

## 《文心雕龍》二重「興」義及其 在「興」觀念史的轉型位置\*

顏崑陽\*\*

〔摘要〕

「比興」是中國古代最重要的詩學觀念。劉勰也在《文心雕龍》中，特立專篇論述「比興」，其中尤以「興」義更為複雜。現代學界，討論劉勰「比興」之說的論文甚多，獨標「興」義而論者比較少。至於從「興」觀念史的脈絡，論述《文心雕龍》的「興」義究竟居於什麼關鍵性的位置？更是少有學者做出深切的論述。

一般學者論述《文心雕龍》的「比興」之說，都以〈比興〉篇為依據，所論大多是劉勰因承漢儒箋釋詩騷的傳統，於「興」義所重者在於「託喻」而輕忽「起情」；然而，這僅是《文心雕龍》的第一重「興」義。〈詮賦〉、〈情采〉、〈物色〉等篇章，另有以〈比興〉篇所謂「起情」之說為主要觀念，而新變出「作者感物起情」的第二重「興」義。學界還沒有人將這二重「興」義並題而論，不僅詮釋其不同的涵義，甚且置入「興」義變遷的脈絡，探討這二重「興」義在「興」觀念史上的轉型位置。

本論文就是以《文心雕龍》二重「興」義，及其在「興」觀念史的轉型位置，做為主題。首先，證明二重「興」義的內涵；接著，從《文心雕龍》新舊「興」義並陳的狀況，揭明他在「興」觀念史的轉型位置；最後，從總體社會文化情境的視域，揭明「興」義的變遷並非孤立進行；而是伴隨著主體觀念、對象觀念的轉型，彼此相依共在，一體適變。

關鍵詞：文心雕龍、比興、興觀念史、託喻、感物起情

---

\*本論文係科技部（MOST-103-2410-H-032-049 MY3）專題研究計畫案執行成果之一。

\*\*淡江大學中國文學系教授

## 一、引言

「比興」是中國古代最重要的詩學觀念。「比興」之義不明，則中國古代詩歌的創生、本質、功能、創作與批評的原理、修辭法則等論題，便難有確當的認識。

然而，「比興」卻又不是一時一地一人所提出來，而「定乎一見」的系統性理論。從最遠古之時，「詩」自然發生而「詩學」尚未萌發的「原生情境」開始，「比興」就與「詩」同體而在焉。自此以降，歷代詩歌創作、閱讀、批評之實踐，以及詩學觀念之論述，「比興」也都「卮言日出」，與「詩歌」俱在而被士人們不斷論述，「再創」新義。

因此，「比興」是中國古代詩歌創作、批評史上，一種既「內在」於「詩」，又被提舉出來而「外在」於「詩」，做為「開放性」論述的詩學觀念。因此，在現代學術依據古代文獻，對它做出「系統性理論」的詮釋與建構之前，從先秦以至晚清，「比興」實乃隨著不同的「歷史語境」，而不斷被論述者賦予新義；亦即它是一種在發展歷程中，開放性、動變性的詩學觀念。其中，尤以「興」為甚，更是無法以「一家之言」範概之。因此，現代學術任何脫離「動態性歷史語境」，而將它封限的、靜態的以單一抽象概念，例如象徵、隱喻等，試圖有效的詮釋它、定義它，並自以為可「定乎一見」的說法，其實都是「言不盡意」的片面之論。

「比興」雖複合成詞，但二者原是有分。六詩、六義之說，「比」與「興」分列二目。<sup>1</sup>漢代鄭玄箋詩也以刺惡、美善分釋「比」與「興」。<sup>2</sup>劉勰在《文心雕龍·比興》更將「比」與「興」分開訓解，並詮釋其理論性涵義，待後文詳說。

<sup>1</sup> 《周禮·春官·大師》：「大師掌六律六同……教六詩，曰風、曰賦、曰比、曰興、曰雅、曰頌。」〔漢〕鄭玄注，〔唐〕賈公彥疏：《周禮注疏》（臺北：藝文印書館，1973年，《十三經注疏》影印嘉慶二十年江西南昌府學重刊宋本），卷23，頁354-356。〈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。」比與興皆列為二目。〔漢〕毛亨傳、鄭玄箋，〔唐〕孔穎達疏：《毛詩正義》（臺北：藝文印書館，1973年，《十三經注疏》影印嘉慶二十年江西南昌府學重刊宋本），卷1，頁15。

<sup>2</sup> 《周禮·春官·大師》「教六詩」句下，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。」又《周禮·春官·大司樂》「以樂語教國子，興道……」句下，鄭玄注云：「興者，以善物喻善事。」其意：比，刺惡；興，美善。《周禮注疏》，卷22，頁337。

而孔子於詩特重「興」義，<sup>3</sup>《詩經》之毛傳也獨標「興」，多達一一五篇，卻不及於「比」。<sup>4</sup>而在歷代的「比興」論述中，「興」的確最多歧義，遠過於「比」。因此，「興」可以與「比」合義而論，也可以是一個獨立的詩學議題。本論文所處理的議題，有些「比興」合義而言，有些則特別獨取「興」義而論，視文脈語境而別。

從「詩學」的領域而言，即使我們不站在上述「歷時性」的視域，以見「比興」與時俱化的多變意義；而另行站在「並時性」的視域，從「文學總體情境」去觀照，「比興」也不僅是作家構思之「心理層」的「形象思維」，或「語言層」之明喻、暗喻、隱喻的修辭法則，或作品表現結果的「藝術形象」。<sup>5</sup>這些說法都沒有錯，卻都只是「比興」的片面之義。

「文學總體情境」包括宇宙（或世界）、作家（或藝術家）、作品、讀者（或欣賞者）四大要素，缺一則無法構成人類的「文學活動」。美國文學批評家亞伯拉姆斯（M. H. Abrams），在《鏡與燈》（*The Mirror and the Lamp*）一書中，將「文學總體情境的四大要素」構造成以「作品」為中心而向宇宙、作家、讀者三

<sup>3</sup> 《論語》多言「興」，而不及於「比」。〈陽貨〉：「詩，可以興，可以觀，可以群，可以怨。」〈泰伯〉：「興於詩，立於禮，成於樂。」〔魏〕何晏集解，〔宋〕邢昺疏：《論語注疏》（臺北：藝文印書館，1973年，《十三經注疏》影印嘉慶二十年江西南昌府學重刊宋本），卷17，頁156。

<sup>4</sup> 《文心雕龍·比興》：「毛公述傳，獨標興義。」參見周振甫：《文心雕龍注釋》（臺北：里仁書局，1984年），頁677。本論文徵引《文心雕龍》，皆據周振甫注釋本，下不一一詳注。毛傳標「興」篇數，〔宋〕王應麟《詩經考異》引鶴林吳氏之說為116篇。朱自清：《詩言志辨》亦主此數，《朱自清古典文學論文集》（臺北：源流出版社，1982年），頁236。今據裴善賢的統計，應是115篇，參見《詩經研讀指導》（臺北：東大圖書公司，1987年），頁189-190。

<sup>5</sup> 張文勛、杜東枝：〈關於形象思維和比興手法〉云：「如果『比』接近於『明喻』，那麼也可以說『興』就接近於『明喻』。」又云：「詩歌創作用比興手法，不單純是一個簡單的表現手法問題，而是作家進行形象思維的重要手段。」參見二人合著：《文心雕龍簡論》（北京：人民文學出版社，1980年），第四章第三節，頁79、81、83。王元化：〈釋比興篇擬容取心說〉：「『比興』一詞可以解釋作一種藝術性的特徵，近於我們今天所說的『藝術形象』一語。」又云：「我國的『比興』一詞，依照劉勰的『比顯而興隱』的說法，亦作『明喻』和『隱喻』解釋，同樣包含了藝術形象的某些方面的內容。」參見王元化：《文心雕龍創作論》（上海：上海古籍出版社，1984年），下篇，頁177-178。

方輻射的圖式。<sup>6</sup>旅美漢學家劉若愚則將這個圖式改造為圓形，用以解釋中國古代六種文學理論。這個圓形圖式顯示「文學總體情境」中，四大要素在宇宙—作家、作家—作品、作品—讀者、讀者—宇宙，這四個階段分別產生不同性質的「文學活動」。順向來看，第一階段是作家面對宇宙，因感物、緣事而產生創作動機及經驗材料；第二階段是作家運用特定語言形式將所感思的材料表現為作品；第三階段是文學作品傳播給讀者，讀者因閱讀而引發感思，或做出批評；第四個階段是讀者因閱讀文學作品有了心得，而改變觀看宇宙的態度及視域，產生不同以往的感思。然而逆向來看，這四個階段的每一階段，二個要素之間都形成雙向之互為影響的動態關係，例如第一個階段，作家面對宇宙，受到客觀事物的感動而產生創作，反過來則作家也以他的情志觀看宇宙事物。<sup>7</sup>這不正是《文心雕龍·詮賦》所謂「情以物興」與「物以情觀」的主客雙向關係嗎？而其中關鍵就是「興」。

其後，我藉用這一「文學總體情境」的圓形圖式做為框架，詮釋先秦到六朝「興」義的演變；而對「興」義歷時性的觀念史，提出三階段之說：（一）先秦時期的「讀者感發」之義；（二）東漢時期的「作者本意」與「語言符碼」的「託喻」之義；（三）六朝時期的「作者感物起情」與「作品興象」之義。同時，又將上述「興」義「歷時性」的觀念史演變，結合「並時性」之「文學總體情境」的圓形圖式，製作一個「興義言意位差演變圖」。圖中顯示上述四大要素兩兩互涉，在四個階段所產生的文學活動，都與「興」密切關聯。作家感物、緣事，發而為詩，是「興」；作家以連類譬喻的語言形式表現為詩，是「興」；讀者讀詩而感發其志氣，是「興」；讀者因讀詩而對宇宙產生不同以往的感思，這也是「興」。<sup>8</sup>

甚至，我們更必須暫時超離現代狹窄的「純文學」語境，避免將詩歌從人們總體社會文化存在情境孤立出來，而只當作「背離實用、純粹審美」的意象性產物。當我們經由歷史想像，設身處地的感知中國古代士人們的「言語行為」；在他們的「社會文化」生活中，詩無所不在，故「詩」不只是一種文學創作，它根

<sup>6</sup> 參見艾布拉姆斯 (M. H. Abrams, 臺灣譯為亞伯拉姆斯) 著，鄭雅牛、張照進、童慶生合譯：《鏡與燈》(The Mirror and the Lamp) (北京：北京大學出版社，1989年)，頁5-6。

<sup>7</sup> 劉若愚：《中國文學理論》(臺北：聯經出版公司，1981年)，頁12-16。「中國古代六種文學理論」是形上理論、決定理論、表現理論、技巧理論、審美理論、實用理論。上揭書，頁9。

<sup>8</sup> 顏崑陽：〈從「言意位差」論先秦至六朝「興」義的演變〉，《清華學報》新28卷第2期(1998年6月)，頁143-172。

本就是古代士人社會文化生活的一種「言語行爲」方式，我們就稱它爲「詩文化」。詩之「體」乃相即於詩之「用」而實現而存在。故「詩是什麼」？這種「詩本質論」的問題，不是抽象概念的純粹理論可以回答；必須貼切於中國古代的歷史語境，從士人們「用詩」的社會互動經驗，才能對這一「詩本質」的問題給予「切實」的回答；並且答案多元而適變，非可絕對化、固定化。此即「循用以明體」，而不能「離用以說體」。從「詩之用」契入，才是我們理解古代「詩之體」的門徑。我近些年所開創的「中國詩用學」，已拓展了這一詮釋視域。<sup>9</sup>

從「詩文化」的觀點、從「詩用學」的視域，我們就可以發現，「比興」不僅是「詩學」的論題；而更是「社會文化學」的論題。中國古代士人階層的「社會互動行爲」，於結合「禮文化」與「詩文化」所構成的存在情境中，「比興」具有「溫柔敦厚以致和」的「言語倫理」功能與效用；絕非我們現代所理解，僅是一種詩歌創作的思維方式或修辭法則。<sup>10</sup>

我們上文提出這樣的論述，乃意在指出中國古代士人階層的「詩文化」情境中，「比興」之義非常的複雜，多元而適變；研究「比興」，則「總體情境觀」與「動態歷程觀」是基本的詮釋原則，這是本論文有別於他者的「方法論」。我們絕不能以單一、靜態、抽象的簡化性觀點詮釋之，而自以爲盡得其意。「比興」合義而言之，是如此；獨標「興」義而言之，當然也是如此。從詩歌創作、閱讀、批評的實踐，以及觀念的論述而言，「興」都可說是「與詩俱存」，遍在詩歌活動的總體情境中，乃詩之發生與本質的主要因素；同時，它的涵義也「與時俱化」，隨著不同歷史時期之社會文化情境的變遷，被個別的論述者做出既「因」且「變」的詮釋，而賦予新義；故「興」才有其觀念史可言。

關於《文心雕龍》的「興」義，我們就是在上述的觀念基礎上，進行理解及詮釋。《文心雕龍》的「興」義，文本所涵，實有二重；一般學者但論其一，而忽略其二。並且，《文心雕龍》二重「興」義並存，在「興」觀念史上，乃居於「既因且變」的轉型位置。哪二重「興」義？後文將做細論。

在論證上揭主題之前，有必要反思前行研究成果。我曾對這一問題做過比較

<sup>9</sup> 參見顏崑陽：〈用詩，是一種社會文化行爲模式——建構「中國詩用學」初論〉，《淡江中文學報》第18期（2008年6月），頁279-302。

<sup>10</sup> 參見顏崑陽：〈比興的言語倫理功能及其效用〉，臺灣淡江大學主辦第十四屆「文學與美學國際學術研討會」，2015年5月15日，頁1-33。

詳細的討論，<sup>11</sup>在這裡不重複贅述，僅略明其要如下：前行研究者幾乎都合「比興」而論之，並且主要以〈比興〉一篇為討論對象，這類論文略估應該有百篇以上。<sup>12</sup>單獨論「興」的比較少，只有蕭華榮、白靈階、袁濟喜等少數幾篇。<sup>13</sup>大致而言，對《文心雕龍》「比興」之義的論述，主要型態有二：

(一)〈比興〉一篇的文本釋義，問題集中在：1、《文心雕龍》所謂「比興」，什麼是「比」？什麼是「興」？「比」與「興」有什麼區別？這類文本釋義是最基本的研究，大致出現在《文心雕龍》的箋釋、講疏、譯註一類的著作中，看起來很單純，卻對劉勰論述「比興」之文本的某些關鍵句，解釋紛紜，例如「依微以擬議」，「微」是何義？「擬議」是何義？「環譬以託諷」，「環譬」是何義？<sup>14</sup> 2、何謂「比顯而興隱」？「比顯而興隱」這個不是很重要的問題，論者竟然不少，卻大多出現在一些辭典之類的工具書，只做簡略的解說而已。<sup>15</sup>

(二)對劉勰或《文心雕龍》的「比興論」或「比興說」提出某些後設性觀點的綜合論述，<sup>16</sup>大多不出王元化所提出「擬容取心」、「藝術形象」、「明喻」、「隱喻」等說法，<sup>17</sup>或張文勛等所提出「形象思維」的說法。<sup>18</sup>其中，常見針對王

<sup>11</sup> 參見顏崑陽：〈文心雕龍「比興」觀念析論〉，《中央大學人文學報》第12期（1994年6月），頁31-55。

<sup>12</sup> 參見戚良德：《文心雕龍學分類索引》（上海：上海古籍出版社，2005年），收錄有關《文心雕龍》之「比興」觀念的論文77篇。如果再加上本書未收錄大陸以外學者的論文，又2005年之後發表的論文，則總數應有百篇以上。

<sup>13</sup> 蕭華榮：〈「興」義的演化與夾纏〉，參見蕭華榮：《中國詩學思想史》（上海：華東師範大學出版社，1996年）；白靈階：〈劉勰「興」義發微——從興的纏夾說起〉，《湘潭師範學院學報》1999年第20卷第5期，頁82-85；袁濟喜：〈「興」與審美理論〉，參見袁濟喜：《興——藝術生命的激活》（南昌：百花洲文藝出版社，2001年）。

<sup>14</sup> 參見顏崑陽：〈文心雕龍「比興」觀念析論〉。

<sup>15</sup> 趙則誠、張連弟、畢萬忱主編：〈比顯興隱〉，參見《中國古代文學理論辭典》（吉林：文史出版社，1985年）；俞朝剛、張連弟、樂昌大主編：〈比顯興隱〉，參見《中國古代詩歌辭典》（成都：四川人民出版社，1989年）。另外，童慶炳：〈《文心雕龍》「比顯興隱說」〉，《陝西師範大學學報》2004年第33卷第6期，頁5-11。

<sup>16</sup> 例如繆俊傑：〈「擬容取心，斷辭必敢」——劉勰論「比興」手法的特點〉，參見繆俊傑：《文心雕龍美學》（北京：文化藝術出版社，1987年）；詹福瑞：〈「比興」與藝術想像〉，參見詹福瑞：《中國文學理論範疇》（保定：河北大學出版社，1997年）。

<sup>17</sup> 王元化：〈釋《比興篇》擬容取心說〉，參見王元化：《文心雕龍創作論》，下篇，頁177-178。

<sup>18</sup> 張文勛、杜東枝：〈關於形象思維和比興手法〉，參見二人合著：《文心雕龍簡論》，第四

元化的說法，提出商榷或評論。<sup>19</sup>

至於獨標「興」義而論者，有的也是以〈比興〉篇為主要對象，以進行釋義；<sup>20</sup>有的則從審美理論的後設性觀點，詮釋「興」義。<sup>21</sup>其中，所謂「興義夾纏」的說法值得注意。「興」義的確非常複雜，各代各家常有不同的詮說。然而，我們前文述及，「興」義原是一個開放性的論題，歧義層出，如果從「定於一說」的觀點視之，就會有「夾纏」之見；如果從「總體情境」與「動態歷程」觀之，則只見其義多元而適變，何「夾纏」之有？

綜合而言，現當代有關《文心雕龍》之「比興」義的研究，文本細部詮釋頗多歧說；而理論性的詮釋，則明喻、暗喻、隱喻、象徵、藝術形象、形象思維等，大體是主流共識的觀點。凡此諸說，幾乎都將《文心雕龍》所說的「比興」或「興」，定位在作品語言層次及作者心理層次，賦予其義。所謂「心理層次」也是限指在進行創作之際，如何想像、構思的心理活動。從創作心理過程而言，想像、構思已在陸機〈文賦〉所述「慨投篇而援筆，聊宣之乎斯文」之後，而進入「收視反聽，耽思傍訊，精驚八極，心遊萬仞」之始矣，也即是《文心雕龍·神思》所謂「文之思也，其神遠矣」的開端了。這是「臨文」創作之際，心神的想像、構思，已經關聯著語言形式之意象經營，當是「比興」之一義。然而，在這一階段之前，詩人面對自然宇宙、文化社會，如何「感物」而動，「緣事」而發的心理呢？這是〈文賦〉所說：「佇中區以玄覽，頤情志於典墳。遵四時以嘆逝，瞻萬物而思紛。悲落葉於勁秋，喜柔條於芳春。心懷懷以懷霜，志眇眇而臨雲」的階段；此一階段的心理活動也是「興」。那麼，《文心雕龍》有沒有這樣的「興」義？它與〈比興〉篇所說的「興」義有何區別與關聯？這些問題都必須納入思辨與論述。

《文心雕龍》的「興」義實有二重，第一重「興」義聚焦於〈比興〉篇，其主要觀念大致因承傳統而來，劉勰當然自覺其理論性的意義，故專立〈比興〉一篇，以「顯題」而論之。這一重「興」義也為現當代學者所明察，因而成為研究《文心雕龍》之「比興」義的聚焦性論題。前文所做研究成果的反思，已簡要述

---

章第三節，頁 79、81、83。

<sup>19</sup> 例如曾祖蔭：〈對〈釋《比興篇》「擬容取心」說〉的商榷〉，《文學評論》1978年第3期，頁 95-96；郭外岑：〈比興概念的形和劉勰的「比興」論——兼評王元化同志「擬容取心」說〉，《西北師範學院學報》1984年第3期，頁 17-23 轉 38。

<sup>20</sup> 例如白靈階：〈劉勰「興」義發微——從興的纏夾說起〉。

<sup>21</sup> 例如袁濟喜：〈「興」與審美理論〉。

明。相對而言，第二重「興」義，可能劉勰沒有自覺其理論性的意義，故未曾專篇「顯題」而論之，只伴隨「詮賦」、「物色」的論題而呈現。這一重「興」義，劉勰雖未自覺而建立特定的理論；然而，從文本的隱涵意義而言，我們做為現代讀者，當可從其深層處，詮釋而揭明之，並以後設性的觀點賦予理論性的意義。劉勰雖未自覺其義，然而這是時代變遷，整體文化轉型過程中，同一世代士人之「群體意識」的「漸化」，日常實踐而不自覺，必須延後幾十年，甚至百年以上，才會經由後起之有識者的反思而揭明其義，進入「觀念」層次，顯題化成為新興的理論。唐代士人之論「興」，其中已頗多此義，例如題為賈島所著的《二南密旨》，所謂「感物曰興……」云云，顯然承繼六朝這種新起的「興」義而正式加以理論化了。自此以後，「興會」、「興象」等詞語就成為詩歌本質的同義詞。<sup>22</sup>

因此，這第二重「興」義，論者大多忽略，雖偶爾涉及，也未能將它顯題化而做為聚焦性觀點，不但證明其理論性意義，更且從「總體情境觀」與「動態歷程觀」，論定這一重「興」義，在「興」觀念史的脈絡中，究竟居於什麼樣的轉型位置？而這正是本論文所擬定的主題。針對這一主題，我們從社會文化之「總體情境觀」的視域，可以洞察到某一種「觀念」的改變，並非孤立的進行，而是在總體社會文化的結構系統中，各種相關的「觀念」交互作用，相伴而變。

因此，我們可以理解到第二重「興」義，為何會在〈詮賦〉與〈物色〉二篇中，伴隨性的呈現。我們要特別注意到，這二篇同時都涉及到文學「總體情境」中，「作家」這一主體的「情性」，以及「宇宙」這一對象的「物色」；也就是文化社會變遷，到了六朝時期，已逐漸脫離「道德意識」之統攝，因而個人「情性主體」與宇宙自然「物色」乃一體朗現，「興」義也隨之脫離漢儒箋釋詩騷所建構的「比興」傳統，轉型出新變之義；甚至，這種轉型，明顯由讀者的立場、觀點轉向作者的立場、觀點，「興」也轉而側重「創作論」的意義。這與漢代以降，士人階層興起，詩文創作逐漸專業化有關；<sup>23</sup>「如何創作」這個問題，便成為士人關懷的重心。社會文化的轉型必然是總體逐漸推進，內外各因素交涉為用，因此不宜孤立一個因素，單獨論述之；然則這第二重「興」義之變，必須在這一基本假定上，才能獲致完型而適切的詮釋。

<sup>22</sup> 參見蔡英俊：《比興物色與情景交融》（臺北：大安出版社，1986年），頁144-145。

<sup>23</sup> 參見龔鵬程：《文化符號學》（臺北：臺灣學生書局，1992年）。

## 二、《文心雕龍》的二重「興」義

《文心雕龍》的「興」義有二重。第一重主要表達於〈比興〉篇；前行學者的論述很多，似乎應該已經詮釋明確，事實卻未必然。前文述及，前行研究者在文本的詮釋上，就有很多歧說。這當然是因為《文心雕龍》以駢體行文，很多意象美詞，簡約蘊蓄；讀者理解既各有心得，再加以轉成現代抽象概念的話語去說明，歧義當然產生。其中關鍵在於很多學者仍然習慣傳統綜合直觀的讀法，大略於語言表層粗有所見，便直陳主觀心得；而很少能在《文心雕龍》總體語境、各篇互文及當篇語脈的深讀體悟中，洞識其義；然後，經由文本細讀之法，精密分析各個關鍵詞、句，以相對客觀而有效的詮釋所深讀體悟之理，庶幾不落於望文生義的空說。

上述問題，我已做過反思批判，檢討重要的諸家之說，並經由文本細讀、分析的詮釋方法，針對《文心雕龍》的「比興」之義，做出重新的詮釋，而有效的處理下列問題：（一）《文心雕龍》所謂「比興」，什麼是「比」？什麼是「興」？「比」與「興」有何差別？（二）為何「比顯而興隱」？（三）《文心雕龍》所說的「比興」，在文學創作活動中，究竟有何理論性的意義？亦即比、興是二種修辭法？或表現方法？或思維方法？或藝術形象？這明顯為了解決前行研究者各執一說而自以為定見的爭論。（四）《文心雕龍》的「比興」之說，在理論上有何價值？在觀念史上，有何所承？有何所變？又有何價值？

這些問題，前行研究者也都處理過；但是，雖有些確當之論，卻更多偏謬之說。我們經由批判，找出問題所在，駁謬以正義，而提出不同於舊說的論述。其詳細的文本分析、詮釋、論證的過程，不必在這裡複述。我們僅綜攝幾個簡要的結論：<sup>24</sup>

（一）「比」與「興」各自指涉了構成文學作品意義的二種不同性質的因素——理和情，以及它們發用的不同形態——依附與引生。「理」與「情」在內容與發用形態的差別，也就是「比」與「興」根本的殊異。「比」之所以成立，是依照事物間客觀形態或質性的相似；而「興」之所以成立，是依照事物間主觀情意經驗的相似。「興」之所以往往帶「比」，就因為「起興者」（主體）與「引興者」（情境對象）之間具有「相似性」；但是，它之不同於「比」之為「比」，也就因為它

<sup>24</sup> 詳細論證過程及主要結論，參見顏崑陽：〈文心雕龍「比興」觀念析論〉。

的「相似性」必是繫屬主觀情意經驗（包括創作主體與閱讀主體），而不繫屬於對象物客觀的形態或質性。

（二）《文心雕龍》所說的「比興」，就文學創作活動層面而言，涵具詩歌語言構作原理的意義，而不僅是二種修辭法；但是，劉勰將〈比興〉篇置於〈麗辭〉篇之後，的確只將它看作二種修辭法；尤其「比」為「明喻」，僅被視為一種局部修辭技術。這不免矮化「比興」在理論層次上的意義。

（三）從觀念史的因變而言，《文心雕龍》的「比興」之說，大體因承漢儒箋釋詩、騷的觀念而創變之。因承者，仍是從「託喻」以釋「興」。創變者，劉勰已將「比興」提升到語言構作原理的層次，實具一般理論意義，這就不同於漢儒只是針對詩騷所做文本箋釋的「比興解碼」而已。

其後，我在上述的基礎上，再以《文心雕龍·比興》為討論起點，論述中國古代詩歌文化中的「託喻」觀念。其中，論述到「比」是什麼？「興」是什麼？我們原則上盡量避免在未曾深度理解原典文本之意前，就套用西方理論而穿鑿附會作解，例如以明喻、隱喻或象徵詮釋「比興」。<sup>25</sup>我們認為：如何使用中國古代原有的詞彙，而加以重釋，賦予新義，並轉成現代話語，這應該是比較可行的作法。因此，我延用孔安國箋釋《論語·陽貨》：「詩可以興」一句的用語「引譬連類」，再經由《文心雕龍·比興》之文本的分析詮釋，而正式提出以「物性切類」釋「比」，而以「情境連類」釋「興」。<sup>26</sup>

「物性」指的是事物外在形體或內在性質的特徵，這是事物靜態性存在的性相。《文心雕龍·比興》所舉「或喻於聲，或方於貌，或擬於心，或譬於事」的幾個例子皆是「物性切類」之「比」；「情境」則是包括人在內的某個特定事物，身處實在的時空中，所感知種種事物活動的境域，這是事物動態性存在的情境。「感知」必須有客觀外在的對象物，同時也必須有主體內在的「情意經驗」；如此主客

<sup>25</sup> 以明喻、暗喻、隱喻、象徵詮釋「比興」，這已是現代中文學界的常談。除了上舉王元化、張文勛及杜東枝之說外，還可以王念恩〈賦比興新論〉為例。這篇論文借用西方各種比喻、寓託、象徵之說，進行中西相互詮釋。他將賦、比、興分析詮釋為：三種寫作技巧、三種創作方式、三種美學特徵、三種詮釋方式。而不管上列哪一種詮釋，賦比興都是限定在「文學」的本位上，尤其是從語言層作解。收入《古典文學》（臺北：臺灣學生書局，1991年），第11集，頁43-55。

<sup>26</sup> 顏崑陽：〈論詩歌文化中的「託喻」觀念〉，收入國立成功大學中文系編：《第三屆魏晉南北朝文學與思想學術研討會論文集》（臺北：文津出版社，1996年），頁211-253。

融合，才能構成「情境」。《文心雕龍·比興》對於「興」的「託喻」，劉勰所舉「關雎有別，故后妃方德」的例子，就不是純為詩人創作主體所對客體事物，更不只是這些客體事物的外在形體或內在性質特徵的相似，故非「物性切類」之「比」。「關關雎鳩，在河之洲」是一個「動態性的情境」：春天河邊的沙洲，這是具體實在的時空場所。雎鳩關關啼叫，以求偶繁殖，這是自然界生物的活動現象。這二者融合為整體，當然是一種「情境」。這「情境」被君子、淑女所「感知」而「興發」類似性的「情意經驗」，相求而為匹偶，故云「窈窕淑女，君子好逑」，這當然也是一種「情境」。這二種「情境」有其類似性，興而帶比，被詩人所感知而「連類」成文。連類者，於「情境」而言是指二者的類似性；於詩人「主體」而言是心理的感知與聯想。這不能簡化的等同語言層次的隱喻或象徵修辭技法。假如，詩人果真以此寄託某種政教諷諭的目的，則更是隱微難明的「作者本意」了。因此，「興」義也就特別複雜而不明確，故劉勰云「比顯而興隱」。

如此複雜的「興」義，實在無法藉用暗喻、隱喻或象徵這類西方修辭理論的概念作解。葉嘉瑩在〈中國古典詩歌中形象與情意之關係例說〉一文中，就已明確指出：「比興」之義包含了古典詩歌中形象與情意的各種關係，其義甚為多元而複雜，不是以西方所謂隱喻、象徵就可解釋得盡。<sup>27</sup>這是現代中文學界有關「比興」研究，最能貼切「比興」觀念之歷史語境的見解。

從《文心雕龍·比興》來看，「興」有二個基本要義：一是「起情」；二是「環譬以託諷」（或說是「託喻」）。「環譬」不是局部字句的譬喻性修辭，而是「整體設喻」，乃「興體」的語言形式特徵。而所謂「整體設喻」是將二個「情境」因其「相似性」而加以「連類」。這二個「興」的基本要義，在漢儒詮釋詩騷的傳統中，當是「環譬以託諷」為優先，因為這關聯到作者「有所為而為之」的「創作本意」，漢儒認為這才是「興體」之詩的終極意義；「起情」只做為「環譬以託諷」的經驗材料基礎而已。

綜合上述，對於《文心雕龍》第一重的「興」義，我已在二篇論文中，做過詮釋，故在這裡不重複細論；不過，其中還有二個留白的問題，與本論文的主題相關密切，下文將一併處理，在此先做簡要提示：

（一）劉勰於〈比興〉的論述中，主要定位在語言層次以詮釋「比興」，而涵

<sup>27</sup> 葉嘉瑩：〈中國古典詩歌中形象與情意之關係例說〉，收入葉嘉瑩：《迦陵談詩二集》（臺北：東大圖書公司，1985年）。

具一般性詩歌語言構作原理的意義。這與漢儒主要定位在箋釋詩騷文本的實際批評不同。漢儒對「比興」的關懷重點是：如何閱讀、詮釋詩騷文本，解開「比興」的「語言符碼」，而獲致「作者本意」。因此，他們的發言位置是讀者如何閱讀、詮釋的立場及觀點，而不是作者如何創作的立場及觀點；所謂「比興託喻」、「作者本意」，只是漢儒所持不證自明之詩騷本質論的基本假定；至於「比興」本身在語言構作層次所涵具的原理法則，不在漢儒的問題視域中。劉勰論述「比興」卻定位在這一理論性的問題視域；而文本的「語言形式」乃是作者與讀者雙方會集之地。作者進行創作，必須構作語言以表達情意，即《文心雕龍·知音》所謂「綴文者情動而辭發」；讀者進行閱讀也必須解釋語言以知會情意，即《文心雕龍·知音》所謂「觀文者披文以入情」。兩者會集在「語言形式」之地，進行「意義」的交談。因而，劉勰在因承漢儒箋釋詩騷之讀者立場、觀點的基礎上，已將「比興」轉變出作者如何構作語言的觀點，故涵具「創作論」的意義。其實，很多學者就是「理所當然」的將《文心雕龍》的〈比興〉篇，從「創作論」的觀點進行研究；然而，劉勰「比興」之論何以會有這樣的轉變？在學術上，不能將它看作「理所當然」、「事本現成」的產物，而必須詮釋其原因、評斷其價值。另外，在《文心雕龍》的〈比興〉篇中，因承漢儒箋釋詩騷的「讀者立場與觀點」，還有「殘餘」的成分嗎？這些問題，還沒有學者仔細思辨、討論過。因此，劉勰「比興」之說，在觀念史上的位置，仍有待詮評。

（二）《文心雕龍》的〈比興〉篇中，劉勰以「起情」釋「興」，云：「興者，起也。……起情故興體以立。」這「起情」之說，不但切中「興」字的本義，更是越過漢儒箋釋詩騷，而遙契《詩經》文本所隱涵詩歌發生性原因之義。前文指出，在第一重「興」義中，「環譬以託諷」是〈比興〉篇優先性的基本要義；而「起情」只是做為「環譬以託諷」的經驗材料基礎。然而，「起情」在我們所要討論第二重「興」義的語境中，卻反而比「環譬以託諷」更具有理論的優先性，必須另做處理。

第二重「興」義，由於在《文心雕龍》的文本中，沒有被顯題化而專篇論述；故一般學者都未特別重視，也就未能持與〈比興〉篇對觀，從而揭明它的理論性意義，並據此詮定《文心雕龍》之「興」義，在觀念史上的轉型位置。本論文正是以此為論述重點。

第二重「興」義主要在〈詮賦〉、〈物色〉二篇，伴隨劉勰對賦體、物色的論述呈現出來。〈明詩〉、〈情采〉亦稍涉及之，可為輔證。

我們先將幾處文本引述如下：

〈詮賦〉云：

……至於草區禽族，庶品雜類，則觸興致情，因變取會。

又云：

原夫登高之旨，蓋睹物興情。情以物興，故義必明雅；物以情觀，故詞必巧麗。

〈物色〉云：

春秋代序，陰陽慘舒。物色之動，心亦搖焉。……物色相召，人誰獲安？

又云：

歲有其物，物有其容；情以物遷，辭以情發。一葉且或迎意，蟲聲有足引心。

又云：

詩人感物，聯類不窮。流連萬象之際，沉吟視聽之區。寫氣圖貌，既隨物以宛轉；屬采附聲，亦與心而徘徊。

又云：

四序紛迴，而入興貴閑；物色雖繁，而析辭尚簡。

又云：

山沓水匝，樹雜雲合。目既往還，心亦吐納。春日遲遲，秋風颯颯。情往似贈，興來如答。

在詮釋這些文本之前，我們先以「互文詮釋」的原則，照應到第一重「興」義，也就是〈比興〉篇的文本。依循前文所特別指出的「起情」說，我們先從〈比興〉篇確認「興者，起也」這一個基本概念。《說文》解釋「興」字的本義就是「起」，引伸而有「引」、「生」等義。「起情」就是「引生情感」；而「情」者「性」之動也。此「性」為血氣所生具的「情性」；情性者，情之性也。其本體為「靜」，必須「感物」而「動」，才會產生喜怒哀樂好惡欲的「七情」之象，故《禮記·樂記》云：「夫民有血氣心知之性，而無哀樂喜怒之常，應感起物而動，然後心術形焉。」<sup>28</sup>所謂「應感起物」就是應接外物而引發感覺，感覺所生的喜、怒、哀、樂等情緒，就是「心」的動向，謂之「心術」。劉勰明顯因承這種「感物」的觀念，從而詮釋「詩」的發生原因。我們可以互文照應到〈明詩〉，云：

人稟七情，應物斯感；感物吟志，莫非自然。

準此，「興」就是「感物」而「起情」；而此「物」又是何義？在中國古代文化思想的經典中，「物」是一個具有理論義涵的術語；但往往被現代學者籠統含糊的使用。它的基本概念即是《莊子·達生》所做的界義：「凡有貌象聲色者，皆物也。」再從它被使用的語境而言，可有二個基本義涵：一是與「道」相對而成義。「道」是先驗的形上本體，「物」則是形下經驗界的一切存有物；二是與「心」相對而成義。「心」是主體內在的心靈，可有情欲之心、認知之心、道德之心、審美之心等。而「物」則是「心」之所對，一切外在客觀的存有物。當然，這些存有物大體都在經驗現象界之內，因此與前一義涵並非截然二分。

那麼，在經驗現象界中，「物」的實質內容是什麼？它並沒有固定唯一的義涵，必須在不同的語境中，相對於不同主體性的「心」而定：如果相對於情欲主

<sup>28</sup> [漢]鄭玄注，[唐]孔穎達疏：《禮記注疏》（臺北：藝文印書館，1973年，《十三經注疏》影印嘉慶二十年江西南昌府學重刊宋本）。

體，「物」便是情欲之心所感覺、欲求的對象；如果相對於認知主體，「物」便是認知之心所判斷的對象；如果相對於道德主體，「物」便是道德之心所判斷的對象；如果相對於審美主體，「物」便是審美之心所判斷的對象。

在上述〈樂記〉的語境中，「物」的實質義涵，乃情欲主體之所對，主要是社會文化世界中，《老子》第十二章所謂：五色、五音、五味等「難得之貨」；故「應感起物」而動的「情欲」，一是「喜怒哀樂」的情緒，二是「好惡」的意向，即「欲求」或「排拒」；這不僅是直覺感受的情緒，而是有價值判斷的「意向」了。此種「情欲」反應，雖出於天生的「血氣心知」之性，不能滅絕；但是如果任其放縱而無節制，必有害於社會；故而〈樂記〉在儒家文化思想的語境中，「物」是「情欲主體」的對象，實有負面價值之義；而「情」既與「欲」混合不分，則「情」同樣有負面價值之義，必須經由道德理性之「逆覺」作用，加以節制，這就是〈樂記〉所謂「反情以和其志」。<sup>29</sup>而伴隨著儒家文化思想中，這種可能背反道德理性之「情」與「物」的觀念，漢儒箋釋詩騷時，就像〈詩大序〉那樣，總是特別強調詩歌必須「發乎情，止乎禮義」；故而詩歌之「興」，雖由於「感物起情」，卻不能順隨「血氣心知」之性，直接發乎「情」以付諸吟詠；而必須在「先王之澤」下，以「禮義」加以制約，使得詩歌之用，能符合「溫柔敦厚」之義；故而對政教之得失雖有勸諭，也必須採取「環譬以託諷」的「興體」以為之。這是漢儒箋釋詩騷所建構的第一重「興」義，到了六朝已是既成的傳統。在這一傳統中，「興」最優先的要義是「環譬以託諷」，而不是「起情」。

第二重「興」義，主要是詩人「感物起情」而發乎吟詠。〈明詩〉說：「感物吟志，莫非自然。」似乎將詩的發生原因歸諸人性之「感物起情」，乃自然而然的表現。〈情采〉所謂：「風雅之興，志思蓄憤，而吟詠情性……。」似乎也宣告了「為情而造文」的《詩經》文本，它實際的發生原因，也是人們感物而動，「志思蓄憤」之「情」的自然流露。上引〈詮賦〉：「觸興致情」、「睹物興情」、「情以物興」等話語，似乎同樣表明了「賦」乃「感物起情」之作。

上述這類話語，斷章取義而解之，都涵具了第二重「興」義。然而，從這二篇文本的整體語境來看，〈明詩〉在「原始以表末」的論述脈絡中，所謂「順美

<sup>29</sup> 詳參顏崑陽：〈從〈詩大序〉論儒系詩學的「體用觀」——建構「中國詩用學」三論〉，收入國立政治大學中文系編：《第四屆漢代文學與思想學術研討會論文集》（臺北：新文豐出版公司，2003年），頁287-324。

匡惡，其來久矣」、「四始彪炳，六義環深」、「匡諫之義，繼軌周人」，這類話語都表明儒家詩觀仍是劉勰所因承的主要傳統。而〈情采〉在「吟詠情性」之下，接云「以諷其上」，也表明儒家「政教諷諭」的詩觀仍為劉勰所因承。至於〈詮賦〉之批判「蔑棄其本」、「愈惑體要」的賦作，實乃「無貴風軌，莫益勸戒」，則表明劉勰對於「賦體」，並未全然放棄儒家「政教諷諭」的觀念。

不過，在上述這幾篇的語境中，儒家「政教諷諭」的傳統固然是劉勰所因承的觀念基礎；但是，「感物起情」的「興」義，卻也在文本中，伴隨著劉勰對詩、賦之發生性原因的論述，而被突顯出來。並且從文本的語境來理解，在〈詮賦〉篇中，「感物起情」之「興」義，其優先性已有明顯的強化。這種現象，即使劉勰並非刻意將此一「興」義顯題化；但是，我們從文本詮釋的視域觀之，這是值得特別關注的訊息。當劉勰做為齊梁這一時代最精敏的文學理論家，除了因承傳統之外，某些由社會文化之變遷所鋪展的當代存在處境，其中隱著的群體文化意識型態，也可能已悄悄的滲進劉勰這個論述主體的心靈，而自然展露在他的話語脈絡中。上述《文心雕龍》那種「感物起情」與「環譬託諷」並陳，而優先性互有消長的文本話語，其實已演示了在六朝社會文化轉型時期，「興」義也正漸漸的隨之而轉型了。

這一轉型現象，在〈物色〉篇中表達得更為明顯。從前文對〈明詩〉、〈詮賦〉、〈情采〉的論述來看，就已顯示第二重「興」義，幾乎都在「感物」與「起情」之論述的「局部」語境中呈現。及至〈物色〉篇，「全部」語境都已切合在「感物起情」之說了。整篇文本即使未必處處出現「興」字；但是，所論卻都是：氣之動物——物之四時變化——人之感物——情以物遷——辭以情發，這整個過程就是「興」義。而這種「興」義與〈比興〉篇的「起情」之說相關，卻與「環譬以託諷」截然不同。

〈物色〉云：「春秋代序，陰陽慘舒。物色之動，心亦搖焉。……物色相召，人誰獲安？」這段文本要義在於：陰、陽二氣互為消長，以生四時物象之變化。而四時物象之變化感動人心，詩由此而生。其中，陰陽二氣之說，明顯源自《周易》的宇宙論；而在這一宇宙論的基礎上，衍生出「氣感」之說。萬物不但生於陰陽二氣合和，並感乎陰陽消長而變化，而且物與物之間也同氣相應、同類相召。人為萬物之一，當然也在這「氣感」的動態結構中。人為萬物之靈，其「心」有「能感」的主動力；因此由宇宙萬物之「氣感」推演到人之「感物」，故云：「物色之動，心亦搖焉」。《周易》以降，這是孔孟道德心性論之外，另一討論自然

宇宙及其與人之存在關係的論述傳統。《呂氏春秋》以至漢代諸子，都有這一類「氣感」之論；而影響所及，六朝詩學大致也在這一論述傳統的語境中，詮釋詩的發生與本質意義。鍾嶸〈詩品序〉所謂：「氣之動物，物之感人，故搖蕩性情，形諸舞詠。」<sup>30</sup>以及《文心雕龍·物色》上引那段文本，就是最典型之論。<sup>31</sup>

接著，在這「氣感」、「感物」的觀念基礎上，〈物色〉篇進一步推演到詩歌創作的過程，由「歲有其物，物有其容」的創作處境，說明了「自然物色」供應著客觀經驗材料；到「情以物遷」，也就是「感物起情」之「興」，說明了「情」供應著主觀經驗材料；然後，推到「辭以情發」，這才進入以特定語言形式表現情感而實現作品的階段。值得注意的是，劉勰在「辭以情發」的關鍵點上，完全沒有限定「辭」就是「環譬以託諷」。甚至接下去所說「一葉且或迎意，蟲聲有足引心」，都是指出自然物色直接「迎意」、「引心」。所謂「詩人感物，聯類不窮」，這裡的「聯類」也不是「環譬託諷」的「興」義；而是身處自然變化之中，「流連萬象之際，沉吟視聽之區」，而獲致對各殊「物色」感覺經驗的「類似聯想」。然後，「辭以情發」之時，也是直接的意象表現：「隨物以宛轉」、「與心而徘徊」。那麼，在這種「興」的情境中，詩人面對四季變化無窮的「物色」，須是「入興貴閑」；這說明了詩歌乃是從容悠遊的感興之作，如何從繁雜的物色，運作簡約的言辭，以經營情味無窮的意象？這就成為創作的要則了。而所謂「興」者，乃詩人在山水雲樹、春日秋風的「物色」間，進行著「目既往還，心亦吐納」而「情往似贈，興來如答」的體驗，這完全是從感官直覺到心靈想像的審美活動。當此之時，政教的美善刺惡以及語言的環譬以託諷，就不再是詩人沉重的負擔。

這完全是有別於漢儒所建構「比興」傳統，一種新變轉型的「興」義了。魏晉六朝漸興而唐代之後大盛，與「政教諷諭」無涉的「個人抒情詩」，就是以這一「興」義為觀念基礎。而這種「興」，其語言形式就未必「言在此而意在彼」的「託喻」不可。詩人「感物起情」而直「賦」其景、直寫其物，作品所營造的「意象」可觸引讀者「起興」，這就是「興而賦，賦而興」的個人抒情詩。所謂「興而賦」是從「創作」而言，指的是詩人感物起情，而將感覺經驗所生的意象以「直賦」的形式去表現，沒有「比興託喻」之意，唐代的個人抒情詩大多如此；所謂「賦

<sup>30</sup> [梁]鍾嶸著，曹旭集注：《詩品集注》（上海：上海古籍出版社，1996年），頁1。

<sup>31</sup> 參見龔鵬程：〈從「呂氏春秋」到「文心雕龍」——自然氣感與抒情自我〉，收入龔鵬程：《文學批評的視野》（臺北：大安出版社，1990年），頁47-84。

而興」是從「閱讀」而言，指的是讀者從詩歌文本的「直賦」意象引生情感，而不必考索言外有何「比興託喻」的「作者本意」，唐代的個人抒情詩大多應該如此閱讀。故而不管從創作或閱讀來看，意象「直賦」個人抒情詩，往往含有這第二重「興」義的「起情」效用；「興」未必都要有「託喻」之意了。<sup>32</sup>

「感物」與「起情」，在文學四大要素所構成「總體情境」的圖式中，乃居於「宇宙—作者」之間，這是創作處境以及動機產生的階段。詩的發生原因都應該從這一階段尋求詮釋，故而「感物起情」之說，正是中國古代對詩之發生原因，所建構最主要的創作理論。「感物起情」就是《文心雕龍》的第二重「興」義，這種「興」的觀念關聯著中國詩歌的「發生論」與「本質論」，乃是「第一序」的詩學。因為這一階段「前」於「作者—作品」之間的「語言構作」，所以詩人設想如何構作「託喻」的語言形式，這種屬於「第二序」的詩學，在第一序的階段還不成為議題。因此〈物色〉篇中，語言構作之「興」幾乎不顯其義，顯義的是「感物」與「起情」。「感」是「情性主體」天生所具之能力，「物」是所感的對象；而「情」則是主客相接所「引生」的內在心理經驗。詩歌之所以發生的主客觀因素，都涵在這一種「興」義之內。

《文心雕龍》的語境中，承自漢儒所建構的「比興」傳統，被劉勰顯題化而專篇論述，因此我們說它是第一重「興」義；而未被專篇顯題化論述之「感物起情」，我們說它是第二重「興」義。假如跳出《文心雕龍》的語境，在一般理論上，從詩的生產過程觀之，第二重「興」義反而在先，它才是關乎詩歌發生原因的第一序詩學；而第一重「興」義卻是第二序的詩學，它關乎「後起」的語言構作與政教意圖的設想。「興」觀念史的發展，如果只從漢儒箋釋詩騷所建構的「比興」談起，可能會有這樣先後序位的錯亂。然而漢儒之前，孔子時期所謂的「興」義，甚至孔子時期之前，隱涵在《詩經》文本中，那種「前觀念」、「前論述」的「興」義，這都必須做出適切於歷史語境的詮釋；而「興」的觀念史也才能獲致完整的建構。

<sup>32</sup> 有關「興而賦，賦而興」的說法，詳參顏崑陽：〈從應感、喻志、緣情、玄思、遊觀到興會——論中國古典詩歌所開顯「人與自然關係」的歷程及其模態〉，《輔仁國文學報》第29期（2009年10月），頁64-65，又頁74。

### 三、《文心雕龍》二重「興」義在「興」觀念史的轉型位置

「比興」觀念史的研究已不少成果，毋庸在這裡贅說。我們所要處理的是獨標「興」義而詮釋其觀念變遷的歷程。這個觀念變遷的歷程，從先秦直到六朝，大致已形成一種時序化的動態性結構體系；六朝之後，就依循這個體系做出一些局部性的衍義。前文述及，我曾在〈從「言意位差」論先秦至六朝「興」義的演變〉一文中，將這變遷歷程分為三個階段；但是，於今反思，頗覺三個階段之說，猶未完足。其中關鍵，一般學者也不易察知，這怎麼說？歷來有關「比興」或「興」觀念的探討，大都只聚集在賦、比、興三義已經命名而成爲「顯性觀念」，並被概念性語言所論述的文本，例如前舉《周禮·春官·大師》的「六詩」之說、孔子所謂「詩可以興」之說、〈詩大序〉的「六義」之說等；但是，這種種開放性的論述，其共同根源其實都來自對《詩經》文本的詮釋；而《詩經》文本的詩人們並沒有對「比」、「興」做出命名，也沒有當作「顯性觀念」去論述。遠古的詩人們，在詩歌自然吟詠而發生的當下，「比」與「興」其實就是他們與生俱存而不自覺的原始思維方式，我們可稱它爲「隱性意識」。這種「隱性意識」就蘊涵在《詩經》的文本中。我們將這個層次的「興」義，稱爲「詩原生型興義」。

準此，我將以上述「興義演變」那篇論文爲基礎，再加上本文所新提出的「詩原生型興義」，而在宏觀視域中，大體將「興」觀念的變遷分爲四個時期的五種類型：（一）《詩經》文本生成時期的「詩原生型興義」；（二）春秋戰國「用詩」時期的「讀者感發型興義」；（三）漢代箋釋詩騷時期的「文本解碼型興義」；（四）六朝詩歌創作時期的「作者感物起情型興義」與「作品興象型興義」。

第一種「詩原生型興義」，指的是中國現存最早詩歌總集《詩經》文本的生成時期，詩文本中所蘊涵與詩之生成而一體俱存的「興」義。生成者，發生而形成。這一類型的「興」義，具有詩的「本質義」。徐復觀曾經反思「比興在傳注中的糾結」，尤其是「興」義，而將「比興」從語言層次的表現方法，提升到「從詩的本質來區別賦比興」，而以情感的「觸發」說「興」，並斷言賦、比、興三者，乃以「興」爲勝義，它正是詩的本質。<sup>33</sup>此說能直探「興」義之本，不過我們必須對徐復觀這一說法，略做補充。「本質論」通常會流於「先驗」之說，而與經驗層次的「發生論」截然爲二；但是，我們必須強調「詩」是文化產物，一切文化產物都

<sup>33</sup> 徐復觀：〈釋詩的比興〉，收入徐復觀：《中國文學論集》（臺北：民主評論社，1966年）。

是人們在實存經驗情境中的創造，因此「本質」必是相即「發生」而存在，彼此無法切割為二。

我曾經在一篇論文中，提出「興」義構成的「三域」因素之說，認為「興」義必須整合三域因素去理解，才得以完備：（一）從「實在域」來看，不管「自然域」或「社會域」，眾多事物原就存在著形質的「類似性」，因此而可以相互「感應」或「類比」。這是文化建構中，「分類」、「歸類」之所以可能的存有論或宇宙論基礎；「興」之「連類」也是以中國遠古人們由觀察宇宙萬象所獲致的理念為基礎，這個理念就是《易傳》所謂「同聲相應，同氣相求」；而這種說法，在先秦典籍中頗為常見，是一種通行的「宇宙觀」。（二）從「心理域」來看，「興」是人類天性中「感知」而「連類想像」的心理機能。（三）從「語言域」來看，「興」是「引譬」的語言形式，故孔安國合「引譬」與「連類」以釋「興」。分別言之，「連類」乃結合上述實在域與心理域的因素而言，「引譬」則就語言域的因素而言。<sup>34</sup>

準此，這種「詩原生型興義」根本就是遠古詩歌之「生成」，其自身所內含的「本質」。這本質是由三個元素所融合而成：一是主體所生具「感知」、「連類想像」之「心理機能」，故「興」字的本義是「起情」。二是對象物所生具之「類似性」。三是語言的「譬喻形式」。在遠古時代，人們感物而動，連類想像，發為吟詠，自然而然以譬喻形式的語言表現之。當時，他們並不自知這就是「比興」，只是隱涵在「吟詠性情」的行為中，是為「隱性意識」，故不做贅言論述，而「比興」已與詩而俱存。如果獨標「興」義而言，這就是「詩原生型興義」。

至於第二、三類型的「興」義，我在前引「興義演變」的論文中，已做了比較詳細的分析性詮釋，在這裡不重複詳論，僅概說其要如下：

首先，我們討論什麼是春秋戰國「用詩」時期的「讀者感發型興義」？這一時期主要的「詩」活動，不是創作，而是「讀詩以致用」。「文學創作」在周代不是士人關懷的普遍問題；因為，當時所謂「作」就是「創造」，而所創造的都是「文化產物」，不是近現代所謂的「文學作品」。凡是作八卦、演周易、制禮作樂等，都是「聖人」才做得到的創造行為，故《中庸》云：「作之者聖，述之者明。」以孔子之聖，也自謙說：「述而不作」。在這種「神聖性作者觀」的時

<sup>34</sup> 顏崑陽：〈從應感、喻志、緣情、玄思、遊觀到興會——論中國古典詩歌所開顯「人與自然關係」的歷程及其模態〉，頁 65-66。

代，<sup>35</sup>「如何作詩」並非士人所關懷的問題；他們所關懷的主要問題是「如何讀詩以致用」。因此，研究先秦文學，不能以我們當代語境之「文學創作」的視域，去詮釋先秦的文學活動，包括六詩、六義之說，以及孔孟諸子之引詩、說詩等；他們這種種言說，幾乎都是讀者、用詩者的立場、觀點，而不是作者的立場、觀點。因此，這時期的「興」義，必須從「讀詩以致用」的觀點才能獲致適切的理解。

所謂「讀者感發型興義」，指的就是讀詩而感發其志氣，那就是「興」。《論語·陽貨》孔子云「詩可以興」，「興」是何義？朱熹《論語集注》解釋最為適切：「感發志氣」。<sup>36</sup>準此，則在文學總體情境中，孔子這裡所說的「興」，其義的側重面不在詩人如何進行創作？如何形象思維？如何使用隱喻、象徵的語言形式？而在士人們讀詩之後，如何從詩文本得到感發而興起志氣？那麼，這種由閱讀、感發進而詮釋的「興」，當然就是任隨讀者之主觀感知而皆可，沒有如何進行「比興解碼」而找尋「作者本意」的問題。王夫之接續朱熹之後，對孔子所說「詩可以興」，從「讀者」立場、觀點做了很適切的詮釋：

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>37</sup>

王夫之詮釋「詩可以興」，其「興」義明顯是讀者居於主位。如何詮釋詩意？隨讀者之所「以」而皆「可」。以者，因也，用也。「讀者各以其情而自得」，則「興」就是每個讀者各別從「文本情境」與「自身存在情境」所做感知、連類想像，而得到的啟發。閱讀的目的，不在「作者本意」的索解，而是從文本「起情」以自得其意。

這一型「興」義與前一型相較，顯然都涵有「起情」之義，這是「興」字的本義。只是，我們要注意，在「詩原生型興義」中，做為「起情」的對象，是實在世界的事物，尤其是自然景象，也就是遠古詩人在素樸的存在經驗世界中，面對自然景象而感物起情、連類想像，這就是「興」；故《詩經》的文本有一種常

<sup>35</sup> 先秦「神聖性作者觀」的詳況，參見龔鵬程：《文化符號學》，頁 8-20。

<sup>36</sup> [宋]朱熹：《論語集注》（臺北：學海書局，1979 年），卷 9，頁 121。

<sup>37</sup> [清]王夫之著，戴鴻森箋注：《薑齋詩話箋注》（臺北：木鐸出版社，1982 年），卷 1〈詩譯〉，頁 4。

見的敘述模式，很多詩篇的首聯都是描寫景物，「詩經學」上稱為「興句」，接著次聯抒情或敘事，稱為「應句」。上下兩聯之間，以興句之景物，引起「應句」之情事，彼此具有「譬喻」的關係。<sup>38</sup>這是「興」在詩文本中所呈現最原初的型態，「起情」之義甚為顯明。至於「讀者感發型興義」，則做為「起情」的對象，已由存在經驗世界轉為「詩文本」，因此這是讀者從已被創造完成的文本情境，引起感發。這二型所感之對象有異，而其為「起情」則同，所重者都在「主體」與「對象」之間，感知及連類想像的關係；故《文心雕龍·比興》就是以「起情」釋「興」，這層「興」義非常重要，是不可「忘」的基本義。它顯示「詩」與「人之存在經驗」相即不離的關係；而不只是作詩的思維方式或修辭法則。如果我們將「興」簡化成語言層次的暗喻、隱喻或象徵，正落入劉勰之所譏：「日用乎比，月忘乎興。」

接著，我們討論什麼是漢代箋釋詩騷時期的「文本解碼型興義」？這是由兩漢儒者「解經學」所建構出來的「興」義。「三百篇」到秦末漢初被「經化」而名為《詩經》，這是眾所熟知的經學史知識。〈離騷〉在漢代也因為被王逸等解釋為「依託五經以立義」，而被「經化」了；故王逸《楚辭章句》稱為〈離騷經〉。不管是《詩經》或〈離騷經〉都是隱涵著古聖先賢依藉「比興符碼」寄託「政教諷諭」的「本意」。

因此，如何針對文本以「解碼」而索解「作者本意」，乃成為漢代箋釋詩騷的要務。不過，我們必須特別指出，「毛傳」在《詩經》一一五篇文本獨標「興也」，仍是因承孔子「詩可以興」之義，提示讀者於所指「興也」之處，可以用心「感發」，以悟詩意而致用。一般論者往往將「毛傳」與「鄭箋」統合為一系，其實這是對「毛傳」所標之「興」沒有深入理解之故。<sup>39</sup>準此，兩漢箋釋詩騷所建構「文本解碼型興義」，主要是鄭玄之箋詩與王逸之注騷。鄭箋將毛傳標「興」的文本皆確解為「興者，喻……」，<sup>40</sup>亦即以「譬喻性符碼」寄託言外的「作者本

<sup>38</sup> 參見朱自清：《詩言志辨》，收入《朱自清古典文學論文集》（臺北：源流出版社，1982年）；裴善賢：《詩經研讀指導》（臺北：東大圖書公司，1987年）。

<sup>39</sup> 參見顏崑陽：〈從「言意位差」論先秦至六朝「興」義的演變〉，頁155-159。

<sup>40</sup> 《詩經·周南·關雎》，毛傳在「關關雎鳩，在河之洲」句下，標示「興也」，鄭玄於此建立義例云：「興是譬喻之名，意有不盡，故題曰興，他皆放此。」《毛詩正義》，卷1，頁20。以下毛傳所標之興，鄭箋都解為「興者，喻……。」例如《詩經·周南·樛木》，在「南有樛木，葛藟纒之」句下，毛傳標示「興也」，鄭箋則解釋說「興者，喻后妃能

意」，這就是「詩經學」上所稱的「興喻說」。同時，如前文所引述，鄭玄對「興」的基本概念也做了明確的界義，云：「興者，以善物喻善事。」又云：「興，見今之美，嫌於媚諛，取善事以喻勸之。」至於王逸箋注〈離騷〉，他在〈楚辭章句序〉與〈離騷經序〉中，做了二個基本假定：「上以諷諫，下以自慰。」這是屈原作〈離騷〉的「本意」；「〈離騷〉之文，依詩取興，引類譬喻。」這是屈原作〈離騷〉的語言形式，因承《詩經》之「興」而採取引類譬喻的符碼。

準此，漢代主流性的「興」觀念，就是如何解讀詩騷之「引類譬喻的符碼」，而索解「作者本意」。表面看起來，這是「作者」立場並連帶「語言形式」的觀點。其實，深層處仍然是「讀者」的立場、觀點，也就是「讀者」如何箋釋經典，做好「文本解碼」以索解作者所「託喻」之本意；所謂「比興符碼」與「作者本意」，只不過是讀者詮釋策略上所做的基本假定。這就是漢代「文本解碼型興義」，其關鍵也是在於「讀者」與「文本」的關係；但是與前一「讀者感發型興義」有些不同，二者的「對象」雖然都是「文本」；但是，「讀者感發型興義」之「讀者」具有「能動」的「主體性」，於文本自由感發；而「文本解碼型興義」之「讀者」卻沒有這種「能動」的「主體性」，其閱讀必須受到「文本解碼」的限制，而所獲致的閱讀效果，也不在於自我主觀的「感發志氣」，而是索解被假定為客觀存在的「作者本意」。至此「興」的「起情」基本義，已隱匿不顯了。其實近現代對「比興」的研究，很多學者顯然頗受漢儒箋釋詩騷的詮釋視域所遮蔽，因而往往看不到其他四個類型的「興」義。

最後，論述六朝時期二型的「興」義。「作者感物起情型興義」，前文已經由《文心雕龍》相關篇章的文本分析，詮釋清楚了。至於「作品興象型興義」，主要以鍾嶸《詩品·序》為代表，所謂「文已盡而意有餘，興也」。<sup>41</sup>鍾嶸的發言位置顯然是「作品語言」；但他與漢儒「文本解碼型興義」不同，無須關聯到「作者本意」而構作「比興託喻」的語言形式。鍾嶸所謂「文已盡而意有餘」，可以是作品本身的「興象」所含具的表現效果，讓讀者經由直觀而體味無盡，這就是鍾嶸所說的「興」，我們稱他為「作品興象型興義」。<sup>42</sup>

我們以上述「興」觀念史之四個時期、五種類型的詮釋系統做為基礎，主要

---

以意下逮眾妾……」《毛詩正義》，卷1，頁35。其他皆仿此。

<sup>41</sup> [梁]鍾嶸著，曹旭集注：《詩品集注》，頁39。

<sup>42</sup> 詳見顏崑陽：〈從「言意位差」論先秦至六朝「興」義的演變〉，頁167-168。

論旨在於詮釋、評斷《文心雕龍》二重「興」義在「興」觀念史上的轉型位置。其中以〈比興〉篇為主據所展現的第一重「興」義，我們前文已經證明；但是它在觀念史上的因變位置，則尚未盡其義，有待補述。從觀念史的觀點而言，這第一重「興」義，大體因承漢儒箋釋詩騷的觀念而創變之。其因承者是以「託喻」釋「興」，所謂「環譬以託諷」，就是漢儒箋釋詩騷所抱持的基本觀念。至於其創變者有三：

（一）漢儒所說「比興」，是特別針對詩騷文本所做的箋釋，乃實際批評的話語，不具一般理論之義。劉勰的「比興」之說，則是針對比、興，分別證明二者在語言構作上的原理，已具備一般理論之義。

（二）漢儒箋釋詩騷，其發言位置是讀者立場及觀點，也就是讀者如何詮釋「比興符碼」，而索解「作者本意」；劉勰「比興」之說，開始雖曰「毛公述傳，獨標興體」，似猶「殘餘」讀者立場、觀點的痕跡；但是，其主要論述內容顯然定位在語言層次，並且明白指認「詩人比興，觸物圓覽」，其言說立場、觀點已轉向作者立場及觀點，因此具有「創作論」的意義。

（三）劉勰釋「興」為「起情」，這是漢儒所隱蔽之「興」的基本義，卻被劉勰揭顯出來。「起情」之說，在〈比興〉篇中，雖不是最優先的要義，其實卻已暗接〈詮賦〉、〈物色〉的第二重「興」義。而值得我們格外注意的是，從〈比興〉到〈詮賦〉、〈物色〉，所謂「起情」都是作者立場、觀點的創作論之義，與春秋戰國時期的「讀者感發型興義」有所不同。

綜合上述，《文心雕龍》在〈比興〉篇中的第一重「興」義，從「興」觀念史變遷的視域觀之，已顯示「因」與「變」並陳的論述型態。其中所創變者，如果從作者立場、觀點與「起情」之說這二點來看，到〈詮賦〉、〈物色〉所表達的第二重「興」義，便已明顯做了完全的轉向。其中「起情」之說，更是超越漢儒「文本解碼型興義」與先秦「讀者感發型興義」，而遙契「詩原生型興義」，表現出一種新變的「作者感物起情型興義」。不過，它與「詩原生型興義」略有差別；「詩原生型興義」乃與詩俱存，是詩人的「隱性意識」，並未被揭明為「顯性觀念」而以概念性語言陳述之；至於「作者感物型興義」，在六朝雖未形成詩學專論，卻已在《文心雕龍》的文本中，或其他士人的日常書寫中，<sup>43</sup>呈現了「顯

<sup>43</sup> 例如〔晉〕孫綽：〈三月三日蘭亭詩序〉：「情因所習而遷移，物觸所遇而興感」、〔梁〕蕭統：〈答晉安王書〉：「炎涼始貿，觸興自高。睹物興情，更向篇什。」分別參見〔清〕

性觀念」的陳述；也就是劉勰等人已在觀念上，覺知到「作者感物起情」之「興」，乃是創作的動力因，而加以陳述。

比較六朝這種「作者感物型興義」與先秦及漢儒所說的「興」義，其差異處可得而言之：先秦及漢儒所說的「興」義都是讀者立場、觀點，所對的都是「詩文本」的閱讀；在前文所說「文學總體情境」的圖式中，應是「作品—讀者」、「讀者—宇宙」這二個階段的「興」義；而《文心雕龍》第二重「興」義則已轉向作者立場、觀點，故與先秦同為「起情」的「興」義，所對的卻是自然宇宙而不是詩文本；從而衍伸到表現為作品時，所產生心理的形象思維與語言的刻畫描寫，此即〈物色〉所云：「詩人感物，聯類不窮。流連萬象之際，沉吟視聽之區。寫氣圖貌，既隨物以宛轉；屬采附聲，亦與心而徘徊。」因此在「文學總體情境」中，應是「宇宙—作者」、「作者—作品」這二個階段的「興」義。

《文心雕龍》的文本中，從第一重「興」義到第二重「興」義，其轉型的軌道有跡可尋；但是，劉勰似乎並未自覺，因此沒有將第二重「興」義顯題化而特立專篇討論，只是伴隨著「賦」體「睹物興情」，以及「物色之動，心亦搖焉」的論述，才談到「詩人感物」、「情以物遷，辭以情發」等話語，而披露了一種與先秦、漢代不同類型的「興」義。這可以看作是文化轉型期，士人群體在顯題化的傳統知識籠罩中，另一種隨著存在情境的改變而悄然滋生之新型的「興」義，卻還未積澱充足而全面反思，因此也就還未被顯題化論述，以形成特定的觀念系統。其實，第二重「興」義新興於六朝，除了上述《文心雕龍》的文本之外，其他例如上舉孫綽、蕭統等六朝知識分子日常的書寫中，往往也觸及此義。這種情況，我過去曾經做過比較詳實的論述，<sup>44</sup>故在此不復贅說。

綜合言之，《文心雕龍》的二重「興」義，明顯展示他正好站在「興」觀念史的轉型位置上，故新舊「興」義並陳。從變遷歷程的時間軸線來看，他既因承漢儒箋釋詩騷所說「託喻」的「興」義，又創變了六朝新興「感物起情」的「興」義；而這一「興」義，其實展現了「反本歸源」的趨向，遙契「詩原生型興義」，而在觀念層正式證明詩歌生成的根源性因素，也因此將詩的意義從政教諷喻之意識型態的牢籠中解放出來，個人乃得以自由興感而作。再從「文學總體情境」的

嚴可均：《全上古三代秦漢三國六朝文》（臺北：世界書局，1982年，影印光緒甲午黃岡王氏刊本），〈全晉文〉卷61、〈全梁文〉卷20。

<sup>44</sup> 參見顏崑陽：〈從「言意位差」論先秦至六朝「興」義的演變〉，頁163-168。

圖式觀之，第二重「興」義的轉型，是將「興」義由「作品—讀者」、「讀者—宇宙」這二個階段的位置，轉到「宇宙—作者」、「作者—作品」這二個階段的位置，而賦予詩歌「創作論」的意義。

最後的餘論，我們要略做簡要概括性的說明：六朝之後，有關「興」的觀念發展，大體是在這五個類型的基礎上，歷代因應社會文化或文學情境的變遷，而做出因變或融合的衍義，有的從主體創作心理而提出興會、靈感、妙悟、有意無意之間等觀念；有的從主客心物關係而提出思與境偕、情景交融等觀念；有的從作品本身而提出意境、境界、興象、可解與不可解等觀念；有的從讀者閱讀、理解、詮釋而提出感發、意會、直觀神悟等觀念。諸多衍義，其深層性的基礎觀念，都是「興」。有關六朝之後，「興」觀念史的衍義，可詳參蔡英俊、黃景進等學者的論著。<sup>45</sup>

#### 四、《文心雕龍》「興」義轉型所關聯的社會文化因素

讓我們再略為回顧前文，在「引言」中，我們述及：從社會文化之「總體情境觀」的視域，可以洞察到某一種「觀念」的改變，並非孤立的進行，而是在總體社會文化的結構系統中，各種相關的「觀念」交互作用，相伴而變。因此，我們可以理解到第二重「興」義，在〈詮賦〉與〈物色〉二篇中，伴隨性的呈現，其中應該關聯到與「興」義俱變的其他社會文化因素。這些因素是什麼？宏觀的理解，應該是「作者」這一文學「主體」的觀念，在社會文化變遷中，產生巨大的改變，以及「宇宙」這一文學「對象」的觀念，同時也產生巨大的改變。這二個與「興」義彼此關聯的因素，到了魏晉六朝時期，產生什麼樣的改變呢？

首先，我們關注魏晉六朝的文學「主體」觀念如何改變？「文學」是社會文化總體情境中，一種特殊的精神創造活動。它本身就是文學家之社會文化存在經驗與價值觀的表現。因此，討論文學「主體」觀念的改變，必須置入總體社會文化情境中，去理解人之現實存在的「主體」觀念，隨著時代變遷而有何改變？關於這種論述，前人討論甚詳，大致都認為漢代乃承繼周代以禮樂為基礎的道德理性文化傳統，士人普遍抱持著「群體意識」而存在，普遍性的「道德價值」是人

<sup>45</sup> 蔡英俊：《比興物色與情景交融》；黃景進：《意境論的形成》（臺北：臺灣學生書局，2004年）。

之生命存在意義之所本，這是一種理性的「道德主體」；而魏晉以降，「個體意識」的自覺，使得因依個體氣質才性而來的生命存在意義，被知識階層普遍重視。因此，人的「主體」觀念遂由「道德理性」轉變為「氣質才性」。<sup>46</sup>

先秦兩漢到魏晉這種「主體」觀念的改變，其中最重要的是對於「情」的認知，已由「道德」的價值負面義轉為「非道德」的價值中立義。道德的價值負面義指的是「情惡」的觀念。「非道德」不等於「不道德」，指的是與道德的善惡無關，也就是不屬於道德範疇內的事物或行為，例如遊山玩水、飲酒品茗、彈琴弈棋等。這種種日常生活美趣，都是「非道德」的事物或行為，其本身無善無惡，是另一種「審美」範疇；而「情」之所感者，往往就是緣於這些「非道德」的事物或行為。魏晉六朝士人對於「情」，在觀念上，已覺悟到它的「非道德」性質。因此文學創作活動，「情性主體」也隨之而朗現。

「情惡」的觀念其來已久。孔孟主要關懷在道德心性，對於「情」則存而不論，並沒有「正視」如何處理「情」的問題。至於《荀子》、《呂氏春秋》以及漢代的《淮南子》、《春秋繁露》、《白虎通》、《論衡》等，則已對「情」有了「正視」的態度，而直接提出論述，故《呂氏春秋》專立篇章以論「情欲」。不過，《荀子》以下這一系，幾乎都將「情」與「欲」混同，「欲」是「惡」的動力因，「情」也同之而「惡」，正如《荀子·性惡》云：

……生而有耳目之欲，有好聲色焉，順是，故淫亂生而禮義文理亡焉。然則從人之性，順人之情，必出於爭奪，合於犯分亂理，而歸於暴。

在荀子的論述中，「情」與「欲」二字可以置換而用，而皆出於人性，都是「惡」的動力因。及至漢代，更將人的「性情」結合「陰陽」二氣的觀念，用以解釋道德的善惡之因，而形成「性善情惡」之說，例如許慎《說文》訓解「情」字，云：「情，人之陰氣有欲者。」而《白虎通·性情》更明確提出「陽氣仁，陰氣貪」而「性善情惡」的說法：

<sup>46</sup> 這種由先秦兩漢時期的「群體意識」轉向魏晉六朝時期的「個體意識」，而道德主體觀念也轉向才性主體觀念，大意如此，參考余英時：《中國知識階層史論》（臺北：聯經出版公司，1980年）。

情生於陰，欲以時念也。性生於陽，以就理也。陽氣者仁，陰氣者貪。故情有利欲，性有仁也。<sup>47</sup>

這種性陽情陰，性善情惡的觀念，在兩漢頗為流行。<sup>48</sup>因此，文學創作上的「情性主體」完全被遮蔽，個人抒情詩當然也無由產生。而在儒家詩學觀念的傳統中，「詩」始終固鎖在道德中心的存在情境中，必具「政教諷諭」的功能及效用，才合乎它應有的本質。漢代詩人所固持的就是這樣的「道德主體」。

這種觀念到了魏晉時期，由於東漢末季又再次的禮崩樂壞，士人的生命存在意識得以脫離道德中心的政教牢籠，「個體意識」覺醒，而氣質才性所生具的人「情」，在觀念上也因而與「欲」分開，被視為和「道德」無關而與「審美」有涉的感覺經驗。劉義慶《世說新語·傷逝》所載王戎喪子而「悲不自勝」，回答山簡的質問云：「情之所鍾，正在我輩！」這段名言經常被引用、討論。魏晉六朝人在觀念上，淨化了「情」原先所混雜的「欲」，而視為人之氣性「感物而動」的內心經驗，這已是眾所共識的文化思想史知識，毋庸在此細論。我們所要指出的是，在這總體社會文化情境中，文學創作的「情性主體」也因之而朗現，<sup>49</sup>雖沒有完全取代原先的「道德主體」，卻無疑的已成為這一時期的主流性觀念。

接著，我們關注魏晉六朝的文學「對象」觀念如何改變？伴隨「情性主體」觀念的朗現，主體所對的宇宙，尤其是自然世界，其觀念也跟著改變。在劉勰以「物色」一詞為篇名，當作特定涵義的批評術語，以指涉自然景物之前；「物色」一詞並不經常被使用，所用或指祭祀之犧牲物，牛、羊等動物的「毛色」，例如《禮記·月令》：「是月也，乃命幸祝，循行犧牲，……瞻肥瘠，察物色。」這裡的「物色」指犧牲物的「毛色」；或指人的形貌，范曄《後漢書·嚴光傳》：「光隱身不見，帝思其賢，乃令以物色訪之。」這裡的「物色」指的是人的「形貌」。然則，「物色」一詞到了《文心雕龍·物色》，才由劉勰賦予特指文學「對象」的理論意義，

<sup>47</sup> [漢]班固著，[清]陳立疏證：《白虎通疏證》（臺北：廣文書局，1987年，影印光緒元年春淮南書局刊本），上冊，卷8，頁451。

<sup>48</sup> 參見龔鵬程：〈從《呂氏春秋》到《文心雕龍》——自然氣感與抒情自我〉，《文學批評的視野》，頁56-63；顏崑陽：〈從《詩大序》論儒系詩學的「體用觀」——建構「中國詩用學」三論〉，頁36-37。

<sup>49</sup> 蔡英俊：《比興物色與情景交融》提出「抒情自我的發現」之說，與本文「情性主體的朗現」之說相近，頁30-43。

而成爲專業術語。<sup>50</sup>魏晉六朝之前，在文化思想上，用以指涉某種認識的「對象」，則大多採取單詞「物」。此義前文已述及，不贅。

前文同時也談到，如果是「欲望主體」所對，則「物」便成爲被欲望所希求、佔有、侵吞的「對象」。這個對象指的幾乎都是令人目盲耳聾的五色、五音等物質，在道德上當然涵有負面價值的可能性。至於劉勰在《文心雕龍》所論述的「物色」，卻是審美之「情性主體」所對的自然萬物。它讓主體感動而起「情」，此「情」無涉乎「欲」；因此「物色」不是被希求、佔有、侵吞的欲望對象，而是被感覺、觀賞的審美對象，即所謂「詩人感物，聯類不窮。流連萬象之際，沉吟視聽之區。」這完全是一種心靈的審美經驗。「對象」相應於「主體」，「主體」觀念改變，「對象」觀念也跟著改變；二者相互依存，伴隨而轉型。這種相應於「情性主體」的「對象」，劉勰以「物色」指稱之。「情性主體」所觀照的自然物色，非僅沒有「欲望」的色彩，也沒有「道德」的框架；自然就是自然，詩人感物而興情，而物也在「情」的直覺觀照中，呈現主客交融的意象，就如〈詮賦〉所云「情以物興」而「物以情觀」。我們可以稱這種自然觀爲「興象自然觀」。

然而，六朝這種自然觀，並非從先秦以來都是如此，它是一種新起的自然觀。在魏晉六朝之前，從先秦到兩漢，仍延續著「周型文化」，在這個以禮樂爲基礎的人文傳統中，「道德」是人之存在的普遍價值，自然萬物皆可攝入「道德」此一「價值觀念」的視域內，與人的存在同其體而通其用，因此自然萬物幾乎都被「符碼化」爲道德價值或種種人格的象徵；我們可稱之爲「道德自然觀」，它與「興象自然觀」明顯不同。《論語·雍也》：「智者樂水，仁者樂山。」智者之所以樂水，因其人格類同於水之性；仁者之所以樂山，因其人格類同於山之質。以「道德主體」觀物，物皆成「道德」之象徵符碼，孔子此言，爲「道德自然觀」做了最好的示範。這樣的觀念普遍流行於先秦兩漢間，其中董仲舒的〈山川頌〉可爲典範性文本。<sup>51</sup>而屈原作〈離騷〉更是大規模的將這種道德自然觀，實踐到他的作品中，許多自然景物都被虛化爲象徵道德人格之善惡的符碼，故王逸箋釋〈離騷〉就依循

<sup>50</sup> 《文心雕龍》開始賦予「物色」在文學批評上的理論性意義，可以參見蔡英俊：《比興物色與情景交融》，頁53-104。

<sup>51</sup> 董仲舒之〈山川頌〉以「山」爲「仁人志士」之象徵，又以「水」爲「力者」、「持平者」、「察者」、「知者」、「知命者」、「善化者」、「勇者」、「武者」、「有德者」的象徵。參見〔漢〕董仲舒著，〔清〕蘇輿義證：《春秋繁露義證》（北京：中華書局，1992年），卷16，頁423-425。

這樣的道德自然觀以解碼，〈離騷經序〉云：「善鳥香草以配忠貞，惡禽臭物以比讒佞。……虬龍鸞鳳以託君子，飄風雲霓以爲小人。」不只王逸如此，漢儒箋釋《詩經》也都依循這一道德自然觀的傳統；而自然萬物在這種視域中，被構成一個龐大的象徵符碼系統，自然「物色」也就失其本來面目。

漢代時期，「道德主體」將自然萬物都視爲「道德性」的「對象」，而形成龐大的象徵符碼系統，當然相應的也就產生「文本解碼型興義」。同一歷史時期的文化思想，其內在諸多觀念都非孤立而生，獨自而存，往往隱涵著相依共在的關係網絡，而構成一種特定的文化觀念模式。等到時移世改，這些相依共在的觀念，也非孤立而改，獨自而變。魏晉六朝社會文化轉型，自然物色脫離「道德」的符碼系統，知識分子普遍由兩漢的「道德自然觀」轉變爲「興象自然觀」。這種自然觀當然是伴隨著由「道德主體」轉爲「情性主體」而一體變遷；毋庸置疑，「作者感物起情型興義」也是這一體變遷中，伴隨而變的一環；而《文心雕龍》二重「興」義並陳，正好就站在「興」觀念史轉型的位置上，展示這種觀念變遷的軌跡，因此在「興」觀念史的研究上，具有重大的意義。

## 五、結語

《文心雕龍》的「比興」之說，一向是學者所關注的議題，這類論文粗估應在百篇以上。然而，大多只是以〈比興〉一篇爲據，或訓解文本，以釋比、興之義，或後設的引藉西方理論，將「比興」解釋爲藝術形象、明喻、暗喻、象徵、形象思維等，其義大致在語言形式與心理活動二個層次。其中，較少學者獨標「興」義而論。至於從「興」觀念史的脈絡，論述《文心雕龍》的「興」義究竟居於什麼關鍵性的位置？更是少有學者做出深切的論述。而《文心雕龍·比興》之中，論「興」明顯重於論「比」，而其所論「興」義也比較複雜，學者爭議大多在此。

假如，我們暫離《文心雕龍》的文本語境，擴大視域來看，「興」義更是非常複雜。在文學總體情境中，從「宇宙—作家」、「作家—作品」、「作品—讀者」到「讀者—宇宙」，這四個階段分別所產生不同性質的「文學活動」，都與「興」有關。因此，「興」義多元而適變，是一個在詩學發展歷程中，開放性、動變性的觀念，無法以任何一家之言做爲定論。故本論文特標「興」義而論之，並且還將《文心雕龍》所論的「興」義，置入觀念史的脈絡中，揭明其轉型的地位。

一般學者論述《文心雕龍》的「比興」之說，既以〈比興〉為據，則所論大多是劉勰因承漢儒箋釋詩騷的傳統「比興」觀念，於「興」義所重者在於「託喻」而輕忽「起情」，實無新見。然而，這僅是《文心雕龍》的〈比興〉篇，因承傳統的第一重「興」義而已。假如，我們能與〈詮賦〉、〈情采〉、〈物色〉等篇章，進行互文詮釋，即可發現其中另有魏晉六朝新變的第二重「興」義，乃以〈比興〉篇所說的「起情」為基本觀念，這才是劉勰在因承傳統之餘，隨著六朝總體社會文化的轉型，不自覺的表現有別於漢儒傳統，而新變的「興」義。因此，本論文就是以《文心雕龍》二重「興」義，及其在「興」觀念史的轉型位置，做為主題。

〈比興〉一篇雖大致因承漢儒傳統；但是，我們格外要注意的是，其中已隱涵三個創變：

（一）漢儒所說「比興」，只是實際批評的話語。劉勰的「比興」之說，其要義則在於語言構作原理，已具備一般理論之義。

（二）漢儒箋釋詩騷，其發言位置是讀者立場及觀點，也就是讀者如何解釋「比興符碼」而索解「作者本意」。劉勰「比興」之說，已由漢儒的讀者立場及觀點，轉向作者的立場及觀點，因此具有「創作論」的意義。

（三）劉勰釋「興」為「起情」。這是被漢儒所隱蔽之「興」的基本義，卻被劉勰揭顯出來。「起情」之說，已暗接〈詮賦〉、〈物色〉，而新變出「作者感物起情型」的第二重「興」義。

第二重「興」義，在《文心雕龍》中並沒有被劉勰顯題化而立專篇討論。其因應應該是在社會文化轉型期，這一新起的觀念積澱未深，只是群體的「隱性意識」，故還未進入反思而顯題化論述的階段。這一重「興」義只是伴隨劉勰對賦體、物色的論述而出現；但是，其觀念的特徵卻已甚明：一是情性主體；二是沒有欲望及道德色彩的自然物色；三是感物；四是起情；五是連類。這是構成這一重「興」義的五個因素條件。

「興」義的變遷歷程，從先秦以至六朝，大致已形成一種動態歷程的結構性體系；六朝之後，就依循這個體系做一些局部性或融合性的衍義。我們就將這一動態歷程的結構體系分為四個時期的五種類型：（一）《詩經》文本生成時期的「詩原生型興義」；（二）春秋戰國「用詩」時期的「讀者感發型興義」；（三）漢代箋釋詩騷時期的「文本解碼型興義」；（四）六朝詩歌創作時期的「作者感物起情型興義」與「作品興象型興義」。

綜合而言，《文心雕龍》新舊並陳的二重「興」義，正好站在「興」觀念史，由第三時期到第四時期之間的轉型位置上，完整的展示從漢代「文本解碼型興義」變遷到魏晉六朝「作者感物起情型興義」的軌跡。因此在「興」觀念史的研究上，其意義特別重大。而且，在漢儒以讀者立場進行詩騷文本的「比興解碼」之後，《文心雕龍》的第二重「興」義，卻展示著「反本歸源」的趨向，遙契《詩經》文本所隱涵的「詩原生型興義」，而在觀念層正式證明詩歌生成之根源性因素，也因此將詩的意義從政教諷喻的意識型態牢籠中解放出來，個人乃得以自由興感而作。

假如從「文學總體情境」的圖式觀之，第二重「興」義的轉型，是將「興」義由「作品—讀者」、「讀者—宇宙」這二個階段的位置，轉到「宇宙—作者」、「作者—作品」這二個階段的位置，而賦予「感物起情」在詩歌「創作論」上的意義。魏晉六朝直到唐宋以降，無關政教的個人抒情詩也因此而興起而大盛。

我們還要特別強調，同一歷史時期的文化思想，其內在諸多觀念都非孤立而生，獨自而存，往往隱涵著相依共在的關係網絡，而構成一種特定的文化思想模式。當時移世改，這些相依共在的觀念，也非孤立而改，獨自而變。因此，第二重「興」義的轉變，並非孤立進行。從文學創作而言，這一種「興」義乃是伴隨著漢代「道德主體觀」轉向魏晉六朝「情性主體觀」，以及「道德自然觀」轉向「興象自然觀」，三者彼此相依共在，一體適變。

## 引用文獻

- 王夫之著，戴鴻森箋注：《薑齋詩話箋注》，臺北：木鐸出版社，1982年。
- 王元化：《文心雕龍創作論》，上海：上海古籍出版社，1984年。
- 王念恩：〈賦比興新論〉，收入《古典文學》第11集，臺北：臺灣學生書局，1991年，頁1-65。
- 王弼：《老子註》，臺北：藝文印書館，古逸叢書本，1971年。
- 郭慶藩：《莊子集釋》，臺北：華正書局，2004年。
- 毛亨傳，鄭玄箋，孔穎達疏：《毛詩正義》，臺北：藝文印書館，影印嘉慶二十年江西南昌府學《十三經注疏》重刊宋本，1973年。
- 白靈階：〈劉勰「興」義發微——從興的纏夾說起〉，《湘潭師範學院學報》，1999年第20卷第5期，頁82-85
- 朱熹：《論語集注》，臺北：學海出版社，1979年。
- 朱自清：《詩言志辨》，收入《朱自清古典文學論文集》，臺北：源流出版社，1982年。
- 何晏集解，邢昺疏：《論語注疏》，臺北：藝文印書館，影印嘉慶二十年江西南昌府學《十三經注疏》重刊宋本，1973年。
- 余英時：《中國知識階層史論》，臺北：聯經出版公司，1980年。
- 范曄著，王先謙集解：《後漢書集解》，臺北：藝文印書館，影印長沙王氏校刊本。
- 俞朝剛、張連弟、樂昌大主編：〈比顯興隱〉，收入《中國古代詩歌辭典》，成都：四川人民出版社，1989年。
- 班固著，陳立疏證：《白虎通疏證》，臺北：廣文書局，光緒元年春淮南書局刊本，1987年。
- 徐復觀：〈釋詩的比興〉，收入《中國文學論集》，臺北：民主評論社，1966年。
- 袁濟喜：〈「興」與審美理論〉，收入《興——藝術生命的激活》，南昌：百花洲文藝出版社，2001年。
- 戚良德：《文心雕龍學分類索引》，上海：上海古籍出版社，2005年。
- 黃景進：《意境論的形成》，臺北：臺灣學生書局，2004年。
- 郭外岑：〈比興概念的形和劉勰的「比興」論——兼評王元化同志「擬容取心」說〉，《西北師範學院學報》，1984年第3期，頁17-23轉38。
- 張文勛、杜東枝：《文心雕龍簡論》，北京：人民文學出版社，1980年。

- 曾祖蔭：〈對〈釋《比興篇》「擬容取心」說〉的商榷〉，《文學評論》，1978年第3期，頁95-96。
- 童慶炳：〈《文心雕龍》「比顯興隱說」〉，《陝西師範大學學報》，2004年第33卷第6期，頁5-11。
- 葉嘉瑩：〈中國古典詩歌中形象與情意之關係例說〉，收入《迦陵談詩二集》，臺北：東大圖書公司，1985年。
- 董仲舒著，蘇輿義證：《春秋繁露義證》，北京：中華書局，1992年。
- 詹福瑞：《中國文學理論範疇》，保定：河北大學出版社，1997年。
- 裴普賢：《詩經研讀指導》，臺北：東大圖書公司，1987年。
- 趙則誠、張連弟、畢萬忱主編：〈比顯興隱〉，收入《中國古代文學理論辭典》，吉林：文史出版社，1985年。
- 鄭玄注，賈公彥疏：《周禮注疏》，臺北：藝文印書館，影印嘉慶二十年江西南昌府學《十三經注疏》重刊宋本，1973年。
- \_\_\_\_\_，孔穎達疏：《禮記注疏》，臺北：藝文印書館，影印嘉慶二十年江西南昌府學《十三經注疏》重刊宋本，1973年。
- 劉義慶著，楊勇校牋：《世說新語校牋》，臺北：樂天出版社，1973年。
- 劉勰著，周振甫注釋：《文心雕龍注釋》，臺北：里仁書局，1984年。
- 劉若愚：《中國文學理論》，臺北：聯經出版公司，1981年。
- 蔡英俊：《比興物色與情景交融》，臺北：大安出版社，1986年。
- 繆俊傑：《文心雕龍美學》，北京：文化藝術出版社，1987年。
- 蕭華榮：〈「興」義的演化與夾纏〉，收入《中國詩學思想史》，上海：華東師範大學出版社，1996年。
- 鍾嶸著，曹旭集注：《詩品集注》，上海古籍出版社，1996年。
- 顏崑陽：〈文心雕龍「比興」觀念析論〉，國立中央大學《人文學報》第12期，1994年6月，頁31-55。
- \_\_\_\_\_：〈論詩歌文化中的「託喻」觀念〉，收入國立成功大學中文系編：《第三屆魏晉南北朝文學與思想學術研討會論文集》，臺北：文津出版社，1996年，頁211-253。
- \_\_\_\_\_：〈從「言意位差」論先秦至六朝「興」義的演變〉，《清華學報》新28卷第2期，1998年6月，頁143-172。
- \_\_\_\_\_：〈從〈詩大序〉論儒系詩學的「體用觀」——建構「中國詩學」三論〉，

收入國立政治大學中文系編：《第四屆漢代文學與思想學術研討會論文集》，臺北：新文豐出版公司發行，2003年，頁287-324。

\_\_\_\_\_：〈用詩，是一種社會文化行爲模式——建構「中國詩用學」初論〉，《淡江中文學報》第18期，2008年6月，頁279-302。

\_\_\_\_\_：〈從應感、喻志、緣情、玄思、遊觀到興會——論中國古典詩歌所開顯「人與自然關係」的歷程及其模態〉，《輔仁國文學報》第29期，2009年10月，頁55-102。

\_\_\_\_\_：〈比興的言語倫理功能及其效用〉，淡江大學主辦「第十四屆文學與美學國際學術研討會」，2015年5月15日，頁1-33。

嚴可均：《全上古三代秦漢三國六朝文》，臺北：世界書局，光緒甲午黃岡王氏刊本，1982年。

龔鵬程：〈從「呂氏春秋」到「文心雕龍」——自然氣感與抒情自我〉，收入《文學批評的視野》，臺北：大安出版社，1990年。

\_\_\_\_\_：《文化符號學》，臺北：台灣學生書局，1992年。

艾布拉姆斯(M. H. Abrams)著，鄺稚牛、張照進、童慶生合譯：《鏡與燈》(*The Mirror and the Lamp*)，北京：北京大學出版社，1989年。

## Two Meanings of “Xing” (Comparison) in *Wenxin Diaolong* (*The Literary Mind and the Carving of Dragons*) and the Transformation of “Xing” in Chinese Poetics

Yen, Kun-yang\*

### [Abstract]

“Bi” (comparison) and “Xing” (affective image) were two important poetic ideas in ancient China. This paper discusses the two meanings of “Xing” in *Wenxin Diaolong* and the transformation of the idea of “Xing”. First, the author explores the two meanings of “Xing” and then examines the transformation that occurs when both the old and new uses of “Xing” are presented in *Wenxin Diaolong*. Finally, from a socio-cultural perspective, the author argues that the transformation of the idea of “Xing” is not unilateral; instead, it always reflects the transposition of subject and object in Chinese poetics.

**Keywords:** *Wenxin Diaolong*, Bi (comparison), Xing (affective image), history of Xing, comparison, affective image

---

\*Professor, Department of Chinese Literature, Tamkang University.