

心志的美與情感的美—— 〈毛詩大序〉的重新詮釋

簡良如

香港城市大學中國文化科目中心

「詩言志」與「詩言情」問題簡述

《詩經》的詮釋論爭，表面上似乎是諷刺與文學審美兩種詮釋法的對立，亦即對《詩經》研究之終極應止於何處的爭議；但若撇除種種價值觀及文字理解上的分歧，持文學觀點者對諷刺論者最大的挑戰，實在詩之「美」的問題上。美除了帶來愉快之鑑賞經驗外，同時也是激動人心、使人跨越現狀，進一步接受教化的唯一基礎。諷刺論者既離開詩作原有情境而附會、斷章取義，如何能繼續保存詩之美？如何能在人失去美感體驗後，仍如其所宣稱的進行教化？除非詩仍有另外一種美感來源，或一種相當於美之教化力量，是文學鑑賞論者所未察知的，並且不受斷章取義等偏離作者原意的手法所影響。若如是，這樣的美或這一相當於美的力量是甚麼？

追源溯始，可以發現，《詩經》詩學理論所抱持的基本看法，大約是由「言志」逐漸轉向「言情」的。《尚書·堯典》是最早直接提出「詩言志」的文獻。舜命夔典樂時說：「詩言志，歌永言，聲依永，律和聲。」音樂的主要目的則是為了「教胥子」—「直而溫，寬而栗，剛而無虐，簡而無傲」的人格性情，¹後者即「志」的內容。「詩言志」因此是指：詩應為對自身心志的吟詠。詩產生的根源或始點在人。到了春秋時代，稱《詩》諷刺之風已盛，²言志之志偏重於外在對象，開始與言說表達和對外在人事的評論有密切聯繫，但大體而言，言志仍屬共識。自戰國迄漢，詩學立場逐步邁向言情，如《荀子·樂論》與《禮記·樂記》等。此說認為：音聲之產生乃由外物引發人心之動所致。³如《樂記》：「凡音之起，由人心生也。人心之動，物使之然也，感於物而動，

¹ 《古注十三經》，相臺岳氏本永懷堂本（臺北：新興書局影印，1966年），第一冊《尚書》，卷一〈堯典〉，頁8-9。

² 參見張素卿：《左傳稱詩研究》（臺北：臺灣大學出版委員會，1991年），第四章第四節，頁236。

³ 這雖只是對「音聲之起」的討論，但亦影響詩論甚大。〈堯典〉將「典樂」與「詩」合併來討

故形於聲。」⁴與前引〈堯典〉相較，「直而溫，寬而栗，剛而無虐，簡而無傲」等性情顯然與此處的「情」、「感」不同。性情與人格修養是由長時間持續某一態度而培養出來的，後者尤其是心志自己主動、自覺的努力；反之，受外物所動的過程——感、情，卻僅為一被動的反應。〈樂記〉說：

樂者，音之所由生也，其本在人心之感於物也。是故其哀心感者，其聲噍以殺；其樂心感者，其聲暉以緩；其喜心感者，其聲發以散；其怒心感者，其聲粗以厲；其敬心感者，其聲直以廉；其愛心感者，其聲和以柔。六者非性也，感於物而后動。⁵

這些被動地由外物決定其型態的感，非人主動致力而成的；其根源或始點在物。此時或僅有《孟子》仍保持以言志角度釋詩。言情說真正全面勝出，則應是在重視個體情性、文學審美的魏晉南北朝。此後，言志說便只有在特定時刻，為了配合新思潮或運動始被提及，志之意義也縮窄為應世載道之志，以對立部分言情論者之偏愛主觀情性。

觀察言志/言情在詩學歷史上的發展，可以知道：二說替換的關鍵，在戰國至南北朝時期。其後的興衰對立，往往只是此時期的轉化或延伸而已。對戰國至南北朝時期《詩經》詩學的研究，便成為探討言志/言情說轉折的主要依據。本文以〈毛詩大序〉為分析對象，⁶其有意識地全面歸納舊說與時論，可作為同時代其他文獻的代表；⁷在認可諷刺教化的基礎上，亦開啟了後世新的《詩經》體會，埋下魏晉南北朝以文學表述情性的伏筆。⁸這主要表現在〈大序〉有關詩本質的探討上，即對詩言志的重新詮釋。⁹

[上接頁269]

論，亦是如此。「樂」與「詩」，若不從客觀媒材（如：聲、語言）或體制形式（如：節律、韻調）上界定，而從人自身尋求其本，二者仍是一致的。

⁴ 《古注十三經》，第一冊《禮記》，卷十一〈樂記〉，頁126。

⁵ 同上注，頁126-27。

⁶ 《古注十三經》，第一冊《毛詩》，卷一，頁1。

⁷ 陸璣《毛詩草木鳥獸蟲魚疏》及《後漢書·儒林傳》均肯定〈毛詩序〉在這一方面的成就，謂其「善得風雅之旨」。集今古文大成的鄭玄，雖曾治《韓詩》，但對〈毛詩大序〉亦無異議，足見〈大序〉的理解與詮釋，與《韓詩》甚至全體三家詩，並無太大歧異。

⁸ 參考簡良如：〈以心靈與物之型態論《詩經》詩學〉，第一章，頁3-5。

⁹ 本文「情/志」之討論基礎，參見譚家哲〈音樂之兩種根源與終極〉手稿之看法（該文曾以「音樂美學」為題發表於宜蘭慈林文教基金會1997年9月6日之音樂講座。修訂版〈從堯典的啟發論音樂的兩種型態與美學並重構歌詠的句法結構〉發表於《東海哲學研究集刊》〔臺中〕第七輯，2000年6月，頁179-220）。

〈毛詩大序〉分析

志—情、詩—言

〈毛詩大序〉全文應分三段：首段相當於〈關雎〉小序；二段總言詩言志、詩言情問題，闡論詩之本質；末段論及詩六義，是〈大序〉討論《詩經》構成類目的部分，亦可視為志—情問題的具體延續。二、三兩段因而為本文的探討中心。

對古代樂論在音樂產生根源問題上的分歧，〈大序〉將之簡化為「志—詩」與「情—言」兩組對立關係。作者提示性地以三句話來說明：

- 一、詩者，志之所之也。
- 二、在心為志，發言為詩。
- 三、情動於中而形於言。

三者同樣以言或詩與人內在心意的聯繫，作為討論的主旨，並且認為：詩歌之本質與根源繫於此內在性，它決定言或詩之呈現，而詩或言在形式上的要求與條件，則不能是詩歌之根本。

第一句「詩者，志之所之也」說明詩與志之同。詩與心志之內容(或更具體地言：心志嚮往之內容)應是一致的。詩只有在其純然表達心志時，始真正為詩。詩性，亦只能從體現詩人心志之剎那中感受到。故即便在散文作品中，我們有時亦能因其詩意而感動不已。相對地，第二句「在心為志，發言為詩」則指出詩與志之異。差異處有二：一是「心」與「言」；一是「在」與「發」。志內在於心靈(心)，並不像詩需以言為媒體，二者故不應有相同的現實目的或型態。志，從現實層面而言，它指向人之生命，並以個人人格或具體的生命型態為終極。這使得志在人心應為一種持續、穩定的「在」，短暫的期願或意念(發)並不足以成為真實之心志。反之，詩作為言之一種，其「在」之輕易，¹⁰反而使得我們必須更謹慎言之發。對「發」之探究，始真正是對說話者之心的探究。在與發，縱然是相反的兩種實現狀態，但各自成為探究心之志與言之詩是否剛毅真實、是否誠懇地根源於心志所之、單純地返回內在懿美志意的依據。「在心為志，發言為詩」一句所欲說明的故不僅是志與詩存在領域(心或言)的不同，更欲藉此差異指出詩亦應以其特性達到與心志一致。詩應盡可能地純為表達心志而作。

詩既與志如此緊密結合，詩亦可獨立在文體與現實實踐之限制外，作為一種純然心志性的人文制作，〈大序〉接著必須面對的問題便變成是：詩是否便與現實世界割離開，或仍可能有聯繫？若有，此聯繫又將以甚麼樣的方式出現？……實際上，我們更可以這樣說，〈大序〉藉著對「詩—現實世界」關係的發問，解答「心志—現實世界」

¹⁰ 「言」可因文字記載或口耳相傳，而在時間中保持長久存在與力量，它的持久性比心志之持守更容易達成。

關係這一更根本的問題。它提出了兩個基本的解決方向：(一)仍試圖提供或肯定詩實用之可能性，故說：「故正得失、動天地、感鬼神，莫近於詩。」以此說明「先王以是經夫婦，成孝敬，厚人倫，美教化，移風俗」之實用意義；(二)指出「情動於中而形於言」，以情為基礎，說明言或詩仍可能(或必然)受到實際世界之影響，反映出現實環境之和樂或窘迫。〈大序〉中分析了許多「音」之問題，如：「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。」目的即此。

〈大序〉提出「情」這一現象，尤其值得關注。相關的文字是這樣的：

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。

分別來自〈樂記〉¹¹和〈孟子〉。〈樂記·樂本論〉¹²「情動於中，故形於聲」與〈大序〉之「情動於中而形於言」在文字上幾乎如出一轍，因此可以假定〈大序〉作者曾閱讀此文，亦可知道：如〈樂記〉般以情為詩之根源的說法，在當時應已非常盛行。〈大序〉亦希望能對它有所回應，或因而促使言情與言志兩種看法解消其對立。¹³在〈樂記〉中，情是一切音聲之來源，故〈樂本論〉所討論的範圍便全在外物與心之動、心之不同感受、情愫等層面上。然而，〈大序〉的意見卻更包括「言之不足」至「手之舞之、足之蹈之」整個段落。這是說，若情是某種人類制作之根源，〈大序〉認為：其所制作的是言而非詩。人之所以言語、之所以有言語之動機和需要，在於人有內心之情愫；由於外物觸動而生之感受，致使人言語。但詩卻不僅是這樣，詩不必然等於一般之言語，不僅是被動之情之表達。是以〈大序〉又列出了「嗟歎」、「永歌」、「手舞足蹈」等階段，來補充序文開始時的「詩言志」。這段文字則是借用《孟子·離婁上》而來：

¹¹ 〈樂記〉的文字則與《荀子·樂論》接近。二者之關係亦見譚家哲：〈音樂之兩種根源與終極〉。

¹² 同注4，頁127。

¹³ 從〈大序〉及南北朝以前詩論表面上仍以「詩言志」為宗看來，詩言志應是較詩言情早的說法，甚至是正統的說法，如前引《尚書·堯典》般來源於儒家經典，為各界所認定。如《莊子·天下》亦說「詩以道志」。根據《堯典》：「教胥子：直而溫，寬而栗，剛而無虐，簡而無傲。」可知志的內容與人自身的人格性情有關，而非如情先是受外物所動而生的「感」。〈大序〉因而是注意到情、志之分，始進行此折衷的工作，但亦非混同不分。因而如《正義》注解「詩者，志之所之也。在心為志，發言為詩」時所說：「詩者，人志意所之適也。雖有所適，猶未發口，蘊藏在心，謂之為志，發見於言，乃名為詩。言作詩者，所以舒心志憤懣，而卒成於歌詠，故《虞書》謂之：『詩言志』也。包管萬慮，其名曰心，感物而動，乃呼為志。志之所適，外物感焉。言悅豫之志，則和樂興而頌聲作，憂愁之志，則哀傷起而怨刺生。《藝文志》云：『哀樂之情感，歌詠之聲發』，此之謂也。」這一類將情、志二者相混的意見，應與〈大序〉觀點區分開來。

孟子曰：「仁之實，事親是也。義之實，從兄是也。智之實，知斯二者弗去是也。禮之實，節文斯二者是也。樂之實，樂斯二者，樂則生矣；生則惡可已也；惡可已也，則不知足之蹈之、手之舞之。」¹⁴

孟子指出：音樂之實質或音樂之真實（樂之實），本於對「事親」及「從兄」二事之悅樂（樂斯二者）。易言之，仍從人倫之和諧、情感、敬及自身對此之盡心、致力而來。唯有內心真正地因此而樂，音樂才產生（樂則生矣）。而人身體之律動（惡可已也，則不知足之蹈之、手之舞之）亦必然僅從此悅樂內在地被牽引出來。

一般所以為的音樂和舞蹈，¹⁵ 往往也即聲音在音高、節奏、聲音性格（如：不同器樂之聲響及其性格）之組成，以及軀幹之律動和二者共同表現出之圖象。欣賞者確實能由這些客觀的聲響與軀體表現，感受到樂曲不同的語彙及情境。樂曲之完成及其美感、意義，似都來自聲音及律動本身。將「音樂」和「快樂」二者聯繫起來，是早期中國對音樂共通之看法，但音樂所產生的悅樂，若僅是由客觀之器樂聲響及樂音之起伏訴說所致之種種感受上的滿足，它終將只是人為取悅人自身、平白創造出來的事物而已，沒有任何不得不為的動機和目的。當孟子說「樂斯二者，樂則生矣」時，卻教人：音樂這可以使人快樂的本性，只有在它是從人的真實之樂而生時，音樂才成為真正快樂的音樂。樂曲本身的美盛不足以使人有由內心至身體一體充實不已的悅樂，除非這音樂是來源於人本來更大、更真實的快樂，由人自身之快樂所支持，如人在人倫中所體會的快樂。音樂因此不再是人創造出為取悅人的事物，而是人為了表達內心之樂始求其實現之事物。它之所以「惡可已」，是因為它伴隨著人之快樂、提示著人內心之快樂（使人見己之樂而更樂）而無可抑止的。舞蹈亦然。

不過，應注意孟子的重點仍擺在「樂斯二者，樂則生矣」一句上。「事親」、「從兄」，其實並不等於父母兄弟俱在等天倫之圓滿，二者僅指人對人倫或內在情感對象的「事」與「從」。易言之，人對人倫、人性對象之德行努力；努力，而非理想或幸福之達成。而此努力，及樂於此努力的，對孟子而言，其實也就是人的心志了；一種以生命努力為主的正面肯定力量，非求客體之獲得，而只是人心對善美之切願。音樂，則由此心志及其之堅定與肯定（樂）而生。孟子的看法與《尚書·堯典》應屬一致。《尚書》以正面的人格性情（直而溫，寬而栗，剛而無虐，簡而無傲）為志之內容，而孟子則將其應用到具體的事項中，從而確定心志之對象；二者僅是述理的層面不同而已。這並非規定心志必須是道德性的，而是：如果音樂與快樂在古代中國眼中是

¹⁴ 《孟子正義》（臺北：文津出版社，1988年），上冊，卷十五，頁4。

¹⁵ 古代中國將「樂」、「舞」均視作音樂內容，如《尚書·堯典》夔所答「於！予擊石拊石，百獸率舞」之「舞」。又如《樂記》所說：「故鐘、鼓、管、磬、羽、籥、干、戚，樂之器也。屈、伸、俯、仰、綴、兆、舒、疾，樂之文。」（頁128）孟子此處同時提及二者，故是為對音樂作一完整的正義。

必然聯繫起來的，那麼何種快樂是人最大的快樂與何種音樂是最好的音樂，其實就是相同的問題。甚麼快樂是人最大的快樂？簡單地說，只有當人所感受到的快樂，再也不存在任何負面的自我意識而完全光明肯定，¹⁶ 那樣的快樂才是最大的快樂。甚麼快樂是這樣的快樂？實際上也只有兩種：(一) 見自己之正面光明，見自己所致力、實現者是純然善良無邪之事；(二) 因自己之正面胸襟(性情)而展望出一懿美世界，如與世界內在一體般。¹⁷ 樂於「從兄」、「事親」和「直而溫，寬而栗，剛而無虐，簡而無傲」，亦即此二樂而已。

對孟子的這段說話，〈大序〉卻將重心擺在最末句，強調「惡可已」。對「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」的重視，因此不在言、嗟歎、永歌、手舞足蹈等表達形式或遞進過程，而是在它們背後，詩人心感不足而更急欲言之的狀態。「不足」始是迫切表達的基礎。以此分別「為詩」與前述的「情動於中而形於言」。兩者同樣是內心的活動及表達，但前者卻有一種無以盡意而力求更表達的主動意味。此主動性之有無，即「為詩」及單純「發言」之別，亦是〈大序〉對志與情之別的理解，及其對詩與言之分際的理解。顯然，〈大序〉對志的理解，已與《尚書·堯典》和《孟子·離婁上》之志產生差距。〈大序〉將情與志的分別，變成是表達時主動程度的多寡或有無，二者的區別是程度級數上的區別，而非本質差異。然而，《尚書·堯典》或《孟子·離婁上》之志——人格性情或德行努力，其主動性是來自人心自身的，非源於對外物之感動，異於情之被動性。一自人本身而主動，一自物而被動，此本質性之區分在〈大序〉中卻是未見的。〈大序〉表面上以詩言志為宗，但它對志、情的了解卻提供情一個接近甚至取代志的途徑，使言情之作亦得以轉化為詩。關於此，我們必須從風與詩六義的討論著手。

風與詩六義

在〈大序〉之前，「風」字當作為與詩學或樂論有關之字詞或概念時，主要有兩種意思：一是由風本義衍生出來的流傳、風行之意，¹⁸ 為動詞；另一則是作為名詞的樂曲、音調之意。¹⁹ 諷刺、風化等義，則應是引申。〈大序〉亦承接這兩種意思，作為它對「志—詩」與「情—言(或下文將提到的「音」)」理解之基礎，並試圖透過「風」字兼及二

¹⁶ 如《孟子》本段文字中之「惡可已」。「惡」字也可以解釋為善惡之惡，「惡可已」便是「一切惡也可以停止了」。

¹⁷ 如莊周之「逍遙」亦屬此類。

¹⁸ 「風」字本義如《詩經·邶風·終風》一章：「終風且暴，顧我則笑。」(卷二，頁12)或《大雅·烝民》八章：「吉甫作誦，穆如清風。」《毛傳》：「清微之風，化養萬物者也。」(卷十八，頁129)為「風」或「刮風」之意。

¹⁹ 《詩經》同樣亦具有這樣的例子。如《大雅·崧高》八章：「其詩孔碩，其風肆好。」陸德明

義的特性，將志、情二者統合起來。全文直接提及「風」字而說明者，依次有三：

- 一、風，風也，教也。風以動之，教以化之。
- 二、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。
- 三、是以一國之事，繫一人之本，謂之風。

其中，第二點並非對風的定義。從其前後文列舉詩六義來看，本段文字其實就是如何在六義當中提出風作解釋，探討其併入六義之因，或藉此說明〈大序〉提出詩有六義時之考量。因此，「故曰風」的意思是與「是謂風」或「謂之風」不同的。²⁰「上以風化下，下以風刺上」中之風，實際上也就是「風、賦、比、興、雅、頌」中之風而已。〈大序〉對「風」字意義的認定，因此主要也只有兩方面：（一）風、教；（二）一國之事，繫一人之本者。其餘出現在〈大序〉中的「風」字，皆可分入二類中。二類實與舊解在詞性上的區別一致，內容亦十分接近。第一類「風，教」之「風」字即為風行、流傳意，「教」則應是由風行、流傳引申出來的意義；第二類「一國之事，繫一人之本者」似是「風調」舊義之變化。明顯地，傳統之兩種舊解即為〈大序〉「風」義的基礎，而對此舊義的轉化、引申，則成為〈大序〉自身立說的途徑。「風」字二義分為動詞與名詞，其詞性差異在〈大序〉裏即表現為「主動、實踐」與「被動、客觀既成」之別。前者是自主而醒覺、富目的性的行為，後者則往往是被動、在未意識中自然而然形成者。此一對比，與〈大序〉分別「情一志」、「言一詩」的方法一致。風之二義因此也一直與「情一志」、「言一詩」的對比性交互應用在一起。

序文結束「在心為志，發言為詩」及「情動於中而形於言」等論說後，便試著綜合它們：

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。

「情發於聲」一句和之前的「情動於中而形於言」幾乎完全相同，差別僅在：它以較言更為切近情感感受的聲取代言，並簡單地描述了聲在成文之後，因各種外在處境的影響而自然產生的音聲性格。「治世」、「亂世」、「亡國」等表處境之詞語，其意義實際上便等於〈樂記〉「人心之動，物使之然也。感於物而動，故形於聲」中「物」之意義，

[上接頁274]

《釋文》引王肅注：「風，音也。」朱熹《集傳》：「風，聲。」（關於本詩之「風」字，亦有解為諷諫，如《鄭箋》、胡承珙《後箋》等；又有一說：指人的修養和風度，如陳奐《傳疏》。）
²⁰ 「故曰風」譯成白話應是：「所以說『風』（是『六義』之一）。」異於「是謂風」或「謂之風」之「（這）就叫作風」。

是一由外而來、牽引人心不自覺而動之物。而「安、樂」、「怨、怒」、「哀、思」則是人心動後，被動地產生的情與音。「其政和」、「其政乖」、「其民困」，則是聽者對這些情、音之反省。「風」字作為地域性之風調意義，其實也就等於這裏所說的諸國之音了。風之風、教義，則由其後提到的詩始帶引出來。〈大序〉結束有關音之討論後說：「故正得失、動天地、感鬼神，莫近於詩。」其目的實欲藉志之主動性及其表達成果——詩，來配合並處理表情之音的各種需要和問題。按照〈大序〉分辨「發言」與「為詩」的說法，可以知道：詩只從其是否自主而迫切地表達其心志而成為詩，並不拘限於任何表達形式，然而，若就與詩結合最繁、最親近自然的形式來說，則非音莫屬（莫近於詩）。因為音的形式或素材皆與內在心靈貼近，它是內心之感（情）的表達，而不是對是非真偽之思辨，或身體之力或圖象。詩故亦多數可歌，或在格律、節奏上實現語言可成文之聲——音。詩與音結合之繁，常使我們再無分辨二者之意識，²¹但〈大序〉卻不僅指出它們互異的兩個根源（志、情），亦欲藉此整理出：表情之作（如音）若單純只是表情可能產生之問題與解決之道。簡言之，〈大序〉認為：表情之作固然客觀地反應、刻劃出情態感受之真實，然而，若不同時亦有作者自身主動之志之表露，它亦將缺乏深刻感動人、事或天地萬物之能力（動天地、感鬼神），更遑論有所謂正與不正（正得失）價值之實現。這是因為：情即便多麼細微、深沈，以致如同源自人心內在，但歸根究柢，它仍是指向外物、繫於外物的。它跟隨著外物之改變而可以有無窮、無節制之變化，如音聲之無窮組合。縱使所創作出來之音聲如何柔麗或震撼，若只是由情而生，所呈現者終非人自己。情感感受並不因其強烈就必然能深入心靈，而在短暫的聽賞之後，成為一足可扭轉個人心向、判斷的真實力量。就如同天地萬物之所以動人，均由於它們只本其自然之性而成文，人也只有由其自身而作，才可能締造與天地萬物一體的感動。對比情，〈大序〉中的志因有較高的主動程度而被視為人自發的，它對於人心靈或行為的影響力，故亦較單純的情更為內在。〈大序〉雖然改變了言志論對志和詩的解釋，但從其分別「志—情」、「詩—音」作用的文字來看，作者實際上已將他對言志論和言情論的不同體會，直接地陳示出來，而音仍應進一步達到詩之層次。

〈大序〉又說：

先王以是經夫婦，成孝敬，厚人倫，美教化，移風俗。……故詩有六義焉：一曰風，二曰賦，三曰比，四曰興，五曰雅，六曰頌。

詩更應以教化為目的，再一次呼應序首之「風，風也，教也」。應注意兩點：

²¹ 但我們也必須注意到，在言志論中，如〈堯典〉，詩與歌、聲、律的關係則是一脈相貫的。純粹言情論，如〈樂記〉，亦沒有再對音聲有任何「主動/被動」性之區分，音聲始終都是被動的。〈大序〉欲折衷二者，故提出另一種分析意見。

- 一、〈大序〉終於提到風、賦、比、興、雅、頌，合言為「詩六義」。所提出之時機則是在討論音與詩之關係及「先王以是行教化」之後，詩六義故是兼具前述詩之「主動性」(及其與「音」之關係)和教化性，而作為詩種類上更具體的條目。
- 二、前面曾說到：〈大序〉一直將風之二義與「情—志」、「言—詩」的對比交織在一起。而當風之第二義等同「音」，第一義又與前述那具有主動及教化義的「詩」切近(風屬於詩六義之一)時，可以說：〈大序〉已藉著風將「音/詩」或「情/志」從原有之對比中統一起來。

〈毛詩大序〉在六義中列舉風，所面臨的第一個問題便是：人們對作為音之風調是否具有詩性的質疑。風與雅、頌最顯著之差異，首先在風之民間性格。「采詩」所採者，²² 實際上也僅是這些地域風謠，非雅與頌。風因而只是各種地區或不同生活處境中之音，只是一般人民對生活處境感受直接之表露，與主動、自覺表志的詩有別。〈大序〉既將風分屬詩六義，便必須提供風與詩相同的主動性，此即「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」一段之用意。風在未意識下自然形成特定地區裏共同風格或內容之謠曲而言，它是音，但當音同時是一種流行、一逐漸在地域中傳布、普及的風謠時，它卻變成是同一現實環境裏人們發自內在志對生活或生命的共通期盼。如是，人們始能普遍接受此音，並主動促其流傳。音之形成，源於客觀情愫之近似；而音之所以成為風尚，則由於人之志意。易言之，人們倚藉音之流傳，成就他們的詩。²³ 而「音之流傳」，也就是詩六義中所指的風了。〈大序〉雖然將「上以風化下，下以風刺上」偏向以美刺功能來解釋，但仍對風自求流傳的主動性或目的有所肯定。風作為詩之一義，憑藉其流衍，在無形中進行實質之教化作用(主文而譎諫，言之者無罪，聞之者足以戒)，這亦是何以將風納入詩六義的原因了(故曰風)。

將風歸為詩六義所面臨的第二個問題，²⁴ 則在風謠若由民間流傳而成，如何避免或解決詩文內容、詞語淫濫問題？〈大序〉故談及「變風」、「變雅」，說：

至于王道衰、禮義廢、政教失、國異政、家殊俗，而變風變雅作矣。國史明乎得失之跡，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。故變風發乎情，止乎禮義。發乎情，民之性也；止乎禮義，先王之澤也。

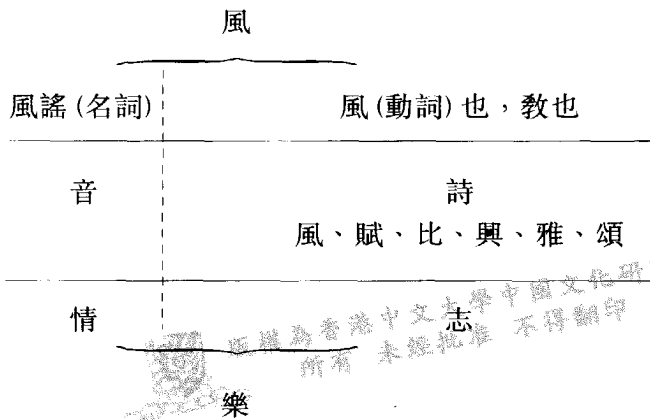
²² 《漢書·藝文志》：「古有采詩之官，王者所以觀風俗，知得失，自考正也。」

²³ 尤其在一般民眾未必具有創作詩歌的才力與學識時，「流傳」便成為人民較易於運用的為詩方式：藉由既成之作表達內心之話語。這也是風(國風，民間風謠)一般形成的情況。

²⁴ 此或亦為雅所面對之問題。

變風、變雅出於國史之手，由國史轉化「王道衰、禮義廢、政教失、國異政、家殊俗」等事變，使負面之外在現實一變而為國史「明乎得失之跡，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」的內在心懷。風之內容或詞語由國史「止乎禮義」而得到正面保證。而風之「發乎情」則由自身維持了風之無邪；即使所面對與描述的盡為負面處境，但作為人民自然直接之心聲和感受，風便有了一定的正面意義。國史之明「德」（禮義）與人民率真之「情」，再一次替風劃歸為詩六義提供了基礎。由此亦可看到：〈大序〉不僅為風增加「風行、流傳」之主動性，同時亦承認風作為風謠本身之價值。由「風」字，「風、教」與「風謠、國風」二義結合在一起並得到肯定。這就等於在以詩為較佳之人文制作的前提下，詩與音同時之結合與肯定。至此，〈毛詩大序〉所直接或間接討論到的風之意義，可總結如下：²⁵

圖表一



風的諸種特性，可視為六義共通的特質。²⁶ 然而，若從詩六義之間的對比著眼，風及其餘五者各自獨立之意義，則仍然存在。〈毛詩大序〉最後部分對風、雅、頌所作的說明，故也僅是特別針對三者之差異處言而已：

風 — 一國之事，繫一人之本

雅 — 言天下之事，形四方之風

正也，言王政之所由廢興，政有小大（小雅、大雅）

頌 — 美盛德之形容，以其成功告於神明者也

²⁵ 本圖由上至下可分為三層，中間一層為〈大序〉消化舊說所提出的看法，上、下二層則為其依托之舊說內容。

²⁶ 如序文談及雅時之「形四方之『風』」。〈大序〉在六義中特別解釋風，除了因風本身言情的特殊性外，也有以風總六義的意思。

初步歸納其意，約可簡列如下：

圖表二

	領域	內容
風	國	人性(繫一人之本)
雅	天下、四方	政(廢興、小大)
頌	神明	德(形容、成勁)

風、雅、頌代表著三個層次。從其領域言：「國→天下、四方→神明」，從地方擴展至天下之普同，再進為神明般之永恆；由空間或數量之漸趨盛大，至時間或質量上之美善不朽。從內容上來說，「人性→政→德」三種層次亦指出人自身可能達到或正面發展的三個方向，及其遞進之層級。在政層面，以廢興與小大等政之存續、規模，指出政之真實性及意義；於德，則區分形容之美與成功之充實，從表現與實質兩面闡明德性。再者，若結合領域與內容來看，更可見到「國—人性」、「天下、四方—政」、「神明—德」三組內部之關係。此關係使我們必須正視三組間獨立且不容踰越之事實。易言之，不能單憑領域之擴大或內容之昇進，而視風、雅、頌三者為程度上級進之三層，忽視其實質的差異與獨立性。

〈大序〉對三者的理解，是否如其對志與風般，在舊有解釋的基礎上略行轉化？答案應是十分肯定的，從其新增《論語》、《左傳》等未見的賦、比、興足見它已將詩的意涵從固有的風、雅、頌擴展至六義。²⁷ 甚麼是賦、比、興？〈大序〉何以增益？又為何不對此部份作任何說明？如此，又將從何求知賦、比、興三者之內容？

賦、比、興

賦、比、興之內容成為後代《詩經》學者極重視又困惑的問題。向來，學者們所能憑藉的線索主要有二：一是《毛傳》。《毛傳》所標之興，乃〈詩大序〉以下對興或賦、比、

²⁷ 《周禮·春官》亦有：「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。」（《古注十三經》，第二冊《周禮》，卷二十三，頁124）內容、次序與〈大序〉皆同，更直言為「六詩」。

興問題唯一直系的解說。²⁸但它仍有不足之處，因為興的意思在缺乏與詩人相同的主觀體驗下，不易得到確解，難以歸納《毛傳》標「興」之原則。另一方面，《毛傳》並未解釋賦、比，這使我們必須旁借其他著述或後代經注來推測，無法產生定論，只能獲得一般的通行意見。第二個學者可以參考的賦、比、興資料，則為《鄭箋》之後經學家所累積的看法。鄭玄在《周禮》注中對六詩的解釋，²⁹幾乎是最早全面解說六者的文獻。它補充了《大序》未言的賦、比、興意思，提供後人相關的研究方向。即便如孔穎達《正義》將風、雅、頌與賦、比、興分為二組，以修辭功能詮釋後三者，異於鄭玄說法，但仍可看出鄭玄的影響。³⁰然而，在《毛詩大序》、《毛傳》至鄭之間，關於賦、比、興定義之文獻，則近乎空白。我們僅能推測鄭玄等所持之依據該是由其他典籍，或「賦」、「比」、「興」三詞在當時通行的內容而來。以賦為例，便可能是結合了《左傳》或《國語》賓仕之賦詩言志和當時對漢賦之理解，而有的定義。釋解賦、比、興之文獻線索，因而均有其限制。

首先，《毛詩大序》將賦、比、興與風、雅、頌合稱「詩六義」，次序上又將前三者雜入後三者之中，並沒有明顯劃分為二組之意，六者同等地作為詩之一義。然而，愈至後來，學者卻愈認同六義應分為二組之看法，這除了可解釋賦、比、興在《詩經》中並無篇卷的現象而與風、雅、頌不同外，是否有更直接的根據形成此論點？如《大序》是否曾暗示風、雅、頌與賦、比、興的區分？

《大序》直接針對賦、比、興的文字，僅出現在列舉詩六義時，它對詩六義的次序安排是它唯一正面表達對三者態度的部分，但仍無法藉此觀察到它們與風、雅、頌整體的對比。然而，《大序》另一處討論「四始」的文字卻彌補了這個不足：

是以一國之事，繫一人之本，謂之風；言天下之事，形四方之風，謂之雅，雅者，正也，言王政之所由廢興也，政有小大，故有小雅焉，有大雅焉；頌者，美盛德之形容，以其成功告於神明者也；是謂四始，詩之至也。

²⁸ 關於《毛傳》及《大序》作者的考定，至目前為止，仍未獲得定論。不過，一般仍認為其內容為同一傳詩家門中相沿襲的看法，而不強調差別。

²⁹ 該段文字為：「風，言聖賢治道之遺化也；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。」（卷二十三，頁124）

³⁰ 孔穎達認為賦、比、興三者僅是「詩文之異辭」（在孔穎達之前，亦早有視比、興為修辭法的看法，如劉勰《文心雕龍·比興》），顯受鄭玄注《周禮》「六詩」的影響，如賦之「直鋪陳」，比之「取比類以言之」，興之「取善事以勸喻之」等。朱熹在《詩集傳》中「六義」之定義，「賦者，敷陳其事而直言之也」、「比者，以彼物比此物也」、「興者，先言他物以引起所詠之詞也」，則同受二者影響。

這一段話實際上標誌了風、小雅、大雅、頌的獨特地位，同時也從反面自然而然地將賦、比、興排除在外，使其與風、雅、頌出現差距。關於四始的意思，有謂風、小雅、大雅、頌之首篇，其根據為《史記·孔子世家》：

古者，詩三千餘篇，及至孔子，去其重，取可施於禮義，上采契、后稷，中述殷、周之盛，至幽、厲之缺。始於衽席，故曰：「〈關雎〉之亂」，以為風始，〈鹿鳴〉為小雅始，〈文王〉為大雅始，〈清廟〉為頌始。

《史記》應本《魯詩》之說，雖提到四個始，卻尚未有總稱此四詩為四始的意味，故是否等同〈大序〉之四始，仍可質疑。尤其《史記》僅以「始篇」釋始，並不像〈大序〉以「詩之至」等價值意義來理解四始(至)。³¹從〈大序〉上下文觀之，「四始」實際上也僅是指風、小雅、大雅、頌而已。四者同樣是詩之始點，亦是詩之終極與頂峰(至)。詩，從風、雅、頌所言之人性、政、德等心志切願而生(始)，亦在此完成其目的，及詩作所能達至的最懿美境界(至)。賦、比、興則完全在詩之始與詩之至之外。四始之說，因此是〈大序〉對風、雅、頌與賦、比、興所作的分別。這或導致了後代學者區分六義為二組的看法。但〈大序〉指出的區別，終究止於價值之高低，而非性質、功能(如體裁、作法)之分野。

如果我們再一次詳審《毛傳》標「興」處，以及過去經學家對賦、比、興的解釋，《毛傳》與諸經解的共通處在：所有的說法皆聯繫到物，或以物來表現。以《毛傳》來說，興都在首句之下，不論它究為單句之筆法或興發全詩之體(興體)，其與詩首句顯然都關係密切。詩之首句有甚麼共同的特徵？無論是否為興，《詩經》詩作幾乎皆以物起筆。³²而物的範圍更廣及天地草木萬物，甚至除了這些自然事物外，人以及人所制作之物，亦可為詩始筆時之事物對象。以物為始，有時只是暫時之借代或比擬，有時卻是全詩描繪之對象。但無論如何，它們均是詩人內心狀態的外在呈現。詩人藉著這些事物對象，將內心之波動間接地表達出來；或隱蔽之，僅著筆於這些存在於外、現實地促動、引發內心感受的對象。易言之，由對外對象的描寫，取代內在情懷的傾訴。即便寫人，都還是以寫物的方式呈現。如：寫人如寫景之〈邶風·二子乘舟〉，或寫人僅寫其外在(形、容)之〈邶風·君子偕老〉等。³³同樣的，諸經學家對賦、比、興的研究亦關連於物。經學家對此的解釋，雖仍有美刺法或修辭法兩類，然而，如前所述，在以鄭玄之說為基礎的情況下，彼此仍然相通，均掌

³¹ 至於對《齊詩》四始說法的意見，可參考屈萬里：《詩經詮釋·敘論》(臺北：聯經出版事業公司，1983年)，頁14。

³² 僅有部分〈大雅〉與〈頌〉中之詩篇例外。

³³ 《毛詩》卷二，頁18；卷三，頁19-20。

握了某些相同的解釋關鍵。以較無爭議的賦、比來說，兩類看法都同意賦有「直鋪陳」、「直敘其事」之意，比有「比方於物」、「引物為況」的意思。至於興，雖然各家對《毛傳》標「興」處之整理原則略有不同，然而，概括地說，無論興為單句或興體，無論詩人原有情緒蓄積滿溢，或內心原屬平靜，興都以「一物偶然觸動詩人起興而作詩吟詠」為其意思。興與比固然皆借物以間接表達作者本意，但比中之物是作者有意擇取的結果，是寫作時為表達已清晰出現在心中之意旨而刻意擇取的，因此，此物與作者欲表達之意思必然具有某種相同的性質，甚至此物與該性質之間更有獨一無二、非其他事物所能比擬或超越的緊密關係，如此方使該物之運用栩栩如生，切近詩人內心之內容。興卻是詩人詩意形成前，一物引導詩人流露出其原本蓄積、沈抑於心或已遺忘、未意識之情感，進而促動詩人形成詩作的力量，是天地事物與詩人內在主觀之契合，是偶然而非刻意的，非詩人之自決。興亦不同賦，二者雖都不似比般乃智性對物性質之判斷和擇取，而皆為個人面對天地萬物時始湧現的感受內容；但賦透過「直鋪陳之物」所提供的是：一與物本身之實現相切合的情景與環境，詩意所到達的範圍即物本身所提供出之實況和情境，包括對當時具體景象之感觸。在賦中，詩意是存在物況當下的，甚至可說是客觀存在著的，如同人面對日日切近之生活之即時感受那樣。賦是生活性的，其「物」所實現之景況如生活般呈現著人所處的客觀環境，並如生活般在心中帶來至為直接的情感感受。興卻否，興中之物及其所引發之情愫，與詩人間的關係是極其主觀而獨一（獨異）的，非人人均得以受此物所感觸，或縱使能有所觸動，所引出的情感或心境亦非人人相似、共通的。興所帶來之詩意，故不單在物況本身，更是由人內在所提供，是人心主觀內容統攝且轉化物況所顯露出之詩意。就詩人遭遇物而產生之感覺來說，若賦之物帶予人如生活般與物一體的感受，興之物則如同詩人回憶中之刹那或見知己之出現那樣，為人感受到其自身之內在情思亦具體地呈現（即外在地實現）在外在世界中，藉物而體認自身並再次受自身情感所感動之過程。賦、比、興在傳統諸看法中所具有的共通意含大致如是，我們也藉此初步將三者與物之關係詮釋出來。

掌握諷刺論與文學論者對賦、比、興共通而根本的論點——物——之後，對三者之區分便自然而然立足於：人與物因「關係」不同而在感受或態度上產生的差異，非單純的文字表現。此看法一方面解決有時無法普遍解釋興中意象的困難，另一方面，亦有助於理解《毛傳》中部分標「興」處狀似賦、比的特殊現象。此二種解釋困境均由於過分拘限於修辭原則，無法拋卻學者自身對事物感受的模式，回返詩人當時心情之波動所致。詩人當時直接而主觀的感動，及因而寫作（起興）的心境，無法僅由後代所謂客觀的修辭原則或對物之一般感受所衡量和了解。這是因為：興是詩人自己與物間非常個別、內在的連結，它或亦可為他人所同情，但若不能普遍地被說明或理解，亦是興原可容許之事實。相同地，對於諷刺傳統解釋詩文之要求——提供詩文在文字作品外之現實意義，而不止於詩文表現——而言，以「與物關係」解釋賦、比、興，亦足以適切地提供一豐富的現實意義。因為透過此一觀點，詩文不再

僅是文字表面所刻畫的情緒而已，它更具體地呈現出人與草木萬物間可產生的關係（包括美感的關係、詩性的關係等等），甚至因此啟導了人與物一體構成的世界觀。這樣的世界觀雖亦可如諷刺般具有特殊的價值認定，但它之價值卻非僵硬的美、刺二極，而是建立在人與物間感受的深刻程度、廣度、或一體性上。它因此非規範性、非兩極化的，亦不似鄭玄所說的：以賦總言善惡，比言失而興言美，在賦、比、興上有「善—惡」、「美—失」這樣的分野。賦、比、興所關切的對象為物、為人與物之關係，非政。政始有是非善惡之絕對價值，而「與物之關係」卻是開展的、多樣態的，其善美價值僅繫於人與物關係之誠懇上。

賦、比、興之內容均關係物，又與合稱四始之風、小雅、大雅、頌有別。風、雅、頌按〈大序〉的意思，其內容分別為人性、政、德（見圖表二），因此，依其事項之性質，可以對比賦、比、興之「與物關係」，而統言風、雅、頌之內容均關係於「人事」。人事與物對比，便極易理解〈大序〉何以獨指風、小雅、大雅、頌為四始、詩之至的原由了。如此，我們簡要地完成對〈毛詩大序〉詩六義的解釋。

與《文心雕龍》詩論的對照

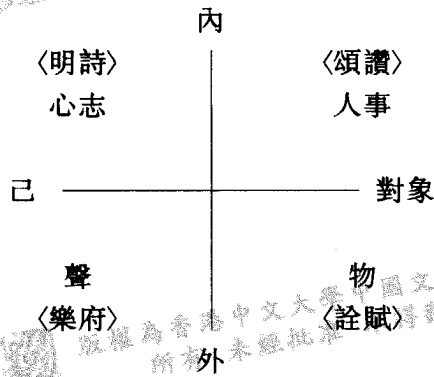
在檢討〈大序〉新增賦、比、興對風、雅、頌意義可能造成的轉化之前，讓我們先將它與《文心雕龍》詩論進行對照。魏晉南北朝的文學風氣特別強調個體情性的舒展與表現，在這種情況下，其認同言情論、不再以人格（志）或政治諷刺為務的氣氛，亦是預見的。《文心雕龍》作為當時較晚、規模最大、體系最完整的一套文論，其議論故具有代表性。透過此對照，〈大序〉由言志轉向言情的過程，及其試圖折衷融合二者的性格，將更為明確。

物地位的提高

〈大序〉增加了原來沒有的賦、比、興，亦即增加了物這一構成素，劉勰在《文心雕龍》中亦跟進，³⁴於〈詮賦〉篇直接討論物問題，間接提高它的地位，與物在〈大序〉中無所討論，且不得與風、雅、頌並列四始的地位不同。《文心雕龍》分析《詩》之構成因素時，分別由〈明詩〉、〈樂府〉、〈詮賦〉、〈頌讚〉篇所代表之心志、聲、物、人事四者來表示，其關係如下：

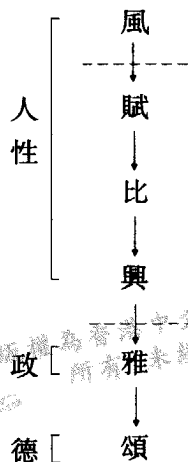
³⁴ 以下分析詳論，請參考簡良如：〈《文心雕龍》在人文與經學著述問題上之認識與處理〉，《中國文學研究》第十二期（臺北：國立臺灣大學中國文學研究所，1998年5月），頁243-86。

圖表三



它分別以作者自己及其所面對之對象為中心，再析分出內、外之蘊涵。例如從作者自己言，心志為其內在內容，聲則是其外在呈現、立足之體；從詩作歌詠之對象言，則人事為內在的對象，而物為詠歌之外在對象。這一分析，可以說是劉勰對詩之構成因素窮盡性的列舉，其餘次要或因時、地、人之變化所致之創作因素或類型，均為此四者所涵攝。四者形成一種平面性之系統，無任何主從或層級關係。它們彼此對等地分佈於系統之四隅，甚至因地位同等而可以獨立，如亦可獨立為不同文體（詩、樂府、賦、頌、讚）般。其中物之地位高過〈大序〉裏賦、比、興所代表的物地位，是非常明顯的。反觀〈毛詩大序〉，其系統的樣式卻是縱向的：

圖表四



自六者次序觀之，賦、比、興作為與物之各種關係，是被收納在風、雅、頌所代表的人事面之內的。風、雅、頌在人性、政、德內容上所具有的明確分野，亦同時成為決定賦、比、興位置的主因。這是說：賦、比、興既居於人性與政之間，則從內容上來說，與物之各種關係、樣態便均僅屬於人性層面之事，未達政之層次，非政之對象範圍。³⁵此由賦、比、興多見於〈風〉，到了〈大雅〉便幾乎銷聲匿跡可參證。由人性跨越到政，其實是一道非常遠的距離。人性是普遍的，但為政之心懷卻不是人人皆有的。政之視野與懷抱是廣及天下四方的，非只是民眾對政治力量被動的反應或議論。舉同樣感嘆戰事的詩作為例——〈豳風·東山〉與〈鹿鳴之什·四牡〉即有很大的不同。³⁶前者雖由行旅之愴苦和無奈，帶出人民的嘆息和盼望，但這人性上自然而然的感受，仍僅是人民性的，非政。其情感可以是人性共通的，但其心懷所及之域仍止於國，為地域性的，屬於對生活所及之領域的憂患，非對天下四方之安樂與其治理原則的思慮。〈鹿鳴之什·四牡〉卻展現不同的態度。雖亦有「不遑將父」、「不遑將母」之嘆，但當詩人自問：「豈不懷歸？」而說：「王事靡盬，我心傷悲」、「王事靡盬，不遑啟處」，卻顯示出：對國家變亂而王事繁多、人民無以安居的悲傷和憂慮，才是詩人不敢心繫歸鄉的理由。「不遑啟處」因而不是詩人對自身處境的怨嘆，而是他對一般人民處境的憂心，其後的「不遑將父」、「不遑將母」始是詩人對「豈不懷歸」出自個己情感的回應。事養父母(私)與對人民困境的承擔(公)，同時拉扯詩人的內心，這心境事實說明了詩人的身份與心懷已大異於〈東山〉之作者了。並非在風、雅之心懷之間有任何優劣、上下之分，而是此實際之差異常為人意識不到，並且難以輕易跨越。風、雅(頌亦然)之別，因此非事件之表面狀為國政或治亂所決定。

賦、比、興居於風、雅之間的另一個可能理由是：詩六義的排列同時也代表著不同主動程度之志。如前所述：賦是人與物生活性的關係；是人對存在(即客觀上已被給予的)之整體環境之當下、直接的感受。比則是人與物間的類比關係；基於人對物性質的把握和應用，人將自身之事比擬於物，故其對物之擇取必須扣緊物性而不可任意為之。至於興，則是人乍見一物將人之內在心境外顯、具體地實現出來時，重又受其觸動的過程。三者以不同方式呈現人與物的三種一體關係。賦為人與物生活上之一體，比為人與物性質、規律、萬理上之一體，興則為人與物心境上之一體和同化。三者簡表如下：

³⁵ 風、雅、頌及賦、比、興可視為分別以人或物為主軸的兩個系統。但〈大序〉排列六義卻非以風、雅、頌、賦、比、興為次序，反而將二組交錯起來，足見〈大序〉結合二者的意圖。問題只在：這樣的結合究竟以人或物為主？若〈大序〉詩六義之次序是以賦、風、雅、頌、比、興表出的，則極為明顯地，我們將擁有另一完全不同的結論，即：以與物之關係為根本，將風、雅、頌所含攝的人事內容隸屬至物之內容中，視人事內容亦為物之內容，如將人性、政、德等種種根源自人自身者，亦視同萬物世界之一部那樣。

³⁶ 《毛詩》卷八，頁57-58；卷九，頁60。

圖表五

	關係	物況		人心
賦	人對物之反應	整體的	客觀的	情感
比	物與人之類比	個別的	必然的	智
興	物對人之回應	獨異的	偶然的	心境

本表呈現出一種愈向人自身或人之主動性靠攏的趨向。自關係項言，人在賦中是被動反應的；於比，物與人透過類比而同等；至興，則物轉為被動回應。就物況來說，物對象由整體混雜、個別單一，再至獨異，都由人的感受角度所分辨，而心靈所賦予物的特殊性則相對遞增。另一方面，物也從客觀既存的、性質上必然如此的對象，轉變成偶然出現之物，物在關係的形成過程中愈不重要。人心項，亦由受外物所動之情感感受，轉變為人智性之客觀認知與應用，再至人之主觀心境。「賦一比一興」所呈現的，因而是人內在主動性之遞進。若我們重新將賦、比、興放回詩六義系統中，則應排列如下：

圖表六

六義	內容	心志類型	
風	人性	流傳	心志之消極層次
賦	物	情感	
比		智	
興		心懷	
雅	政		心志之積極層次
頌	德		

就內容言，賦、比、興仍屬風，因人性、政、德之分際而決定其位置(次序)。另一方面，就人心或心志類型言，三者與風同樣都僅能算是消極意義之心志，與雅、頌之積極性有別。在種種舊說之衝突中，影響〈大序〉至鉅者，為「志一情」之問題。這表現在兩方面：一是如何確保主動性，一是當詩的對象屬於物時，如何尋得其與屬人之詩作一致或近似之性質，使前者不至於只是應物而動的表情之作。關於第一個問題，見其對風的處理。至於第二方面，〈大序〉則透過將賦、比、興納入六義的作法來解決。首先，它必須將人與物建立關係肯定為人性本身自然之事，而將三者劃歸風下，排入主言人事的「風一雅一頌」系統。再者，它需轉變以物為本位的觀察角度，於賦、比、興中找到一能與風、雅、頌之層序相關連的基準，來扭轉它們偏向物、偏向情的特質。此時唯一可成立的角度是：將重心改置於人與物的關係中之人上，而不再從關係中之對象(物)著眼。易言之，以人為此關係之主動締結者。如是，則此時首應依循的便是人心靈面對物時的各種對應態度或機能了：賦之情感、比之智，以及興之心懷、心境。三者故能與風之「流傳」和雅、頌之心志相聯繫，而納入「風一雅一頌」系統。由流傳為始點的遞進過程亦因賦、比、興的加入而趨於完整。³⁷〈大序〉處理物的方式因而大異於《文心雕龍》。物雖存在於〈大序〉，但仍被竭力地吸納進人之「風一雅一頌」系統，隱藏其物性，並被排除在四始之外。但劉勰《文心雕龍》卻相反地將賦、比、興所代表之意義——物——獨立出來，對等地列舉在平面系統下，只是詩作內容向外或向內時不同的對象領域而已。物終得以與人正式分庭抗禮。³⁸

心志意義的轉變：才、情

在劉勰提出的《詩經》構成系統中，另一點值得注意的是「心志」意義的轉變。〈毛詩大序〉或其前之文獻，無論採何種方式，均有兩個特點：

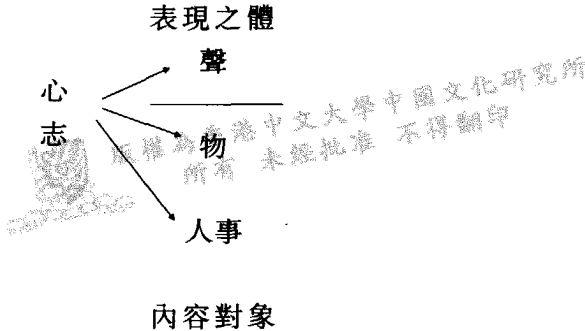
³⁷ 流傳，是主動性最基礎的層次，除了流傳這一動作本身，它並不具有任何實質的內容。然而，情感、智與心懷則否，它們具有一定的內容及個性，並且與人的思力機能有關。尤其「興」，甚至是「心境」興起積極心志的關鍵，它與主動積極之心志僅有一線之隔。

³⁸ 從〈大序〉的縱向系統到《文心》的平面系統，導致其轉變的原因亦與文體的出現有關。原有存在於經學著述中之各因素透過個體著述而分散、獨立，形成文體，並得到一定的發展，人們不能再像分析經學著述內部之各構成因素般，定義或排列其主從、層級關係。不同的文體成為個體各展其才之機會，具有同樣之需要和意義。個體著述與經學著述的對比，參考簡良如：〈《文心雕龍》在人文與經學著述問題上之認識與處理〉。

- 一、心志作為詩之本，其與風、雅、頌或六義的結合，是一體不可驟分的，無論從六者之概念或自實際上具體的詩篇言皆然。詩中心志的體現仍必須具體地與六義結合，在後者所提供的內容中呈現出來。此亦是〈大序〉為六義確認其心志意含的原因。六義縱使有客觀、外在性的內容(如物)，都仍有心志意義作為基礎，心志之實現也只有結合在六義中才可能。
- 二、心志既與六義相結合，便同樣受後者分際判然的影響，各有對應之層級內容。或反過來，我們應說：六義之所以具有這樣的層級劃分，實是由於心志自身之差異或不同境界所致。

此二特點說明：早期(〈大序〉之前)詩論之志均是一具有實質內容的心志。它與人事物內容一體結合，使它亦呈現具體性，非架空、抽象的一種主動性或創作動力而已。也因心志不只是抽象之主動力，所以和風、雅、頌一樣，可按其內容進行層級、層面區分，或可有不同心志之存在。然而，《文心雕龍》系統中的心志卻非如此。劉勰《詩經》的四個構成素——心志、聲、物、人事——並列為平面系統之四象限，但作為創作源始的心志，其與另外三者的關係則應如下圖：³⁹

圖表七



四者相較，劉勰表面上仍以心志為詩之正宗或《詩》之本義，⁴⁰ 故僅將總論心志的篇章名為〈明詩〉，視詩為心志最直接之實現，非賦、樂府、頌、讚等其他文體。聲、物、人事則是心志制詩時面對的不同對象。心志原先在詩六義系統中與人事物等具體內容結合一體的關係，便轉變為「心志—聲」、「心志—人事」及「心志—物」三組主、

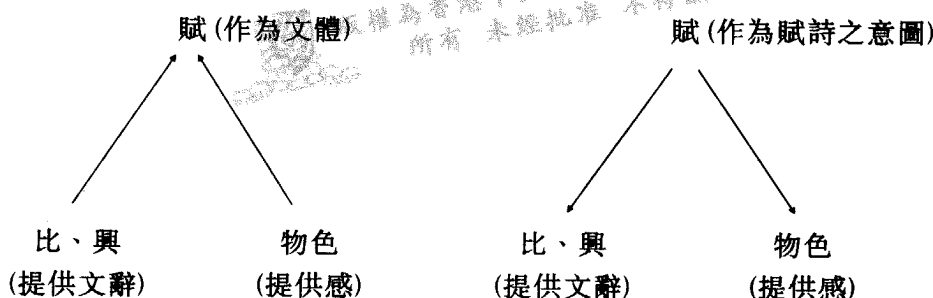
³⁹ 此關係並不妨礙四者之平行地位。本圖所說明的乃自發生的角度言其實況。

⁴⁰ 〈明詩〉：「民生而志，詠歌〔案：即『詩』〕所含。」

客分明的分立狀態了。⁴¹然而，一旦區分主、客，便同時暗示出其視心志與聲、物、人事為分裂狀態的看法了。內容不再源於心志自身、內在於心志之懷抱或方向，而僅能為心志之客體對象而已。心志因此被抽空為一種單純的主動力量。劉勰指出的心志，實際上只是一種創作意圖，並且是作者藉以消化並孕育新的文學內容、克服和善用其表現形式、文體限制的創作能力。

對於心志之抽象狀態，劉勰提出兩點，以助其充實：(一) 透過學力、才識等稟賦或駕馭辭令之功力(才和學，但主要是才)，說明心志內容的形成，⁴²才與心志似地位相若，甚至是同一物；(二) 轉變心志的意義為情。⁴³此轉變遠較前一點更根本而具關鍵性。前者(才)是心志之制作能力，情則是制作能力之實質內容與動機。《文心雕龍》在許多地方都是志、情不分的，劉所理解的志，實已是情了。此一事實，在劉勰獨立並提高物之地位時，便已十分明顯；這亦是他何以使心志與物、人事成為一外在性關係的理由——物、人事作為外物引出此心志之發。但是，自〈大序〉等將六義內容直接連結為心志本身之內容，或言志說認為的：心志本應以生命或人格為其存在之真實，非一時受外物牽引所致之感動……來看，他對志的理解已與原初差距更遠。劉勰加強了物的重要性，使物的意義和範圍進一步擴充，原本在〈大序〉中籠統以賦、比、興三者代表之物範圍，在《文心雕龍》裏便再劃分為三個不同性質、意義的領域來討論。此即：(一) 屬於文體論中之賦；(二) 分派至文術論中之比、興；(三) 物色。⁴⁴三者分別是文學創作過程中，作者與作品對象(物)間之三個層面：

圖表八



⁴¹ 劉勰在〈神思〉篇中所討論的便是心志在此主、客關係中的意義。

⁴² 參見〈神思〉：「陶鈞文思，貴在虛靜。疏淪五臟，澡雪精神，積學以儲寶，酌理以富才，研閱以窮照，馴致以懌辭。……我才之多少，將與風雲而並驅矣。」

⁴³ 此對志義的扭轉，在言情說之〈樂記〉中即已出現：「先王慎所以感之者。故禮以道其志……。君子反情以和其志，比類以成其行。」(《禮記》卷十一〈樂記〉，頁127)

⁴⁴ 見〈詮賦〉、〈比興〉、〈物色〉。

物劃分為文體(賦)、文術(比、興及物色)兩範圍，影響了後世經學注疏，以致孔穎達以降皆試圖在六義中區分體裁與文術技巧二類。物在文學體例和技巧意義上的擴充，與志義愈趨向創作才力及情感內容，實際上說明了文學真正離開諷刺功能獨立，另開啟一以情感情境為審美終極的事實。

形式—內容、文學審美—諷刺

從文體、文術來分析詩，其意義首先在矯正漢代過於重視詩序本事、美刺所致之扭曲現象。這是因為：文體、文術皆是作品之外在呈現，是作品整體體貌及形成該體貌之各種細部與技巧，乃作品的形式條件。至於任何作品中之具體內容，在外表上就都不是文體或文術所標誌的。以劉勰為例，他甚至欲藉文體的建立，來界定何種內容應隸屬何種文體。⁴⁵ 文體各自統攝不同範圍之內容，亦使內容跟隨文體而成為作品之形式條件。這對內容的刻意忽略或性質改變，是因為在反省漢代經驗之後，認識到內容較文體、文術牽涉更多個人經歷中片面之條件與背景，難以作為鑑別和判斷作品的普遍準則。是以，若須在漢代原有詩作判讀法外，另立一客觀準確的原則，那麼，改變內容所扮演的角色，使之隸屬文體，便成為可嘗試的途徑了。作品之情志、論述既由實質內容轉變為作品之形式條件，便不能再自其所反映的實際人格或論理之宜，來定奪它的意義；相反地，必須摒除這些在作品之外、現實存在的因素或事實，讓情、志、理回歸獨立、純粹的狀態，作為各文體之形式體貌來觀賞，民風之淳樸或淫逸、事蹟之高偉或繁瑣，都不再是評判作品意義之準則。當情、志、理這些內容互相連綴開展成一牽動人心之情節時，我們對它們的認識或判斷也都只從其形式所臻之美而論。這樣的作法，同時也全面肯定了各種個體價值，因為評判個體著述之唯一依據，也即作品之形式與對其形式之審美而已，無須在形式要求外另有評判。但近乎無條件地肯定個體，也將使個體上所有個別、主觀的部分亦一併獲得承認。換言之，文體與文術雖因純粹屬於作品形式而顯得客觀，但實質上卻仍是為了配合個體之主觀條件而產生的看法。從《文心雕龍》對情的重視可見一斑。情，從本質上來說，乃個體對應外物之刺激而生的喜、怒、哀、樂等反應，由於外物可以任意多變，情亦必隨之而任意多變。在此情況下，情呈現之型態如果仍有在人自身上的依據，則此依據也只有二：一為志，一為人之主觀性格。前者早為《文心》所改易，那麼，個體所能影響情者亦只為自身主觀之性格了。

相對地，〈毛詩大序〉固亦認同「詩言情」，卻從未正面表態過。這是因為：〈大序〉仍同〈樂記〉一樣，認為在情之外，仍須有一更高者來修正或節制情。此一更高者，即志在〈大序〉中之角色。志被認為是與全體全體之安樂有關，或經過教化潤飾後所有的個體性向，它避免了情因物而致之任意，以及個體性格之主觀或自我，而仍保

⁴⁵ 即《文心雕龍·序志》所言文體論論述之四個重點中的「釋名以章義」。

持主動。易言之，〈樂記〉與〈大序〉認為：在不排除物影響(情)的前提下，性格因無法去除主觀性，故仍須受到一定的引導或控制。劉勰也意識到性格問題，但他所做的卻是賦予文學作品一個在現實之外獨自的領域，由於此獨自性，作品切斷了它與現實的關係，繼而免除它的責任。相反地，〈毛詩大序〉之「詩六義」則明顯展現一種純內容式的區分，〈大序〉更有四始之說，以人高於物，指出當內容成為分析根本時，必然產生的價值或意義問題。〈大序〉對作品形式的處理，則仍從詩六義著手。由詩六義各自之心志類型來推論(見圖表六)：〈大序〉應是以心志之型態作為六者之形式定義。如風之形式為流傳。「形式」一詞之意，因而不同於《文心》或後代對作品形式的理解了。對〈大序〉而言：形式，非作品文字表現與其體式上之問題，而是作者內在之心志之主動層次。作品的形式不再止於作品本身，更應是寫作或吟誦者之內心。這對於詩作範圍及其意義的擴展，有極真實、深遠的意義。從六義內容所區分出來的各個心志類型與層次，便成為〈大序〉對詩歌形式問題的解決。

綜觀〈毛詩大序〉與《文心雕龍》詩論，〈大序〉顯然較《文心》提供了更為中和且寬大的詩學認識。然而，如其評價四始般，使人事內容幾與心志內容等同，以之導正情之任意性的作法，是否合適？心志內容是否即等於人事內容？我們能否僅以內容對象的分類，作為對創作者心靈為志或情的判準？心志往往與人事問題有關，這是無可否認的，如本文前引《孟子·離婁上》即是一例。對人倫之致力，確為心志之所之。但對於心志所志對象偏於人倫、人事這一現象，我們應說：這實是心志所主導之結果；心志在面對更廣泛的對象範圍時，自決其志向的結果。心志決定對象，非對象決定心志。對人而言，人類自己或人性、人文世界之善，始是人所能或所應向慕之至善，是以，心志之對象多在人事。但若如〈大序〉以內容範圍作為指認心志的依據，嚴格地說，實已遠離言志說，而屬於言情說的理解。言情說，即是以外物決定情之類型或素質作為論點基礎。人事在〈大序〉中，因此也只是某一類的物而已；志，則僅是某一種受認可的情。〈大序〉對志/情的錯亂，較之《文心》直接以情代志，似乎造成志/情在實際世界中更大的對立與衝突。志之矯情，原應是以其主動之慕善，導情之被動與任意，其目的也只是期盼人能從其自身興起一主動、正面之生命和人格而已，非必然是對情的否定。但若志之矯情，成為一種對內容對象的限定，那麼，志便也同時成為一種對情強制而規範性的箝制而已。⁴⁶ 志對情之矯，故只是

⁴⁶ 此規範性從〈樂記〉便已出現，不同的是：〈樂記〉以禮、樂、政、刑來作為導正情的途徑(〈樂記〉：「是故先王慎所以感之者。故禮以道其志，樂以和其聲，政以一其行，刑以防其姦。禮、樂、刑、政，其極一也，所以同民心而出治道也。」〔《禮記》卷十一〈樂記〉，頁128〕)，而不是志。志在〈樂記〉中原與情等同的緣故。〈大序〉主要以雅(政)、頌(德)來作為志之內容，實際上就非常接近〈樂記〉所言的禮、樂、政、刑四者，只是〈樂記〉將之視為君王之治術，而〈大序〉則尚溫和地僅以內容的歸向，來勸進人之情感。〈大序〉之用志，與其處於「言志/言情」交接的時代有關，它必須對舊說有所回應。

對情之壓抑和限制，這亦是何以《文心》與整個魏晉南北朝人奮不顧身對立前代、肯定個體情性的重要原因。志已成為一對立人性情感者故。諷刺論者最後之失敗亦在於此。

結論

透過詮釋〈毛詩大序〉，及篇中與《文心雕龍》對比，本文已將主要的兩種《詩經》詮釋法及其根源簡要地展示出來，並略行檢討。二者看法雖有不同，但彼此的傳承和影響仍十分明確。從〈毛詩大序〉和《文心》處理「物」所遭逢的困境，可以發現，解決物之問題顯然較指出主動性更為根本。後者既關係人為制作，則作者所具有的主動性，無論屬於何種層面或程度多少，均無可置疑。言志與言情之差異在：此主動性是源自個人生命之志（此為言志說所持意見），或人表露情態感受之意願（〈大序〉看法），或制作上對外物與情感的掌握和安排（《文心》）。它們皆有主動性，差別只在：它究竟在生命自己之內，抑或以外物（及相應之情）為對象。物，故成為言志/言情說爭執之關鍵。此點雖未能於本文中討論，從而直接體現心志及其所能實現、在情感之美之外另一種為我們所遺忘的美，但〈大序〉轉移此美為情之美的本末，已提供了一條指向言「志」世界的道路。持諷刺立場的〈毛詩大序〉，與其後偏向文學審美觀點的諸論，基本上皆來自同一種詩學理論——詩言情。美感來源的同一，因而使二者可以有交鋒的基礎。

The Change from the Poetics of Aspiration to That of Emotions: A Study of the “Grand Preface of Mao’s *Book of Odes*”

(A Summary)

Chien Liang-ju

There are two interpretations dominating the studies of the *Book of Odes* (詩經). The first is the critical-educational viewpoint represented by the “Grand Preface of Mao’s *Book of Odes*” (毛詩大序), the other is the literary aesthetical viewpoint represented by the *Wenxin diaolong* 文心雕龍. Both are in fact interpretations based on a poetics that treats aesthetical feelings as emotions. We call such a poetics the poetics of emotions. But in more olden times, there was another tradition which can be named as the poetics of aspirations. With it, aesthetical feelings are seen as aspirations from the soul, not emotions reacting to the outside world. Such a poetics is totally forgotten or even covered up. Our essay thus aims at a re-discovery of the meaning of such a poetics, as well as a study of this phenomenon of interpretations in the history of Chinese literature. The change from a poetics of aspiration to that of emotions alters the foundations of poetical creations, from that which takes poetry as different degrees of expressions or voices of active feelings of the human soul and character to that which takes feelings as passive sentiments reacting to external things and happenings. And from such a change, the author as well as the form of poetical writings are changed, and become fixed on literary techniques and the forms of poetical artwork itself. Our essay studies mainly the “Grand Preface”, for it is the turning point of the transformation between the two poetics. We also take as point of reference the *Wenxin diaolong*, for it tries no more as the “Grand Preface” to a certain synthesis of the two poetics, but rather pushes the poetics of emotions to the summit, and thus in the history of Chinese literature, achieves its total independency and ripening .