

# 《詩經》「興」義與現代詩「對應」 美學的線索追探 ——以夏宇詩語言為例探研

翁文嫻

成功大學中文系副教授

## 一、《詩經》「興」義的現代轉化

「興」之涵義，最早記錄於《周禮·春官·大師》：「教六詩，曰風、曰賦、曰比、曰興、曰雅、曰頌。」漢代的《毛詩傳箋》在〈關雎〉一篇開首，寫了一篇序文（即所謂〈詩大序〉），因之而稱詩有「六義」。唐代孔穎達（574-648）《毛詩正義》謂「賦、比、興是詩之所用，風、雅、頌是詩之成形」，即前者是詩的作法，後者是詩的體裁。至宋代朱熹（1130-1200）的《詩集傳》，將《詩經》三百篇逐篇疏解之餘，並分出每首詩賦比興的作法，依據不同屬性解詩，會有不一樣的效果。自此，「賦、比、興」更突出地成爲一項可供專門研究的文藝學<sup>1</sup>。「賦、比、興」三義，賦的作用最無爭議，「興」卻最多歧義，且單獨專文、專書討論的亦最多。例如陳世驥（1912-1971）據「興」字甲骨

<sup>1</sup> 上述資料分別見〔漢〕毛亨傳，〔漢〕鄭玄箋，〔唐〕孔穎達疏，龔抗雲等整理：《毛詩正義》，收入李學勤主編：《十三經注疏整理本》（臺北：臺灣古籍出版公司，2001年），第5冊，頁14b-15a、〔宋〕朱熹集註：《詩集傳》（香港：中華書局，1961年）。徐復觀：〈釋詩的比興——重新奠定中國詩的欣賞基礎〉，《中國文學論集》（臺北：臺灣學生書局，2001年），頁91-117，其中更詳細分論「賦、比、興」在詩中的藝術效果，特別對於「興」義，深入探討，說「興」的景物句型在《詩經》或在後代唐詩中，不一定在首章出現，而在詩末部出現的變體。

文的初形裏，研究出「興」富有新鮮世界之特質，以及這形象動作的原貌是與聲調身體有關：

「興」乃是初民合群舉物旋游時所發出的聲音，帶著神采飛逸的氣氛，共同舉起一件物體而旋轉……《詩經》裏的「興」就是來自「新鮮世界」裏的詩質，在形式方面，所有的興都帶著襲自古代的音乐辭藻和「上舉歡舞」所特有的自然節奏，這兩種因素的結合構成「興」的本質。興是即時流露的，甚至包括肌肉和想像兩方面的感覺。注意詩中頻仍的疊字和擬聲句，我們似乎聽得見一首帶有「興」在詩中散佈的主調，而且我們似乎被整個包容了進去。<sup>2</sup>

陳世驥長期在西方教學，觀看中國的一個古老觀念，解讀方式已因語言的運用完全跳開傳統章句的格局，這兒可包含人類學、身體詩學、音律的內涵，至於三千年前的詩人，是否如此？或者是否一定非如此？讀者在接觸這篇文章時，首先也被陳先生投入而富感染力振發的書寫帶動，內心起了共鳴，得到一種新鮮的經驗，我們是在當下的共感中彷彿回到遠古<sup>3</sup>。

將「興」義之涵蓋面推得更遠的，是臺灣哲學界年輕一代的蔣年豐(1955-1996)，他認為：「『興』意味著人的精神奮發興起的現象；這種現象可在很多種場合中發生，而在此我們關注的是在解讀儒家經典的語言文字時所出現的這種精神現象。在這個研究中，我們或多或少是在架構一個『興的精神現象學』。」<sup>4</sup>

<sup>2</sup> 陳世驥：〈原興：兼論中國文學特質〉，《陳世驥文存》（臺北：志文出版社，1972年），頁237、249，此文原用英文寫成，後由楊牧（1940-）譯成中文，經陳氏修訂，最早在《香港中文大學學報》發表。

<sup>3</sup> 陳世驥文學論述中的文筆，富說服力及感染力，三千年前的《詩經》是否真正如此？只能據解說人的文詞，讓讀者如見到「真理」般認同。在「興」義的現代轉化中，筆者採用了西方詮釋學的觀念。例如：漢斯—格奧爾格·加達默爾著，洪漢鼎譯：《真理與方法——哲學詮釋學的基本特徵》（臺北：時報文化出版公司，1993年）中有一節〈經驗概念和詮釋學經驗的本質〉所論：閱讀一部經典就如新增一個經驗。其實中國的經解者，不同世代有不同側重點，亦是詮釋學的實例，不過在以前未能自覺。傅偉勳先生建議中國的詮釋可分五個層次進行：實謂、意謂、蘊謂、當謂和必謂。第四階段的「當謂」，就是據讀者身處的時代，用時代問題去呼應經典中未被揭發的深層內蘊，這對經典的研究，甚有幫助。參看傅偉勳：《從創造的詮釋學到大乘佛學——哲學與宗教四集》（臺北：東大圖書公司，1990年），頁1-46。

<sup>4</sup> 蔣年豐：〈從「興」的精神現象學論《春秋》經傳的解釋學基礎〉及〈從「興」的觀點論孟子的詩教思想〉，《文本與實踐（一）：儒家思想的當代詮釋》（臺北：桂冠圖書公

他指出，在儒家典籍中許多自然現象的描繪，種種的譬喻，其內在都匯歸到一個廣大的人格的興發作用，出於《詩經》的「興」義，正可引申運用，作為整個先秦儒學的一個閱讀進路。蔣氏站在哲學立場，所關注的更是詩文字後面的精神性領域。

專研古典詩並長期在西方教學的葉嘉瑩(1924-)，曾站在詩法表現的角度，將西方詩論有關「形象」作用的八種重要模式，如明喻(simile)、隱喻(metaphor)、轉喻(metonymy)、象徵(symbol)、擬人(personification)、舉隅(synecdoche)、寓托(allegory)、外應物象(objective correlative)等，並歸納說這些模式都屬於「比」之範圍，若就「心」與「物」的關係言，「則所有這些術語所代表的，實在都僅只是由『心』及『物』的一種關係而已」；「至於『興』之一辭，則在英文的批評術語中，根本就找不到一個相當的字可以翻譯」<sup>5</sup>。她指出：這情況顯示西方詩學內重意象的安排製作之技巧，而對於「興」，一種作詩讀詩時「興發觸動」的能力，直接感發的寫作方式，是比較缺乏的。

透過長期在西方執教的學者，令我們更能觀察到某些傳統特有的事物，「興」這個觀念，如果在西方文化中沒有，那麼，它的性質更值得探討，而且，這種東方民族特殊的詩歌思維狀態，會在二十世紀白話詩出現後就消失嗎？

葉嘉瑩更且探討，後來的詩論家各代有專門術語，如嚴羽(1198-1241)提「興趣」、王漁洋(1634-1711)的「神韻」，以至王國維(1877-1927)「境界」說，追源均可觸及《詩經》「興」義裏「興發觸動」的本質<sup>6</sup>；又或另一線索，如蔡英俊(1954-)提出的，「比興」發展成劉勰(約465-532)的「物色」，鍾嶸(約467-519)的「形似」，終至王夫之(1619-1692)筆下的「情景交融」<sup>7</sup>。中

---

司，2000年），頁100。

<sup>5</sup> 葉嘉瑩：〈中國古典詩歌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〉，《迎陵談詩二集》（臺北：東大圖書公司，1985年），頁120、146。

<sup>6</sup> 葉嘉瑩：〈《人間詞話》境界說與中國傳統詩說之關係〉，《中國古典詩歌評論集》（臺北：桂冠圖書公司，1991年）。

<sup>7</sup> 依蔡英俊《比興、物色與情景交融》（臺北：大安出版社，1986年）書中的見解：劉勰受縛於漢儒對「比興」的政教指涉背景，難純粹體會「比興」在情與景的互動性，反而在〈物色〉篇能發揮此觀念。較晚的鍾嶸，則為「形似」的美學觀作正面的肯定。因此，「比興」、「物色」、「形似」等觀念先後演變，說明了宋代以前的批評家為「情、景」問題各找尋不同的術語。但劉勰「比興」受縛於漢儒的看法，亦有學者持反對意見。如鄭毓瑜則認為：劉勰是以「觸物起情」開拓了「比興」更廣闊的視野。〈再評蔡英俊《比興物色與情景交融》——「比興」、「物色」與「形似」：由《文心雕龍》看「情景交融」論的芻形〉文中云：「劉勰所謂『比興』、『物色』與『形似』三者，並非個別孤立的術

國整個抒情詩的傳統<sup>8</sup>，主旨都在「心」與「物」之間的種種變化，我們現代用俗了的詞「情景交融」，似已帶動不了感動成分。若追溯到大本源《詩經》的「興」，所謂「先言他物以引起所詠之詞」<sup>9</sup>、「興，起也，引物以起吾意」<sup>10</sup>，當朱熹將三百篇分列賦、比、興且為「興」所下的定義，今日讀來，在心與物之間，沒那麼快就「交融」，而是有一個物，一個所詠之詞（心），兩者同時出現，互不隸屬，又互相依存，這種並列關係是否有更多令讀者想像的空間呢？

披閱近代各家對於「興」的詮釋<sup>11</sup>，我們仍然對於六〇年代，徐復觀先

---

語，而是衍涵『神思』，共同觀照『情景交融』這一主題的種種必要層面——包括素材、創作及成果評賞等。」（見呂正惠、蔡英俊主編：《中國文學批評》第一集〔臺北：臺灣學生書局，1992年〕，頁309-318）依鄭氏分析則三者是同時存在，而涵蓋各個面相，並非有所先後。但筆者所提出「興」義與現代詩互看之重點，非如古典詩學者，在歷代相類又衍變的術語中分辨其含義作用，而是直接根據朱熹「賦、比、興」三分的「興」詩，觀察其景物與內情之間，貌似切斷無關，又深深相連的特性，將此結構回看現代詩語法上某些難解部分。在筆者的研究體系內，「比」與「興」，是清晰分隔的兩個想像方式，亦代表了極為不同的現代詩種，與古典的「比、興」常相連，觀念很不一樣。

- <sup>8</sup> 「抒情傳統」較早見於《陳世驥文存》中第一篇〈中國的抒情傳統〉，其後高友工〈文學研究的美學問題〉中有關中國的「抒情言志傳統」之闡發，認為「『抒情』傳統是一種哲學觀點」「它的核心是在個人心境中實現它的理想」，「『抒情的自我』和『抒情的現時』變成一個擴大及持續的世界」（見《中外文學》第7卷第12期，後收入高友工：《中國美典與文學研究論集》〔臺北：臺灣大學出版中心，2004年〕，頁95-97）。此書有柯慶明序文，其中提到：「高先生對抒情傳統的分析，亦先後影響了包括張淑香、呂正惠、蔡英俊、蕭馳等後一輩學者的研究方向」（同上書，頁11），以上各人均有專著論及「抒情傳統」。
- <sup>9</sup> 朱熹《詩集傳》在《詩經》各詩每章下注明「興也」、「賦也」或「比也」等分判之詞，且在第一次出現該類的首章上加以定義。對於此句「興」的定義，見於〈關雎〉首章（頁1）。
- <sup>10</sup> 見〔宋〕黎靖德：《朱子語類》（濟南：山東友誼書社，1993年影印明成化九年陳煒刻本），第3冊，卷81，頁3a（總頁3413）。景定四年（1263），導江黎靖德集諸本之大成，刪除重複一一五〇條分為二十六門遂成定編，於咸淳二年（1270）刊為《朱子語類大全》一四〇卷，即今通行本。朱熹《詩集傳》不能對「賦、比、興」本身有太多討論，但在《朱子語類》中的說明較多。有關《語類》及《詩集傳》的「賦、比、興」資料搜集及解釋，可參看趙明媛：〈釋朱熹《詩集傳》之「賦比興」〉，《勤益學報》第15卷（1998年11月），頁155-168。
- <sup>11</sup> 「興」義的闡釋除本文提及者外，尚有專書，如大陸學者趙沛霖：《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年）、劉懷榮：《中國古典詩學原型研究》（臺北：文津出版社，1996年）。亦有在書中的某一章節，如葉舒憲：《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），第6章〈詩可以興〉、高友工：〈律詩的美學〉，《中國美典與文學研究論集》（一文內，探源抒情美學而追溯至「興」義，〔頁214-220〕）；另有單篇文章如周英雄：〈賦比興的語

生(1902-1982)的文字難以忘懷，因為，他是「從詩歌的本質來區分賦、比、興」。文章裏涉及中國抒情詩的特色，進而深入探討「情」之特色時提及：「情的本質，如烟如霧，是縹緲而朦朧的。它的身無形象可見，因而不能在客觀上加以捕捉。」詩人通過外在事物，賦之以音節與形象，若將內心直接關連的事物說出，即所謂「賦」。「賦」是感情的直接形象，則「興」和「比」，是感情的間接形象。這間接形象又可有兩種情況：一是由感情的直感而來，一是由感情的反省而來，前者屬興，後者屬比<sup>12</sup>。

有關「反省」的感情狀態，事物與主題之間，是經過一番理智的安排，令二者有相同的目的性，可使讀者能由已說出的事物去聯想未說出的主題。所以朱熹說：「比是以一物比一物，而所指之事常在言外。」<sup>13</sup>「比」的句型，其主題是隱藏在物象之內，但讀者可以沿象以領悟。

至於「興」，朱子謂「先言他物以引起所詠之詞」，有「他物」，再有「所詠之詞」，即主題之出現，那不是較「比」更清楚明瞭嗎？但事實卻相反，朱熹說：「比意雖切而却淺，興意雖闊而味長」<sup>14</sup>。在《詩經》內，比的模式雖然隱去主題，但仍然較好臆猜；「興」之模式，下文出現了主題，讀者卻更難摸著前面的物象，與下文主題之間，究竟什麼關係。這即造成了一種很特殊的句型——明明白白出現，卻一點也搞不懂它們的關連，所謂有景有情，但景與情，是處於將交融卻未交融的狀態，有一個很大的空隙，要讀者努力補足，這便是《詩經》「興」體與後代唐詩景情狀態不同之趣味<sup>15</sup>。

徐氏述及「興」產生時的創作狀態，有一段精采的文字：

---

言結構——兼論早期樂府以鳥起興之象徵意義》，《結構主義與中國文學》（臺北：東大圖書公司，1983年）、古添洪：〈劉勰的賦比興說〉，《今日中國》1974年4月號，頁146-153等，均有不同的見解。

<sup>12</sup> 徐復觀：《中國文學論集》，頁96。並參見註1。

<sup>13</sup> 黎靖德類編：《朱子語類》，卷80，頁4b（總頁3368）。

<sup>14</sup> 同前註，頁5a（總頁3369）。

<sup>15</sup> 「興」體的情景運作，與唐詩如何不同？應該是一個更大的詩學議題，此處只能點到即止。印象所及，有高友工〈中國語言文字對詩歌的影響〉一文，略可參考。提到《詩經》的首二句，如「桃之夭夭，灼灼其華」、或「關關雎鳩，在河之洲」，都是「寫此物的自然狀態。……結果形成的是一個自足的空間，是開是閉全要視他句構而定。《詩經》中的興句往往兩句一組，而與詩本題所賦關係曖昧難定，因此似乎建立一個關閉的獨立空間。但在後期五言詩中，與全詩的關係逐漸密切，這一空間反而開放起來了。」即是說，自五言詩之後，起句的景物與下文主題情意之間，才開始交融，但《詩經》時代卻是自我圓足，不必交會的。引文見高友工：《中國美典與文學研究論集》，頁87。

人類的心靈，僅就情的這一面說，有如一個深密無限的磁場，興所敘述的事物，恰如由磁場所發生的磁性，直接吸住了它所能吸住的事物。因此，興的事物和詩的主題的關係，不是像比樣，係通過一條理路將兩者連結起來；而是由感情所直接搭掛上，沾染上，有如所謂「拈花惹草」一般……只是作者胸中先積累蘊蓄了欲吐未吐的感情，偶然由某種事物——這種事物，可能是眼前看見的，也可能是心中忽然浮起的——把它觸發了。……它和主題的關係，不是平行並列，而是先後相生。……此時內、外、主、客的關係，不是經過經營、安排，而只是「觸發」，只是「偶然的觸發」，這便是興在根源上和比的分水嶺。<sup>16</sup>

「興」的特殊風姿，令近代學者努力在各個領域探討，而關注的角度不同，「興」被揭發出的內容亦隨之轉動。葉嘉瑩和徐復觀二位，提到「比」與「興」的分判。共同提及，「比」，相對地可能是理智成分多，由於意念已朦朧把握，再張羅系列的外物去表達這意念，葉氏更認為西方詩論裏有關形象的各種修辭法，幾乎都屬「比」之範圍，即有意識地經營。而只有「興」，是不合乎西方詩的任何一法，這論點非常有意思，惜葉氏並未以西方詩詳加舉證，但極為值得深入研究。徐氏則指出「興」的偶然特質，不過，他並揭示「偶然」的背後，其實是情感洶湧深微，無法框限的本質，有如磁場廣大，碰到什麼，什麼都可以變成內心的表達。所以，這「偶然」並非亂來，而是廣博寬宏有如無法。

至於陳世驥與蔣年豐二位的研究，則用意尋找「興」的精神特質，在《詩經》時代先民發軔之初，所可能包蘊著更廣泛的，與其他層面的連結，甚至是整個民族向上揚發，自我提昇的某些神秘訊息，不過，這仍需回到各篇文字本身，「興」景象與下文人情相應的狀態，是否都能印證？這可能涉及語言的深層發掘，需要更多同時期先秦經典的例證。

上述四家見解，比起自漢至清各類賦、比、興簡單的定義，無疑已因為現代白話文字分析性格，學者們超越中國的視野，也超越了「文學」之內（如兼及人類學及社會學）的知識，令「興」義的解讀，更形立體化而清晰。比較下，徐氏較能顧及《詩經》文本，且站在詩創作的思維下，去思考「賦、比、興」三種不同狀態，其解讀亦較易被現代從事創作的人士直接吸收<sup>17</sup>。

<sup>16</sup> 徐復觀：《中國文學論集》，頁100。

<sup>17</sup> 《詩經》「興」義，民國以來討論甚多。現只舉四家，因本文是探討有關興義「現代轉化」之可能性。陳、蔣二位揭示的興之精神內涵，實足啓示類似的一切後現代詩，一種內

筆者在十二年前，嘗撰文〈「興」之涵義在現代詩創作上的思考〉<sup>18</sup>，綜合上述各家見解，追尋「興」體式中景象與下文詩人心意的關連。裴普賢在其〈《詩經》興義的歷史發展〉<sup>19</sup>的長文中疏理出更簡捷的詞語：「興」「應」觀念，來概括「興」景與情事之間的句型：有「興」，下文必有「應」。裴氏只是提出這模式，但興與應之間，其詩意如何流轉，如何隨著各章的主調變化？在傳統訓詁經解中，多是點到即止。因此，筆者在文中試將興詩〈唐風·綢繆〉<sup>20</sup>，用現代符號訊息與結構主義的精讀法，釋出「綢繆束薪，三星在天」與下文良人的關係。每一章字詞略變「在隅」或「在戶」，則下文的「邂逅」或「粲者」，整個情意與二人的信賴廝守的溫度都不同，在精細分析下，見到詩中每一個字，稍稍位移，整個局勢都將調變，例如分析「興」之主調的一段文字：

表面上，「綢繆束薪」是一項日常的勞作，也表示天氣轉涼，需準備柴草。「三星在天」則點明白晝將盡，兩句如不深究，它們也已具備傳達季節或早晚時分的實際功能，且表示了農家生活。但因為下文句義的推盪，這二句景之啓示，不期然地要讀者一層層追究下去。緊緊纏綿在一起的柴草，與下文不知今夕何夕的讚嘆，令人有無窮想像：它既是圖像性的——外界已降霜轉涼，而室內一蓬柴火快要燒起；它也是有觸覺溫度的……柴草緊緊的捆紮，與男女第一次獨居一室相照，剎時空氣熱度貫張。

「綢繆」是疊韻詞，音色沉濁，卻可以形象地傳達出「薪」被紮纏在一

---

在精神的追溯（此部分本論文未發展，留待他日）；另外，葉、徐二位，則就「興」之修辭結構、創作源起切入。二人論點，對於當今詩壇各種變形意象，及詩人的想像思維反應，實具揭示的能力，值得繼續追探。「興」的探討，近年大陸多有自人類學角度另掘新義，如趙沛霖《興的源起》。臺灣方面，如蔡英俊《比興、物色與情景交融》，裴普賢〈《詩經》興義的歷史發展〉，《詩經研讀指導》（臺北：東大圖書公司，1997年），均能就歷代學者的研究，整理一條縱觀的線索。大陸學者劉懷榮《中國古典詩學原型研究》，追溯「興」義在遠古時代的舞樂形式，包含宗教、道德、語言、藝術等多種意涵，後來才獨立成為詩歌的表現手法。劉氏的追源，為筆者的「現代轉化」奠下很好的基礎。這些詳細資料之整理，在本文篇幅中已不便一一引述，筆者認為，對於作為詩歌創造的「興」，學者在研究時，還是需有相當的文學感知能力，才能「提問」出「興」與創作的真義（依詮釋學理論），以是才選出陳、蔣、葉、徐四家，作為現代詩研究的輔助。

<sup>18</sup> 原文一九九四年在臺北師範大學「第一屆詩學會議《詩經》研討會」發表。其後，此文收入拙著：《創作的契機》（臺北：唐山出版社，1998年），頁71-99。

<sup>19</sup> 裴普賢：〈《詩經》興義的歷史發展〉。此文長八萬字，列舉歷代學者的研究狀況。

<sup>20</sup> 朱熹《詩集傳》，頁70。〈綢繆〉篇詩句如下：「綢繆束薪，三星在天，今夕何夕，見此良人，子兮子兮，如此良人何！綢繆束芻，三星在隅，今夕何夕，見此邂逅，子兮子兮，如此邂逅何！綢繆束楚，三星在戶，今夕何夕，見此粲者，子兮子兮，如此粲者何！」

塊的擠迫感，與「三星在天」相較，除「在」字外，餘皆是陰平聲，清越而高。若上文的分析，見出綢繆一句的熱度、室內感與火光，則「三星在天」是冷的、戶外的、高高地觀看著。句中人為何既有感於束薪，同時又在俯仰間感應外界的「三星在天」呢？詩人周全的視野，使我們對這個故事，一方感受到男女的纏綿之愛，另一方，同時感受到包圍於他們之上的，那客觀世界、一個超越性的天體秩序、某些它們所不可控制的、莫測的命運光環。<sup>21</sup>

這緊繃的完美結構不經過耐心咀嚼，「興」與「應」間的豐富性，是不易察覺的，所以在古代，朱熹甚至多種解經者，有時會怨：「《詩》之興，全無巴鼻」但有時體會到又說：「興意雖闊而味長。」<sup>22</sup>我們今日有了新的解釋學觀念，更完備的批評策略，其實可以對《詩經》的景與情，作一套全新的探討。

「興應」觀念更清楚後，遂將現代詩中較多以實景實物入詩，但又不易解讀的詩人，例如夏宇(1956-)與顧城(1956-1993)，各選一首詩（當時選〈與動物密談二〉及〈應世〉二首）用「興應」的觀念，推測每次景物出現與下文詩人心意之線索，而詩豁然以解。

如此，「興應」直可成爲一個批評語彙，一個解詩的切入點。不過文章牽涉的面太廣，一般《詩經》專家少接觸新詩，也很不願意碰一些前衛而難解的作品；現代詩論者則引用西方理論，中文學界評論也多取現成而用慣了的詞彙，要揭發古老的「興」義與最當代的詩創作並看，對於雙方都是不容易適應的。

## 二、「賦、比、興」與現代詩的語言結構之間

在寂寞的學術之途中，其實筆者堅持的，只有一個樸素的觀念：如果古代經典，與當代最富實驗性的詩，都能被讀者愛上，那它們間一定有許多共通點，時間和年代引起的爭議可能都是一些表象。在中文學界，小說與散文的古與今或許已可互通，最令人詬病的，是那些現代詩奇特的語法變化。因此近年來，筆者研

<sup>21</sup> 見拙作：〈「興」之涵義在現代詩創作上的思考〉，頁85。〈綢繆〉詩三章各字詞的詳細解釋，請參見筆者原文，此處避免重複，只能引述「綢繆束薪，三星在天」二句主調的變化，以說明景與情的「興應」關係。

<sup>22</sup> 黎靖德類編：《朱子語類》，卷80，頁5a（總頁3369）。



讀現代詩，漸漸關注各詩人語法創造的問題<sup>23</sup>。

但此處指的詩人語法，並非已出現的漢語語法之類的研究，因一般的語言學者，多處理古籍中以散文表達的事物，或者各地方言問題，語言學者的取材很少研究詩。新詩用的白話文，早期是有它的方便性、工具性和分析性，但如何承載這古老的漢民族，已經有那麼多優雅深緻的詩心靈之記憶？其實是非常需要進化的。現代詩人不畏艱辛，頂著被口誅筆伐的誤解，去開闢一道道奇特古怪的語言之路，如今回顧，這是一項嚴肅的學術議題，需要非常多的心力投入，否則，我們將繼續離棄詩，這民族的感性世界終將保持沉睡。

宋代朱熹將三百篇仔細分出各章的賦、比、興作法，引起不同解詩者的爭議，但細辨朱熹自己的分判原則，他是清楚的。我們儘可有另外的解法，但他如此分，是明白說出：《詩經》時代的作者，隱然有三種不同的想像方向，相對於《毛傳》「獨標興體」那麼含混，朱熹的三分，大有哲學家的識力。精於詩者不一定跟從，但摸不到門檻的則可有一道疏解的橋樑，循著或賦或比或興之句型，分辨詩象背後可能埋藏的消息。

筆者在臺灣多年現代詩研究中發現：讀者最難適應的是詩的句法，而各詩人總有其個別風格，相體裁衣地創造了一家的表達方式，特別在臺灣六、七十年代，同時的中國大陸風行工農兵為重心的文藝政策，新詩發展中語言的現代化問題，自然地流落在臺灣這一片相對較自由的土地上。《創世紀》、《藍星》、《現代詩》以至《笠》詩刊，每一軸心，都繞著一群大小詩人，做不同的語言實驗。他們為了詩的傳統與西化、可懂或晦澀，進行無數的爭辯。經過幾十年沉澱，終於留下了一批互不相屬的語言探索痕跡。紀弦、鄭愁予、余光中、楊牧、林亨泰、洛夫、商禽、痲弦、周夢蝶，還有素少人識的黃荷生<sup>24</sup>。有些詩較

<sup>23</sup> 有關詩人語法的研究，筆者亦是在十多年現代詩教學與研讀中慢慢體悟出「語法」的觀念。最早受葉維廉（1937-）先生東西詩學比較的系列著作影響，葉先生將西方詩語法與中國古典詩比較，馬上讀出其中迥異的思維訊息。不過葉氏並未進一步研究中文現代詩語法與西方詩的問題，更不會想到各現代詩人有不同語法的觀念。有關研究，見拙作：〈臺灣現代詩在白話結構上的貢獻〉，《創世紀》第140-141期合刊（2004年10月），頁99-110、〈新詩語言結構的傳承與變形〉，《成大中文學報》第15期（2006年12月），頁179-197。

<sup>24</sup> 黃荷生（1938-）臺北市人，紀弦的現代派成立時，是第一批加入的成員。一九五六年，十七歲（「成功高中」的學生），出版詩集《觸覺生活》，被詩壇同行指為：「看不懂，不知所云。」十九歲停筆。詩集出版後一年，作品改在香港《文藝新潮》發表，約十幾首。一九九三年《現代詩》四十週年慶，當時主編鴻鴻特到香港訪尋這些作品，加入原詩

易懂，有些詩很難，但這並不影響它們的美感。重讀這些懂或不懂的分歧，如果站在傳統的詩線索來看，問題將會更清楚。意象的邊界與來源？句法的承襲或突破？以致主題、典故的文化傾向？何者是傳統中已熟悉？何者是傳統中沒有？何者來自西方？何者源於西方又再轉折？或者新城市的工業知識、科技知識入詩？各類問題若拉出一較長的線，慢慢疏理，也不一定難以明白。

披閱過多位名家的表達方式，詩人們有些偏向營造虛景，「變外界之形」以表達內心<sup>25</sup>；有些偏向順從客觀日用之物，或較熟悉的文化典故，有一個較易理解的情節以表達。如果將意象模式辨明虛實，確能對詩的解讀有莫大幫助。但在虛實之間有一類詩，表面上都用日常實物，但目的不在據實物線索敘事，而是借一件實物與另一實物間，並列撞擊出詩人心中的想法，這一類詩特別以夏字的語言最能代表，在八十年代一直影響至今，臺灣年輕詩人很多有這種句法。

以上所指詩分類中的「虛」、「實」以及第三類「實與實並列產生的虛」是一種三者共存，互相比較時的相對說法，在詩學研究中發現，優秀的詩人都能提出一項對世界看法的特殊觀點。沒有真正的實，而「虛」也是大千世界的投影（否則這「虛」就難令人共鳴了），但就詩中之「象」的運用上看，是可以有所謂虛實分別的<sup>26</sup>。

---

集重新出版（現代詩季刊社，1993年）。筆者曾寫過兩篇黃荷生評論：〈傾斜的少年〉登一九九三年七月《現代詩》四十週年專輯；另一篇〈「難懂的詩」解讀方法示例——黃荷生作品析論〉發表於一九九三年五月文化大學「現代文學會議」之論文。二文後均收入《創作的契機》。

<sup>25</sup> 有關「變形」語言系列，筆者曾以六〇年代的洛夫、黃荷生等為主軸研究，一直至臺灣九〇年代的唐捐、零雨等，寫了兩篇論文：〈在古典之旁辨解現代詩的「變形」問題〉，《創世紀》第128期（2001年9月），頁114-132；〈論臺灣新一代詩人的變形模式〉，《中山人文學報》第13期（2001年10月），頁85-101。

<sup>26</sup> 以上三段論述文字，實將筆者多年來的學術構想，簡略介紹，可能令讀者難以明白，除可參考上述「變形」系列論文，也可另參看有關另一論文，拙作：〈「賦」體美學探討系列之一——顧城詩「呈現」界域的存在深度〉，《當代詩學》第1期（2005年4月），頁181-201。在第三段提到「虛」與「實」的分別，其實是詩內意象的「日常可觸」、或「內心重塑」之分別。例如黃荷生的〈門的觸覺〉一詩內意象方式，筆者稱為「虛」的舉例：「門被開啓——被無所為的偶然／吹來了終要吹去的風；被那些遠赴／交點的線條，被那些肯定地／下降過斜度的梯，而沒有表示出／休止與終點的，沒有引力沒有方向的／那些問句，那些包含著否定的片語／那些久久而不得成熟的猶豫／久久的孕育，久久存在的奇蹟／……」（黃荷生：《觸覺生活》〔臺北：現代詩社，1956年〕，頁3-4）。又例如夏字〈神秘經驗〉中的句子，其意象運用可稱為「實」：「……舊毛衣擱在椅背上／眼鏡摘下來／低頭／跟我一樣／安靜沈默／吃著一顆煮熟的蛋／／不同的／你加了鹽／我沒有／／一顆煮熟的蛋／如你我／安靜沈默／如果／孵了一隻鴛鴦出來／／很難講／這中間／

慢慢孕育出以上的三種分類法，再回看宋代朱熹，他打破前人的含混，而將整部《詩經》分成三類，是幫助了詩還是斫傷了詩？走筆至此，忽然領悟到，朱熹可能面對龐大的傳統經學之壓力，他不得不說明語言想像的結構，以方便破解某些迷思。《詩經》作品早經孔子(551-479 B.C.)刪選校訂，分成三類或只有一類，無損其價值。但今日白話文運動以來的新詩，何只千萬？能夠入選留存的，是否必須憑藉我們腦袋中熟悉親近的事物？如果不熟悉卻有未來指標呢？不親近卻有更本質的價值呢<sup>27</sup>？尤其所謂西化現代化過程中，漢文化體內，更需要澄清者是些什麼？

這些學術議題，可能尚須努力多年才可以解決。尤其中文系面對急促變化的華人社會，古代經典的研讀，亟需一項能量轉換的詳細計畫。而筆者只能就熟悉領域，在現代詩學內摸索一條可能讓古今不再隔閡的途徑。受朱熹「賦、比、興」的詮釋啓示，乃將龐大現代詩語言的想像結構，試以「敘事」、「變形」與「對應」三個觀念來分類。這顯然是一種大膽且將引起所有詩人反對的分類法，創作者天真地發表心中詩意，誰想到有天要變成「某一類」呢？但在廣大的詩語言大海，我們又隱然察見，其中確是有這一群與那一群彼此靠近的「類」，如果深入研究，可能接上傳統，探討到某種深層的思維反應，以至與另一巨大的文化差異相遇時，一種自我調整的能力。在適應中，可能重新接近文化活力的源頭。

在樸素的《詩經》時代，有些詩已兼具三法，有些詩是難判比興，賦與興或賦與比，更常在同一章出現，然則在現代詩中怎可能截然判決呢？而且要說某一詩人就是某一類，邏輯上亦不通。但如果在整體風格上，尤其將某人放在許多成形的不同風格中，甚至擴大至三十年，與另一個三十年之間，那麼，許多訊息或可以是自然呈現的。因此，「敘事」、「變形」與「對應」，三項語言風格是相對的，因為有別的「類」在一旁比較，而看見自身的不同點。大致言，「比」與「變形」的形態，在臺灣六、七十年代較豐盛，「興」與「對應」，則延至八、九十年代出現，特別是夏宇，一個人就將「對應」的語法發展到相當高度。至於「賦」及「敘事」一類，則前後期都有致力而成型的詩人，如果將線再放遠點

---

充滿疑惑」（夏宇：《備忘錄》〔臺北：唐山出版社，1984年〕，頁43-45）但二者之分類，完全是爲了研究上的方便之說法。

<sup>27</sup> 此處是指一些被指「晦澀難懂」的詩，其實是語法上令國人不適應，但如果這是詩人追求許久的美學沉澱的成果，就不應因「難懂」而置之不理，詩學論者如果判定其爲無意義，也該有一條充分的解釋線索。何況粗疏的判決往往易扼殺年輕的創意者，黃荷生在十九歲停筆就是一例。

看，大陸九十年代以來的賦體詩特多。本文是爲了闡明「對應」的語法與美學狀況，特別提出八〇年代臺灣女詩人夏宇，疏解其詩語言特質的系列演變。

### 三、夏宇詩語言「對應」觀念與「興」義的追探

夏宇一九八四年出版第一本詩集《備忘錄》，二十多年間影響了一代年輕人<sup>28</sup>，臺灣市面上的廣告文案，流行歌詞，總不時遇見夏宇語言風格的影子。綜觀夏宇評論文字，大約環繞三個方向：一、被認爲是後現代社會訊息的典範<sup>29</sup>；二、女性主體意識的最佳代言<sup>30</sup>；三、詩人同行發出的激賞文字。但女性主體之突出顛覆父權社會，往往又歸入後現代社會現象之一。因此，除去若干同行詩人對其文字不同向度的共鳴外，要解釋夏宇詩風行的現象，一般可說：她觸動了一個新的世代，二十年來臺灣慢慢進入了後現代社會。

像夏宇這樣對自己書寫文字有高度自覺的詩人，若純粹朝社會議題的角度來探討，雖說她已在詩內容上開啓世代，帶領風騷，但未免仍失卻了詩之爲詩的重要品質，因而在詩界同行中例如羅智成，會用另一美妙的形象去描述讀夏宇詩的

<sup>28</sup> 夏宇至今有四本詩集，均是自費出版，由臺北唐山出版社發行。從紙張的材質至封面圖畫，均親自製作。《備忘錄》出版於一九八四年、《腹語術》出版於一九九一年、《摩擦·無以名狀》出版於一九九五年、《Salsa》出版於一九九九年。另有《夏宇愈混樂隊》在二〇〇二年出版，是CD形式，選取十三首《Salsa》中的詩文片段，每一詩與一不同的地下樂團結合譜曲，夏宇自己旁白詩句。還有一本《現在詩》第2期（2003年6月）「來稿必登」，是夏宇的觀念的展現。這一期的《現在詩》內容，是限定日期在兩週內一切所有投稿都登入，編輯是虛位。整本詩選設計如粉紅色的電話簿。就筆者的觀察，年輕一代文字如何與夏宇關連？至今未有人寫過此題目。許多青年詩人喜歡夏宇，不一定說得清楚，但卻投入到「不能自拔」。如顏艾琳公開寫詩說與夏宇詩如「同性戀」。（顏艾琳：〈因爲詩，我與夏宇同性戀〉，《地方》〔臺北：聯經出版事業公司，2004年〕，頁65-67）另有一青年詩人陳柏伶，其碩士論文《據我們所不知的——夏宇詩研究》（臺南：成功大學中國文學研究所碩士論文，2003年），整本行文，都是站在讚嘆投入的立場。雖然不太合一般研究標準，但會被她生動的文筆，徹底的詩之熱情所感染。更多的例證且有待搜集。

<sup>29</sup> 如孟樊：〈超前衛的聲音——評夏宇的詩〉，《臺北評論》第4期（1998年3月），頁130-145；廖咸浩：〈物質主義的叛變——從文學史、女性化、後現代之脈絡看夏宇的「陰性詩」〉，收入鄭明嫻主編：《當代臺灣女性文學論》（臺北：時報文化出版公司，1993年），頁237-276。

<sup>30</sup> 如鍾玲：〈夏宇的時代精神〉，《現代詩》第13期（1988年12月），頁7-11。奚密：〈夏宇的女性詩學〉，收入吳燕娜編：《中國婦女與文學論集》第一集（臺北：稻鄉出版社，1999年）。

感覺：「有點像受邀去當某新型飛機的試飛員，到了現場，卻看見一具駕駛艙小到無法容身的，正宗飛碟。而這，使你豐富的經驗和理論顯得很蒼老……。」<sup>31</sup>又如詩集銷售量最佳的席慕蓉，在《Salsa》出版不久，公開在報上表達「我愛夏宇」：「跟她去外太空旅行無論怎樣躲閃無論是五十公尺還是三萬光年她都會擊中或者故意不擊中我的要害使我在莞爾之際忽然淚下我與她從不相識素昧平生她卻讓我無限感激痛徹心肺。」<sup>32</sup>

運用詩的形象去描寫閱讀效果的文字，確有巨大的主體性之參與，感染著讀者相信他們。學者兼詩人李癸雲，就曾以〈現代詩評的侷限與可能〉<sup>33</sup>一文，企圖尋找一條會通二者（龐大的社會性論述與完全認同之間）的途徑，但最終亦僅能以詩性文字，去疏解〈擁抱〉一詩的字與字之間可供想像的空隙。雖有著力於每一個字，但不能辨解夏宇用字的迷宮。

筆者以為，夏宇是現代詩人中，極少數可以用解古典詩的嚴謹角度來閱讀，詩句每一個字，看似日常生活動作，看似口語化和無典故，事實上每字的聲音、氣味、輕重、色澤，都內循一高度嚴謹的律則進行。她的斷句方式、標點符號，都極其講究含有意義。自一九八六年第一本詩集《備忘錄》面世以來，便如在臺灣悄悄進行著一場語言文字的革命。

### （一）來自新鮮世界的特質——顛覆前人語言系統

夏宇成長期間，臺灣詩人各家的風格已然成型，夏宇要在這群明星裏，突出一個頭來反叛，就必需找一條完全不沾鍋的途徑。在五、六十年代現代主義詩人羽翼之下，她可以做的事，所謂轉入八〇年代後現代社會，就算不談及這一個詞，夏宇要斬釘截鐵的反叛。就是將語言盡量避開前賢所成就的風格，這好比後來解嚴日子的到來<sup>34</sup>，臺灣正慢慢醞釀一個有現世感覺的，不再背負沉重歷史包袱的、主體與外在環境可靈活互動的社會。於是，外在景物頓時分明出現到眼前來，詩中意象再不需要追索遙遠的他方，或心靈虛擬另一寄託的世界、也不必回

<sup>31</sup> 《摩擦·無以名狀》再版時加上羅智成此篇前序〈詩的邊界〉。

<sup>32</sup> 見席慕蓉：《迷途詩冊》（臺北：圓神出版社，2002年），頁96-97。

<sup>33</sup> 李癸雲：〈不可知的黑暗排列——以夏宇擁抱為例談現代詩評的侷限與可能〉，《臺灣詩學》第6號（2005年11月），頁179-191。

<sup>34</sup> 臺灣在一九八七年七月十五日解嚴，夏宇在《腹語術》中的〈寓言〉裏有提到「報禁解除」此事。

顧書本寫過的典故，就這些眼前碰到的實物實事、日常簡單的話都可是詩。在這描寫的狀態，夏宇是比前期詩人更接近中國傳統的「寫實」大本營《詩經》「隨處可碰觸的實物取象法」。譬如寫情人：「他會幫我吃完餃子皮 / 以及鹹鴨蛋的蛋白 / 他抽煙的樣子很好看 / 他喜歡講笑話」（〈詩人節〉）<sup>35</sup>；「他坐在暗處 / 戴著眼鏡 / 毛衣上有樟腦的氣味」（〈考古學〉）<sup>36</sup>。在〈野餐〉<sup>37</sup>一詩，這「當下的一刻」的真實感更明顯。父親逝世，一般會懷念其教誨、嚴肅沉重的感覺，來配合「死亡」這議題，但真正適合二十四歲女兒的心境，可能都不相應。不若說：「父親在刮鬍子 / 唇角已經發黑了 / 我不忍心提醒他 / 他已經死了」；寫有關出殯：「送他去一個不毛的高地野餐」，「『生命無非是苦。』 / 我說謊。我 24 歲。」

對於「生命無非是苦」這類名言，夏宇準確傳出自己的態度——如果無實感，就是「說謊」。對於眼前的一切，可以變成詩或者也可以是虛假的文字排列，生活素材如何以本真姿態出現？這牽涉寫詩人的眼睛。詩的趣味，是寫出以前有關父親形象所少見的：「『我懂，可是我怕。』」而詩句的緊張戲劇性，又在於現實只能如此。大夥兒熱熱鬧鬧將死人送到「高地」，去野餐，大家都回來了。丟下「他」——多麼熟悉的他的身體，獨自在多風不毛的高地上。嚴格言，夏宇在《備忘錄》中善用了「敘事」的手法，例如：懂得精簡以利情節進行，她反抗前賢，創立獨特主體性的語言系統，並非將詞性扭曲（如洛夫〈石室之死亡〉）<sup>38</sup>，也非遠路尋訪深邃的內在神秘（如周夢蝶〈孤峯頂上〉）<sup>39</sup>，她貼近日常，揭示平民在生活裏疲累不反省的作為或語言，寓事物情節後面新鮮的眼睛，令《備忘錄》叫好又叫座，得到幾乎是大眾的喜愛。

上文提到，學者陳世驥指出：「興」的精神，由於主調旋律帶著神采飛逸的

<sup>35</sup> 見夏宇：《備忘錄》，頁76。

<sup>36</sup> 同前註，頁92。

<sup>37</sup> 同前註，頁94-96。

<sup>38</sup> 洛夫〈石室之死亡〉共六十四首，大多可在洛夫的各種選集中見，但不完整。如要讀完全版，可參看侯吉諒編：《洛夫石室之死亡及相關重要評論》（臺北：漢光文化事業公司，1988年）。有關詞性扭曲，例如詩句：「而天河冷冷，從唇邊流過復迤邐而西 / 焦渴是神的，我們唯一的一顆門牙 / 在呼吸中爆炸」（〈石室之死亡〉第六十一首，同上書，頁68）

<sup>39</sup> 周夢蝶：《還魂草》（香港：香港文藝書屋，1969年），此詩為《還魂草》壓軸之作，也最長。〈孤峯頂上〉全詩以生命中曲折歷程而最後領悟為主題，例如首二句：「恍如自流變中蟬蛻而進入永恆 / 那種孤危與悚慄的欣喜！」（頁145）

聲音，有來自新鮮世界的特質。在《備忘錄》的早期作品裏，放在八〇年代的詩壇上，確令人耳目一新。夏宇將虛擬轉實景，將遠古的訪尋轉入當下，將悲哀的議題轉得充滿喜感，寄託用典轉成日常瑣事。將迂遠不切實的、扭曲的詞、憂鬱的調性統統掃走，帶來一片新鮮世界，在本質上倒接近「興」義的向上提起、神采飄逸的氣勢。

但顯然，夏宇並不以《備忘錄》的敘事手法為滿足。

## (二) 「興」與「應」的結構狀態——「實物」本身的相互指涉

借用故事進展去表達一個意念，如何可以更快？減少枝節，聚集焦點？尤其是，當意念內容偏向心的波盪感觸，而非真爲了表現故事之趣，那麼，大幅刪剪進展中的情節是可能的。現代人生活裏，馬上想到電影鏡頭「蒙太奇」剪接手法：將有感覺的鏡頭並列，讓畫面與畫面不銜接部分，留待觀眾想像補充。夏宇不一定意識到腦袋中的電影啓示，但我們站在事物發展的軌跡，觀察《備忘錄》敘事手法，如何可變得更凝聚更有詩的力度？在第二本詩集《腹語術》的表現形式上，確有一個大的跳躍。

由於供連接的劇情一再減省，餘下的是最不能擦去，那些鮮明畫面，或畫面所引起的，最重要的訊息。如用「興」的模式拆解，前者是興句（多屬景象），後者爲應句（多屬內心情事）。在白話句型中，平日閱讀時已經習慣了的連接訊息；比較三千年前，興句應句的狀態，那時有相同音韻及四字一句的固定模式，尙不致太突兀，但在白話詩句裏，同樣的設計，其空隙卻好像增大許多，變得很陌生，耐人尋味，如以下〈與動物密談（一）〉：

- A 關於希臘。
- (1) 希臘很無聊，到處都是觀光客，  
但是我的紫色皮鞋配上綠色襪子  
受到重視，
- (2) 當每天早上起床覺得  
舊有的軀殼再不足以裝載  
新的靈魂的需要。
- B 關於溫度計。
- 他們真的把自己整個裝在  
溫度計裏，頭伸出來，一致

- (1) 往左邊垂下，門  
虛掩著，我窺見他們  
凌空懸掛 面容  
平靜。透明玻璃管上劃著
- (2) 粗大的刻度，每個人擁有不同的  
計數，我們稱之為「罪惡的刻度」<sup>40</sup>

如此一首詩，較不易明白是段落、小節間的關連，但若用「興」與「應」的觀念來解或許較明朗。我們試用虛線略將內容分成A及B兩大段，它們都有「關於……」做起頭，可以想到這兩部分應該是關連的。我們試以「興」「應」的觀念拆解：「興」：希臘有很多觀光客，「應」：希臘（或觀光客）有很多溫度計。第一段A亦分兩小節：紫色皮鞋與綠色襪子受到重視為「興」。至於這景象的內質顯示，這些「穿戴」說明了下文的「應」句：早上起床舊軀殼裝不了新靈魂。再說B段，前面一個景象（興句）：他們整個裝在溫度計裏頭往左垂下；下文「應」句：每個人擁有不同的計數稱為「罪惡的刻度」。

當大的「興應」關係，包著每一段中又有小的「興應」關係，這首詩的景與情之間，搖盪著均衡的節奏，是一首讀起來很舒服的詩，如果不用興應來拆解，一般對白話文閱讀的習慣，恐怕便不容易進入。

現代詩人夏宇頭腦中，不太可能存有「興應」那麼古老的想法，但東方民族喜愛實景實物，尤其上節說夏宇成長在現代主義盛行的虛擬年代，她反其道而行，回歸到日常生活小民熟悉的實物傳統。這首詩中的第二段「溫度計」雖然有隱喻成分，但整個描述，讀者仍可設想：它有如一舞臺上的造型，人擠進去頭垂出來，並不難理解，則造型上仍有若干「實」景成分。夏宇將每一次出現的景，回應下文每一次景的內情，將外相與內相，平行並列，中間不作解釋，令讀者主體參進解釋，令閱讀增加許多趣味。

由日常可碰見的實物如《備忘錄》，進入舞臺呈現似的畫面上的「物」如《腹語術》，到第三本詩集《摩擦·無以名狀》階段，夏宇序言上就聲明，她是將《腹語術》詩集中的句子、字詞、剪開散落一地，重新一一撿拾，用新的排列

<sup>40</sup> 夏宇：《腹語術》（臺北：唐山出版社，1991年），頁22-23。〈與動物密談〉共四首，均不同主題。第一首是「關於希臘」，第二首是「有一家九口的毛巾都掛在同一根木條上」，第三首「關於反面」，第四首「關於不忠」，如果要再探尋，這四首主題合起來又是否與人類的「動物性」有關呢？



方式變成另一本詩集。這可說是現代詩壇上第一本「觀念詩」。她否定了以前「詩」製作產生的程序，譬如先有感觸，產生意念，匯成主題，再覓句發展之類。如今，滿地都是字句，是既成的「物象」。無論字句原屬形容詞、實字或虛字，在上下無所牽連、無所對象中，她們都是自主自足的一件「物」。而夏宇運用它們，驅策它們，令這個與那個如何靠近？靠近多少又生出多少新的物質？詩人在這恍如上帝移置萬物的過程內，享受到充分的樂趣。作為詩人——一切的「字」是絕對的物質，每一個字生出一個世界，此界與彼界重重交疊，折映無窮。這就是《摩擦》詩集的意念，只不過，由於白話文關係，夏宇還不致放膽任一個字一個字行走，她只是使用白話文認可的詞，一個詞一個詞自由重組。不過，光是此想法，便足以令中文詩的眼界推闊好遠。

詩集內的構成，有長有短，由於題目亦是從字堆裏撿出，先天的偶然性格卻又成為主調，因此整篇內容，與題目間便特別多折射關係，如〈道德的難題〉，只有兩行：

仍然  
養在魚缸裡<sup>41</sup>

又如〈閱讀〉，亦只有兩行：

舌尖上  
一隻蟹<sup>42</sup>

題目是「興」，內文是「應」，這些短詩，較易捉著詩人的想法，但篇幅稍長者，則需將腦袋轉個彎<sup>43</sup>，如這首詩〈互相嫉妒〉：

隱密楔形  
一塊一塊  
不斷分叉  
浸透著冰涼  
疊著

<sup>41</sup> 見夏宇：《摩擦·無以名狀》（臺北：唐山出版社，1995年）。此冊詩集沒有頁碼。

<sup>42</sup> 同前註。

<sup>43</sup> 就二詩的題目與內文短句言，或可認為其關係亦屬於「比喻」。可以解成如：「閱讀的××好比舌尖上一隻蟹。」對於這「××」，若在比喻狀態下應可找出「喻依、喻旨」，有一條清晰的線索，但夏宇這些詩句剛好是期待更多與模稜兩可的空間。則內文與詩題之間，非得用「興應」關係，才可以並肩共存，完成互相指涉的效果。即如下文的〈互相嫉妒〉與〈明信片〉若再用比喻模式，就不能拆解了。

傾翻

陷入複數<sup>44</sup>

這七行短句前三句是造形，第四句是觸感溫度，五、六、七句還有數學式的動態，並列著，站在「互相嫉妒」主題之旁，就變成了嫉妒。但換個想法，它們若引用另外的題目，根據另外的「興」「應」法則，全部詞句恐怕會不斷翻出另外的可能性。再看一首〈明信片〉：

時間不多

謹慎的小城

不無互相毀滅

即將遠走

打破玻璃

指甲透明<sup>45</sup>

這詩前二句可以是一組，第三句角色增加（由於出現「互相」一詞），變成應單獨一組；四、五、六句同時表達了三種行爲，可以各自獨立。但湊在一起時，也可與「明信片」的短促、急迫、匆忙中就想表達許多有關。末句最有意義，因為這句看來與其它事件配一起時，最異類。但讀者亦可依上句的線索引生聯想。諸如：遠走的急迫性令緊繃的事物破了，「玻璃打破」才注意到指甲？指甲（某種重要的保護性事物）都消失了直接見到手指？赤裸裸伸出指上的肉？那就是旅行中明信片給人的感覺？肉是逼真的，不過，只看見局部性的手指。

「即將遠走／打破玻璃／指甲透明」，這些畫面如今統轄在「明信片」之內，於是它們就指涉，或表達了這明信片的內涵。而又因這詞句的獨立性，互不相連，讀者可以自由參與，自己進入去創造劇情，詩人提供的，只是一個景（甚至景物的切面、局部）某些動作，進行中的動作的瞬間影像，以致句子越來越精簡。《詩經》中興應的模式，在夏宇早期還不自覺地遵守，但在藝術規則不斷探尋，不斷演變之下，詩人在實驗中，已將「興應」的景情結構改變。造成每一次畫面出現，無論是景，無論是動作人事，角色都是獨立的，不一定是景興情，卻是每一次出現的事物，彼此相應，彼此相興，如果有三四個、五六個，就前前後後一起折射，例如題目與文意間、文意內部的各句之間，都可以與任何其它句子

<sup>44</sup> 同前註。

<sup>45</sup> 同前註。

互相輝映，產生意義。

若夏宇的詩法原本與「興應」相似，則此階段是擴大「興應」的觀念，而古代的「興」義也不易被現代人理解，所以我們用另一個現代通用的名詞：「對應」二字，來概括這現象。

### （三）「興應」的變體——不斷移動中的真相

在不斷彼此對應與折射的「物」之狀態下，詩人的內心到底有沒有定見？或真的已有了某種朦朧的想法，某些超越一般的意念要表達？觀看夏宇《備忘錄》至《Salsa》的四本詩集內，無疑，我們到處可以找到「否定」、「不是」、「這些都不對」的符號。如果用「否定美學」為題論夏宇，她比其他詩人，恐怕是更集大成地變化出許多花招，極容易就可收集成一大本書。但我們在此想提出的論點，乃在「否定」裏面，夏宇可能想說的一些什麼。

《腹語術》內就有若干詩，在否定之同時，夏宇用驚人的形式，去建立一個她可能認可的領域。如〈失蹤的象〉<sup>46</sup>中言意之辨，她用圖像去代替原有的字之象；在〈降靈會Ⅲ〉<sup>47</sup>中，創出大堆不同部首重新結合的字；〈伊爾米弟索語系〉<sup>48</sup>夢想一種完全不懂未出現的語言「爲了那人性中還未曾被／任何語系穿透的部分」；〈隱匿的王后和她不可見的城市〉<sup>49</sup>，這位王后的旅行計畫路線是：「（目的不明但將在每一個十字路口右轉）」；在〈開始〉三首詩的第一首，寫道：「（我站在花的心上，右手手臂往右伸出的長度，再乘以一千萬倍，中指指尖快要碰到的地方，其實那是我真正想去的地方。）」〈開始〉第三首結句：「無數被雨所霧濕的／玻璃的反光中／我們清楚地遇到／而無法開始。」<sup>50</sup>

在這些詩句中，有一個幾乎意識到，但尚未存在，很難開始（出現）的世界。夏宇詩句中的哲學味，其實比其它的詩人都強，一般以遊戲態度論述，或女性或愛情之類論述，恐都未扣入核心，筆者在一九九七年〈如何在詩中看見思想〉一文，將夏宇與羅智成並列，屬於有「思想」啓示的詩人，曾辨解過夏宇的「當下性」與「移動性」。文中言：「夏宇的『當下性』教我們去掉身上不適合

<sup>46</sup> 見夏宇：《腹語術》，頁62-63。

<sup>47</sup> 同前註，頁52。

<sup>48</sup> 同前註，頁38-40。

<sup>49</sup> 同前註，頁10。

<sup>50</sup> 同前註，頁83-87。

的習慣，那是長久社會風俗或文化老殼加上來的不自覺的不適。」至於「移動性」則是：「她自己揭露了如何自一物進入另一物的過程，那是不斷的滾動而滑，我們往前動，不必先有一個強烈龐大克服萬物的意志（令人想及羅智成），卻可以坐觀其變，物自身就會交錯發出語言，發出意志牽引我們。」<sup>51</sup>

在上述二項特質之後，如今提出另一種觀念：「不斷移動中的真相」，是希望深一層揭示：夏宇在重重否定、次次迴避（移動）中，或許其實有看見一個我們所不可知的、在另次元出現的真相世界。以下先引用她自己的說法。

《腹語術》篇末與萬胥亭的訪問對談中，記錄了她小時候自七歲認字起，就覺得世界被分成兩個，一個是文字的，一個是非文字的，她「模糊地意識到兩個截然不同的存在至今不相信所謂『寫實』這件事」。後來在一本科幻文學入門書裏讀到：「希望你能明白一個宇宙中同時存在所有可能的情況。換句話說，如果你現在穿的是黑鞋，那麼就同時存在著另些個穿褐色鞋、紅色鞋、白色鞋的『你』的世界。」夏宇看到這一般，當時的反應是：「一剎那間，舉一反三，一呼百應，從此很放心，在文字和現實之間找到一種折射的關係——。」<sup>52</sup>

透過詩人的自述，她所讚嘆的是塞尚畫的水果，他的每一筆觸都美，因為充滿了心意的取捨決定，但表面事實看來還是一個水果。畫山，只要移動方位，那個聖維多山便完全不同<sup>53</sup>。詩人領悟到，主體移動，視點移動，心念移動，對象的「物」便可以隨之不斷更新變化。幅度之大，猶如一個人人在宇宙各個方位內同時存在所有可能的情況。

用這觀念去解讀她第四本詩集《Salsa》，看到如劇場般虛擬描述的畫面大幅增加。如她在〈繼續／繼續／繼續〉詩中說出：「我則被較低檔的神怪附身／令物質發出共鳴／搜集預兆／尋覓下一個將被鑲嵌的身體」<sup>54</sup>

在這種「靈魂重複鑲嵌過多少身體」的狀態下，《Salsa》出現了比過去三本集子更繁複的狀態：真實生活、虛擬生活、劇場佈景與聚焦的觀念、各畫面同時出現同時互相詮釋、意義折射，再加上《摩擦·無以名狀》時期不同領域字詞之自由組合。使這本詩集在詩語法的變化豐富無比。如果「真相」一詞是真的，那

<sup>51</sup> 原文為臺灣彰化師範大學第三屆「現代詩學會議」論文，除登入此次出版的論文集外，尚收入拙作：《創作的契機》，頁143-169。

<sup>52</sup> 夏宇：《腹語術》，頁109-110。

<sup>53</sup> 以上引用塞尚的繪畫觀念，是出自夏宇：〈逆毛撫摸〉第3節，《摩擦·無以名狀》。

<sup>54</sup> 夏宇：《Salsa》（臺北：唐山出版社，1999年），頁81。

夏宇在詩內便做無數的他者，有如小說，有如戲劇、電影，用各個角度去發掘這層面，但一個抒情主體的聲音，並未稍歇，夏宇之目的並非變成別人而已，她的目的，是清晰要傳遞她有所感觸萌生意念時，同時呈現的多角度之折射性。以下舉一首算是較短的詩〈「更趨向存在」〉試圖說明：

- (1) 大家被「徹底消失」這件事不斷分心  
我在頭上被罩下黑色布袋
- (2) 被帶往地下室的遠方  
就聽到有人說  
「好了現在我讓你知道你在那裡。」  
布袋脫開我看到帶我來的人  
以及不遠一個窗口亮著 窗裡
- (3) 另一個人正在看著我 他的表情  
讓我很快知道我只是路過  
這一輩子  
我們不會再用這樣的眼光  
對視 像故事中的
- (4) 懶人因為買了一束花回家  
而開始打掃屋子相對於那個眼光
- (5) 的圓周正無限精密地  
擴大如何「更趨向存在」
- (6) 我思忖難道當場並立刻三個人一起做愛  
我決定先認錯
- (7) 為那些終究要犯的錯  
我走音  
而且無法重複走過的音<sup>55</sup>

第一句「徹底消失」四字就與詩題互涉得相當有趣，究竟是「徹底消失」更趨向存在，還是因關心會「徹底消失」故不斷分心的狀態更趨向存在？夏宇只用了輕微的語意之分歧，就正反兩面不用決定地質疑了（或追尋了）更「趨向存在」這檔相當普遍流行的事。

<sup>55</sup> 同前註，頁55-56。

(2) 及 (3) 的戲劇性是開展「徹底消失」的內涵，但被帶往地下室（其實可能不遠）的遠方（心靈中的地下室又可以很遠），卻「好了現在我讓你知道你在那裏」，彷彿又「更趨向存在」的真實。

夏宇在《摩擦·無以名狀》的文字實驗後，她的簡單語句，已經不必比喻，不必特別拼貼（如上文舉的〈與動物密談〉）光是語意的微妙處已能達至正反並存，不斷折射的效果。一如在情節 (3)，那人「看著我 他的表情 / 讓我很快知道我只是路過 / 這一輩子 / 」詩中人一下子便跳出了這輩子的角色，因而進入 (4)（另一種更平凡的生活舉動），又進入 (5)（專屬作者的奇特意念，對生命的觀察）；再進入 (6)（所有的意念，感觸或思考，不若行動，某些混淆一切的、無先無後的，這後現代無神世紀的「做愛」行動）。

從被罩下布袋帶離而至思忖「三個人一起做愛」的打混荒誕，故事的軌迹已非我們日常熟習的方式，卻進入一個如上引〈隱匿的皇后〉詩中，秋天的徒步計畫是在「每一個十字路口左轉」，那樣不斷地，碰到路口就滑入另一邊，不能說沒有主體，但完全順勢而滑，不知胡底。夏宇在詩句進行中，昭示一份時代的氛圍，不是用具體意象，或論述可以說得清，而是一個情節一個畫面，那角色的穿梭過程裏一陣麻麻的、既恐慌又溫溫濕濕的感覺。

詩中末段說「決定先認錯」，是說「做愛」犯的錯還是被罩布袋之前就是犯錯呢？錯是終究要犯，故「走音」，而且走了也不能更正，再重複一次也做不出來。——這行止，正是詩題的「更趨向存在」嗎？全詩每一句、每一情節都含正反相存又相消的語意，令讀者滑溜溜地執不著，但又不全未摸到，至於真相，卻彷彿如投影、如萬花筒折射出的光環，難以觸及。

讀完這首詩，且讓我們再回溯「不斷移動中的真相」的觀念。在三千年前「興應」的結構中，讀者總希望透過「景」而閱讀到抒情主體的內在實況。《詩經》的「物」，如何繁複美妙，都是為了「人」的內心而存在而變化。其中，是有一些穩定的事物。

如今，沿著「興應」線索看夏宇詩，經過《腹語術》的提煉，《摩擦·無以名狀》更狂野的實驗，《Salsa》詩冊中的組成，已難分辨何者為主何者為次，或「興」或「應」的畫面已盡失其原有身分。各組詞句可以「興」其它的意念，亦被其它詞句的意念所「應」。如此，全部詩句各自獨立、移動、漫行、碰撞、結合。有時，甚至每一句自身也可以分裂成相反的兩個面：即如詩例第一句「大家被『徹底消失』這件事不斷分心」，就同時有「徹底消失」及「更趨向存在」

之雙重性。

如果有真相「那可能只存在於片刻間」，譬如：「頭上罩下布袋後被帶往遠方，有人說話，布袋打開看見那人……」諸如此類的，進行中的情節。至於情節的虛實及意義分辨，一經把握，它們都是滑動中的，永無止息。每一次背景的移動變換，其內含義就必須更新。試借《Salsa》中另一首詩〈繼續討論厭煩〉中最後的四句詩，為這一節稍做結語：

誰更接近一間完美的浴室  
誰比較是浴缸  
你不能判斷那狂喜或厭煩  
誰是軸誰是旋轉<sup>56</sup>

狂喜或厭煩可同在？誰是軸誰是旋轉？一句話，差可作為《詩經》「興應」句法沉澱到二十一世紀詩人腦袋中時，因世界思潮之波盪而出現的變身狀態。

#### 四、結語——「興」、「對應」與後現代

當提到中國詩的傳統，大多數人（包括外國漢學家）腦中馬上想到唐詩，唐詩裏的情景，內心與物象之間，已是進入水乳交融。但回溯《詩經》時代，上文一個景物下文一種情事，並排出現，明明表示了它們並未交融。詩人因為心內有了這個（情），所以不期然就遇見了那個（物），如此結構有如揭開了情景為何交融的本來面貌，今天重讀《詩經》，等於戳開了這個傳統裏不自覺如此走向的神秘來源。

《詩經》內的景物與人事，其互相「興應」而產生的巨大能量，古時的經解讀書人在不斷吟詠中，感到了讚嘆了，最後只能奉若神明（因為是孔子編輯）。其中究竟怎麼回事？今天，正可用新的批評觀念，精確具分析力的白話文，將之好好說明。除了字與字的形象交錯，外與內的碰觸界限，更可自人類學的廣角鏡，研究「興」體式內的各種景物，草木蟲魚在民衆心中的象徵<sup>57</sup>；或者「興」的動作，音律舞步所發出的<sup>58</sup>、來自新鮮世界的本質。種種方向，都可能是龐大

<sup>56</sup> 同前註，頁24。

<sup>57</sup> 例如楊牧：〈《詩經》國風中的草木〉（《傳統的與現代的》〔臺北：洪範出版社，1979年〕，頁109-146），便專研草木之造型與特質，以顯示其在詩內比、興之效果。

<sup>58</sup> 此處如上文所引述陳世驥：〈原興：兼論中國文學特質〉，頁237-249。

的詩學議題。材料是遠古的，但是詩學的啓示可以是當代甚至是未來的。

筆者爲了解決現代詩語法的迷宮，乃借取宋代朱熹解《詩經》賦、比、興的三分法，是將各類詩人的語言結構（亦可說是詩人的想像思維的反應模式），以敘事、變形、對應三個現代通用的名詞分類。這三個類是相對性的說法，各類必需因其它二類的存在，才能更清楚自己的內容。

本文是沿「興」義而窺探夏宇詩語言的特質。夏宇的四本詩集，被解釋引用最多者，是《備忘錄》，愈到後來三本，雖每一次引起轟動，但已漸漸不易明白。如果一直用「後現代」的現成內涵套解，一般批評家好像已不容易進入《Salsa》的詩文本。

如果「後現代」一詞，真是我們這時代的標籤，則其內涵亦正因各民族的加入，各種特質融匯才更具衆聲喧嘩的格局。中文學界除了勤加鑽研西方經典，或許更需運用後現代的寶貴原則——回顧重尋自己的根，將民族內永難被人取締的部分揭出，從而豐富了後現代聲音。

詩人當然不是根據觀念而寫詩。因此，細讀詩文本，才可尋繹氣味、分辨心意，揣摩出某些珍奇的文化啓示。好的詩人，有時會不自覺地將未來世界的狀態寫出，影響深遠<sup>59</sup>。但如果連怎樣進入詩語言的途徑都未有，那麼，運用如何的大論述豈非緣木求魚？

「興」詩的精神狀態，合併到後現代詩（或各種藝術）的內涵看，可能將是一項更有意義的研究，如今只就一家的語言分析，雖說夏宇有其代表性，畢竟是非常侷限。所以本文只如一個觀念的提出，期待他日無數學者的成果。

---

<sup>59</sup> 此處是想到法國影響現代藝術深遠的兩位詩人：波特萊爾 (Baudelaire, 1821-1867) 他的《惡之華》開啓了西方美學的另一方向；另一位藍波 (Rimbaud, 1854-1891) 的散文詩《彩繪集》其書寫方式，評論者譽爲有如後現代的起點。



# 《詩經》「興」義與現代詩「對應」 美學的線索追探 ——以夏宇詩語言為例探研

翁文嫻

選出近代四家學者（徐復觀、陳世驥、葉嘉瑩、蔣年豐）對《詩經》「興」義的詮釋。其後，文章嘗試以更現代的視野，特別站在詩的創作狀態，挖掘「興」義的核心內涵：「興」「應」的思維狀態在現代詩語言的美感效果。縱觀臺灣詩壇，作者挑出最能表現「興應」模式的詩人夏宇（她卻被公認為後現代詩之代表，文字風格影響年輕一代）。依其四冊詩集的藝術變化，分析出三種與《詩經》「興」義相關之特質：一、顛覆詩壇前輩的虛擬語言，遙應《詩經》的實物寓意傳統；二、詩內實物之興應關係，互相指涉的豐富性；三、「興應」關係的變體表現：不斷移動的真相。本文將二、三千年前的詩歌表述方式，轉化成一個現代評論觀念，而解出夏宇後期（《Salsa》詩集之後）詩藝迷宮，為後現代詩學提供一個嶄新的角度。

關鍵詞：《詩經》 「興應」關係 對應美學 夏宇 後現代

## From the Notion of *Xing* to an Aesthetic of Contrasting —Focusing on the Exploration of Xia Yu’s Poetry

YUNG Man-Han

After presenting several significations of *xing* developed by four contemporary theorists (Chen Shixiang, Yie Jiaying, Xu Fuiguan, Jiang Nianfeng), this essay is devoted to suggesting another interpretation more appropriate to a modern viewpoint. Focusing on the operation of the creative dimension, as appropriate to poetry, the notion of *xing*, from three thousand years ago, distinguishes itself by its particular “stimulus-response” construction, from which derives the vigorous effect of its language. After surveying the various styles of poets in Taiwan, the essay considers Xia Yu as the most representative of this language phenomenon. (Thus, she is also widely recognized as the central figure in post-modern writing, providing a formative influence for the younger generation.)

Following the hierarchy of the poet’s artistic concepts, established over four volumes, the essay attempts three conclusions about the nature of linguistic signs from the poetry of Xia Yu:

1. Obliteration of any sense of metaphor abundantly achieved by her previous grand masters. She revives this literary tradition from the *Classic of Poetry*: “realization of the inner image in ordinary, touchable objects.”
2. Elements of objects in her poetry are intimately united; each recalls the other, becoming themselves dimensions of the multiplicity.
3. A fresh fabric of the notion *xing* has been reinvented. Its “stimulus-response” structure implicates a hyper-adaptive reality that is constantly in moving.

On liberation from within the labyrinth of Xia Yu’s poetry, the ancient notion of *xing* is transformed as a novel aesthetic view for post-modern criticism.

**Keywords:** *Classic of Poetry* Stimulus-Response structure  
aesthetic of contrasting Xia Yu post-modern

## 徵引書目

- 毛亨傳，鄭玄箋，孔穎達疏，龔抗雲等整理：《毛詩正義》，收入李學勤主編：《十三經注疏整理本》，臺北：臺灣古籍出版社，2001年。
- 古添洪：〈劉勰的賦比興說〉，《今日中國》第36期，1974年4月，頁146-153。
- 朱熹：《詩集傳》，香港：中華書局，1961年。
- 李癸雲：〈不可知的黑暗排列——以夏宇擁抱為例談現代詩評的侷限與可能〉，《臺灣詩學》第6號，2005年11月，頁179-191。
- 周英雄：《結構主義與中國文學》，臺北：東大圖書公司，1983年。
- 周夢蝶：《還魂草》，香港：香港文藝書屋，1969年。
- 孟樊：〈超前衛的聲音〉，《臺北評論》第4期，1998年3月，頁130-145。
- 侯吉諒編：《洛夫石室之死亡及相關重要評論》，臺北：漢光文化事業公司，1988年。
- 夏宇：《備忘錄》，臺北：唐山出版社，1984年。
- \_\_\_\_\_：《腹語術》，臺北：唐山出版社，1991年。
- \_\_\_\_\_：《摩擦·無以名狀》，臺北：唐山出版社，1995年。
- \_\_\_\_\_：《Salsa》，臺北：唐山出版社，1999年。
- 奚密：〈夏宇的女性詩學〉，收入吳燕娜編著，魏綸助編：《中國婦女與文學論集》第1集，臺北：稻鄉出版社，1999年，頁273-305。
- 席慕蓉：《迷途詩冊》，臺北：圓神出版社，2002年。
- 徐復觀：《中國文學論集》，臺北：臺灣學生書局，2001年。
- 翁文嫻：〈傾斜的少年〉，《現代詩》第20期，1993年7月，頁54-62。
- \_\_\_\_\_：《創作的契機》，臺北：唐山出版社，1998年。
- \_\_\_\_\_：〈在古典之旁辨解現代詩的「變形」問題〉，《創世紀》第128期，2001年9月，頁114-132。
- \_\_\_\_\_：〈論臺灣新一代詩人的變形模式〉，《中山人文學報》第13期，2001年10月，頁85-101。
- \_\_\_\_\_：〈臺灣現代詩在白話結構上的貢獻〉，《創世紀》第140-141期合刊，2004年10月，頁99-110。
- \_\_\_\_\_：〈「賦」體美學探討系列之一——顧城詩「呈現」界域的存在深度〉，《當代詩學》第1期，2005年4月，頁181-201。
- \_\_\_\_\_：〈新詩語言結構的傳承與變形〉，《成大中文學報》第15期，2006年12月，頁179-198。
- 高友工：《中國美典與文學研究論集》：臺北：臺灣大學出版中心，2004年。
- 陳世驥：《陳世驥文存》，臺北：志文出版社，1972年。
- 陳柏伶：《據我們所不知的——夏宇詩研究》，臺南：成功大學中國文學研究所碩士論文，2003年。

- 黃荷生：《觸覺生活》，臺北：現代詩社，1956年。
- 楊牧：《傳統的與現代的》，臺北：洪範出版社，1979年。
- 葉舒憲：《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。
- 葉嘉瑩：《迦陵談詩二集》，臺北：東大圖書公司，1985年。
- \_\_\_\_\_：《中國古典詩歌評論集》，臺北：桂冠圖書公司，1991年。
- 廖咸浩：〈物質主義的叛變——從文學史、女性化、後現代之脈絡看夏宇的「陰性詩」〉，收入鄭明嫻主編：《當代台灣女性文學論》，臺北：時報文化出版公司，1993年。
- 漢斯-格奧爾格·加達默爾著，洪漢鼎譯：《真理與方法：哲學詮釋學的基本特徵》，臺北：時報文化出版公司，1993年。
- 裴普賢：《詩經研讀指導》，臺北：東大圖書公司，1977年。
- 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年。
- 趙明媛：〈釋朱熹《詩集傳》之「賦比興」〉，《勤益學報》第15期，1998年11月，頁155-168。
- 劉懷榮：《中國古典詩學原型研究》，臺北：文津出版社，1996年。
- 蔣年豐：《文本與實踐（一）：儒家思想的當代詮釋》，臺北：桂冠圖書公司，2000年。
- 蔡英俊：《比興、物色與情景交融》，臺北：大安出版社，1986年。
- 鄭毓瑜：〈再評蔡英俊《比興物色與情景交融》——「比興」、「物色」與「形似」：由《文心雕龍》看「情景交融」論的芻形〉，收入呂正惠、蔡英俊主編《中國文學批評》第1集，臺北：臺灣學生書局，1992年。
- 黎靖德類編：《朱子語類》，濟南：山東友誼書社，1993年。
- 鍾玲：〈夏宇的時代精神〉，《現代詩》第13期，1988年12月，頁7-11。
- 顏艾琳：《她方》，臺北：聯經出版事業公司，2004年。