

# 詮釋的界域

## ——從 詩大序 再探「抒情傳統」的建構

鄭毓瑜

臺灣大學中文系教授

關鍵詞： 詩大序 「抒情傳統」 六詩 六義 引譬連類

### 一、 前言

陳世驥先生首先標舉中國文學是「抒情傳統」，有別於西方以戲劇、史詩為主的文學傳統；並認為這傳統始於《詩經》，而《詩經》是一種唱文，瀟灑著個人內心自白，這種隨著音質的自我傾吐、情感流露，正與（西方）抒情詩的要義相吻合<sup>1</sup>。而陳先生的兩篇論著：《中國詩字之原始觀念試論》與《原興：兼論中國文學特質》<sup>2</sup>，從字源學角度探討「詩」與「志」的密切相通、「興」字字形上傳達的上舉歡舞，正是針對抒情傳統的自白性與音樂性作進一步探討。明顯可見，陳世驥先生最著力在「推原」的工作上，所以比方雖然提出《詩經》出現三個「詩」字可以顯示語言藝術的獨立性的萌芽，但是很快將詩人志意的停蓄又嚮往，追溯

---

本文初稿曾宣讀於二〇〇二年十二月十三日中央研究院中國文哲研究所舉辦之「中國文學中的時空書寫——空間與欲望小型研討會」。

<sup>1</sup> 見陳世驥：《中國的抒情傳統》，《陳世驥文存》（臺北：志文出版社，1972年），頁31-37。

<sup>2</sup> 陳世驥：《中國詩字之原始觀念試論》，同前註，頁39-61；《原興：兼論中國文學特質》，同上書，頁219-266。

至遠古「投足」節奏之既動又止<sup>3</sup>，正如「興」之為合力舉物所發出的聲音，都證明《詩經》的作品是帶著更古老的舞誦精神與自然流露的情緒，這種抒情詩的原始典型出現在禮樂教化、美刺寓言之前<sup>4</sup>。爾後的研究者，在認同「抒情」的前提下，尤其關注於抒情傳統的本體意識（現象背後的根源）的發掘，例如高友工先生所說彼此「心境」相互感知的創作理想；蔡英俊先生提出迫於人生無常而醒覺的「自我」意識；呂正惠先生由緣情「歎逝」的主題提出「感情本體的世界觀」；而張淑香先生則透過《蘭亭集序》，呈現抒情傳統的理論「演出」（現身說法），正是「直接從人類集體共存交感的本體意識來肯定唯情的自本自根性意義」<sup>5</sup>。其中除了高先生舉唐代律詩為例，其餘三位學者的研究則都以漢末、魏晉的詩文作為抒情傳統的典型建構或是理論完成的主要依據。

從這一系列的研究可以發現，抒情傳統可以上溯遠古，可以自六朝往下發展，中間這一大段時期相形之下就受到忽略。當然漢儒針對《詩》三百極盡「法度」性的解釋，過度急切地讓三百篇成為維持社會秩序的教條，難免令人不耐<sup>6</sup>；但是一併歸諸為表現「本於政治教化的社會群體的共同情志」，根本無法彰顯「『詩三百篇』中原有的情感性質以及借助自然景物以起情的表現手法」<sup>7</sup>，似乎又預先設定了抒情傳統本來就「應該」是個體自我的發展過程，同時也間接認定在群體的共同意志下，容易忽略自我與外物的交感興會。而這樣的先見是否又可能連帶影響了資料的解讀與詮釋的取向？譬如漢《詩大序》<sup>8</sup>，其中出現所謂「詩者，志之所之也，情動於中而形於言」等幾段文字，是研究抒情傳統必須參考的一篇重要文獻，然而徵引者或是用來顯現詩歌創作的原動力在於「個人

<sup>3</sup> 陳世驥：《中國詩字之原始觀念試論》，頁59。

<sup>4</sup> 陳世驥：《原興：兼論中國文學特質》，頁228。

<sup>5</sup> 張淑香《抒情傳統的本體意識——從理論的「演出」解讀「蘭亭集序」》，一文中對於自陳世驥先生提出「中國的抒情傳統」以相對於西方的史詩戲劇傳統，所引發學術界針對「抒情傳統」的系列研究，有精要評論，詳見張淑香：《抒情傳統的省思與探索》（臺北：大安出版社，1992年），頁41-62。

<sup>6</sup> 詳參施淑女：《漢代社會與漢代詩學》，《中外文學》第10卷10期（1982年3月），頁70-107。

<sup>7</sup> 詳見蔡英俊：《比興、物色與情景交融》（臺北：大安出版社，1986年），頁24-27。

<sup>8</sup> 關於《詩大序》的作者，眾說紛紜，可參見〔清〕紀昀等著：《欽定四庫全書總目》（臺北：臺灣商務印書館，1983年），卷15《詩類一·詩序二卷》，頁321-322所錄各家說法；雖無定論，但至少可以肯定是代表漢代或漢以前對《詩》的看法。本文重點不在考證作者或確切寫作時代，而是透過文字資料的比對，尋索出《詩大序》所以如此論述的存在環境。

情感的激發」<sup>9</sup>，或是用來解釋詩人的「個性」如何與天下人之性情相感通而同時具有「社會性」<sup>10</sup>，或是認為 詩大序 已把「志之所之」解釋為「情動於中」，正可以證明「詩言志」的命題根本就是強調以「情」為主的精神活動等等<sup>11</sup>；這些說法，一方面太急於擺脫 詩大序 中明顯強調的政教效應，往往利用所謂尚未糾纏政治寓意的原始字形或是乾脆將「志」當作一個抽象的心理術語，進行普遍性的分析，以至於就抽離了每一次出現的「志」其實都應該有其前後文脈或文獻出現時代的詮釋範圍，更何況單單出現「志」與「言」的資料與同時出現「詩」、「志」、「言」的資料更不可一併混同，因為「詩」還必須與禮、樂等觀念相繫聯。因此，另一方面，也正是哪些觀念要一起拉引進來，或者哪些並不合適，該如何架構比較完備的詮釋體系。比如 詩大序 中除了「言志」必須配合詩、禮、樂一體來談，像是「六義」在《周禮》稱「六詩」或「六詩之歌」，而「言之不足，故嗟歎之」或「情發於聲，聲成文謂之音」等段落又明顯取自《禮記·樂記》，這個音樂性的背景自然值得注意，但是如陳世驥先生推至遠古的初民勞動所呼喊之「興」，似乎與出自《周禮》的「六詩」之間相隔太遠；而如果很快地往下採取東漢鄭玄或唐代孔穎達的說法，將「賦比興」與「風雅頌」分裂開來，不但忽失了 詩大序 保存的詩、舞、樂融合的悠遠傳統，同時一旦直接將「比」、「興」作為解詩原則、甚至後來成為創作技法來解釋，而忽略「用詩」的實際目的，或者就不理會 詩大序 原意為何，或者就會賦予 詩大序 「六義」中的「比、興」過多以今視古的聯想<sup>12</sup>，反而無法清晰呈現從「六詩」到「六義」

<sup>9</sup> 蔡英俊：《比興、物色與情景交融》，頁 24。

<sup>10</sup> 徐復觀：《傳統文學思想中詩的個性與社會性問題》，《中國文學論集》（臺北：臺灣學生書局，1980年），頁 84-90。

<sup>11</sup> 如王文生：《詩言志——中國文學思想的最早綱領》，《中國文哲研究集刊》第 3 期（1993 年 3 月），頁 209-304。尤其是（三）之（一）這小節歷數由「言志」到「緣情」觀念的發展，卻明顯將「志」當作一個普遍性的術語加以解析（如可分為知、情、意三方面），抽離了每一次出現的「志」其實都應該有其前後文脈或文獻出現時代的詮釋界限。

<sup>12</sup> 一般論「賦、比、興」或「比、興」的研究大抵著重其作為詩歌解說或創作的譬喻技巧，而在假借物象以寓託情意上的種種表現來談，如葉嘉瑩《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》，即明言從「賦、比、興」這三字最簡單、基本的意義來解釋，就是「詩歌中情意與形象之間互相引發、互相結合的幾種最基本的關係和作用」（《迦陵談詩二集》〔臺北：東大圖書公司，1985年〕，頁 115-148）；而如徐復觀《釋詩的比興——重新奠定中國詩的欣賞基礎》則從「詩的本質」談比興，二者在情、物關係上，「比」可稱為「反省的抒情詩」，情與物是並列地位，「興」則如同冰山偶然被觸發，「完全是情感的直接流注，而沒有滲入理智的照射」（《中國文學論集》，頁 91-117）。而歷代關於「比、興」論述面向的發展，請參考蔡英俊：《比興、物

這個轉折的重要性。

本文的目的是希望以《詩大序》為主，針對其中牽涉「言志」、「比興」這些議題的文字段落，提出相關的背景資料，並探討彼此歧異，而尋索合宜的解釋範圍，也就是希望呈現出《詩大序》得以如此論述的存在空間。這所謂相關背景或存在空間，必然糾結著資料原本所在的文本環境，與《詩大序》編著者在引錄、截取時的期待視野，同時還包括前後時代針對如何認知事物或建構合理（合於道）的生活世界所形成的觀點演進。尤其是《詩大序》似乎正呈現出由「以聲為用」到「以義為用」的轉換階段<sup>13</sup>，而這兩個論述界域的轉換，對於「抒情傳統」的建構，可能產生的影響，自然是本文關注重點。

## 二、樂教語境中的「詩言志」

《詩大序》開頭關於「詩」之大綱，專論如下：

詩者，志之所之也，在心為志，發言為詩。情動於中而形於言，言之不足故嗟歎之，嗟歎之不足故永歌之，永歌之不足，不知手之舞之、足之蹈之也。<sup>14</sup>

如果單獨將這段文字視為是一個意念完整的段落來看，就像孔穎達所說，「詩」是「作詩者所以舒心志憤懣而卒成於歌詠，故《虞書》謂之『詩言志』也」，若嫌其言未申志，則「咨嗟嘆息以和續之，嗟歎之猶嫌不足，故長引聲而歌之，長歌之猶嫌不足，忽然不知手之舞之、足之蹈之」<sup>15</sup>。但是《詩大序》這段文字之前有「風以動之，教以化之」，之後有「故正得失、動天地、感鬼神，莫近於詩」，孔穎達這樣的疏解似乎不切合前後文脈，反而易將「詩」字定義為個別詩人發憤舒懣的創作，所以「志」是個人哀樂之志，「言」是心志出口而形見於言，底下的

---

色與情景交融》，第2章 情景交融的理論基礎上，頁109-165。

<sup>13</sup> 朱自清曾引《詩大序》出自《樂記》的「情動於中而形於言 其民困」一段，證明詩教不能離樂而談，同時「以聲為用的詩的傳統——也就是樂的傳統——比以義為用的詩的傳統古久得多」（見《詩教》，《詩言志辨》（臺北：臺灣開明書店，1975年），頁127-133）；不過這篇文章認為樂教、禮教、詩教都可以用「溫柔敦厚」串連一起，與本文企圖分辨「以聲為用的詩的傳統」與「以義為用的詩的傳統」的差異，顯然有所不同。

<sup>14</sup> 本文所徵引的《詩大序》皆出自〔漢〕毛亨傳，〔漢〕鄭玄箋，〔唐〕孔穎達等疏：《毛詩注疏》（臺北：藝文印書館，1979年影印阮元校刻《十三經注疏附校勘記》本），卷1之1，頁12-19。又下文所用《十三經注疏》皆同此版本。

<sup>15</sup> 同前註，頁13。

「嗟歎永歌」至於「手舞足蹈」也同樣都沒有考慮關於《詩》已經累積的前理解，尤其在樂、舞方面的關連性以及詩、樂、舞所共同造就的教化成效。

如果根據孔穎達自己的提示， 詩大序 所謂「詩者，志之所之也，在心為志，發言為詩」可以藉 虞書 「詩言志」相印證，那麼這段話同樣也有它的前後文：

帝曰：夔，命汝典樂，教胥子。直而溫，寬而栗，剛而無虐，簡而無傲。

詩言志，歌永言，聲依永，律和聲；八音克諧，無相奪倫，神人以和。<sup>16</sup> 整段話明顯是關於樂教，「直而溫」以下四句是總提樂教的目的<sup>17</sup>，「詩言志」以下則是描述樂教的方式。其中「詩言志」完全沒有提到作詩的問題，更不用說是否為個別詩人自抒憤懣而形於言說歌詠；其次，「詩言志」也無法單獨截取出來，而是必須與「歌永言，聲依永，律和聲」連言，才能共同完成「八音克諧，無相奪倫，神人以和」的功效。換言之，「詩、歌、聲、律」一體才能保證彼此在教導上的有效性。這樣看來， 詩大序 「在心為志，發言為詩」所傳達的作詩意圖，似乎並不直接出於 虞書 「詩言志」這段話，而《左傳》曾有所謂：

志以發言，言以出信，信以立志，參以定之。<sup>18</sup>

味以行氣，氣以實志，志以定言，言以出令。<sup>19</sup>

這兩句話不論是「志以發言」或「志以定言」，都是說明個人志意發而為言論，但是明顯都不及於「詩」。《左傳》中另一則資料是：

詩以言志，志誣其上而公怨之，以為竇榮，其能久乎？<sup>20</sup>

這？的「詩以言志」是指伯有賦詩 鶉之賁賁，表達對於國君的誣蔑怨忿，而

<sup>16</sup> [漢]孔安國傳，孔穎達等疏：《尚書注疏》，卷3，頁46。

<sup>17</sup> 皋陶謨 談到「行有九德」部分與此相應（見同前註，卷4，頁60-61）。王文生《詩言志——中國文學思想的最早綱領》中並藉此說明「詩言志」所提到的樂教，不同於禮教，因為此處德行的培養是為了自我完善，並無預設處理人際關係的仁義禮學（參頁238-242）。又蔡瑜《從「興於詩」論李白詩詮釋的一個問題》亦提及《尚書》的「詩言志」是「用詩」，她認為自 詩大序 可見漢代以降「志」便與詩人結合，才使「以群體之詩言志」轉換為「詩人自作詩以言志」（見《臺大中文學報》第12期〔2000年5月〕，頁12-13）；但是本文認為 詩大序 中仍存在著雙方面糾結的痕跡，並未明白即是「詩人自作詩以言志」，詳參下文討論。

<sup>18</sup> 楊伯峻編著：《春秋左傳注》（臺北：源流出版社，1982年），襄公二十七年，頁1131。

<sup>19</sup> 同前註，昭公九年，頁1312。

<sup>20</sup> 同前註，襄公二十七年，頁1135。

「賦詩」固然出之以歌詠<sup>21</sup>，但並非「(自)作詩」。如果既要表達志意，又要及於「作詩」，同時與音樂歌詠相互關涉，那麼底下兩則資料也許更為合適：

聖人也者，道之管也。天下之道管是矣，百王之道一是矣，故《詩》、《書》、《禮》、《樂》之歸是矣。《詩》言是其志也，《書》言是其事也，《禮》言是其行也，《樂》言是其和也，《春秋》言是其微也。故風之所以為不逐者，取是以節之也；小雅之所以為小雅者，取是而文之也；大雅之所以為大雅者，取是而光之也；頌之所以為至者，取是而通之者。天下之道畢是矣。<sup>22</sup>

故曰：樂者，樂也。君子樂得其道，小人樂得其欲。以道制欲，則樂而不亂；以欲忘道，則惑而不樂。是故君子反情以和其志，廣樂以成其教，樂行，則民鄉方，可以觀德矣。德者，性之端也；樂者，德之華也；金石絲竹，樂之器也。詩言其志也，歌詠其聲也，舞動其容也；三者本於心，然後樂器從之。是故情深而文明，氣盛而化神。和順積中而英華發外，唯樂不可以為偽。<sup>23</sup>

這兩則資料都明言「《詩》言是其志也」、「詩言其志也」，但是並非個別詩人的創作，「其」字特別指「聖人」<sup>24</sup>或樂道之「君子」，換言之，這些資料即使結合了「詩」、「言」、「志」三個元素，但也都不是一般普遍性的表情言志。其次，「詩」或者與其他經籍連言，或涵括在樂教之中（「反情以和其志，廣樂以成其教」），並未單獨談「詩」。至於儒效中區分風、（大、小）雅、頌來談《詩》，若與《左傳》所載季札觀樂一段相對照，像是季札以「廣哉，熙熙乎」評大雅之樂，如同荀子所謂「光（廣也）之也」，以「至矣哉，直而不倨」評頌樂即荀子所言「頌之所以為至者」，兩者明顯有相通之處，這也許正可以說明儒效所談的《詩》仍然著重與「樂」相互為用。

<sup>21</sup> 何定生分辨「賦詩」之不同於「引詩」，在於「賦詩」必須行之於正式場合且是以聲節之的吟詠，「引詩」相較於「賦詩」則更屬於言教，這可以顯示一個從樂章到言語直接表達的自然趨向（參見《詩經今論》〔臺北：臺灣商務印書館，1968年〕，頁26）；又張素卿《左傳稱詩研究》（臺北：臺灣大學出版委員會，1991年）第三章第一節亦針對《左傳》中「賦詩」是歌詠的禮樂活動作出考察（頁51-78）。

<sup>22</sup> 梁啟雄：《荀子集釋》（臺北：臺灣商務印書館，1974年），第8篇 儒效，頁86。

<sup>23</sup> 鄭玄注，孔穎達等疏：《禮記注疏》，卷38 樂記，頁682。

<sup>24</sup> 《荀子·儒效》所謂「《詩》言是其志也」，承上文意，包括「天下之道管是矣」等三個「是」字，皆應指「聖人」。參李滌生：《荀子集釋》（臺北：臺灣學生書局，1986年），頁143。

針對上引 樂記 所謂「詩言其志也，歌詠其聲也，舞動其容也」，孔穎達疏文中特別與 詩大序 對照，認為：

此云詩言其志，則 詩序 云「詩者志之所之也」；歌？其聲，則 詩序 云「言之不足故嗟歎之，嗟歎之不足故？歌之」是也；舞動其容，則 詩序 云「？歌之不足，則不知手之舞之，足之蹈之」是也。<sup>25</sup>

如果孔穎達是這樣聯繫起這兩段文字，除了說明 詩大序 意旨出自 樂記，同時也就可以避免孤立看待 詩大序 及其疏文所可能造成的個別詩人自言其志的誤解；因為透過 樂記 來理解 詩大序，則詩、歌、舞皆必須在「樂得其道」的君子之志意中展開，而 詩大序 「嗟歎永歌」至於「手舞足蹈」一段當然也必須還原到 樂記 中來看待。 樂記 最末尾記載子貢問樂師乙，以自己的個性適合什麼樣的歌曲，樂師乙並未直接回答這問題，反倒是提供 風、雅、頌 及 商（五帝之遺聲） 齊（三代之遺聲）讓子貢自己選擇，顯然這段文字還是在樂教上著墨，於是最後總論聲歌所以能表現諸如「寬而靜、柔而正」乃至於「有勇有義」的德行，是因為：

故歌之為言也，長言之也。說（悅）之，故言之；言之不足，故長言之；長言之不足，故嗟歎之；嗟歎之不足，故不知手之舞之，足之蹈之也。<sup>26</sup>

樂記 這？明白論「長言之歌」及其透過嗟歎、舞蹈所一體形成的觀樂知德的效應。而 詩大序 在截取時，逕以「情動於中而形於言」領頭，不但失去原本 樂記 強調的特定聲歌（如 風、雅、頌）及其效應，讓詠歌、舞蹈不過成為一般語言表達的輔助，同時也與底下「治世之音安以樂」一段產生無法銜接的矛盾。 詩大序 在手舞足蹈後，接著這麼說：

情發於聲，聲成文謂之音。治世之音安以樂，其政和；亂世之音怨以怒，其政乖；亡國之音哀以思，其民困。故正得失，動天地，感鬼神，莫近於詩。

這段文字同樣出自 樂記，而 樂記 這段文字後接著列舉五音錯亂所產生的鄭衛（亂世）之音、桑間濮上（亡國）之音為例，說明「聲音之道，與政通矣」；而這顯然與 樂記 原有「長歌舞蹈」一段所提引的 風、雅、商、齊 等五帝三代之遺音是可以相互對照的。 詩大序 的作者似乎既要維持屬於聖人、君子（或在上位之人君）制樂歌詩的精神，卻又在編著材料之間混雜另一個

<sup>25</sup> 鄭玄注，孔穎達等疏：《禮記注疏》，卷 38 樂記，頁 683。

<sup>26</sup> 同前註，卷 39 樂記，頁 701-702。

關於個別「言志」(如《左傳》所謂「志以發言」或「志以定言」)的不同系統，自然容易讓人覺得矛盾，而認為「對於個人感情的自然表現如何以及為何一定反映政治情況」，「並沒有給予邏輯的解釋」<sup>27</sup>。

就像《樂記》中樂師乙所說的，他只能提供五帝、三代之遺聲或風、雅之樂加以導引，樂教傳承的重點顯然不在各人個性的彰顯，或如何能在聲樂的美感元素中牽涉政教功能等邏輯推導，而在於就現存已有的音聲現象加以歸納，並建立合理(合「道」)的可供參照實踐的具體型式。《樂記》中大量載錄《荀子·樂論》，而荀子對音樂的基本看法就是「夫民有好惡之情，而無喜怒之應，則亂。先王惡其亂也，故脩其行，正其樂，而天下順焉」<sup>28</sup>；因此論樂不必遠溯原始，就從先王如何利用音樂來表達中和有節的喜怒開始，所謂「且樂者，先王之所以飾喜也；軍旅鈇鉞者，先王之所以飾怒也。先王喜怒皆得其齊焉。是故喜而天下和之，怒而暴亂畏之。先王之道，禮樂正其盛者也」<sup>29</sup>。這「禮樂」連言，顯然將樂教落實在講究秩序的禮教中，所以荀子認為聽先王所制的雅、頌之聲：

(故聽其雅、頌之聲)而志意得廣焉；執其干戚，習其俯仰屈伸，而容貌得莊焉；行其綴兆，要其節奏，而行列得正焉，進退得齊焉。<sup>30</sup>

《樂記》同樣引錄這段話，鄭玄《注》認為「行其綴兆」以下是談「舞者進退」，而孔穎達《疏》認為「執其干戚」是學習進退動止「必以禮」<sup>31</sup>，換言之，禮樂舞一體的教化成效，是對於人從內(心志)到外(儀行)的完整教導。強調這種身心整體教導的資料，還有如：

(子游曰)禮，有微情者，有以故興物者。人喜則斯陶，陶斯詠，詠斯猶，猶斯舞，舞斯愠，愠斯戚，戚斯歎，歎斯辟，辟斯誦矣；品節斯，斯謂之禮。<sup>32</sup>

夫聲色五味，遠國珍怪，竄異奇物，足以變心易志，搖蕩精神，感動血氣者，不可勝計也。凡人之性，心和欲得則樂，樂斯動，動斯蹈，蹈斯

<sup>27</sup> 劉若愚著，杜國清譯：《中國文學理論》(臺北：聯經出版事業公司，1981年)，第7章「大序的矛盾」一節，頁257。

<sup>28</sup> 梁啟雄：《荀子集解》，第20篇《樂論》，頁285。

<sup>29</sup> 同前註，頁283。

<sup>30</sup> 同前註，頁282-283。

<sup>31</sup> 參見鄭玄注，孔穎達等疏：《禮記注疏》，卷39《樂記》，頁701。

<sup>32</sup> 同前註，卷9《檀公下》，頁175。



蕩，蕩斯歌，歌斯舞，舞則禽獸跳矣<sup>33</sup>。人之性，心有憂喪則悲，悲則哀，哀斯憤，憤斯怒，怒斯動，動則手足不靜。人之性，有侵犯則怒，怒則血充，血充則氣激，氣激則發怒，發怒則有所釋憾矣。故鐘鼓管簫、干、戚、羽旄，所以飾喜也；衰經、直杖，哭誦有節，所以飾哀也；兵革、羽旄、金鼓、斧鉞，所以飾怒也。必有其質，乃為之文。<sup>34</sup>

這兩則資料有一個共同點，就是對於人的心、性或情、志的變化應感，採取身心內外全幅的觀察，所以不論是憂（戚）喜循環（如第一則資料）或是細分樂、悲與怒（如第二則資料）等不同情緒反應，都同樣引發血氣手足彼此牽動的具體反應。其次，正因為建立了關於「心」與「身」細密牽動的反應模式，如「喜—陶—詠—舞」、「愠—戚—歎—辟—誦」的交互對應與樂往哀來的變化，因此聖人的禮樂教化當然也就必須針對這全幅表現為施用範圍；而這顯然與上文所論，自虞書「詩（言志）歌（永言）聲（依永）律（和聲）」，至於樂記「詩（言其志也）歌（詠其聲也）舞（動其容也）」等一體為言的背景相互應和。

於是，如果再回到本節一開頭所引 詩大序「詩者，志之所之也，動於中而形於言，不知手之舞之、足之蹈之也」這段話，真正該提出的質疑，也許就不在於劉若愚先生所說的「對於個人感情的自然表現如何以及為何一定反映政治情況」，「並沒有給予邏輯的解釋」，反而應該懷疑 詩大序 作者在截取、編排如 樂記、《荀子·樂論》或甚至 虞書 等資料時，為什麼完全沒有反映資料語境中禮樂歌舞一體的教化意義，僅獨出「詩（言）」的地位；同時又為什麼 詩大序 會將嗟歎詠歌、手舞足蹈編派為詩語的輔助，而明顯落失了在禮樂教化下，自然而然的中和有節的文質相和的身心樣態。

### 三、「六義」的用詩立場

楊儒賓先生在《儒家身體觀》系列研究中，從西周春秋時期「君子」的兩種修身法談起，一是「導血氣」，或稱「氣化身體觀」，一是「攝威儀」，或稱「社會化的身體觀」；前者可以孟子養氣盡心之術為代表，強調本心的自我提攜，後者

<sup>33</sup> 本作「歌舞節則禽獸跳矣」，依據俞樾說法「歌字、節字皆衍文也」，參見〔漢〕劉安撰，劉文典集解：《淮南鴻烈集解》（臺北：臺灣商務印書館，1974年），卷8 本經訓，頁14b「歌舞節則禽獸跳矣」句下所引。

<sup>34</sup> 同前註，頁14a-b。

以荀子「體知合一」的說法為代表，知識學問以禮義為主，因此強調四體動靜皆為禮義規範之顯現<sup>35</sup>。如果對照前引《荀子·樂論》、《禮記》樂記、檀弓乃至於《淮南子·本經訓》等資料對於容色姿儀的全幅關注，可以說在樂教或禮樂教化背景下，強調詩歌舞容一體展現的身心樣態，其實也是強調群體性多過於自主性，而其中樂歌或詩語符合社會秩序規範，是這個背景下必然的要求。於是，《詩大序》在編排資料上的用心，也許可以這樣來揣測：其一，《詩大序》是否企圖在必須含帶的社會性之中（如「治世之音安以樂，其政和」），加強某種個人的自主性，所以特別縮合《左傳》中「志以發言」的說法，擺脫聖人言志的《詩》及其與禮樂相成的儀典關係，使「在心為志，發言為詩」成為個人性表達的描述。其二，正因為是透過「言志」來凸顯自主性，因此禮（樂）教化下強調群體秩序感的身容威儀，相對之下，退居輔佐語言表達、接受語言引領的位置。

換言之，從《詩大序》對於資料的刻意剪接或錯接，明顯可見所謂「自我（表達）」的產生，其實與資料出處原本充滿社會性的語境，有著某種程度的拉鋸或歧異，這既不是透過「個性」去同情體會「社會性」這麼順勢自然可以解決的事<sup>36</sup>，似乎也不是單純呈現個人與社會公眾意志兩種發展可能而已，因為個人志意在「詩言志」這種「整體的社會公眾意志」的表達體系中，並不是這麼簡單可以產生的事<sup>37</sup>。這個情況在《詩大序》接著處理「六義」問題時又再次發生。先看《詩大序》這段話：

故詩有六義焉：一曰風，二曰賦，三曰比，四曰興，五曰雅，六曰頌。上以風化下，下以風刺上，主文而譎諫，言之者無罪，聞之者足以戒，故曰風。至于王道衰，禮義廢，政教失，國異政，家殊俗，而變風、變雅作矣。國史明乎得失之牽，傷人倫之廢，哀刑政之苛，吟詠情性，以風其上，達於事變而懷其舊俗者也。

孔穎達《疏》引《周禮·春官·大師》之「六詩」，認為與此之「六義」是「各自

<sup>35</sup> 詳參楊儒賓：《儒家身體觀》（臺北：中央研究院中國文哲研究所籌備處，1996年），第1章 儒家身體觀的原型——以孟子踐形觀及荀子的禮義身體觀為核心，頁27-83。

<sup>36</sup> 見徐復觀：《傳統文學思想中詩的個性與社會性問題》。

<sup>37</sup> 蔡英俊認為透過《詩大序》所談的「詩言志」意指「簡單的『以語言表現個人情思』或複雜的『以藝術媒介表達整體的社會公眾意志』」（見《比興、物色與情景交融》，頁24）；但針對資料考察的結果，個人情思如何從當時語境中認定的「表達整體的社會公眾意志」的詩歌舞樂中凸顯出來才是複雜而後起的問題。

為文，其實一也」；並以鄭玄注「六詩」之內容來解釋「六義」<sup>38</sup>。暫且先不談鄭玄「六詩」注，只是若二者為一，為何或稱「六詩」或稱「六義」？春官·大師 原文曰：

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。以六德為之本，以六律為之音。大祭祀，帥瞽登歌，令奏擊拊。<sup>39</sup>

而後文 春官·小師 部分，還提到「掌九德、六詩之歌，以役大師」<sup>40</sup>。大師、小師及其所率領的瞽者們皆周王朝之樂官<sup>41</sup>， 大師 這段文字描述重要祭典時由大師率領瞽者歌詩奏樂的情況。而「六詩」既然又稱「六詩之歌」，顯然在《周禮》的資料語境中，詩的音樂性重於語言性，因此「風」至於「頌」的個別解釋也應該不離音樂性的基本要求。其中 風、 雅、 頌，如前引《左傳》「季札觀樂」至於《荀子·儒效》皆可見以樂歌形態出現的長遠背景，而「賦」早有歌以詠之的「賦詩」行為，至於此處之「比」暫無相關的涉及音樂性的資料，但既從屬於「六詩之歌」，想必原亦為樂歌形式之一<sup>42</sup>，而「興」，《周禮·春官·大司樂》曾談到：

以樂德教國子，中、和、祗、庸、孝、友；以樂語教國子，興、道、諷、誦、言、語；以樂舞教國子，舞雲門、大卷、大咸。<sup>43</sup>

這？以「興」為六種樂語之首，陳世驥先生認為「興」應是指「有音樂伴奏的朗誦技巧，有時帶著祭祀情調，意味著舞誦的起步」<sup>44</sup>。

陳世驥先生更因此認為「興」與抒情入樂的詩歌之萌現，有重要關係；他從字源上追溯，採用商承祚、郭沫若先生的說法，認為「興」字象四手合托一物，或群眾合舉一物尚能游旋，而「興」音因此是擬聲，為合力勞動者發出的邪許之聲。後來合群的勞動漸化為聯繫的遊樂，配合集體的音樂和舞蹈，「領唱者」不斷順著原有主題加以擴大，發出更多相關恰當的語言，「此即原始民歌的根本」<sup>45</sup>。

<sup>38</sup> 參見毛亨傳，鄭玄箋，孔穎達等疏：《毛詩注疏》，卷1之1，頁15。

<sup>39</sup> 鄭玄注，〔唐〕賈公彥疏：《周禮注疏》，卷23，頁354-356。

<sup>40</sup> 同前註，頁358。

<sup>41</sup> 《周禮注疏》卷十七 春官·宗伯第三 敘及各種官職，其中「大師，下大夫二人，小師，上士四人，瞽矇，上瞽四十人，中瞽百人，下瞽百有六十人」(頁262)。

<sup>42</sup> 朱自清謂：「『比』原來大概也是樂歌名。」(比興，《詩言志辨》，頁83)

<sup>43</sup> 鄭玄注，賈公彥疏：《周禮注疏》，卷22，頁337。

<sup>44</sup> 陳世驥：《原興：兼論中國文學特質》，頁234。

<sup>45</sup> 同前註，頁235-241。

陳世驥先生「原興」的研究，可以說不但補充了「六詩」原有的音樂性，同時對於詩、舞、樂一體的背景，提供了更遠古的可以經驗的想像。然而，這由「興」音擬聲所推出的勞動邪許之聲是否一定就是詩歌（尤其是抒情入樂之詩）產生的源頭，《淮南子·道應訓》記載戰國翟煎與魏惠王的一段對話，也許可以提供另外的想法。當時惠施為惠王制定好國家法制，惠王拿給翟煎看，翟煎說很好，但是不可行，惠王不解，翟煎回答說：

今夫舉大木者，前呼邪許，後亦應之，此舉重勸力之歌也。豈無鄭、衛激楚之音哉？然而不用者，不若此其宜也。<sup>46</sup>

邪許之聲與鄭、衛之音在此並比而論，顯然沒有產生時間的先後之分，亦即，縱使「興」之字源即此舉重勸力之歌，也只能說是聲歌之一種，卻無法證明即是抒情詩遠古之源頭。其次，這段話之後，有論曰「治國在禮<sup>47</sup>，不在文辯」，翟煎引歌為喻，重點因此在於文飾繁簡之別，認為法度以合宜適用為上，繁複的法令規章看似完善，反而不切實用，而《道應訓》將兩種聲歌都放到「禮」的基準點考量，若用以解釋《周禮》中「六詩」之「興」，反而比較切合當時禮樂教化的背景。

誠如陳世驥先生自己所言，「興」字從邪許之聲到抒情歌詩，這中間的過程「也許連高度文明的周人都不容易想像其間種種的變遷」<sup>48</sup>，更何況面對已經形成由大師帶領詠唱於祭祀典禮中的「六詩之歌」，又如何能透過勞動呼喊而完全體會？而除了一方面是能否呼應《周禮》「六詩」的資料語境，另一方面，陳世驥先生似乎也不去處理「六詩」改稱為「六義」的語境，僅視之為經學家們解經的專門術語<sup>49</sup>。關於這稱名上的轉變，朱自清先生倒認為有更重大的意義：「風、賦、比、興、雅、頌似乎原來都是樂歌的名稱，合言『六詩』，正是以聲為用，詩大序改為『六義』，便是以義為用了。」<sup>50</sup>而重聲、重義即相應於詩、樂分家，朱自清先生認為從孔子時代便開始偏重詩義，到孟子時，詩、樂已完全分家，從荀子直到漢人引詩，都是繼承這個「以義為用」的傳統<sup>51</sup>。這說法自然同時提示了樂教與詩教必有不同之處。前文從「詩言志」以下的樂教（或如荀子稱

<sup>46</sup> 劉安著，劉文典集解：《淮南鴻烈集解》，卷12 道應訓，頁2b-3a。

<sup>47</sup> 原作「有禮」，王念孫認為與「不在文辯」相對，應作「在禮」，參見同前註，頁3a。

<sup>48</sup> 陳世驥：《原興：兼論中國文學特質》，頁241。

<sup>49</sup> 同前註，頁230-231。

<sup>50</sup> 朱自清：《比興》，頁81。

<sup>51</sup> 同前註，頁22、129。

禮樂)背景,強調聲歌舞容對於身心全幅的符合社會目的之塑造規範,至於「六義」所在的 詩大序 若重在語義之用,究竟該如何「用詩」,又是否會達成什麼不一樣的效果?朱自清先生在此引錄《禮記·經解》開頭孔穎達關於「六經之教」的一段疏文來分辨:

然詩為樂章,詩樂是一,而教別者:若以聲音干戚以教人,是樂教也;若以詩辭美刺諷喻以教人,是詩教也。此為政以教民,故有《六經》。<sup>52</sup>

朱自清先生引用 詩大序 「下以風刺上,主文而譎諫,言之者無罪,聞之者足以戒」來解釋所謂「詩辭美刺諷喻」<sup>53</sup>。如果進一步說明,「以義為用」的詩教,明顯強調詩作的語義設計多過於語言的音聲節奏,這連帶也就不僅是現成取用詩作,而是指向詩作被提出時的策略運作。關於這個面向,在 詩大序 的注疏中都有提及,但是也都明顯出現與樂教拉鋸的痕跡。例如:

《箋》:「風化、風刺,皆謂譬喻不斥言也。主文,主與樂之宮商相應也。譎諫,詠歌依違不直諫。」《疏》:「詩皆人臣作之以諫君,然後人君用之以化下。聲既成形,須依聲而作詩,故後之作詩者,皆主應於樂文也。」<sup>54</sup>

《疏》:「國史傷此人倫之廢棄,哀此刑政之苛虐,哀傷之志,鬱積於內,乃吟詠己之情性,以風刺其上。然則凡是臣民皆得風刺,不必要其國史所為,此文特言國史者,鄭(玄)答張逸云『國史采眾詩時,明其好惡,令瞽矇歌之。其無作主,皆國史主之,令可歌』。言明其好惡令瞽矇歌之,是國史選取善者,始付樂官也。」<sup>55</sup>

前一段注疏是針對「上以風化下,下以風刺上,主文而譎諫,言之者無罪,聞之者足以戒」,孔《疏》指出諫君作詩者為「人臣」,但《鄭箋》未明言「譬喻不斥言」是否即自作詩;不過,針對「主文而譎諫」的解釋卻都又從語義設計上的譬喻轉回到語音表現上的「與樂之宮商相應」。朱自清先生不同意《鄭箋》,而採用朱子「主於文辭」的說法<sup>56</sup>,當是極力要拉回詩教上頭,但也因此沒有看到 詩大序 在樂教、詩教間的徘徊。鄭玄、孔穎達在用聲、用義上的反覆,正反映出 詩大序 文本糾纏著樂教、詩教不同的背景環境,比如第二則疏文針對「國史」

<sup>52</sup> 鄭玄注,孔穎達等疏:《禮記注疏》,卷50 經解,頁845。

<sup>53</sup> 朱自清:《詩教》,頁128、133。

<sup>54</sup> 毛亨傳,鄭玄箋,孔穎達等疏:《毛詩注疏》,卷1之1,頁16。

<sup>55</sup> 同前註,頁17。

<sup>56</sup> 朱自清:《詩教》,頁142,註2。

的討論，孔穎達一方面認為《詩大序》所謂「吟詠情性，以風其上」不必為國史所為，所有臣民皆可吟詠一己之情性，但是一方面又徵引鄭玄說法，認為國史才可以采眾詩、辨善惡，最後並交由瞽矇詠歌，達成樂教效應，這明顯又回到《周禮》中由大師率瞽者登歌奏樂的「六詩」背景。

而從孔《疏》一再極力指明透過「六義」的諷諫應該可以是臣民自作詩，似乎認為《詩大序》將「六詩」改稱「六義」，不只是希望呈現自孔子以來「以義為用」的詩教背景，同時也在論詩上企圖強化吟詠情性的個人自主性。這連帶牽涉的問題是，在樂教的施行上如果必須由國史選擇詩篇、由大師率領詠歌，那麼，在詩教這方面，個人的自主性展現在何處？如果從《詩大序》「在心為志，發言為詩。情動於中而形於言」或者「吟詠情性，以風其上」等字面描述來看，很自然可以推出「個人情感的激發是決定詩歌創作的根本動力」<sup>57</sup>，或者進一步如高友工先生將「詩言志」置入中國「抒情傳統」精神中來解釋，認為是從「以語言表達個人願望」的簡單觀念發展為「以藝術媒介整體地表現個人的心境與人格」，並認為「言志」傳統的核心意義是在個人心境中實現他的理想，這種理想就「抒情」一義來看，「顯然是一個自然、自足、自得、自在精神的實現」<sup>58</sup>。不論認為「詩言志」是以「個人情感的激發」決定詩歌創作，或是「以藝術媒介整體地表現個人的心境與人格」，這些說法由初始的感發到最後表現完成，都極力強調創作是作詩者的一種自我滿足，一種沒有實利性目的的自我實現（甚至只要在個人內心實現）。但是若回到《詩大序》原文，前面雖然說「情動於中而形於言」，但是後面又說到「吟詠情性」是為了「以風其上」；雖然強調在語言運作上的自主性，但是「主文」的目的就是「諷諫」，而「言之者」希望可以「無罪」，並促使「聞之者足以戒」，顯然語言運作是充滿對現實的關注，甚至是企圖具有社會實踐性，而不必是「一個自然、自足、自得、自在精神的實現」而已。於是再回頭看看孔穎達所以引鄭玄注「六詩」來解釋《詩大序》的「六義」，其實就正因為鄭玄的說法最能呼應改稱為「六義」的用心：

風，言賢聖治道之遺化也；賦之言鋪，直鋪陳今之政教善惡；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

<sup>57</sup> 引文為蔡英俊先生根據《詩大序》「在心為志，發言為詩。情動於中而形於言」的解釋。（見《比興、物色與情景交融》，頁24）。

<sup>58</sup> 詳見高友工：《文學研究的美學問題》，收入李正治主編：《政府遷臺以來文學研究理論及方法之探索》（臺北：臺灣學生書局，1988年），頁213-214。

之；雅，正也，言今之正者，以為後世法；頌之言誦也、容也，誦今之德，廣以美之。<sup>59</sup>

這？無論是說古道今或加上褒貶美刺，都已經是站在「以義為用」的詩教立場，而刻意捨離了「六詩」原有的樂教背景；同時，由關注政教善惡出發的美刺比喻，進而希望建立歷史性鑒戒的法式，也明顯將詩教引向目的性、策略性的語言運用。鄭玄針對「六詩」的說解，卻如此合於 詩大序 文本編錄當時所企圖彰顯的實效性「用義」的言說方式，鄭《注》也許可能在某種程度上就受到了 詩大序 的影響<sup>60</sup>。

而 詩大序 既列於《毛傳·關雎》題下，於分論各篇之前，總說「詩之綱領」<sup>61</sup>（後文會細說這應該是指「詩用」之綱領），當可代序《毛傳》論詩的立場；當然，針對這種具實用目的之「用義」方式，最為後代爭論不已的就是《鄭箋》及其所根據的《毛傳》在解詩時的種種穿鑿附會。本文不在於辨析這些個別說解的是非，反倒想藉由《毛傳》的實際操作，去追溯 詩大序 提出這「六義」——尤其是比、興的用言方式，可能從何而來，進而為所謂「言志」（或高友工先生所說更廣義的「抒情精神」）找到一種同時具有實際目的與運作自主性的語言操作模式。朱自清先生曾援引《左傳》中賦詩、引詩之取義與《毛傳》相合的五篇（湛露、鴻雁、黍苗、葛藟、桑柔）加以證明，《毛傳》說詩明顯受到《左傳》的影響，並因此為毛、鄭解詩的支離附和找出原因：

春秋時賦詩引詩，是即景生情的；在彼此晤對的背景之下，儘管斷章取義，還是親切易曉。但《毛詩》一律用賦詩、引詩的方法，卻沒了那背景，所以有時便令人覺得無中生有了。<sup>62</sup>

朱自清先生認為是失去了晤對的背景，所以無法讓人身歷其境的領會，也就是說賦詩、引詩牽涉了說話當時的事件形勢與對話情境，詩語置放在那樣的時空人事

<sup>59</sup> 鄭玄注，賈公彥疏：《周禮注疏》，卷23 春官·大師，頁356。又見毛亨傳，鄭玄箋，孔穎達等疏：《毛詩注疏》，卷1之1，頁15。

<sup>60</sup> 朱自清曾針對鄭玄言「比，見今之失，不敢斥言，取比類以言之」，認為是演述 詩大序「主文而譎諫」之意（見 比興，頁84）；但本文則從「六詩」鄭《注》與 詩大序在論詩立場上的相一致來討論。

<sup>61</sup> 孔《疏》「（分篇）諸序皆一篇之義，但詩理深廣，此為篇端，故以詩之大綱併舉於此」，見毛亨傳，鄭玄箋，孔穎達等疏：《毛詩注疏》，卷1之1，頁12。

<sup>62</sup> 朱自清： 比興，頁70。

之下，才有它該有的意義<sup>63</sup>。但是朱先生並未進一步探討《毛傳》既不處在賦詩、引詩的背景中，採取如出一轍的「斷章取義」的方式，究竟在論詩上呈現出什麼樣的立場？如果從「斷章取義」這個共同點來看，《毛傳》出自賦詩、引詩的解詩手法，第一個便利是同樣都不必考慮詩篇在未被引用或解說前，是否有「原意」的問題；其次，當然也都不必定要確切考證出作者本意或引詩、解詩時是否合於作者本意的問題。這其實等於明白宣告，就是「用詩」而不是「作詩」的立場，讓「斷章取義」變得合法，也因此保證了「用詩者」運用詩語以構顯新義的自主性。

於是 詩大序 既然可以視為《毛傳》解詩的總綱，從《毛傳》與《左傳》賦、引詩相同的立場，重看所謂「情動於中而形於言」、「吟詠情性，以風其上」，就應該與「主文而譎諫，言之者無罪，聞之者足以戒」，相互照應，譎諫的發言者也可以是「用詩者」，感動發詠就不必然一定要「自作詩」，也可能是如同賦詩、引詩一樣，發言者的志意情感就透過斷章借用，轉化出符合諷諫對象的新義與實際用途。《詩》三百？固然也出現極少數作者自道的現象<sup>64</sup>，但是 詩大序 所反映的其實是自春秋以來即已開啟的更為廣遠、普遍的用詩實況<sup>65</sup>。換言

<sup>63</sup> 張素卿《左傳稱詩研究》曾經分別賦詩斷章以合於「事境」為主，引詩取義則是配合「語境」，對於賦詩、引詩時詩句的意義乃直接與事情勢、雙方言辭有關，提出具體說明；不過她認為解詩以合於「詩境」為主，要求章、句解釋統合成完整之「志」的表達，似乎認為一首詩該有它「原有」的詩旨、詩境（所以賦詩、引詩是暫時脫離原有的詩旨、詩境）（詳見頁106-109、158-159），若從朱自清先生的說法，《毛傳》解詩根本採取《左傳》賦詩、引詩的斷章取義，那麼解詩與賦詩、引詩之間是否適合以依違「原有詩旨、詩境」作分別，應該可以再討論。

<sup>64</sup> 如 小雅·節南山「家父作誦」、小雅·巷伯「寺人孟子，作為此詩」、大雅·崧高「吉甫作誦」、大雅·烝民亦出現「吉甫作誦」等。

<sup>65</sup> 以《左傳》為例，張素卿《左傳稱詩研究》附錄一、二共檢索出賦詩三十六例、引詩一三九例（頁261-288）；而如本文之前所辨析，《左傳》中看似由個人志意發而為言論的「志以發言」或「志以定言」，根本都不是指作詩。而關於「用詩」，顏崑陽先生有「中國詩用學」系列專論，認為中國自先秦至於兩漢種種詩歌活動，都不是詩人自我抒情或批評家個人純學術研究，而是社會上某一階層「普遍地反覆在操作而又自覺其價值的模式化行為」，「詩」是這種社會行為的特殊媒介，詩文本雖已寫定，但從形式到內涵都可以作開放性的解釋運用，而透過這集體建構，形成了一套以「情境連類」為規則的符號體系；本文也認為要詮釋 詩大序 的論述所以存在的空間，透過「用詩」的角度方纔合宜，而針對賦詩、引詩以「情境連類」為規則的符號體系，本文則希望從作為一種宇宙觀或認知世界的常識常理這角度，重新將 詩大序 安放在更廣遠的中國人固有的思維型態中考察。顏先生的相關論文包括 論詩歌文化中的託喻觀念（國立成功大學中國文學系主編：《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，1997年〕，頁



之，不必是「自作詩」，「用詩」就可以擁有語言運作的自主性。這個「用詩」的面向，會讓人重新思考 詩大序 的定位問題。歷來因為區分大、小序，而沿用 詩大序 的稱呼，似乎讓人誤以為這單純是探求「詩」(尤其不將它當作是針對《詩》)的本質或美典的一篇詩論，卻忘了它與分論各篇的小序不同，它作為《毛(詩)傳》的總綱，固然無法不談「詩」之所以為「詩」，但作為 毛詩序，更使這篇文字成為解詩的立場說明(不論作者為誰，都不能否認它置於《毛傳》之前的作用)，更進一步，也許其中所謂「六義」可以說是為「用詩」(而不是如何作詩)提出一套法則。其實出現在《左傳》文公七年關於「比」的一段記載，最可以支持這種看法：

昭公將去群公子，樂豫曰：「不可。公族，公室枝葉也；若去之，則本根無所庇蔭矣。葛藟猶能庇其本根，故君子以為比，況國君乎？此諺所謂『庇焉而縱尋斧焉』者也。」<sup>66</sup>

樂豫這？引《詩·王風·葛藟》以勸諫宋昭公勿殺公族；《毛傳》就直接採用這個喻意來作(小)序、傳：

葛藟，王族刺平王也。周室道衰，棄其九族焉。

(詩句「綿綿葛藟，在河之滸」)興也，綿綿，長不絕之貌，水崖曰滸。

(「終遠兄弟，謂他人父」)兄弟之道已相遠矣。<sup>67</sup>

前文曾提及「六詩」中之「比」尚未找到關於音樂性的資料，而《左傳》這則記載卻顯然是轉換為「詩教」(「以義為用」)之「六義」後，最直接、首見的關於「比」的資料；同時在相同取義下，《毛傳》標 葛藟 為「興」詩，似乎《左傳》所稱之「比」(作為譬喻)，在《毛傳》則稱為「興」，也為「興」如何由「六詩」(樂語之一)流向「六義」(美刺之用，「王族刺平王也」)提供一個與「比」合流

211-253)，以及「中國詩用學」三論：論唐代「集體意識詩用」的社會文化行為現象(國立成功大學中國文學系主編：《第四屆唐代文化學術研討會論文集》[臺南：成功大學教務處出版組，1999年]，頁27-68)；論先秦「詩社會文化行為」所展現的「詮釋範型」意義(國立臺灣師範大學國文系主編：《儒道學術國際研討會——先秦論文集》[臺北：國立臺灣師範大學國文系，2002年]，頁171-191)；從 詩大序 論儒系詩學的體用觀(二〇〇二年五月宣讀於臺北國立政治大學中文系主辦「第四屆漢代文學與思想學術討論會」)等。

<sup>66</sup> 楊伯峻編著：《春秋左傳注》，頁556-557。

<sup>67</sup> 毛亨傳，鄭玄箋，孔穎達等疏：《毛詩注疏》，卷4之1，頁152。

的可能性<sup>68</sup>。而用相同詩例，卻可以諷刺不同事件（或宋昭公或周平王），可見「用詩」不在追究原詩意指、原作者初衷，而重在提出切合「詩」與「事」之間的一種關連性。從《左傳》文公七年這則例證看來，這關連性還必須是可以被理解的（即使不必然被接受），所以樂豫說「葛藟猶能庇其本根，故君子以為比」，《左傳》中常託名「君子」引詩以評論人物或史事<sup>69</sup>，可見當時或之前早有對於葛藟藉植物喻庇蔭的說法出現；而樂豫接著又補上一句俗諺「庇焉而縱尋斧焉」來加強喻意，這同時也顯示，「用詩」的方法中可以有「比」這一項，但其實不必然僅僅屬於「用詩」，還可以包含運用其他為人熟悉、容易理解的世俗成說。

前段提及從「引詩為比」這角度看春秋以來「用詩」的狀況，可以發現「興」轉換為「六義」（而非「六詩」）之一，在一開始與「比」似無分別。其實不只是《毛傳》當中將《左傳》之「比」稱為「興」，針對孔子所謂「詩可以興」，西漢的孔安國就直接釋為「引譬連類」，而邢昺《疏》曰：

詩可以興者也，詩可以令人能引譬連類，以為比興也。<sup>70</sup>

「引譬連類」，其實就是比類、比譬，邢昺直接將「比興」連言，正解釋了孔安國所謂「引譬連類」也是視「興」如「比」。而孔穎達釋《詩大序》「六義」之「興」，就融合了孔安國的說法：

興者，起也，取譬引類，起發己心，詩文諸舉草木鳥獸以見意者，皆興辭也。<sup>71</sup>

這？他用的「取譬引類」，是指「作詩」時藉草木鳥獸來譬類，但是之前他解釋「比」為「諸言如者皆比辭也」，卻是針對解詩、用詩的方法，如其進一步用「比顯而興隱」，《毛傳》特言興也，為其理隱故也，來強加區分；但按照朱自清先生曾作的考察，《毛傳》標「興」詩，注文根本就用「如」、「若」、「猶」

<sup>68</sup> 朱自清先生僅是用以對照《左傳》、《毛傳》的相似之處，並分辨《左傳》的「比」是譬喻，《毛傳》的「興」應兼有發端之意（見《比興》，頁69）。而徐復觀先生引證《左傳》此則資料後，卻以春秋時代未曾將賦比興連言，又因為《毛傳》以「葛藟」為「興」（而非「比」），而認為「毛公這一系統之所謂比，乃直接由三百篇中所用的廣泛譬喻中歸納而得，並非先秦言詩者的通說」；其未能針對《毛傳》取用《左傳》引詩之「比」的重要性，聯繫出「比」、「興」轉向「以義為用」的詩教過程，殊為可惜。徐說見《西漢文學論略》，《中國文學論集》，頁357。

<sup>69</sup> 張素卿談到《左傳》中託名「君子」評論史事、人物的情況，引詩部分就有三十六則、五十句之多。（參見《左傳稱詩研究》，頁143-149）

<sup>70</sup> [魏]何晏等注，[宋]邢昺疏：《論語注疏》，卷17，頁156。

<sup>71</sup> 見毛亨傳，鄭玄箋，孔穎達等疏：《毛詩注疏》，卷1之1，頁15。

「喻」等字眼，換言之，《毛傳》明明以「興」就是譬喻<sup>72</sup>。《詩大序》雖未針對「比、興」作解釋，但是從《毛傳》的具體實踐來看，這由「引譬連類」所籠罩的「解詩」、「用詩」乃至於如孔穎達一再強調的臣民「自作詩」的方式，似乎自春秋「引詩為比」以來，下至於漢、唐注疏，幾乎已經形成了一種論詩（不管是論作詩或用詩）的核心，這不禁讓人重新思考：與其糾纏在後來人言言殊的比、興如何分別的論述中，不如認真探索譬類法則為何如此共通普遍（甚至如《左傳》文公七年之例，還擴及可引以為喻的俗諺成說），而這會不會讓人發現《詩大序》牽涉在另一個更深廣的詩學背景中？

#### 四、「引譬連類」的世界觀

葉舒憲先生在《詩可以興——神話思維與詩國文化》中就認為「引譬連類」普遍表現在先秦時代的引詩、用詩（如《論語》、《左傳》、《國語》中所載），其實已經不只是一種關於解釋或寫作詩歌的技巧，而成為一種論證推理的方式，孔子所謂「不學詩，無以言」結合「詩可以興」的意思，是指「不從詩歌學習引譬連類的聯想方式，就不能具備在正式場合中論說發言的權力」；換言之，「詩可以興」並非文學批評的命題，而是為了實用，「希望人們能夠從中學到主觀聯想式的推理方式和表達方式」，從這角度看來，《詩》不是後來所認為的藝術品，而是當作「類比思維」的符號典範<sup>73</sup>。而自先秦至於兩漢，引譬連類作為認識、推理的方法已廣為流行，同時不限於引詩，葉舒憲先生特別舉《淮南子》為例，認為這部百科全書式的著作，正是依賴類比認知法，將宇宙事物統合成一個有機體<sup>74</sup>。而葉先生這篇文章的重心其實是藉由《淮南子》中無所不至的譬類推理法，與神話思維中的變形類比串連一氣，再加上中國古代有盲詩人傳統，如前文引及《周禮》中歌「六詩」的瞽矇樂官，他認為這些樂官在樂教中的作用相似於可以直接體驗神祕經驗的巫師，兩者分別在神話時代及後神話時代都擔任行使法典的工作。而後來知識分子傳承這熟悉的類比推理的方式，出現引詩、用詩乃至於引用成語俗諺、故事傳說等等，其實都是在利用這些「勿須求證的公理性質的往古遺

<sup>72</sup> 見朱自清：《比興》，頁54-55。

<sup>73</sup> 葉舒憲：《詩可以興——神話思維與詩國文化》，《詩經的文化闡釋——中國詩歌的發生研究》（武漢：湖北人民出版社，1994年），頁391-438；引文見頁413。

<sup>74</sup> 同前註，頁414-415。

產」，希望達成像是傳布智慧法典的功能<sup>75</sup>。

葉先生的興趣明顯在於呈現譬類推理法與神話思維如何一脈共生，又從而流傳為秦、漢以來知識分子認識世界的方式。然而，本文的思考重點是在於，如果詩大序就在這個譬類成風的世界觀之中，而作為「抒情傳統」的源頭之一，譬類方式究竟會在什麼切點上參與了「抒情傳統」的建構？《毛傳·豳風·七月》中「春日遲遲，採芣祁祁。女心傷悲，殆及公子同歸」句下所註，也許可以提供線索：

遲遲，舒緩也。芣，白蒿也，所以生蠶。祁祁，眾多也。傷悲，感事苦也。「春女悲，秋士悲」，感其物化也。殆，始；及，與也。豳公子躬率其民，同時出同時歸也。<sup>76</sup>

其中最值得注意的就是錄自《淮南子·謬稱訓》這段引文，原文如下：

春女思，秋士悲，而知物化矣；號而哭，嘯而哀，而知聲動矣；容貌顏色，詘倨倨，知情偽矣。故聖人栗栗乎其內而至乎至極矣。<sup>77</sup>

漢末高誘注「春女思，秋士悲」為「春女感陽則思，秋士見陰而悲」，與《鄭箋》所謂「春女感陽氣而思男，秋士感陰氣而思女」又何其相似。當然貫穿其中的是兩漢盛行的陰陽氣化論，謬稱訓這幾句話，正是藉諸時節與人情的「憑氣感應」，來類比人（尤其聖人）必須謹慎於個人情變與聲容的內外呼應。當《毛傳》乃至《鄭箋》借「春女思，秋士悲」來解釋採芣女之傷春，固然是將自然與人情相類比；但從這是出自像百科全書一般輯錄起來的《淮南子》，《毛傳》的說法未嘗不能說是在類比一種已經像俗諺成說、常情常理般的普遍知識<sup>78</sup>。

<sup>75</sup> 此處乃濃縮葉先生看法，見葉舒憲：《詩可以興——神話思維與詩國文化》，頁417-424；又詳見《譬誦詩——譬喻文化與中國詩的產生》，《詩經的文化闡釋——中國詩歌的發生研究》，頁244-349。

<sup>76</sup> 毛亨傳，鄭玄箋，孔穎達等疏：《毛詩注疏》，卷8之1，頁281。

<sup>77</sup> 劉安撰，劉文典集解：《淮南鴻烈集解》，卷10，頁9b。其中「詘倨倨」原作「理詘倨倨」，據劉績說法，「理」乃衍字。

<sup>78</sup> 龔鵬程《從呂氏春秋到文心雕龍》一文可以說是首先提出漢人的「氣類感應」已經正視「情」，而早就推出了「感性主體」，由於有這樣的抒情感受，「才可能出現古詩十九首這個我國抒情傳統的歷史起點」（見中國古典文學研究會主編：《文心雕龍綜論》〔臺北：臺灣學生書局，1988年〕，頁313-345）。不過從「氣類感應」到人與自然萬物的交接，就傾向個人情意的表現，吐露濃厚激情與感傷，則似乎是站在漢末以降（個我）抒情主體的立場去規範之前漢人的看法，比如《淮南子·謬稱訓》「春女思，秋士悲」，龔文認為「四季氣化流行的自然，本來就提供了一個人情思抒發感興的場域」（頁326），但本文則認為，若從輯錄俗諺民風的角度而言，傷春悲秋很可能是由一種自然常識而不必是由個我感

換言之，「傷春悲秋」會不會就是用詩或作詩時熟悉上手的知識成說？這個假設可能牽涉的是「抒情傳統」中因著「比、興」討論而來的「情—景」議題。歷來「抒情傳統」的研究者不論從《詩經》的「比、興」來推演「情景交融」的理論發展，或是從 古詩十九首 至於陸機 文賦 描繪出漢末以來「歎逝」的抒情主題；或是透過暮春修禊的 蘭亭集序 敷演貫穿時空的共存意識<sup>79</sup>，其實都不出「斯四候之感諸詩者也」<sup>80</sup>的根本論題，同時，這些研究也都從作詩角度出發，探討創作者在自然萬象中是如何體切地興感詠懷。但是，如果自春秋至於兩漢是如此盛行著「引譬連類」的認識世界的方式，早先關於這「情—景」或說是人（物）與四時的類應層面的累積共識，是否也影響後來「感物」、「歎逝」的書寫？在《淮南子》總論全書各篇要旨的 要略 中，有句話說「言天地四時而不引譬援類，則不知精微」，這是針對 覽冥訓 而言，所以另一段文字更仔細說到：

覽冥者，所以言至精之通九天也；至微之淪無形也；純粹之入至清也；昭昭之通冥冥也。乃始攬物引類， 物之可以喻意象形者，乃以穿通窘滯，決瀆壅塞，引人之意繫之無極；乃以明物類之感，同氣之應，陰陽之合，形埒之朕，所以令人遠觀博見者也。<sup>81</sup>

所謂「引譬援類」或「喻意象形」的構想或書寫方式，其實不只是 覽冥訓 如此，其他諸如 謬稱訓「假象取耦，以相譬喻」、 詮言訓「譬類人事之旨，解喻治亂之體」、 說林訓「假譬取象，異類殊形，以領理人之意」等亦採取

興去把握的，因此，下文從援引《淮南子》的角度來談毛、鄭註詩如何根據常識加以類比。而王靖獻（楊牧）國風的草木詩學 中則直接從 七月 文本談到「在這首詩？，草木五穀的出現與月份季節共推移，而且每種植物的出現並不為了襯托那首詩，更由於草木五穀必須按季候準確地提出，詩人甚至要犧牲詩章聲韻的完整來遷就」（引自《失去的樂土》〔臺北：洪範書店，2002年〕，頁210-212），而這就是「賦」不同於藉助草木來襯托點綴的「比」、「興」詩之處；這論點中強調「賦」的特色是為了呈現植物存在的事實，而不是為了詩藝的需要，其實與本文企圖說明抒情詩的源頭，應當也包含知識名物系統有相合之處，不過是否僅有「賦」詩如此，「比」、「興」詩的創作是否也須藉助常識類比，而一樣有必須配合事實的描述，則可以再討論。

<sup>79</sup> 分別為蔡英俊、呂正惠、張淑香的說法，詳見註5。

<sup>80</sup> 語出鍾嶸《詩品·序》「若乃春風春鳥，秋月秋蟬，夏雲暑雨，冬月祁寒，斯四候之感諸詩者也」，引自〔梁〕鍾嶸著，曹旭集注：《詩品集注》（上海：上海古籍出版社，1996年），頁47。

<sup>81</sup> 引自劉安撰，劉文典集解：《淮南鴻烈集解》，卷21 要略，頁2b。

「假譬取象」的推論方式<sup>82</sup>；而這些在後代文學修辭論視為作者隨變適應的引喻、譬類的手法，在這部代表漢初思想之大結集的《淮南子》<sup>83</sup>書中，卻原是用以和合陰陽變化、貫通天地萬物乃至於被視為得以掌握宇宙精微的方式。如果這表示用在文學書寫中的引喻、譬類，其根本實涵括於一個固有的世界觀、宇宙觀，那麼，不論是「天—人」、「時—事（物）」、「物—我」之間必然早就有相互繫聯、建構好的檔案記錄。

徐復觀先生曾經分別引錄「正月（孟春）」一段，比較自《夏小正》、《周書·時訓》、《呂氏春秋·孟春紀首》至於《淮南子·時則訓》等書在節候萬物描寫上的差異，並標示其間的發展是由單純的記錄轉至於政治用途，即逐漸由關涉農業活動轉到與政治災異的關連；同時也因為發展了鄒衍的陰陽五德說，原本僅僅與時令、農業相關的事物被記錄，後來則是納入生存世界中出現的種種事物，且編入陰陽五行所支配的世界，徐先生曾批評這樣的宇宙觀、世界觀是：「憑藉聯想，而牽強附會上去的。」<sup>84</sup>不過他終也讚嘆像《呂氏春秋》「十二紀」作為承先啟後的時物體系的代表，算是「呂氏門客的一大傑構，而為以前所沒有的具體、完整而統一的宇宙觀、世界觀」<sup>85</sup>。其實，徐先生主要針對將四時萬物納入五行之下所出現的矛盾來批評（比如，以四時配五行，中央土難以安頓），但是，《呂氏春秋》「十二紀」並不只是依憑鄒衍說法，而是累積了之前有如《夏小正》、《周書》等歷史資料而成；換言之，記錄乃至於連結這些節候、事物，而「使萬物萬象，成為一個大有機體」<sup>86</sup>，倒是其來有自，是一種逐步傳承、拓展的感知世界的方式。

綜觀自《夏小正》以來關於正月的描述，有一段大同小異的文字反覆被抄錄，而且愈來愈固定，例如在《呂氏春秋》、《淮南子》中幾乎如出一轍：

東風解凍，蟄蟲始振蘇，魚上負冰，獺祭魚，候鴈北。<sup>87</sup>

而《夏小正》、《周書·時訓》中的寫法是：

<sup>82</sup> 同前註，頁 3b、4a、4b。

<sup>83</sup> 見徐復觀：《淮南子》與劉安的時代，《兩漢思想史·卷二》（臺北：臺灣學生書局，1976年），頁 175。

<sup>84</sup> 參見徐復觀：《呂氏春秋》及其對漢代學術與政治的影響，同前註，頁 17-22。

<sup>85</sup> 同前註，頁 22。

<sup>86</sup> 同前註。

<sup>87</sup> 劉安撰，劉文典集解：《淮南鴻烈集解》，卷 5 時則訓，頁 1b。《呂氏春秋·孟春紀首》僅少「（振）蘇」、「負（冰）」兩字，見陳奇猷校釋：《呂氏春秋校釋》（臺北：華正書局，1985年），頁 1。

正月，啟蟄，鴈北鄉，雉震响，魚陟負冰， 時有俊風，寒日滌凍塗，  
獺祭魚，鷹則為鳩 。<sup>88</sup>

立春之日，東風解凍；又五日，蟄蟲始振；又五日，魚上冰。風不解凍，  
號令不行；蟄蟲不振，陰氣姦陽，魚不上冰，甲冑私藏。驚蟄之日，獺祭  
魚；又五日，鴻雁來；又五日，草木萌動。獺不祭魚，國多盜賊；鴻雁不  
來，遠人不服；草木不萌動，果蔬不熟。雨水之日，桃始華；又五日，倉  
庚鳴 。<sup>89</sup>

徐復觀先生認為《夏小正》「只是記錄，而未把記錄者的觀念加到『面去』，相對而言，《周書·時訓》則可以推想「是出於一位知識分子把自己的觀念應用到純樸的記錄中去，並把重點轉到政治方面，而加以重新組織的」<sup>90</sup>。然而，所謂「記錄」若是指將事項整理成一個可理解的型式，這當中即便不是個人觀念，也必然是某種共識。從《周書·時訓》依據《夏小正》這段描述，進行反面性論述來看，《夏小正》的「記錄」並不止於單純的現象記錄，而成為一種定型或典型的已知常識，可以作為推論的準則。首先，是個別物類的屬性認知，比如獺祭魚，候鴈北，明確以陳列獵物與棲地遷移來貞定水獺、候鴈這物類，其次是將立春時節出現的物類排比起來，所以像是蟄蟲、魚、獺、候鴈就與東風一起成為「立春」的基本元素，亦即，東風是否吹來，是否會出現魚躍、蟲飛以及候鴈北向、水獺捕魚的景象，就成為「正月（孟春）」的必要驗證。這顯然也是這段描述反覆被傳抄的原因，這些景象已經成為一種彷彿定義好的時空組合。而《周書·時訓》的反面論述，正好提供另外一種相對的組合，然而，這兩種組合之間又似乎並沒有非常必然的關連。除了「蟄蟲不振，陰氣姦陽」、「草木不萌動，果蔬不熟」比較能理解之外，其餘如「風不解凍，號令不行」或「魚不上冰，甲冑私藏」、「獺不祭魚，國多盜賊」等，尤其無法在兩者之間尋找出必然的關連。而《時訓》作者的重點似乎也不在於將「號令不行」往上歸因於「風不解凍」；重點反而是強調「風不解凍」違反了「東風解凍」這標準狀態，於是由時物變異拉引出人事失常。換言之，這不是因果的探求，而是變異狀況的連結。

既然不是著重因果探求，相互連結之間，因此不必然經過縝密合理的分析判

<sup>88</sup> [清]顧鳳藻：《夏小正經傳集解》（臺北：藝文印書館，1966年《百部叢書集成》本）卷1，頁1a-b。

<sup>89</sup> 引自黃懷信等集注：《逸周書彙校集注》（上海：上海古籍出版社，1995年），卷6《時訓解》，頁623-625。

<sup>90</sup> 徐復觀：《呂氏春秋》及其對漢代學術與政治的影響，頁16-17。

斷，最明顯的情況就是累積前人論述，沒有質疑的將被說過的都當作已知的定論。就像《周書·時訓》明顯以《夏小正》為前提，《呂氏春秋》明顯也接受了時訓的災異說法<sup>91</sup>，並聯繫出更龐大的常與不常、宜與不宜的事物體系；當然，陰陽五行與四時的配合，也助長了這個連結網的無限擴張。比方，孟春紀首由春季之盛德在木，至於崇尚一切青色，於是推定天子之衣裳、佩玉、旗幟、乘駕都必須是青色系，這讓《淮南子·時則訓》又進一步發揮，東宮侍女也必須穿戴青色系，衣服上有青色花紋，同時還要彈奏「木」做的琴瑟<sup>92</sup>。然而，陰陽二氣為何要藉諸「五行」這些原本屬於經驗界的具體材料來分化散布，為何春季與「木德」最相合，又為什麼充滿神祕意味的「木德」一定要表現在具體的「青」色上，《呂氏春秋》與《淮南子》的編撰者並不發問，而是理所當然的接受並記錄下來。徐復觀先生認為這些既具象又抽象的糾纏現象，正說明了中國思想不能僅僅做形而上的把握，在由具體昇往抽象的途中，那物類的具體屬性並未全然捨離<sup>93</sup>。換句話說，陰陽分化、五德終始與四時的配合，並沒有為這個經驗界的事物連結提出根源性的解釋，反倒是合理化了這些物類及其具體屬性間更迂迴錯雜的交接引生。

《呂氏春秋》應同、召類就列舉許多自然與人事現象，證成這個「同類相應」的合理性，其中應同有一段文字與召類雷同：

類固相召，氣同則合，聲比則應，鼓宮而宮動，鼓角而角動。平地注水，水流溼；均薪施火，火就燥。山雲草莽，水雲角鬪，旱雲煙火，雨雲水波，無不皆類其所生以示人。故以龍致雨，以形逐影，師之所處，必生棘楚。禍福之所自來，眾人以為命，安知其所。<sup>94</sup>

而同樣意旨的文字又出現在《淮南子·覽冥訓》，如：

夫物類之相應，玄妙深微，知不能論，辯不能解。故東風至而酒湛溢，蠶叫絲而商弦絕，或感之也。晝隨灰而月運闕，鯨魚死而彗星出，或動之也。故聖人在位，懷道而不言，澤及萬民，君臣乖心，則背譎見於天，神氣相應徵矣。故山雲草莽，水雲魚鱗，旱雲煙火，洩雲波水，各象其形類

<sup>91</sup> 這是徐復觀先生的看法，見同前註，頁 17。

<sup>92</sup> 時則訓「東宮御女青色，衣青采，鼓琴瑟」，高誘《注》「琴瑟，木也，春木王，故鼓之也」，見劉安撰，劉文典集解：《淮南鴻烈集解》，卷 5，頁 1b。

<sup>93</sup> 見徐復觀：《呂氏春秋》及其對漢代學術與政治的影響，頁 20-21。

<sup>94</sup> 陳奇猷校釋：《呂氏春秋校釋》，頁 678。



所以感之。<sup>95</sup>

其實這些論述是反應（或說綜合）了秦、漢間累積的看法，比如《莊子》「同類相從，同聲相應，固天之理也」、「鼓宮宮動，鼓角角動，音律同矣」<sup>96</sup>，《荀子》有「君子潔其身，而同焉者合矣，善其言而類焉者應矣。故馬鳴而馬應之，牛鳴而牛應之，非知也，其執（勢）然也」<sup>97</sup>。然而，在所舉的類應事例上，明顯突破單一物種的限制，例如「鼓宮宮動，鼓角角動」、「馬鳴而馬應之，牛鳴而牛應之」是同一種屬，可是，《呂氏春秋》或《淮南子》所談的「類固相召」或「物類之相應」，卻擴大了「類」的意指，比如，描寫四種雲氣變幻，是將雲氣本身的屬性與產生雲氣的地點、氣候加以連結，於是理解「雲」可以聯繫上「山」、「水」的處所形態，以及「旱」、「沍（雨）」的大氣性質；所謂「各象其形類所以感之」，正說明物類相召，已經不單純是種類問題，即便是外在形象的相似，也可以彼此招引。覽冥訓 提及「畫隨灰而月運闕」，也是利用蘆草灰所畫的圈形，相像於天上的月暈，所以若是圈畫有缺口，月暈亦會出現缺口；這是個不具實質的模擬圖形，卻可以觸發月暈的實質反應。就像前引 要略 所謂「物之可以喻意象形者，乃以明物類之感」，顯然萬物萬象之間的相互感動在當時開放出更多可能性。

前文提及，要略 以 覽冥訓 述作之因由是「言天地四時而不引譬援類，則不知精微」，那麼從 覽冥訓 當即發揮「應同」、「召類」的主旨看來，所謂「引譬援類」也許就是總說自先秦逐步發展而來的這些跨越個別物種、由內質到外形可以拓展無數連類可能性的說解宇宙、建構世界的方式<sup>98</sup>。「引譬援類」像是四通八達的導引線，迅速地串連起透過經驗、文獻所累積的各種時物事件；前代的傳抄被視為知識性的前提，理所當然地接受並作為據點，繼續進行各種或顯或隱的關係延伸。如此，透過「引譬援類」所知之「精微」，就不重在體會天地四時創生的原理，而重在學習到一種看待宇宙世界的龐大知識體系；掌握引譬援

<sup>95</sup> 劉安撰，劉文典集解：《淮南鴻烈集解》，卷6，頁3a-4a。

<sup>96</sup> 分別引自〔清〕郭慶藩輯：《莊子集釋》（臺北：華正書局，1980年），漁父、徐無鬼，頁1027、839。

<sup>97</sup> 梁啟雄：《荀子集解》，第3篇 不苟，頁26。

<sup>98</sup> 李約瑟 (Joseph Needham) 曾引錄《春秋繁露·同類相動》文字，稱此種事物之間的感應為一種「關連式的思考」(correlative thinking)，並認為在關連式思考中，事物是藉感應而相互影響，並非由於外在的因果推求；而透過類應所形成的系統，萬物密切結合在一起而構成自然有機的和諧世界。見李約瑟著，陳立夫等譯：《中國古代科學思想史》（南昌：江西人民出版社，1993年），頁372-378。

類的原則及所累積的知識體系，一切現象似乎都可以由小及大、見微知著，找到自然合理的比擬，而可以去面對、承受或推測、批評。從這角度再重新檢視 詩大序 總領下的《毛傳》乃至於《鄭箋》，尤其後來被用作觸物興感的創作典型的「興」詩<sup>99</sup>，在漢代的箋註家眼中，卻往往是出之於知識性的類推與比喻，先從 關雎 的傳、注說起：

「關關雎鳩，在河之洲」，興也。關關，和聲也。雎鳩，王雎也，鳥摯而有別。水中可居者曰洲。后妃說樂君子之德，無不和諧，又不淫其色，慎固幽深若關雎之有別焉，然後可以風化天下，夫婦有別則父子親，父子親則君臣敬，君臣敬則朝廷正，朝廷正則王化成。《箋》云：「摯之言至也，謂王雎之鳥雌雄情意至然而有別。」<sup>100</sup>

由《鄭箋》可見，《毛傳》中「鳥摯而有別」一句顯然是詮釋關鍵，不過這是根據名物知識而來，是在「關關」、「雎鳩」及「洲」的注釋訓詁中獲得成立。孔《疏》為《傳》文分註出處為《爾雅》的 釋詁（關關）、 釋鳥（雎鳩）、 釋水（洲），並曾為所以稱《毛詩詁訓傳》加以解釋：

詁訓傳者，注解之別名。毛以《爾雅》之作，多為釋詩，而篇有 釋詁、 釋訓，故依《爾雅》訓而為《詩》立傳。<sup>101</sup>

顯然《爾雅》是《毛傳》詮釋體系的建立基礎。當然不只是名物訓解，固有的禮法制度也是解詩時憑依的知識，例如下引 東門之楊：

「東門之楊，其葉牂牂」，興也。牂牂然，盛貌。言男女失時，不逮秋冬。《箋》云：「楊葉牂牂，三月中也，興者，喻時晚也，失仲春之月。」<sup>102</sup>

依 小序 所言，此詩藉楊葉已盛，諷刺男女婚姻失時。不過，毛、鄭顯然所據不一，因此「昏（婚）之正時」出現秋冬與仲春兩種不同說法。孔穎達《疏》文指出《毛傳》是依據荀子所謂「霜降逆女，冰泮則止」<sup>103</sup>，則九月至於正月皆可

<sup>99</sup> 比如葉嘉瑩先生針對 關雎 之為「興」詩，就認為是「此詩中感發之層次既是由物及心，物在先，心在後，而且感發之性質也是以感性的直接感受為主，而非出於理性的思索安排，因此我們對於 關雎 這首詩，便一定要將之歸入於『興』的作品，而不得歸入於『比』的作品」（見《迦陵談詩二集》，頁120-121）。但是若如本文之前所述，在「以義為用」的初始階段，兩者都是譬喻，也就因此至少在漢代人的眼中，「興」詩不必然就沒有理性（引證知識）的「比」的成分。

<sup>100</sup> 毛亨傳，鄭玄箋，孔穎達等疏：《毛詩注疏》，卷1之1，頁20。

<sup>101</sup> 同前註，頁11。

<sup>102</sup> 同前註，卷7之1，頁253。

<sup>103</sup> 梁啟雄：《荀子柬釋》，第27篇 大略，頁372。

行親迎之禮，楊葉已盛自然是晚於「正時」；至於《鄭箋》則是誤解了《周禮·地官·媒氏》所謂「中春之月，令會男女」<sup>104</sup>，以為婚姻之月唯在仲春，其實《周禮》此言特指三十之男與二十之女，其餘男未三十、女未二十者，仍適用秋冬為親迎之時。其實姑不論二說之是非，東門楊葉與親迎之禮兩者遠如胡越，本是難以聯想一氣，毛、鄭的類比是將第三句詩「昏以為期」之「昏」意指為迎親的黃昏之時，而下句「明星煌煌」顯然已經不得其時，於是以「時」光流轉為焦點，回頭解釋首二句，似乎才恍然楊葉茂盛的三月，並非理想婚月，喻示男女無法依時行禮，不得圓滿完婚。這樣的註解看似曲折，不過卻含藏一套熟悉上手的時物知識，那是以時序為軸心（陰陽、春秋、日夜），物象消長（日月星辰、草木鳥獸）成座標系，而附麗其中的就是錯綜紛繁的人情事件。

顯然，名物訓解是類推的基礎，累積的禮法知識可以成為聯想的根源；當然這？的聯想類推還是在一個由樂教轉換為詩教，著重「用詩」（以義為用）的時代，著重時物與政治、倫理的類應關係；但是也正因為解詩、用詩對於時物與人事進行了如此多重的聯繫類應，未嘗不能說是為作詩最基本的譬比關係，早進行了細密反覆的習練。換句話說，即使最後是為了實用性目的，針對春去秋來、萬物消長都可以根據已有的知識，拓展無所不至的「引譬連類」，如 鴛鴦 之箋注：

「鴛鴦于飛，畢之羅之」興也。鴛鴦，匹鳥。太平之時，交於萬物有道，取之以時，於其飛乃畢掩而羅之。《箋》云：「 而言興者，廣其義也，獾祭魚而後漁，豺祭獸而後田，此亦皆其將縱散時也。」<sup>105</sup>

根據 鴛鴦·小序，此詩藉古明王交接天下之鳥獸蟲魚皆取之以時，諷刺幽王殘害萬物，奉養過度；而「鴛鴦于飛」首二句正表示待其長大而能飛，乃羅取之。而鄭玄所謂「獾祭魚而後漁，豺祭獸而後田」，其實就出自前引《夏小正》、《周書·時訓》所謂「獾（獸）祭魚」，是指「獾將食而先置之水邊四面陳之，有似於祭」<sup>106</sup>，而前提是「立春之日，東風解凍； 又五日，魚上冰。 驚蟄之日，獾祭魚；又五日，鴻雁來；又五日，草木萌動 雨水之日，桃始華；又五日，倉庚

<sup>104</sup> 見鄭玄注，賈公彥疏：《周禮注疏》，卷14，頁217。

<sup>105</sup> 毛亨傳，鄭玄箋，孔穎達等疏：《毛詩注疏》，卷14之2，頁482。

<sup>106</sup> 陳逢衡所云，參見黃懷信等集注：《逸周書彙校集注》，頁625；而《淮南子·主術訓》也說到「（故先王之法）獾未祭魚，網罟不得入於水；鷹隼未擊，羅網不得張於谿谷」（引自劉安撰，劉文典集解：《淮南鴻烈集解》，卷9，頁28a），可見鄭玄解詩的確是在這個已知而熟悉的世界觀中。

鳴」(《周書·時訓》),易言之,立春以後,才可能冰解魚多,所以《鄭箋》藉此強調取之以「時」。這種奠基於已知的「時物」體系(立春—東風雨水—魚上冰—獺祭魚—鴻雁來—桃始華)而進行詩句詮釋,其實不盡然止於「用詩」,如果想到東晉以來逐漸增多的景物詩,如「暮春濯清沚,游鱗泳一壑。輕舟沈飛觴,鼓枻觀魚躍」<sup>107</sup>,或是「司冥卷陰旗,句芒舒陽旌。靈液被九區,光風扇鮮榮。翔禽撫翰游,騰鱗躍清冷」<sup>108</sup>,詩中交織著東風、春雨、翔禽、魚躍等鋪設暮春三月的時物,很難說這些作者是個別地親歷三春風物,再加以寫記,而完全沒有先秦以來所建立的這套已經存在的時物知識;或許,考慮魏晉以來五言詩的創作是如何在已經被認可或經反覆詮釋、引證過的知識體系上,再加以發展,是另一個值得推敲的新論題。而這當然不僅是創作方面,魏晉以降文學批評中與自然時物相關者,如「物色」之論述,也可以重新探討。如 幽風·七月「春日遲遲,採芣祁祁。女心傷悲,殆及公子同歸」句下孔《疏》,也許可以作為一個線索:

遲遲者,日長而暄之意,故為舒緩。計春秋漏刻多少正等,而秋言淒淒、春言遲遲者,陰陽之氣感人不同。張衡 西京賦 云「人在陽則舒,在陰則慘」<sup>109</sup>,然則人遇春暄則四體舒泰,春覺晝景之稍長,謂日行遲緩,故以遲遲言之;及遇秋景,四體褊躁,不見日行急促,唯覺寒氣襲人,故以淒淒言之。<sup>110</sup>

本節一開頭提到《毛傳·七月》引用《淮南子》像俗諺一般的「春女悲,秋士悲」來解釋詩中採芣女之傷春,似乎「傷春悲秋」成為一種類比化的尋常事理,解詩者或用詩者只要引證這句俗諺,就達成了理解共識;可是孔穎達的解釋一向偏於「作詩」立場,這段《疏》文相較於《毛傳》,也許可以呈現「引譬連類」如何轉換到實際作詩領域。在毛、鄭已引證的「傷春悲秋」的舊有成說之外,《疏》文又引錄張衡 西京賦「夫人在陽時則舒,在陰時則慘」來描述應感於春(陽)秋(陰)的四體「慘舒」,其實這段話出現在憑虛公子的話頭?,「牽乎天」的

<sup>107</sup> [晉]庾闡: 三月三日臨曲水詩,見逯欽立輯校:《先秦漢魏晉南北朝詩》(臺北:木鐸出版社,1988年),《晉詩》,卷12,頁873。

<sup>108</sup> [晉]謝萬: 蘭亭詩 二首之二,同前註,《晉詩》,卷13,頁907。

<sup>109</sup> 張衡 西京賦 原文作「(憑虛公子)言於安處先生曰:夫人在陽時則舒,在陰時則慘,此牽乎天者也;處沃土則逸,處瘠土則勞,此繫乎地者也」,引自〔唐〕李善注:《昭明文選》(臺北:河洛圖書出版社,1975年),卷2,頁25。

<sup>110</sup> 引自毛亨傳,鄭玄箋,孔穎達等疏:《毛詩注疏》,卷8之1,頁281。

「陰陽慘舒」與「繫乎地」的「瘠沃勞逸」相對為言，仍是為了引起下文頌讚西京如何順應天時地利，而當作已知的道理來談。但是孔穎達明顯並不把「陰陽慘舒」僅看作常識性的概念，他努力描繪日行緩急、晝景長短、氣候寒暖與人之四體如何形成舒泰、褊躁的不同感應，這是在認知、理解外，進一步去仔細體會「物化」的況味。其次，更讓人聯想到的是，孔穎達雖未提及，但明顯是介於漢（張衡）唐（孔穎達）間而同樣參與這個「傷春悲秋」論述體系的劉勰，在談論「詩人感物，聯類不窮」的 物色篇<sup>111</sup>採用的依然是這個一脈相承的時物常識。開宗明義的「春秋代序，陰陽慘舒」明顯就出自張衡所言；「陽氣蒙而玄駒步，陰律凝而丹鳥羞」更出自《夏小正》所謂「玄駒賁」（十二月）、「丹鳥羞白鳥」（八月）<sup>112</sup>，是透過蟲物與月令的繫聯組合，技巧地傳達陰陽氣象的變化；更不用說「灼灼狀桃花之鮮」以下，隨手拈來就是《詩》的時物體系。這些都很難說只是劉勰的引用典事、成詞而已，因為串連起先後出現的這些資料，隱然呈現的是「引譬連類」這認識與推衍的體系，如何由「用詩」交錯融會至於「作詩」、「論詩」的領域了<sup>113</sup>。

## 五、結語

透過「引譬連類」的方式去串連萬物萬象，看起來好像漫無章法，其實必須奠基於不斷累積的名物訓解與觸引孳衍上。首先是界定物類屬性，如獾祭魚、候鴈北、水流溼、火就燥或如睢鳩擊而有別等；接著是在各種物類上進行意義或形象各方面的引申串連，或者是時、空環境的聯繫，所以雲會以草莽或魚鱗應和山、水環境，東風、蟄蟲等會繫屬於孟春，桃花開、楊葉盛於三月等；再加上自然與人事相比擬，比如藉草木榮枯、鳥獸長幼比擬國君施政、君子行事是否合於時宜、謹守禮法等。這種分類界定並繫屬連結的方式，相似於日本學者中村元在《中國人之思維方法》中提出的「內屬判斷」與「存在判斷」<sup>114</sup>，前者例舉如佛學議論中以「溼」定義「水」，中村元認為這是以屬性當作實體，沒有自覺到二者的

<sup>111</sup> 以下 物色篇 文字引自周振甫注：《文心雕龍注釋》（臺北：里仁書局，1984年），頁845。

<sup>112</sup> 分見顧鳳藻：《夏小正經傳集解》，卷4，頁2b、卷3，頁2a。

<sup>113</sup> 本文以 詩大序 為討論範圍，因此魏晉以下詩歌創作或本質論與譬類系統的關係將另文討論。

<sup>114</sup> 參見中村元著，徐復觀譯：《中國人之思維方法》（臺北：臺灣學生書局，1991年），頁29-35。

區別；而這就像 應同 所說的水流溼、火就燥，是將屬性與實體看作同一個東西。關於後者，中村元例舉《孟子》（梁惠王 上）「庖有肥肉」來說明，認為「庖」原只是「肥肉」的存放場所，可是在中國人心中，「肉」是隸屬於「庖」的；而這隸屬關係若加以擴大，就自然兼含時、空環境，就像《夏小正》的記載，將東風、蟄蟲、獺等隸屬於孟春時節是一樣的。而進一步，中村元指出，中國人喜歡靜止把握事象，在理由與結論之間往往沒有理論的必然關係，多是確定性陳述<sup>115</sup>，這明顯與前述重視現象經驗的累積，含有強烈稽古傾向，而不在於深究根源或邏輯分析的「引譬援（連）類」，有某種程度契合。那麼，或許可以說，「引譬援（連）類」的認識或推論模式，並不僅僅流行於先秦至於兩漢，而是中國人思維的一種根本型態。如此一來，當我們重新反思「抒情傳統」於先秦兩漢間的建構過程，從樂教至於詩教的轉變，從歌詠「六詩」到以義為用的「六義」，其間自「引詩為比」以來所觸連起的世界關係網，無論如何都應該是「抒情傳統」最具體深廣的存在背景。

自陳世驤先生之後，接續的研究者其實為「抒情傳統」建立了一個屬於創作層面的「感興」論述，強調創作者與自然萬物、人物事件彼此的適然相遭、同情交感；而本文從引用者（詮釋者）的角度出發，或許正可以補充魏晉「緣情感物」說正式興起之前，早已存在一套觸物連類的認知體系，這經過反覆習練、熟悉上手的時物系統，在如何讀、如何用當中累積了可以表達與被理解的感發方式，適足以成為後來創作時自然發詠的基礎，或甚至可能重新理解所謂「抒情」創作其實有無法完全發諸個我意向的部分，同時也為「抒情傳統」鋪設出兼具智識性與情感性的發展脈絡<sup>116</sup>。

---

<sup>115</sup> 見前註，頁 43-45。

<sup>116</sup> 此處所謂「智識性」是強調有一種熟悉、習慣性感知的生存模式，可以擴大原來偏向個人、主觀的「抒情性」的內涵；而如果「抒情自我」並不單單是內向性的主體，在感物興情的過程中個人並不占有全然先發的優位性，由外而來的影響可能打破原來訴諸心志意向的創作觀等等，這當然也可能提供一個重新看待或界定「抒情傳統」的方式。

## 詮釋的界域

### 從 詩大序 再探「抒情傳統」的建構

鄭毓瑜

自從陳世驥先生由西方抒情詩的角度提出中國文學的「抒情傳統」以來，論者大抵偏重作者自我的內在獨白、瞬間感興，強調感情本體的世界觀，並以漢末、魏晉的詩文作為抒情傳統的典型建構或是理論完成的主要依據，而明顯忽略漢代這一大段所謂表現社會群體意志的時期對於建構中國文學「抒情傳統」的重要性。本文以 詩大序 為主，希望針對其中牽涉「言志」、「比興」這些議題的文字段落，提出更充分相關的背景資料，並探討彼此歧異，而尋索合宜的詮釋範圍，也就是希望呈現出 詩大序 得以如此論述的存在空間。這所謂相關背景或存在空間，必然糾結著資料原本所在的文本環境，與 詩大序 編著者在引錄、截取時的期待視野，同時還包括前後時代針對如何認知事物或建構合理（合於道）的生活世界所形成的觀點演進，而無法僅圈限在自我感興的層面。而如此重新反思「抒情傳統」於先秦兩漢間的建構過程，可以發現從樂教至於詩教的轉變，從歌詠「六詩」到以義為用的「六義」，尤其自「引詩為比」以來，知識分子透過譬類方式所觸連起的熟悉上手的時物系統，在如何讀、如何用當中累積了可以表達與被理解的感發方式，適足以成為後來創作時自然發詠的基礎，同時也為中國文學的「抒情傳統」鋪設出兼具智識性與情感性的發展脈絡。

## The Planes of Interpretation: “Lyric Tradition” Revisited, from the Perspective of the “Greater Preface” to the *Book of Songs*

CHENG Yu-yu

Since Chen Shixiang, from the perspective of Western lyric poetry, suggested the idea of “lyric tradition” in Chinese literature, scholars have tended to stress the poets’ interiority and stirring of emotions, emphasizing a worldview rooted in affect. The late-Han and Wei-Jin poetry and prose were taken as exemplars to advance their theories. Yet they have overlooked the important role the Han period—the great span of time characterized by expression of the collective social will—played in constituting the lyric tradition. Drawing on the “Greater Preface” to the *Book of Songs*, I focus on the topics of “expressing intent” (*yanzhi*) and “comparison” and “affective image” (*bi* and *xing*) to introduce and investigate more fully the constitutive materials of the lyric tradition. My goal is to locate the possible planes of interpretation, and to demarcate a critical space for meaningful discussions of the “Greater Preface.” The relevant background is inextricably linked to the textual environment in which the original materials existed, which forms the horizon of expectation of the “Greater Preface” writers. This relevant background calls forth the points of view of the previous and succeeding generations from which they understand things, and invokes the manners they lived. It is, in short, unwise to confine analysis to merely the individual’s emotions. In the process of the formation of the lyric tradition from pre-Qin to Han times, we observe a process of transformation from “musical education” (*yue jiao*) to “poetic education” (*shi jiao*), from praising the “six poems” (*liu shi*) to emphasizing the meaning of individual words in the spirit of the “six principles” (*liu yi*). Particularly, since the practice in which “poems were cited for the purpose of analogy,” intellectuals had made full use of analogies pointing to stock natural images and phenomena. In the process of negotiating how to read and how to make use of the affective means available at the time, they laid the foundation of subjective expression for later poets. At the same time, they set forth a lyric tradition that was at once intellectual and emotional.

**Keywords:** “Greater Preface”    lyric tradition    “six poems”  
“six principles”    analogy