

賦比興的語言結構

——兼論早期樂府以鳥起興之象徵意義

周英雄

《論語·陽貨》第十九論詩曰：

詩可以興，可以觀，可以羣，可以怨，邇之事父，遠之事君，多識於鳥獸草木之名。¹

前四項說明詩的本質；後三項指陳詩的社會意義。而尤其重要的是，興居首位，開宗明義點出了詩的第一要義。何晏引孔安國的注釋，說此處的興是「引譬連類。」也就是我們常說的「托物言志」的意思。就表現方式來說，詩這種曲喻的方法，顯然有異於散文的平鋪直敘；詩的語言往往較為側重藝術的表達方式，而一般實用散文的措辭，則較注意文字的表情達意；也甚至可以說，詩的語言是欲彰還蓋，而散文的文辭則是透剔明亮的。這點容後再以更明確的語言結構加以分析。

興的應用可以說是研究中國詩詞的核心問題，因為「托物言志」不僅和修辭有直接的關係，更間接牽涉到詩人處理物我的基本人生觀。研究中國詩詞，若能以興為樞紐，進而循歷史的一軸，追蹤此一修辭與文學觀之演化，則或能將中國詩詞的精義，作更精確的界定。歷來論者對興屢有發見，代代不乏真知灼見，然大抵只涉及作品中賦、比、興的分類，甚少深入理論的研討。讀者審視前人的歸類與箋注，常有聚訟紛紜，莫衷一是之嘆。且歷來論著，概以文人作品為着眼點，對於民間作品中興的應用往往置之不顧，跡近捨本求末。民國以來，雖然民歌的蒐集與整理、研究都可以說鼎盛一時，而興的詩法也屢被論及，然一般都認為興是就近取物，提供韻腳，以供下行繼起之用，這種論點近乎機械論，無法囊括興法錯綜複雜的語法與語義結構。

針對以上兩種缺欠，本文擬先就興的各派說法略加整理，並從語言結構的觀點，試作較為明確之分類，並另參照漢、魏、南北朝若干樂府中，以鳥起興的例子，以資證實興獨特的聯想方式。

¹ 何晏《論語集解》（《四部叢刊》）卷九。

I

《詩大序》曰：「詩有六義：一曰風、二曰賦、三曰比、四曰興、五曰雅、六曰頌。」² 風、雅、頌是文體；賦、比、興是詩法。不過文體與詩法之分始於唐人孔穎達：「風、雅、頌者，詩篇之異體。賦、比、興者，詩文之異辭耳。賦、比、興是詩之所用，風、雅、雅是詩之成形。」³ 原則上，風、雅、頌僅指《詩經》之三大分類，後世作品大抵不依此標準分類。⁴ 賦、比、興則包涵了文學創作之三大方向。但實際上，後人談賦、比、興通常僅侷限於《詩經》，陳沆作《詩比興箋》，雖將比、興加以延伸，使其涵蓋各代各類的作品，奈陳氏的論點概不出載道言志之說，偏頗不全之處在所難免。我們研究詩法若能脫出前人的窠臼，將賦、比、興當做活的體系，也就是詩人行文運筆的修辭趨向，則對中國詩詞的修辭，或將有更客觀，更深刻的認識。以下將賦、比、興三大詩法略加分析，比較。

在未析論賦、比、興之前，我們須先藉現代語言學的若干觀點，把語言的特點略加分析，以便澄清它與日常的自然語言（*natural language*）之區別。前面提及，詩的語言與散文的語言相形之下，顯得隱晦而不透明。詩的語言除了表情達意之外，更也注重表達的方式。其語言不僅有所指，且有所自指，此即西洋人所謂的「語言自我宣揚」（*Language calling attention to itself*）；詩人使用語言文字，巧盡心思，希望讀者不僅領會指涉的本義，且同時注意文字的結構，與筆觸的質地等等。相反的，實用散文但求辭達，表現的方式因此退居其次。當然，此兩大文類（詩與實用散文）文體也並非截然分明；詩的語文即常攜有散文成份，比例多少不一，如古詩所含的散文成份就遠比律詩要多；而散文同樣也含有詩的成份，唐、宋的文賦或古文，讀來起伏有致，即是借重詩的効果；甚至連一般的實用文牘，作者在行文遣詞之際，也無不用心鋪文摛采。所以說，上述的論點雖一分為二，而又二合為一，充分顯示了語言的兩元性：既有相當一致的體系，與統一性，卻也孕含各種文體的可能性；作者運筆作文寫詩可以暢所欲言，不必拘泥於某一特定的表現方式。至於數千年以來，文類的觀念牢不可破，主要的原因是文人與讀者之間，有了不成文的章法，與語言文字的本質並無直接的關係。不過話又

² 《毛詩鄭箋》（《四部備要》）卷一。

³ 《毛詩正義》（《四部備要》）卷一之一。

⁴ 間亦有好古者，以今附古，襲用此一分類，以品第後人之作。鄭樵即為一例。他說：「武帝立郊祀，迺立樂府，采詩夜誦，則有趙、代、秦、楚之謳，莫以聲為主，是時去三代不遠，猶有雅、頌之遺風。」（《正聲序論》）據此，鄭樵更進而依風、雅來區分樂府：「《上之回》、《聖人出》，君子之作也，雅也；《艾如張》、《雉子班》，野人之作也，風也。」（《樂府總序》）。俱見《通志畧》第十一《樂畧》第一（《國學基本叢書》）。

說回來，詩既為文明的產物，也可以說是一種精神的典章制度（institution），因此談詩自然不能不顧約定俗成的傳統。下面就語言的功用，看詩詞用字造句的趨向。

俄人羅曼·雅克慎（Roman Jakobson）認為，凡人開口談話或執筆為文，均牽涉到下列三個因素：一、發言或執筆的人；二、聽眾或讀者；三、發言或執筆者就事就物發表他的看法。此三因素構成一個表情達意的三角，涵蓋了我、你與他（它）三大傳播的要素。根據這個三分法來看文學，作品如側重作者本人的感懷，則抒情的成份重；如側重讀者，則勸喻與載道的意味較濃；但如一昧着墨描寫第三人稱之人物與景象，作品則無疑會鋪陳，而發展成敘述甚或史詩式的篇什。⁵ 按此分類，中國的文學可粗分為：抒情的唐詩、宋詞；實用的箴銘、頌贊、哀辭、祝祭等（祝祭乃將飄渺不可捉摸的神祇，視為身在現場的對象，即「祭如在，祭神如神在。」〔《論語》卷三《八佾》〕因此也屬第二人稱）；以及以平鋪直敘擅長的古賦。

上述分法源自卡羅·布勒（Karl Bühler），拿來解釋人類微妙的傳播情況，未免顯得粗陋。雅克慎有鑒於此，因此進而提出一個比較精細的體系。人際的傳播因此又增加了下列各因素：一、訊息（message）；二、媒介（contact）；三、符碼（code）。訊息指傳達意念的語言文字，如本文所使用的是正式的議論文字；媒介指語言文字所賴以傳達的實際工具，即授受雙方用以相互連繫的具體工具或心理認同，如本文使用的印刷文字（當然，原稿所使用的是手抄書寫體）；符碼指雙方所共同使用的語言系統，如本文所使用的是中文這個整體的體系。從文學的觀點來看，上述三因素分別加以側重，則能提高不同的語言特性：一、重視訊息之功能，則詩意必將轉濃，這點容後再加詳論；二、加強媒介之功效，則能保障語言表達之暢通無阻。近體詩之尾聯，常用論斷句總結全詩，詩境也因此由外而推移至內；即從景的描述，進入情的結論。在此轉折之際，唐、宋詩人往往利用「可憐」、「憐」、「請看」、與「聞道」等來動人以情，並進而達到一個「耳提面命」的效果。⁶ 事實上，尾聯固然利用這些字來加強詩人與讀者之間的媒介功效，其他地方也不乏此例，如：

君不見黃河之水天上來，奔流到海不復回。

君不見高堂明鏡悲白髮，朝如青絲暮成雪。

李白《將進酒》（《李太白詩集》卷三）

李白之所以用「君不見」起句，用很淺顯的話解釋就差不多等於：「你懂我的意思吧？」

⁵ “Closing Statement: Linguistics and Poetics,” *Style in Language*, ed. Thomas A. Sebeok (Cambridge, Mass.: M. I. T. Press, 1960), pp. 353-58.

⁶ 見梅祖麟與高友工《論唐詩的語法、用字與意象》，黃宣範譯，並收於黃著《語言學研究論叢》（台北：黎明，1974），頁二六一至三五〇。

又如出現在詩的中間部份的：

章台街裏芳菲伴，且問宮腰損幾枝。

李商隱《回中牡丹為雨所敗》（《王谿生詩箋注》卷一）

用意也不外要使讀者介入詩的情境中，以免失之「曲高和寡」。三、作者為了求言皆盡意，常利用語言來自我解說，這種解說有如歇後語，用之不當常有「畫蛇添足」之病，詩中使用此類澄清式的措辭（*metalingual rhetoric*）常被視為敗筆。對仗中之「合掌」一事兩用，即屬此類。例：

宣尼悲獲麟，西狩涕孔丘。

劉琨《重答盧堪詩》（《漢魏六朝一百三家集·晉劉越石集》）

明明上下同指一事，卻又敷衍成兩句。《文心雕龍》卷七《麗辭》即曰：「若斯重出，即對句之駢枝也。」當然，解說性的文字如能善加利用，也未嘗不能收到特殊的効果，如：

聽雨寒更徹（一作「盡」），開門落葉深。

無可上人《秋寄從兄賈島》（《全唐詩》卷八一三）

宋·釋惠洪《詮齋夜話》卷六評曰：「唐僧多佳句，其琢句法，比物以意，而不指言某物，謂之象外句。如無可上人詩曰：『聽雨寒更盡，開門落葉深』，是以落葉比雨聲也。」⁷此處的下句既能解說，又能收懸宕之効果。

語言的表達與措辭方式，顯然便是詩的精華所在，這便是上面所說有關訊息本身的側重。常人說話或下筆，主要的目的在於達意，對文字的質地與結構並不加特別注意；同樣的，聽眾與讀者對語言文字的質地也不太計較，一般人聽了一句話，看了一張便條，所留意到的往往是語言背後的涵義，而非語言本身。但相反的，詩人所苦心經營，所關注的卻正是語言的質地。詩人往往想盡辦法，要把語言本身及背後的涵義加以隔離，以便讀者可以從容優遊於文字之間。席格·伯克哈特（*Sigurd Burckhardt*）就說：

詩最重要的技巧——特別是押韻、節奏、與隱喻——其本質及其最基本的功用，都或多或少是要把文字從意義，或純粹指涉的束縛中解放出來，並賦予或歸還其骨肉之軀……詩人能在文字與意義之間打進一個三角樁（意即破壞兩者之間的直接關係——譯註）。同時也盡可能減低文字的指稱力量，防止讀者從文字表面，

⁷ 見《詩話叢刊》（台北：弘道，1971），頁一六六七至六八。

不加思索即躍至所指陳的事物上。⁸

本文所將探討的，即是此類「破壞性」的技巧，並以傳統賦、比、興的分法詮釋隱喻的兩大應用體系。⁹

II

賦與比、興嚴格說來分屬兩類：賦僅牽涉文字與句法的經營，即修辭學上所謂的文字喻（figure of speech）；比、興則牽涉到字句實際意義的轉移，作者往往是「指東」而「道西」，也可以說是修辭學上所謂的思想喻（figure of thought）。下面且就此一分類，探討詩法個別發展的趨向。

賦是直話直說，不求罕譬而喻，且常明白地勸善戒惡。孔穎達說：

賦之言鋪，直鋪陳今之政教善惡。¹⁰

除了載道言志的功効之外，賦也能抒情，敘事與狀物。《文心雕龍》卷二《詮賦》篇說：

賦者，鋪也，鋪采摛文，體物寫志也。

賦既能體驗外在的現實，也能內觀一己的心態。而「辭達」也非賦的最高準則；因為賦固然是平鋪直敘，力求曉暢，然賦既為文學語言，自有其表情達意之特殊形式。

賦屬文字喻，而文字喻的基本技巧，依奎恩特利安（Quintilian）可分：一、增益（addition）；二、刪省（ellipsis）；三、平行（parallel）。¹¹ 今人鄭郁卿指出賦使用迂詞法、反復法、並置法、錯綜法、對照法、與層遞法等積極，放大語言的方法，¹² 與上述的分類大抵契合。茲就前述之三分法，各舉中文詩句一例，以供參考：

⁸ 取自 Morton W. Bloomfield, "The Syncategorematic in Poetry: From Semantics to Syntactics," *To Honor Roman Jakobson* (The Hague: Mouton, 1967), p. 313.

⁹ 常人總以為詩的語言，不外是點綴性的，對於思想的傳達，或對於現象的體認，功効都很有限。顯然這種看法值得商榷，我們日常生活中即有許多的反證：數字是純科學的，也是各種純科學之基礎，但數學所使用的語言可以說是無所指涉的。同樣的，哲學探討真理，也要藉重旁敲側擊的方式。

¹⁰ 《毛詩正義》（《四部備要》）卷一之一。

¹¹ *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* (Princeton: Princeton University Press, 1965), pp. 273-74.

¹² 《詩集傳之賦比興研究》（台北：文津，1976），頁六至十五。

甲、增益

下武維周，世有哲王。三后在天，王配于京。
 王配于京，世德求作。永言配命，成王之孚。
 成王之孚，下土之式。永言孝思，孝思維則。

《大雅·下武》

利用頂真體（「王配于京 / 王配于京」……「成王之孚 / 成王之孚」），可以造成首尾相應，一氣呵成的效果。此外，詩人思索詩句之際，使用此一複沓式的增益法，可以給他相當的緩衝，讓有充分的時間思考。

乙、刪省

片雲天共遠，永夜月同孤。

杜甫《江漢》（楊倫注《杜詩鏡銓》〔《國學基本叢書》〕卷十九）

「片雲」與「天共遠」之間刪省了字辭；而「永夜」與「月同孤」之間也有語義上的空檔。結果是造成一語多義的境界，效果之佳恐非西洋詩法所能企及。梅祖麟與高友工一文中，更進一步將促成孤立的句法條件，區分為「散漫性」句法、「多義性」句法、與「破壞性」句法，可見刪省功用之一斑。¹³

丙、平行

草枯鷹眼疾，雪盡馬蹄輕。

王維《觀獵》（《王右丞集注》卷八）

「草」對「雪」；「枯」對「盡」；「鷹眼」對「馬蹄」；「疾」對「輕」。透過一系列的對比，詩人把出獵時的景象，一上，一下；一鳥瞰，一走覽，把野外的一動一靜盡收眼底了。對比與平行可以說是詩歌的一大特色。雅克慎與山姆·拉梵(Samuel Levin)對此都有詳細的立論，¹⁴而使用對仗更是中國近體詩的一大特徵。對仗除了能製造工整美，更能相互呼應，形成一個小藝術單元，並進而反映了中國陰陽互為用的二元思想方式。¹⁵

賦的應用，名目雖然繁多，但概括而論，賦是率直的抒情、寫景或狀物，說山是山，說水是水。歷代詩詞發展過程中，賦雖是詩法的主幹（比、興往往依附於賦，或藉賦而銜合），但有關賦的爭議向來不多，且歷代詩話詞話亦罕論及。有關比與興的議論

¹³ 《論唐詩的語法、用字與意象》，見《語言學研究論叢》，頁二七五。

¹⁴ 雅克慎的看法除見於“Closing Statement: Linguistics and Poetics”之外，另發表於“Poetry of Grammar and Grammar of Poetry,” *Lingua*, 21 (1968), 597-609; 拉梵之力作見 *Linguistic Structures in Poetry* (The Hague: Mouton, 1962).

¹⁵ 關於中國思想之二元性，請參閱 Shin-pyo Kang, “The Structural Principle of the Chinese World View,” *The Unconscious in Culture*, ed. Ino Rossi (New York: E. P. Dutton, 1974), pp. 198-208.

不但多，而且爭議也多。蘇轍《詩論》說：「欲觀於詩，必先知乎興之不可與比同，而無強為說。」¹⁶ 可此可見兩者混淆之一斑。再說言外意諸學說的主張，從修辭觀點看，也都與比興有密切的關係。¹⁷

III

從最淺顯的修辭觀念說，比就是明言一物，而實指他物。古人作詩以「金烏」代替「太陽」，以「章台」代替「柳」，都是應用比。比的應用範圍極廣，上述的兩例現在已屬通俗的比，由於新意不多，詩趣也因此不高。諸如此類的比，我們日常生活中也屢見不鮮。我們常聽說，語言是詩的化石，指的便是這種使用過度，興味已失的比。中國類書中也臚列了許多現成的比，如「孔雀」可以「文禽」代之；「鴛鴦」可以「匹鳥」稱之；「燕子」可以「元鳥」或「玄鳥」名之，這些都是現成的比，談不上創新，與「以馬喻馬」的通病，也只是五十步與百步之分罷了。然而比的應用之妙在乎一心，詩人若能出人之所未料，對比善加經營，則能奏異中見同，同中見異之效。理查茲（I. A. Richards）早於 *The Philosophy of Rhetoric* (1936) 一書中即將隱喻（metaphor）分為三個部份：本義（tenor）、喻義（vehicle）與背景（ground）。比所表達的言外意，也就是喻義，詩人未將本義標明，讀者因此只能就背景而加推敲。如：

微暘下喬木，遠色隱秋山。

馬戴《落日悵望》（《全唐詩》卷五五五，又名《秋夜宿西林寄賈島》）

《冷齋夜話》卷六第二句作「遠燒入秋山」，則該句明言遠處野火燎原，實指的本義則有賴上句闡明了。再舉《詩經》為例：

采采芣苢，薄言采之。

采采芣苢，薄言有之。

《芣苢》

詩句的本意顯然踰越了動作本身，因為採擷車前子的動作，也象徵婦人有喜之歡愉心情。聞一多更進一步指出「芣苢」一語雙關，明指草木，而暗指胚胎（藉同音詞的效果）。¹⁸ 換句話說，此處之比，明言車前子，暗喻懷胎之喜，也就是「意在言先，意在

¹⁶ 見《詩集傳之賦比興研究》，頁二二至二三。

¹⁷ 黃維樞《中國詩史上的言外之意說》，《詩學》第二輯（1976），頁七三至一三〇，對言外意諸說有頗為清晰精警之整理。

¹⁸ 見《神話與詩》（《聞一多全集》之一）（北京：中華，一五五九），中《芣苢》一文，頁三四三至五〇。

言外。」

比也常用在勸喻與諷世的作品中。詩人爲求委婉含蓄，所謂「言之者無罪，聞之者足以戒，」（《詩大序》，見《毛詩正義》卷一）乃用迂迴的方式指事。孔穎達即指出：「比，見今之失，不敢斥言，取比類以言之。」¹⁹ 即使淺顯如民間歌詩與童謠，也不乏以比諷諫時事之作。²⁰ 茲舉眾所熟悉的一個童謠爲例：

千里草，何青青，十日卜，不得生。

《獻帝初京都童謠》，見《古謠諺》卷六。

這首歌謠原出《後漢書》，而《後漢書》卷二三之《五行志》即釋此歌曰：

案千里草爲董，十日卜爲卓，凡別字之體，皆從上起，左右離合，無有從下發端者也。今二字如此者，天意若曰，卓自下摩上，以臣陵君也。青青者，暴盛之貌也。不得生者，亦旋破亡。

在政治迫害的陰影下，街陌詩人也只得棄明就暗，以此極端曲折的比，道出「董卓陵上必亡」的心聲。這便是比最基本，最實用的技巧。

比的語言既求表情達意，卻又「欲語還休」。然人類的語言本來既求自白又求自隱，所以比有這種雙重，近乎矛盾的特性，也就不是爲奇了。況且比通常也具有積極的修辭作用。《文心雕龍》卷八《比興》篇說：

且何謂爲比？蓋寫物以附意，臚言以切事者也。

同時，比的實際應用也繁複多變。《比興》篇又說：

夫比之爲義，取類不常，或喻於聲，或方於貌，或擬於心，或譬於事。

宋陳騭更強調比的重要性，他說：

易之有象，以盡其意，詩之有比，以達其情。文之作也，可無喻乎？博采經傳，約而論之，取喻之法，大概有十。

《文則》（《國學基本叢書》）卷上

這十類包括：直喻、隱喻、類喻、詰喻、對喻、博喻、簡喻、詳喻、引喻與虛喻。今人

¹⁹ 《毛詩鄭箋》卷一。

²⁰ 當時的童謠切不可與近代或歐美之童謠 (nursery rhyme) 混爲一談，因前者帶相當濃厚的象徵與載道意味，雖名爲兒童歌謠，可能實爲時人譏評時事，憤憤不平之作。漢時陰陽之說盛行一時，因此這類童謠常被視爲詩妖之作，連王充對此都深信不疑。

研究比的用法，則更細分為數十類，這種條分縷析的情形，與西洋有關隱喻繁複的分法，可以說是不謀而合。相反的，論者對興的討論則未成定論，可以說是人言言殊，與西洋有關換喻（metonymy）研究的稀少，也有相當的巧合，不能不引人深省。

IV

歷來學者大都將比、興相提並論；《文心雕龍》比、興同篇，陳沆釋詩名為《詩比興箋》，都是明顯的例證。這個現象固然顯示比、興之間類同之處，但也反映出比、興，分割不易與糾纏不清的現象。本文試用近代語言學，有關語言兩大趨勢的理論，來說明比屬於「替代」（substitution），興屬於合併（combination）。

根據二十世紀早期日內瓦語言學家費德南·瑟許（Ferdinand de Saussure）的看法，語言可分兩個層次：語言（*langue*）與言辭（*parole*）。前者為眾人約定俗成，用以表達意念的語言體系，因此也是抽象的概念系統；後者為說話動筆的人，按照前項體系，私自發聲成文的實際應用，因此是具體的表現。²¹ 雅克慎進而根據此一二分法，將人類發聲成文之過程與體系作另一二分法：一、選擇（selection），或稱替代（substitution），如選用適當的語音或字辭即屬此軸；二、合併（combination），或稱接連（contiguity），如將已選定之音或辭加以合併即屬此軸。茲舉一簡單例證來說明這兩個步驟。如某人腦中有一意念，如：「惡人投降了」想加以發表。

於是在未開口之前先從「惡人」這個概念的體系中，選用一個適合的語辭，如果他的態度是不齒這些人的所作所為，他選用的很可能是「流氓」或「歹徒」；另外從「投降」這個體系中，他也可能選用「舉起雙手」，甚至「跪地求饒」。然後第二步便加以合併，於是產生：「流氓舉起雙手」或「歹徒跪地求饒」等完整的句子。由於不同的選擇與不同的合併，於是產生了無窮無盡的組合。就範圍來講，選擇不單只限於音、字或詞，就連句型、字序、語氣等等都需要選擇；同理，合併也非限於主詞與述語的合併，其範圍可從音與音，而至字與字，詞與詞，甚至句與句之間的合併。

就比興之分來說，比即是選擇與替代的語言表現，如前舉以「文禽」代替「孔雀」便是。興是合併與接連的文字技巧，如《詩經·關雎》：

關關雎鳩，在河之洲，窈窕淑女，君子好逑。

「淑女」顯而易見並不替代「雎鳩」，兩個意象一前一後相互合併使用，這便是合併的應用。

²¹ *Course in General Linguistics*, trans. and ed. Wade Baskin (London: P. Owen, 1959).

上述的分法，原則上雖然可行，但卻不可視為一成不變的標準。詩句往往是比、興並用（「比而興」或「興而比」都不乏其例）。何況詩詞的精神與外貌，代代都有差異，如以僵硬的修辭來處理詩法，不啻是削趾適履。

V

用最簡單的方法解釋，興就是「起」，也就是以興啓首，然後將詩章再加以發揮，以迄終篇。朱子解興說：

興者，先言他物，以引起所詠之詞也。²²

所指的便是篇章實際發展的先後次序。此外，詩歌用詞遣字，其內涵無非是內情與外景，而興便是啓外以求達內的程序。孔穎達說：

興者啓也；取譬引類，起發己心，諸文諸舉草木鳥獸以見意者，皆興辭也。²³

將草、木、鳥、獸陳列詩中，不僅是詩的表現方式，也是詩的實際功效。前舉《論語·陽貨》篇將興列為首位，而讓「多識於草木鳥獸之名」殿後，正印證了詩的本質與功用不可分割的道理。

興也常被視為詩教之方法。孔穎達又說：

興，見今之美，嫌於媚諛，取善事以勸之。²⁴

這種以善惡為準繩的興義，似不足為訓。徐復觀在《釋詩的比興——重新奠定中國詩的欣賞基礎》一文中，即指出以「見今之失」或「見今之美」分比興是行不通的。他舉例說明，《柏舟》按《鄭箋》的分法是興，但不牽涉「見今之美」；同理，《蠹斯》是比，但也絕非「見今之失。」²⁵

我們前面提過，興是啓於外而達於內，這與比的「寫物以附意，鬯言以切事。」（《文心雕龍·比興》）顯得混淆不清。要澄清這個問題，我們似可以歷來學者所公認的「比顯而興隱」（《文心雕龍·比興》）為出發點。比明而易知，詩人因此可依類同的方法，尋求比的對象，如《文心雕龍·比興》所舉的例子便是淺顯易循的情形：

故金錫以喻明德，珪璋以譬秀民，螟蛉以類教誨，蝓蟪以寫呼號，澣衣以擬心

²² 《詩集傳》（《四部叢刊》）卷一。

²³ 《毛詩正義》卷一之一。

²⁴ 《毛詩正義》卷一之一。

²⁵ 《中國文學論集》（台北：學生，1974），頁九二。

憂，席卷以方志固。²⁶

興義相反的就顯得無跡可尋了，往往令人有「見首不見尾」之嘆。黃侃說：

自漢以來，詞人鮮用興義，固緣詩道下衰，亦由文詞之作，趣以喻人，苟覽者恍惚難明，則感動之功不顯，用比忘興，勢使之然。²⁷

興義之所以晦澀，根據前述的語言二分法，主要的原因是興藉重合併與接連，而詩法使用合併與接連，並不像文法那樣有規章可循，因此乍看顯得蕪亂無章。

語言的單元分語音、字、詞、句、段等由小而大的不同單位。在各個不同的單位層次上，合併與接連的功能也隨着改變；單位愈小，相形的，合併與連接的自由也愈小，反之則愈大。我們且舉一淺顯的例子來說明合併自由幅度的大小：中國國語的子音，只有 / n / 與 / ŋ / 兩鼻音可放在一個字尾部份，如「安」、「今」、「清」等字的字尾音即是。²⁸ 如有人突發奇想，把其他子音放在字尾，則聽者絕無法聽懂。字音合併的規則很嚴，但句子的組成則有相當幅度的自由。下列各句，句法雖異，文意大致相同：²⁹

- 一、我打開了盒子。
- 二、盒子我打開了。
- 三、盒子被我打開了。
- 四、我把盒子打開了。

至於詩的合併，那更是可以說「海濶天空」了，任何傳統的章法，都可能被視為窒礙創作，因而被揚棄而不用。徐復觀認為興與詩文的主要部份，兩者之間的關係是未經反省，未經理智安排的組合，所指的就是這種自由，這種了無痕跡的合併。³⁰

興既屬合併，而詩人應用合併又享有極大的自由，因此如欲追究詩句的原意，文學的考古是必要的。我們也唯有探溯文學創作之時代，認識詩人與讀者所共認的聯想程序，方能撥雲見日，明瞭興的真面目。陳世驥的力作《原興：兼論中國文學特質》，即是這種考古。³¹ 而王靖獻研究口語創作所使用的母題（oral theme），藉比較的方法，

²⁶ 見《比興》篇卷八。

²⁷ 《文心雕龍札記》之《比興第三十六》（香港：新亞書院中國文學系，1962），頁一七一。

²⁸ 舌尖音 /ts/、/ts'/、/s/ 與捲舌音 /tʂ/、/tʂ'/、/ʂ/、/ʐ/ 有時被誤認為可以單獨發音，但事實上這些子音之後皆跟有母音。

²⁹ 強調之部位不同，語義也略有差異，但本意基本上是相同的。

³⁰ 由於詩句合併自如，各人對興的詮釋，往往也因時因地而異。甚至「物同而感異」或「事異而情同」的情形也不少。如《邶》、《鄘》兩風中的《柏舟》，依黃侃的看法；一喻仁人不用，一譬女子之有常。而《爾雅》《九罭》之魚與鴻，雖事異，但卻同喻下土小國，君子不宜久留。見《文心雕龍札記》，頁一七〇。另見徐復觀《中國文學論集》（台北：學生，一九七四），頁一〇五。

³¹ 見《陳世驥文存》（台北：志文，1972），頁二一九至六六。

所披露的也正是《詩經》時代，約定俗成的創作與聯想方式。³²

VI

以上提綱挈領，簡單說明賦、比、興的差異：賦僅就日常語言加以濃縮與放大；比、興則牽涉到意義的轉移，也就是言非所指；至於比、興的區分，比是明指一物，實言他物，是語義的選擇與替代，屬於一種「類似的聯想」；興循另一方向，言此物以引起彼物，是語義的合併與接連，屬於一種「接近的聯想」。³³

論者研究興義，最常引用的例證，無疑是《詩經》的《關雎》。最早，而且是最具權威的詮釋，應當推《小序》：

關雎樂得淑女，以配君子，憂在進賢，不淫其色，哀窈窕，思賢才，而無傷善之心焉，是關雎之義也。³⁴

根據這項解釋，一、二兩句僅以寫景方式，來襯托三、四兩句中詩人的情思。從結構的觀點來說，鳥只供起興，而詩人把重點放在男女相悅之情。這種看法雖然正確，卻忽略了興的真義。嚴格說來，興的修辭，既不全在興句，也不盡在本文（又稱應句），而是蘊藏在兩者之間，是一種若有若無，虛實參半的關係中。因此讀者在賞關興義之際，必須同時注意到三個層次：興句、應句、及兩者之間的關係。這種關係，根據鄭郁卿的看法，可再分成三種感情的流露與聯想：

一、意象的繼起，或稱即興。原意象與繼起意象無必然的因果關聯。

二、移情作用。包括人性化或物性化的轉移。

三、象徵作用。抽象概念用間接的表達方式，利用某種媒介而加以表現。³⁵

《關雎》的聯想過程，依這三個路線，都可產生個別的涵義：從無所取義的軫韻，到物我合一，以至於君臣之道的教喻等等，不一而足。

按前面提過的二分法，聯想方式也可分兩類：類似（similarity）與接連（contiguity）。前者是以甲代乙，也是異中取同；後者是因甲而想乙，甲、乙是互相銜接的。興的聯想很顯然屬於後者，是一種廣義的換喻行爲。雎鳩相向而鳴，與君子淑女之兩情

³² 詳參 *The Bell and the Drum: Shih Ching as Formulaic Poetry in an Oral Tradition* (Berkeley and London: University of California Press, 1974).

³³ 原文出自王靜芝《詩經通釋》（台北：輔仁大學，1968），引於裴普賢《詩經研讀指導》之《詩經興義的歷史發展》一文（台北：東大，1977），頁三〇〇。

³⁴ 《毛詩鄭箋》卷一。

³⁵ 《詩集傳之賦比興研究》，頁五三至五五。

相悅，在初民物我不分的宇宙裏，可以說是同屬一體，兩者之間的關係是相互銜接的。我們如參照格蘭言（Marcel Granet）有關《詩經》的社會學研究結果，或許可以說鳥與人同居一處，共參宇宙間陰陽匹配的永恒儀式。³⁶ 陳世驥《原興》一文也指示，興的修辭原為上古宗教儀式中或勞動過程中所用的歌唱。³⁷ 據此我們也可以推論，興句所詠之事物與應句的內涵，在早期詩文初創之際，是水乳交融，不可分割的整體。這正說明了為何興之為用，自漢、魏以後也就日漸式微的現象，因為在歷史發展的過中，社會分工日趨繁細，當初人與人，甚至人與物之間，共屬一體的觀念也跟着逐漸消失了。唐、宋以還，詩人因此只好改變興的應用，將興由句與句的關係，進一步濃縮為句內子句的對立，構成一種即興的並列，如李白的「浮雲遊子意」，把白雲與浪子的鄉愁並排，用來勾劃出情景交融的境界，並烘托出人與物之間的共通性。³⁸

下面在未討論鳥飛鳥棲的主題之前，試將古今釋興之說，略加整理，討論。裴普賢將釋興之說分成四派：傳箋興喻派、興以情立派、興聲無義派、與綜合分析派。這四派各以《毛詩鄭箋》，劉勰、鄭樵與朱熹為代表。第一派視「溫柔敦厚」為興的手段及目的；第二派主張興起情，而比附理，因此興句與應句之間的關係是暗的，是直覺的；第三派認為興「不可以事類推，不可以義理求」（鄭樵《六經奧義》）；第四派以興為詩的精義所在，因此包羅萬象，包括興、興而比、比而興、賦而興、賦而興又比、賦其事以起興等。³⁹ 上述四派可加再精簡，如將第一、二派合併為一，則可分成下列三派：一、興有所取義；二、興無所取義；三、興比交融。下面略就此三分法，參照民間歌詩，一一討論。先談興無所取義。

無所取義可再分兩類：一、興以趁聲協韻；二、就近取物。這兩種說法，以民國早期採集整理民謠之學者，如顧頡剛、鍾敬文、朱自清等人提倡最力。且舉一首顧頡剛收集的民歌為例：

陽山頭上竹葉青，新做媳婦像觀音。⁴⁰

「青」與「音」合韻，興句本身不含任何意義，它只能夠算是一種緩衝，免得一張口就觸及人際間的問題，顯得突兀。嚴格說來，興無所取義，只限於某一程度。事實上，凡是好的詩歌，韻腳或多或少都孕含有語義的價值。就以「青」、「音」相押而論，我們

³⁶ *Festivals and Songs of Ancient China* (London: Routledge, 1932).

³⁷ 《陳世驥文存》，頁二一九至六六。

³⁸ 《詩經研讀指導》，頁三〇〇至二七。

³⁹ 《詩經研讀指導》，頁三一三至二二。

⁴⁰ 收於朱自清《中國歌謠》（與楊蔭深《中國俗文學概論》合訂）（台北：世界，1974），頁二〇〇。原載於《歌謠週刊》94（1925）。

大可把「竹葉青」與「像觀音」視為對等的單位：觀音身居紫竹林，與陽山的竹林似乎是不謀而合；可是相反的，觀音身心閒適，普渡世人，與新媳婦初至夫家那種臨淵履薄的心情，恰成一強烈的對比。

歌唱者因見陽山而起興，順口謔出人間的悲歡離合。論者身為局外人，不知其中的關連，因此誤以為興無所取義。但對當地居民來說，興句與應句的關係雖非絕對的因果關係，但在他們尚未發聲成歌之前混然不分的心態中，興應兩句是緊貼的，是不可分割的。從修辭的觀點來看，凡是以因代果，以果代因，以地易人、以大喻小、因小見大等等的換喻行爲，前後兩項都是相互銜接的，也是相互取代的。用一個例子說明，我們說「人手不夠」，以手代人，手跟人是接合在一起的。這種修辭往往假定前後兩項，由另一較大的觀念所籠罩，如上舉的一例中，人與手之上另有一抽象的人的概念駕馭其上，這個概念很大，包括人爲社會動物、人類守望相助的本性，甚至社會的階級結構等等。再如杜甫寫諸葛亮的成就，用八陣圖來換喻，在諸葛與八陣圖之上立刻出現了一個不可名狀的觀念，包括天下三分的亂世，諸葛鞠躬盡瘁的忠誠等等。而讀者看杜詩的時候，必然先從八陣圖出發，透過此一具體的意象進入一個抽象的整體，然後才仰望諸葛亮一生的功名成就。這種由小而大而小的聯想方式，與比喻由大而小而大的方式正好相反。⁴¹也正因如此，換喻由小而大而小，中間經過一個較爲模糊的層次，因此比較費解。興義之所以難能也是理所當然。不過與其說興無取義，不如說是興義取之不易。

有所取義派也可以分兩類：興喻派與興以情立派。興喻派是純理性的解說，甚至於以道德解詩，「關雎，后妃之德也」（《詩小序，周南》）就是一個例子。在漢代諷諫的風氣瀰漫之下，這種解說的存在也毫不足爲奇。因此問題並不在於這種解說的正謬，我們應該澄清的倒是：這種解興的方法是否正確？依我個人的看法，興喻派的缺點不在於將興當做載道言志的工具，而在於忽略興的語言本質；將道言詩，興義因此蕩然無存，而比義倒而躍然紙上了。也可以說興喻派的缺點是方法論的問題，而不是人生觀的問題（任何一個時代的人都有他們詮經的特權，不容後人置喙）。以《關雎》爲例，興喻派認爲鳥鳴即等於樂得淑女，至於兩者之間的語法、語義關聯，則不加深究。這種現象到了清人陳沆，索性不分比、興，情形也就更加嚴重了。興以情立派與興喻派正好背道而馳。劉勰的「比顯而興隱」可以說是這一派的中心旨趣。而「隱」的觀念由早期劉勰的「起情」，到了鍾嶸的「文已盡而意無窮」，⁴²則更演變成「言外意」的批評理論了，

⁴¹ 請見 Jonathan Culler, *Structuralist Poetics* (Ithaca, New York: Cornell University Press, 1975), pp. 180-81. 比喻的過程是這樣的：人（大）有腳（小），這部份與桌子着地部份（小）相同，因此桌子（大）亦有腳。

⁴² 《鍾嶸詩品》（《四部備要》）卷上。

而興也附帶由詩法晉升為詩境。這派批評往空靈有餘，落實則嫌不足。事實上，言外之意豈只憑藉興的技巧？比若能精心設計，言外之意又何嘗不沛然自出？再說賦的各種方法，如使用得法，也同樣能發揮超逾言筌的涵意。

不管是興有所取義或興無所取義，基本上都屬純粹論，都把興當做純粹的修辭格，與比是截然不同，絕不互相產生作用的。朱子將興一分為六，⁴³基本上已體認到興法應用之微妙與複雜。本文不擬逐項討論朱子的分法，僅擬以較為具體的語言學觀念，探討比、興相輔相成，交叉為用的情形。

根據上述雅克慎的看法，語義的聯想方式，與語言的實際發展格式，可分替代與合併。文學、藝術（包括電影）都會因個人的個性，社會風尚，及民族性格而各偏向一方。如浪漫文學與象徵主義文學偏重替代，而寫實主義文學則趨向合併；超現實主義藝術偏重替代，而立體派作品則倚重合併；電影之特寫屬於替代，而蒙太奇則歸合併。⁴⁴不過這兩個方向並非涇渭分明的，相叉的現象不僅有，而且還是詩歌語言的特色。在“Closing Statement: Linguistics and Poetics”一文中，雅克慎提出了一項發人深省的見解，他說：

The poetic function projects the principle of equivalence from the axis of selection into the axis of combination.⁴⁵

（語言的）詩歌功能，把對等原理，從選擇（即替代）一軸，射向合併（即接連）一軸。

在日常生活中，替代與選擇是遵照對等原理的，以「狗」代「犬」，表示兩字是對等的，但字、詞、句的合併就不然了。在詩歌中，這種二分法可就不十分可靠了，選擇與取代固然講對等，而合併也講對等，小至一行之內平仄的排比，大至行與行之間的對仗，也都講究對等，因此一首詩之內所有同性質的音、字、詞、句、行雖前後合併，也都另有替代的關係，並進而造成全詩前後呼應，結構錯綜複雜的現象（一般實用散文則僅有直線的發展，無此前呼後應的情形）。中國詩詞中之雙聲、疊韻、叶韻固是明顯的例子，而對仗與平仄在近體詩中所佔的重要位置，更是雅克慎講點的最佳例證。他自己從民歌中挑了一個例子：

Tabák da bánja kabáfi da bába -- odná zabáva⁴⁶

⁴³ 裴普賢《詩經研讀指導》，頁二六四。

⁴⁴ Roman Jakobson and Morris Halle, *Fundamentals of Language* (The Hague: Mouton, 1956), pp. 77-78.

⁴⁵ *Style in Language*, p. 358.

⁴⁶ “Subliminal Verbal Pattern in Poetry,” *Studies in General and Oriental Linguistics*, presented to Shirô Hattori, ed. R. Jakobson and S. Kawamoto (Tokyo: TEC Co., 1970), pp. 305.

煙草跟澡堂 酒吧跟女人 唯一的享受

這個俄國諺語行與行之間，語言平行而工整。就字詞的層次來說，第一、二行使用交錯法：「煙草」配「女人」，「澡堂」配「酒吧」；前對都是喜愛的對象，後對都是喜愛的場所。經過這一番交叉搭配之後，對象與場所混然而成一體。最後一句（「唯一的享受」）可以說是合零為整，達到享受的最高境界了。事實上，男人要是同時把這四樣樂事一併都享受過，那也可以說是快樂勝神仙了。

興的活動可分明與暗兩個層次。從明的層次看，是合併，是連串前後，因「起」字可解為刺激之後所引發的即時反應。《關雎》之鳥與人有前後的關係，而人的「好逑」可說是因鳥對鳴沙洲所引發的即興反應，這便是興的明層次。就暗的層次說，興的活動與換喻有關，興句的某部份與應句的某部份有雷同之處，因此經過由小而大而小的程序。嚴格說來，這種情形明為興，而實已興兼比了。以簡單的程式來表示：甲與乙前後為鄰，甲與乙部份重疊，甲為乙所替代。「關關雎鳩，在河之洲」與「窈窕淑女，君子好逑」前後為鄰，但鳥與人同屬於一個原始的、陰陽匹配的宇宙，有雷同之處，也因此人的境遇遂得以替代鳥的對鳴。

興句與應句通常是前後相隨，但這並非一成不變的。茲列徐復觀所舉變例數則於下：

甲、君子於役，不知其期；曷至哉，鷄棲于埘。日之夕矣，牛羊下來。君子於役，如之何勿思。

（《王風·君子於役》）

「日之夕矣」與「牛羊下來」為興句，但位於詩中。（嚴格說，「鷄棲于埘」也應算為興的一部份，都影射天黑，應該日入而息。）

乙、椒聊之實，蕃衍盈升。彼其之子，碩大無朋。椒聊且，遠條且。

（《唐風·椒聊》）

「椒聊且，遠條且」屬興，在文後。⁴⁷

興句和位置既然前後不一，那麼興句與一般賦句又如何區別呢？讀者可循下列兩個方法：

一、興的旨趣在於興句與應句之間的關係，而這種關係，若隱若現，正如徐復觀所說的不經「理路的連絡」，及劉勰所謂的「隱」。⁴⁸ 賦句的本義盡在句子本身，而賦句

⁴⁷ 《中國文學論集》，頁一一二至一四。關於第二個例子，裴普賢有不同的看法，他認為若將感嘆句視為興，則將泛濫不可收拾（見《詩經研讀指導》，頁三〇九）。不過此處的興事實上並非一般的感嘆句，這是一種民歌上與副歌類似的技巧，一前一後，控制了全詩的氣氛，與陳世驥的興正好不謀而合。

⁴⁸ 見徐復觀，頁一〇二，及劉勰《比興》篇。

相互之間的關聯也通常是清晰可見的。

二、興句與應句的關係既然是暗的，聯想的方式因此是跳躍的。而賦既是平鋪直敘，發展的格式也因此是直線的。

第一點其實也可以口語套語的理論來解釋。民間詩人在口頭創作之際，既非一字不易背誦前人的作品，也非全盤創新；事實上他腦中有一套活的詩法(poetic grammar)，這套詩法雖是經年累月，代代相傳的大眾遺產，但他使用起來靈活無比，正如常人張開說話，絕不會有文法錯誤，也絕不用多加思索。詩人有了這套詩法，等於有了整套的零件，小至套辭、套句、大至套章，一應俱全，任他隨意拼湊、調配。⁴⁹ 上述三種套語中，以套章與興關係最大。套章就是口頭詩人在創作過程中，所使用的現成大單元。其本質或抒情，或描寫，或敘事，但其內在的邏輯則是完整的。如南斯拉夫的長篇敘事詩中，有關發信與披掛冑甲的套章即一再出現，所用的文字容有差異，但中心意旨是不變的。

王靖獻用套語方法研究《詩經》，頗發前人之所未見，而他對套章的見地更是獨特；他不僅把這種研究帶進中國抒情詩的領域，而更從短小的詩篇中整理出諸如「谷風」、「柏舟」與「黃鳥」等套章。這些套章大抵是代代相傳，人人耳熟能詳的母題，出現次數頻繁，而含義也大致不變，如「谷風」這個意象描寫棄婦自嘆夫妻原先恩愛，後因夫家發達，丈夫遂不念往昔患難夫妻之情，而將妻子休還；「柏舟」影射女子不願聽從「媒灼之言，父母之命」，又不得親長的諒解，因此只好祈助於天地。這種套章的用法也就是興的一種。⁵⁰

下面試就民間歌詩中，以鳥之飛翔或棲止為意象的興，來探討興實際的語義活動，以期瞭解「興隱」的真正涵義，並進而試探民間文學中「言外意」的真諦。此地談鳥目的乃希望能糾正兩項偏失，並證明：一、興應兩段之間的關係，並非全然無跡可尋，興應的銜接事實上都是具體可見的；二、興應的關係儘管是晦暗的，但卻可經由神話(mythopoeic)的方法，推測兩段之間的對應(homologous)關係。此處研討鳥飛鳥棲的口語母題，本可使用套語、套章的方法，但因漢、魏樂府留有數目有限，外加內容與主題不甚一致，套語研究雖非全無可能，⁵¹ 但成果有限，無法就統計結果，而推斷出一個整體

⁴⁹ 請見 Albert B. Lord, *The Singer of Tales* (New York: Atheneum, 1973).

⁵⁰ *The Bell and the Drum: Shih Ching as Formulaic Poetry in an Oral Tradition*.

⁵¹ 傅漢思(Hans H. Frankel)曾就《孔雀東南飛》作過調查，發現全詩大抵都屬套語，請參閱“The Formulaic Language of the Chinese Ballad, ‘Southeast Fly the Peacocks,’” *Bulletin of the Institute of History and Philology*, 39 (1969), 219-444. 另 Gary Williams 之論文 (“A Study of the Oral Nature of the Han Yüeh-fu,” Diss. Washington, Seattle, 1973.) 也曾就漢代樂府作過套語分析。

的文類面貌。再說以鳥起興的篇章數目更是寥寥無幾，如遽下結論，未免失之牽強。

《焦仲卿》（又名《孔雀東南飛》，見《樂府詩集》卷七三）以「孔雀東南飛，五里一徘徊」啓首，毫無疑問是興。而這個興最明顯的功用便是趁韻（「徊」gwar 與下起的「衣」iər 相押），這便是聲音的貼近，也是一種廣義的，語音的換喻。從更深的層次看，從興句與應句的象徵關係來說，詩人藉這個修辭而把外在的自然界投入人間界，甚至投入人的內心世界。接着鳥興的是一組點數句：

十三能織素 十四學裁衣 十五彈箏篔 十六誦詩書 十七爲君婦

這組跡近彙報的敘述，表面上與興句並無關聯。但事實上從鳥飛到織布，循的是一定的聯想程式。王運熙提出《太平御覽》卷八二六《織布》中的一則《古豔歌》的殘文爲佐證：

孔雀東南飛 苦無寒衣 爲君作妻 中心惻悲 夜夜織作 不得下機⁵²

孔雀原屬南方之禽，秋冬之交理應南遷避寒（雖然，有些孔雀不屬於候鳥），由於天寒而聯想到寒衣的製作，也可以說是順理成章的。《焦仲卿妻》與《古豔歌》的起式大抵相同，都以鳥飛爲起興，而以織布後應。從這個春秋代序，季節推移，有所感而作的層次，我們可以再往深一層，探討以孔雀爲織布花紋之主題。孔雀羽毛鮮豔，當代文人歌詠布匹上孔雀花紋之詩作也不乏見：

裙裁孔雀羅，紅綠相參對

隋·丁六娘《十索》（《樂府詩集》卷七九）

浮雲西北起，孔雀東南飛

梁·簡文帝《詠中婦織流黃》（《樂府詩集》卷三五）

由此可見，孔雀與織布與當時有相當密切的關聯。《焦仲卿妻》的作者採用此一興首，恐非毫無根由。

《焦仲卿妻》之首興，用法容有牽強之處，但其尾興則極其自然，轉合之間毫不見痕跡，在仲卿與蘭芝殉情而死之後：

兩家求合葬 東西植松柏 左右種梧桐

枝枝相覆蓋 葉葉相交通 中有雙飛鳥

自名爲鴛鴦 仰頭相向鳴 夜夜達五更

⁵² 《論孔雀東南飛的產生時代、思想、藝術及其他問題》，見《樂府研究論文集》第二集（香港：龍門，1970），頁一二〇至二三。

此處之鴛鴦共棲是否純興，可能見仁見智。不過如按興為言有盡意無窮之說，則此處之轉接可解為：夫妻相殉以死，但其情則縈迴不斷，因此須將主觀的情，再度投向客觀的景，以求盡其餘味。如此說得以成立，我們就可以更進一步，說明此處之興乃故事情節之分支；也就是說，鴛鴦共棲是仲卿夫妻生離死別這齣悲劇的一段，人亡與鳥棲兩個情節可以說是相互貼附的，符合上述合併與換喻的定義。稍後我們討論興而比時，將可從韓憑夫婦殉死而轉化為鴛鴦一節，看出興的應用，需要一番的苦心經營，才能收控馭讀者反應之功，並非常人所說的隨興之作。

《鷄鳴》（《樂府詩集》卷二八）一詩描寫兄弟功名顯赫，從朝廷休沐返家，迴顧所畜鴛鴦一節，與前述《焦仲卿妻》頗有異曲同工之效：

舍後有方池	池中雙鴛鴦	鴛鴦七十二
羅列自成行	鳴聲何啾啾	聞我殿東廂

方池與鴛鴦皆為兄弟寓所庭院的一部份，因此也是興應對應，相銜成趣。

興句中的意義，通常既是寫實又是象徵。從寫實言，興句與應句首尾相銜，而前後的意象也有相當的關聯，前述的孔雀與鴛鴦，一屬織布的圖紋，一屬庭院的鳥禽，就是寫實的關聯。從象徵言，興句並非純粹就物言物。「孔雀東南飛」這對興句，歷來許多學者都認為與《豔歌何嘗行》（一曰《飛鵠行》，見《樂府詩集》卷二九）有關：

飛來雙白鵠	乃從西北來	十五五	羅列成行	妻卒被病
行不能相隨	五里一返顧	六里一徘徊		

《焦仲卿妻》則將這個本事壓縮成兩句，但基本象徵意義（夫妻被迫仳離）則保持不變。也可以說，興句的繁簡長短，與其基本象徵意義無關，因為傳統的約束力量頗大，而作者與讀者之間也可以說是「心有靈犀」，因此聯想的型態也必然是共通的。我們甚至可以從以鳥起興的例子中，找到明言鳥禽，而實指天體的情形。《隴西行》（一曰《步出夏門行》，見《樂府詩集》卷三七）表面上是以鳥起興：

天上何所有	歷歷種白榆	桂樹夾道生	青龍對道隅
鳳凰鳴啾啾	一母將九鵠	願視世間人	為樂甚獨殊

此段乍看似為描寫林中棲鳥之情景，但事實上「白榆」、「桂樹」、「青龍」、「鳳凰」與「九子」都屬天上的星座，這種「就近取物」的興法，無非是要便利聯想，與「維南有斗，不可簸揚；維北有斗，不可以挹酒漿」（《詩經·小雅·大東》）所用的，一樣都是虛實交錯的手法，目的不外要藉諧趣，而將天上與人間結合為一體。茲再舉一例，以說明虛實相隨的興章。《有所思》（《樂府詩集》卷十六）描寫女有意而男無情，灰

心之餘，女子遂將本欲贈予男子之「雙珠瑋瑋簪」，「拉雜催燒之」，而後「當風揚其灰」，希望從此以往「勿復相思」。儘管如此，女方之情顯然藕斷而絲連，詩句於是在終篇之前數行，一轉而入興界：

妃呼豨 秋風肅肅晨風颯 東方須臾高知之

一解「晨風」可能實指清晨之風，果如此則此段興意不濃。但另一解「晨風」可指鷂、鷂一類猛禽，如此則思婦之情躍然而出，與「孔雀東南飛」所影射的男女仳離相去不遠，而與《詩經》之《晨風》也有同工之妙：

歎彼晨風 鬱彼北林 未見君子 憂心欽欽 如何如何

上舉的興例，固然是「因所見聞」而發，但與所詠本詞之間也有寫實的關聯。這一點可以藉雅克慎所舉的例子再加說明。俄國有一首婚禮歌曲，其中描寫新郎之來臨，常有下列兩句：

A brave fellow was going to the porch,
Vasilij was walking to the manor.
有個勇漢走向門廊 瓦西力區邁向大邸

這兩行之前常冠以：

Not a falcon was flying beyond the hills.
沒一隻老鷹飛越山外

這行以無代有（其實有若干唱法根本把原文中的「沒」字部份省略），以新郎（即勇漢，或瓦西力區）代替飛禽，兩者的關係是替代的，也就是比。且看《周南·蠡新》類似的比法：

蠡斯羽 詵詵兮 宜爾子孫 振振兮

「爾」字如指人類，則後兩句替代前兩句，而前兩句也不過以蟲象徵人，暗示人若能共聚而不妒忌，則子孫必然繁多。《詩經》以蟲代人，俄國婚禮頌以禽代人，都屬比。不過俄國婚禮頌的首行又有另一種唱法：

A fierce horse was coming at gallop to the court.
一匹悍馬奔向宮廷

這樣一來，以人代馬固然是未嘗不可，但如把人、馬視爲一體，則景象之描寫必然更加生動：馬之來臨載來了新郎，而馬停蹄之後，新郎（勇漢）下馬，由宮廷這個大範圍，走向區域特定的門廊，終於直扣大邸，準備登堂入室，迎娶新娘。透過這幾個步驟，則婚禮的描寫必然更加緊湊，至少比以馬擬人是要生動多了。⁵³就換喻的程序說，此處由馬而進展至一抽象的騎士觀念（包括健壯的體魄、鋤惡扶弱的精神與財富、地位等等），而後落實描寫瓦西力區抵達女家，過程恰合由小而大而小的步驟。像第一行這種若連不連的情形，稱之爲興句，其實也無不當之處。

上舉的俄國歌詩到底屬於民謠，因此修辭的方法與項目，都比較單純。《詩經》的形式與內涵都相當完整與華麗，修辭也因此比一般民間歌詩要複雜。雖然如此，《詩經》所用的興，大致上都循一定的格式。陳世驥認爲常以爲興的事物，「不外大自然的日月山川，原野飛禽，草木魚蟲，或人爲的器具，如船舶、釣竿、農具；外加野外操作的活動如採拾野菜、砍伐柴薪、捕捉鳥獸，以及少數的製衣織布等。」⁵⁴可見興與人日常生活關係之密切。趙制陽在《興體辨說》一文中，提出了更具體的定例：

敘親朋宴饗者，常以所見之食物起興，如《小雅·魚麗》前三章，《南有嘉魚》前三章。敘征夫遊子，常以野外的景物起興，如《小雅·鴻雁》首章，《邶風·燕燕》前三章。敘吉慶喜事，常以美盛的物類起興，如《周南·桃夭》，《鄭風·野有蔓草》。敘困苦悲憤，常以敗落荒原的景物起興，如《唐風·葛生》前二章，《小雅·蓼莪》後二章，《王風·中谷有蓷》。敘兩地相思，常以所見的自然風物起興，如《陳風·月出》，《秦風·蒹葭》，《召南·殷其雷》。⁵⁵

顯而易見，興應兩段之間的聯想有必然的程式，但此類關聯，或含蓄，或象徵，或因年代湮遠，因此讀者無法盡知其中的因果。

興應兩段首尾相銜，構成一個語義或語法的單元，如乙句繼甲句而起，而甲乙又合併成一個饒富詩趣的單位，這是兩段之間明顯的關係。除此之外，興應也另有一種相貼的關係；上述的首尾相貼合併關係之外，另有一種首貼首，尾貼尾的取代關係，這就是前人說的興而比，用雅克慎的說法就是：合併而替代。朱子解興應之間的關係，慣用「言彼——則——；此——則（或「以」）——」的形式。如改寫成邏輯推想的程序，則如：甲之於乙正如丙之於丁。⁵⁶因此甲乙與丙丁之間也就有了相當的自由，兩段的關

⁵³ "Closing Statement: Linguistics and Poetics," *Style in Language*, pp. 369-70.

⁵⁴ 《陳世驥文存》，頁二四八。

⁵⁵ 原出趙制陽《詩經賦比興綜論》（台北：楓城）。轉載於鄭郁卿《詩集傳之賦比興研究》，頁二二九至三〇。

⁵⁶ 這種中斷式的類推（discontinuous analogy）有異於持續性的類推（continuous analogy），後者循甲之於乙正如乙之於丙的形式。中斷式的類推應用在文學上，可以說反映出詩人物我共通的人生觀，因此人際的關係可以藉大自然的關係來界定。

係也因此不一定是寫實的。不過從另一個角度看，興法以口頭文學使用得最多，而研究口頭文學，方法與書寫文學應有所不同，前者應以廣義的社會學方法，藉大量作品的排比對照才能看出原意；同理，口頭文學中的興也絕無法選定一個作品，而希望就作品論作品，理出興的真諦。

漢、魏樂府以鳥起興，通常可分兩大類：鳥單飛影射夫婦仳離，人倫乖常；而鳥雙棲則暗指男女好合，家庭協和。王靖獻在《說鳥》一文中，即指出鳥媒背後的象徵愛情意義，《離騷》中的鳩，與《關雎》中的雎鳩都是情愛的表徵，鳥因此甚至被視為淫惡的。不過正如《離騷》的鳥有鳩與鳩之分，而屈原之取鳩而捨鳩，正反映他當時守正不阿的決心。⁵⁷ 我們此地要藉另一種方法，以鳥的行為，而不依鳥的種類，來看鳥背後所蘊含的象徵意義。

隨着日月的運轉，節序的更替，若干鳥類為求生存也只好南北遷徙，如魏明帝《短歌行》（《樂府詩集》卷三十）所說的：

翩翩春鸞 端集吾堂 陰匿陽顯 節運自常

民間歌詩也不乏此例。季鳥除了定期遷徙之外，並且結羣，甚至成雙飛行。例：

春鳥翻南飛 翩翩獨翱翔 悲聲命儔匹 哀鳴傷我腸

《傷歌行》（《樂府詩集》卷六二）

再說候鳥遷徙不僅為了避寒暑，也更為了擇偶。許多飛禽往往在飛行中擇偶，而抵達巢區時，泰半皆已成雙作對了。⁵⁸ 古人婚禮用鴈贊，可以說是取其成雙作對的象徵意義，《白虎通義》卷四即說：

取其隨時南北，不失其節，明不奪女人之時也。

《焦仲卿妻》之孔雀獨飛，「豔歌何嘗行」之黃鸝因妻卒被病，不能相隨，因此獨自南遷，這兩個例子都暗示夫妻不該離而離，違背天理，也違背倫常。

鳥單飛象徵仳離，但鳥雙飛則象徵男女好合，性的意味相當明顯。這項神話意義，我們甚至可以從民間信仰中，取得印證。《古謠諺》即有下列記載：

鷺鷥相逐成胎

楊慎的注解：「埤雅三蒼云。蒼鷺也。善高飛。似雁。目相擊而孕。吐而生子。其色蒼白。莊子所謂白鷺相視。眸子不運而風化者也。今鷺亦相隨受卵。是亦風化。諺曰：

⁵⁷ 《傳統的與現代的》，頁一〇三。

⁵⁸ 季鳥在遷移季節期間，生殖腺特別發達，因此繁殖與遷徙可以說是一體的兩面。見鄭作新《中國的鳥類》（香港：商務，1969），頁一〇五至一七。

『鷺鷥相逐成胎』是也。」杜文瀾也舉了一個例子，說「鶴影接而懷卵。」⁵⁹《北戶錄》也有這麼一項記載：「孔雀不必疋偶，但音影相接便有孕，如白鷓相視則孕，或曰鳩鳴上風，雌鳴下風亦孕。」⁶⁰《本草綱目》也有類似的記載：「禽……其交也，或以尾辟，或以晴睨，或以聲音或合異類。」⁶¹凡此都給我們相當的啓示：鳥雙飛的背後都可能含有相當的性愛象徵意義。《豔歌何嘗行》的雌鳥因病而無法相隨，而雄鳥（即詩中前半部的說話人）則無法留下照料，因為他須要隨羣遷徙，所以「躊躇顧羣侶」，雌鳥見狀，知道雄鳥或將無法堅守他的節操，因此自誓「妾當守空房，閉門下重關，生當相會見，亡者會黃泉。」王僧虔《技錄》引《樂府解題》曰：「（鳩鷓）雖遇相知，終傷生別離也。」⁶²至於《焦仲卿妻》之男女關係，向來論者皆謂蘭芝不得於其母而出，但無子而遭遣的可能性也不小。（七棄之一云：「無子棄，絕世也。」⁶³）蘭芝入門兩三年，臨行向丈夫家人一一告辭，可是獨未道及親身所出的子女，這是第一點可疑之處。而仲卿入稟其母，希望他能改初衷，他對母親說：「共事二三年，始爾未為久。」言下之意似乎要他母親寬緩若干時日，這是第二點。再說仲卿殉情之前，對母親說的一席話，也值得我們深加考慮：

今日大風寒	寒風催樹木	嚴霜造庭蘭
兒今日冥冥	今母在後單	故作不良計
勿復怨鬼神	命如南山石	四體康且直

「今母在後單」似也暗示，家族單傳，仲卿之後恐將無以為繼了。

鳥飛以應節運，但鳥單飛則有乖夫婦之倫常。這項象徵意義不僅限於夫妻，一般的人際關係也同樣如此。《豔歌行》（《樂府詩集》卷三九）既談到夫妻，也涉及家庭之外的社會關係：

翩翩堂前燕	冬藏夏來見	兄弟兩三人	流宕在他鄉
故衣誰當補	新衣誰當綻	賴得賢主人	覽取為吾組
夫婿從門來	斜柯西北眄	水清石自見	石見何纍纍
遠行不如歸			

這首詩藉鳥飛而牽引出兩個主題：

⁵⁹ 見卷三（上冊，頁三四）。

⁶⁰ 段公路著《古今說部叢書》，卷一。

⁶¹ 李時珍著《國學基本叢書》，卷四七。

⁶² 見《樂府詩集》卷三九。

⁶³ 楊樹達《漢代婚喪禮俗考》（台北：華世，1976），頁四六。

一、兄弟羈旅他鄉。

鳥的飛遷是順應節氣，正反襯出人流落他鄉之苦。《晉書》一項有關呂光的紀載可作佐證：

光初徙西海郡人於諸郡，至是謠曰：

朔馬心何悲 念舊中心勞 燕雀何徘徊 意欲還故巢
頃之，遂相扇動，復徙之於西河樂都。⁶⁴

漢《相和歌辭》之《長歌行》（《樂府詩集》卷三十）也同樣用鳥來影射外遊的浪子：

凱風吹長棘 天天枝葉傾 黃鳥飛相追 咬咬弄清音

「凱風」一詞典出《詩經》，《毛詩鄭箋》（卷二）解《凱風》一詩為：「美孝子也，衛之淫風流行，雖有七子之母，猶不能安其室，故美七子能盡孝道，以慰其母，而成其志爾。」而此處《長歌行》詩中亦明言：「遊子戀所生。」因此，也可以說鳥飛為興，引發遊子的孝思。

二、夫妻不睦。

《長歌行》以鳥起興，若也引發了一個情節：婦人為助遊子而導致丈夫之不悅，因此客人自申清白，以洗破壞家庭和睦之嫌。就這一點而論，此處鳥飛之興與《隴西行》之鳥棲，情形正好相反。《隴西行》之「好婦」待客進退得體，既不怠慢客人（「伸腰再拜跪，問客平安不」），也不僭越本份（「送客亦不遠，足不過門樞」），在詩人口中，這位「健婦」甚至勝過男子漢。

從《長歌行》與《隴西行》二例，我們可以看出鳥禽或飛或棲，所引發的本詞區別相當之大。下面擬再就鳥棲，列舉數例。《焦仲卿妻》一詩，在夫妻分別赴水及投繯之後，詩人的情感尚未全抒，因情節一轉而入鴛鴦，原文此處不再重引。《列異傳》有此與鴛鴦有關的記載：

宋康王埋韓憑夫婦，宿夕文梓生有鴛鴦，雌雄各一，恒栖樹上，晨夕交頸，聲音感人。⁶⁵

夫妻死後情愛不減，因此物化為匹鳥，而「交頸」一節，除表示情愛深厚之外，另有性愛的象徵。《古謠諺》（卷三）引楊慎所引的俗諺說：

鴛交頸而感

⁶⁴ 《晉書》卷一二二《載記》第二十二（北京：中華，1974），頁三〇六〇。

⁶⁵ 見《淵鑑類函》卷四二六。

《古詩十九首》之《客從遠方來》：

客從遠方來	遺我一端綺	相去萬餘里	故人心尚爾
文綵雙鴛鴦	裁爲合歡被	著以長相思	緣以結不解

更是道盡了男女的恩愛，其中的性愛意味當然也不言而喻了。反觀《焦仲卿妻》，他們生不得偕老，但死後卻能物化爲鴛鴦相向而鳴，對比更是鮮明，而「行人駐足聽，寡婦起徬徨」兩句，更襯托出這對再生夫妻是如何受人豔羨，如何叫寡婦惶恐。

上例引鴛鴦雙棲，所牽涉的只有夫婦二人。底下一例甚至與整個家庭、家族之和諧有關。《鷄鳴》有關鴛鴦羣棲的例子已經引述，此處另引類似的一例。《相逢行》（《樂府詩集》卷三四）：

兄弟兩三人	中子爲侍郎	五日一來歸	道上自生光
黃金絡馬頭	觀者盈道傍	入門時左顧	但見雙鴛鴦
鴛鴦七十二	羅列自成行	聲音何嚶嚶	

這首詩所描寫的，同樣可以分兩部份來講：

一、兄弟三人的成就。

中子官居侍郎，五日一休沐歸來，私邸之擺設豪華無比。《淵鑑類函》也有這麼一項類似的描寫：

霍光園中鑿大池，植五色睡蓮，羨鴛鴦三十六對，望之若舒錦。⁶⁶

以權動一時之霍光之家園來加比擬，則更烘托出三個兄弟的成就。而三人能聚居一處，共享天倫之樂，更屬難能可貴。

二、兄弟手足之情。

「桃生露井上，李樹生桃傍，蟲來齧桃根，李樹代桃僵，樹木身相代，兄弟還相忘」。這六行把兄弟間的情，表現得畢露無遺。

三、天下太平。

詩的另一部份又說：「鷄鳴高樹顛，狗吠深宮中，蕩蕩何所知？天下方太平，刑法非有貸，柔協正亂名」。天下大治，民用富庶，遊子更無遠遊之理。

鴛鴦雙棲的象徵意義，與上述的三種人際關係，可以說是相互契合的。除了這三項「男有分」的意義之外，鴛鴦雙棲也另引發了「女有歸」的另一個主題。三個兄弟入門先看到鴛鴦七十二，由鳥而興起了天倫之情。當他們進入屋子以後，見到的又是一片祥

⁶⁶ 卷四二六。

和：

大婦織綺羅 中婦織流黃 小婦無所爲 挾瑟上高堂
 丈人且安坐（一作「大人」） 調絲方未央

先言三子，後言三婦；三子在外各有所掌，而三婦在內也各有所司。家中織作與絲竹之聲，不絕於耳。

鴛鴦雙棲的象徵意義，不僅籠罩了全詩各個層次的人際關係（君臣、兄弟、社會、與父子、夫婦、妯娌），鴛鴦的「中」興（全詩三十行，鴛鴦出現於第二十行之後），更能承先啓後，轉外爲內。再說鴛鴦的象徵意時，除雙棲之外，總數本身也有相當的重要性。霍光園中的三十六對，與此地的七十二隻，數目並非偶然的巧合，而是具有象徵的意味。七十二代表整數，古籍中頗不乏見，茲轉載聞一多所列之例數則：

上經配天，下經配地，陰道八，陽九，以陰行陽，故七十有二首。

《史記》卷八《高祖本紀》

高祖爲人，隆準而龍顏，善鬚髯，左股有七十二黑子。

嚴遵《道德指歸論》卷一《說目》

由於漢朝五行思想風行一時，如將一年三百六十日加以五等分，結果便得七十二。《史記正義》釋「高祖左股有七十二黑子」曰：

七十二黑子者，赤帝七十二之數也。木、火、土、金、水各居一方，一歲三百六十日，四方分之，各得九十日，土居中央，並索四季各十八日，俱成七十二日，故高祖左股七十二黑子者，應火德七十二之徵也。有一本「七十四」者，非也。⁶⁷

七十二代表極數，而鴛鴦七十二則將人倫關係的種種，盡皆涵蓋其中了。《隴西行》的興段明寫鳥棲，但暗指天上的星座，目的也不外要用這種委婉的方法，藉天上有條不紊的秩序，來影射人際不容違背的禮儀，而「健婦」的一舉一動，也可以說符合天理的運行。

上述的例子在在都證明鳥興除了引起應段之外，另也兼有比的效用，影射人間的悲歡離合。這種暗比的功用，若能有鳥飛與鳥棲兩項截然不同的興雙管齊下，則更能收前呼後應之效。《焦仲卿妻》以「孔雀東南飛」起興，而以鴛鴦雙棲爲尾興，頗能駕馭全詩的氣氛。《烏生》（《樂府詩集》卷二八）描寫母烏本生於南山之巖，今率八九子棲息於桂樹間，突爲秦氏遊蕩子所殺，死後魂魄遂「飛揚上天」，而詩人在體會亂世無常

⁶⁷ 《史記》卷八《高祖本紀》（北京：中華，1969），頁三四三。另參楊希枚《論神秘數字七十二》，《國立台灣大學考古人類學刊》，35—36（1970年10月），頁十二至四七。

之際，將情感又投入另一個鳥興：「啾哦！黃鵠摩天極高飛，後宮尚得烹煮之。」鳥飛之尾興象徵普天之下，人類無可避免的死亡悲劇。

鳥飛鳥棲的象徵意義，當然並非一成不變，反例也不少，如《烏鵲歌》：

南山有鳥	北山張羅	鳥自高飛	羅當奈何
烏鵲雙飛	不樂鳳凰	妾是庶人	不奉宋王

乍看鳥雙飛象徵夫妻恩愛逾恆，與我們上述鳥飛表示分離的用法不同。但根據《彤管集》對此詩的解釋：

韓憑為宋康王舍人，妻何氏美，王欲之，捕舍人，築青陵之台，何氏作《烏鵲歌》以見志，遂自縊。⁶⁸

因此雙飛只是一廂情願，事實上夫妻兩人已作死別的準備，何氏作歌的時候是形單影隻的。再說我們前引《列異傳》，曾說韓憑夫婦死後物化為鴛鴦雙棲，更證明雙飛僅為希望，雙棲才是兩人最後的歸宿。

其他的反例可略分兩類：一、上述的例子都屬口頭創作，因此聯想的程序是一定的。文人的作品相反的巧盡心思，因此不侷限於鳥飛鳥棲的固定象徵意義。文人詩中鳥的母題往往是寫實的，與興義無關；二、興義全為比所取代，並演變成賦，如：

願為雙飛鵲，高飛還故鄉

《古詩》（《古詩源箋注》卷二）

願為雙黃鵠，奮翅起高飛

《古詩十九首，西北有高樓》

以「願」字啓首，興義已蕩然無存。

VIII

本文以結構民俗學為出發點，從最基本的語言結構，探原索本，追論賦、比、興的功用，因此對象僅限於漢魏樂府。本文的重點原不在中國後代詩詞中興義之活用，實際的討論也無法顧及興法演變的過程，但這兩個問題都是中國詩詞極端重要，而又有待整理的項目。學者如能循具體的方法，將中國詩詞中的興法，加以並時性與貫時性的處理，則中國文學之精義或能更得發揚光大。

⁶⁸ 《古詩源箋注》，卷一。

版權為香港中文大學中國文化研究所
所有 未經批准 不得翻印

The Linguistic Structures of *Fu*, *Pi* and *Hsing*-
With Spectal Reference to the Symbolic Meanings of
The Bird Motifs as *Hsing* in the Early Yueh-fu Poetry

(A Summary)

Ying-hsiung Chou

Poetry differs from natural language in that the former is more message-oriented while the latter stresses the communication of the referential meaning. Among the three Chinese rhetorical categories devised for poetry—i.e., *fu* 賦, *pi* 比 and *hsing* 興—the first category, *fu*, is qualitatively similar to natural language, but employs the intensifying syntactic devices of addition, deletion and parallelism. Both *pi* and *hsing*, on the other hand, involve the semantic transference of meaning. Using the concept of the twofold tendencies of language—selection and combination (i.e., substitution and contiguity)—developed by Roman Jakobson, *pi* can be said to belong to selection and substitution, with one term standing in a metaphoric relationship to another. These two terms may involve relations between words or compounds. In the case of poetry where the principle of correspondence reigns supreme, one line may even serve as a substitute for another (as in the case of Regulated Verse, where one line in a pair often serves as the semantic equivalence of the other). As for *hsing*, one term is combined with another on a metonymical basis. In poetry lines are thus combined in a wide variety of ways, according to a rather flexible “poetic grammar.” Understandably, the relationship between these two metonymical terms are often hidden and difficult to uncover. However, this does not mean that the relationship is entirely haphazard. Jakobson believes that in natural language combination is usually built up of contiguity but that in poetry equivalence which characterizes selection in natural language is often projected into the axis of combination. In other words, the combined terms also exist, on a deep structural level, in a metaphoric relationship, with one equalling and substituting for the other. In the case of oral poetry, some archaeology of literature is often required to unearth the hidden relationship between the combined elements. Among the bird motifs used as *hsing* in the ancient *yüeh-fu* poems, a lonely bird in flight is often coordinated with the theme of disruptions in human relationships such as separations between husband and wife or estrangement of a family member from home. By contrast, the paired birds on the perch are often conjoined with the theme of harmony between man and wife, among members of a family or even in the entire community. As such, the bird motifs as *hsing* not only connect with, but also determine symbolically, the main texts.