〉後半分三層以怨情應景物之興，在章法上與《詩經》興體類似。¹¹⁹ 筆者很同意這樣的觀察，然對其所謂〈九章〉中「幾乎不存在這樣的起興」的說法無法認同。其實，在〈九章〉的〈涉江〉、〈思美人〉、〈悲回風〉等篇章中，吾人可一再地見識到某種興的出現，它們都出現在漂泊的詩人駐留於一地的瞬刻。且讀〈涉江〉這一段文字：

入溟浦余儵徊兮，迷不知吾所如。深林杳以冥冥兮，猿狖之所居。
山峻高以蔽日兮，下幽晦以多雨。霰雪紛其無垠兮，雲霏而承宇。
哀吾生之無樂兮，幽獨處乎山中。¹²⁰

這段文字從寫當下景物的冥冥深杳、幽晦無垠，一下子跳轉到「哀」其生命的「無樂」和「幽獨」。細忖之下，在景與自我生命的情態之間能隱隱體會到一種若有若無的同構。再請一讀〈悲回風〉中「登石巒以遠望」後的視覺和聽覺世界：

穆眇眇之無垠兮，莽芒芒之無儀。聲有隱而相感兮，物有純而不可為。

¹¹⁷ 同前引，頁1。

¹¹⁸ 同前引，頁2。

¹¹⁹ 葛曉音，《先秦漢魏六朝詩歌體式研究》，〈屈賦比興的性質及其作用的轉化〉，頁122。

¹²⁰ 洪興祖，《楚辭補註》，卷4，頁130-131。

藐蔓蔓之不可量兮，縹絲絲之不可紆。愁悄悄之常悲兮，翩冥冥之不可娛。¹²¹

與前引〈涉江〉一樣，這裡又有一個跳轉：從眇眇茫茫之景色跳向悄悄冥冥之愁悲，二者之間卻隱然又有一種同構關聯。這就令吾人不免想到《詩經》中從「關關雎鳩」跳到「窈窕淑女，君子好逑」，從「野有死麋，白茅包之」跳到「有女懷春，吉士誘之」。這裡須有一種邏輯斷裂，須有從本事之外——通常是草木鳥獸、自然風物——與詩所詠的情事之間的不連續。這種不連續裡生出了興的歧義和韻味。此處雖已無《詩經》那種以復沓語言形式所展現出的謠諺之美，卻如葛曉音所說，是「從體式中脫離出來」¹²² 的「興」。

劉勰 (465-521) 曾謂：「炎漢雖盛，而辭人夸毗，諷刺道喪，故興義銷亡。」¹²³ 近人黃侃講說此篇，亦謂：「自漢以來，詞人鮮用興義。」¹²⁴ 清人船山則謂：「漢、魏以還之比興，可上通于風雅。」¹²⁵ 這種彼此矛盾的看法緣自漢代詩壇現象的兩面。首先，出現在發端的主題句型的起興在《楚辭》中消失之後，又在漢代樂府和文人作品中重現了。即便單個零句的結構由四言到五言有了變化，在兩對零句的興與應之間，讀者仍時而看到《詩經》那種類比思維：

翩翩堂前燕，冬夏來相見。兄弟兩三人，流宕在他縣。¹²⁶

這四句詩以及下文所舉〈冉冉孤生竹〉前四句的每兩句，合在一起似乎各可視作是施事句。然而，依劉承慧的說法，由於「堂前燕」以及下文舉出的「童童孤生柳」、「蘭若」都是很難凸顯時間定點的「泛稱主語」，下句所表達的其實是對上句話題的狀態說明，而非真正的動作。由於著意在說明而非動作，它們都是兩對套合的話題+說明零句，第二對套合在第一對零句裡，成為作為話題的第一對零句的說明，由於從本事外跳到本事內，二者構成一組類比關係。然而，由於話題與說明間的鬆散而開放聯繫，讀者又不妨將翩翩燕子飛來的「堂」，想像為兄弟兩三人流

¹²¹ 同前引，頁 158-159。

¹²² 葛曉音，《先秦漢魏六朝詩歌體式研究》，〈屈賦比興的性質及其作用的轉化〉，頁 141。

¹²³ 劉勰，《文心雕龍義證》下冊，卷 8，〈比興〉，頁 1356。

¹²⁴ 黃侃，《文心雕龍札記》（上海：華東師範大學出版社，1996），頁 220。

¹²⁵ 王夫之，《薑齋詩話箋注》，卷 1，〈詩譯〉，頁 1。

¹²⁶ 遂欽立編，《先秦漢魏晉南北朝詩》上冊（北京：中華書局，1983），漢詩卷 9，〈艷歌行〉，頁 273。

宕出走他縣之前的父母之家。如此，堂前燕又成為了流散兄弟相會時的環境。這就是興特有的多義性。再如〈古詩十九首〉這一首的開端：

冉冉孤生竹，結根泰山阿。與君為新婚，兔絲附女蘿。¹²⁷

這又不妨看作兩對零句以套合而形成話題＋說明關係。同樣由於話題與說明之間聯繫的開放而鬆散，讀者很難一言斷定其語義關聯。最通常的理解大概是：孤生竹結根泰山乃隱喻與「君」新婚的女性說話人，即為一種同義類比關聯，是一種如「兔絲附女蘿」般的正面意義。然而，此詩以下的「思君令人老，軒車來何遲。傷彼蕙蘭花，含英揚光輝。過時而不採，將隨秋草萎」¹²⁸云云，卻讓讀者想到：泰山上的孤生竹永遠孤獨無依。在此，興句不僅是與三、四的應句並列，而且由於上文所說的話題的「話語本質」，可以輕易跨越句子界限，將語義延伸至全詩。類似的例子還有：

蘭若生春陽，涉冬猶盛滋。願言追昔愛，情欸感四時。¹²⁹

童童孤生柳，寄根河水泥。連翩游客子，千冬服涼衣。¹³⁰

這些例子都是以自然物起興，應以人間之情，起與應之間是一種平行的類比關聯。〈古詩十九首〉這一首則讓人想到《詩經》中〈防有鵲巢〉、〈小弁〉和〈縣蠻〉一類興句：

青青陵上柏，磊磊澗中石。人生天地間，忽如遠行客。

斗酒相娛樂，聊厚不為薄。¹³¹

二句是一對自然物的名詞語作為三、四的話題，成為一種反義的類比，凸顯明人陸時雍所謂「物長人促」。¹³²

¹²⁷ 同前引，漢詩卷 12，〈冉冉孤生竹〉，頁 331。

¹²⁸ 同前引。

¹²⁹ 同前引，〈古詩五首〉，頁 335。

¹³⁰ 同前引，〈李陵錄別詩二十一首〉，頁 340-341。

¹³¹ 同前引，頁 329。

¹³² 陸時雍，《古詩鏡》，收入吳文治編，《明詩話全編》第 10 冊（南京：江蘇古籍出版社，1997），卷 2，頁 10667。

值得注意的是，這些起興，絕大多數皆是由一對重言聯綿詞與一個三言的名詞組構成的句子起，繼而由一個施事句接續。像〈古詩十九首〉其二（「青青河畔草」）那樣以同樣的聯綿詞加三言名詞組的結構接續是很難推展的，所以〈古詩十九首〉其十（「迢迢牽牛星」）在第三、四句要將重言聯綿詞後的三言名詞組變為述賓結構。於是，在《詩經》中大量出現的「興體」，已經如〈九歌〉一樣，變為忽而一現的「興」或「興而比」斷章了。但這或許才可以看作今日民歌中起興更直接的淵源，即興句單看不妨有施事句的樣貌，或可以自由地與施事句相接續。¹³³ 故而，如元人范德機所說：「《三百篇》多以興比重複置之篇首……古詩則比興或在起處，或在轉處，或在合處。」¹³⁴ 姑以〈古詩十九首〉為例，以風物起興的作品凡十四首，竟有十一首以因果或時序線性地與以下的詩句聯接。¹³⁵ 而〈行行重行行〉中的「胡馬依北風，越鳥巢南枝」則在此詩「轉處」，第七首〈明月皎夜光〉和第八首〈冉冉孤生竹〉興句則在篇末「合處」。漢代古詩中「興體」幾乎再難得一見，這究竟因為什麼？

有人統計東漢末出現的文人五言詩的代表作品〈古詩十九首〉中「主謂句」（即本文所言施事句）約為 33.9%，即《詩經》中二南 15.5% 的 2.2 倍，謂這一變

¹³³ 姑以信天游、爬山調為例，如「藍格英英天上起白霧／沒錢才把個人難住」和「這麼長的辮子探不上天／這麼好的妹妹見不上面」還是兩對典型的主題句。但「崖畔上開花崖畔上紅／受苦人盼望好光景」和爬山調「條條江河向東流／請不回財神不回頭」雖如風雅的興一樣以即時即地的風物起興，且興句與應句之間意義平行卻關係鬆散，似喻而非喻。然而，由於句子字數加長了，有些單句不免以施事句或稱主謂句的樣貌出現，如「受苦人盼望好光景」和「條條江河向東流」。但主語「受苦人」、「條條江河」都是所謂泛稱主語，細讀上下句，找不到劉承慧所說的標示行為或心理活動的時間起點，正如本文以上舉出的「冉冉孤生竹，結根泰山阿」和以下舉出的《古詩十九首》第一首中的「胡馬依北風／越鳥巢南枝」一樣，仍應歸為主題句，然而，這樣的興可以自由地與敘事段落銜接。

¹³⁴ 傅與礪述，范德機意，《詩法源流》（又題《詩法正論》），收入張健編著，《元代詩法校考》（北京：北京大學出版社，2001），頁 244。

¹³⁵ 蔡宗齊論比興的演變，雖然他對比與興未作區辨，但他以句構或結構的對分、中斷的換喻關係、詩節對應和文字或意涵重複界定比興。這個界定可大致在本文以上對風、雅作品中對興的分析中得到驗證。但其對〈古詩十九首〉的分析，卻令人感到比興是非常空泛的概念。他以〈古詩十九首〉其十七〈孟冬寒氣至〉作為主要例證討論比興變化，其實，此詩前六句的景物僅僅是書寫思婦的孤寂淒涼環境，僅在襯托其在孤苦中的忠貞之心，卻看不到他所說的「隱喻和換喻關係的互為補充」或「中斷的換喻關係」。因為，景物環境就是詩的本事。所以，如其所說，「敘事往往成為組合意象的主線，而記錄感知過程的意涵重複多半依附於敘事之中。」蔡宗齊，〈《詩經》與〈古詩十九首〉：從比興的演變來看它們的內在關係〉，《中外文學》，17.11（臺北：1989），頁 127。但這已是西方詩歌中也能出現的現象，而不是獨屬於中國詩的興了。因為此處沒有憑藉直覺和自由聯想在不同事物內涵中建立的平行類比，景之興與情之應亦非周英雄所謂若有若無、虛實參半的跳躍聯想。

化造成了五言詩謂語結構的複雜化和附加成分的增加。¹³⁶ 本人不很認同這一統計，實際的百分比應比這個更大。因為，首先，這裡涉及對漢語語篇基本單位的認知。〈古詩十九首〉中的「主謂」結構不應以五言單句來統計，因為句型結構常常是跨越五言的零句而實現的。譬如「昔我同門友，高舉振六翮」和「冉冉孤生竹，結根泰山阿」都是由第一個零句的主語和第二個零句形成一個主—謂—賓結構。再如「愚者愛惜費，但為後世嗤」是由兩個零句合成一個呂叔湘所謂「主謂謂語句」。¹³⁷ 其次，〈古詩十九首〉的施事結構體現的敘述性更體現在其文本中常常出現的以零句組合的「連貫復句」或流水句段。如第十三首「下有陳死人，杳杳即長暮。潛寐黃泉下，千載永不寤」¹³⁸ 四句，「潛寐」、「不寤」都是以前面「陳死人」作為施事者或主語的。再如第十八首以「客從遠方來，遺我一端綺」開篇，在第五至第八句中有：

文彩雙鴛鴦，裁為合歡被。著以長相思，緣以結不解。¹³⁹

這幾句皆由第二句的賓語「一端綺」衍生：「雙鴛鴦」是端綺的花色，「合歡被」由端綺裁製，而五、六句的「思（絲）」和「緣」則又因「合歡被」而生。這裡出現的其實是主題句間說明與話題首尾相接的話題鏈。再請一讀第十九首：

明月何皎皎，照我羅牀緯。憂愁不能寐，攬衣起徘徊。
客行雖云樂，不如早旋歸。出戶獨彷徨，愁思當告誰？
引領還入房，淚下沾裳衣。¹⁴⁰

此詩自「明月」流貫而下：由「明月」而有被朗照的「羅牀緯」，由「羅牀緯」而有「不能寐」，由「不能寐」而有「攬衣起」，由「攬衣起」而有「出戶獨彷徨」，由「出戶」而有「還入房」。全詩在動作上一環扣一環，從外延而非內涵上連接，清楚地展現了一個線性的因果與時間順序，真真是所謂「小戲劇」。帶動這

¹³⁶ 趙敏俐，《周漢詩歌論》（北京：學苑出版社，2003），〈四言詩與五言詩的句法結構與語言功能比較研究〉，頁 17-19。

¹³⁷ 呂叔湘，《漢語語法分析問題》（北京：商務印書館，2016），頁 70-71。

¹³⁸ 遼欽立編，《先秦漢魏晉南北朝詩》上冊，漢詩卷 12，頁 332。

¹³⁹ 同前引，頁 333。

¹⁴⁰ 同前引，頁 334。

小戲劇一步步展開的是「照」、「『不能』寐」、「攬」、「起」、「出」、「入」、「下」等一系列動詞。

然而，基於漢語學界語法史的研究，本人以為無法由漢語語法發展解釋這一變化。¹⁴¹ 變化的原因應從詩體和詩的藝術功能變化去考慮。當然，漢語的雙音化是推動詩體變化的動因之一。所謂詩體變化主要是從四言到五言的形式發展。五言更難將兩個零句分別分配給話題和說明，宋人詩話《對牀夜語》有一段文字對比了相近的意思在四言與五言中的不同表達：

《詩》云：「昔我往矣，楊柳依依。今我來思，雨雪霏霏。」東坡謂韓退之「始去杏飛蜂，及歸柳嘶蜚」與《詩》意同。子建云：「昔我初遷，朱華未希。今我旋止，素雪雲飛。」……王正長云：「昔往倉庚鳴，今來蟋蟀吟。」顏延年云：「昔辭秋未素，今也歲繁華。」退之又居其後也。¹⁴²

范氏以例子表明：在四言中要以四句表達的意思，在五言中往往只需兩句就夠了。這個不同，清人劉熙載也看到了：「五言上二下三字，足當四言兩句，如『終日不成章』之於『終日七襄，不成報章』是也。」¹⁴³ 五言除以重言聯綿詞修飾一個比兩音節詞更少見的三音節名詞組外，很難創造出分離的話題，而這種聯綿詞加三言名詞組的句子其實很難反復出現。然而，上二下三卻令它可以輕易容納 SVO、連動、兼語和雙賓語等漢語主要施事句型。故而比之四言，五言雖只增一字，卻如吳小平所說，實現了一種「幾何級的增加」：「這一個字，非常活躍，給五言句注入強大活力，可以在一句之中同時合縱連橫，組合或單音節詞，或雙音節詞，或三音節詞等，適應性極強，可謂左右逢源，前後有路。」¹⁴⁴ 這其中最根本原因，在筆者看來，是在名詞、形容詞等詞類已被雙音節主導的時代，五言體活躍和凸顯了單

¹⁴¹ 根據王懿對《左傳》與《世說新語》施事句、主題句的統計比較，「施事句佔總體句子的數量下降了 24.12%，主題句和關係句的比例分別上升了 3.68% 和 17.85%」。即使我們考慮王懿提到的兩書內容不同的原因——「《世說》中涉及較多人物性格特徵進行品評以及不同人物進行比較的句子」，也無法支持施事句在漢語中增加的看法。王懿，《漢語施事句研究》（上海：復旦大學中國語言文學系博士論文，2016），頁 168。申小龍對《左傳》和現代中篇小說《井》的研究同樣得出主題句佔比隨時間推移而增高的結論，體現了一個從傾向動句到傾向名句的過程，原因是漢語形態的逐步簡化。申小龍，《中國句型文化》，頁 363-414。

¹⁴² 范唏文，《對牀夜語》，收入丁福保編，《歷代詩話續編》上冊，卷 1，頁 411。

¹⁴³ 劉熙載，《藝概》（上海：上海古籍出版社，1978），卷 2，頁 70-71。

¹⁴⁴ 吳小平，《中古五言詩研究》（南京：江蘇古籍出版社，1998），頁 78。

音節動詞。而在漢語中，只有單音動詞才是施事句中動作的主要承擔者。¹⁴⁵〈古詩十九首〉中大量詩句如「浮雲蔽白日」、「驅車策駑馬」、「令德唱高言」、「識曲聽其真」、「一彈再三歎」、「促織鳴東壁」、「秋蟬鳴樹間」、「綠葉發華滋」、「扎扎弄機杼」、「東風搖百草」、「晨風懷苦心」、「當戶理清曲」都是活躍和凸顯在雙音詞或詩語中的單音節動詞，其聯接名詞主語和名詞賓語構成句子，宜用以描述動作。這是造成蔡宗齊所說的五言的上二下三句式難以容納話題＋說明句型的緣故。¹⁴⁶

然而，漢代卻是互應論 (correlative thinking) 思想大行其道的時代，這一時代竟然未能在詩壇造就與這一思想靈犀相通的興體詩，尚有其他原因。本人以為：其中一個原因是由《楚辭》宣示的詩所承擔之藝術功能的複雜化。它與詩體形式的變化互為因果、互相決定。自中國詩的傳統而言，超越四言的《楚辭》確立了表達動作者和動作的陳述傳統，這是在漢賦之外，《楚辭》在景帝以後對漢代文學投下的另一種影響。這一表達動作者之動作的強大陳述句型存在，在漢魏樂府和文人作品中產生了〈陌上桑〉、〈上山採蘼蕪〉、〈東門行〉、〈十五從軍征〉、〈古詩為焦仲卿妻作〉、〈悲憤詩〉、〈胡笳十八拍〉等大量敘事作品。如本文第一節所論，承擔興體詩的主題句型是難以承擔敘述功能的。欲令承擔敘述功能的五言伸縮於話題－說明結構中已經幾乎不可能了！

然而，這並不意味著詩人沒有做過某種努力和嘗試，以期延續《詩經》起興的傳統結構。本節開始所徵引的三首詩，甚至大型敘事作品〈古詩為焦仲卿妻作〉的興句「孔雀東南飛，五里一徘徊」都顯示了這樣的努力。謝榛 (1499-1575) 論後者時說，乃是「一句興起，餘皆賦也」。¹⁴⁷ 今人王運熙引用《太平御覽》卷八二六中〈古艷歌〉，讓吾人知道，謝榛的判斷恐過於簡單了。因為接下去的「十三能織素，十四學裁衣」，是循孔雀南飛而製寒衣的聯想程式。而孔雀又恰與長詩結尾處的興——合葬墓梧桐上的雙飛鴛鴦——成一呼應。¹⁴⁸ 但謝榛所言卻正是不少以興起而繼以陳述的五言作品之處理方式，由於未連續地使用主題句型，它不可能形成真正的興體詩，然惟其如此，方得以完成敘述的功能。然而於此之外，漢代詩人在

¹⁴⁵ 沈家煊，〈名動詞的反思：問題與對象〉，《世界漢語教學》，26.1（北京：2012），頁 12-13。

¹⁴⁶ 蔡宗齊，〈七言律詩節奏、句法、結構新論〉，《學術月刊》，49.2（上海：2017），頁 135-153。

¹⁴⁷ 謝榛，《四溟詩話》，卷 2，頁 1176。

¹⁴⁸ 王運熙〈論孔雀東南飛的產生時代、思想、藝術及其他問題〉，筆者是由周英雄一文了解王氏觀點的。周英雄，〈賦比興的語言結構——兼論早期樂府以鳥起興之象徵意義〉，頁 296-297。

以五言施展陳述之時，亦曾有過一些探索，透露出欲在主題句型的起—應章法中發掘敘述潛力的消息。如漢代文人樂府中這首替代體的〈飲馬長城窟行〉：

青青河畔草，綿綿思遠道。遠道不可思，宿昔夢見之。
夢見在我傍，忽覺在他鄉。他鄉各異縣，展轉不可見。
枯桑知天風，海水知天寒。入門各自媚，誰肯相為言。
客從遠方來，遺我雙鯉魚。呼兒烹鯉魚，中有尺素書。
長跪讀素書，書中竟何如？上有加餐食，下有長相憶。¹⁴⁹

此詩採用的是鏈式話題結構，是漢語主題句的流水化。一、二兩句顯然是由兩個零句組構的典型主題句型，因為河畔草思遠道作主謂陳述是完全不通的，全詩第一個零句以增加了聯綿詞「青青」而成為了話題，與下句的「綿綿」對應。「綿綿」是雙關，是河畔草的綿綿不盡，也是思緒的綿綿不盡。這裡提供了許多故事和想像：可能所思之人當初即踏著這片青草遠行，可能當初執手相送河畔之時草就是這般顏色青青，可能是思緒沿河畔野草綿綿伸延……讀者無從確定什麼，這正是以主題句型表達的起興的特點。然而，三、四兩句雖然依然是典型的主題句型，卻未去延續《詩經》兩對離散零句之間在本事外和本事內做跳躍、以相互平行的起與應來建立關聯的方式，即未再用另一對零句來在二者之間從內涵上建構一「引譬連類」的類比關聯，而是以重複「遠道」和「思」字，在兩對零句間以連附接萼的方式來建構一種特別線性發展，前對零句說明句中的「遠道」成為了後對零句新的話題，這個話題雖然不是懸宕的，卻因其重複前句語詞而產生某種強調和停頓的效果；在又下一對零句中，上一對零句的說明「夢見」又成為了被強調的話題；再往下這一對「零句」的說明中的「他鄉」又成為第四對零句中的話題。雖然其中每四句的格式令人想到《詩經》中的〈王風·丘中有麻〉、〈齊風·東方未明〉和〈鄭風·出其東門〉等詩，卻將其四句後呈一回環的章法變為以頂針式的連接直敘到底，正是所謂「流宕曲折，轉掉極靈」。¹⁵⁰ 這是主題句型的一種新發展：兩對零句之間已然不再是前後的起與應，而是「不對者，必相因成義」了，¹⁵¹ 即利用此句型特有的

¹⁴⁹ 遼欽立編，《先秦漢魏晉南北朝詩》上冊，漢詩卷7，蔡邕〈飲馬長城窟行〉，頁192。

¹⁵⁰ 陳祚明，《采菽堂古詩選》，《續修四庫全書》集部第1590冊（上海：上海古籍出版社，1995），卷4，頁654。

¹⁵¹ 這是《文鏡秘府論·論屬對》中的說法。遍照金剛編著，周維德校點，《文鏡秘府論》（北京：人民文學出版社，1980），北卷，頁227。

套合關聯來展開串連式的（對比《詩經》並聯式的）線性發展，以頂針為手段，在兩個離散的話題之間建立起連續性，以話題對前句的語詞重複及之後零句語氣和語義轉折，來凸顯話題的離散性。這一手法在漢代樂府敘事詩的名作〈陌上桑〉、左延年的〈秦女休行〉、曹丕的〈清河作詩〉、傅玄的〈青青河邊草〉等作品中被一再地運用。

晉宋詩壇出現山水書寫之後，南朝詩人逐步探索著如何透過「寓目輒書」之景物表達心中蘊蓄的難言情懷。在謝朓詩中，出現了景與情似斷而接、似離而合的關聯。如其作〈和宋記室省中〉：

落日飛鳥還，憂來不可極。行樹澄遠陰，雲霞成異色。
懷歸欲乘電，瞻言思解翼。清揚婉禁居，秘此文墨職。
無嘆阻琴樽，相從伊水側。¹⁵²

此詩前二句被唐人元兢譽為小謝秀句之最，謂「舉目增思，結意惟人，緣情寄鳥，落日低照，即隨望斷，暮禽還集，則憂共飛來」，¹⁵³ 真是典型的興。下一聯推出遠陰裡歷歷的樹影與黯淡下去的晚霞，再接致仕遁世而去的思緒。「入興貴閑」，恐怕詩人亦很難確知落日、飛鳥、遠陰、殘霞與無端湧上心頭的這陣情緒，究竟關聯何在。然讀者卻不妨有種種測度：豈是飛鳥有巢可歸而詩人卻在異鄉或深墻之內？豈是飛鳥所過之茫茫雲空竟如憂愁茫茫無際？抑或一沉潛多年的心境被類似的景物撩動？王船山說：「合離之際，妙不可言。要此景在日、鳥之外，亦在日、鳥之間。」¹⁵⁴「合離之際」正是興與應之間似斷而接，似離而合的關係。再如其作於宣城的〈高齋視事〉：

餘雪映青山，寒霧開白日。曖曖江村見，離離海樹出。
披衣就清盥，憑軒方秉筆。列俎歸單味，連駕止容膝。

¹⁵² 謝朓著，曹融南校注集說，《謝宣城集校注》（上海：上海古籍出版社，2001），卷4，頁346。

¹⁵³ 遍照金剛編著，《文鏡秘府論》，南卷，〈集論〉，頁165。這段文字被羅根澤認為是已亡佚的元兢所編《古今詩人秀句》之序。羅根澤，《中國文學批評史》第2冊（上海：上海古籍出版社，1984），頁26。

¹⁵⁴ 王夫之著，船山全書編輯委員會編校，《古詩評選》，《船山全書》第14冊（長沙：嶽麓書社，1996），卷5，頁772。

空為大國憂，紛詭諒非一。安得掃蓬徑，銷我愁與疾！¹⁵⁵

此詩亦自眼前景物起興，且紆緩地展開一段動畫：寒霧漸漸散去，江村、遠樹依次呈現。由詩的題目可知這一切是端坐衙署「高齋」的太守謝朓透過窗牖所見。下接清盥之後，詩人面對案牘俗務的煩悶和歸隱田園的意念。這顯然又是以景起，以情應之結構。然二者何以關聯？詩人無從了然，讀者亦只能度測：豈是眼前一片清景令他再無法忍受紛詭的官場歲月？豈是青山餘雪和江村遠樹勾畫了一個歸隱去處？豈是這一段寒霧淡去的描寫是詩人心中蒙蔽漸開的象徵？……讀者無法確知，這種歧義性正是「興」的魅力所在，在此讀者又領略了《詩經》中興的意味：它不是能明言的某個道理，而是在平行的語言段落間由「連類」透發的無可言喻的意蘊。

本文將以上徵引的文本理解為在五言的時代，詩人移植在四言詩體中所生長的興與應結構的嘗試。然而，要真正進行這種移植，必須創造一個杜絕連續和敘述、彰顯平行和連類的語體和詩體才有可能。元嘉之後，山水書寫與排偶化同時在詩壇蔚成風氣，自題材與形式兩個方面同時為詩向興體的起與應傳統回歸創造了條件，終於隨「律化」完成而使這一傳統在五七言新詩體中獲得了新生。附著於上古漢語的四言興體詩，在歷經了中古漢語和詩體變遷之後，終於在新詩體中扎下根基。

四、景與情：律詩中的興與應

山水書寫為興的起一應結構新生創造了條件不難理解，因為《詩經》的興句的話題大多為自然物，中唐詩評中殷璠因此創造出「興象」一詞用以評介孟浩然、常建、劉昫等以書寫山水景物見長的詩人。但律詩中對仗與起一應結構的關聯卻需要做些說明。誠然，律詩不僅以散文和古體中皆不曾有過的王力所謂「無謂詞不完全句」¹⁵⁶破壞了古體詩接近散文的施事句型，以致隨著與散文在語法上拉開距離和功能的變化，其詩句如趙元任舉出的「雲想衣裳花想容」、「琴臨秋水彈明月，酒近東山酌白雲」以及如「群盜哀王粲，中年召賈生」、「猿鳥千崖窄，江湖萬里開」、「江飛競渡日，草見蹋春心」、「遲日江山麗，春風花鳥香」、「六朝文物草連空」一類，只能以話題＋說明的主題句型才好解釋。話題與說明之間的停頓在

¹⁵⁵ 謝朓，《謝宣城集校注》，卷3，頁280。

¹⁵⁶ 王力，《漢語詩律學》（上海：上海教育出版社，1982），頁217-229。

此恰好是五言句 2+3 或七言句 2+2+3 意群間的停頓。所以張斌說：格律詩體現了話題佔重要地位。¹⁵⁷ 不僅如此，如啟功所說，詩的話題（所謂「主題」）可能就是詩題，¹⁵⁸ 即張斌所謂「句外話題」。¹⁵⁹ 但關鍵尚不在此。

真正的關鍵在於律詩的對聯：「言於上，必會於下，居於後，須應於前。使句字恰同，事義殷合。猶夫影響之相逐，輔車之相須也。」¹⁶⁰ 其與《詩經》、《楚辭》中「詩人偶章，大夫聯辭，奇偶適變，不勞經營」¹⁶¹ 的情形已不可同日而語。在創造對聯時，詩人要自覺地將注意力放在上下兩句同一句式的同一位置詞是否類相相同而意義對比上，這種對比只在兩句橫向並列中才得以彰顯，類比又顯然不在詞的外延上著力。故而，對聯中兩句即便是施事句型，由於漢語語序中重要的時間順序原則在上下句中難免被破壞，其縱向的線性發展亦以此被阻遏。這就與主題句無從展開敘述，而擅說明、評斷或描述的情況一樣了。而且，由於對仗中被比對的主要是名詞的類相，更強化了詩對名物的關注。¹⁶² 而對聯中動詞卻具類似動名詞和靜態動詞的傾向。¹⁶³ 這一切令詩人藉對聯所組構的是高友工所說的「一種回顧的、旁向的運動，徘徊於一個封閉的空間，形成一個圓圈」。¹⁶⁴ 這個「圓圈」似的世界，與《詩經》興體詩的復沓回環形式遙相呼應，且呈現了遠比《詩經》興句與應句以相同句式、詞、韻腳所形成的關聯更為嚴整的平行並列。如興的起一應之中，意義不循時序或因果而展開，而是橫截式地漂浮在兩對零句之間，律詩的對仗也要求讀者有高友工所謂「橫讀」。

但正如並非任意兩對主題句就是興一樣，僅僅有對仗尚不足以形成興體，像「獨行潭底影，數息樹邊身」、「悲秋秦塞草，懷古漢家陵」這樣甚至是話題＋說明的對子卻不是興，因為在兩句之間並無依賴話題的話語性質自本事外到本事內的語義跳躍。宋以降討論律詩對聯，有以所謂「前實後虛」、「前虛後實」，或「一句景，一句情」、「一聯景，一聯情」為章法者。如周弼 (1194-?) 說：「前實後

¹⁵⁷ 張斌，《漢語語法學》（上海：上海教育出版社，2003），頁 158。

¹⁵⁸ 啟功，《漢語現象論叢》，〈古代詩歌、駢文的語法問題〉，頁 9。

¹⁵⁹ 張斌，《漢語語法學》，頁 170。

¹⁶⁰ 遍照金剛編著，《文鏡秘府論》，北卷，〈論對屬〉，頁 228-229。

¹⁶¹ 劉勰，《文心雕龍義證》中冊，卷 7，〈麗辭〉，頁 1299。

¹⁶² 王力，《漢語詩律學》，頁 153。

¹⁶³ 蔡英俊，〈古典詩歌意義的構成方式〉，《清華中文學報》，3（新竹：2009），頁 38。

¹⁶⁴ 高友工，《中國美典與文學研究論集》（臺北：國立臺灣大學出版中心，2004），〈律詩的美學〉，頁 176-186。

虛易流於弱，蓋發興盡則難於繼落句。」¹⁶⁵ 此處周弼直以寫景的「前實」為「發興」。元人范德機更直截說：「《三百篇》多以興比重複置之章首，唐律則多以比興就作景聯。」¹⁶⁶ 具類似興與應效應的景與情遂成為了中國詩學最重要的一對對立互補範疇：「固知景無情不發，情無景不生」；¹⁶⁷「作詩本乎情景，孤不自成，兩不相背。……景乃詩之媒，情乃詩之胚，合而為詩」。¹⁶⁸ 明代論情景最力的謝榛謂六朝以來詩人之「流連光景」，「蓋自《三百篇》比興中來，然抽黃對白，自為一體」。¹⁶⁹ 其實，不妨做個不很恰當的比擬，以〈關雎〉為例，「關關雎鳩，在河之洲」即相當於「景」，而「窈窕淑女，君子好逑」則相當於「情」。律詩「中四句二言景，二言情」似乎在頑固地承襲《詩經》的起興—應會的二元關係傳統。這裡透露出：律詩對聯中或出句與對句，或頷聯與頸聯之間，常有一個類似《詩經》中兩對話題+說明零句之間自本事外到本事內的語義跳躍。以李商隱〈馬嵬〉一詩為例，「馬嵬」是話題，首聯以貴妃此生結於馬嵬一地見題是說明。中兩聯是「此生休」的說明，其中有一對一句景一句情的起與應：

空聞虎旅鳴宵柝，無復雞人報曉籌。
此日六軍同駐馬，當時七夕笑牽牛。¹⁷⁰

何義門謂此詩「逐層逆敘，勢極錯綜」。¹⁷¹ 在此，「逆敘」的是一時閃回的昔日景象。這兩聯出句所寫皆為當下馬嵬之事，對句跳躍到明皇和貴妃昔日華清宮之情，故而是一句景一句情的起與應。由於上下句間「虎旅」對「雞人」，「宵柝」對「曉籌」，頸聯中「六軍」對「七夕」，「駐馬」對「牽牛」，同一類相一一對應嚴整，對明皇、貴妃而言卻今昔判若天壤。如上文討論的〈陳風·防有鵲巢〉和〈小雅·小弁〉一樣，「連類」於此是以出、對句文字類相相同而橫讀出其中的「不類」意味！再看杜詩的名篇〈登樓〉的中二聯：

¹⁶⁵ 周弼編，《三體唐詩》，《景印文淵閣四庫全書》集部第1358冊，〈三體唐詩選例〉，頁5。

¹⁶⁶ 傅與礪述，《詩法源流》，頁244。

¹⁶⁷ 范唏文，《對牀夜語》，卷2，頁417。

¹⁶⁸ 謝榛，《四溟詩話》，卷3，頁1180。

¹⁶⁹ 同前引，卷1，頁1138。

¹⁷⁰ 李商隱著，劉學鍇、余恕誠集解，《李商隱詩歌集解》第1冊（北京：中華書局，1996），頁307。

¹⁷¹ 轉引自方回著，李慶甲集評校點，《瀛奎律髓彙評》上冊（上海：上海古籍出版社，1986），卷3，頁108。

錦江春色來天地，玉壘浮雲變古今。
北極朝廷終不改，西山寇盜莫相侵。¹⁷²

「登樓」為此詩的「句外話題」，首聯「花近高樓傷客心，萬方多難此登臨」說明登樓的自然、歷史時間之後，頷聯分別就「花近高樓」和「萬方多難」展開「說明」，吟出極雄闊恢弘、包天括地的一聯景物，截以冷眼叛寇、貞心不易的情志抒寫。頷聯與頸聯之間有一起與應，兩聯之間以意相合，無陳敘接續，然詩之意蘊就在平行的兩聯之間：縱然歷經嚴冬，天地終要回歸陽春，豈非詩人心中歷盡劫波、屹立不倒的「北極朝廷」？玉壘山頭浮雲變幻，豈非「西山寇盜」起落之象？然開闔起應之間，恰如風、雅的起與應一樣，只能意會，難以明言，正是所謂「景物情思，互相揉拌，無跡可尋」。¹⁷³ 這正是周英雄以轉喻論興所說的興與對應物之間的「語義空白」。¹⁷⁴ 再如杜甫的〈登岳陽樓〉的頷頸二聯：

吳楚東南坼，乾坤日夜浮。親朋無一字，老病有孤舟。¹⁷⁵

此詩是方回所謂「中兩聯，前言景，後言情」的示例之一。首聯破題，對詩題作說明，點出洞庭水，令頷聯寫景具定性：岳陽樓地處春秋東吳、南楚之交，放眼天水淼淼，緬想古今悠悠，詩人已置身於宇宙之間。吳文溥謂此聯：「混茫包舉，以下更無從措手矣。忽接『親朋無一字』，則因登高遠望而思家；『老病有孤舟』，仍在洞庭湖畔也。」¹⁷⁶ 這一種「忽接」，亦為意合，要於平行的起和應中默然體會：廣袤無際映襯孑然一身，河山板蕩凸顯形影孤單。再請讀老杜〈返照〉的中兩聯：

返照入江翻石壁，歸雲擁樹失山村。
衰年病肺惟高枕，絕塞愁時早閉門。¹⁷⁷

¹⁷² 杜甫著，仇兆鰲詳注，《杜詩詳注》第3冊（北京：中華書局，2012），卷13，頁1130-1131。

¹⁷³ 周弼編，《三體唐詩》，〈三體唐詩選例〉，頁4。

¹⁷⁴ 周英雄，〈作為組合模式的「興」的語言和修辭結構〉，頁285。

¹⁷⁵ 杜甫，《杜詩詳注》第5冊，卷22，頁1946-1947。

¹⁷⁶ 《南野堂筆記》卷一，轉引自杜甫著，蕭滌非主編，《杜甫全集校注》第10冊（北京：人民文學出版社，2014），卷19，頁5679-5680。

¹⁷⁷ 杜甫，《杜詩詳注》第3冊，卷15，頁1336。

讀者不妨先將二聯讀作賦體，即敘寫詩人此刻面對峽中返照時分風物時的無奈病愁之態。但景聯與情聯之間又逗發著一種類比：夕陽明滅於江濤石壁間，殘光難駐，詩人衰年罹於病肺，亦不久於人世；暮雲瀾漫，擁樹吞村，恰如詩人身居絕塞，憂國憂民，一腔愁悶。此處吾人又再見識了人類和自然存在形式在基調和結構之間的類似。然而「返照」、「歸雲」又切不可讀作是一對一的隱喻，它們確乎是詩人當下所見之景，是轉喻，這種即時即地而取，因「語義空白」而有的說不清的歧義性，不正是「興象」的特點麼？再請一讀老杜另一首夔州詩的中二聯：

江間波浪兼天涌，塞上風雲接地陰。
叢菊兩開他日淚，孤舟一繫故園心。¹⁷⁸

這兩聯出現在著名八首聯章〈秋興〉之第一首中。首聯「玉露凋傷楓樹林，巫山巫峽氣蕭森」先以鬱蒼之氣籠罩全詩。以下兩聯分寫景與情，頷聯續寫峽中秋日之景，上句寫激浪沖天，下句寫風雲壓地，兩句橫讀方能見一種天地之間無以容身的淒絕。頸聯上句言峽中棲遲已久，下句謂一心常繫長安，欲歸而不得的哀傷是自兩句文字的對比中彰顯的。而詩人心境則見於由兩聯天人、情景之間的張力。

謝榛論六朝以降詩「流連光景」是三百篇比興之「抽黃對白」，二者的變化尚有空間規模。《詩經》四言句中話題只在提點一物，說明亦所言無多。國風、小雅歌謠的背景故只在單一場所。而以上所引律詩寫景則可宏闊無邊，如「吳楚東南坼，乾坤日夜浮」、「氣蒸雲夢澤，波撼岳陽城」、「浮雲連海岱，平野入青徐」、「江間波浪兼天涌，塞上風雲接地陰」，這種宏闊無際的空間包涵、更消弭了動作時間。「抽黃對白」還應包括情與景起與應關係的對調，即周弼所謂「前虛後實」。如老杜〈曲江二首〉其二的中二聯即可作為周弼「前虛後實」或范曄文（生卒年不詳）「上聯情，下聯景」的例證：

酒債尋常行處有，人生七十古來稀。
穿花蛺蝶深深見，點水蜻蜓款款飛。¹⁷⁹

上聯寫情，是一副老來適然隨性、踈散無營的意態。下聯點景，寫蛺蝶蜻蜓似與上

¹⁷⁸ 同前引，第4冊，卷17，〈秋興八首〉，頁1484。

¹⁷⁹ 同前引，第2冊，卷6，頁447。

文無涉，細忖卻是蕭散無事之人方會留心的小物事。且蛺蝶穿花之翳翳搖搖、蜻蜓點水之款款徐徐，不正是詩人此刻情狀寫照麼？景遂恰當地點染了詩人之情。然這也是詩人典衣醉酒一路適時所見。杜牧下面這首律詩的中間兩聯更難刻板地以周弼的情景章法解說：

鳥去鳥來山色裏，人歌人哭水聲中。
深秋簾幕千家雨，落日樓臺一笛風。¹⁸⁰

此詩之題「題宣州開元寺水閣閣下宛溪夾溪居人」和首聯「六朝文物草連空，天澹雲閑今古同」告知讀者：詩人作詩之由和是詩之所涉，乃面對六朝勝跡為荒草閑雲掩埋所生之感慨，藉以抒發個人年華虛擲、志向難伸的失落情緒。這種情緒完全融於懷古悵今的詩意之中，再難加以剝離。在頷聯和頸聯的出句和對句之間以及兩聯之間，卻也存有某種開闔起應：或許可以說，「鳥去」、「深秋」兩句彰顯大自然的漠然無情，而「人歌」和「落日」兩句則透出人世傷感。然則兩聯成為了所謂「一句景，一句情」。卻又不妨說，「鳥去」一聯在感歎數百年時光漠然地銷蝕了一切，「深秋」一聯則應以當下之景——冥冥漠漠中有一聲淒絕的酸苦。如此則又是「前虛後實」了。其實，一切皆渾融於眼前和想像之景物中，成為了范晞文所謂「景中之情」和「情中之景」，¹⁸¹ 真正是「以景寫情，景顯意微」，¹⁸² 此無可明言者，不正是興嗎？

故而，周弼《三體唐詩》所列舉的「前實後虛」、「前虛後實」、「四實」、「四虛」以及所謂「一句景，一句情」、「一聯景，一聯情」，其實都已無法概括唐人律詩創作實踐中不斷豐富了的章法。明清之際的思想兼詩學大家王船山進而說：

近體中二聯，一情一景，一法也。「雲霞出海曙，梅柳渡江初，淑氣催黃鳥，晴光轉綠萍」，「雲飛北闕輕陰散，雨歇南山積翠來。御柳已爭梅信發，林花不待曉風開」，皆景也，何者為情？若四句俱情，而無景

¹⁸⁰ 杜牧著，馮集梧注，《樊川詩集注》（上海：上海古籍出版社，1998），卷3，〈題宣州開元寺水閣，閣下宛溪，夾溪居人〉，頁202。

¹⁸¹ 范晞文，《對牀夜語》，卷2，頁417。

¹⁸² 王夫之著，船山全書編輯委員會編校，《唐詩評選》，《船山全書》第14冊，卷3，王維〈使至塞上〉評，頁1003。

語者，尤不可勝數。其得謂之非法乎？夫景以情合，情以景生，初不相離，唯意所適。截分兩橛，則情不足興，而景非其景。¹⁸³

「初不相離，唯意所適」似乎全然否定了上文所論景與情之間興與應的章法了。該如何理解才不與范晞文、謝榛之說扞格呢？筆者以為，情與景仍然是船山立論的一對範疇，故而他說「景以情合，情以景生」，「景者情之景，情者景之情」。¹⁸⁴

然而，顯然是因面對唐詩以來的創作實踐經驗，其情景詩論於此已超越了《詩經》興的起與應的結構法則，而成為了純為描述美感活動層次上的詩美學。論詩者於此著眼的是「心目之所及」、「心中目中與相融洽」，¹⁸⁵ 景與情已從「中四句二言景，二言情，此通例也」¹⁸⁶ 這類興與應的篇法模式，變為對詩興本即潛在於天人之際的觀察：「有識之心而推諸〔物〕者焉，有不謀之物相值而生其心者焉。知斯二者，可與言情矣」。¹⁸⁷ 與此相應，是船山對「興」的定義的修正。以往謂「觸物以起情」，而船山的界定則是：

天地之際，新故之迹，榮落之觀，流止之幾，欣厭之色，形於吾身以外者化也，生於吾身以內者心也；相值而相取，一俯一仰之際，而渟然興矣。……俯仰之間，幾必通也，天化人心之所為紹也。¹⁸⁸

「相值而相取」和「關情者景，自與情相為珀芥也」¹⁸⁹ 皆是強調景與情於詩人興發之際，二者可無分先後。這的確是對唐詩以來情景關係更全面的概括，從而令其有關詩興的理論不再拘泥《詩經》的「托事於物」、以物起興的篇法模式。更重要的是，在這位哲人看來，詩興並非意味著詩乃某個主體作為動作者主動抒發其情感（如主謂句型暗示的動作一樣）而是寓於宇宙流衍中的個體存有與整體存有界因「類召」而共鳴，「相值而相取」。作為哲人和情景理論的集大成者，他將《詩經》寓於興的起一應篇法中的「類應」觀念表述得再清晰不過：

¹⁸³ 王夫之，《薑齋詩話箋注》，卷2，〈夕堂永日緒論內編〉，頁75-76。

¹⁸⁴ 王夫之，《唐詩評選》，卷4，岑參〈首春渭西郊行呈藍田張二主簿〉評，頁1083。

¹⁸⁵ 這是王夫之的論詩用語。見王夫之，《古詩評選》，卷5，謝莊〈北宅秘園〉評，頁752；王夫之，《薑齋詩話箋注》，卷2，〈夕堂永日緒論內編〉，頁50。

¹⁸⁶ 胡震亨，《唐音癸籤》（上海：上海古籍出版社，1981），卷3，頁20。

¹⁸⁷ 王夫之著，船山全書編輯委員會編校，《詩廣傳》，《船山全書》第3冊，卷2，頁383-384。

¹⁸⁸ 同前引。

¹⁸⁹ 王夫之，《薑齋詩話箋注》，卷1，〈詩繹〉，頁33。

情者陰陽之幾也，物者天地之產也。陰陽之幾動於心，天地之產應於外。故外有其物，內可有其情；內有其情，外必有其物。……絜天下之物，與吾情相當者不乏矣。天下不匱其產，陰陽不失其情，斯不亦至足而無俟他求者乎？¹⁹⁰

以船山看來，詩興是詩人心中的陰陽之幾與天地之產的適然相湊，二者之能應會，乃因神秘的類應。詩人的靈性與外物之不同，只在「可有」與「必有」之辨。詩有如宇宙，原非一主體之有始有終的創造，而是體現宇宙宏大有機體中的一種諧振。故詩興應是中國上古重要思想——互應論以文學形式出現的最早表達。

五、結論

總上所論，可有如下幾項重要結論：首先，在四言形式的《詩經》風雅中普遍存在的興體詩，乃以古今漢語口語中一種相比印歐語特有的話題＋說明的主題句型為最初的基礎。這一非 S-P 結構的句型不承載演繹和敘述功能，倘不是以首尾相接的鏈式結構相互關聯，輒本然地將思維引向同構推演，並以此催生了章法上之開與合。興體的種種為中國詩所獨有的美學特徵，皆為主題句型連續使用而又從本事外跳躍到本事內所派生：興之即時即地的現場性延伸出的中國詩學以「寓目輒書」、「即目直尋」、「現量」諸語所強調的直接性，乃以話題的有定性為淵源。興的歧義性——所謂「興廣」、「興隱」、「興在有意無意之間」，則體現了話題與說明之間無定、鬆散和跳躍的關係。其在後世衍生為狀難寫之景以寫不盡之情於言外的根據。在中國詩發展至五七言體之後，由於新詩體更難容納主題句型，且詩的藝術功能變化致施事句大量出現，興的起一應章法一度衰落，卻在駢儷對仗、線性敘述難遂的律詩中找到了重生土壤。這個意義上，以主題句型基礎的興堪為中國文學主要文類抒情詩的本原，正如主語＋動詞謂語的句型為西方敘事文學的本原一樣。王船山所謂「夫詩之不可以史為」，¹⁹¹ 詩「即事生情，即語繪狀，一用史法，則相感不在永言和聲之中，詩道廢矣」，¹⁹² 即在強調以《詩經》為原型的詩在功能上不同於以施事句為主的史之敘述，而其所謂詩之言路如「蝶無定宿，亦無定飛，乃往

¹⁹⁰ 王夫之，《詩廣傳》，卷 1，頁 323。

¹⁹¹ 王夫之，《薑齋詩話箋注》，卷 1，〈詩譯〉，頁 24。

¹⁹² 王夫之，《古詩評選》，卷 4，〈上山採靡蕪〉評，頁 651。

復百岐，總為情止」¹⁹³ 云云，則是說明以話題＋說明句中展開的抒情的「無定」性和復沓回環的形式特徵。

其次，基於主題句所有的興之即地即時可拈來性質，令其在地緣性的「草木鳥獸」與人情人事之間建立同構關聯。由此，戲劇性或動作效果被壓縮，而由主題句話題與說明語間鬆散關係所致的興的轉喻性質，則彰顯了作品中大自然的靜態背景，並使自然與人之間的諧振共鳴成為詩人和讀者的主要關注。故而，正如林庚所說：山水詩最初的來源就是風雅中的起興。¹⁹⁴ 這一事實，如上文所徵引，明人謝榛也早已看破。而且，筆者要補充說：中國傳統詩學以主客二元的詩本乎情景說之淵源亦在此。

最後，因主題句型而在詩中萌生的興，與邏輯中的同構推演以及哲學中的互應論皆以漢語中同一現象為根而長出，皆透露出華夏民族對天地萬象的解讀：這不是一個意志主體從某一時間起點上開始和完成了的創造物，這是一個萬象之間時時在在皆生發著諧振和共鳴的自在有機體。起興，一如石濤畫筆下的「一畫」或第一畫，是中國詩乃至中國文化萬象湧現的開闢起點。

（責任校對：李奇鴻）

¹⁹³ 同前引，李陵〈與蘇武詩〉評，頁 654-655。

¹⁹⁴ 林庚，《唐詩綜論》，〈山水詩是怎樣產生的〉，頁 76。

引用書目

一、傳統文獻

- 王 弼 Wang Bi、韓康伯 Han Kangbo 注，孔穎達 Kong Yingda 疏，《周易正義》*Zhouyi zhengyi*，《十三經注疏附校勘記》*Shisanjing zhushu fu jiaokanji* 上冊，北京 Beijing：中華書局 Zhonghua shuju，1983。
- 王夫之 Wang Fuzhi 著，船山全書編輯委員會 Chuanshan quanshu bianji weiyuanhui 編校，《古詩評選》*Gushi pingxuan*，《船山全書》*Chuanshan quanshu* 第 14 冊，長沙 Changsha：嶽麓書社 Yuelu shushe，1996。
- ，《唐詩評選》*Tangshi pingxuan*，《船山全書》*Chuanshan quanshu* 第 14 冊，長沙 Changsha：嶽麓書社 Yuelu shushe，1996。
- ，《詩廣傳》*Shi guangzhuan*，《船山全書》*Chuanshan quanshu* 第 3 冊，長沙 Changsha：嶽麓書社 Yuelu shushe，1996。
- 王夫之 Wang Fuzhi 著，戴鴻森 Dai Hongsen 箋注，《薑齋詩話箋注》*Jiangzhai shihua jianzhu*，北京 Beijing：人民文學出版社 Renmin wenxue chubanshe，1981。
- 毛 亨 Mao Heng 傳，鄭玄 Zheng Xuan 箋，孔穎達 Kong Yingda 疏，《毛詩正義》*Maoshi zhengyi*，《十三經注疏附校勘記》*Shisanjing zhushu fu jiaokanji* 上冊，北京 Beijing：中華書局 Zhonghua shuju，1983。
- 方 回 Fang Hui 著，李慶甲 Li Qingjia 集評校點，《瀛奎律髓彙評》*Yingkui lüisui huiping*，上海 Shanghai：上海古籍出版社 Shanghai guji chubanshe，1986。
- 方玉潤 Fang Yurun，《詩經原始》*Shijing yuanshi*，《續修四庫全書》*Xuxiu siku quanshu* 經部第 73 冊，上海 Shanghai：上海古籍出版社 Shanghai guji chubanshe，1995。
- 左丘明 Zuo Qiuming 傳，杜預 Du Yu 注，孔穎達 Kong Yingda 疏，《春秋左傳正義》*Chunqiu Zuozhuan zhengyi*，《十三經注疏附校勘記》*Shisanjing zhushu fu jiaokanji* 下冊，北京 Beijing：中華書局 Zhonghua shuju，1983。
- 朱 熹 Zhu Xi，《詩集傳》*Shi jizhuan*，香港 Hong Kong：中華書局 Zhonghua shuju，1961。
- ，《欽定四庫全書·楚辭集注》*Qinding siku quanshu, Chuci jizhu*，北京 Beijing：中國書店 Zhongguo shudian，2015。
- 杜 甫 Du Fu 著，仇兆鰲 Qiu Zhao'ao 詳注，《杜詩詳注》*Dushi xiangzhu*，北京 Beijing：中華書局 Zhonghua shuju，2012。

- 杜 甫 Du Fu 著，蕭滌非 Xiao Difei 主編，《杜甫全集校注》*Du Fu quanji jiaozhu* 第 10 冊，北京 Beijing：人民文學出版社 Renmin wenxue chubanshe，2014。
- 杜 牧 Du Mu 著，馮集梧 Feng Jiwu 注，《樊川詩集注》*Fanchuan shiji zhu*，上海 Shanghai：上海古籍出版社 Shanghai guji chubanshe，1998。
- 李商隱 Li Shangyin 著，劉學鍇 Liu Xuekai、余恕誠 Yu Shucheng 集解，《李商隱詩歌集解》*Li Shangyin shige jijie*，北京 Beijing：中華書局 Zhonghua shuju，1996。
- 何 晏 He Yan 注，邢昺 Xing Bing 疏，《論語注疏》*Lunyu zhushu*，《十三經注疏附校勘記》*Shisanjing zhushu fu jiaokanji* 下冊，北京 Beijing：中華書局 Zhonghua shuju，1983。
- 周 弼 Zhou Bi 編，《三體唐詩》*Santi Tangshi*，《景印文淵閣四庫全書》*Yingyin Wenyuange siku quanshu* 集部第 1358 冊，臺北 Taipei：臺灣商務印書館 Taiwan shangwu yinshuguan，1983。
- 范晞文 Fan Xiwen，《對牀夜語》*Duichuang yeyu*，收入丁福保 Ding Fubao 編，《歷代詩話續編》*Lidai shihua xubian* 上冊，北京 Beijing：中華書局 Zhonghua shuju，1983。
- 范德機門人 Fan Deji menren 集錄，《吟法玄微》*Yinfa xuanwei*，收入張健 Zhang Jian 編著，《元代詩法校考》*Yuandai shifa jiaokao*，北京 Beijing：北京大學出版社 Beijing daxue chubanshe，2001。
- 胡 寅 Hu Yin，《斐然集》*Feiran ji*，《景印文淵閣四庫全書》*Yingyin Wenyuange siku quanshu* 集部第 1137 冊，臺北 Taipei：臺灣商務印書館 Taiwan shangwu yinshuguan，1983。
- 胡震亨 Hu Zhenheng，《唐音癸籤》*Tangyin guiqian*，上海 Shanghai：上海古籍出版社 Shanghai guji chubanshe，1981。
- 洪興祖 Hong Xingzu，《楚辭補註》*Chuci buzhu*，北京 Beijing：中華書局 Zhonghua shuju，1983。
- 姚際恆 Yao Jiheng，《詩經通論》*Shijing tonglun*，臺北 Taipei：河洛圖書出版社 Heluo tushu chubanshe，1980。
- 荀 況 Xun Kuang 著，王先謙 Wang Xianqian 集解，《荀子集解》*Xunzi jijie*，《諸子集成》*Zhuzi jicheng* 第 2 冊，上海 Shanghai：上海書店 Shanghai shudian，1987。
- 班 固 Ban Gu，《漢書》*Hanshu*，香港 Hong Kong：中華書局 Zhonghua shuju，1970。

- 陸時雍 Lu Shiyong, 《古詩鏡》 *Gushi jing*, 收入吳文治 Wu Wenzhi 編, 《明詩話全編》 *Ming shihua quanbian* 第 10 冊, 南京 Nanjing: 江蘇古籍出版社 Jiangsu guji chubanshe, 1997。
- 陳祚明 Chen Zuoming, 《采菽堂古詩選》 *Caishutang gushi xuan*, 《續修四庫全書》 *Xuxiu siku quanshu* 集部第 1590 冊, 上海 Shanghai: 上海古籍出版社 Shanghai guji chubanshe, 1995。
- 陳啟源 Chen Qiyuan, 《毛詩稽古編》 *Maoshi jigu bian*, 《皇清經解毛詩類彙編》 *Huangqing jingjie Maoshilei huibian*, 臺北 Taipei: 藝文印書館 Yiwen yinshuguan, 1986。
- 遼欽立 Lu Qinli 編, 《先秦漢魏晉南北朝詩》 *Xianqin Han Wei Jin Nanbeichao shi*, 北京 Beijing: 中華書局 Zhonghua shuju, 1983。
- 傅與礪 Fu Yuli 述, 范德機 Fan Deji 意, 《詩法源流》 *Shifa yuanliu*, 收入張健 Zhang Jian 編著, 《元代詩法校考》 *Yuandai shifa jiaokao*, 北京 Beijing: 北京大學出版社 Beijing daxue chubanshe, 2001。
- 焦循 Jiao Xun, 《毛詩補疏》 *Maoshi bushu*, 收入晏炎吾 Yan Yanwu 等點校, 《清人詩說四種》 *Qingren shishuo si zhong*, 武漢 Wuhan: 華中師範大學出版社 Huazhong shifan daxue chubanshe, 1996。
- 遍照金剛 Bianzhao jin'gang 編著, 周維德 Zhou Weide 校點, 《文鏡秘府論》 *Wenjing mifu lun*, 北京 Beijing: 人民文學出版社 Renmin wenxue chubanshe, 1980。
- 鄭玄 Zheng Xuan 注, 賈公彥 Jia Gongyan 疏, 《周禮注疏》 *Zhouli zhushu*, 《十三經注疏附校勘記》 *Shisanjing zhushu fu jiaokanji* 上冊, 北京 Beijing: 中華書局 Zhonghua shuju, 1983。
- 劉勰 Liu Xie 著, 詹鍈 Zhan Yang 義證, 《文心雕龍義證》 *Wenxin diaolong yizheng*, 上海 Shanghai: 上海古籍出版社 Shanghai guji chubanshe, 1999。
- 劉熙載 Liu Xizai, 《藝概》 *Yigai*, 上海 Shanghai: 上海古籍出版社 Shanghai guji chubanshe, 1978。
- 謝朓 Xie Tiao 著, 曹融南 Cao Rongnan 校注集說, 《謝宣城集校注》 *Xie Xuancheng ji jiaozhu*, 上海 Shanghai: 上海古籍出版社 Shanghai guji chubanshe, 2001。
- 謝榛 Xie Zhen, 《四溟詩話》 *Siming shihua*, 收入丁福保 Ding Fubao 編, 《歷代詩話續編》 *Lidai shihua xubian* 下冊, 北京 Beijing: 中華書局 Zhonghua shuju, 1983。

二、近人論著

- 王 力 Wang Li, 《漢語詩律學》*Hanyu shilü xue*, 上海 Shanghai: 上海教育出版社 Shanghai jiaoyu chubanshe, 1982。
- 王 前 Wang Qian、劉庚祥 Liu Gengxiang, 〈從中醫取「象」看中國傳統抽象思維〉“Cong Zhongyi qu ‘xiang’ kan Zhongguo chuantong chouxian siwei”, 《哲學研究》*Zhexue yanjiu*, 4, 北京 Beijing: 1993, 頁 45-50。
- 王 懿 Wang Yi, 《漢語施事句研究》*Hanyu shishiju yanjiu*, 上海 Shanghai: 復旦大學中國語言文學系博士論文 Fudan daxue Zhongguo yuyan wenxue xi boshi lunwen, 2016。
- 申小龍 Shen Xiaolong, 《中國句型文化》*Zhongguo juxing wenhua*, 長春 Changchun: 東北師範大學出版社 Dongbei shifan daxue chubanshe, 1991。
- 本杰明·李·沃爾夫 Benjamin Lee Whorf 著, 高一虹 Gao Yihong 等譯, 《論語言、思維和現實——沃爾夫文集》*Lun yuyan, siwei he xianshi: Wo Erfu wenji*, 北京 Beijing: 商務印書館 Shangwu yinshuguan, 2018。
- 呂叔湘 Lǚ Shuxiang, 《漢語語法分析問題》*Hanyu yufa fenxi wenti*, 北京 Beijing: 商務印書館 Shangwu yinshuguan, 2016。
- 吳小平 Wu Xiaoping, 《中古五言詩研究》*Zhonggu wuyan shi yanjiu*, 南京 Nanjing: 江蘇古籍出版社 Jiangsu guji chubanshe, 1998。
- 沈家煊 Shen Jiaxuan, 〈名動詞的反思：問題與對象〉“Mingdongci de fansi: wenti yu duixiang”, 《世界漢語教學》*Shijie Hanyu jiaoxue*, 26.1, 北京 Beijing: 2012, 頁 3-17。
- 林 庚 Lin Geng, 《唐詩綜論》*Tangshi zonglun*, 北京 Beijing: 人民文學出版社 Renmin wenxue chubanshe, 1987。
- 季旭昇 Chi Hsiu-sheng, 《詩經古義新證》*Shijing guyi xinzheng*, 北京 Beijing: 學苑出版社 Xueyuan chubanshe, 2001。
- 周英雄 Chou Ying-hsiung, 〈賦比興的語言結構——兼論早期樂府以鳥起興之象徵意義〉“Fu bi xing de yuyan jiegou: jianlun zaoqi yuefu yi niao qi xing zhi xiangzheng yiyi”, 《中國文化研究所學報》*Zhongguo wenhua yanjiusuo xuebao*, 19, 香港 Hong Kong: 1979, 頁 279-306。
- 周英雄 Chou Ying-hsiung 著, 尚定 Shang Ding 譯, 維成 Wei Cheng 校, 〈作為組合模式的「興」的語言和修辭結構〉“Zuowei zuhe moshi de ‘xing’ de yuyan he xiuci jiegou”, 《古代文學理論研究叢刊》*Gudai wenxue lilun yanjiu congkan*, 17, 上海 Shanghai: 1995, 頁 271-292。
- 周振甫 Zhou Zhenfu, 《周振甫講古代詩詞》*Zhou Zhenfu jiang gudai shici*, 南京 Nanjing: 江蘇古籍出版社 Jiangsu guji chubanshe, 2005。

- 周策縱 Zhou Cezong, 《古巫醫與「六詩」考——中國浪漫文學探源》*Gu wuyi yu "liushi" kao: Zhongguo langman wenxue tanyuan*, 臺北 Taipei: 聯經出版 Lianjing chuban, 1986。
- 俞平伯 Yu Pingbo, 《中國古詩詞精講》*Zhongguo gushici jingjiang*, 北京 Beijing: 北京大學出版社 Beijing daxue chubanshe, 2009。
- 洪堡特 Wilhelm von Humboldt 著, 姚小平 Yao Xiaoping 譯註, 《洪堡特語言哲學文集》*Hongbaote yuyanhexue wenji*, 北京 Beijing: 商務印書館 Shangwu yinshuguan, 2011。
- 徐通鏘 Xu Tongqiang, 《漢語結構的基本原理——字本位和語言研究》*Hanyu jiegou de jiben yuanli: zi benwei he yuyan yanjiu*, 青島 Qingdao: 中國海洋大學出版社 Zhongguo haiyang daxue chubanshe, 2005。
- , 《語言論——語義型語言的結構原理和研究方法》*Yuyan lun: yuyixing yuyan de jiegou yuanli he yanjiu fangfa*, 北京 Beijing: 商務印書館 Shangwu yinshuguan, 2014。
- 高 亨 Gao Heng, 《詩經今注》*Shijing jinzhu*, 上海 Shanghai: 上海古籍出版社 Shanghai guji chubanshe, 1979。
- 高友工 Kao Yu-kung, 《中國美典與文學研究論集》*Zhongguo meidian yu wenxue yanjiu lunji*, 臺北 Taipei: 國立臺灣大學出版中心 Guoli Taiwan daxue chuban zhongxin, 2004。
- 高名凱 Gao Mingkai, 《漢語語法論》*Hanyu yufa lun*, 北京 Beijing: 商務印書館 Shangwu yinshuguan, 2011。
- 陳世驥 Chen Shih-hsiang, 《陳世驥文存》*Chen Shixiang wencun*, 臺北 Taipei: 志文出版社 Zhiwen chubanshe, 1972。
- 陳承澤 Chen Chengze, 《國文法草創》*Guowenfa caochuang*, 北京 Beijing: 商務印書館 Shangwu yinshuguan, 1957。
- 啟 功 Qi Gong, 《漢語現象論叢》*Hanyu xianxiang luncong*, 北京 Beijing: 商務印書館 Shangwu yinshuguan, 2000。
- 張 敏 Zhang Min, 《認知語言學與漢語名詞短語》*Renzhi yuyanxue yu Hanyu mingci duanyu*, 北京 Beijing: 中國社會科學出版社 Zhongguo shehui kexue chubanshe, 1998。
- 張 斌 Zhang Bin, 《漢語語法學》*Hanyu yufaxue*, 上海 Shanghai: 上海教育出版社 Shanghai jiaoyu chubanshe, 2003。
- 張東蓀 Zhang Dongsun, 《知識與文化》*Zhishi yu wenhua*, 長沙 Changsha: 嶽麓書社 Yuelu shushe, 2011。

- 黃侃 Huang Kan, 《文心雕龍札記》 *Wenxin diaolong zhaji*, 上海 Shanghai: 華東師範大學出版社 Huadong shifan daxue chubanshe, 1996。
- 葉舒憲 Ye Shuxian, 《詩經的文化詮釋——中國詩歌的發生研究》 *Shijing de wenhua quanshi: Zhongguo shige de fasheng yanjiu*, 武漢 Wuhan: 湖北人民出版社 Hubei renmin chubanshe, 1994。
- 葉嘉瑩 Yeh Chia-ying, 《迦陵談詩二集》 *Jialing tan shi er ji*, 臺北 Taipei: 東大圖書 Dongda tushu, 1985。
- 葛曉音 Ge Xiaoyin, 《先秦漢魏六朝詩歌體式研究》 *Xianqin Han Wei Liuchao shige tishi yanjiu*, 北京 Beijing: 北京大學出版社 Beijing daxue chubanshe, 2012。
- 馮勝利 Feng Shengli, 《漢語韻律詩體學論稿》 *Hanyu yunlü shitixue lungao*, 北京 Beijing: 商務印書館 Shangwu yinshuguan, 2015。
- 趙元任 Chao Yuen Ren 著, 丁邦新 Ting Pang-hsin 譯, 《中國話的文法》 *Zhongguohua de wenfa*, 香港 Hong Kong: 香港中文大學出版社 Xianggang Zhongwen daxue chubanshe, 2002。
- 趙沛霖 Zhao Peilin, 《興的源起——歷史積澱與詩歌藝術》 *Xing de yuanqi: lishi jidian yu shige yishu*, 北京 Beijing: 中國社會科學出版社 Zhongguo shehui kexue chubanshe, 1987。
- 趙敏俐 Zhao Minli, 《周漢詩歌論》 *Zhou Han shige lun*, 北京 Beijing: 學苑出版社 Xueyuan chubanshe, 2003。
- 蔡英俊 Tsai Ying-chun, 〈古典詩歌意義的構成方式〉“Gudian shige yiyi de goucheng fangshi”, 《清華中文學報》 *Qinghua Zhongwen xuebao*, 3, 新竹 Hsinchu: 2009, 頁 25-47。doi: 10.6466/THJCL.200912.0025
- 蔡宗齊 Cai Zong-qi, 〈《詩經》與《古詩十九首》：從比興的演變來看它們的內在關係〉“*Shijing yu Gushi shijiu shou: cong bi xing de yanbian lai kan tamen de neizai lianxi*”, 《中外文學》 *Zhongwai wenxue*, 17.11, 臺北 Taipei: 1989, 頁 116-141。doi: 10.6637/CWLQ.1989.17(11).116-141
- , 〈單音漢字與漢詩詩體之內聯性〉“Danyin Hanzi yu Hanshi shiti zhi neilianxing”, 《嶺南學報》 *Lingnan xuebao*, 5, 香港 Hong Kong: 2016, 頁 284-333。
- , 〈七言律詩節奏、句法、結構新論〉“*Qiyán lǔshī jiézou, jùfǎ, jiégòu xīnlùn*”, 《學術月刊》 *Xueshu yuekan*, 49.2, 上海 Shanghai: 2017, 頁 135-153。
- 聞一多 Wen Yiduo, 《神話與詩》 *Shenhua yu shi*, 《聞一多全集》 *Wen Yiduo quanji* 第 1 冊, 北京 Beijing: 三聯書店 Sanlian shudian, 1982。

- 廖序東 Liao Xudong, 《楚辭語法研究》 *Chuci yufa yanjiu*, 北京 Beijing: 語文出版社 Yuwen chubanshe, 1995。
- 鄭毓瑜 Cheng Yu-yu, 《引譬連類——文學研究的關鍵詞》 *Yinpi lianlei: wenxue yanjiu de guanjianci*, 臺北 Taipei: 聯經出版 Lianjing chuban, 2012。
- 魯道夫·阿恩海姆 Rudolf Arnheim 著, 滕守堯 Teng Shouyao、朱疆源 Zhu Jiangyuan 譯, 《藝術與視知覺》 *Yishu yu shizhijue*, 北京 Beijing: 中國社會科學出版社 Zhongguo shehui kexue chubanshe, 1984。
- 劉承慧 Liu Cheng-hui, 〈試論先秦漢語的構句原則〉“Shilun Xianqin Hanyu de gouju yuanze”, 《中央研究院歷史語言研究所集刊》 *Zhongyang yanjiuyuan lishi yuyan yanjiusuo jikan*, 69.1, 臺北 Taipei: 1998, 頁 75-101。doi: 10.6355/BIHPAS.199803.0075
- 羅根澤 Luo Genze, 《中國文學批評史》 *Zhongguo wenxue piping shi* 第2冊, 上海 Shanghai: 上海古籍出版社 Shanghai guji chubanshe, 1984。
- 蘭艾克 Ronald W. Langacker 著, 黃蓓 Huang Bei 譯, 《認知語法導論》 *Renzhi yufa daolun*, 北京 Beijing: 商務印書館 Shangwu yinshuguan, 2016。
- 顧隨 Gu Sui 講, 葉嘉瑩 Yeh Chia-ying 筆記, 《顧隨詩詞講記》 *Gu Sui shici jiangji*, 北京 Beijing: 中國人民大學出版社 Zhongguo renmin daxue chubanshe, 2010。
- Brown, Marshall. “The Logic of Realism: A Hegelian Approach,” *Publication of Modern Language Association*, 96.2, 1981, pp. 224-241. doi: 10.2307/461990
- Culler, Jonathan. *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics, and the Study of Literature*. Ithaca: Cornell University Press, 1975.
- Fergusson, Francis. “Oedipus Rex: The Tragic Rhythm of Action,” in David Lodge (ed.), *20th Century Literary Criticism*. New York: Longman, 1986, pp. 402-421.
- Graham, A. C. *Yin-Yang and the Nature of Correlative Thinking*, Occasional Paper Monograph Series, 6. Singapore: Institute of East Asian Philosophies, National University of Singapore, 1986.
- _____. *Disputers of the Tao: Philosophical Argument in Ancient China*. Chicago: Open Court, 1989.
- Harbsmeier, Christoph. *Language and Logic (Science and Civilization in China, vol. 7.1)*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- Jakobson, Roman. “The Metaphoric and Metonymic Poles,” in Hazard Adams (ed.), *Critical Theory since Plato*. San Diego: HBJ Publishers, 1971, pp. 1113-1116.

- Li, Charles N. & Sandra A. Thompson. *Mandarin Chinese: A Functional Reference Grammar*. Berkeley: University of California Press, 1981.
- Shi Dingxu. "Topic and Topic-comment Constructions in Mandarin Chinese," *Language*, 76.2, 2000, pp. 383-408. doi: 10.2307/417661

On *Xing*: A Tale of the Chinese Language

Xiao Chi

China Institute for Visual Studies

China Academy of Art

xiaoc115@gmail.com

ABSTRACT

This article reduces *xing* 興, a unique rhetorical mode that appears exclusively in traditional Chinese poetry, to a fundamental Chinese linguistic phenomenon, the repeated use of topic-comment sentences which are connected by the nature of the discourse but disconnected due to their cross-referential content. Using topic-comment syntax, the author explains the various aesthetic features of *xing*, i.e., that the immediate presentness of *xing* is based on the definiteness of the topic; that the ambiguity of *xing* embodies the loose and indefinite link between a topic and a comment; that the parallel between a natural phenomenon and human affection is on the basis of the topic noun phrase being generic. The second section of this article turns to discuss how this rhetorical mode was confronted with a changed literary function after the rise of *Chuci* 楚辭 and five-syllable-line poetry in order to highlight the fact that *xing* is not compatible with subject-predicate syntax. *Xing*, however, came back to life through the regulating process of Chinese poetry concomitantly with the rise of landscape writing and antithetic parallelism in verse. In conclusion, the article contends that both affection-scene theory in poetics and correlative thinking in philosophy grew out of the same Chinese linguistic roots and both illustrate an ancient Chinese interpretation of the universe.

Key words: *xing* 興, topic-comment syntax, *Classic of Poetry*, regulated verse, affection-scene poetics

(收稿日期：2019. 2. 26；修正稿日期：2019. 9. 26；通過刊登日期：2019. 11. 25)

