

興義轉向的關鍵——鍾嶸對「興」的新解

李正治

一、前言

在中國詩論中，「興」是一個極為重要的關鍵字。對於「興」義的闡發，首先是環繞著《詩經》的詮釋而來，其後則蔓延到五、七言詩。

孔子云：「詩可以興」，又云：「興於詩」，主要是就讀者立場揭示閱讀作品之際心靈之興發感動的創造性，這種興發感動的創造性有其領悟存在真理的效用。其後兩漢附着在「六義」或「六詩」的詁訓，則大體傾向於以興為關懷政教的士人階層在創作上的表現技法，而且這種表現的實質是「以興為喻」。此中種下了比興難於界劃的糾結，成為中國詩論上纏訟不決的一個問題。①六朝突出於「作為表現技法之興」以外的新見，乃是在「感物緣情」的新詩觀下發現：興是一個存在上「感物起情」的美感經驗。六朝以下，不管是針對《詩經》乃至五、七言詩的興義闡釋，大抵都在以上所揭諸面意義的基盤上進行。然在此之外，卻轉出一路最值得注意的新展向，此一新的展向認為：語文構造的表現必須具有美感情趣的特質，亦即必須「意在言外」，「言有盡而意無窮」，而以語文構造表現本身之富涵美感情趣的特質為興，亦以此作為詩之美學基準。這一路的詩論，由司空圖的「韻外之致」說、嚴羽的「興趣」說、王漁洋的「神韻」說代表，在中國詩論上形成了創新的發現與開拓，今人稱之

爲「美感境界」的詩論。

概觀以上所述興義的發展，大概都會令人產生一個困惑，卽：「美感境界」的詩論究竟是由以前何種興義而開啓的？考察由讀者立場、表現技巧及美感經驗諸層面的興義，其實都不能爲我們提供答案。因爲從邏輯來說，它們與「作爲美感境界的興」所揭露的層面並未構成本質性的關連。基於此，傳統興義的發展如何轉向美感境界的詩論？在中國文學批評史上乃成爲一尙未完全闡明清楚的問題。想要解決這個問題，必須先找到此前揭露語文表現之美感情趣的本質線索，否則大體都落於模糊影響之談，或不能免於推論的跳躍。依據我的理解，此中轉向的關鍵乃在南朝鍾嶸對「興」所作的新解上。由此而觀，鍾嶸興義在傳統興義的發展中實占有重要地位。但鍾嶸興義雖占有如此重要地位，其興義界定卻未得到相應的了解，本文焦點緣此集中在處理下述兩個問題：一、鍾嶸如何由其前興義的發展而轉向？二、鍾嶸興義如何了解？在述及兩漢興義時，順帶釐清比興糾結的問題。

二、鍾嶸之前「興」的解釋

1. 毛傳鄭箋以興爲喻，屬於表現技法

在《八毛詩序》首揭「六義」之前，《周禮·春官·大師》卽有「六詩」之文，六詩分別爲「風、賦、比、興、雅、頌」。據六詩平列來看，可能爲古代的六種樂歌^②。漢代就這六種樂歌分類的「意義」加以把握，因此稱「六義」，六義排列與六詩同，顯是直承六詩次序。漢代傳注，對於六詩或六義均予平列解釋，並未明顯劃分「詩體、詩法」兩組^③，但在其解釋的過程中，卻隱然呈現兩組劃分的意識。這只要看毛傳鄭箋對於興句的標明與注解，都是在風雅頌的詩中展開，當可得知。賦比興在風雅頌的詩類之中，實已表示賦比興屬於詩法，沒有獨立成爲詩類的意義，然而漢代說詩又爲何把賦比興限定在詩法層面？是否有一歷史的必然的緣由？推究其因，當有二點：

1. 詩經只有風雅頌三類詩體流傳，賦比興沒有獨立的詩類可尋，由於缺乏詩為指謂對象，其義不易掌握，不比風雅頌能有一客觀的確解，是以《毛詩序》首揭六義，卻只解釋風雅頌，對於賦比興則隻字未及。

2. 賦比興雖無詩為對象，不能由詩體掌握，但又與詩有關。由於當時賦比早已發展為語言表達的一種方式④，而毛傳又以興為喻⑤，故賦比興自然轉向風雅頌中詩法的說明。

由這兩點原因的限制，賦比興的解釋不得不向詩法而趨，故漢代雖未明言六義的兩組區分，但其實已隱然如此認定。六朝則明視三者為表現技法，如劉勰《文心雕龍》在文術論部份討論「比興」，鍾嶸《詩品》以賦比興為詩的創作所運用的「三義」。至唐代孔穎達《詩經正義》出，明言「詩體、詩法」兩組區分⑥，此說底定，再無異辭。

作為表現技法而言，興在漢代主要被視為「以象喻義」的譬喻方式，不僅毛傳鄭箋如此，鄭衆、王逸諸人的看法也相當一致⑦。由「象」與「義」張開譬喻的兩極：一邊是自然景物，一邊是政教得失，詩人的心靈週旋於運用自然景物的形象隱喻政教得失的人事現象，以發抒對政治社會的積極關切。這裏略引鄭箋兩則為例（此是鄭玄自破其興美之說的兩例，由於本文旨不在批評其誤，故其說矛盾不予探討），以上所述當即見例而明：

△《邶風·柏舟》：「汎彼柏舟，亦泛其流」箋：「興者，喻仁人之不見用，而與群小人並列。」

△《邶風·北風》：「北風其涼，雨雪其雱」箋：「興者，喻君政教酷暴，使民散亂。」

「柏舟」與「北風」的興句，均為自然景物的形象，而所喻在於政教得失之義，這是一種間接的表現法，正是「以象喻義」，毛傳鄭箋均以此為興。同時解釋上注重政教的喻指，姑不論其本事的真確與否，實顯示一積極的人文關懷的精神。然而這些觀點，亦存在著兩個問題：

1. 以興為喻，是否觸及興的本質？

2. 若興爲喻，是否定須喻指政教之事？

前者是文學上興的真義問題，興的真義不明，故傳注上有比興之義的糾纏，紛爭未已。毛傳鄭箋以興爲喻，基本意義上便不能與比界劃清楚，這是興義的一大問題，亦顯示興的特質不在「喻」上。然而要解決此一問題，不能噉噉在文字詁訓的異同上，而要回到使興的表現成爲可能的興的經驗上，作一清楚的照察。至於後者，在創作上或批評上，把興的喻指定位在政教之事，這是源於背後詩觀的左右。漢代詩觀，以詩大序所揭的「詩以言念」爲主，這是沿襲先秦的古老觀念。所言的「志」偏向家國天下之志，不是一般的生活情懷，這自然是知識份子以政教關懷爲中心的詩觀，立基於積極關懷人文世界的精神，而視詩爲社會文化時空中的產物，詩被動的反映或主動的批評當時的社會文化現象。故詩大序雖重感物而動的情，但感物的「物」實指政教現象，因而其情亦屬政教之情，這點在《樂記》中觀點亦相一致^⑧。由此，興的表現只是用以喻指政教之事，對於其他可能便忽略了。鄭玄與義：「興者，見今之美，嫌於媚諛，取善事以喻勸之」（《周禮鄭注》），便是漢代詩觀左右之下的興的界定，這個界定包涵了「政教（興衰）之興」（即所謂「今之美」）和「譬喻之興」於其中，但質實言之，「政教（興衰）之興」與興的表現並無必然的關聯，加上「政教（興衰）之興」的用意，只是在使興的表現必然的喻指政教之事。如果我們認爲「興美」之說過於狹隘，應擴大爲「興兼美刺」，興還是一樣的喻指政教現象，依然落在漢代詩觀的支配底下。因此，要對興的喻指尋求其他可能，必須在其詩觀之外先尋得其他可能，若有一不以知識份子關懷政教爲中心的詩觀，或一更廣大的、能包涵人文關懷於其中的詩觀，則興的喻指自應有一解放。

六朝詩觀轉向感物緣情，「物」既不限於政教現象，而常指自然現象；「情」亦不限於政教之情，而常指個人情懷。詩觀既變，對於興的看法亦與漢代有些不同。而由感物緣情的經驗的重視，六朝人亦特能洞視興的真義。

2. 六朝人重視興的經驗

毛傳獨標興句，可見其對於興的表現的重視，但其重視的主要原因，是因興的喻指常晦澀難明，故孔穎達說：「毛傳特言興也，爲其理隱故也。」（《詩經正義》）興的特質的了解與興的藝術價值，均未成爲傳注上所要討論的問題。然要徹底了解興的特質，我們就不能再侷限於「以興爲喻」的解釋，而要追問：「毛傳何以能以興爲喻？」這是要由概念界定以後，逆溯到使其概念可以如此界定的根源地方來考察。而其逆溯之法，即由興的表現推回使其可能的興的經驗，毛傳鄭箋由於傳注體例的限制，不能對興的表現作進一步的探討，但在歷史的發展中，六朝人卻由感物緣情的重視與體驗，而對興的表現有一親切的體會。

依漢人通義，興的表現是「以象喻義」，象是天地間自然景物的各種形象（包括動態形象與靜態形象），這些象都是詩人生活間觸目所及，那麼詩人以景物起興，應有一先在的感物與情的經驗。不過，漢人能觸及興的經驗層面的討論幾乎沒有，僅有劉熙《釋名》云：

興物而作謂之興。

上下兩個興字，明顯地分屬經驗和表現的不同層面。而劉熙興義超出漢人之處，即在指明：表現的興是由經驗的興而來。

從文字訓詁上看「興物」的語義，其上字「興」作動詞用，運用的是興的本義「起」⑨。但「興物」一語不能直接以「起物」講，這裏要曲折地說爲「感物起情」。興物便是感物起情的生活經驗，這是人類生活間或多或少都擁有的經驗。這種經驗的發生，是人們生活中隱而未發的某種情思，突然觸及外在景物而洋溢瀾漫，內在情思與外在景物交織交融，而感受到觀照外物，情景相融之美的喜悅。整個六朝亦都注意興作爲經驗的意義，其探討均比劉熙清楚，更且以興爲詩之產生的根由，而有「感物緣情」的詩觀。如：

陸機《文賦》：「遵四時以嘆逝，瞻萬物而思紛。悲落葉於勁秋，喜柔條於芳春。」

劉勰《文心·物色》：「歲有其物，物有其容。情以物遷，辭以情發。」

《文心·詮賦》：「草區禽族，庶品雜類，則觸興致情。……原夫登高之旨，蓋覩物興情。」

鍾嶸《詩品序》：「氣之動物，物之感人，故搖蕩性情，形諸舞詠。」

從這些六朝重要批評家的引文，可見都涉及「覩物興情」的興的經驗。作爲一個經驗而觀，覩物興情本身便是一美感經驗，因爲它基於觀照外物的美感態度，而不涵有實用的目的與利害關係。興情的物，在此經驗中只是情的表象，不具有現實生活中的工具價值，亦不構成對人的實際壓迫，只是爲人所觀照的美感對象。感物的情，在此經驗中亦只迴向於物，與物相融，它顯示一觀照的美感態度，對於物態變化的感應與欣賞，但不具有現實生活計較物之實用與利害的企圖。由興的經驗的注意，進一步自能發現情與物的關係。

興的經驗自然是情物交融的美感經驗，「感物起情」（或覩物興情）與「情景交融」便爲其經驗特質。劉勰《文心·比興》篇云：「起情故興體以立」，便是有見興的表現建立在此一經驗特質的基礎之上。但興的經驗中之情與物的交會，只是天地間一種偶然的遇合，此物不必限定的觸發此情，此情亦不必限定的感於此物。前者如某甲見月而懷友，某乙見月而思鄉，某丙見月而悼亡，同此月也，而觸情萬千；後者如思鄉之情，可因異鄉之月而引發，亦可因異鄉的青山引發，而其他大小景物，也都可爲引發之具，同此情也，而引發之物不同。故原則上說：引發此物的物是無限的，而此物引發的情也是無限的。

由於是偶然的遇合，情與物可以有類似之處，也可以無類似之處，這與比是發現象與象間的類似關係，而必然建基在此類似關係不同。興的特質原是劉勰說的「起情」，原不過問「情與物有無類似關係」？而若過問此一問題，興則包涵兩種可能。漢人特別重視的是「情與物有類似關係」的一面，故以興爲喻，但事實上「喻」並非興的主要特質，這就是漢人興喻之義造成傳注上一大纏夾的根本原因。自六朝以下，則由於興之經驗大明於世，

大都知有「兼比之興」與「不兼比之興」^⑩，這是依有無類似關係而劃分興的表現的兩種類型，大抵不錯。只是六朝雖有了解，並無人起而糾正漢注缺失。

注重興的經驗，那麼興的經驗中的美感情趣究竟要如何表出，才算興的表現？這是必然涵有的問題。關於這點六朝大致維持「以象表出」的說法，因為象在興的經驗中是起情的象，以象表出亦最能保留「起情」的興的特質。故凡以象表出而涵蘊象外之情的表現方式，均為興的表現。比較比賦之表現興的經驗而言，其效果均不能如興的技法之能呈顯興的經驗之美感，不過這是相對的價值高下，一首詩實有賴三者融合而呈現美感境界，故鍾嶸《詩品序》說：「宏斯三義，酌而用之。」

興作為表現技法及作為美感經驗的演變如上，此中範圍了興義界定的各種層面，但鍾嶸的興義依然溜出這些層面之外，別立「新」解。

三、興義的轉向——鍾嶸對興的新解

鍾嶸興義：「文已盡而意有餘，興也」幾乎脫離詁訓傳統之外，不僅其字面與以往的解釋均無雷同之處，而且不涉及「譬喻」及「感物起情」的通義，以此即足以言其解釋之「新」，但其新又新在何處？如何在文學層面（如表現層面、境界層面等）上加以指明。

即使「文已盡而意有餘」字句淺白，但今人解釋即有歧義。徐復觀先生入釋詩的比興與廖蔚卿先生入詩品析論分別涉及，所見不同。為了正確地了解鍾嶸興義，由有關的解釋進入再行檢討，似乎不為無助。以下即分述及檢討徐、廖兩位先生的看法。

1. 徐復觀之說的檢討

徐先生認爲所謂的「文已盡」，是指「詩章結尾」。按照《詩經》慣例，興句大都置於句首，但《詩經》也有變例，經由漢魏六朝五言詩的發展，一章之首的興漸漸轉移到章尾。這種章首章尾的出入，徐先生認爲僅是形式上的問題，並非興之本質上的問題。興必發展到章尾，才算達到興在詩中作用的極致。

至於「意有餘」的「意」，徐先生認爲決非「意義」的意，而是「意味」的意。意義的意，是以某種明確的意識爲其內容，而意味的意，則並不包含某種明確意識，而只是流動著一片感情的朦朧縹緲的情調，此乃詩之所以爲詩的更直接地表現，所以是更合於詩的本質的詩。一切藝術文學的最高境界，乃是在有限的具體事物之中，敞開一種若有若無、可意會而不可言傳的主客合一的無限境界，興用在一章詩的結尾，恰恰發揮了此一功能①。依徐先生之說，鍾嶸視興爲一種表現方式，但形式上與毛傳鄭箋所認爲的章首之興不同，它是運用在詩章結尾——即「文已盡」處。鍾嶸是體認到章尾之興能使全詩達到「意有餘」的美感效果，以此來界定興義。按照此說，鍾嶸興義之「新」，便落在興在章尾的運用及其美感效果的洞察，這均非詁訓傳統所能提出。

徐先生把興定在表現層面，原無疑義，然而問題出在「文已盡」的解釋上。把「文已盡」解爲詩章結尾，把興當作章尾之興，這種解釋不僅得不到六朝諸家批評觀念的佐證，甚至在六朝詩的發展中亦得不到強力的證明。得不到六朝諸家的佐證，尚可說爲鍾嶸的獨見；可是得不到六朝詩的證明，則鍾嶸如何從文學發展中得到此一洞識？徐先生明明說由章首的興到章尾的興，乃是詩的發展中興體的演變：「由章首的興到章尾的興，這種形式上的出入，應當在詩的發展中來研究興體的演變，在興體的演變中求得鍾嶸說法的解答。」②然而直到鍾嶸的時代，詩的發展並未演進到對於章尾之興有自覺或大量運用，這是徐先生不能自圓其說之處。其文引例，不舉六朝詩，而舉唐王昌齡《從軍行》絕句爲例，或許能證明章尾之興的美感效果，但根本不足證明鍾嶸興義爲章尾之興。而若考察《詩品序》中視爲「五言警策」的佳作，大抵其結尾都在陳述一種心情或一種願望，屬於古人所謂的賦句，卻很少看到結以興象之語的情形。即連沈約譽爲「興會標舉」的謝靈運，與步蹤山水詩風的謝朓，其結尾亦不能跳出此一模式，可見徐文實是誤解了「文已盡」的意思。

至於六朝的其他批評文字，均無章首之興或章尾之興的特別強調。換句話說，六朝批評家，除了承認詩經有章首之興外，在五言（或七言）詩的創作上並不認為興應該用在詩中何處，章首亦可，章中亦可，章末亦可，這裏沒有固定的法式可立。

由上面的檢討，釋鍾嶸與義為章尾之興，實無文學發展及其他批評文字的有力證據。若說為鍾嶸就詩的發展研析而來的獨特洞見，何以鍾嶸只是一筆帶過，卻不大事闡揚，使「章尾之興才能造成興在詩中的最高效果」之說大明於世？徐先生的解釋窒礙難通之處極為顯明，「文已盡」的意思當另為別解。

2. 廖蔚卿之說的檢討

與徐先生看法不同的廖先生，有意避開此項錯誤。廖先生認為鍾嶸與義如以現代語詞解釋，即為「含蓄」，亦即劉勰所謂「思表纖旨，文外曲致」（《文心神思篇》）。故劉勰謂「興隱」（《比興篇》），又說「隱也者，文外之重旨也……隱以復意為工……夫隱之為體，義生文外，秘響旁通，伏采潛發」（《隱秀篇》）。

廖先生又認為鍾嶸肯定了興是詩的語言構作的特殊質性，而未確認興是詩的語言構作的特殊技法，因此通過指事、造形、寫物的創作過程，只要能使詩的語言具有回蕩的餘意，可以在含蓄中激發情性的反照覺識，便是詩興的極致。最後又強調地說：鍾嶸對於興的技巧及效用的問題不加解釋，換言之，他不認為興是一種詩的語言構造的狹義的修辭法，詩的語言構造本身即是興——即需要「言已盡而意無窮」，即須達到語言構作的精切濃縮而情意的飽和逸宕，否則便不能「味之無極」「聞之動心」，以達成詩之創作。^⑬

廖先生以「含蓄」及劉勰的話說明興義，大致不錯。但以鍾嶸與義對於技巧及效用問題不加解釋，而認為鍾嶸不以興是一種詩的語言構造的狹義修辭法，恐怕還是有問題。廖先生認為詩的語言構造本身即是興，即需要「言已盡而意無窮」，顯然是將「文已盡」的「文」解為詩的語言構造，這種語言構造應包涵傳統的興句、比句、賦句，而興即為各種表現技法的最終指向，使語言構造涵有「意有餘」的美感韻味。因此，在廖先生人從文學現

象與文學思想的關係談六朝巧構形似之言的詩。一文中曾說：「鍾嶸不由作用上去解釋與之爲義，也不從方法上解釋與之爲巧，他是以興的含蓄作爲詩的藝術的最高境界，所以即使是比、賦，也當合乎此一標準。」可是鍾嶸是否不認爲興是與賦比同層面的狹義修辭法？或興的含蓄是否鍾嶸認爲的詩的藝術的最高境界？兩者均爲問題，大可商榷。

鍾嶸明言「詩有三義」，在詩品中他所論的是五言詩，不是詩經，故略去風雅頌，而專論賦比興。賦比興不但是詩經的表現技法，也是一切詩共通的表現技法，故鍾嶸以三義爲詩之所用，不僅提到「宏斯三義，酌而用之」，而且提到專用比興與賦的弊病，故三義屬表現層面，確切無疑。鍾嶸雖在賦比興的古典名稱下，都給予新的解釋，但無礙其屬於表現層面。而且《詩品》中評陶潛之詩「辭興婉切」，評張華之詩「興託不奇」，以及評嵇康之詩「托諷清遠」，顯然都指興的表現而言。興在鍾嶸的看法中有「託諷」之義，這是漢代以來的共識，劉勰《文心·比興》篇所云：「興則環譬以託諷」，「興之託諷，婉而成章」，實可發明鍾嶸的看法。廖先生謂與不指狹義的修辭法，而事實上鍾嶸仍以興爲與賦比同層的修辭法，這都有《詩品》中的文字證據可爲支持。至於廖先生以爲興的含蓄即是詩的藝術的最高境界，鍾嶸卻指出專用比興會造成「意深詞賾」的弊病，若興即爲詩的最高境界，則有何弊病可言？況且嵇康、張華、陶潛詩中用興，卻只位居中品，尤其張華，還被評爲「興託不奇」，可見興尚不能驟然視爲詩的最高境界，視爲最高境界，必待「韻外之致」一系的詩論而後可。鍾嶸所認爲的最高境界是：「宏斯三義，酌而用之。幹之以風力，潤之以丹彩，使味之者無極，聞之者動心，是詩之至也。」亦即透過賦比興三種表現技巧的斟酌運用，適切地表現內在情思，使生命特質及觀照事物的獨特情感鮮明具體的呈現於內容之中，並尋求語言意象的藝術性，而造成一個富含美感價值之統一完美的藝術結構。

3. 鍾嶸興義的確解

鍾嶸既還以興爲表現技法，而無法背離「託諷」的共識，自不能從此說其超出傳統，另創新解。以興爲技法

，則興還是以象表出，由此釐定「文已盡」的「文」，當為「與象之語」的意思。「文」意對舉，或「言」意對舉，或「語」意對舉，在古人並無區別，因此，「文已盡而意有餘」也可說成「言已盡而意有餘」，或「語已盡而意有餘」，但依鍾嶸之意，這「文」（或「言」、或「語」）是特指「與象之語」而言，還不能泛說為「詩的語言構造」。鍾嶸既主感物緣情之說，又特別強調「直尋」之義，興的表現即都具有這些特性，與象之語常為直尋所得的象。今人許文雨解「直尋」之義云：「直尋之義，在即景會心」（《文論講疏》）實以直尋兼含興的經驗與表現兩層。這樣說來，鍾嶸眼中的古今勝語，大都由興的經驗與興的表現而來，故鍾嶸說：「多非補假（用事），皆由直尋」。問題是：直尋或興的表現的價值何在？這就是興義發展所未觸及的問題，而也是鍾嶸興義所代表的根本轉向。

與象之語僅是有限的文字，卻隱示涵附於景的悲喜無限的情意，「文已盡而意有餘」便是點明興的美感情趣或美學價值，鍾嶸的新解便「新」在此處。這不是正面地「由作用上去解釋興之為義，或由方法上解釋興之為巧」，而是「側面的從興的表現當身所具的美感情趣說興」，這也轉出一個興的層面，不是經驗層面，也不是表現層面，而是藝術價值層面，能使人由文字表層進入情意深層，感受到語窮意遠的無限滋味，而不使意盡於象，象止於言，這是興的表現積極顯示的情趣與價值。

相對漢代興義而言，興喻美刺中的興的表現只具有工具的價值，藝術價值的體認被政教的側重掩沒了。鍾嶸的轉向，便是把興的工具價值轉為藝術價值的正視，這一正視，導出了以「言有盡而意無窮」為詩之最高境界的詩論，自司空圖的「韻外之致」說以來行爲一股巨大的潮流。

註釋

- ① 今人朱自清研究此一問題時說：「賦比興的意義，特別是比興的意義，卻似乎纏夾得多；《詩集傳》以

後，纏夾得更利害，說詩的人你說你的，我說我的，越說越糊塗。」見《詩言志辯》，開明書局，頁四九。

② 朱自清即如此主張，曾說：「風、賦、比、興、雅、頌似乎原來都是樂歌的名稱，合言六詩，正是以聲爲用，入詩大序√改爲六義，便是以義爲用了。」這是很合理的說法。前揭書，頁八一。

③ 如鄭注《周禮·六詩》云：「風言賢聖治道之遺化；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，言今之正者以爲後世法；頌之言誦也，容也，誦今之德，廣以美之。」劉熙《釋名·釋六義》云：「興物而作謂之興，敷布其義謂之賦，事類相似謂之比。（缺風）言王政事謂之雅，稱頌成功謂之頌。」



④ 在先秦，比已明顯的成爲語言表達的一種方式，《左傳》已有解詩爲比之說，如文公七年傳，樂豫曰：「葛藟猶能庇其本根，故君子以爲比。」

⑤ 毛傳標明興句的一百十五篇，其中十餘篇有說明，其說明大抵以「若」「如」「喻」「猶」的形式說明興句所喻，明是以興爲喻，是以陳奐《詩毛氏傳疏》葛藟篇云：「曰若、曰如、曰喻、曰猶，皆比也，傳則皆曰興。」關於毛傳興句的實際考察，其詳參見裴普賢《詩經興義的歷史發展》，此文收入裴著《詩經研讀指導》（三民書局）。

⑥ 孔穎達云：「風雅頌者，詩篇之異體；賦比興者，詩文之異辭耳。大小不同，而得並爲六義者，賦比興是詩之所用，風雅頌是詩之成形，用彼三事，成此三事。」

⑦ 鄭注《六詩》，引時代稍前的鄭司農比興之說云：「興者，託事於物」，明是「以象（物）喻義」。鄭玄與喻之說，相當一致。《大司樂》注：「興者，以善物喻善事」，《司裘》注：「厥，興也，若詩之興，取象似而作之」，《六詩》注見③。至於王逸《楚辭章句·離騷序》云：「離騷之文，依詩取興，引類譬喻，故善鳥香草以配忠貞，惡禽異物以比讒佞」，其興亦是「以象喻義」之興，可見興是譬喻，

乃漢代共識。

⑧ 入樂記云：「人心之動，物使之然也。感於物而動，故形於聲。」其中「物」都從政治興衰的現象說。興字的本義，按照現存甲骨文、金文推想，大約與合力舉物有關。甲骨文作，象四手同時舉物之形。小篆作，从舛从同，作共舉解。共同舉物，物即被舉「起」，此一動作實包涵「起」義於其中，故《說文》以興的本義為「起」。但在甲文時代，所舉之物可能是特定的某物，以「日」為象，後來運用於一切有形可見的事物的舉起，最後運用於無形事物的舉起。物的特定所指既消失，惟「起」義猶存，故《說文》釐定其本義為「起」。

⑩ 宋代最盛行這種劃分，朱熹、呂祖謙、嚴粲均曾如此分辨。

⑪ 徐著《中國文學論集》，學生書局，頁一四。

⑫ 同上，頁一一。

⑬ 廖著《六朝文論》，聯經出版公司，頁二二七。

李正治，淡江大學中文系副教授。