

「興」的基本輪廓與其在作品中的整體意義

呂怡菁^{*}

摘要

詩六義（風、雅、頌、賦、比、興）一直是中國古典詩歌美學中的重要概念，其中，「興」更是一枝獨秀地成為「中國詩學的核心範疇」。由於歷代對於「興」的見解眾說紛紜，而且「興」是中國詩歌有別於西方詩歌的重要觀念，因而本文希望藉由歸納分析歷代諸說，勾勒興的完整面貌與意義。本文主要從以下四個層面探究興的結構與意義：一、「興」所跨越的諸種範疇：音樂、宗教、文學等不同領域。二、興作為「詩之法」的基本形式與結構。三、興的結構元素：「景物」與「詩歌主題」的關係與性質。四、從「創作源起」確定興的整體作用與意義。透過上述的討論，希冀能夠從古今諸家的論點中，為「興」勾勒出一個基本輪廓，並從其內在思維與深層意義上，確定興在一首詩中的整體作用與意義。

關鍵詞：詩六義、興、比、古典詩歌、美學

^{*} 健行科技大學通識教育中心副教授。

一、前言

詩六義（風、雅、頌、賦、比、興）一直是中國古典詩歌美學中的重要概念。其中，「興」更是一枝獨秀地成為「中國詩學的核心範疇」，它的內在規律體現了「中國詩歌藝術的本質要求」。¹ 歷代對於「賦比興」三義的解說，在「賦」的解釋上觀點大都一致，然而「比」、「興」二義則各持己見，特別是「興」義可謂眾說紛紜，莫衷一是。觀諸目前學界對於「興」的研究成果，可以分為以下幾個取向：一、以發生學的角度，從宗教緣起論與祭儀的角度論「興」。² 二、從思維方式與文化角度論「興」。³ 三、總論「興」義發展的歷史脈絡。⁴ 四、從詩歌制度或中國詩學傳統言「興」。⁵ 五、從創作靈感或藝術靈感言「興」。⁶ 六、從語言學的角度或修辭法論「興」。⁷ 七、從藝術手

¹ 參考毛正夫，《中國古代詩學本體論闡釋》（臺北：五南圖書出版有限公司，1997年），頁153。

² 諸如日本學者白川靜，《詩經的世界》（臺北：東大圖書股份有限公司，2009年）；陳世驥，〈原興：兼論中國文學特質〉，收入《陳世驥文存》（臺北：志文出版社，1975年）；周策縱，《古巫醫與「六詩」考》（臺北：聯經出版事業公司，1986年）等。

³ 例如俞建章、葉舒憲，《符號、語言與藝術》（上海：上海人民出版社，1988年）；葉舒憲，《詩經的文化闡釋》（武漢：湖北人民出版社，1994年）等。

⁴ 例如裴普賢，〈詩經興義的歷史發展〉，《詩經研讀指導》（臺北：東大圖書股份有限公司，1977年）；毛正夫，《中國古代詩學本體論闡釋》等。

⁵ 可參考朱自清，《詩言志辨》（臺北：臺灣開明書店，1964年）；簡良如，《詩經論稿》（新北：Airiti Press Inc.，2011年）；王志，《周代詩歌制度與文化研究》（北京：社會科學文獻出版社，2012年）；鄧新華，《中國古代接受詩學史》（上海：上海人民出版社，2012年）；劉懷榮，《中國古典詩學原型研究》（北京：人民出版社，2007年）等。

⁶ 例如張少康，〈感興——中國古代的創作靈感論〉，《文藝學的民族傳統》（武漢：華中師範大學出版社，2000年）；以及崔海峰，《王夫之詩學範疇論》（北京：中國社會科學出版社，2006年）所論的「興會說」等。

⁷ 詳參周英雄，〈賦比興的語言結構〉，《結構主義與中國詩學》（臺北：東大圖書股份有限公司，1992年）；吳宏一，《詩經與楚辭》（臺北：聯經出版事業股份有限公司，2010年）等。

法或美學角度討論「興」。⁸ 正因為興在中國文學的發展歷程中不斷地被提出與討論，同時隨著研究成果越來越豐富，其面貌也越趨繁複，甚而諸多觀念紛雜糾結無法釐清。緣於此，本文希冀從藝術手法的層面，理出「興」的基本輪廓與其在作品中的整體意義。此外，本文認為上述諸多面向的研究，包括宗教緣起論、思維方式、興在中國詩學傳統的發展等層面，均對於「興」的藝術手法與基本輪廓的確定有所影響，因此希望能援引多面向的研究，來幫助釐清與確定「興」作為詩體的藝術面貌，俾便爾後莘莘學子能從幾個簡單的觀念與條例掌握「興」意。

在探究分析「興」義的過程中，筆者發現幾個問題：首先，歷代對於比興的諸多見解常常呈現相矛盾或歧出的情況，究其底，有些其實是表相的矛盾。事實上，並不是先有關於「賦比興」的理論，然後詩人按照理論來寫作，而且詩人在實際創作時所依循的是靈感與才氣，並不會囿於賦比興表現手法的差異。職此，眾詩家雖然極力歸納分析賦比興的差異，總是有許多例外的作品。此為理論與實際作品的差距，並不一定是觀點上的矛盾或錯誤。此外，諸多見解時常呈現相矛盾的原因，也因為諸家是從不同的層次來看「興」。有的學者從字源、結構上；有的從創作動因；有的從藝術境界來看「興」，因此許多觀點看似紛歧，事實上是觀看層次與角度不同的結果。植基於這樣的基點，本文擬從以下四個層面探究興的結構與意義：一、「興」所跨越的諸種範疇。二、興作為「詩之法」的基本形式與結構。三、興的結構元素：「景物」與「詩歌主題」的關係與性質。四、從「創作源起」確定興的整體作用與意義。透過上述的討論，希冀能夠盡量博采眾說，歸納整理古今諸家的論辯，讓興的完整面貌以及其在一首詩

⁸ 諸如王建元，《現象詮釋學與中西雄渾觀》（臺北：東大圖書股份有限公司，1988年）；夏傳才，《詩經語言藝術新編》（北京：語文出版社，1998年）；覃召文，《中國詩歌美學概論》（廣州：花城出版社，1990年）等。

中的整體作用得以確立。

二、「興」所跨越的諸種範疇

「興」是一個跨越很多範疇的辭彙，從音樂、歌舞、宗教、政治、社會到文學，因此它是一個潛質非常豐厚的一個辭彙。正因為「興」流轉於諸多範疇，有深厚的底蘊，因此要解釋「興」在文學範疇裡的諸多疑問，必須先了解興在各種領域中的意義。

（一）「興」：從音樂、宗教到社會功能範疇

「興」原本只是一個普通的語彙，它在先秦文獻中也時常被當作普通名詞被使用。例如「興」這個字在《詩經》文本中共出現了十八次之多，僅僅只是「人的一種具體的動作和行為方式」。⁹「興」所以成為中國文學範疇的專門用語，始於它被歸入「六詩」開始，但是在最初的「六詩」中，「興」並不是單純地只是文學上的用語，它必須依賴歌唱與音樂特性來彰顯其特質，可以說「興」最早是與音樂相關涉的術語，甚而其音樂性比其文學性要強烈，或者說其表現必然無法與音樂作分割。

最早提到「六詩」之稱，並且將「興」列在「六詩」之中的，是《周禮·春官宗伯》所載：

⁹ 「興」在《詩經》文本中一共出現了十八次之多，這說明了在《詩經》的時代，「興」與人們的基本生活與生存方式息息相關。《詩經》中的「興」主要有六種基本含義：1.有「起，起來」之義。2.有「發動」之義。3.有「助長」之義。4.有「興盛、昌盛」之義。5.有「使……興旺」之義。6.有「皆，都」之義。《詩》的作者們幾乎一致地將「興」理解為起始、發端，並且具有「自身的行為、動作的意義」。參考鄒其昌，《朱熹詩經詮釋學美學研究》（北京：商務印書館出版，2008年），頁94-95。

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。¹⁰

這裡首度提到「六詩」的名稱，並且指出其內容為「風、賦、比、興、雅、頌」。大意是講論「大師」所職掌的任務是六律六同，需要搭配陰陽之聲。基本上陽聲與陰聲都以五聲（宮、商、角、徵、羽）調協，並以八音來播揚。同時大師在教「六詩」時，必須以「六德」作為「六詩」的道德根本；又以「六律」作為誦頌「六詩」的音律基礎，以此來應和習樂歌者所發的聲調。由《周禮》的解釋，可看到當時對於「六詩」的教導不只單是文學上的指導，更多地要以歌唱與音樂特性來彰顯其文學性。此外，由《周禮·春官宗伯》關於「瞽矇」的相關記載，¹¹ 也可以看到「六詩」包括了樂工所學諷誦演奏詩的全部課程，因為「詩」是指詩樂合一的詩歌，所以把對詩的六種歌唱演奏技巧稱之為「六詩」。其後，東漢的鄭玄（127-200）為「六詩」作註解，也還是把「六詩」與音樂結合在一起。¹²

《周禮·春官宗伯》有另一段論述，也把「興」放在「樂語」當中來說：

大司樂：掌成均之法，以治建國之學政，而合國之子弟焉。……

¹⁰ 參見〔漢〕鄭玄注，〔唐〕賈公彥疏，《周禮正義》，收入國立編譯館主編，《十三經注疏分段標點》（臺北：新文豐出版公司，2001年），冊6，卷23，頁979-980。

¹¹ 《周禮·春官宗伯》另一段經文云：「瞽矇：掌播鼗、柷、敔、塤、簫、管、弦、歌。諷誦詩，世奠繫。鼓琴瑟，掌九德六詩之歌，以役大師。」見〔漢〕鄭玄注，〔唐〕賈公彥疏，《周禮正義》，卷23，頁994。

¹² 關於「六詩」，鄭玄注云：「教，教瞽矇也。風，言聖賢治道之遺化也。……鄭司農云：『古而自有風雅頌之名，故延陵季子觀樂於魯時，孔子尚幼，未定《詩》、《書》，而因為之歌《邶》、《鄘》、《衛》，曰：『是其《衛風》乎？』又為之歌《小雅》、《大雅》，又為之歌《頌》。』《論語》曰：『吾自衛反魯，然後樂正，《雅》、《頌》各得其所』」見〔漢〕鄭玄注，〔唐〕賈公彥疏，《周禮正義》，卷23，頁984。

以樂語教國子：興、道、諷、誦、言、語。¹³

這一段話根據鄭玄的注解是「興者，以善物喻善事。道，讀曰導。導者，言古以剡今也。倍文曰諷，以聲節之曰誦，發端曰言，答述曰語」，可推斷此處的「興」與上文「六詩」所列的「興」應是相同的詞語。這裡的「樂語」是「以樂、歌為主體的一種交際語言」，而且主要以「樂、歌」為主，歌辭則是居於次要的地位。而「興、道、諷、誦、言、語」，就詩歌而言，既是不同的語言表述方式，同時又是以樂歌進行交際的不同方法。這六種樂語是「以聲為用」的階段，可能是獻詩、賦詩時所要共同遵循的方法。¹⁴ 因此可以說，「興」一開始的音樂性比其文學性要強烈。這裡大司樂所教的詩傾向於「詩之用」，是詩歌的應用之學，是為了應付君臣或公眾場合間的言語對談，「樂語」是強調它們是富有音樂性的歌詞，其實質可能是「用音樂性的辭句相互應答」。¹⁵

由此可推想在先秦時代，政治場合中常用音樂演奏來欣賞與體會詩的本意。¹⁶ 因此「興」在此是放在音樂範疇中被提出與說明，重點是要在特定場合歌唱演奏詩。而所謂的風、賦、比、興、雅、頌原來可能都附帶有樂歌名稱的性質。「賦」字似乎本出於《左傳》的借詩言志的情況中，帶有政治意味，是自唱或使樂工唱古詩，而「興」可

¹³ 參見〔漢〕鄭玄注，〔唐〕賈公彥疏，《周禮正義》，卷 22，頁 928。

¹⁴ 詳參劉懷榮，《賦比興與中國詩學研究》，頁 198。

¹⁵ 詳參王志，《周代詩歌制度與文化研究》，頁 138-139。

¹⁶ 唐代的孔穎達《毛詩正義》對於《周禮》把六詩與音樂結合的關係，他解釋說：「風雅之詩，緣政而作，政既不同，詩亦異體。……。詩體既異，其聲亦殊。……。詩各有體，體各有聲，大師聽聲得情，知其本意。」參考〔漢〕毛公傳，〔唐〕孔穎達等正義，《毛詩正義》，收入國立編譯館主編，《十三經注疏分段標點》（臺北：新文豐出版公司，2001 年），冊 3，卷 1，頁 46。所謂的「詩各有體，體各有聲」，就是在解釋「六詩」為何與音樂相關涉，因為不同的「詩體」自然會配合不同的「聲」，而不同的「聲」，又會傳達不同的「情」與「本意」。

能是合樂開始的新歌。¹⁷ 不過，後來詩樂分家，因此對於詩就漸漸不重視「聲」，而逐漸「側重義一方面」。¹⁸ 於是「六詩」的音樂性質漸淡，《詩大序》講「六義」時已經不把音樂性當作「六詩」的主要特性了。

在《周禮》裡的「興」既然是與音樂相關涉的術語，其音樂性比文學性要濃烈，在這個基礎上，近來又有學者把「興」的音樂性擴展到歌舞、祭祀，從宗教民俗的範疇來看「興」。基本上，就興的源起來說，興起於宗教儀式，最早可說是「一種儀式性的迷狂或醉境」。¹⁹ 將「興」的源起從民俗學的角度來解釋的學者，比較重要的有陳世驥（1912-1971）、周策縱（1916-2007）和白川靜（1910-2006）。陳世驥透過「興」字所含有的「上舉」之意，認定「興」的原始意義是一種歌舞原型，源自人們情感配合的「上舉的衝動」。²⁰ 而周策縱考察甲骨文「興」字象兩手捧盤之狀，認為「興」是一種承繫上陳列各種器物的歌舞儀式。²¹ 至於日本學者白川靜則認為，「興」在本質上是把原始思維中那些帶有「預祝、預占等意義的事實和行為」，帶入詩歌的發想中而加以表現。²² 由上述研究皆可以看到，「興」最早是無法與音樂範疇分割的術語，同時其中的音樂性更與舞蹈結合，綜合運用於宗教範疇中。而興在轉向純文學的用法之後，其所具有的豐厚潛質，基本上即源自於它具有原始歌舞的宗教意義。

再看興由社會範疇到文學範疇的過渡。在興與「六詩」結合的《周禮》中，興是帶著音樂性質的唱詩法。但它並非是純粹性的音樂演奏，

¹⁷ 詳參朱自清，《詩言志辨》，頁 81-87。

¹⁸ 孔子之時，賦詩不行，雅樂敗壞，詩和樂漸漸分家。所以孔子論詩便側重義一方面。參見前註，頁 75-76。

¹⁹ 參考葉舒憲，《詩經的文化闡釋——中國詩歌的發生研究》，頁 424。

²⁰ 詳參陳世驥，〈原興：兼論中國文學特質〉，頁 240-241。

²¹ 周策縱，《古巫醫與「六詩」考》，頁 216-221。

²² 參考〔日〕白川靜著，杜正勝譯，《詩經的世界》，頁 7-46。

而是附有政治或社會方面的功能性，此與春秋時代「賦詩言志」的傳統密切相關。在春秋時代「賦詩言志」的傳統裡，當時人在外交政治場合賦詩，常常斷章取義解詩，後來《詩大序》沿襲賦詩言志的傳統，仍以斷章取義之法來解詩，此不僅讓「興」的意義始終具有詩的功能性（「詩之用」），也使得「興」總是帶有政治色彩的解讀。²³ 此外，孔子（551-479 B.C.）說「詩可以興」，雖然將「興」與「詩」連繫在一起，主要並不是把興放在純文學或藝術的範疇，而是從文學功能（「詩之用」）來論述，看《論語·陽貨》所云：

子曰：「小子何莫學夫詩？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。」²⁴

具體來說，孔子說「詩，可以興，可以觀，可以羣」，是要強調讀詩具有培養聯想力、觀察力、合羣性以及學得諷刺方法的功能性。其中，關於「詩可以興」，朱熹的解釋是認為興可以「感發志意」；²⁵ 或是「有所感發，有所懲創」；²⁶ 錢穆也說興是「激發感動義」。²⁷ 這些都是從詩的功能（「詩之用」）來解釋孔子對於「興」的看法，還不是放在文學表現手法的位置上討論「興」。

（二）興正式成為文學專門術語

興正式成為文學範疇的專門術語，主要可以說是始於漢代的《詩

²³ 參見朱自清，《詩言志辨》，頁 65-70。

²⁴ 錢穆，《論語新解》（臺北：東大圖書股份有限公司，1991 年），頁 626。

²⁵ 〔宋〕朱熹，《四書章句集注·論語集注》（臺北：學海出版社，1988 年），頁 178。

²⁶ 所謂「詩可以興者」，使人興起有所感發，有所懲創。見〔宋〕朱熹撰，鄭明等校點，《朱子語類（四）》，收入朱傑人、嚴佐之、劉永翔主編，《朱子全書》（上海：上海古籍出版社，2002 年），冊 17，卷 80，頁 2765。

²⁷ 參考錢穆，《論語新解》，頁 627。

大序》。《毛傳》為流傳於世的《詩經》作序文，又將「六詩」改稱「六義」，此時的「六義」才由與宮廷音樂有關的教唱法，正式轉入詩歌美學的範疇：

故詩有六義焉，一曰風，二曰賦，三曰比，四曰興，五曰雅，六曰頌。²⁸

原本《周禮》稱為「六詩」，主要還在意「風雅頌賦比興」的音樂性，但是《詩大序》改為「六義」，重點就由對於聲音的重視轉變為對於「義」的側重。同時《毛傳》還以實際標示何為興體的「實例作業」，²⁹ 讓興體成為具體的藝術表現手法。由於《詩大序》在提到「詩六義」的前一段文字，特別聲明「詩」具有教化功能。³⁰ 因此唐代的孔穎達對於《詩大序》所提到的「六義」提出解釋，³¹ 認為《毛傳》既然認定詩承擔著重要的教化功能，所以若是只提出「一義」就不能完全表現詩經的豐富性，因此才提出「六義」。

於此，興雖然已正式成為文學上的術語，其中的音樂性與宗教性也已褪色，然而漢代之後，興在歷史發展中還是夾雜兩個層面的糾葛：其一乃興是「詩體」還是「詩法」之論辯。其二是不時地被指向文學功能性：「詩之用」與夾雜政教詮釋。先說關於「詩體」與「詩

²⁸ 〔漢〕毛公傳，〔唐〕孔穎達等正義，《毛詩正義》，頁 44。

²⁹ 毛傳在諸多詩篇之下都有實際標示其詩體為何，例如在〈關雎〉篇之下，毛傳就標注：「興也」。參閱〔漢〕毛公傳，〔唐〕孔穎達等正義，《毛詩正義》，頁 60。裴普賢對於毛傳、鄭箋對《詩經》各篇標示「興體」的實際作業已有詳細歸納與說明。詳參裴普賢，《詩經研讀指導》，頁 195-196。

³⁰ 〈詩大序〉：「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。先王以是經夫婦，成孝敬，厚人倫，美教化，移風俗。」參見〔漢〕毛公傳，〔唐〕孔穎達等正義，《毛詩正義》，頁 40-43。

³¹ 唐代的孔穎達疏曰：「上言詩工既大，明非一義能周，故又言詩有六義。大師上文未有詩字，不得逕云六義，故言六詩，各自為文，其實一也。」〔漢〕毛公傳，〔唐〕孔穎達等正義，《毛詩正義》，頁 44。

法」之辯。《詩大序》提出「詩有六義」，但是並不是分為「風雅頌」一組、「賦比興」一組來論，而是將六義夾雜論之：「一曰風，二曰賦，三曰比，四曰興，五曰雅，六曰頌」。由此又出現一個問題：到底賦、比、興是「詩體」還是「詩法」？整體來說，「興」大約從魏晉南北朝開始，因為「文學」的自覺以及人的覺醒，「興」才比較純粹地在文學上被認識，才較多地轉向創作的視角被掌握。³² 及至唐代，孔穎達（574-648）《毛詩正義》³³ 和賈公彥（生卒年不詳）《周禮疏》³⁴ 都對「六義」做了新解，明確地把「風雅頌」歸為「詩的體制」，也就是「詩體」；把「賦比興」當作藝術或創作方法，也就是「詩法」。其後，南宋的朱熹（1130-1200）在《朱子語錄》提出「三經三緯」說，³⁵ 基本上都是把「賦比興」看作是詩的表現方法。爾後直至清代，學者們基本上都認定「賦比興」是屬於「詩法」。³⁶ 至於興被指向「詩之用」與夾雜政治解讀這一面向，除了受到孔子論「詩可以興」以及春秋時代「賦詩言志」的影響，也與漢代傳詩經的儒者，希望運用詩

³² 參閱鄧新華，《中國古代接受詩學史》，頁 35。

³³ 孔穎達《毛詩正義》：「然則風、雅、頌者，《詩》篇之異體，賦、比、興者，《詩》文之異辭耳。大小不同，而得並為六義者，賦、比、興是《詩》之所用，風、雅、頌是《詩》之成形。用彼三事成此三事，是故同稱為「義」，非別有篇卷也。」〔漢〕毛公傳，〔唐〕孔穎達等正義，《毛詩正義》，頁 46。

³⁴ 賈公彥《周禮疏》：「按《詩》上下惟有風、雅、頌，是詩之名也。但就三者之中，有比、賦、興，故總謂之六詩也。」〔漢〕鄭玄注，〔唐〕賈公彥疏，《周禮正義》，卷 23，頁 984。

³⁵ 或問「《詩》六義」注「三經、三緯」之說。曰：「三經是賦、比、興，是做詩底骨子，無詩不有，才無，則不成詩。蓋不是賦，便是比；不是比，便是興。如風、雅、頌卻是裏面橫串底，都有賦、比、興，故謂之三緯。」見〔宋〕朱熹撰，鄭明等校點，《朱子語類（四）》，頁 2740。朱熹的意思是「風雅頌」是詩經裡的主要體制，風雅頌之中都有賦比興的手法在裡面橫串。所以三經三緯排列起來應該是風（賦、比、興）、雅（賦、比、興）、頌（賦、比、興）。

³⁶ 從「六詩」到「六義」，「六義」的解釋經過幾番嬗變演化。賦比興雖然曾經是詩體，但不能否認它是詩法，清代學者顧炎武也承認這一點。參考夏傳才，《詩經語言藝術新編》，頁 103、143。

經發揮政教功能的原因息息相關，³⁷ 此皆使得興總是不斷地被納入政教詮釋的系統。

三、興作為「詩之法」的基本形式與結構

「興」雖然曾在「詩之用」與「詩之法」兩個面向均佔一席之地而被討論，不過，後來越來越加重「詩之法」的部分，慢慢地被定位在文學表現手法的面向上。「興」既然被認為是一種文學表現手法，那麼，它是否有一個基本形式或結構呢？

（一）「興」的基本形式與結構：AB 結構

從字義上來看興，興基本上有「起」的意思。然後又由「起」延伸出「舉」之意，³⁸ 以及「起」的各類義項。³⁹ 在「興」有「起」的意思的基礎上，詩論家往往認為興有「引起」、「興起」的意思。宋代朱熹對於興的定義就是「先言他物以引起所詠之詞也」：

興者，先言他物以引起所詠之詞也。周之文王生有聖德，又得聖女妲氏以為之配。宮中之人，於其始至，見其有幽閒貞靜之德，故作是詩。言彼關關然之雎鳩，則相與和鳴於河洲之上矣。此窈窕之淑女，則豈非君子之善匹乎。言其相與和樂而恭敬，

³⁷ 參考屈萬里，〈先秦說詩的風尚和漢儒以詩說教之迂曲〉，收入林慶彰編著，《詩經研究論集》（臺北：臺灣學生書局，1983年），頁383。

³⁸ 說文原記載：「興，起也」。在其下段玉裁引《廣韻》解釋「興」為：「盛也；舉也；善也」。參考〔清〕段玉裁撰，《斷句套印本說文解字注》（臺北：漢京文化事業有限公司，1983年），頁105。

³⁹ 「興」字由舉而起，又引伸出「起」的各類義項。如興起、起身、升起，以及發動、舉辦、推舉、興盛、成功等等，此均可看出是從「興」的「起」義衍生而來。參考袁長江，《先秦兩漢詩經研究論稿》（北京：學苑出版社，1999年），頁234。

亦若雝鳩之情摯而有別也。後凡言興者，其文意皆放此云。⁴⁰

從朱熹對於興的定義「先言他物以引起所詠之詞也」，可以看出興的結構包含兩個部分。以《周南·關雎》為例，就是先說「關關雎鳩，在河之洲」，來引起「窈窕淑女，君子好逑」的意思。扣緊興有「引起」之意，朱熹也以「將上句引下句」說明興：

詩人假物興辭，大率將上句引下句。⁴¹

據此，朱熹可以說是將興放在詩法的位置上，正式地說明興的整體結構，所謂「將上句引下句」也指出興的結構包含兩個部分。

再看現代學者為「興」所勾勒出的基本結構特徵，看徐復觀（1904-1982）的說法：

在一首詩的結構中，興的事物在前，由興所引起的主題在後，這可以說是一種結構上的自然順序。詩經上興體的詩，從關雎起似乎都是如此。⁴²

興的結構也是包含一前一後的兩個部分。裴普賢（1921-）則以詩中發興之句，稱之為「興句」，其下相應之句，稱之為「應句」，來說明興體詩的結構特徵：

毛傳所標「興也」兩字，大多在首章次句之下，極少數標在首句、或三句四句之下的。「興也」之上的一兩句，即詩中發興之句，我們稱之為「興句」，其下相應之句，我們稱之為「應

⁴⁰ 〔宋〕朱熹，〈周南·關雎注〉，《詩集傳》（臺北：華正書局股份有限公司，1977年），卷1，頁1-2。

⁴¹ 〔宋〕朱熹撰，鄭明等校點，《朱子語類（四）》，頁2747。

⁴² 參考徐復觀，〈釋詩的比興——重新奠定中國詩的欣賞基礎〉，收入林慶彰編著，《詩經研究論集》（臺北：臺灣學生書局，1983年），頁84。

句」。⁴³

綜合古今學者對於興的結構特徵的說明，在此可以為「興」建立一個大致的輪廓，它是一個包含兩部分的關係結構：「景物」(A)與「詩歌的情意」(B)的關係；或是「景物」(A)與「詩歌的主題」(B)的關係。更專門地說，就是「興句」(A)與「應句」(B)的關係。為行文方便，下文或簡稱AB來稱說興體的內部結構，並以「興體詩」代稱以興作為藝術手法的詩作。

(二) AB的實際關係

針對興的基本結構：「興句」(A)與「應句」(B)的組合，歷來爭論最大的問題就是，AB之間到底有沒有關係？AB之間是有意義的聯結？還是無意義的聯繫？關於這個問題，亦即「興句」對於詩的主題，是有關還是無關，歷來學者的看法可歸諸為以下三種意見：(1) AB之間並無意義的關聯。(2) AB之間有意義上的關聯。(3) AB之間「可以相關」，也「可以不相關」。⁴⁴

關於AB之間的關係，第一種意見是認為AB之間並無意義的關聯。例如鄭樵(1104-1162)的《六經奧論》就認為興中的AB無關：

詩三百篇第一句曰：關關雎鳩，后妃之德也，是作詩者一時之興，所見在是，不謀而感於心也。凡興者，所見在此，所得在彼，不可以事類推，不可以理義求也。興在鴛鴦，則「鴛鴦在梁」可以美后妃也。興在鳴鳩，則「鳴鳩在桑」可以美后妃也。

⁴³ 參考裴普賢，《詩經研讀指導》，頁177。

⁴⁴ 裴普賢將釋興之說分為四派：毛鄭興喻派、起情興立派、起興無義派、綜合分析派。參考裴普賢，《詩經研讀指導》，頁313。而周英雄又將上面四派精簡為三派：興有所取義派、興無所取義派、興比交融派。詳參周英雄，《結構主義與中國文學》，頁145。

興在黃鳥，在桑扈，則「絲蠻黃鳥」、「交交桑扈」，皆可以美后妃也。如必曰關雎然後可以美后妃，他無預焉，不可以語詩也！⁴⁵

鄭樵基本上認為詩、樂乃一體，所以詩中起首的景物與後面的主題，主要是聲音的關聯，不宜深求其意。⁴⁶ 因此他認為興中 AB 的意義無關，沒有一定的理路可循，所謂「不可以事類推，不可以理義求也」。詩的主題如果想要表達 B 的意義，那麼，用來起興的 A 是什麼都可隨意。例如 B 如果是指向「美后妃」，並沒有限定 A 一定要是「關雎」，就算是「鴛鴦」或是「鳴鳩」都可以指向「美后妃」的意義。因為詩人常常只是就眼前所見即物起興，或只是為了協韻，例如見到「鴛鴦」，詩人可能就隨意以「鴛鴦」起興，因此興中的 AB 之間並無一定的內在理路可循。

現代學者中認定興中的 AB 兩者無關，最具代表性的是顧頡剛（1893-1980）。他根據所搜集的吳歌材料，斷定「起首的一句和承接的一句，沒有什麼關係」，便進一步推論詩經中的「興」也只是協韻的作用。他舉《周南·關雎》和《邶風·雄雉》認為興體詩所以會先說 A 再引到 B，只是因為直接說 B 太單調，所以用 A 興起，同時 A 與 B 的關係最多只是協韻而已。顧頡剛認為這些詩只是古人隨意說出來，因此仔細推想會覺得 A 與 B 之間其實「支離滅裂的到了極度」。⁴⁷

⁴⁵ [宋]鄭樵撰，《六經奧論》，收入[清]紀昀等總纂，《景印文淵閣四庫全書》（臺北：臺灣商務印書館，1983年），冊184，總文，頁20。

⁴⁶ 鄭樵說：「蓋詩者，樂也。古人以聲詩奏之樂。……孔子言詩，皆取詩之聲，不曾說詩之義如何如何。……大抵古人學詩，最要理會詩之聲。」[宋]鄭樵撰，《六經奧論》，冊184，卷3，頁4。

⁴⁷ 參考顧頡剛，〈起興〉，收入林慶彰編著，《詩經研究論集》（臺北：臺灣學生書局，1983年），頁66。

第二種意見是認為興中的 AB 之間具有意義上的關聯。從漢儒到孔穎達的傳注家，有一個相同之點，大約都認為在興體中所歌詠的客觀事物，和詩中所要表達的主題之間是有意義上的關聯的。承此說法，諸多現代學者也都認為「興」藉以起情之物與實際情志之間必有一定的關係。⁴⁸ 不過，關於 AB 有意義上的聯繫，可以再分為兩派：一派認為 AB 之間其意義上的縮繫是帶有政治色彩的，此主要受到漢儒政教詮釋觀點的影響；另一派傾向以一般文學性的角度來探求 AB 在意義上的縮合關係。

所有認定興中的 AB 之間有意義上的關聯的詩家，是因為遵循《詩大序》的詮釋，使興義總是與政教詮釋有某一程度的結合。例如孔穎達《毛詩正義》說：

賦云鋪陳今之政教善惡，其言通正變，兼美刺也。比云見今之失，取比類以言之，謂刺詩之比也。興云見今之美，取善事以勸之。謂美詩之興也。其實美刺俱有比興者也。……賦者直陳其事，無所避諱，故得失俱言。比者，比託於物，不敢正言，似有所畏懼，故云見今之失，取比類以言之。興者，興起志意，讚揚之辭，故云見今之美，以喻勸之。雅既以齊正為名，故云以為後世法，鄭之所註其意如此。⁴⁹

在將詩歌視為政教工具的詮釋角度上，為了區分比興，孔穎達認為「比」是言說負面的事作為諷諫；而興是陳述正面的事情鼓舞君心。可能因為「興」有興發鼓舞的意思，所以把興與正面的說詞放在一起，可以突顯「興」有正面鼓舞的意思。但是從邏輯上看，既然是正面的鼓舞，就不必有所避諱，如此又何必要以隱晦的方式言說？接著孔穎

⁴⁸ 「興」雖然在物與其所喻間的性質關連上，看起來較為隱蔽、鬆散或開放，但是「興」藉以起情之物與實際情志之間必有一定的關係。參考簡良如，《詩經論稿》，頁 68。

⁴⁹ 〔漢〕毛公傳，〔唐〕孔穎達等正義，《毛詩正義》，頁 45。

達又補充說：「其實美刺俱有比興者也」，表示他雖引用古人的看法，但也意識到在比興之中應該都兼有善惡兩面。雖然這一派詩家的詮釋常常過於深求，不過對於這些經學家的詮釋言論不必盡廢，可以滌除附會迂曲之說，保留文學性上可取之處。⁵⁰

第三種意見則認為興中的 AB 有的相關，有的無關。或者說，AB 之間「可以相關」，也「可以不相關」。例如朱熹就屬於此派，在有些論述中，他說興中的 AB 之間無關，例如：

《詩》之興，是劈頭說那沒來由底兩句，下面方說那事，這個如何通解。⁵¹

此段話認為所謂的興體，常常一開頭就「沒來由」地說個兩句（A），然後就接說詩人想要說的事（B），很難讓人理解 AB 之間的關係。此外，朱熹還說：

詩之興，全無巴鼻。後人詩猶有此體。如「青青陵上柏，磊磊澗中石。人生天地間，忽如遠行客！」又如「高山有涯，林木有枝。憂來無端，人莫之知」，「青青河畔草，綿綿思遠道」，皆是此體。⁵²

所謂「詩之興，全無巴鼻」意思是說興中的 AB 完全不相干。關於上面兩段話可以保守地評估，朱熹好像是說興中的 AB 表面上看起來時常無關。

此外，朱熹在實際註解《詩經》某些詩篇時，他雖然標注「興」體，但是卻在下面註解「全不取義」。例如〈小雅·南有嘉魚〉的「翩

⁵⁰ 三家詩和毛詩之說，其確實可信的，固然應當採用它們；至於那些附會迂曲之說，不宜再奉為主臬。參考屈萬里，〈先秦說詩的風尚和漢儒以詩說教之迂曲〉，頁 404。

⁵¹ 〔宋〕朱熹撰，鄭明等校點，《朱子語類（四）》，頁 2742。

⁵² 同前註，頁 2740。

翩者離，烝然來思。君子有酒，嘉賓式燕又思」，他說：「興也。此興之全不取義者也。」⁵³ 可見朱熹認為興中的 AB 之間有時是「全不取義」，可以無意義之間的關聯。根據上述的論點很多學者把朱熹歸入認為興中的 AB 無關的一派。然而，細察其說，朱熹在實際註解詩句時，幾乎標注興的詩句大多會找出 AB 之間的關係，甚至認為興體詩往往具有深遠的意。⁵⁴ 因此綜觀來看，朱熹的觀點應該是認為興中的 AB 在表面上可以無關，也可以有關，但是在整體或言外面向上要引發深遠的意義。

有的詩家認為 AB 之間「不必相關」，意謂「可以相關」，也「可以不相關」，例如姚際恆（1674-約 1715）在《詩經通論》卷前的〈詩經論旨〉就說：

興者，但借物以起興，不必與正意相關也。比者，以彼物比此物也。」如是，則興、比之義差足分明。然又有未全為比，而借物起興與正義相關者，此類甚多，將何以處之？嚴坦叔得之矣。其言曰：「凡曰『興也』，皆兼比；其不兼比者，則曰『興之不兼比者也』。」然辭義之間，未免有痕。今愚用其意，分興為二：一曰「興而比也」，一曰「興也」。⁵⁵

姚際恆認為興與比的最大差異就是興中的 AB 完全可以不必相關。但是為了解釋為何很多興體詩看起來 AB 相關，他把興分為兩種：「興而比也」和「興也」，即是所謂「興中帶比」的詩與純粹的「興」體詩。如果看似興體，卻 AB 相關，那是因為興中帶比，是屬於「興而

⁵³ 〔宋〕朱熹，《小雅·南有嘉魚注》，《詩集傳》，卷 9，頁 110。

⁵⁴ 朱熹說：「比意雖切而卻淺，興意雖闊而味長。」〔宋〕朱熹撰，鄭明等校點，《朱子語類（四）》，頁 2739-2740。

⁵⁵ 〔清〕姚際恆著，顧頡剛點校，《詩經通論》，收入林慶彰主編，《姚際恆著作集（一）》（臺北：中央研究院中國文哲研究所，1994 年），卷前，頁 1-2。

比」的詩。例如〈關雎〉詩的第一句「關關雎鳩」有一點像「比」，而第二句「在河之洲」則又像是「興」，因此 AB 有點相關。又如〈殷其雷〉詩，這首詩是純粹的「興」，所以 AB 完全無關，即是「借雷以興起下義，不必與雷相關也。」

現代學者有的也認為興中的 AB，部分有關又部分無關。例如袁長江為《詩經》「興」的運用做分類，認為有些興象物與作者感情之間有密切關係；而有些起興的詩句，雖然從內容上與後面所詠之事沒有什麼聯繫，但氣氛上卻有某些相通之處，甚而有些興體詩其 AB 之間確實沒有關聯。⁵⁶

為探究上述論爭的解答，下文進一步討論興的關鍵元素 AB 的內在關係與性質。

四、興的結構元素：AB 的關係與性質

由於比興的結構中都包含 AB 兩部分之間的關係，在「興」的結構中可以看到「興句」(A) 與「應句」(B) 的關係；而所謂的「比」是用某一物 (A) 比喻另一物 (B)，也包含 A 與 B 兩部分。因此要更深入認識興的結構，首先可以從比興的對比來探究。在此透過以下三個面向的討論，來深入了解比與興之中 AB 的性質與關係：(一) 興與比中，其 AB 之間的緊密度與排列關係有何差異。(二) 興與比中的 AB 性質的差異為何。(三) 興與比中，AB 之相合所要完成的意義，特別是其最終指向的意義寬窄度，兩者有何不同。

⁵⁶ 袁長江將《詩經》裡的「興」的運用，分為以下幾種情況：1.起興之物與作者之情沒有聯繫。2.為了渲染氣氛。3.情感相通。4.借以為喻。5.興象物與作者感情的融滙。參考袁長江，《先秦兩漢詩經研究論稿》，頁 264-271。

（一）AB 之間的緊密度與排列關係

1. AB 之間的緊密度：「比顯而興隱」

就 AB 之間關係的緊密度而言，比和興是有差別的。比中的 AB 關係較明顯，興中的 AB 關係較為隱微。唐代的孔穎達在《毛詩正義》裡就曾說「比顯而興隱」：

比之與興，雖同是附託外物，比顯而興隱。當先顯後隱，故比居興先也。《毛傳》特言興也，為其理隱故也。⁵⁷

由「比顯而興隱」可推知，比是 AB 之間的關係很明顯，興是 AB 之間的關係較不明顯。而且這「隱」字也回答了上述 AB 之間有無關聯的論爭，因為「隱」字表示 AB 之間必有關聯，只是關係不明顯。更確切地說，興是一種不明指的暗示方式。

劉勰（約 465-約 522）《文心雕龍·比興》也贊同此一說法：

《詩》文弘奧，包韻六義，毛公述《傳》，獨標興體，豈不以風通而賦同，比顯而興隱哉。⁵⁸

劉勰提到，《詩經》三百篇的文辭可謂弘深奧妙，其中包含了「六義」。但是毛公為《詩經》作注，在每首詩之下，對於「賦」和「比」兩體均不註明，只單單註明「興」體，這是因為《詩經》貫通全書都是按照風、雅、頌來分類，所以不必在每首詩之下特別標明是風、是雅或是頌。此外，「賦」與「比」的手法均屬明顯易懂，只有「興」義較為隱晦，所以毛公才會特別為興義標註說明。

清代陳奐（1786-1863）《詩毛氏傳疏》引吳毓汾的說法，進一步以「興曲」來說明「興隱」：

⁵⁷ 〔漢〕毛公傳，〔唐〕孔穎達等正義，《毛詩正義》，頁 45。

⁵⁸ 〔梁〕劉勰著，王更生選注，《文心雕龍選讀》（臺北：巨流圖書公司，1994 年），頁 314。

賦顯而興隱，比直而興曲。……余友長洲吳毓汾說。⁵⁹

所謂的「興曲」也指出「興」不直接道出所要說的，是以曲折的方式來暗示主旨與情意。相較而言，「比」的 AB 兩造關係較明顯，自然不會產生有關還是無關的辯論，甚至 AB 之間關係愈是密切，就愈是良好的比喻關係。再看劉勰《文心雕龍·比興》的說法：

故比類雖繁，以切至為貴。若刻鵠類鶩，則無所取焉。⁶⁰

劉勰認為，比喻的運用與類別雖有各種式樣，但要以切合事實，表現貼切而且準確為可貴。若是把天鵝刻劃得像野鴨，無異於弄巧成拙，毫無可取之處。正因為比喻是運用兩物之間「密切相似」的共同點來打比方，因此 AB 兩造關係自然較興為明顯。⁶¹ 究其根本，緣於興中的 AB 之間的關係總是模糊曖昧，因此才會導致上述 AB 之間到底有無關係的諸多論爭。

2. 「興」的 AB 是前後關係；「比」的 AB 是並列關係

雖說比興之中 AB 的關係是「比顯興隱」，然而在實際的表達中，朱熹卻說興的 AB 都要說出，但是比中的 B 常不說出。他說：

且如「關關雎鳩」，本是興起，到得下面說「窈窕淑女」，此方是入題說那實事，蓋興是以一個物事貼一個物事說，上文興而起，下文便接說實事。⁶²

所謂興是「以一個物事貼一個物事說」，即是說明興的基本結構是先

⁵⁹ [清]陳奐撰，《詩毛氏傳疏（一）》，收入孔子文化大全編輯部主編，《孔子文化大全》（山東：山東友誼書社，1992年），卷1，頁3。

⁶⁰ [梁]劉勰著，王更生選注，《文心雕龍選讀》，頁316。

⁶¹ 參考吳宏一，《詩經與楚辭》，頁103。

⁶² [宋]朱熹撰，鄭明等校點，《朱子語類（四）》，頁2739。

說一個「物事」(A)，然後緊接著又說另一個「物事」(B)。在朱熹《詩集傳》標興的詩例，幾乎都可以看出興體詩的 B 往往道出一個事實，例如〈關雎〉的事實(B)就是「窈窕淑女，君子好逑」。也就是興體詩雖然 AB 之間關係不明顯，但是 B 卻會緊接著 A 說出來。

朱熹又進一步說，相較於興，比的 AB 關係雖然很明顯，但是比卻不一定會把 B 說出來：

問「比、興」。曰：「說出那物事來是興，不說出那物事是比。如『南有喬木』，只是說個『漢有游女』；『奕奕寢廟，君子作之』，只說個『他人有心，予忖度之』；〈關雎〉亦然，皆是興體。比底只是從頭比下來，不說破。興、比相近，卻不同」。⁶³

朱熹在此明確地說：興就是把 B 直接說出來，比就是不把 B 說出來。例如〈漢廣〉詩屬興體，先說出「南有喬木」，下面就說出事實「漢有游女」(B)。而〈碩鼠〉屬於比體，先說出「碩鼠碩鼠」(A)，但是「只是從頭比下來」，卻「不說破」事實(B)是暗喻剝削人民的官員。此或許也是因為讀者通常可以很自然地聯想到比中 AB 的關係，所以不必直接說出。

不過，我們卻在《詩經》裡發現例外的詩例。例如《周南·蠡斯》，朱熹認為是比，但是這首詩 AB 都有說出：

比者，以彼物比此物也。后妃不妬忌而子孫眾多，故眾妾以蠡斯之羣處和集而子孫眾多比之。言其有德而宜有是福也。後凡言比者放此。⁶⁴

《周南·蠡斯》：「蠡斯羽，詵詵兮。宜爾子孫，振振兮」，前面「蠡斯」的繁殖(A)，是比喻後面的「子孫」繁多(B)，顯然 AB 都有

⁶³ 同前註，頁 2738-2739。

⁶⁴ 〔宋〕朱熹，《周南·蠡斯注》，《詩集傳》，卷 1，頁 4。

說出，如此看起來又與上述觀點矛盾。究其底，若是從理論上思考比興的分別，上述朱熹的觀點並沒有錯，但是同時也必須認清，實際的作品一定會有例外的情況，有些詩在使用比體當中，還是很想將事實強調出來，自然就將 B 脫口而出，因此上述觀點的矛盾是屬於理論與實例的差距。

在「比顯興隱」的觀點上，又要包含上述朱熹所說的觀點，我們可以採用吳宏一（1943-）對於比興的看法來解說。他認為雖然比、興都涉及了兩個事物之間的關係，但是「比」重在形象上直接的聯繫，而「興」側重內在的間接的關聯。或者說，比中的 AB 是並列關係；而興中的 AB 是前後關係。⁶⁵ 正因為比中的 AB 是並列關係，是用一物來講另一物，所以如果由 A 非常明顯可以想見 B，那麼 B 就可以不用說出。而基於興有「起」之意，是先說某一事物，來引導對另一事物的聯想，因此興中的 AB 是前後關係。在時間上既是前後關係，理論上應先講一物以引起另一件事情，那麼 A 和 B 一定都要說出。由此可以看到朱熹所以會提出上述觀點，應該是他在思考比興之差別時所得出的心得，從創作理論上講有一定的正確性，只是實際的詩例總有許多例外。

（二）「興」與「比」中 AB 的性質差異

以下進一步從 AB 兩造的性質來說明比、興結構的不同。

1. 興是由「物」到「事」；比是由「物」到「物」

就興的 AB 性質而言，大部分的古詩家都說「托事於物」，因此「興」的 AB 性質基本上都被認定為是由「物」到「事」。相較而言，

⁶⁵ 參考吳宏一，《詩經與楚辭》，頁 109。

比則被認為是由「物」到「物」。不過，這只是大致性的說法，當我們明白比興所指向的意義寬窄之別，就明白這種區分法只是一種比擬性與表面性的說法。

最早給「興」法作界說的，應首推漢儒鄭眾（不詳-83）。他在注《周禮》時說：「興者，托事於物也」。鄭眾之後的諸詩家，也都一再地引述這個論點，表示他們對這一觀點的認同，例如在漢代鄭玄的解說中，也是以「興也，以善物喻善事」強調興是由「物」到「事」：

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。……曰比，曰興；比者，比方於物也。興者，託事於物。⁶⁶

鄭玄作《周禮注》，在〈大司樂〉條下注：「興也，以善物喻善事」。在〈太師〉條下注：「興，見今之美，嫌於媚諛，取善事以喻勸之」。接著又引鄭眾語：「興者，托事於物。」

唐代孔穎達《毛詩正義》也再一次引用「興者，托事於物也」：

鄭司農云：「比者，比方於物」，諸言如者，皆比辭也。司農又云：「興者，託事於物」。則興者，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。賦比興如此次者，言事之道直陳為正，故詩經多賦在比興之先。⁶⁷

這段論述綜合了前人諸多見解：包含孔安國（生卒年不詳）的「取譬連類」說、鄭眾的「托事於物」說，並呼應孔子所論關於多讀詩可以「多識於鳥獸草木之名」的看法。

至於比，朱熹說是「以彼物比此物也」，所以比中的 AB 基本上可以說是由「物」到「物」：

⁶⁶ 〔漢〕鄭玄注，《周禮鄭注》，頁 7。

⁶⁷ 〔漢〕毛公傳，〔唐〕孔穎達等正義，《毛詩正義》，頁 45。

比者，以彼物比此物也。后妃不妬忌而子孫眾多，故眾妾以螽斯之羣處和集而子孫眾多比之。言其有德而宜有是福也。後凡言比者放此。⁶⁸

朱熹以《周南·螽斯》：「螽斯羽，詵詵兮。宜爾子孫，振振兮」來說明比，就是用一物之狀況（「螽斯」繁盛）來比喻另一物之狀況（「子孫」眾多）。

此外，朱熹在另一處又說：

比是以一物比一物，而所指之事常在言外。興是借彼一物以引起此事，而其事常在下句。⁶⁹

由此可以看出「比」中由 A 到 B，在意義上往往停留在同一範圍中，沒有擴展。而「興」中是直接把由 A 延伸的意思放到 B 的意義上，由 A 到 B，在意義範圍上往往有所擴充延展。

由上述詩家的論點，在此可以為比興中 AB 的性質做進一步的界定。興與比雖都有「喻」的性質，但是「比」中的 AB 大部分是由「物」到「物」（少部分例外），⁷⁰ 而「興」的 AB 是由「物」到「事」。但是由「物」到「物」，或是由「物」到「事」的說法，只是就表面上來區分比興，藉由這種區分其實要表達的重點是，「興」中由 A 到 B 的意義，在範圍上往往有所擴充延展，就如由「物」到「事」即是有範圍上的擴展；而「比」中由 A 到 B 的意義往往停留在同一範圍，沒有延展，就如由「物」到「物」沒有範圍上的擴展。由下文論「物」與「事」的內容與意義是什麼？以及古詩家所以這樣分別比興的真正用意是什麼？即可進一步明白比興的差異。

⁶⁸ [宋]朱熹，《周南·螽斯注》，《詩集傳》，卷1，頁4。

⁶⁹ 參見[宋]朱熹撰，鄭明等校點，《朱子語類（四）》，頁2739。

⁷⁰ 其實朱熹在另一處有以「物事」來說比中的 AB，但是這是極少數的情況。《朱子語類》云：「問『比、興』。云：『說出那物事來是興，不說出那物事是比。』」同前註，頁2738。

2.興中的「物」(A)是廣義的物

諸多詩家認為「興」是由「物」(A)到「事」(B)，但是，在這樣的定義中我們還要進一步探究，A一定是「物」嗎？而且一定是實物嗎？

朱熹提到興中的A部分，並不是單說「物」，而是以「物事」來說A，而且這個物事可以是眼前看到的，也可以不是眼前所見的事物：

如興體不一，或借眼前物事說將起，或別自將一物說起，大抵只是將三四句引起，如唐時尚有此等詩體。如「青青河畔草」，「青青水中蒲」，皆是別借此物，興起其辭，非必有感有見於此物也。⁷¹

從這一段話可以推論出兩點：一是興中的A既是「物事」，所以前面諸詩家所說的「物」，應該定義為廣義的「物」，可能包含事或物。二是興中的A（「物事」）只是要將後面的詩句引起，所謂「別借此物，興起其辭」，所以不一定是眼前的實物實景，也未必是詩人親眼所見，可包含記憶或想像之物。

從朱熹所標注的實際興例來看，所謂的A（物），也可以是一個地點或者其地的物象：

〈陳風·東門之池〉「東門之池，可以漚麻。彼美淑姬，可與晤歌。」朱熹標注「興也。此亦男女會遇之詞。蓋因其會遇之地、所見之物，以起興也」。⁷²

整體而言，朱熹認為前面的A是起「虛」的作用，重點是要引起後面B的意思：

⁷¹ 同前註，頁2741。

⁷² 〔宋〕朱熹，《陳風·東門之池注》，《詩集傳》，卷7，頁82。

直指其名，直敘其事者，賦也；本要言其事，而虛用兩句釣起，因而接續去者，興也；引物為況者，比也。⁷³

這一段話除了可以看到朱熹認為興中的 A 是起「虛」的作用，不必實指。而且可以看到朱熹認為興中的 B 是「事」，此與之前的詩論家一樣。

由朱熹的論點，以及從《毛傳》與朱熹《詩集傳》的實際興例來看，興中由「物」到「事」的「物」(A)，可包含自然景物、事或是地點。同時，此「物」(A)也不一定是眼前所見的物，它可以是現實的物，或是記憶或想像之物。所以「物」是廣義的物，包含實物、事物、大自然環境，可以是實景，也可是虛擬。整體來說，A 是要起「虛」的作用，是要「釣起」後面的「事」。

3.最終指向的意義寬窄度：「興闊比狹」

由上述討論可知，「興」中的 A 是廣義的物（可包含物、事），但是為什麼詩家要以「比」是由「物」到「物」，而「興」是由「物」到「事」來區分比興。究其底，其實是要藉著「物」與「事」在字面上「範圍」的區分，來說明比興最終指向的意義寬窄度不同：興闊比狹。

劉勰《文心雕龍·比興》說「稱名也小，取類也大」，即是強調興體是由較小的物象開始說起，但最後要引向範圍較為廣大的事義：

觀夫興之託諭，婉而成章，稱名也小，取類也大。關雎有別，故后妃方德，尸鳩貞一，故夫人象義。義取其貞，無疑夷禽；德貴其別，不嫌於贊鳥；明而未融，故發注而後見也。且何謂比？蓋寫物以附意，飭言以切事者也。故金錫以喻明德，珪璋

⁷³ [宋]朱熹撰，鄭明等校點，《朱子語類（四）》，頁 2737。

以譬秀民，螟蛉以類教誨，蜩蟬以寫號呼，澣衣以擬心憂，卷席以方志固，凡斯切象，皆比義者也。至如麻衣如雪，兩驂如舞，若斯之類，皆比類者也。⁷⁴

劉勰認為「興」的託物喻意，是措詞婉轉而自成結構，它舉（稱述）的名物比較小（如睢鳩、尸鳩），用來類比的意義很大（如方后妃之德、像夫人之義）。以詩經〈鵲巢〉詩為例，詩人用尸鳩住在鵲巢裡用心專一，以象徵夫人于歸，有堅貞專一之德。在意義上只取牠的專一，不必顧慮牠是平凡的飛禽。所謂的「興」，就是話說得明白，但是含意卻不夠顯豁明融，所以要察看先賢注釋，始見真義。再說什麼叫比喻？是借由描寫事物來比附作者的心意。用誇張的語言，來明白而確切地突顯事物之理。例如〈淇奧〉用「如金如錫」來比喻光明的品德；〈柏舟〉用穿著骯髒沒洗的衣物來比喻心憂，諸如這些切合的形象，都是「比」的表現手法。劉勰在此雖然延續政教詮釋的系統來解釋興，把興義的解釋牽繫到后妃之德的比喻，但是在「稱名也小，取類也大」的觀點中，可以看到他注意到興體是由較小的物象開始說起，但最後要引向較為廣大的事義。同時，「稱名也小，取類也大」，也暗示「興」中的 A 並不像「比」那樣必須從「物」的特定性質著眼，他只要說出點明該「物」之名即可，對於該「物」的形象、特性等細節不一定要明白指稱說明。而正因為只有大略「稱名」，沒有限制「物」的特性，因此它最終從該「物」所能思考與延伸的內容，就可能是更為寬闊的「類」。⁷⁵

古詩家所以用「託事於物」來說興，主要是針對「興」最後所指方向的意義，往往較「比」更為寬闊來說的，朱熹云：

比是以一物比一物，而所指之事常在言外。興是借彼一物以引

⁷⁴ 〔梁〕劉勰著，王更生選注，《文心雕龍選讀》，頁314-315。

⁷⁵ 簡良如，《詩經論稿》，頁68。

起此事，而其事常在下句。而比意雖切而卻淺，興意雖闊而味長。⁷⁶

這裡正指出比興相較，「比」意較為淺狹，而「興」意不只較為開闊，而且意義深長。至於劉熙載（1813-1881）也以「闊狹之分」來區別比興：

興與比有闊狹之分。蓋比有正而無反，興兼反正故也。⁷⁷

可能是因為承襲傳統詩教的詮釋方式，所以他也以正面與反面的意義來分別比興。此雖不十分恰當，但是他說「興闊比狹」是對的。關於興與比的寬狹之分，正可以用來解釋何以詩家會說比是「以物喻物」，而興是「托事於物」。因為比在詩篇中只起局部的作用，指向的意義範圍較為狹窄。而興是「托事於物」或「觸物起情」，它所起的「是內在的關係」，起貫串全篇的作用，所帶出的「想像空間」較為開闊。⁷⁸

簡言之，「興」的基本結構是景物 A 到主題 B，許多詩家認為這 AB 的性質是由「物」到「事」。但究其底，A 是廣義的物，可包含人事物，因此不應就字詞表面的意思來解釋與侷限興中的「物」與「事」，以及比中的由「物」到「物」。而古詩家所以用「物到物」與「物到事」來分別比興，重點是要區分出比興中由 A 到 B，在意義上有無擴張性的重點，因為這些詩家都直覺地意識到比興相較，「興」整體指向的意義較為廣闊，由 A 到 B 具有意義的延展；而「比」由 A 到 B 往往在範圍上沒有擴展。

⁷⁶ 〔宋〕朱熹撰，鄭明等校點，《朱子語類（四）》，頁 2739-2740。

⁷⁷ 〔清〕劉熙載著，袁津琥校注，《藝概注稿》（北京：中華書局，2009 年），頁 392。

⁷⁸ 參考吳宏一，《詩經與楚辭》，頁 110。

五、從「創作源起」確定「興」的整體作用與意義

要了解比興最終指向的意義是「興闊比狹」，以及興在整首詩的整體作用與意義，必須回到創作源起與本質思維的角度來看。更確切地說，從興所經歷的歷史演進中所扮演的角色，與其在不同範疇中潛藏的底蘊，才能完整地判定興在整首詩的作用與意義。

（一）由「氣氛的營造」引向「言外之意」

由於興是宗教觀念內容向藝術形式的轉化積澱，⁷⁹ 所以必須從宗教緣起來回看興在整首詩的作用與意義。在興於宗教儀式的作用中，我們會發現興在整首詩所發揮的作用往往是氣氛的營造，⁸⁰ 並透過此一抒情氣氛的營造，提示出某種形象，以使聽者或讀者產生聯想。⁸¹

回顧前文，陳世驥認定「興」的原始意義是一種歌舞原型，是原始歌舞的即興呼喊之狂熱狀態。而這種歌舞狀態所以會進一步成為文學上的「興」，是緣於在「羣體」的呼聲之後，群體舞踊中總會有一人脫穎而出。由這位領唱人回溯歌曲的題旨，流露出具有主題意識的章句，進而由此來發起一首歌詩，藉著此一歌詩的特殊情調與型態，帶領羣體「呼聲」引向有節奏感的章句歌唱，這就是古代詩歌裡的「興」的緣起。周策縱則是從持盤之中的實物，解釋「興」何以是即物起興。合起來說，「興」由宗教儀式而成為文學形式，有著從即物起興而帶出整體的氣氛與感染力的特性。從這個角度看，興在整首詩中的意義不只是片面的，而是遍佈於整首詩，「興句」總是會與全詩的氣氛與主旨相呼應。

⁷⁹ 參考葉舒憲，《詩經的文化闡釋——中國詩歌的發生研究》，頁 399。

⁸⁰ 詳參覃召文，《中國詩歌美學概論》，頁 92。

⁸¹ 陳良運，《中國詩學體系論》（北京：中國社會科學出版社，1992 年），頁 123。

植基於在原始宗教儀式中的歡呼與情緒的升起之意，興像是一股引流，能引導讀者走向某種心靈場域。因此興在詩中的作用往往會帶出一股流動感，而此種流動具體地說就是氣氛。興體詩中總是融合某種綜合性的氛圍，足以讓人心有所感，甚而手足身體隨之律動舞蹈。此外，正因為所有的興都帶著承襲自古代的音樂辭彙和「上舉歌舞」所具有的自然節奏，因此，興並不止於整體氣氛的營造，此種氛圍往往與整首詩的主題密不可分。更確切地說，由於興句通常具有確定全詩的韻律與音樂性的作用，並且通過此節奏與音樂性，確立全詩的境界，因此興句甚至可以代表一首詩的主題其完整而強烈的縮影。不過，雖然興能帶出「主調」，具有決定一首詩風味與氣氛的功能，甚至可以控制一首詩的面貌，但讀者又不能直接找到固定明確的意義，也因此傳統詩家都感受到興具有「不可言傳」的性質。⁸² 也就是興往往透過整體的氣氛創造出「感性衝擊力」，此感性像一股引流，一同匯集為詩的主題，進而產生言外之意。

鍾嶸（約 468-約 518）就認為「興」深含「無盡的餘意」，道出了興與「言外之意」的密切關係：

故詩有六義焉：一曰興，二曰比，三曰賦。文已盡而意有餘，興也；因物喻志，比也；直書其事，寓言寫物，賦也。弘斯三義，酌而用之。幹之以風力，潤之以丹彩，使詠之者無極，聞之者動心，是詩之至也。若專用比興，則患在意深，意深則詞踳。若但用賦體，則患在意浮，意浮則文散。嬉成流移，文無止泊，有蕪漫之累矣。⁸³

鍾嶸認為「興」是文章已言盡而含義深遠（「文已盡而意有餘」）；「比」則是借物象描寫來比類言志（寄託思想）；「賦」就是直接刻畫事物，

⁸² 參考陳世驥，〈原興：兼論中國文學特質〉，頁 249-255。

⁸³ 〔梁〕鍾嶸著，曹旭箋注，《詩品箋注》（北京：人民文學出版社，2009 年），頁 25。

摹寫它的情狀。在他所認定的賦比興的差別之中，可以看到賦是一種單純的寫作手法；而比是一種寫作手法與言志寄託的綜合；至於興的定位更廣，它已是一種超乎文學手法的審美境界。此外，鍾嶸還針對寫作手法所導致的閱讀效應，提出「賦比興」三者可能產生的缺點。如果專用比和興兩種藝術手法，可能造成的弊端就是意思過於深奧難明，令人費解。而如果一味地只用賦體，所造成的缺點則是過於直露淺顯。

由鍾嶸的論述可以看出，在興的聯想性中往往具有絃外之音的性質，具有很多潛藏的意義。朱熹也看到這一點，他認為比興相較，興往往「意較深遠也」。⁸⁴ 整體而言，興能夠帶起一首詩的氣氛，但是絕對不是「只是一種氣氛、情調」，而具有控制一首詩的整體性，甚而表現言外之意的功能。前人所以會說「興闊比狹」，正是看到興意更為寬闊，往往能引向更高遠的言外意境。

（二）興在中國詩性思維中的位置：「類比性聯想」

興不只是一種譬喻技巧，而是聯想、想像、象徵、隱喻等手法的綜合運用。⁸⁵ 此外，興在一首詩中也不只構成整體的氣氛與作用，更重要的是，興在本質上是一種思維模式，是中國詩性思維的一個重要基點。而興所代表的思維，大方向說可稱為「形象思維」，⁸⁶ 更切合地說則可稱之為「引譬連類」的類比性聯想。此「引譬連類」的類比

⁸⁴ 朱熹：「比雖是較切，然興卻意較深遠也。也有興而不甚深遠者，比而深遠者，又係人之高下，有做得好底，有拙底」。〔宋〕朱熹撰，鄭明等校點，《朱子語類（四）》，頁 2739。

⁸⁵ 「比興思維」是一種受某一（類）事物的啟發或借助於某一（類）事物，綜合運用聯想、想像、象徵、隱喻等手法，表現另一（類）事物的美的形象與內涵的藝術思維方式。詳參李健，《比興思維研究：對中國古代一種藝術思維方式的美學考察》（合肥：安徽教育出版社，2003 年），頁 37。

⁸⁶ 參考夏傳才，《詩經語言藝術新編》，頁 144-156。

性聯想來自兩個範疇的醞釀：一是在宗教性儀式中的即物起興，可以說是神話思維的遺留；⁸⁷ 一是作為「詩之用」的興，其中亦飽含類比性聯想的特質。

1. 自我中心性的「神話類比聯想」

興中的 AB 時常看似無關，而且 AB 的關係往往較「比」為疏遠，此可以從宗教儀式性的迷狂或醉境來解釋。「興」中由 A 到 B 的類比接近「神話類比」，⁸⁸ 此種類比有別於科學類比，它基本上是「自我中心性的」。只要兩種事物之間在某一方面具有相似性，便可類比在一起，透過神話思維中的類比所類推出的往往不是客觀性的知識，而是主觀性的附會。⁸⁹ 明乎此，從神話的「自我中心性」的邏輯思維來說，認定興中的 AB 沒有關係，是讀者從理性與科學邏輯來判斷，但是從感性的層面來說，AB 絕對有關係。所以興中的 AB 有時看似無關，事實上是一種不能用邏輯解釋的關係，是作者自我中心式的宗教感觸，更確切地說，其中的物象是與「內韻感情直接有關的事物」。⁹⁰ 此外，因著作為「即物起興」的物，很多皆與宗教儀式相關涉，因此興中的 AB 關係也可能是圖騰信仰的關係，必須回到古人的「生活與心性意志」的民俗環境中才能了解。⁹¹ 而這些與民俗有關的物象，諸如來自遠古的圖騰信仰、動植物崇拜，有些經過歷史積澱，又慢慢成為一種固定的、習慣性的興象用語，在詩中成為「習慣興象物」。⁹² 正

⁸⁷ 比興用於詩歌創作，最初並非出於修辭學上的動機，而是由比興其內在的詩性思維所決定的。參考俞建章、葉舒憲，《符號：語言與藝術》，頁 154-158。

⁸⁸ 「比興思維」作為一種成熟的藝術思維，在本質上卻是從原始思維中的類比與聯想發展而來的。詳參李健，《比興思維研究：對中國古代一種藝術思維方式的美學考察》，頁 78。

⁸⁹ 參考俞建章、葉舒憲，《符號：語言與藝術》，頁 129-130。

⁹⁰ 參考徐復觀，〈釋詩的比興——重新奠定中國詩的欣賞基礎〉，頁 79。

⁹¹ 參考〔日〕白川靜著，杜正勝譯，《詩經的世界》，頁 47。

⁹² 例如商、秦都是以鳥為圖騰的民族的後裔，他們以鳥起興的詩，有的透顯出對祖先的懷念，

是源於古代的宗教與圖騰信仰，因此《詩經》裡某些詩作中出現的興，表面上 AB 之間看似無關，但本質上是從上述原始思維而來，其 AB 之間有一定的內在聯繫。

除了宗教思維中含有類比聯想，作為「詩之用」的興也蘊含類比聯想的特質。在當時外交禮節上「賦詩言志」，其中屢見不鮮的暗指及其解說，其中就飽含類比聯想的性質。⁹³ 此外，孔子所論的「詩可以興」除了強調詩的功能性，但其中也蘊含「引譬連類」或「聯想」之意。⁹⁴ 在某一程度上，孔子是把《詩》當作「類比思維的符號典範」，因此「詩可以興」的命題，其實也包含了孔子對於「類比思維」的推崇。⁹⁵ 孔安國注《論語·陽貨》「詩可以興」的句子，就將「興」解說為「引譬連類」，邢昺（932-1010）在注解論語時，也沿用此一說法，邢昺說：

「詩可以興」者，又為說其學《詩》有益之理也。若能學《詩》，
《詩》可以令人能引譬連類，以為比興也。⁹⁶

孔安國與邢昺都看到興是運用譬喻的方法，將不同類的物象聯想在一起，具有類比性聯想的性質。

劉勰《文心雕龍》也說比興就是要把兩種不同的東西，透過聯想拉近在一起。運用比興的手法，就可使原本不相干的兩樣事物變成密

有的則演化為懷人，如《邶風·燕燕》、《邶風·雄雉》、《秦風·晨風》、《秦風·黃鳥》。參考袁長江，《先秦兩漢詩經研究論稿》，頁 270-271。

⁹³ 參考葉舒憲，《詩經的文化闡釋——中國詩歌的發生研究》，頁 410。

⁹⁴ 近來有學者認為孔子所論的「詩可以興」，其中蘊含「引譬連類」或「聯想」之意。參考袁長江，《先秦兩漢詩經研究論稿》，頁 250。此外，李健和葉舒憲也都提出相同觀點。

⁹⁵ 參考葉舒憲，《詩經的文化闡釋——中國詩歌的發生研究》，頁 413。

⁹⁶ 〔魏〕何晏等注，〔宋〕邢昺等疏，《論語注疏》，收入國立編譯館主編，《十三經注疏分段標點》，（臺北：新文豐出版公司，2001 年），冊 19（上），卷 17，頁 391。

不可分。⁹⁷ 是以，從語意結構上論，興是「言此物以引起彼物」，是語義的合併與連接，屬於一種「接近的聯想」。⁹⁸「興」的聯想，更具體地說，就是透過聯想，使得原本不相干或是遙遠的東西能夠接近，把事物之間的「相似關係」建立起來。但是不能說興只是像西方修辭學上的隱喻，比起西方的隱喻與象徵，興更具有一種廣泛性，它是一種詩性思維。

2. 「興」以情感為主；「比」以理智為主

神話類比思維既是「自我中心性」的，基本上就不是以理性為主，而較多的是以個人主觀的情感來觀照世界。⁹⁹ 在此基礎上，我們可以進一步再為比興作出一個基本的區分：「興」以情感為主；「比」以理智為主。¹⁰⁰ 雖然說詩歌都是從情感出發，是以「情」為基底，是「語言的感情化，事物的感情化」，¹⁰¹ 興和比在本質上都是「感情的間接地形象」。但是比興相較，「興」是「由感情的直感而來」，是感情直接地觸發、融合；「比」是「由感情的反省而來」，是由感情反省而來的理智主導著感情的活動。也就是相較而論，「比」較為理智，而「興」

⁹⁷ 〔梁〕劉勰，〈比興〉：「詩人比興，觸物圓覽。物雖胡越，合則肝膽。擬容取心，斷辭必敢，攢雜詠歌，如川之渙。」見〔梁〕劉勰著，王更生選注，《文心雕龍選讀》，頁316。

⁹⁸ 「興」是言此物以引起彼物，是語義的合併與連接，屬於一種「接近的聯想」。參考周英雄，《結構主義與中國文學》，頁143。

⁹⁹ 原始思維是一種直覺，這種直覺的表現就是以情感觀照世界，將外在的物象與人的心理或情感類比，借助於外在物象表現人的情感或心理。而外在物象的形象或活動情狀往往暗示人的內心和情感的發展。詳參李健，《比興思維研究：對中國古代一種藝術思維方式的美學考察》，頁45。

¹⁰⁰ 雖然諸多學者在談論傳統「類比思維」時常將「比興」並稱為「比興思維」。例如李健說：「比興作為一種藝術思維方式，我們可以稱之為『比興思維』」。詳參李健，《比興思維研究：對中國古代一種藝術思維方式的美學考察》，頁37。但是本文認為「興」的思維較「比」的思維更為廣泛，因此再把「興」獨立出來說明。

¹⁰¹ 參考徐復觀，〈釋詩的比興——重新奠定中國詩的欣賞基礎〉，頁73-74。

更重視「直感」。¹⁰²

劉勰《文心雕龍·比興》就提到，「比」較貼合「理」，而「興」與「情」的關係則較為緊密：

故「比」者，附也；「興」者，起也。附理者切類以指事，起情者依微以擬議。起情故「興」體以立，附理故「比」例以生。「比」則蓄憤以斥言，「興」則環譬以寄諷，蓋隨時之義不一，故詩人之志有二也。¹⁰³

這裡劉勰以「理」與「情」的差別，就本質上說明了比興的差別。「比」就是以近似的事物相「比附」，因此要比附事理（「附理」），盡量切合事物的種類來表明所要說的事理，亦即所舉的比喻，必須與要表達的事理密切相關。而所謂的「興」，就是托物起興（「起情」），既是以外物興起其情思，就要隱微地依托客觀事物來表達情感，依照含意隱微的事物來寄託情意。在此，劉勰將「興」發揮為「起情」，正是看到興的感性特質。興既是假托外物來起發內在感情的聯想法，因此必須依「情」，才能讓人有「觸物」而「生情」的觸發點。相較而言，比既是借用事物來比擬事理，因此必須依「理」來「比附事理」，才能具有讓人能夠理解的基礎點。其後，摯虞（不詳-311）《文章流別志論》¹⁰⁴也以「有感」來說明「興」，正是看到興與「情」的重要聯繫。至於王夫之也用「理」來說明「比」的特性。¹⁰⁵可見劉勰以「附理」

¹⁰² 同前註，頁 74。

¹⁰³ 〔梁〕劉勰著，王更生選注，《文心雕龍選讀》，頁 314。

¹⁰⁴ 例如摯虞的《文章流別志論》：「言一國之事，繫一人之本，謂之風。言天下之事，形四方之風，謂之雅。頌者，美盛德之形容。賦者，敷陳之稱也。比者，喻類之言也。興者，有感之辭也。後世之為詩者多矣，其稱功德者謂之頌，其餘則總謂之詩。」〔西晉〕摯虞撰，張鵬一校補，《文章流別志論》，收入《四部分類叢書集成續編》（臺北縣：藝文印書館，1970年），第 16 輯，頁 1。

¹⁰⁵ 王夫之用「理」來說明比的特性。他說：「《小雅·鶴鳴》之詩，全用比體。……要以俯仰

和「起情」來說明比興的分別，之後的詩家大多是贊同的。

若是由情理的差別來看比興，更確切地說，「比」中的事物（A）與主題（B）之間，是透過理智的安排而聯繫起來，AB 屬於「平行的地位」。至於興的 AB 關係，則不是理路的聯絡，而是「由感情的氣氛、情調」來作有意無意的融合。就詩是感情的主幹的本性講，興既是依「情」，它對於詩的整體意義就有更為直接而重大的影響。而比因為是以理智來主導，比所用的事物與主題之間仍有一些間隙。¹⁰⁶

（三）「興」散布於詩中各處，可以涵蓋「賦」與「比」

了解興是一種整體性的詩性思維，興的意義不是片面的，而是遍布於整首詩的。在此順帶討論一個歷來爭論的問題，就是興句是否一定出現在句首。

「興」因為「起」的本義，最常與「開端」連接，因此常被認為興就是要在詩的開始「起一個頭」。就大部分的情況而言，興體詩「起情之句都在首章或每章之首」，¹⁰⁷ 而解讀《詩經》的諸詩家幾乎一致地將「興」理解為起始、發端的意義。加上《毛詩》裡所舉關於興的例子，幾乎都是先說一個物，再引到詩的主旨，因此後代諸家幾乎都認定興是就一個開端來起情。但是觀察《毛傳》與《詩集傳》的例子，很多興體詩並非在章首，也有在詩的末尾的。以《詩經》來說，雖然大部分的興句都在句首，但是也有出現於一章詩的中間，如《王風·君子行役》、《古詩十九首·行行重行行》等詩。另外，也有在一首詩

物理，而咏歎之，用見理隨物顯，唯人所感，皆可類通。」〔清〕王夫之撰，戴鴻森點校，《薑齋詩話箋注》（臺北：木鐸出版社，1982年），頁127。

¹⁰⁶ 參考徐復觀，〈釋詩的比興——重新奠定中國詩的欣賞基礎〉，頁74-79。

¹⁰⁷ 《毛詩》注明「興也」的共一百一十六篇，因為這些「興體」詩，起情之句都在首章或每章之首，一開始就造成某種抒情氣氛，提示某種形象來引導聽者或讀者產生聯想。陳良運，《中國詩學體系論》，頁123。

的結尾地方出現興體的例子，如《唐風·椒聊》、《小雅·出車》等詩。¹⁰⁸

事實上，不管詩人在寫作時以直覺思維寫作，還是對於表現技巧有很強的自覺，在實際創作中，「賦比興」的三種基型，常會以「參互變通的各種型態」出現。¹⁰⁹ 例如朱熹《詩集傳》在詩作之下除了分別標出賦、比、興，在有些詩作的註解中又分出「興而比」、「比而興」或是「賦而興」的狀況。例如《周南·漢廣》：「南有喬木，不可休息」，朱熹在下面標注：「興而比也」。¹¹⁰ 又如《衛風·氓》：「桑之未落，其葉沃若」，朱熹在下面標注：「比而興也」。¹¹¹ 再如《王風·黍離》：「彼黍離離，彼稷之苗」，朱熹在下面標注：「賦而興也」。¹¹² 甚至有「賦而興又比也」的情況，如《小雅·頍弁》：「有頍者弁，實維在首」。¹¹³ 不過，朱熹又說，這些「興而比」的狀況，整體要視為「興」。¹¹⁴

由於興是先建立在類比性聯想的思維基礎上，然後才以外在寫作技巧來表現，¹¹⁵ 所以它一方面是與賦、比並列的藝術手法，但是由於它本身所帶出的想像空間較大，因此在實際的作品中，會有比興兼

¹⁰⁸ 「興」主要表現於章法上，通常用在詩的開頭，也可以用在詩的結尾。但是用在「篇終」與「興者，起也」並不會相矛盾，因為對於作品來說雖則是「結」，但對於欣賞者情思的再造想像來說，也可以說是一種「起」。參考覃召文，《中國詩歌美學概論》，頁93。

¹⁰⁹ 參考徐復觀，〈釋詩的比興——重新奠定中國詩的欣賞基礎〉，頁81。

¹¹⁰ 〔宋〕朱熹，《周南·漢廣注》，《詩集傳》，卷1，頁6。另外，《唐風·椒聊》，朱熹也是標注「興而比也」。

¹¹¹ 〔宋〕朱熹，《衛風·氓》，《詩集傳》，卷3，頁37。另外，《曹風·鴉鵲》，朱熹也是標注「比而興也」。

¹¹² 〔宋〕朱熹，《王風·黍離》，《詩集傳》，卷4，頁42。另外，《鄭風·野有蔓草》、《小雅·小弁》，朱熹也是標注「賦而興也」。

¹¹³ 〔宋〕朱熹，《小雅·頍弁注》，《詩集傳》，卷14，頁161。

¹¹⁴ 問：「《詩》中說興處多近比。」曰：「然。如〈關雎〉、〈麟趾〉相似，皆是興而兼比。然雖近比，其體卻只是興」。參考〔宋〕朱熹撰，鄭明等校點，《朱子語類（四）》，頁2739。

¹¹⁵ 參考葉舒憲，《詩經的文化闡釋——中國詩歌的發生研究》，頁432。

具、或是興體包含賦與比的情況。此外，在實際的創作中，詩人所寫出的詩句，其構思往往來自於整體性的藝術思維，因此中國古代的詩家面對諸多文藝創作，都明白要以綜合性的直覺能力來為詩句下判斷，因此就有「興而比」、「比而興」，或是「賦而興」等不同狀況。事實上，就藝術效果而言，興和比賦相互綜合應用，往往使作品能夠呈現出「更繁複更動人的面貌」。¹¹⁶

六、結論

「興」是一個跨越諸多範疇的辭彙，從音樂、歌舞、宗教、政治到文學。緣於此，在興正式轉向文學用法之後，才能因著其豐厚的潛質，進而具有與中國主流的美學傳統結合發展的基礎。綜合上述所論，本文將定位在「詩之法」的興整理出一個基本輪廓，此結構包含兩部分的相應關係，即是「興句」(A)與「應句」(B)的關係。透過比興之中AB的關係與性質的比較，興的結構特性可以下面幾個要點來說明：(1)就AB之間的緊密度而言是「比顯而興隱」。(2)興中的AB是「前後關係」；而比中的AB是「並列關係」。(3)就AB的性質而言，「興」大多是由「物」到「事」；「比」較多的是由「物」到「物」。(4)就最終指向的意義寬窄度而論是「興闊比狹」。(5)以情感或感性度作為比較，「比」以理智為主；而「興」以情感為主。(6)「比」與主題仍有間隙；「興」與主題的關係更直接而重大。(7)「興句」不一定出現在句首，也可以在一首詩的中間或後面。且興的影響往往散布於全詩，並可能同時涵蓋賦與比。

整體來說，雖然比、興都涉及了兩個事物之間的關係，但是比中的AB關係較為明顯，興則較不明顯，即所謂的「比顯而興隱」。不

¹¹⁶ 參考吳宏一，《詩經與楚辭》，頁112-115。

過，這是表面上的隱蔽與鬆散，就內在真正的聯繫來說，興中的 AB 關係實更為緊密。而許多詩家以「比」是由「物」到「物」，而「興」是由「物」到「事」來區分比興，究其底是要藉著「物」與「事」在字面上「範圍」的區分，來說明比興最終指向的意義寬窄度不同，即「興闊比狹」。也就是要強調「興」由 A 到 B，往往具有意義範圍的擴展，「比」則往往停留在相同的範限，因此不可囿於「物」與「事」的表面意思。若是從宗教緣起來看興在整首詩的整體作用與意義，在興於宗教儀式的作用中，我們會發現它在整首詩中所發揮的作用是氣氛的營造。植基於在原始宗教儀式中的歡呼與情緒的升起之意，興像是一股引流，引導讀者走向某種心靈場域。但它並不止於整體氣氛的營造，此一氣氛是與詩歌主題緊密相關的「感性衝擊力」，甚至可以控制一首詩的面貌。從這個角度看，興在整首詩中的意義絕不止於是局部片面的，而是遍佈於整首詩作中。因此相較而言，「比」與主題仍有間隙，但「興」與主題的關係更直接而重大，「興句」總是與全詩的主旨相呼應，甚至代表一首詩的主題其完整而強烈的縮影。

此外，由於經歷宗教儀式與「詩之用」等範疇的洗禮，興不只是藝術手法，更是一種「引譬連類」的類比性思維方式，體現神話思維「自我中心性」的思維。如此也可以判定興中的 AB 之間的關係，是屬於感性的、直觀的關係，不一定能用科學邏輯來解釋。更確切地說，興中的事物與主題的關係，不是理路的聯結，而是以情為主，依據「感情的氣氛、情調」作有意無意的融合。相較而言，比中的 AB 之間的關係則可以從理智上找到牽繫。此外，興雖然作為與賦、比並列的藝術手法，但因為它本身是一種詩性思維，是擴大到整首詩的氛圍，因此在實際的作品中，興不一定出現在句首，也可能出現在句中或句尾，而且興中還可能涵蓋賦與比的表現手法。

以上主要為興在藝術表現方法的層面上，即是作為「詩之法」的興，理出一個基本的輪廓與意義。不過，要強調的是，緣於興具有「詩

之用」的面向，興在內在精神上也有一個始終貫穿的特性。上文已提及，因為曾經過從巫術祭儀到春秋時代「賦詩言志」的傳統，以及受到周代禮樂制度之文化傳統的洗禮，使得賦比興，特別是比興，總是與「詩教」以及「詩言志」的觀念不斷地交纏牽連。¹¹⁷ 諸如《論語·陽貨》提出「興、觀、羣、怨」，士人總是在「事父」、「事君」的情境中運用到「興」，「興」因此具有倫理社會的功能性，含蘊了士大夫的責任感，其後受儒家影響的文人，往往把「興」與一定的道德和倫理內容相互聯繫在一起。¹¹⁸ 再到漢代，又因受到「詩教」的洗禮，興更與比一起承擔社會功能，總是包含了教化與諷刺方面的意義，¹¹⁹ 由此可以看出「興」與「比」在有所區別之中，仍有相輔的關係。後人面對比興，雖不像漢代詩家必從中發掘深奧的微言大意，但是比興也始終與士大夫出處進退的感懷力相伴相隨。於此，經過政治、宗教、藝術等文化傳統的薰染，比、興一方面成為古典詩的重要詩學概念，更同時兼具「藝術技巧」與「政教功能」兩個面向。雖然魏晉之後，比、興已較多地從「藝術」層面被應用與探討，但是比興之中卻始終包含了士子出處進退的情志感發。及至唐代，甚至將「比興」合為一詞來加以使用，其內蘊類似於「興寄」的概念，即是重視詩歌內容應具有寄託政治懷抱或社會關懷的特點。¹²⁰ 也就是對於中國士大夫而言，「比興」除了是一種詩體，更具有一種精神價值與信念，是一種能夠反映現實內容或寄託政治情志的詩體。¹²¹ 「比興」在委婉含蓄的

¹¹⁷ 詳參劉懷榮，《賦比興與中國詩學研究》，頁191。

¹¹⁸ 王凱，《自然的神韻——道家精神與山水田園詩》（北京：人民出版社，2007年），頁160。

¹¹⁹ 「興」一直被納入政教詮釋的原因之一，是因為在帝王專制時代，大臣不得直言，只有引聖人之言來諷諫君王。傳詩經的儒者，自然也希望運用詩經發揮政教功能，以合乎通經致用的原則。參考屈萬里，〈先秦說詩的風尚和漢儒以詩說教之迂曲〉，頁383。

¹²⁰ 詳參朱自清，《詩言志辨》，頁90。

¹²¹ 中唐以後的白居易，幾乎把「比興觀」的內涵限定在諷喻美刺的範圍內。詳參劉懷榮，《賦比興與中國詩學研究》，頁297-298。

特質中，總是包含某一程度的「寄託」和「風骨」，具有諷喻的功能。¹²² 所謂的「托物興辭」、「睹物興情」、「感興起情」、「物以情興」、「興發感動」都說明「興」的內在飽含著士子的心靈感懷力。這也是「興」自漢代以來，雖然各家對於其藝術面向詮釋不一，但是始終貫穿於其中的一種不變的內在精神價值。我們在為興的藝術手法整理一基本輪廓時，也不能忘記它始終沒有被遺棄的這一精神內涵。

雖然「賦比興」三者並稱，在歷史發展的進程中，在部分意義上有所分化與合流，但是三者相較，「興」在詩藝上還是被認為居於三者之冠，¹²³ 正因為「興」不是單純的修辭類比，而有寄意言外的特點，它可兼有賦比之義，而「直陳其事」的賦和「以字詞選擇或替代」的「比」就不具備這種特點。¹²⁴ 可以說在士大夫的心目中，高妙的「興」除了在藝術特質上須符合上文所歸納的輪廓，還必須以高度的概括性來寄託豐厚的思想內容與現實意義。因此可以說興在「士階層」文化中乃佔據一核心位置，在士大夫表達出處進退的感懷力的層面上，兼具心靈表徵與詩體呈現兩個面向。若離開「必發之志」、「不能已之情」，僅從藝術技巧上談興，就沒有看到其內在真正的價值。¹²⁵ 正因為興是中國美學特有的藝術原質，許多美學概念都與它有所聯繫。例如興所包含的「引譬連類」的類比性聯想思維，是基於人與物之間的心物交感，因此，興就與中國古典思維中非常重要的「物感說」有所牽繫，¹²⁶ 而在物色交融中成就「情景交融」的藝術境界也成為

¹²² 從唐代到宋代，諸多詩人如陳子昂、李白、元稹、白居易、梅堯臣等，在進行詩歌革新運動時，都提出「興寄」和「風骨」作為標準，高舉繼承《詩經》「風雅比興」的旗幟。詳參夏傳才，《詩經語言藝術新編》，頁 97-99。

¹²³ 就賦比興三類的表現效果來說，「興」所帶給作者、讀者之感動最大，且往往超出表面文辭，而有含蓄不盡之意。參考簡良如，《詩經論稿》，頁 68。

¹²⁴ 毛正夫，《中國古代詩學本體論闡釋》，頁 158。

¹²⁵ 同前註，頁 160。

¹²⁶ 許多學者都將興與「物感說」的脈絡連結在一起。例如王凱認為：「由於『物感』與『興』

文人所追求的審美理想。¹²⁷ 此外，傳統詩家都感受到興具有潛伏性的力量與「不可言傳」的性質，因此它又與中國詩歌美學「言外之意」的範疇有所結合。此外，還由興延伸出許多美學觀念：諸如「感興」、「興象」、「興寄」、「興會」、「興味」、「興致」等。可以說，興是中國詩性思維的一個開端，中國美學基本上是以它為中心，泛起層層漣漪，不斷地輻輳出去，進而蔚為中國美學的汪洋大河，成就中國美學豐富多彩的內容與視野。

（責任校對：林泓任）

相通，傳統詩學常常把『感』與『興』合成一個詞，稱之為『感興』。參考王凱，《自然的神韻——道家精神與山水田園詩》，頁 160。又如簡良如說：「『興』含有『物之詩性化過程』，是人置身『物』中，又不主動地轉『物』為詩的示範。」參考簡良如，《詩經論稿》，頁 75-76。

¹²⁷ 根據蔡英俊的看法，「比興」觀念可以說是中國抒情傳統發展出「情景交融」之審美理想的先導。由漢儒的「比興」、到劉勰的「物色」、鍾嶸的「形似」，終至王夫之的「情景交融」，均可視為傳統批評家探究與奠定情景問題所各自倚賴與發揮的術語。詳參蔡英俊，《比興物色與情景交融》（臺北：大安出版社，1990 年）。

引用書目

一、傳統文獻

- 〔漢〕毛公傳，〔唐〕孔穎達等正義，《毛詩正義》，收入《十三經注疏分段標點》，臺北：新文豐出版公司，2001年，冊3。
- 〔漢〕鄭玄注，〔唐〕賈公彥疏，《周禮正義》，收入《十三經注疏分段標點》，臺北：新文豐出版公司，2001年，冊6。
- 〔魏〕何晏等注，〔宋〕邢昺等疏，《論語注疏》，收入《十三經注疏分段標點》，臺北：新文豐出版公司，2001年，冊19。
- 〔西晉〕摯虞撰，張鵬一校補，《文章流別志論》，收入《四部分類叢書集成續編》，臺北縣：藝文印書館，1970年，第16輯。
- 〔梁〕劉勰著，王更生選注，《文心雕龍選讀》，臺北：巨流圖書公司，1994年。
- 〔梁〕鍾嶸著，曹旭箋注，《詩品箋注》，北京：人民文學出版社，2009年。
- 〔宋〕鄭樵撰，《六經奧論》，《景印文淵閣四庫全書》，臺北：臺灣商務印書館，1983年，冊184。
- 〔宋〕朱熹，《詩集傳》，臺北：華正書局股份有限公司，1977年。
- 〔宋〕朱熹，《四書章句集注·論語集注》，臺北：學海出版社，1988年。
- 〔宋〕朱熹撰，鄭明等校點，《朱子語類（四）》，收入《朱子全書》，上海：上海古籍出版社，2002年，冊17。
- 〔清〕王夫之撰，戴鴻森點校，《薑齋詩話箋注》，臺北：木鐸出版社，1982年。
- 〔清〕姚際恆著，顧頡剛點校，《詩經通論》，收入林慶彰編著，《姚際恆著作集（一）》，臺北：中央研究院中國文哲研究所，1994年。

〔清〕段玉裁撰，《斷句套印本說文解字注》，臺北：漢京文化事業有限公司，1983年。

〔清〕陳奐撰，《詩毛氏傳疏（一）》，《孔子文化大全》，山東：山東友誼書社，1992年。

〔清〕劉熙載著，袁津琥校注，《藝概注稿》，北京：中華書局，2009年。

二、近人論著

王凱，《自然的神韻——道家精神與山水田園詩》，北京：人民出版社，2007年。

王志，《周代詩歌制度與文化研究》，北京：社會科學文獻出版社，2012年。

毛正夫，《中國古代詩學本體論闡釋》，臺北：五南圖書出版有限公司，1997年。

朱自清，《詩言志辨》，臺北：臺灣開明書店，1964年。

吳宏一，《詩經與楚辭》，臺北：聯經出版事業股份有限公司，2010年。

李健，《比興思維研究：對中國古代一種藝術思維方式的美學考察》，合肥：安徽教育出版社，2003年。

屈萬里，〈先秦說詩的風尚和漢儒以詩說教之迂曲〉，收入林慶彰編著，《詩經研究論集》，臺北：臺灣學生書局，1983年。

周英雄，《結構主義與中國文學》，臺北：東大圖書股份有限公司，1992年。

周策縱，《古巫醫與「六詩」考》，臺北：聯經出版事業公司，1986年。

俞建章、葉舒憲，《符號：語言與藝術》，上海：上海人民出版社，1988年。

- 徐復觀，〈釋詩的比興——重新奠定中國詩的欣賞基礎〉，收入林慶彰編著，《詩經研究論集》，臺北：臺灣學生書局，1983年。
- 夏傳才，《詩經語言藝術新編》，北京：語文出版社，1998年。
- 袁長江，《先秦兩漢詩經研究論稿》，北京：學苑出版社，1999年。
- 覃召文，《中國詩歌美學概論》，廣州：花城出版社，1990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。
- 裴普賢，《詩經研讀指導》，臺北：東大圖書股份有限公司，1977年。
- 劉懷榮，《賦比興與中國詩學研究》，北京：人民出版社，2007年。
- 陳世驤，《陳世驤文存》，臺北：志文出版社，1975年。
- 陳良運，《中國詩學體系論》，北京：中國社會科學出版社，1992年。
- 錢穆，《論語新解》，臺北：東大圖書股份有限公司，1991年。
- 蔡英俊，《比興物色與情景交融》，臺北：大安出版社，1990年。
- 鄒其昌，《朱熹詩經詮釋學美學研究》，北京：商務印書館出版，2008年。
- 簡良如，《詩經論稿》，新北：Airiti Press Inc.，2012年。
- 鄧新華，《中國古代接受詩學史》，上海：上海人民出版社，2012年。
- 顧頡剛，〈起興〉，收入林慶彰編著，《詩經研究論集》，臺北：臺灣學生書局，1983年。
- 〔日〕白川靜著，杜正勝譯，《詩經的世界》，臺北：東大圖書股份有限公司，2009年。

A Basic Outline of *Xing* 興 and its Overall Significance in Chinese Poetry

Yi-jing Lu*

Abstract

Feng, ya, song, fu, bi, and xing (風、雅頌、賦、比、興) have always been concepts of great consequence in Chinese classical poetry and aesthetics. Among these concepts, *xing* is especially important. Because interpretations of *xing* differ, and because it is more prominent in the Chinese tradition than the western one, this article seeks to construct a complete outline of the significance of *xing* based on an historical analysis of the term. In the article, we discuss four key aspects of the structure and meaning of *xing*: first, the various categories covered by *xing*, such as music, religion and literature; second, the fundamental form and structure of *xing* in poetic method; third, the structural elements of *xing*, particularly regarding the relationship between, and the characteristics of, “scenery” and the “poetic subject;” and fourth, the determination of the complete function and significance of *xing* with regards to the creative origin. Through this analysis, we hope to construct a basic outline of *xing*, and provide a more comprehensive understanding of the function and meaning of *xing* in classical poetry.

Key words: *Shiliuyi* 詩六義, *xing* 興, *bi* 比, classical poetry, aesthetics

* Associate Professor, General Education Center, Chien Hsin University of Science and Technology