

南 華 大 學

哲學系

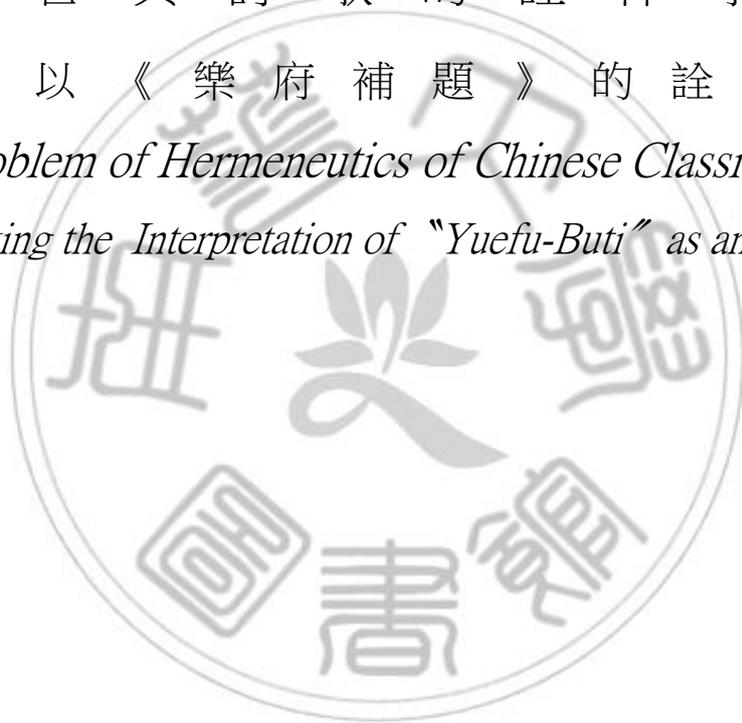
碩士論文

中國古典詩歌的詮釋學問題

——以《樂府補題》的詮釋為例

The Problem of Hermeneutics of Chinese Classical Poetry

—Taking the Interpretation of “Yuefu-Buti” as an Example



研 究 生：黃素雲 撰述

指 導 教 授：吳俊業 博士

中華民國 九十八年 六月 十七日

南 華 大 學

哲學系

碩 士 學 位 論 文

中國古典詩歌的詮釋學問題
——以《樂府補題》的詮釋為例

研究生：景素雲

經考試合格特此證明

口試委員：林維志

孫雲平

吳俊業

指導教授：吳俊業

系主任(所長)：孫雲平

口試日期：中華民國九十八年六月十七日

誌 謝

終於走到這裡。當我提筆寫下這一篇誌謝文，也表示我的人生因為論文的完成，而即將邁入另一個階段，心中卻驀然想起這首禪偈：

廬山煙雨浙江潮，未到千般恨不消。

到得原來無別事，廬山煙雨浙江潮。

此時此刻，東坡「到得原來無別事」這偈語，竟真成為我千里跋涉之後，面對眼前風景最貼切的心情寫照。回想這一路為兼顧兩者品質——論文寫作與自身教學工作的漫長艱辛，心中不禁百感交集。也真切的感受到，如果沒有我身旁師輩友朋的提攜鼓勵，工作夥伴的體諒協助，父母全然的支持與護翼，我可能無法完成我的碩士求學過程。

即使這條路走來曲折艱辛，但人生如果可以重新選擇的話，我恐怕還是會毅然接受挑戰。幸運的是，我在南華哲研所得遇一群最棒的師長，而這其中影響我最深——在思想、學業、為人處世各方面，啟迪我且令我最受益匪淺的，莫過於我的論文指導教授——吳俊業老師。面對工作忙碌，資質駑鈍的我，老師在寬厚包容之餘，還多了一些關心與耐心，而他的信任與適時的提點，更是這本論文得以順利完成的最大原因。此外，感謝顏永春、陳德和兩位老師，要不是他們課堂上深入淺出、幽默風趣的引領，我不會有勇氣深入哲學的殿堂。感謝羅麗君老師在我初入哲研所就讀時的鼓勵與肯定，讓我多了一些自信而不致於稍遇挫折就放棄學業。也感謝兩位口試委員——孫雲平老師和林維杰老師，在口考時所提出的修改建議，是他們豐富了這本論文的內容，並增廣了其中的思考面向。

觀文憶往，中研所時代的好友月娟、文光，哲研所時代的同班同學俊忠、鎮印，生死所的敏娟，那些筆硯相親，晨昏歡笑的日子，我永難忘懷。而我也

不會忘記，在我人生最感困厄無助的一段日子，陳啟佑（渡也）老師給予我的鼓勵與關懷。此外，任教學校的陳為宗校長，多年來就如我的父執長輩、人生導師，他的教誨與信任，關懷與支持，是我可以無後顧之憂，繼續進修的最大主因。還有我志同道合的工作夥伴們——陳自強主任、施鎮華大哥、作屏、志弘、美惠、于茹、佑璋學弟，我的學生進源、易錫、于真、我國二甲班的孩子們……，謝謝你們的陪伴與協助，有你們真好！

最後，我要將這本論文得以完成的喜悅與成就感，獻給我最敬愛的父母親，是他們無私包容的愛，讓我可以如此任性任真的做我自己，栽培我自己。

素雲於 2009 年仲夏

中國古典詩歌的詮釋學問題

——以《樂府補題》的詮釋為例

黃素雲

論文摘要：

中國古典詩歌的詮釋學問題——是一個傳統經典文本詮釋者對於自身所處的傳統與文化的追尋與探問。在以儒家「詩言志」為主流思想的中國古典詩歌詮釋傳統裡，讀者詮釋文本的目的，很大程度是以追尋作者的「意圖」（原意）為最高原則。從漢代開始，「所有權作者觀」讓讀者以為只有作者才有權力享有對自己作品的處理權和解釋權。所以，在詮釋詩歌的慣性裡，讀者首先便要確定作者是誰。這樣的詩歌詮釋態度，發展至明末清初，「詩史」與「比興」觀念相結合之後，典型的詩歌箋釋方法便是「知人論世」、「以意逆志」。意即詮釋者把歷史考定的「注」和文學詮釋的「意」結合起來，換言之，就是一方面考證文本言內的事實，一方面意會文本言外的作者用意。這樣的詩歌詮釋範式發展至清末，以至於現代，竟使某些「象喻性文本」（詠物作品）的解讀全面朝向「徵實」路數上走。

若以現代的角度的來審視這樣的詮釋方法，自然會感到質疑。於是，本文以海德格的基礎存有論與高德美的哲學詮釋學為進路，以探討中國古典詩歌詮釋活動的「先行結構」問題做為起點，並進而批評、檢討傳統中國古典詩歌的詮釋方法與基本態度，其實蘊含一些詮釋「客觀性」及「有效性」的問題。其次，則以清代知識分子，及現代中國語文學者對《樂府補題》這本宋末遺民詞集的詮釋為例，具體例釋前述的批判，並據此指出可能的有效的詮釋途徑。其三，則根據前述的分析面向，提出如何有效解決中國古典詩歌詮釋的方案。

本文在逆溯中國古典詩歌的詮釋傳統的過程中，發現清代「詩史」、「比興」

相結合的詩歌觀念，最終之所以會導向追求「作者意圖」的結果，其中不是沒有源頭的。孟子「知人論世」、「以意逆志」這套讀詩法，在文化、社會、歷史種種因素的影響下，輾轉傳到後世變成一種單單追求作者意圖的詮釋方法，我們認為其實是窄化了它們作為傳統經典詮釋方法的實用性，故認為有再討論的必要。此外，透過蔣年豐先生的「興的精神現象學」，我們回視儒家孔子的詩教觀，以及孟子「知人論世，尚友古人」中「友」字作為一種詮釋態度的提出，在在使我們了解：解決中國古典詩歌所蘊含的詮釋學問題，在理論上及方法上，我們確實可以根植於儒家自己內部思想，並逐漸擺脫援引西方詮釋學此一類似借外債的窘境。

關鍵詞：詮釋學、中國古典詩歌、樂府補題、高達美、海德格、意圖、詩史、
比興、以意逆志、知人論世、興的精神現象學、蔣年豐

目 錄

第一章、緒論	1
第一節、研究背景與研究動機	1
一、如何有效詮釋經典文本的困惑	1
二、以「哲學詮釋學」為起點，再度思考經典文本詮釋問題	6
第二節、研究目的與研究範圍	9
第三節、研究方法與論文架構	15
第二章、中國古典詩歌的先行結構	18
第一節、中國古典詩歌的起源與抒情特質	20
第二節、中國古典詩歌的歷史起點	26
第三節、中國古典詩歌之詮釋方法與創作形式	31
一、中國古典詩歌之詮釋方法：讀者之用詩與釋意	31
(一) 孔子之「興於詩」	31
(二) 孟子之《詩》亡然後《春秋》作及其讀詩法	36
1、《詩》亡然後《春秋》作	37
2、從「知人論世」到「以意逆志」，以及讀者對作者「意圖」的追索	44
二、中國古典詩歌之創作形式：作者傳意	54
第三章、中國古典詩歌的詮釋問題——以《樂府補題》的詮釋為例	62
第一節、詮釋語境：以唱和寄寓心曲	63
第二節、「原意」的泥淖	73
第三節、作者意圖的追尋	78
第四章、有效詮釋方案的提出	86
第一節、掌握理解的歷史性與語言性	87
第二節、「我—你」(I—Thou) 關係的詮釋學態度	95
第三節、從「興的現象學」回視儒家詩教觀	101
第四節、詮釋方案的具體應用	104
第五章、結論	115
參考文獻	119
【附錄】近人研究《樂府補題》之概況	127

第一章、緒 論

赫爾默斯 (hermes) 是神的信使，他把諸神的旨意傳達給凡人——在荷馬的描述裡，他通常是從字面上轉達諸神告訴他的消息。然而，特別在世俗的使用中，hermeneus (詮釋) 的任務卻恰好在於把一種用陌生的或不可理解的表達的東西翻譯成可理解的語言。翻譯這個職業因而總有某種「自由」。翻譯總以完全理解陌生的語言、而且還以對被表達東西本來含義的理解為前提。誰想成為一位翻譯者，誰就必須把他人意指的東西重新用語言表達出來。「詮釋學」的工作就總是這樣從一個世界到另一個世界轉換，從神的世界轉換到人的世界，從一個陌生的語言世界轉換到另一個自己的語言世界。

——高達美〈古典詮釋學與哲學詮釋學〉²

第一節、研究背景與研究動機

一、如何有效詮釋經典文本的困惑

當代西方詮釋學 (Hermeneutik)³ 的發展，很大程度上是以圍繞高達美 (Hans-Georg Gadamer, 1900-2002)⁴ 的「哲學詮釋學」(Philosophische

² 高達美：〈古典詮釋學與哲學詮釋學〉，收入 J.C.B. Mohr (Paul Siebeck)《真理與方法》第二卷，Tuebingen, 1986，頁 92。本文翻譯引自洪漢鼎：《詮釋學——它的歷史和當代發展》，北京：人民出版社，2001 年 9 月，頁 2。

³ Hermeneutik 之漢語翻譯，學界或譯為「解釋學」、「闡釋學」，本論文於行文之際將採用台灣學術界普遍使用的「詮釋學」一詞，然如於行文中引用不同學者之學術論文，為表尊重原著作，引文中將保留其使用之漢語翻譯。

⁴ 漢語學界或譯為「伽達默爾」、「葛達瑪」。

Hermeneutik)，並以之為中介來開展的。二十世紀末期，詮釋學被引介進入兩岸漢語學界，多年來隨著詮釋學的傳播與研究的日益深入，很大程度的引發漢語學者們對自身傳統經典詮釋方法的再思考，並再三討論研究，試圖開始建立所謂的「中國詮釋學」（Chinese hermeneutics）。現代西方詮釋學早已從提供理解文本（text）的方法、規則的一門技術之學，轉變成為反思理解與詮釋及其條件任務的實踐哲學，故在奠基「中國詮釋學」的討論裡，學者普遍認為首先會牽涉到兩個基本問題：

（一）中國過去有沒有「詮釋學」？如果有，其特色為何？

（二）如果中國過去沒有「詮釋學」，是否有可能建立一套有別於西方詮釋學的「中國詮釋學」？而其特色為何？⁵

對於前述這兩個問題，相較於大陸學者，臺、港學者的態度更為審慎，故目前台灣漢語學界只要牽涉到相關議題討論，大都僅使用「詮釋傳統」一詞，而與「詮釋學」這一專有名詞意義底下的西方詮釋傳統做區隔，並就此形成了「東亞儒學經典詮釋傳統研究」這一新議題。⁶

⁵ 參見李明輝：〈儒家經典詮釋方法導言〉，《學術月刊》，2000年第7期，頁40。

⁶ 同前注。李明輝先生指出，對於這兩個問題，一般學者的態度均很謹慎。例如，湖南師範大學的李清良教授出版了《中國闡釋學》一書（長沙：湖南師範大學出版社，2001年），書中僅強調中國傳統文化中有「闡釋學理論」，並試圖根據這些理論建立一套「中國闡釋學」。換言之，對李教授而言，「中國闡釋學」並非既存的，而是有待建立的。不過，他相信：建立「中國闡釋學」不僅是可能的，而且是必要的。基於同樣的信念，近來湯一介教授也發表了一系列的文章，強調建立「中國詮釋學」的意義與必要性。相較於大陸學者，臺、港學者的態度更為審慎。例如：臺灣大學歷史系黃俊傑教授擔任總主持人的「東亞近世儒學中的經典詮釋傳統」研究計畫（自2000年起，為期四年），以及黃教授了配合此計畫而同時在臺灣大學推動「中國文化經典的詮釋傳統之研究」計畫在正式名稱中僅使用「經典詮釋傳統」，而刻意避開「詮釋學」一詞。又如1996年10月臺灣大學與美國Rutgers大學東亞語言文化系合辦The Hermeneutic Traditions in Chinese Culture研討會，2003年5月臺灣大學、香港城市大學與美國耶魯大學合辦Poetic Thought and Hermeneutic Tradition in China: A Cross-cultural Perspective研討會，

而這一新議題的確立無疑肯定了中國過去亦有一源遠流長的「詮釋傳統」，誠如黃俊傑先生所言：「東亞文化特質的詮釋學……，究其發生程序而言，與西方近代的詮釋學頗有恍惚近似之處：兩者皆起於詮釋者與經典之間的主體性之『斷裂』，使兩者之間溝通不易，索解無由。這種雙方主體性之間的『斷裂』，相當大部分的原因與所謂人的『語言性』（linguisticity）有關——人生活在語言圈之中，人永遠處於與他人的對話關係之中，人對『過去』或經典的了解與語言的運用有深刻關係。但是，由於時空的阻隔，人的歷史經驗或審美經驗常常發生異化的現象，於是詮釋學乃於焉產生。」⁷至於「經典詮釋傳統」在漢語學術圈帶有什么意義？陳啟雲先生認為此中有兩層意義：「一是古代中國文化裡的『經典』和『經典詮釋』，二是現代學術對過去經典詮釋的『理解和詮釋』；前者關注於歷史事實，後者牽涉的是理論方法，期間並融合了西方文化（尤其是哲學、科學、歷史學、詮釋學等）的理論方法。」對此，他進一步指出：「在二十世紀以前，中國所謂『經典』指陳的多是儒學的『經書』。各種『傳』、『注』、『疏』、『經說』、『經解』的撰者，都以祖述經義為旨歸，而非以彰顯作者之思想為目的。傳統『經書的詮釋』大略可分為三類：『文獻注疏』、『義理解疏』、與『歷史考證』，這幾種詮釋類型不獨適用於儒家經典，古代學者在面對諸子、佛典與文學等廣義的經典作品時，往往也採取類似的理釋方

均僅使用「詮釋傳統」一詞。過去百餘年來，國內外的學術界就「中國是否有哲學？」「中國是否有宗教？」之類的問題，曾展開長期的辯論，其中所引發的意氣遠多於所釐清的問題。上述的審慎態度正可以避免這類無謂的意氣之爭，以免坐實西方漢學家動輒從心理化約主義的角度來解讀、甚至評價現代中國學術之成見。因為無論西方學者根據什麼意義來使用「詮釋學」一詞，都很難否定中國過去有一個源遠流長而且別具特色的「經典詮釋傳統」；而對這個「經典詮釋傳統」的豐富內涵加以爬梳與提煉，無疑具有相當重要的學術意義。頁 40-41。

⁷ 黃俊傑：〈東亞儒學史研究的新視野：儒家詮釋傳統研究當議〉，收入《中國詮釋學》第一輯，濟南：山東人民出版社，2003年6月，頁36-37。

法。」⁸

筆者教授高中國文課程多年，進行傳統經典文本的理解與詮釋，早已是筆者日常工作的一部份。而過去的學術訓練與經驗，也使筆者較一般人嫻熟傳統漢語學者詮釋中國經典文本的方法，故前述之相關議題，也成了筆者多年來所關懷的重點，特別是「現代學術對過去經典詮釋的『理解和詮釋』」，和其中牽涉的理論及方法所引來的相關問題，更是筆者切身所面臨的一大課題。

於此，我們先縮小古典經典文本的研究範疇，好陳述筆者的問題所在。例如：研究對象如果是古代某位詩人及其別集，那麼傳統中國語文學者多半會採用以下研究進路：

其一，從詩人的「傳記研究」——乃就其經歷、交游、性情、著述及生活（時代）背景等深入稽考，以見其詩風形成之影響。

其二，詩人文學流派之「詩論」。

其三，詩人作品研究與詮釋。

研究者試圖從這三方面來統治理此詩人之文本，乃基於中國語文學者普遍認為：「蓋此三者乃相互影響，相互印証，且彼此間並互有脈絡可尋。」⁹綜觀前述三種研究方法，前述第一項實是透過「知人論世」來理解文本，並據此對文本「以意逆志」¹⁰。如果我們就陳啟雲先生所指陳的，「古代學者在面對諸子、

⁸ 參見〈中國經典詮釋學的方法論問題〉學術座談會紀錄，2000年3月17日。收入《人文學報》第廿、廿一期合刊（88/12-89/6），pp.437-468，國立中央大學文學院。

⁹ 參見徐照華：《厲鶚及其詞學之研究》，高雄復文圖書出版社，1998年9月，頁5。

¹⁰ 「知人論世」、「以意逆志」皆出於《孟子·萬章》篇。一般而言，在古典文學研究領域，向來被視為傳統箋釋詩文方法上的二個觀念。至於關於「知人論世」所論之「世」究竟是指詩人個人行事之跡（小歷史），抑或是所處之「世」（大歷史）；以及「以意逆志」是以「讀者之意逆測詩人之志」，或以「詩人之意逆測詩人之志」，歷代注家皆有所側重。

佛典與文學等廣義的經典作品時，與傳統『經書的詮釋』並無二致，即通過『文獻注疏』、『義理解疏』、與『歷史考證』來理釋」這段話來觀察現代經典文本（特別是文學文本）詮釋者，就會覺察到他們大部分已不再像古代學者般對傳統經典文本作「文獻注疏」、「義理解疏」，大多是透過「歷史考證」（知人論世）來繼承（或多家對比後擇取其一）古人的研究成果（「文獻注疏」、「義理解疏」），並據此對文本進行「以意逆志」，好進一步理解，及詮釋文本。

在此，筆者先不討論「知人論世」、「以意逆志」這兩種傳統詮釋文本的方法是優是劣（後文筆者將有專節討論），而是深刻體會到，現代中國語文學者在承繼與闡發傳統經典作品的研究方法——文獻注疏、義理解疏、歷史考證——往往忽略了「『認知—理解—詮釋』與『生命—生活』作為一種活動，必定有所終結而成為過去，亦即所謂『進入歷史』、『成為歷史』」，在承繼古人的研究成果時沒有意識到：「不但傳統經典已進入歷史，連傳統的『經典詮釋』也成為歷史的一部分」。¹¹

值得一提的是，筆者就曾因缺乏前述這種認知，而一度困陷在「作者—文本—讀者（詮釋者）」這三者的緊張關係中，因而開始試圖釐清在承繼與詮釋之中，如何安放「我」這個「現代詮釋者」的位置，並希望據此對過去所從事過的文本詮釋工作（及相關問題），作一全面的反省。除此之外，筆者亦發現自己離傳統太遠了，發現「我」這個詮釋者與傳統經典之間不可避免的產生「語言性」與「脈絡性」的斷裂，¹²甚至「失語症現象」¹³也不斷逼使筆者質疑著自身

¹¹ 同注 5。編者案：此亦為陳啟雲語，頁 439。

¹² 同前注。語見〈中國經典詮釋學的方法論問題〉學術座談會記錄。此次學術座談會主持人為劉述先，引言人分別為陳啟雲、張旺山、袁保新。會中的主要的討論提綱有三：其一、中國經典詮釋者如何克服詮釋者與經典之間「語言性」的斷裂？其二、中國經典詮釋者如何克服詮釋者與經典之間「脈絡性」的斷裂？其三、詮釋者克服「語言性」與「脈絡性」之斷裂的

詮釋方法的合理性。而不可諱言的，過去中國語文學系課程的陶冶與訓練，讓筆者經常遺忘了對方法本身的質疑。諸如：為何要採取這種方法而不是其他？此種方法真能解決我們原先計畫要解決的問題？此種方法真能相應於我們研究的對象？而研究主體與研究對象的之間的關係又為何？再加上近年來高中國文科文言、白話比例的論爭，也讓筆者思索到現今所有人遭遇的困境：從根本上，我們與傳統文化是疏離的，使我們不知道如何達成與古典作品之間的有效聯繫，甚至是傳統文史哲學科的研究者與詮釋者，有時無法更進一步的從理論文字中，表述那活躍在經典文本之中的意義與精神。

二、以「哲學詮釋學」為起點，再度思考經典文本詮釋問題

面對漢語文化寶庫裡汗牛充棟的文獻典籍時，我們往往會由衷的興起一股「生也有涯，而知也無涯」的感嘆。筆者身為一名高中國文科教師——或可自詡為傳統經典文本詮釋者——在面對傳統經典中的作者與文本時，往往有這樣的疑慮：我，這個詮釋者真的能發掘或體會到作者在文本裡所欲表達的真實意涵嗎？如果我自覺與傳統文化產生「語言性」與「脈絡性」的斷裂，又無法認同那種已經預設了真理的客觀性與絕對性的符應真理觀（truth as correspondence），那麼我又該以何種方式來理解、詮釋作者與文本？或者我根本應該撇開上述困惑，單純地任由文本召喚我自身存在的經驗，自在地契入由

方法有何理論涵義？頁 437。

¹³ 龔鵬程於〈當代詩詞叢話序〉中指出：「方今人文學術研究體制之全面西化，除了學科建置、教育體系、課程架構等等以外，還表現為學術論述話語的變化。傳統的箋注、校釋、考證、札記、序跋諸形式，皆不行於學院，改採新式論文了。傳統的術語，如風神、韻味、格調、文質諸名目，又皆以為模糊難曉，而不見用於論文中。如此相言成習，遂造成近年學術界所說的『失語症現象』。意思是說：中國人論學，已經不會用自己的話來發言了，非用西方的術語、理論、論文格式不可。」轉引自龔鵬程部落格〈現代詩詞〉一文。網址：

http://blog.sina.com.cn/s/blog_492808ed0100cjum.html

自我與文本開顯而出的生命情境？

懷抱著這些待解的疑惑，筆者進入了哲學研究所就讀，開始接觸海德格（Martin Heidegger, 1884-1976）在《存有與時間》（*Sein und Zeit*）一書中所揭櫫的基礎存有論（Fundamentalontologie）、詮釋學循環（hermeneutic circle），及高達美的哲學詮釋學，筆者關注到前述兩位歐陸哲學大家，在闡發關於理解和詮釋的哲學時，有別於海德格在「存有的問題」（Seinsfrage）中對於「此在」（Dasein）——能夠提問存有問題的吾人——行動的關注，高達美是將問題集中於「理解如何得以可能」這個命題上，高達美在《真理與方法》（*Wahrheit und Methode*）第二版序言中說：

我們所探究的是人的世界經驗和生活實踐的問題。借用康德的話來說，我們是在探究：理解怎樣得以可能？這是一個先於主體性的一切理解行為的問題，也是一個先於理解科學的方法論及其規範和規則的問題。我認為海德格爾對人類此在（Dasein）的時間性分析已經令人信服的表明：理解不屬於主體的行為方式，而是此在本身的存在方式。本書中的「詮釋學」概念正是這個意義上使用的。它標誌著此在的根本運動性，這種運動性構成此在的有限性和歷史性，因而也包括此在的全部世界經驗。既不是隨心所欲，也不是片面誇大，而是事情的本性使得理解運動成為無所不包和無所不在。¹⁴

當高達美揭示自己承繼海德格「理解不屬於主體的行為方式，而是此在本身的存在方式」等看法時，他「詮釋學」概念底下的文本理解就絕對不再是古典詮釋學式的理解，意即盡可能依照原本的歷史情境與創作心意去理解文本的方法，他說：

¹⁴ 漢斯·格奧格爾·伽達默爾著、洪漢鼎譯：《真理與方法—哲學詮釋學的基本特徵》，上海譯文出版社，2004年7月，頁4。

當文本向詮釋者說出他自己時，文本的真正意義並不仰賴於作者與其最初讀者的偶然性。文本的意義當然不同於他們，反而，文本的意義總是由詮釋者歷史處境與歷史進程之整體所共同決定（co-determined）。¹⁵

很顯然地，高達美在此所謂的「歷史進程之整體」乃是針對文本而言，而「共同決定」則強調文本的意義並非單獨屬於作者，也並非單獨屬於詮釋者，意即文本的意義並不涉及任何主觀意志力的介入，而是由詮釋者和文本之間產生「詮釋學循環」所構成的，而此「詮釋學循環」則是屬於文本與詮釋者歷史處境之間的循環。而這種看法，恰好和筆者過去理解文本的認知及目標有所不同，筆者過去的學術經驗，乃認為詮釋者必須嚴守於主觀中力求客觀的立場，並以此探究蘊含在文本之中的作者本意。故此，筆者還一度質疑：如此皓首窮經在故紙堆裡尋找作者文本原意，對「我」究竟有何意義？

然而，透過海德格、高達美的「哲學詮釋學」中對文本詮釋的隱含看法，筆者開始意識到，在人文科學（Humanities）這個領域中，我們所探討的基本上關涉於「人」做為一個實踐者，以及其實踐所具現的各種創造與表現活動，包括文學、藝術、歷史、政治、宗教與哲學等等。一如洪漢鼎先生在闡發高達美「詮釋就是哲學，而且是作為實踐哲學的哲學」這一論點時所指出的，「人文科學最關鍵的不是客觀性，而是與對象的前行關係，正如在藝術和歷史中，人的主動參與是它們理論有無價值的根本標準」，而「實踐參與正構成它們的本質特徵。作為實踐哲學的詮釋學不僅提供關於科學應用程序的解釋，而且還對預先規定一切科學之運用的問題做出說明，按照伽達默爾的看法，這是『規定所有人的知識和活動的問題，是對於人之為人以及對“善”的選擇最為至關要緊的“最偉大的”問題。』」¹⁶於是，基於「人文科學最關鍵的不是客觀性，而是與

¹⁵ 同前注，頁 296。

¹⁶ 洪漢鼎：《當代哲學詮釋學導論》，台北：五南圖書，2008 年 9 月，頁 17。

對象的前行關係」、「人的主動參與是它們理論有無價值的根本標準」，筆者決意從自身的經驗出發、回觀、解釋自己所面臨的文本詮釋問題。

第二節、研究目的與研究範圍

筆者之所以選擇「中國古典詩歌的詮釋問題」作為主要的研究議題，除了前述中國語文學系學思背景的影響外，也與多年來浸淫在中國古典詩歌的教學與創作之中不無關係。在教學相長的過程中，筆者發現一般中學生在面對王之渙的「欲窮千里目，更上一層樓」（〈登鶴雀樓〉）這樣的詩句時，除了字面的「宣示義」（第一義）之外，也很自然的就會起興聯想到諸如「百尺竿頭，更進一步」、「精益求精」的「啟示義」（第二義）¹⁷。或者當筆者以「比興寄託」說解李白的「總為浮雲能蔽日，長安不見使人愁」（〈登金陵鳳凰臺歌〉），與蘇軾「渺渺兮予懷，望美人兮天一方」（〈赤壁賦〉）有相類的情懷，皆有「思君憂國」之意，而「浮雲」意指小人，「日」、「美人」則意指「國君」時，他們通常也只埋首乖順的——記下筆記——如此「人云亦云」地就悅納了整個中國古典詩歌中的「比興寄託」傳統。但是，當我們讀到陶淵明「種豆南山下，草盛豆苗稀」（〈歸園田居〉第三首）時，如果筆者說「草盛豆苗稀」寓含「君子（豆苗）道消，小人（草）道長」的意義時，有學生可能就會不以為然的直接反問：為什麼？

是的，為什麼？在中國古典詩歌的詮釋傳統裡，我們為何如此習慣以「比

¹⁷ 袁行霈先生說：「為了進一步闡明中國古典詩歌的多義性，我在這裡提出兩個新的概念：宣示義和啟示義。宣示義是詩歌借助語言明確傳達給讀者的意義；啟示義是詩歌以它的語言和意象啟示給讀者的意義。宣示義，一是一，二是二，沒有半點含糊；啟示義，在文學作品中特別是詩歌作品中更豐富。所謂詩的多義性，就是說詩歌除了宣示義之外，還具有種種啟示義。一首詩藝術上的優劣，在一定程度上取決於啟示義的有無。一個讀者欣賞水準的高低，在一定程度上也取決於對啟示義的體會能力。」《中國詩歌藝術研究》，台北：五南書局，1989年，頁6。

興寄託」來詮釋詩文，甚至表達情志？更遑論打從中學學習韓愈〈馬說〉、周敦頤〈愛蓮說〉、岳飛〈良馬對〉等文章開始，作者明顯的創作意圖，教會我們某種閱讀慣性——閱讀此類說「物」的詩文時，其中必存有「託物以言志」的情懷。當然，筆者從眾多學生的回應中，也從自己的詮釋經驗中意識到，並不是任何詩文都適合（至少在現代）運用「比興寄託」來解釋。比如前述陶淵明「草盛豆苗稀」的詩句，聯想到《易經·否卦·彖傳》裡的「君子道消，小人道長」的含意。儘管「草盛豆苗稀」與「否卦」之「易象」¹⁸似有暗合之意，然如就整首詩前後文意的連貫來判斷，陶淵明寫作時是否有這樣的情志就不得而知了。但前人解讀時卻可以仰賴一套成規（convention）來解釋。凡符合這套成規解釋的，都可以視為「作者未必然，讀者何必不然」（清·譚獻〈復堂詞錄序〉）的合理合法解釋。此套成規基本上來自《詩經》的解讀。據蔡英俊先生指出，「從漢以來，（文學批評者）就一直透過一個政教脈絡來解析所有作品（指《詩經》）的情境，描寫男女情境是在比喻君臣的關係，這就是所謂香草美人¹⁹的傳統。事實上這個傳統的建構另外有一部分是來自屈原的《楚辭》。在這種情況下，中國古典詩歌創作或解讀傳統，其實一直有個隱喻的解釋系統，就是詩歌本身是一回事，而詩歌所要傳達的意念又是另一回事，某些意念要放在君臣關係的政教脈絡上才可以得到解釋，所以詩歌永遠都有所謂的言外之意；詩的解讀絕對能只就詩本身來看。第二義理論基礎就在此」。²⁰

如果我們認同蔡先生所言，可知這裡所謂詩歌的「言外之意」，或「第二義」只能算是讀者個人之意逆。但何以清代以來，它竟與傳統箋釋法中的「以事解

¹⁸ 否卦。☷☰。坤下乾上，否之匪人。不利君子貞。大往小來。崔憬注：「否，不通也。於不通之時，小人道長，故稱匪人，君子道消，故不利君子貞也。」

¹⁹ 即指詠物與閨情等類之題材。

²⁰ 參閱蔡英俊《中國古典詩的抒情特質》，台北：國立台灣大學新視界文庫 26，2006 年 1 月，頁 61。

經」法、「知人論世」法、「以意逆志」法交相作用（特別是後兩者），以致竟有學者於解讀詩歌之際，全面將詩情朝向指實路上走？

當然，處理任何問題，都應該有個主要切入點，並以此切入點為核心，展開對此一問題的思考。那麼，我們的切入點何在？在於「為何要如此詮釋中國古典詩歌」。換言之，在中國古典詩歌的詮釋傳統中，為何追求作者意圖如此具有吸引力？這個吸引力是否跟它的有效性（*validity*）有關？或者說：當傳統認為它有效，到底是關乎什麼層面？這種傳統觀點到底在什麼狀況下會有理論困難？故本論文題目雖定為「中國古典詩歌的詮釋學問題」，但因筆者個人學力之所限，未必能達到預期的成果。故筆者寧可縮小研究格局，而以探討中國古典詩歌詮釋的先行結構（*Vorstrukturen*）作為起點，凸顯傳統詮釋中國古典詩歌的方法，顯然無法解決詮釋「有效性」的問題，並以清人與現代學者詮釋《樂府補題》（本文以下簡稱《補題》）²¹這本詠物詞集作為例釋，具體佐證。

論題的確定，無疑也為本論文的研究方向定下目的與範圍。在本論文的用語中，「中國古典詩歌」裡的「中國」標示著這個詩歌傳統在文化脈絡底下所獨具的意涵，而「古典詩歌」則意味涵括中國傳統《詩經》、《楚辭》、樂府詩、古詩、近體詩、宋詞、元曲等韻文文體，並非指以現代漢語形式來表現情感的新詩（或稱「現代詩」、「白話詩」）。而筆者之所以選擇《樂府補題》這本詠物詞集作為本論題詮釋的範例，最主要的原因在於它具有「問題性」，而這個問題的

²¹ 《樂府補題》，是一本「南宋臨安遺民詞人群」（簡稱「臨安詞人群」）的詠物唱和詞集。收錄王沂孫、周密、王易簡、馮應瑞、唐藝孫、呂同老、李彭老、李居仁、陳恕可、唐珙、趙汝鈞、張炎、仇遠及無名氏等十四人詞。以〈天香〉、〈水龍吟〉、〈摸魚兒〉、〈齊天樂〉、〈桂枝香〉五調，分詠龍涎香、白蓮、蓴、蟬、蟹五物，共三十七首，合為一卷，前後無序跋、目錄，亦不著編者姓名。大抵言之，「臨安詞人群」皆屬於宋、元之際，負文章學術之名，且具有風節足稱者之文人詞客，或山林隱逸之士，以江南地區（今蘇、浙）為主要活動地域。在詞作風格方面，則屬於「南宋姜吳典雅詞派」（或簡稱「南宋典雅詞派」、「典雅詞派」）。

根源，在於《補題》作品的語言形式、題材內容及整體的風格特色，正好關聯到有清一代文學及美學上普遍流行的觀念。因而圍繞著《補題》而開展的詮釋方式與進程，引發筆者高度質疑與思考的興趣。換句話說，《補題》是本詠物詞集，在中國文學「託物言志」的詮釋慣性下，竟使它的解讀與詮釋，與傳統箋釋法中的「以事解經」法、「知人論世」法、「以意逆志」法結合起來。

事實上，《補題》成書後，並不為世人所重。直至清康熙十七（1678）年間，朱彝尊（1629-1709）²²過錄汪森（1653-1726）²³所得常熟吳鈔本，攜至京師，交由蔣景祈（1646—？）²⁴鏤版以傳。從此《補題》一書廣為流佈，甚至掀起一場大唱和。此後十數年中，擬《補題》而群相酬唱的竟有百家之多，一代詞風因之啟變。²⁵蔣景祈〈刻瑤華集述〉即云：「得《樂府補題》而輦下諸公之詞體一變，繼此復擬作『後補題』，益見洞筋擢髓之力。」²⁶而嚴迪昌於《清詞史》中甚至指出，「《樂府補題》作為浙西詞派詞旨宏揚的載體，它在被憑藉以倡導醇雅清空的同時，一股詠物的詞風，也就與浙派的存亡相始終」，可知它的復出問世，關係著「浙西詞派」²⁷興衰的重要環節，並嘗深遠、長久地影響著清詞

²² 朱彝尊，字錫鬯，號竹垞，清浙江秀水人。精於詩文及金石考證之學，詩與王士禛並稱南北兩大宗，又工古文，好為詞。著有《曝書亭全集》。

²³ 汪森，字晉賢，號碧巢，清浙江桐鄉人。歸田後，曾借朱彝尊家藏書。

²⁴ 蔣景祈，字京少。清學者、詞人。康熙十七年在北京，二十四年在裏葺懷園，約儲欣共讀書十年，二十六年，自武昌返陽羨老家。編詞集《瑤華集》二十二卷，《輦下和鳴集》，著有《梧月詞》二卷、《東舍集》五卷、《九代說史》與儲欣合著《春秋指掌》三十卷，前事一卷，後事一卷。事見《長留集》，《在陸草堂文集》、《霞舉堂集》。

²⁵ 參見嚴迪昌：《清詞史·樂府補題的復出與浙西詞風熾盛的背景》（南京：江蘇古籍出版社，1990年1月），頁223-233。

²⁶ 見蔣景祈《瑤華集》（北京：中華書局，1982），頁8。

²⁷ 浙西詞派是清代前期三大詞派之一。創始人是朱彝尊，朱與曹溶、汪森等人同為浙西詞派的前期倡導者，後期主要代表人物則為厲鶚。浙西詞派產生、發展主要在浙西，即今杭嘉湖一帶。

的發展趨勢。²⁸

前文引述文學史的資料敘述了有關《補題》的相關資訊。可知《補題》的重出實具有幾分傳奇色彩，一本原本湮沒無聞將近四百年²⁹的社課詞集，竟因浙西詞派詞人的偶然購得，朱彝尊將其鏤版重刊後，廣布流傳，除了引來大批清代詞人的鼓蕩唱和外，甚至被論者視為浙西詞派興衰，清詞發展的關鍵。更有趣的是，進入民國之後，《補題》詞情竟然一度全面朝向指實路上走。

《補題》詞情全面朝向指實路上走，始自近人夏承燾（1900-1986）³⁰。此說一出，一度幾成學術界定論，致使後來學者凡論《補題》一集或詮釋其中作家作品的，多深信不疑，並且往往作為其論述《補題》詞情意義之所在，及判定其存在價值的依據。當然《補題》五題三十七首詞作所詠之「本事」³¹究竟為何，從此也成了許多研究者深感興趣且眾說紛紜的一個大疑問。《補題》詞情所寄託之「本事」究竟為何？劉少雄先生在《南宋姜吳典雅詞派相關詞學論題之探討·典雅詞派情意內容寄託說評議》一文中認為《補題》中之詞作，也許存

²⁸ 嚴迪昌：〈樂府補題與清初詞風〉《詞學》第八輯（上海：華東師範大學出版社，1990年2月），頁54-55。

²⁹ 《補題》之創作結集年限，據夏承燾、王大均、蕭鵬等人所述，咸皆認為約在元世祖至元十五年到至元二十八年（1278-1291）之間，三者時間的看法上並無多大出入。至於《補題》鏤版以傳的時間則為清康熙十七年（1678），據此可知，《補題》從成書到刊刻流傳，湮沒不傳近四百年之久。

³⁰ 夏承燾，字瞿禪，晚號瞿髯，浙江溫州人，著名詞學家、教育家。夏承燾畢生致力於詞學研究和教學，是現代詞學的開拓者和奠基人。《年譜》可以使人們認清詞人作品產生的歷史文化背景，以便正確地理解作品的內涵。例如宋末詞家王沂孫、張炎、仇遠、唐珙等十餘人詠物詞的合集《樂府補題》，其中有詠龍涎香、白蓮、蟬、蕓、蟹等題。乍看起來，好像是玩物喪志，無關宏旨的文字遊戲。夏承燾先生作了全面的考查，指出這些詞實際上是為元世祖至元十五年楊璉真伽發掘宋陵墓有感而作，這些詞家們借著這樣的題目抒發他們懷念故國的感情。（資料來源：光明日報2007年06月08日，夏承燾與《唐宋詞人年譜》一文）。

³¹ 所謂「本事」，乃指詩詞或戲劇創作過程中所依據的事實或故事。

有某些作者個人的身世家國之感，然並無須指實是為了某些特定歷史事件而作。況且《補題》是一本在當代無任何野史札記記載相關寄託本事的詠物詞集，詞論家搜羅史傳以證明《補題》之本事，亦無法客觀證明所說確實如此。然而，有趣的是劉先生在下此結論前，亦曾為《樂府補題》寄託發毀宋皇陵事一說作過詳細之考辨。³²

誠然《補題》全面朝向指實是有一定歷史進程的，將整本詞集的詞情全面指向指實的詮釋方法，詮釋者顯然認為追索作者的「意圖」是整個詮釋活動的最終目標。如果我們現在否定這種詮釋中國古典詩歌的方式，那麼由「作者—作品—讀者（詮釋者）」這三者所交織構成的「意義在哪裡」的詮釋學問題，就有必要重新思考。至於前人為何如此詮釋中國古典詩歌，就成了本文關注的重點，同時也揭示本論文並非以第一序之研究為目的，故不從事針對原典文獻所進行的翻譯、校勘、註譯、評論、詮釋等工作，而是著眼於第二序之研究。此研究方向的確立，意味著本論文是針對中國古典詩歌外部研究取向的認知，即以後設敘述（meta-narrative）的角度，反思存在於既有的有關於詮釋的研究成果、進路或方法中的問題。

本文雖意圖以「破」法來揭示中國古典詩歌現代詮釋所面臨的盲點與問題。卻仍同意張鼎國先生所提出的，「哲學詮釋學對經典詮釋研究工作的兩種重要啟示。首先，所有詮釋理解方面的活動都不是從零出發，而必然包含著對既有傳統經典的尊重與傳承以及期望使其持續發揮實效及影響的若干努力。其次，理解並非定位於過去，而是針對當下並指向未來的開放發展」。³³此外，本文所謂

³² 劉少雄《南宋姜吳典雅詞派相關詞學論題之探討》一書出版於1996年，其〈《樂府補題》寄託發毀宋皇陵事一說之考辨〉則發表於1993年，是一篇發表於「中國文哲研究所研討會」的論文。

³³ 洪漢鼎、傅永軍主編：《中國詮釋學》第三輯，山東人民出版社，2006年3月，頁301-302。

的「客觀性」，並非是指那種「排斥了讀者與生俱來的一切預設結構，而演變成一個既不可能又虛幻妄想的詮釋假歷史觀」下的客觀性。而是採帕瑪（Richard E. Palmer）所言的「歷史的客觀性」，意即指「存有呈現於語言，並且參與文學作品，不把它當作心靈反省活動的產物。從另一方面來說。客觀的詮釋經驗所呈現的並非超離時間和歷史之外的抽象實體，而是如下的事實：詮釋者在遭遇到他還未能掌握的世界所抗拒時，他便順應歷史中傳衍下來的各種形式，意即走入理解和觀世方式的傳統中。人類和語言、歷史、世界的關係，正確地說，不是『使用』（using）它們，而是『參與』（Participating）到它們之中」。³⁴

第三節、研究方法與論文架構

首先，筆者身為傳統經典文本詮釋者所最關注及最急於解決的哲學問題，便是如何克服前述這種因時間、空間的阻隔，造成的人的歷史經驗或審美經驗所發生的異化現象，意即我們該如何跨越詮釋者與經典之間——雙方主體性因人的「語言性」所產生的「斷裂」？

關於上述中國古典詩歌的詮釋問題，筆者認為問題之陳述與解決方案的提出，是彼此相互勾連緊扣的，而非僅是單一線性的因果關係所能釐清。海德格在《存有與時間》中對此在的存活分析中，賦予詮釋（或解釋）一個特出的地位，乃因詮釋的循環活動具體含攝三重關係——詮釋同時是自我詮釋、世界詮釋和事物詮釋。強調此在的在世存在——“*In-der-Welt-sein*”——的連字號書寫方式，以表明此在與其世界乃一體起現的現象。吳俊業先生即闡發指出，「先前所說的三重關涉性便可以約化為兩個向度：一方面是世界之開顯，另一方面則是存有者之發見。相應於這兩個向度，海德格在論述『解釋』時正好提及一個

³⁴ Richard E. Palmer著、李正治譯：〈詮釋學的三十個論題〉，《國文天地》第四期，1985年9月，頁82。

雙重結構：相應於世界之開顯者，是詮釋活動的『先行的結構』(Vorstrukturen)；相應於存有者之發見者，則是詮釋活動的『作為』結構」(hermeneutische Als-Struktur)。……所謂先行結構，籠統來說是指在個殊的、特定的解釋活動進行『以前』，已經先行開出的『先驗』(a priori)結構。」「易言之，先行結構所先行開出者，無非就是寓於個別詮釋活動中而具體運作的世界。海德格在《存有與時間》中分立世界之開顯和世內存有者之發見，並通過「理解」(Verstehen)、「情態」或「情調」(Befindlichkeit, Stimmung)、「言談」(Rede)三個存活環節，以說明此在如何在與個別世內存有者打交道『以前』，即已開顯出一個開放的世界。」「世界之開顯既然是通過上述三個存活環節而完成，詮釋活動的先行結構便也相應具有三重：首先，『情態』或『情調』使吾人無須刻意經營，已在被動經受的情調氛圍當中『先行擁有』(Vor-Habe)一個開放的世界，因而在真正進行詮釋活動以前，便已對所要詮釋的事務有一定的熟悉；其次，『理解』事先對世界之開放性進行了一定的籌劃，讓吾人在具體進行詮釋以前，就已經從某一視角對尚待詮釋的事物之梗概有一『先行察視』(Vor-Sicht)；最後，『言談』將世界先行開顯為一個語言性的世界，由此，尚待詮釋的事物總已事先納入了一定的語言和概念的框架之內，可以被吾人『先行把握』(Vor-griff)。」³⁵

受前述思維之啟發，筆者認為自己應該從海德格的基礎存有論出發，掌握詮釋活動的「先行結構」，以顯示中國古典詩歌與傳統詩歌詮釋者（含中國傳統知識分子、現代中國語文學者）雙方主體性之間的「語言性」斷裂問題，故於思考本論題時有以下之計畫：首先，闡明中國古典詩歌抒情特質和中國知識分子詮釋古典詩歌的傳統進路與方式，並進而批評、檢討傳統中國古典詩歌的詮釋方法與基本態度，其實蘊含一些詮釋「客觀性」及「有效性」的問題。其

³⁵ 吳俊業：〈循環與差異——海德格此在現象學中的基本張力〉，《現象學與世界——兩岸三地年青學者學術研討會》，現象學與人文科學研究中心（香港中文大學），2005年12月29日。

次，筆者將以清代知識分子，及現代中國語文學者對《樂府補題》這本宋末遺民詞集的詮釋為例，具體例釋前述的批判，並據此指出可能的有效的詮釋途徑。其三，根據前述這些分析面向，筆者將提出如何有效解決中國古典詩歌詮釋的方案。

第二章、中國古典詩歌詮釋的先行結構

筆者在本章將以海德格的基礎存有論及高達美的詮釋學為理論基礎，探討中國古典詩歌詮釋活動的「先行結構」問題。我們從中國古典詩歌詮釋的先行結構談起，套用高達美的哲學術語，即從我們的「前理解」(Vorverständnis)出發。換言之，我們認為任何一個詮釋活動都不可能從零開始，意即當我們真正在進行詮釋的時候，有些「成見」已經先於這些詮釋活動，我們不可能跳過它，只能站在此「成見」的基礎上，深化它，活化它。前理解同時也代表此在——能提問存有問題的我們所被拋投 (being thrown) 在世所處的傳統，它不僅是歷史的沉澱物，同時也是我們與過往歷史相銜接之處——其間融合了傳統與我們所處時代的新精神。然而，此新精神並非一種不求自明的存在，而是必須透過我們紮根於歷史性 (Historicity) 之中才能理解傳統、理解歷史。這種歷史性的理解也構成我們的存在模式。

筆者在本章中除了計畫透過掌握中國古典詩歌詮釋活動的「先行結構」(Vorstrukturen)，來顯示中國古典詩歌與傳統詩歌詮釋者 (含中國傳統知識分子、現代中國語文學者) 雙方主體性之間因時間、空間的阻隔，造成的人的歷史經驗或審美經驗所發生的異化現象，還試圖透過追索中國古典詩歌詮釋活動的「先行結構」，意即通過我們將世界的開顯連結到此詮釋活動的先行結構，「使世界的先驗開放性落實為烘托具體詮釋活動的背景脈絡」¹，以進入我們的詮釋學處境之中，並使中國古典詩歌的詮釋學問題得以從我們所屬的週遭世界之中凸顯出來。然而，一如前述所言，當我們被拋投進入在世所處的傳統之中，雖已置身在某個特定處境 (即海德格所言之「情態」或「情調」) 之中，然這

¹ 吳俊業：〈循環與差異——海德格此在現象學中的基本張力〉，《現象學與世界——兩岸三地年青學者學術研討會》，現象學與人文科學研究中心 (香港中文大學)，2005 年 12 月 29 日。

種處境卻總是被遮蔽於某種常人（das Man）狀態之中，必須我們透過理解和前理解的不斷循環中去認識歷史，投入歷史中去揭蔽，去闡明，去跨越時間間距（Zeitenabstand）——此為古典詮釋學者所主張的，為了達到正確的理解所必須加以克服的障礙。不過，此問題雖為本論文的核心問題，卻不是本章節所要完成的主要任務。本章節的主要任務是要掌握並發見中國古典詩歌詮釋的先行結構，意即掌握此在存活所開顯的世界得以落實之處，也就是「寓於個別詮釋活動中而具體運作的世界」。²一旦掌握此先行開出者，我們便能在探討中國古典詩歌的詮釋學問題以前，得以對整個詮釋活動「先行擁有」、「先行視察」、「先行把握」。

因此，本章第一節旨在說明中國古典詩歌的基本意涵、起源及「言志」、「緣情」這兩大抒情特質，並從中揭示出兩個關於中國古典詩歌的詮釋學問題；第二節則就中國古典詩歌的歷史起點：《詩經》與屈原《離騷》對整個中國文人傳統所造成的影響——包含文學創作與文學批評的基本詮釋進路，並初步點出其最終形成詮釋暴力的問題；第三節則承繼前兩節之敘述，從「讀者釋意」與「作者傳意」兩個面向，全面探討中國古典詩歌的詮釋與表現形式。首先，透過儒家孔孟用詩、解詩的傳統，及漢儒以下之解經學及所有權作者觀的興起，發現寄寓在中國古典詩歌的詮釋方法的背後，是（近乎）意圖論的詮釋觀念。其次，從古典詩歌的創作「形式」特質，探討詩人之創作是如何透過「物象」的選擇來抒情言志。而「詩騷」比興寄托的藝術手法與創作傳統，與孔子之詩教，漢儒以來《詩序》傳統是如何交互作用，形成中國古典詩歌的特殊「語碼」（code）系統。此外，論述中亦旁及探討孟子「《詩》亡然後《春秋》作」，以及現代學者對「知人論世」說與「以意逆志」說的探討與運用，並從中汲取中國詮釋傳統所具涵的養分。

² 同前註。

第一節、中國古典詩歌的起源與抒情特質

中國古典詩歌就其內容特質而言是屬於「抒情詩」。「嚴格說來，抒情詩的名稱是援引自西方，它預設了抒情詩相對立的詩體，如史詩、戲劇詩等等；在中國則並沒有抒情詩與非抒情詩的概念區分，由於中國在很早就發展出成熟的史傳散文，詩自始即被定位在與詩人個體緊密相關的『詩言志』與『詩緣情』的質性上」³，故此，中國文學傳統是以主體的展現為目標，並以抒情的自我(lyric self)為詩人的本質意義，甚至是中國傳統人文活動的精神面貌。西方漢學家德邦(Debon Günter)在〈有關漢詩面貌與結構的幾點觀察〉一文的結論中，提出下述之論點：

總而言之，中國的詩作，只有極小部分不屬於抒情詩的範疇之內，而其數量，眾所周知，是龐大無比的。倘若我們同意赫伯斯(Friedrich Hebbel)的觀點——一民族的抒情詩是該民族特性最真摯的表現，那麼，中國的詩作給我們提供了唯一的途徑，使我們得以探索這一古國三千年以來所展示的精神面貌。由於這些詩篇沒有受到官方史錄的裁汰，所以令我們獲得了相當可靠的研究人文科學的資料。⁴

「中國抒情詩」所抒之「情」，包含的題材寬廣，自來不以耽情感傷為主流，詩人主要從物我、人我，乃至於宇宙自然、家國社會中來呈顯自我的生命情態，而我們所鑑賞的則是詩人自我情境交融呈現的境界、神韻，而非僅於意義。那麼，中國古典詩歌何以能抒情，卻又能不耽於情呢？此中除了關涉到中國古典詩歌的起源問題，還牽涉到中國詩歌的兩大抒情特質——「詩言志」與「詩

³ 蔡瑜：《中國抒情詩的世界》，台北：台灣書店，1999年11月，頁11。

⁴ 德邦(Debon Günter)：〈有關漢詩面貌與結構的幾點觀察〉，《中國古典文學論叢：詩歌之部》中外文學月刊社，1976年5月，頁200。

緣情」。

文學與歷史相同，皆在保留、記憶一個文化，一個國家的過去。然亞里斯多德（Aristotle，384-322B.C）曾說：「詩人與歷史家之不同並非一寫散文，一用韻文。……真正的區別是一個敘述已經發生的事，而另一個則說可能發生的事。因此，詩比歷史更哲學更高層次：因為詩傾向於表現普遍，歷史則為特殊。」⁵可知文學——特別是詩歌，被亞里斯多德認為是「模仿的藝術」（Imitative art）中「理想的模仿」，意即它被視為一種照事理應當有的樣子去模仿的藝術，它能在個別中述說普遍性（人性的必然、行動邏輯的必然等等），而歷史相對的就則只能記述個殊事件。因此，當亞里斯多德揭示詩比歷史更真實時，亦相當程度提出「藝術比現實更具真理價值」的看法。當然，亞里斯多德這一看法主要是受希臘悲劇和荷馬史詩的影響，認為藝術的主要內容不是模仿自然，而是「行動中的人」，諸如人的遭遇、行為等等，故他所謂的「模仿」顯然是偏重「再現」（Representation）印象，而這種看法似乎與中國古典詩歌的起源，及「詩言志」的傳統認知有所不同。證諸古籍：

虞書曰：「詩言志，歌永言。」（《詩譜序》）

詩者，志之所之也，在心為志，發言為詩。情動於中而形於言，言之不足，故嗟嘆之；嗟嘆之不足，故永歌之；永歌之不足，不知手之舞之，足之蹈之也。（《毛詩序》）⁶

子曰：「書以道事，詩以達意。」（《史記·滑稽列傳》引孔子語）⁷

據此，朱光潛在其《詩論》中便指出，中國詩歌的起源是一個心理學問題。詩歌是用來表現詩人的「志」與「意」的，意即「表現」詩人的情感。這也是中

⁵ 亞里斯多德著（劉效鵬譯註、導讀）：《詩學》第九章，台北：五南，2008年6月，頁94。

⁶ 《詩經》十三經注疏本，台北：藝文印書館，頁4、13。

⁷ 司馬遷：《史記》卷126，台北：新象書店，1981年5月，頁3197。

國歷代論詩者共同的信條，顯然不同於西方詩歌的「再現印象」。⁸其實，詩歌不管是「再現」或「表現」，都是作者的創造。這種創造是起於情境或感覺的召喚，即使隱藏在文本背後確有歷史（或生活）事件作為詩歌創造的「本事」⁹（或「模本」），但創作永遠只是經驗的解釋，理想的模仿，而不是某個歷史（或生活）事件的真實紀錄。詩歌的創作，重點不是要傳達一個直接具體的訊息，而是訴說一種情緒的樣態——雖然，詩人仍隱含想要被理解、被解讀的願望。

前述筆者指出中國詩歌的起源是一個心理學問題，詩歌是用來表現詩人的「志」與「意」的，意即「表現」詩人的情感，所謂：「在己為情，情動為志，情志一也。」¹⁰但普遍而言，中國古典詩歌的抒情特質仍被分化為「詩言志」與「詩緣情」¹¹，這種劃分實則基於「詮釋者」整理詩歌作品後所得之「詩論」。裴斐先生於《詩緣情辨》說：

我把古代詩論分為言志與緣情兩大派，不是根據理論而是根據事實。從理論上講，詩歌中的志與情原是一而二、二而一的東西。可是，事實上，由於言志之「志」一開始就被賦予了有關儒家政教的特定含義，當重視詩歌特徵的文人詩論興起以後，言志與緣情便分別成為兩派。言志派詩論是政治家與經史家的詩論，緣情派詩論是詩家的詩論。政治家和經史

⁸ 朱光潛：《詩論》，台北：正中書局，1994年6月，頁7-8。

⁹ 所謂「本事」，乃指詩詞或戲劇創作過程中所依據的事實或故事。

¹⁰ 《左傳》，十三經注疏本，台北：藝文印書館，頁891。《左傳·昭公二十五年》：「是故審則宜類，以制六志。」杜預注：「為禮以制好惡喜怒哀樂六志。」孔穎達正義：「此六志，《禮記》謂之六情，在己為情，情動為志，情志一也。」

¹¹ 「詩緣情」語出陸機《文賦》，其曰：「詩，緣情而綺靡；賦，體物而瀏亮。」強調的是：詩歌的創作必須抒發情感，而語言則應精美；賦的創作，則必須體察外界事物，而文字上必須清朗明亮。

家的詩論重視詩的社會功能，詩家的詩論重視詩本身的特徵。¹²

裴先生認為兩漢詩論重「言志」，強調的是詩歌的社會功能；魏晉詩論重「緣情」，看重的是詩歌的本體反省。如此說來，前後兩個時代的文學思想就呈現斷裂的狀態。此中的差異，筆者認同曾守正先生的看法，認為由兩漢「詩言志」轉化為魏晉「詩緣情」的關鍵，並非緣於「建安文學」¹³開始出現「人的自覺」¹⁴這樣的文學作品。事實上「人對於情感的自覺，從先秦已經開始，並且產生尋求調適、安頓情感的方法」¹⁵。當然「詩言志」、「詩緣情」不同文學風潮的形成，實緣於個別時代學術主流思想的制約，此中成因錯綜複雜，實非三言兩

¹² 裴斐：《詩緣情辨》，四川：四川文藝出版社，1986年，頁97。

¹³ 東漢獻帝建安時作家輩出，文采風流，在中國文學史上曾大放異彩，故稱此時期的文學為「建安文學」。其作家除曹操父子三人及建安七子——孔融、陳琳、王粲、阮瑀、應瑒、劉楨、徐幹等七人外，尚有楊修、吳質、丁儀、繁欽、路粹等人，亦稱為「鄴下文學」。

¹⁴ 據曾守正先生之考察，「在廖蔚卿、裴斐、王瑤諸先生的詮釋中，不難發現他們認為『緣情』是魏晉新變的文學思想，此與兩漢的『言志』不同，至於兩者轉化關鍵，就於建安時期的詩歌創作。裴斐曾對建安詩歌的內容，做了一番解析：『生死既是人生大關節，可是從先秦兩漢文學作品——包括詩三百，楚辭、漢賦與文人賦中，很難找出關於人生苦短的詠嘆，到了漢末建安這卻成了詩歌中最常見的主題。……死之可悲乃建安人士之首要發現。』如此一來，將生死悲感化為文學主題，並將人生苦短的浩歎行諸文字者，則成為由兩漢『詩言志』轉化為魏晉『詩緣情』的關鍵。這樣的理解，其實是建立在人對於『死之可悲』的自覺上。這種自覺，被李澤厚先生稱為『人之自覺』：『（人的自覺）表面看來似乎是如此頹廢、悲觀、消極的感嘆中，深藏著的恰恰是它的反面，是對人生、生命、命運、生活的強烈的慾求和留戀。而它們正是對原來佔據統治地位的封建制意識型態——從經術到宿命、從鬼神迷信到道聽（德）節操的懷疑和否定基礎上產生出來的。正是對外在權威的懷疑與否定，才有內在人格的覺醒和自覺。』參見曾守正：〈中國「詩言志」與「詩緣情」的文學思想——以漢代詩歌為考察對象〉一文，此文收入《淡江人文社會學季刊》第十期，2002年03月，頁2-3。

¹⁵ 同前注，頁3。

語就可以釐清。然可以肯定的是，「詩論」通常來自「詮釋者」對詩歌作品讀解時的側重。比如：漢儒解《詩》，「『詩大序』論及詩歌的起源時，雖然也肯定『情動於中，而形於言』的情感質素，它最後的指歸還是在強調『上以風化下，下以風刺上』、『是以一國之事業繫一人之本』這種本於倫常的社會群體的共同意念。因此，原本用以解釋『詩三百篇』中情意與自然景物相互依託的表現手法的『比』與『興』，轉而具有政治寄託、道德寓意的內容」。¹⁶

前述我們是從詮釋者——意即從文學批評與文學思想的角度引用學者對中國古典詩歌「言志」、「緣情」傳統的解釋。如若從詩歌創作者與文學自然發展的角度來看，筆者則認同蔡瑜先生的看法，她指出，「『言志』理應包括了抒情主體內心種種可能的理性與感性的情意活動，但自漢以降的發展又有著偏取其志、意向、意圖、懷抱等理性層面的傾向，中國歷代抒情詩之所以有著安身立命的恢弘視域，可以說即是根於創作階層——知識分子對『詩言志』的反思與內化。但如此的走向終究未契於文學的本質，無可避免地會產生一些只以論述志意、比興諷諭為目的的無味之詩。而隨著文學的自然演進，詩中的『情感』非僅是『志意』的認知就愈加明晰。西晉陸機所揭示的『詩緣情』說與『詩言志』的差異並不在於情感意義的擴充，因為情與志一直有著互滲的詮釋，而是於審美意識的覺知，其關鍵毋寧是『言』與『緣』是不同的藝術過程及形式認知，『言志』基於倫理判斷，『緣情』則出於感物興情，唯其感物才能納自我紛然的存在經驗於詩作中，使四時變化、空間位移、過去與未來都交疊在『此刻』之所感，詩中的自我影像乃呈現出深刻的時空性，其感應的過程對於個體生命而言是一種審美體驗。因而，中國傳統抒情詩便在『詩言志』與『詩緣情』的交互辯證下，確立了它的特質，『詩言志』之說深化了抒情詩的理念、意志與情思，『詩緣情』則堅定了抒情詩的『抒情』本質，透過物我關係的處理，以

¹⁶ 蔡英俊：《比興、物色與情景交融》，臺北：大安出版社，1986，頁26。

沉思生命經驗。」¹⁷

前述筆者引用三位學者的論述，主要是想從讀者釋意與作者傳意兩個不同面向，去觀察中國古典詩歌「言志」、「緣情」這兩大抒情特質，並意欲從中彰顯隱藏在中國古典詩歌內部的兩個詮釋學問題：其一，言志派的政治家和經史家的詩論重視的是詩歌的社會功能；緣情派的詩家的詩論重視的則是詩歌本身的特徵。因此，一首詩的詮釋，可能會因詮釋者個人的「前見」而產生側重追索作者或作品的「志意」，或者偏重於詮釋者個人與詩情間的藝術感發，因此，不同取向的詮釋者，在讀解詩歌時產生歧義也是必然的。其二，當中國古典詩歌的創作者透過感物興情及物象的選用來表現其情志時，這其中亦關涉到中國古典詩歌創作者身分的特殊性——詩人作為一個社群，他們通常既是作者也是讀者，他們既創作也讀別人的創作，詩歌創作事實上是他們日常生活，或生活紀錄的一部分，也是他們往來酬唱時重要的工具，而這種作者跟讀者身分交會，彼此身分類似的情況，論者認為這也促使中國古典詩歌的創作，形成可以共通感知的象徵系統。¹⁸一如海德格在其基本存有論中所揭示的，當此在（即詩人）被拋投進入在世所處的「情態」或「情調」之中時，即已經自覺或不自覺的被納入整個抒情傳統之內，而此抒情傳統的「典範」（Paradigm）¹⁹正是由

¹⁷ 同注 3，頁 14-15。

¹⁸ 參見蔡英俊：《中國古典詩的抒情特質》，台北：國立台灣大學，新視界文庫 26，2006 年 1 月，頁 39。

¹⁹ 龔鵬程先生使用孔恩（Thomas Kuhn）「典範」（Paradigm）概念來解釋學術史問題。他說：「『典範』有廣狹二義，廣義的『典範』指一門學科研究中的全套信仰、價值和技術，因此可以稱為『學科的典範』（disciplinary matrix）；狹義的『典範』則指一門學科在常態情況下共同遵奉的楷模（exemplars or shared examples），是『學科的型態』中最重要最中心的組成部分。……這些典範不僅指示了科學家解決疑難的具體方式，也培養了一套特定思考方法和觀念系統、共同的信仰、語言、基本概念。……所以一個初學者在接受教育和訓練時，就被強制地學會了跟這一團體典範息息相關的語言和基本概念。所以通過這些語言和概念來觀看

《詩經》與屈原之《離騷》發展出來的「風騷精神」²⁰。關於這個問題，筆者將於下一節詳述之。

第二節、中國古典詩歌的歷史起點

中國古典詩歌的「歷史起點」：《詩經》與屈原之《離騷》，它們不僅是中國抒情傳統的兩個精神上的原型（prototype），也是中國歷代文人作為創作的精神根源與歸趨，以及評價的準據所在——就傳統批評家而言。²¹沈約《宋書·謝靈運傳》即云：

自漢自魏，四百餘年，辭人才子，文體三變。相如巧為形似之言，班固長於情理之說，子建、仲宣以氣質為體，並標能擅美，獨映當時。是以一世之士，各相慕習，原其飆流所始，莫不同祖風、騷。²²

可知漢魏四百年間著名文人，諸如司馬相如、班固、曹植、王粲等人，雖其文學作品，在內容上和形式各有其成就，但無人不受「風騷」之影響。清代史學家章學誠於《文史通義》內篇〈詩教〉即云：

遇有升沉，時有得失，畸才匯於末世，利祿萃於性靈，廊廟山林，江湖魏闕，曠世而相感，不知悲喜之何從，文人情深於《詩》《騷》，古今

世界，變成了一件理所當然的事；除非他碰到生活在另一個不同典範中的人，否則他很難覺察到這個『觀念的箱子』。……『典範』是一種特定的連貫的認知傳統。一群人若認同一個共同接受的典範，他們便說著同樣的語言，反之則難以溝通。」本文此處採用其狹義之「典範」意義。參見龔鵬程：《詩史本色與妙悟》，台北：台灣學生書局，1993年2月，頁3-4。

²⁰ 「風騷」是《詩經》和《楚辭》的並稱，因《國風》是《詩經》的代表；《離騷》是《楚辭》的典範，故後人常以「風騷」代稱《詩經》和《楚辭》。

²¹ 同注16，頁31。

²² 梁·沈約：《宋書·謝靈運傳》卷67，台北：新文豐，1975年10月，頁861。

這段話則指出歷代中國文人個人雖然時遇不同，但是卻可以從《詩經》、屈原《離騷》中體驗到古人之情，進而相感，或者借他人酒杯澆自己胸中塊壘，或者以擬代手法相感抒懷。蔡英俊先生指出，「詩」、「騷」是中國抒情傳統的兩個精神上的原型(prototype)：「前者以素樸率真的情懷描繪出田園山水的景致，其中所蘊涵的圓足與歡愉的意境成為一種精神的嚮往指標；後者則以激切奮昂的情緒揭露了個體的有限與世界的無限間的糾結、阻隔，其中所表露的孤絕與哀求賦與抒情傳統以文化上的深度與力感。……『詩』與『騷』為傳統的文學領域開示了兩種不同的生命形態與創作典範，也為歷代文士挹取情思的源頭——它們所以不只是詩歌創作的『歷史起點』，更是價值的歸趨，理由就在此。」²⁴而文本與讀者互為主體(intersubjectivity)的理由也即在此。²⁵於是「詩」、「騷」成了歷代文人的共通感(common sense)，成了彼此互動與共享意義的場域，成了文人在日常社會與文化生活中被用於意義詮釋的資源，並從中共享彼此對情境的定義。

早在孔子推崇以前，《詩經》就是一本非常重要的典籍，如《左傳，僖公二十七年》載趙衰之言：「《詩》、《書》義之府也。」²⁶此外，也可從春秋時代流行「賦詩見志」的風氣中看出。²⁷「賦詩見志」在引用《詩經》詩句時，「往

²³ 清·章學誠著、葉瑛校注：《文史通義校注》（上），臺北：里仁書局，1984年9月，頁62。

²⁴ 同注16，頁32-33。

²⁵ 同注14，頁15。此為曾守正先生語。

²⁶ 同注10，頁267。

²⁷ 班固《漢書·藝文志》說：「古者諸侯卿大夫交接鄰國，以微言相感，當揖讓之時，必稱《詩》以喻其志，蓋以別賢不肖而觀盛衰焉。故孔子曰：『不學詩，無以言』也。」參見楊家駱主編：《新校本漢書並附編二種二》，台北：鼎文書局，頁1755。

往斷章取義，取其一端加以發揮」²⁸。當然「斷章取義，還能令人心領神會，則無疑的，賦者和聽者二者之間，一定要有最起碼的共識」，「所以，在春秋時代，雖然諸侯各國之間，方言不同，但為了遣使來往，有實際需要，要求大夫貴族學習雅言，接受禮樂教育，是不言而喻的事」。²⁹這種風氣，直到「春秋之後，周道滯壞」³⁰，聘問歌詠才不行於列國。

「孔子刪詩」之說雖不可信，然孔子曾整理編訂《詩經》應該是不容置疑的。不同於春秋以前「陳詩以觀國風，賦詩以明志」的功用，孔子用《詩經》來講學授徒，討論為學做人的道理。他說：「興於詩，立於禮，成於樂。」（《論語·泰伯》）³¹又說：「詩可以興，可以觀，可以群，可以怨，邇之事父，遠之事君，多識於鳥獸草木之名。」（《論語·陽貨》）甚至說：「不學詩，無以言！」（《論語·季氏》）可知《詩》在孔門教育中佔有重要地位。孔子曾自言：「述而不作，信而好古。」（《論語·季氏》）孔子如何「述」？學者普遍認為這其中關係到孔子如何詮釋古代經典文獻的問題。《詩》作為中國古典詩歌的起源之一，孔子的「詩教」觀如何，是否如同漢儒之詮《詩》？透過《論語》相關篇章的分析，或許我們可以得其所哉。楊儒賓先生指出，孔子作為存有論意義的詩之詮釋學。³²何以言之？關於此部分之論述，筆者將於下一節加以詳述。

²⁸ 所謂「斷章取義」的用詩法，通常是「取其一端加以發揮，或明喻，或暗喻，藉以表達意見；而聽別人賦詩時，要明白別人的意思，也必須根據不同的場合、對象、背景，去推測賦詩者的用意」。參見吳宏一：《詩經與楚辭》，台北：中山學術文教基金會出版，台灣書店印行，1998年11月，頁12。

²⁹ 同前注，頁13。

³⁰ 同注27，頁1756。

³¹ 本文引述之《論語》篇章，皆出自《論語》十三經注疏本，台北：藝文印書館。故以下如於行文中再度引用篇章，則將不再一一注明出處，而僅列出書名與篇名。

³² 楊儒賓：〈導言〉之頁VIII。本文參見楊儒賓編：《中國經典詮釋傳統（三）文學與道家經典篇》

前人從《詩經》篇章作品中，歸納出了所謂「賦、比、興」的表現手法，這不僅是對《詩經》藝術技巧的概括與總結，也揭示了中國古代詩歌藝術表現手法的基本特點，如劉勰（？-473）³³即說屈原「依詩制騷，諷兼比興」³⁴。此外，《詩經》的「詩序」傳統——毛鄭之以「比興」及「美刺」說詩的傳統影響後世甚鉅，歷史上雖曾兩度發生「反詩序運動」³⁵，然其魂魄卻始終與中國古典詩歌之詮釋傳統常相左右。屈原則是中國第一個具有鮮明性格的大詩人。他忠而見讒，其作品《離騷》向被認為是其「明己遭憂作辭也」（班固語），他不僅使詩歌從集體歌唱過度到個人獨立創作時代，還以其深邃的思想，濃鬱的情感、豐富的想像、瑰麗的文辭，體現了內容與形式的完美統一。他作品中比興寄託的手法，不僅如《詩經》作品般能運用在遣詞造句上，還開拓到篇章構思方面，為後人提供了創作的楷模，特別是詠物一體。但是，這種透過物象以抒情言志的創作方式，竟為後代讀者設下一閱讀慣性，甚至造成某種詮釋困境。關於此部分之論述，我們亦將於下一節詳述。此外，屈原作品中顯現出的抗爭精神和以身殉國的堅定意志，更使他成為中國文化中崇高峻潔的詩人典範。誠如劉勰所說：「其衣被（影響）詞人，非一代也。」³⁶

前述已言，中國古典詩歌具有以抒情為主的特徵。如何使主觀情志與特定

一書，台北：喜馬拉雅基金會，2002年3月。

³³ 劉勰，字彥和，南朝梁東莞（今江蘇省武進縣）人。早年家貧，依沙門僧祐，研習佛教經論，晚年出家，法名慧地。著《文心雕龍》五十篇。書中討論的範圍廣泛，包括文學源流、文體區分、創作方法及文學批評等方面，為體大思精的文學理論著作。

³⁴ 周振甫注：《文心雕龍注釋》，台北：里仁書局，1984年5月，頁677。

³⁵ 林慶彰先生於《〈毛詩序〉在《詩經》解釋傳統的地位》一文中說：「在《詩經》解釋的歷史發展過程中，《詩序》有兩次被廢，第一次是在宋末，第二次在民國初年。」本文收入楊儒賓編：《中國經典詮釋傳統（三）文學與道家經典篇》一書，台北：喜馬拉雅基金會，2002年3月，頁22。

³⁶ 同注34，頁64。

的想像、理解融合而為客觀化的藝術形象，便是一個非常重要的問題。《詩經》與屈原作品中「賦、比、興」的藝術規律和美學原則，正是解決此一重要問題的有效方法。而古典詩歌的內容則與則創作者——中國文人個人際遇有很大的關係。自漢武帝採董仲舒建議，罷黜百家，獨尊儒術之後，中國文人即被納入儒家道統之中，他們讀的是儒家經典，也大多懷抱儒家淑世的理想，以天下國家為己任，希冀學而優則仕，故他們大多數都在朝廷裡為官，修身治國正是他們所追求的，他們的詩文往往表露政治生涯的希望與抱負；然則，世事並非盡如人意，而日子仍是得過，於是在政治上失意或失望的知識分子，自屈原以來，滿腹憂國傷時的情懷也只能寄情於山水之中，以委婉的方式表達他們的情志。因此，中國知識分子的詩文與時代環境及個人際遇，確實也有著極密切的關聯，傳統文學批評家自然也就十分強調了解作者寫作時的本意。

然而，當作者運用《詩經》、《離騷》比興寄託的藝術手法來呈現作品的形式與內容時，其中必定具有怨刺時政，符合倫理教化的內涵嗎？答案恐怕是不見得。於是傳統文學批評家，在評論詩文之前，會先判斷作者是否具有屈原般高尚峻潔之「志」。他們採取的詮釋進路，是透過「知人論世」來重建作者當時的歷史背景，並就此來意逆作者之志。這一套詮釋方法起源於孟子〈萬章〉篇之說《詩》。當然，歷代不同詮釋者所論之「世」，所意逆之「志」，仍有其差異性及有效無效之高下之判（這是後話，此處暫不處理）。然而，文評家過猶不及的詮釋態度與原則，往往成為一種「暴力」。張隆溪先生在其〈詮釋的暴力：論傳統的政治倫理批評〉一文中即指出，「中國傳統文評往往以政治和倫理壓制甚至取代了審美的批評」，「很多評家便把文學創作與作者的身世際遇全然等同起來，不僅相信文如其人，簡直是文即其人，這就形成劉熙載《藝概·詩概》裡所說的一條原則：『作品本於人品』，在這種觀念支配下，說詩者往往把詩與現實混淆起來，一方面不能理解也不鼓勵超脫直接現實環境的馳騁想像

之作，另一方面也往往因人廢言，以對人的評定代替作品的評價。」³⁷

當然，傳統文學評論家會形成這種詮釋詩文的態度與原則，是有其歷史進程的。至於現今使用「知人論世」、「以意逆志」法來詮釋經典文本是否仍可行，其實尚有討論空間。唯當我們在承繼前人與闡發傳統經典作品的研究方法——文獻注疏、義理解疏、歷史考證——萬不可忽略了「認知—理解—詮釋」與「生命—生活」作為一種活動，必定有所終結而成為過去，亦即所謂「進入歷史」、「成為歷史」的情況，而這種認知正是筆者在本論文的〈緒論〉中就曾揭示的反省。

第三節、中國古典詩歌之詮釋方法與創作形式

一、中國古典詩歌之詮釋方法：讀者之用詩與釋意

(一)孔子之「興於詩」

前節已言，孔子主要是把《詩經》當成教材，用來講學授徒，興發志意，並討論為學做人的道理。今見《論語》篇章：

興於詩，立於禮，成於樂。（《論語·泰伯》）

子曰：「小子何莫學夫詩！詩可以興，可以觀，可以群，可以怨，邇之事父，遠之事君，多識於鳥獸草木之名。」（《論語·陽貨》）

所謂「興於詩」的「興」有興起、鼓舞之意。朱子在注解《論語·陽貨》的「《詩》可以興」時，則提到「興」乃是「感發志意」。另外，荀子的〈樂論〉說：「聽〈雅〉〈頌〉之聲，而志意得廣焉。」鄭玄亦說：「詩，所以言人之志意也。」

³⁷ 張隆溪：〈詮釋的暴力：論傳統的政治倫理批評〉，此文同樣收入楊儒賓編：《中國經典詮釋傳統（三）文學與道家經典篇》一書，頁5、9。

（見《毛詩正義·詩譜序·孔穎達疏》）。當荀子說讀者「志意得廣」，與鄭玄說詩歌是用來表達「人之志意」時，無異說明作者與讀者的交感，是透過讀者融合作者的「界域」而擴充之。而能否順利擴充的關鍵作用，就是讀者在精神現象上是否能「興」，是否有「興」。可知在古代儒家看來，在讀詩時，志意是最相關的精神現象。

為何孔子主張修身做學問要從學《詩》開始？實基於《詩》的內容可以陶冶人的性情，鼓舞人的心志，感發人的志氣，使人興起向善的心念。王陽明在〈訓蒙大意〉一文中說：「其栽培涵養之方，則宜誘之歌詩以發其志意，導之習禮以肅其威儀，諷之讀書以開其知覺。」³⁸主張兒童教育可以藉「歌詩」來激發兒童的志向、意志，亦可使兒童透過放聲歌詠以「趨向鼓舞，中心喜悅」，或以歌詠及音節來使兒童「跳號呼嘯」以宣洩其「幽抑結滯」。王陽明教育內容中兒童所歌之詩即使跟《詩經》未必有關，但其基本看法與孔子相略，皆特別重視「詩」對於志意的感發作用。

如果我們再進一步探問，《詩》的內容為何可以陶冶人的性情，鼓舞人的心志，感發人的志氣，使人興起向善的心念？當孔子說：「詩可以興，可以觀，可以群，可以怨，邇之事父，遠之事君，多識於鳥獸草木之名。」揭示的正是學習《詩經》的旨趣和作用。所謂「詩可以興、觀、群、怨」，就是指透過詩歌的文學性，使我們得以覺察到現實背面更貼近生存本質的一種現實，在這種現實裡，除了理性的深刻以外，還得以領略到人類存在的各種面向，一如前述亞里斯多德所言「詩傾向於表現普遍」，展現人性的必然。況且《詩經》作品大多是採自民間，因而多的是人與社會互動的產物，當我們透過閱讀詩歌作品，作品中的各種悲歡離合，喜怒哀樂之情自然引發我們的各種感受。透過詩，

³⁸ 王守仁：〈訓蒙大意〉，見《王陽明全書》卷二，《傳習錄》中。

我們跨出「自我」，與他人所處的廣大社會「面對面」(face to face)。楊儒賓先生據此指出，「孔門論詩，一直著重『詩出於人之感物，但人之感物亦出於詩』此雙迴向的既定事實(given fact)。詩與人格一齊成長，亦即人格的長成是人生持續不斷的詩之活動之歷程，這就是『詩可以興』。」「觀者，觀詩中所凝聚的社會性。群者，詩歌產生了讀者的自我與社會的關懷或文化價值合而為一的效果。……有感並然有發洩，甚至行動，其中最常見的當是悲哀憤怒之情，詩是正面思維與否定思維辯證發展的力量，它必然帶有批判的力量，此之謂『詩可以怨』。」「詩有四德：興、觀、群、怨。興居首位。『興』既是『興起』(就人格的成長而言)，也是感興(就物我交感而言)，他是種永恆前進的歷程——因為人格無止境；它是種人格不斷擴大、自體與群體不斷融合的歷程。」³⁹孔子整理過《詩》，可謂深得其中意旨。因此當《禮記·解經》說：「其為人也，溫柔敦厚，《詩》教也。」⁴⁰蓋此「溫柔敦厚」實乃本諸於吾人對「人情」之通透理解。馬浮先生即說：

人心若無私係，真是活潑潑地，撥著便轉，觸著便行，所謂感而遂通，纔聞彼即曉此，何等俊快，此便是興。若一有私係，便隔十重障，聽人言語，木木然不能曉了，只是心地味略，絕不會興起。雖聖人亦無如之何！須是如迷忽覺，如夢忽醒，如仆者之起，如病者之蘇，方是興也，興便有仁的意思，是天理發動處其機不容己。詩教之流出，即仁心從此顯現。⁴¹

所謂「方是興也，興便有仁」，即指意有所觸，便生感通，便生仁德之心。可

³⁹ 楊儒賓編：《中國經典詮釋傳統（三）文學與道家經典篇》，台北：喜馬拉雅基金會，2002年3月，〈導言〉之頁VI-VII。

⁴⁰ 《禮記》十三經注疏本，台北：藝文印書館。

⁴¹ 馬浮：《復性書院講錄》，台北，廣文書局，1971年，頁36。

知真實的道德生命必須能感、有覺，否則何來「能近取譬」？可知依馬先生之見，孔子是就著「興」將詩教與仁教扣在一起的。⁴²而當孔子說讀《詩》可以涵養性情，作為修身之用；可以通達事務，作為從政之用；可以爛熟辭令，作為應對之用；可以侍奉父母，孝敬和順；侍奉君主，竭盡忠誠；也可以多識鳥獸草木之名，作為增廣知識之用，此中原由即在於此。

另外，孔門學《詩》、用詩特別重視聯想及靈活運用。《論語·學而》篇記載子貢因自己「貧而無諂，富而無驕」，因此稍有自得之情，並以此向孔子請益。孔子先給予讚許，並鼓勵子貢應提升到「貧而樂，富而好禮」的境界。子貢經此啟發，截取《詩經·衛風·淇奧》中「如切如磋，如琢如磨」⁴³的詩句作為回應。因此受到孔子的嘉許，說他能聞一知二，告往知來，已具備學習富於聯想的《詩經》條件了。何以見得？《淇奧》篇中「如切如磋，如琢如磨」的詩句，原本只是描寫懷春少女，以大匠雕骨器時的用心，琢玉石時的仔細，來比喻眼前那名她所心儀的男子專注於工作時的態度與樣貌。⁴⁴而子貢卻從大匠既切復磋，既琢復磨的功夫，聯想到孔子指導他的「言外之意」——進德修業貴在精益求精。孔子一聽子貢所引用的詩句，即刻發現子貢不僅能體悟到自己的用意，還能巧妙的「賦詩見志」，才以嘉勉的口氣許他能得詩旨，並說可

⁴² 此為蔣年豐先生語。參見蔣年豐：《文本與實踐（一）——儒家思想的當代詮釋》，台北：桂冠圖書，2000年8月，頁180。

⁴³ 《詩經·衛風·淇奧》：「瞻彼淇奧，綠竹猗猗。有匪君子，如切如磋，如琢如磨。瑟兮僮兮，赫兮咺兮。有匪君子，終不可諼兮！」《詩經》十三經注疏本，台北：藝文印書館。

⁴⁴ 關於此詩的解譯，筆者認為可以將其還原成素樸的「情詩」來閱讀，而不一定非得將詩中內容指實，稱此詩是為了稱頌武公而作。據《毛詩鄭箋》：「猗猗，美盛貌。武公質美德盛，有康叔之餘烈。」（鄭玄：《毛詩鄭箋》，台北：學海出版社，1999年9月，頁89）朱熹《詩集傳》：「君子，指為武公也。」並曰：「治骨角者，既切以刀鋸，而復磋以鑿錫，治玉石者；既琢以槌鑿，而復磨以砂石，言其（武公）德之修飭，有進而無已也。」（朱熹《詩集傳》，台北：學海出版社，2004年9月，頁52）

以和他深入的討論《詩》了。

《詩》之所以能教人如何言語、應對，乃因《詩》中優美的修辭，純正無邪的情思讓人奮發感動，所以學《詩》可讓人言語委婉動人，性情趨於溫柔敦厚。故當孔子說：「不學《詩》，無以言！」（《論語·季氏》）並非指不學《詩》就不知道如何說話，而是恐怕話會說得不漂亮、不得體。因此他說：「誦詩三百，授之以政，不達；使於四方，不能專對，雖多，亦奚以為？」（《論語·子路》）強調的就是學《詩》、用詩貴在通達應用。而此中佼佼者，自然就是被孔子稱美為「達」的子貢。所謂達者，即是通達事理。春秋時代流行聘問歌詠，「賦詩見志」是外交場合上必備的一種言語技巧，子貢能「斷章取義」靈活運用詩歌，不只是思維敏捷，嫻於辭令，善於應對的表現，也揭示了孔門教育的特點：孔子指導學生研讀經典教材著重的不是知識的記誦與特定觀點的傳輸，而是重視受教主體的自覺狀態，意即受教主體能「興」，從而成為詮釋活動的主體。「換言之，由『興』而致的詮釋活動，使得文字材料及文字的本意退居到次要的地位」⁴⁵，可知孔門讀《詩》不只著重視詩歌原本所具有的「宣示義」，更重視詩歌所蘊含的「啟示義」。

在《論語·述而》篇中，孔子曾揭示自己對故國文獻的態度是「述而不作，信而好古」。透過前述我們對孔門詩教的分析，可知孔子教導學生的教材雖屬敘述舊文，但在精神內容上卻重「興」——內含師生的共感及其對生活世界的聯想呼應。在這樣的詮釋基礎上，可知所謂文本的真理與意義就並非是定於一尊，神聖不可更易，而是一種動態的開顯過程，而這種詮釋方式與高達美的哲學詮釋學相類，意即認為在理解事件中，文本是理解和解釋的文本，意義是理解和解釋的意義。故楊儒賓先生說孔子完成作為存有論意義的詩之詮釋學。

⁴⁵ 蔡振豐：〈《論語》所隱含「述而不作」的詮釋面向〉，《臺大歷史學報》第 28 期，2001 年 12 月，頁 186。

(二) 孟子之《詩》亡然後《春秋》作及其讀詩法

要探討中國古典詩歌的詮釋學問題，孟子於《萬章》篇所揭示的兩項讀《詩》法——「知人論世」、「以意逆志」是絕對不能略而不談的重要問題。張隆溪先生在其〈作者·文本·讀者〉一文中說：「由於孟子在儒家傳統中的巨大影響，這種理解與闡釋中的意圖論傾向主宰了許多中國批評家的話語——他們對作品的闡釋，往往在目的論上以恢復作者的本意為鵠的，在方法論上則以再現作品的歷史背景和詩人當時的體驗為宗旨。正如劉若愚評論的那樣，傳統的中國批評受到『孔子的道德論和孟子的意圖論』的沉重影響，它傾向於把所有的詩都讀成傳記或自傳，試圖『把每一首詩都釘死在確切的日期上』，並竭力從中找尋它『與當時的政治事件，與詩人的個人處境的隱密關聯』。」⁴⁶在此，張先生除了指出中國批評家這種「意圖論詮釋學」傾向是從孟子的著作中獲得了有力的認可外，還顯然對這樣的詮釋方法有所不滿。但是，如果我們深知孟子「乃所願，則學孔子也」（《孟子·公孫丑上》）⁴⁷的意旨，有了前述孔子注重「興」的詩教概念之後，就會知道所謂的「把所有的詩都讀成傳記或自傳」、「與當時的政治事件，與詩人的個人處境的隱密關聯」，絕少可能會是孟子與弟子們討論詩歌時的主要目的。

另外，筆者認為蔣年豐先生所架構的「興的精神現象學」，對於我們理解先秦儒學，甚至掌握整個中國經學傳統的進路頗具啟示作用。鑒於孟子「知人論世」、「以意逆志」說，對後世中國古典詩歌詮釋的巨大影響，筆者擬概述蔣先生〈從「興」的觀點論孟子的詩教思想〉一文中關於孟子承繼孔門「興」的

⁴⁶ 張隆溪：《道與邏各斯—東西方文學闡釋學》，南京：江蘇教育出版社，2006年5月，頁187-188。

⁴⁷ 本文引述之《孟子》篇章，皆出自《孟子》十三經注疏本，台北：藝文印書館。故以下如於行文中再度引用篇章，則將不再一一注明出處，而僅列出篇名。

詩教觀之後的後續發展，以及後世學者是如何運用「知人論世」、「以意逆志」說以開展其特殊的詮釋學工作的。

1、《詩》亡然後《春秋》作。

蔣年豐先生在〈從「興」的觀點論孟子的詩教思想〉一文中，徵諸文獻，衡諸義理，並結合馬浮、張亨兩位先生的說法，指出孟子被古代學者認為長於詩教的原因，並非單因為他善於運用比興與諷喻來闡明義理——這個語言特點是戰國時代縱橫家的共同特色⁴⁸——而在於孟子使用這種語言表現的內在精神基礎是有別於其他戰國諸子，即是以詩教的精髓——興——拿來詮釋道德教化的精神現象。蔣先生並著眼於閱讀《詩經》與《春秋》這兩部經典所引發人的精神奮發興起的現象——意即以「興」為解釋點，認為「孟子的《詩》亡然後《春秋》作的論點正是詩即是史、史即是詩的『詩史觀』的最佳詮釋，也可以說是這個真理的最早揭露者。」⁴⁹何以言之？於下筆者試就其主要推論方式稍作整理：

（1）從歷史哲學的角度，指出孟子用聖賢去解釋上古政教的文物的發展

⁴⁸ 章學誠《文史通義·詩教上》：「戰國之文，既源於六藝。又謂多出於《詩》教，何謂也？曰：戰國者，縱橫之世也。縱橫之學，本於古者行人之官。觀春秋之辭命，列國大夫，聘問諸侯，出使專對，蓋欲文其言以達旨而已。至戰國而抵掌揣摩，騰說以取富貴，其辭敷張而揚厲，變其本而加恢奇焉，不可謂非行人辭命之極也。孔子曰：『誦詩三百，授之以政，不達；使於四方，不能專對，雖多奚為？』是則比興之旨，諷喻之義，固行人之所肄也。縱橫者流，推而衍之，是以能委折而入情，微婉而善諷也。」（同注 23，頁 60-61。）蔣年豐先生據此闡發說：「依章學誠的觀點，戰國文章源於縱橫家；縱橫家則出於行人之官；行人之官又本於詩教，因為比興之旨與諷喻之義乃是行人之官所要熟習的。」（參見蔣先生之《文本與實踐（一）——儒家思想的當代詮釋》，台北：桂冠圖書，2000年8月，頁 177-178。）

⁴⁹ 參見蔣年豐《文本與實踐（一）——儒家思想的當代詮釋》，台北：桂冠圖書，2000年8月，頁 188。

史，並完成儒家的「聖賢史觀」，還用這個史觀去解釋歷史興衰治亂的現象。孟子認為歷史是一治一亂交替循環的，戰國是亂世之極，天下終歸要走向太平盛世，故他執此深刻的聖賢觀與強烈的歷史感奮發興起，以「欲平治天下，當今之世，舍我其誰也」（《公孫丑下》）的豪氣，自我提撕，向上超拔，以承繼儒家道統自任。

（2）指出孟子聖賢史觀乃強調聖賢豪傑前後相後呼應感發興起，可說詩教精神在歷史哲學的表現。《詩》的精神在於興，聖賢史觀的精神也是興，而孔子之作《春秋》以及《春秋》全書的精神也是興。因《春秋》重微言大義，一字寓褒貶，讀之令人奮發興起，不自甘淪於奸邪。

（3）指出依孟子之見，詩教的興發作用與春秋教的興發作用顯然有內在的關聯。認為可以設想本來專屬詩教的興發作用經過孔門仁教的內在化之後，遂普及而流衍到《春秋》裡。據此論點，以為「瀰漫興發精神的聖賢史觀配上興發精神的詩教與春秋教便是瞭解孟子所說『王者之跡熄，而《詩》亡；《詩》亡然後《春秋》作』」（《離婁下》）的最佳背景。或者我們也可以進一步發微說，此實基於孟子深契於孔子對於「世衰道微，邪說暴行有作，臣弑其君者有之，子弑其父者有之」（《滕文公下》）的憂懼。

（4）引用糜文開、裴普賢兩位學者的看法，從《詩經》與《春秋》在實際政教上的功能來解釋孔子「《詩》亡然後《春秋》作」。認為在孟子的心目中，《詩經》是負有時代使命的（客觀地說是王者之跡的表現與紀錄），地位極高。孟子說孔子作《春秋》來接替《詩經》的時代使命，是為了提高《春秋》的地位，因孟子以前尚無人推崇

(5) 指出在中國文學、史學、經學的傳統中皆有「詩史」的觀念：

A、文學—引述龔鵬程先生於《詩史本色與妙物》⁵⁰中的說法，認為：

(A)「詩史」即是對以敘事的藝術手法紀錄事件而又能透顯歷史的意義與批判的一種尊稱。所以「詩史」不是任何文類的畫分。它是一種價值觀念，與文章形式之長短，結構之疏密，甚至藝術手法所造就的風格均無關係。我們之稱某人的詩為「詩史」(如杜甫、吳梅村之詩)是綜括其一生創作的宗旨與表現的精神而說的。

(B) 詩與史都是敘事見義的創作活動，「詩史」作者的判斷即是歷史的判斷，詩與史在性質與意義上遂等同——即詩即史，即史即詩，兩者常交浹融通。這樣的詩史合一含帶著作者的價值判斷在。它既非主觀的抒情，也非客觀的載事，而是透過作者的文化意識與歷史情感，展示一個大時代的意義，並下定歷史的判斷。

B、史學—引用孟子之後的詩史觀(錢謙益、連橫的說法)來論說孟子，指明孟子是中國詩史傳統觀念的開端。⁵¹但孟子

⁵⁰ 龔鵬程：《詩史本色與妙悟》，台北：台灣學生書局，1993年2月，頁19-27

⁵¹ 歷來學者論證「詩史」觀念，大都舉以下二說為證：(1) 錢謙益〈胡致果詩序〉：「孟子曰：『詩亡，然後《春秋》作。』《春秋》未作以前之詩，皆國史也。人知夫子之刪詩，不知其為定史；人知夫子之作《春秋》，不知其為續詩。《詩》也，《書》也，《春秋》也，首尾為一書，離而三之者也。三代以降，史自史，詩自詩，而詩之義不能不本于史。曹之〈贈白馬〉，阮之〈咏懷〉，劉之〈扶風〉，張之〈七哀〉，千古之興亡升降、感歎悲憤，皆于

達致詩史觀點的路數是循著儒家道統觀而來，與後世的詩史觀未必相同。

C、經學—〈詩大序〉：「國史明乎得失之迹，傷人倫之廢、哀刑政之苛，吟詠性情以風其上，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。」

蔣先生藉以上三個例證闡明中國思想中涵藏著「詩即是史」的傳統，並認為孟子《詩》亡然後《春秋》作的論點正可從這個傳統加以疏解，並進一步指出「詩即是史」的傳統是植基於「興」這個概念。

(6) 引用蔡英俊先生《比興物色與情景交融》⁵²一書中的論點，指出由比興到「詩史」這條支流——指「詩教」中比興手法與諷喻技巧——必須到清代乾隆年間，隨著常州學派的興起，嚐試在語言文字之外追求微言大意才有進一步發展。他們詮釋「詩即是史」著眼於，透過比興手法的烘襯，詩的性質與意義可以等同於歷史——所謂歷史指的是《春秋》微言大意所觀照的歷史。

(7) 指出「詩史」的觀念包涵「詩即是史」與「史即是詩」兩個命題。前面(5)、(6)兩項論述分別從詩教的「興的精神現象」和「詩比興手法」分別闡明「詩即是史」的內涵，並從這個內涵來把握孟子《詩》亡然後《春秋》作的論點。若反過來從「興」的觀念來闡

詩發之，馴至于少陵，而詩中之史大備；天下稱之曰『詩史』。(2)連橫〈台灣詩乘序〉：「子輿氏有言：王者之跡熄，而《詩》亡；《詩》亡然後《春秋》作。然則詩則史也、史則詩也。」

⁵² 同注 16，頁 125-127。

明「史即是詩」的內涵，蔣先生認為《春秋》的微言大義正是詩興精神的表現。

前述我們費時整理了蔣年豐先生的論點，探討了孟子承繼孔門「興」的詩教觀之後的後續發展。首先，我們認為孟子說「《詩》亡然後《春秋》作」，實基於孟子深契於孔子對於「世衰道微，邪說暴行有作，臣弑其君者有之，子弑其父者有之」(〈滕文公下〉)的憂懼，而這正是由於儒家詩教「溫柔敦厚」的陶養。蔣先生說：「孟子生在諸侯放恣，處士橫議的戰國時代，他必須時時在精神上自我武裝以『正人心，息邪說，距詖行，放淫辭』。處在這種情境下，內心愈是溫柔的其外在的表現常常愈是剛銳。」⁵³

其次，詩教精神在歷史哲學的表現上，主要表現在孟子完成了儒家的「聖賢史觀」——此聖賢史觀強調聖賢豪傑前後呼應感發興起——故自孟子以下，中國歷代儒家知識分子，諸如司馬遷、文天祥、曾國藩、連橫……，⁵⁴不管自身際遇之窮通，每於展書之際，前哲的道義風範就如在面前，鼓舞自己，督促

⁵³ 同注 42，頁 178。

⁵⁴ 此「聖賢史觀」精神，隨意翻閱歷代史料文集所在多有，如司馬遷於〈太史公自序〉中云：「先人有言：『自周公卒五百歲而有孔子。孔子卒後至於今五百歲，有能紹明世，正易傳，繼春秋，本詩書禮樂之際？』意在斯乎！意在斯乎！小子何敢讓焉。」文天祥於獄中作〈正氣歌〉曰：「哲人日已遠，典型在夙昔。風簷展書讀，古道照顏色。」又如曾國藩於〈聖哲畫像記〉中云：「古之君子，蓋無日不憂，無日不樂。道之不明，已之不免為鄉人，一息之或懈，憂也，居易以俟命，下學而上達，仰不愧而俯不作，樂也。自文王、周、孔三聖人以下，至於王氏，莫不憂以終身，樂以終身。」另外，又如連橫面對台灣割讓給日本的歷史事實，於〈台灣通史序〉云：「人有言：『國可滅而史不可滅。』是以郢書燕說，猶存其名；晉乘楚杙，語多可採；然則臺灣無史，豈非臺人之痛歟？……是臺灣三百年來之史，將無以昭示後人，又豈非今日我輩之罪乎？橫不敏，昭告神明，發誓述作，兢兢業業，莫敢自違，遂以十稔之間，撰成臺灣通史。」

自我。徐復觀先生在〈論史記〉一文中說：

歷史是由人的生活行為造成的，只有人才有歷史，歷史意識的出現，史學的形成，是人突破其血肉、血統在時空中存有的限制，使人的存在，與歷史意識所及的一切人，在時空中連結起來。⁵⁵

以此論之，孔子作《春秋》的精神、目的，通過孟子「《詩》亡然後《春秋》作」的闡發與推崇，為司馬遷作《史記》時所承繼與發揚。二千多年以來，儒家道統之觀念由此歷史意識而得以薪火相傳，聖賢豪傑相繼感動奮發，不因統治之權威，是非之淆亂，時代之變異而有所斷絕，而此中貫串之思維正是儒家之「詩教」（興）之傳統。⁵⁶黃俊傑先生即曾就此指出，「東亞文化的『興』式思維方式，表現方法固不限一格，但藉經典詮釋以寄寓心曲則為常見之方法，或表述個人企慕聖域之心路歷程；或痛陳時弊，寓經世思想於注經事業之中；或激濁以揚清，借解經以駁斥異端；凡此種種皆不取僵直之邏輯論證，而以達意為尚，充分顯示東亞文化中之思維方式之特徵。」⁵⁷

其三，蔣年豐先生提出孟子「《詩》亡，然後《春秋》作」是「詩史觀」這個真理的最早揭露者，也指出「詩史」的觀念包含「詩即是史」與「史即是詩」兩個命題。在「詩即是史」這個面向，蔣先生引述了龔鵬程、蔡英俊兩位先生的研究，指出在中國文學、史學、經學中皆有「詩史」這個概念。「詩史」不是任何文類的劃分，而是一種價值觀念；「詩史合一」含帶著作者的價值判

⁵⁵ 參見徐復觀先生之《兩漢思想史》，台北：台灣學生書局。

⁵⁶ 如Steven Van Zoeren即說：「中國的『詩』教傳統，常常透過美感經驗的感發興起，以喚醒人的感性主體或德行主體。」參見*Poetry and Personality : Reading , Exegesis , and Hermeneutics in Traditional China* (Stanford : Stanford University Press , 1991)

⁵⁷ 黃俊傑：〈東亞儒學史研究的新視野：儒家詮釋傳統研究當議〉，收入《中國詮釋學》第一輯，濟南：山東人民出版社，2003年6月，頁38。

斷在，它既非主觀的抒情，也非客觀的載事，而是透過作者的文化意識和歷史情感，展示一個大時代的意義，並定下歷史的判斷。而此中如何對作者作出價值判斷？則又將牽涉到孟子的「讀詩法」，關於這個問題，我們將在下一單元再加以敘述。此外，由《詩經》比興到「詩史」這條支流，到清代常州學派興起，他們嚐試在語言文字之外追求微言大意時才有進一步發展。而他們所追求的微言大意，筆者認為就是透過追索詩歌之中特定物象所寓含的可能「意義」，去探討詩歌之中所蘊含的有如《春秋》微言大意所觀照的歷史。在此，我們必須指出，常州派「詩史觀」的發展，無疑牽涉到後代學者詮釋詩歌的方法，而本論文所探討的《樂府補題》，詮釋者後來之所以將其中詞情之全面朝向指實的關鍵因素，似乎就在此。關於此問題，我們則將於下一章節再行全面探討。

至於「史即是詩」這個面向的內涵，蔣先生亦嚐試從「興」的觀念來闡明、把握孟子「《詩》亡然後《春秋》作」這個論點。他認為可以結合《禮記·解經篇》：「屬辭比事，春秋教也。」以及〈鄭玄〈詩譜序〉孔穎達疏〉中所引述〈春秋說題辭〉的「在事為詩」兩則文獻，來點明《春秋》史書屬辭比事的活動與詩歌創作的活動有相當類似的地方。此外，他又引述劉勰《文心雕龍·宗經篇》：「《春秋》則觀辭立曉，而訪義方隱。」孔安國：「興，引譬連類。」鍾嶸〈詩品序〉：「文已盡而意有餘，興也。」指出《春秋》微言大義正是詩興精神的表現。筆者認為蔣先生引述諸文獻說法之後，只以「《春秋》的微言大意是詩興精神的表現」一語來解釋「史即是詩」的內涵，實在太過簡略。在此，筆者認為他所說的「詩興精神」，顯然有兩重意涵：一是孔子寫作《春秋》的用心，是詩教「溫柔敦厚」的具體表現；二是孔子作《春秋》，常以一字一語寓褒貶之義。而此筆法顯然正是來自《詩經》中的「比興」手法。故蔣先生才說「史即是詩」。他的說法雖然簡略，卻也從中為我們引出兩個中國詮釋傳統中重要的詮釋方法：其一，可知比興手法，不僅是兩種創作技巧，可能也是讀

者在閱讀並追索作者情志時，主要的思考對象。其二，孔子據魯史修訂《春秋》，為了避免惹禍，故以簡約的文辭寄託微言大意，許多史事和要義都沒有明白寫出，僅在口授時加以交代。⁵⁸「結果，時過境遷，史事遺忘，就造成了『義法』的隱晦，其書也就極難解讀。即使孔門弟子，在後來的解讀過程中也往往各執一辭，各有所見。作為一部歷史文化經典，它有待於後人的闡釋，它必須在後人的不斷闡釋中延展自己的生命。」⁵⁹也才有後來《公羊》、《穀梁》、《左傳》三傳之解經。其中《公羊》、《穀梁》二傳是逐字解經，即以義解經；而《左傳》卻是「以事解經」，意即是將《春秋》裡許多事件的來龍去脈，前因後果交代的清清楚楚。因此，當後世普遍認同「詩史」觀，同意「詩亦有史」的概念，一旦有詩歌作者被評價為「詩史」，且他的創作中又出現許多「屬辭比事」、「引譬連類」的創作技巧，那麼詮釋者在讀詩的過程中，自然也就會運用上《左傳》中的「以事解經」法。

2、從「知人論世」到「以意逆志」，以及讀者對作者「意圖」的追索

從「知人論世」到「以意逆志」這樣的標題安排來看，可知筆者同意某種預設，同意這兩項中國詮釋傳統中最重要的詮釋方法，它們有其先後內在的邏輯關係存在，意即「知人論世」是「以意逆志」的條件。⁶⁰

⁵⁸ 孔子修訂《春秋》，主要是如《史記》所記載的，「約其辭文，去其繁重」，「筆則筆，削則削」，在「屬辭比事」的過程中建構某些「凡例」以隱喻一定的「義法」。於是，魯史所記的舊《春秋》也就演變為孔子所修的新《春秋》。參見周光慶《中國古典解釋導論》一書，北京：中華書局，2002年9月，頁306。

⁵⁹ 同前注，頁307。

⁶⁰ 據林維杰先生考察指出，「在論述順序上，……先討論下篇的『知人論世』，再分析上篇的『以意逆志』，原因在於清代學者（吳淇、顧鎮、王國維）所發展出來的內在邏輯：知人論世是以意逆志的的條件。」參見其〈知人論世與以意逆志——朱熹對《孟子·萬章》篇兩項原則的詮釋學解釋〉一文，收入中央研究院中國文哲研究所：《中國文哲研究集刊》第三十二期，2008年3月，頁110。

《孟子·萬章》篇中有兩項常被學者提到（或運用）的詮釋原則，分別是出於上篇的「以意逆志」與下篇的「知人論世」。在此，我們將把敘述重點放在現代學者對這兩項詮釋規則的考察以及運用上，而且也先不討論在諸家注解下所訓之「世」是指古人所身處的歷史環境，或是指古人的行事之跡；也先不管是以誰之意——讀者或者詩人——逆詩人之志。因為在實際的詮釋運作中，筆者認為它未必是被細究的。何以言之？在本論文的〈緒論〉裡，筆者就曾指出傳統中國語文學者若以某位古代詩人及其別集作為研究對象，多半會採用的研究方法，首先便是從其人的「傳記研究」入手，意即就其經歷、性情、交遊、著作等，作「知人論世」之背景分析與探討。凡此皆期於作者風格探討之前，對其人格之整體形貌有一較深之瞭解與掌握。⁶¹由此而知，當代中國語文學者詮釋古代詩人及其別集所持之本懷，正是孟子所謂「頌其詩，讀其書，不知其人，可乎？是以論其世也。」其中所論之「世」，是既透過古人的詩、書等「作品之中」以論其世，同時也藉助詩、書等「作品之外」的歷史途徑來論其世。至於學者與研究對象之間，則是處於一種考其事跡，以見其人品的關係。論世之後，作者人品若佳，文章詩文的傳世價值似乎亦相對提高不少。至於孟子所謂的「是尚友也」，恐不在其考慮範圍之內。《孟子·萬章下》之「知人論世」章云：

一鄉之善士，斯友一鄉之善士；一國之善士，斯友一國之善士；天下之善士，斯友天下之善士。以友天下之善士為未足，又尚論古之人。頌其詩，讀其書，不知其人，可乎？是以論其世也。是尚友也。

⁶¹ 「知人論世」的方式乃從年譜、史書列傳等相關史料入手，並《本集》中詩詞文，並往來交游吟侶著作，及相關詩話、筆記小說等，「逐次披讀，參伍探討，在檢證脈理，綜攝結論。『經歷』者述其生平及宗族親戚等家世狀況。『性情』則分別見其峻潔磊落、崇尚氣節、幽事山水、孝友至情等個性和格。『交游』者包括業師、前輩、學侶、文友、弟子門人、授館主人、方外之士，尤為重要者為……諸詩社之吟朋、或金石同好、文章交誼等，皆分別論列考述；分別就其詩詞創作、論著、箋註，乃至史籍、鄉閭掌故，地方志乘等一一序論錄，以見其學殖之淵源及治學之興趣。」參見徐照華：《厲鶚及其詞學之研究》，高雄復文圖書出版社，1998年9月，頁5-6。

陳昭瑛先生據此指出，「這段話原是討論『交友』的，但孟子別出心裁的把交友範圍擴大到古代，由於古人已往，而惟留詩書作為交友的憑藉，於是便引申出如何誦詩讀書與文學批評的問題。」「孔門教義，交友乃是兩個個體生命的經驗分享與精神互動。以古人為友的要義即在於不以古人為客觀研究對象，也不以古人所留的詩書為客觀知識。」「『友』字最為關鍵，『友』字使歷史成為今人對古人世界積極參與的場域，成為同道同心之人越代而進行對話的場域，而不是客觀認識的對象。在此歷史是一個當下的、有血有肉的生活世界。而這種古今之會，是今人通過其『想像』、通過其『精神』與古人『冥接』、對古人『冥識』所達到的，其動力來自於『好善求道之心』。」⁶²以前文我們對於孟子思想義理的了解與掌握，可知陳先生的看法頗為中肯，並為我們揭示了三項在中國儒家經典詮釋傳統上重要的看法：

首先，她指出孟子所論雖非直接指向文本的解釋，但其說未嘗不可轉化為一種對詩學詮釋的發展⁶³；其二，如將「知人論世」法作為一種經典詮釋的方法，那麼「友」字的拈出，無異提醒我們儒家思想中的基本詮釋態度——今人對古人世界積極參與的場域，成為同道同心之人越代而進行對話的場域，而不是客觀認識的對象——這種看法，筆者以為除了呼應我們前述儒家「興的精神現象學」之外，也隱含了高達美「視域融合」(Fusion of horizons)的概念。高達美說：「這樣一種自身置入(Sichversetzen)⁶⁴，既不是一個個性移入另一個個性中，也不是使另一個人受制於我們的標準，而總是意謂著向一個更高的普遍性的提升，這種普遍性不僅克服了我們自己的個別性，而且也克服了那個他人的個別性。」⁶⁵意即我們透過閱讀古人之詩書，了解古人所處的時代，即是

⁶² 陳昭瑛：〈孟子「知人論世」說與經典詮釋問題〉，收入廖蔚卿教授八十壽慶論文集編輯委員會編：《廖蔚卿教授八十壽慶論文集》，台北：里仁書局，2003年2月，頁332-333、339。

⁶³ 請參閱陳昭瑛先生〈孟子「知人論世」說與經典詮釋問題〉一文，關於孟子「知人論世」說「由倫理學向史學、詩學的轉化：荀子、司馬遷、劉勰」部分，頁339-343。

⁶⁴ 即必須也把自身一起帶到這個其他的處境中。

⁶⁵ 漢斯·格奧格爾·伽達默爾著、洪漢鼎譯：《真理與方法—哲學詮釋學的基本特徵》，上海譯文出版社，2004年7月，頁394。

把我們自身的視域移置到一個更廣闊的視域中去，這個更廣闊的視域包含了被理解者和理解者的歷史視域。

其三，由「以論其世，而尚友也」，陳先生指出「這種古今之會，是今人通過其『想像』、通過其『精神』與古人『冥接』、對古人『冥識』所達到的，其動力來自於『好善求道之心』」。所謂「好善求道之心」除了揭示儒家以「教化」為導向的詮釋觀之外，也隱然揭露歷代學者於詮釋古人作品之前，何以會先處在一種考其事跡，以見其人品的關係之中。而這大約也可以解釋在本章第二節，張隆溪先生所指出的一些詮釋暴力現象，諸如：以政治和倫理壓制甚至取代了審美的批評；把文學創作與作者的身世際遇全然等同起來，不僅相信文如其人，簡直是文即其人；「作品本於人品」觀念的形成，往往使說詩者因人廢言，以對人的評定代替作品的評價等等。然這些現象的產生，恐怕因說詩者採取的是一種實證主義的主張有關，意即採取了中立的觀察者的態度，把詮釋對象視作一個呈現在我們面前的事實領域，以取消歷史間距為目的的「歷史主義」。但以我們對於孔孟一貫相承的「詩教」觀的掌握，應該比較傾向同意陳昭瑛先生的這種看法：「『知人論世』說與經典詮釋的關係，一方面在於指出經典是處在於其世的『脈絡』(context)之中；另一方面也強調，詮釋中進行的理解（或詮釋作為理解）是一種今人與古人之間活生生的正在進行的對話。」

66

前述已言，歷來學者普遍認為「知人論世」是「以意逆志」的條件，簡而言之，「以意逆志」的目的是「知人」，「論世」則是其深具歷史脈絡意涵的方法論。⁶⁷「以意逆志」說出於《孟子·萬章》上篇，此章原本是孟子與弟子咸丘蒙在討論《詩經·小雅·北山》時提出的。在對話中，孟子指出咸丘蒙論述上的根本錯誤，在於忽略詩文的上下脈絡而「斷章取義」，以致於無法掌握詩人之志。孟子因而提出，「說《詩》者，不以文害辭，不以辭害志。以意逆志，

⁶⁶ 同注 62，頁 343。

⁶⁷ 同注 60，頁 126。

是為得之」的警語。林維杰先生即認為「以意逆志」可以視為對說《詩》時「斷章取義」的弊病所提出的興革原則。因孟子此說重脈絡且強調以文意逆作者之志，顯然有別於春秋時代「賦詩言志」的風氣——賦詩者以詩感發心志，卻不著重詩意與作詩者本意——嚴格來說是用詩而非解詩，至戰國時代《孟子》書中雖然仍有不少「用詩」的例子，卻仍可視其為由用詩轉變為解詩的代表。⁶⁸

前述我們已經說明，絕大部分的讀者在鑑賞或評論詩歌時，一旦使用「以意逆志」說時，幾乎未曾細究是「以讀者之意」（漢代趙岐與宋代朱子）⁶⁹，或者是「以詩人之意」（清代吳淇）⁷⁰去逆詩人之志前，就很自然的是以讀者之意去逆詩人之志了。然有鑒於「以意逆志」說對中國古典詩歌詮釋的影響，筆者認為林維杰先生對於諸家注解孟子「以意逆志」說，所得之分析結論仍頗值得我們注意，他說：

有趣的是，後一解釋（吳淇）側重詩人之志、意，但不離文本，而是消化志、意於文本之中；而前一組（趙岐、朱子）雖強調讀者與作者，然而所強調者也在文本當中。「以意逆志」表面上不同注解論點，卻有大方向類似的歸結傾向，根本上乃是受限於原文結構中「不以文害辭，不以辭害志」的前提，因而意的兩種解釋又回到一種（讀者）。

⁶⁸ 同注 60，頁 115。

⁶⁹ 漢·趙岐《孟子注疏》：「志，詩人之所欲之事；意，學者之心意也。」「人情不遠，以己之意逆詩人之志，是為得其實矣。」（阮元校刻《十三經注疏·孟子注疏》卷 9，北京：中華書局，1991 年，頁 2735）宋·朱熹《四書集注》：「言說《詩》之法，不可以一字而害一句之義，不可以一句而害設辭之志，當以己意迎取作者之志乃可得之。」（台北：漢京文化事業公司，1987 年，頁 306-307。）

⁷⁰ 吳淇《六朝選詩定論·緣起》：「詩有內有外。顯於外者曰文曰辭，蘊於內者曰志曰意。」「漢、宋諸儒以一『志』字屬古人，而『意』為自己之意。夫我非古人，而以己意說之，其賢於（咸丘）蒙之見也幾何矣！不知志者古人之心事，以『意』為輿；載『志』而游，或有方，或無方，『意』之所到，即『志』之所在，故以古人之意求古人之志，乃就詩論詩，猶之以人治人也。」卷 1，頁 5b-6a。

至於「以意逆志」的說明，朱子與趙岐、吳淇對「文與辭」以及「意與志」的分別解釋雖有不同，但最後皆把解釋的焦點收攝在文本。⁷¹

由此引文可知三家注解方式雖稍有差異，但最後都將詮釋的關係收攝到「讀者—文本」的關係之中。陳美朱先生於〈「以意逆志」說在清初杜詩評注本中的實踐〉一文中說：「由清初詩評家自言評註杜詩，『唯以我之意逆杜之志』、『發其言中之意，意中之言，使當季幽衷苦調，曲傳紙上』、『庶幾得作者苦心於千百年之上』、『攝吾之心印杜之心』，與趙岐、朱熹的論點實有相通之處，皆主張由『讀者』的立場來闡發作者的創作意圖，掌握作者的創作旨趣」。⁷²就陳先生所言，可知清初詩評家評杜詩的目的是在「闡發作者的創作意圖，掌握作者的創作旨趣」，而方法是「以說詩者之『意』來逆料作者之『志』」⁷³。據此來判斷，在中國傳統「詩言志」——詩歌是用來表現詩人志意的認知下，陳先生（或該說清代詩評家）在此所謂的作者之志，顯然指的是作者表現在文本中的志意，所以嚴格說來，整個詮釋過程應該還是放在「讀者—文本」相互作用的詮釋關係上。還有，作者的創作意圖及旨趣，顯然是清初（或歷代）詩評家閱讀的終極關懷。

走筆至此，我們必須留意到兩個詮釋問題。第一，讀者顯然將文本與作者等同起來。第二，儒家「興」的詩教觀何時退位？作者的創作意圖及旨趣什麼時候竟成了讀者的終極關懷？

關於第一個問題，意即文本與作者的關係。林維杰先生曾指出，「除非不做詮釋，否則在去聖已遠的情形下，解經者面對的仍是經典文本。這同時意味著：在經典詮釋傳統中的『作者導向』（author-orientation）最終可能得讓位給『文本導向』（text-orientation）。……只是文本導向的解經立場，也不代表作者的徹

⁷¹ 同注 60，頁 117、119。

⁷² 陳美朱：〈「以意逆志」說在清初杜詩評注本中的實踐〉，收入國立成功大學中文系：《成大中文學報》第十五期，2006 年 12 月，頁 61-62。

⁷³ 同前注，頁 88。

底消失，而是消化於文本當中。以詮釋學的角度來看，如果聖人（作者）是有意義的身分指稱，則其扮演的角色乃是『文本意向』的代表物，正如以意逆志乃植根於文辭的關係結構。換言之，若真有所謂作者意向，則此作者只能是出現在『文本中』而非『文本外』的作者。朱子的意向論（intentionalism）」是一種『作者的意向論』，但此意向論實際上奠基於『文本的意向論』。⁷⁴林先生此段文字，雖是針對朱子對孟子「以意逆志」一段的解釋所下的評論，然除了呼應了本文〈緒論〉裡陳啟雲先生所言：「在二十世紀以前，……各種『傳』、『注』、『疏』、『經說』、『經解』的撰者，都以祖述經義為旨歸，而非以彰顯作者之思想為目的。」似乎也幫我們道出整個中國詮釋傳統中最核心的問題——在整體的詮釋過程中，讀者的所有努力都以追溯或彰顯作者（還有「聖人」）的「原意」為目的，即使他面對的只是文本自身。然先秦儒家，如前文我們曾指出孔子對故國文獻的態度是「述而不作，信而好古」。知道孔子教導學生的教材雖屬敘述舊文，但在精神內容上卻重「興」，重視的是師生的共感及其對生活世界的聯想呼應，詮釋故國文獻絕非以追求「原意」為鵠的。關於這點，龔鵬程先生在其《文化符號學》中有一段關於漢代人閱讀的目的與方法改變的考察，而其中揭露的現象似乎也幫我們解決了第二個問題，他說：

神聖性作者觀⁷⁵在漢代，正逐步發展而轉變為所有權的作者觀。作品的精神方向在改變，讀者的閱讀方法與期待也因此有了變化。每一作品均有一位單一的作者，成了我們對作品的基本了解；探詢作品之原貌、追問作者之原意、確認某一作品之作者與寫作時間，亦已成為詮釋與閱讀作品的基本課題。通過這些工作，讀者努力地貼近作者，以了解作者所欲言之意，想見其為人，以與作者溝通。這種漢人發展出來的解經傳統，

⁷⁴ 同注 60，頁 123。

⁷⁵ 龔鵬程先生解釋道：「它（神聖性作者觀）的所有權是開放的，任何人都可以參與這一作品，而且視參與作品為一神聖性的活動。任何人都不敢壟斷或獨居創作者之名；作者，也被視為神聖性的。這就是《禮記·樂記》所說的：『作者之謂聖，述者之謂明。』聖者作，其他人便來傳述之、彰明之。這種傳述，就是我們前面說的：參與作品。」（龔鵬程：《文化符號學》，台北：學生書局，1992年8月，頁12。）

包含了以下幾個方面：(1) 以目錄、版本、校勘、訓詁、輯佚、考證等等手段，追求「定本」與「原貌」；(2) 以考證和知人論世、探索「本事」等方法，確定作者、作品寫作之時代年月與寫作動機；(3) 以闡述章句之工夫，詳細確認作品提供的訊息，以便了解作者的原意本衷，以見作者之志。⁷⁶

這段資料為我們指出：漢代人閱讀的目的與方法之所以改變，最主要的原因在於「所有權作者觀」取代了先秦時代的「神聖性作者觀」。「所有權作者觀」的出現，標舉著只有作者才擁他自己作品的處理權與解釋權。⁷⁷ 值得一提的是，「所有權作者觀」的鞏固與大行其道，最直接的原因則與漢代文人階層的確立有關。「因此，整個文人寫作傳統，大體是以所有權式作者觀為主導的」。⁷⁸ 在此觀念影響下，環繞文本而生的外緣研究，與所有詮釋章句的工夫，最後也都以歸結到探求作者的意圖為最高原則。當然，我們也不能忽略漢儒所開創的解經傳統——原來為理解聖人言語背後的意義所產生的文獻注疏、義理解疏與歷史考證，後來也影響了古代學者在面對諸子、佛典與文學等廣義的經典作品時的理釋方法這一歷史事實。於是，這種追求原意的理釋前提，加上中國古典詩歌「詩言志」的傳統認知，當六朝——這文學批評開始萌芽的時代，劉勰一旦思考如何詮釋文學作品時，在以探索作者之志的前提下，俞伯牙善鼓琴，鍾子期

⁷⁶ 同前注，頁 37。

⁷⁷ 同注 75，頁 4。龔鵬程先生說：「所謂處理權，是說作者怎麼寫、怎麼唱，我們就只能怎麼聽怎麼看，不能說你處理得不好，我來改改。就算要改，也只能建議作者去改。所謂解釋權，則是說作品是作者創造的，只有作者最了解他為什麼創造、如何創造。所以倘若讀者在欣賞作品時有任何疑義，只能請作者來做一解說，並以作者的解說為欣賞及理解之標準。我們經常看到一些詩文藝評，說：『恨不得起作者於地下而質之』，『九原可作，定不以吾言為河漢也』……一類話。這些話，便是以作者的解釋為權威，一切文藝評論及詮釋，均以接近作者之解釋為鵠的，或以揣摩作者之用心命意為旨趣。」

⁷⁸ 同前注，頁 41。

善聽琴的典故，很自然地讓他將「知音」⁷⁹概念轉化成「充分理解」的代名詞。

《文心雕龍·知音》篇云：

夫綴文者情動而辭發，觀文者披文而入情，沿波討源，雖幽必顯。世遠莫見其面，覘文輒見其心。豈成篇之足深，患識照之自淺耳。夫志在山水，琴表其情，況形之筆端，理將焉匿。故心之照理，譬目之照形；目了則形無不分，心敏則理無不達。⁸⁰

「知音」向來被視為理想友誼和充分理解的象徵，但這樣的比喻，似乎也暗示我們「充分理解」的可遇不可求。至於劉勰在〈知音〉篇中關涉到「作者—文本—讀者」這三者的論述中，張隆溪先生在《道與邏各斯》中將其詮釋得甚為精采深入，他說：「寫作與閱讀的關係被形象化為流水：寫成的文本就像江河之水，被設想為源於作者的情感並形成了一定的深度而不斷地流淌。讀者可以像洄水那樣洄入文本的深處，並一直上溯到它的源頭——作者的思想或情感。於是，一首詩的閱讀就成了一種移情式的努力，它試圖追蹤作者寫作時的足跡，重新體驗作者體驗過的瞬間。劉勰自信：這樣的詮釋目標是能夠達到的，雖然在此之前他已如此設身處地地指出過所有的困難。他說：甚至在並無可見之形的樂曲中，彈琴者的意圖也能向知音充分顯示出來，既然如此，當作者復回到其中的形式時，作者的意圖或思想又怎麼可能隱藏或失落呢？——『故心之照理，譬目之照形；目了則形無不分，心敏則理無不達』。這裡，劉勰的寫作用的是中國古代作品中流行的駢體句法。這類對偶，這種類比，使作者思想在讀者『心眼』中的可以把握，就像人的形體在人的『肉眼』中可以看見一樣

⁷⁹ 《列子·湯問篇》記載：春秋時，俞伯牙善鼓琴，鍾子期善聽琴。當伯牙彈琴志在高山時，子期便從琴音感到峨峨若泰山；當伯牙志在流水時，子期又感到洋洋若江河。子期死後，伯牙便絕弦不彈，因為再也沒有人能像子期那樣懂得他的音樂了。

⁸⁰ 周振甫注：《文心雕龍注釋》，台北：里仁書局，1984年5月，頁888。

不可阻擋。他把從內心到語言的過渡說得如此輕而易舉，彷彿理解簡直就不應該成其為問題。然而，儘管如此，在這一章中，劉勰談得最多的卻恰恰是理解的困難，雖然真正的理解在這裡被描述成純粹地從文本返回到前文本的作者意圖。」⁸¹就此段論述可知，「劉勰認為真正的理解，仍然能夠達到，只要讀者願意拋棄自己的成見，在文本的語境中去尋找詩人想要表達的意思」，張隆溪並從此段論述中見出，「中國的意圖論闡釋學建立於其上的基本概念是『知音』，這一概念」上。⁸²只是讀者不抱著先見進行理解有可能嗎？特別是在進行知音活動之前，讀者在理解作者的作品之前，其實已經被納於「作者—讀者」彼此的界域（horizons）之中了，意即讀者對作者早已存在著一種先在的理解，比如說這作品是陶淵明的作品，而不是別人的。然而，再度細觀劉勰〈知音〉篇所言可知，他認為「知音」的困難原因眾多，但最切關讀者自身問題的，便是攸關個人的「品味」問題，人因情性各異，自容易「會己則嗟諷，異我則沮棄，各執一隅之解，欲擬萬端之變，所謂『東向而望，不見西牆』也」⁸³，可知一部作品的能不能被欣賞，主要的前提還是要合於讀者個人的喜好，畢竟合乎自己愛好的便讚嘆誦讀，不合乎自己口味的便揚棄不觀，此乃人之常情。

除此之外，這種追求作者意圖的努力，先不談理論內涵上的困難，從具體的實例中我們就可以發現到其中的不合常理之處。例如：宋朝梅聖俞作詩向把歐陽修視為知音，歐陽修也深信不疑。然在一次對談之後，歐陽修忽然發現自己欣賞的詩作，竟不是梅聖俞本人自認得意的作品，因而體認到作者和讀者之間，確實存在著不同的理解，因謂：「得者各以其意，披圖所賞，未必是秉

⁸¹ 張隆溪：《道與邏各斯—東西方文學闡釋學》，南京：江蘇教育出版社，2006年5月，頁188-189。

⁸² 同前注，頁189。

⁸³ 同注80，頁888。

筆之意也。」⁸⁴又如白先勇的《台北人》是中國近代短篇小說的經典作品之一，歐陽子則曾以讀者的身分出版了《王謝堂前的燕子》一書，對《台北人》各篇作品的象徵意義作了詳盡的研析和索隱，連白先勇自己讀完都驚嘆不已地說：「我自己並沒有意識到什麼象徵意義，後來歐陽子說，我愈想愈對，哈哈——」⁸⁵據此，我們或可掌握：作者在創作的當下，未必都能對自己的創作意圖完全掌握，一切都在潛意識的「黑箱」裡完成（余秋雨語），而優秀的讀者，則可能比作者更善於探索挖掘隱藏在文本底下的意義（當然，作家未必是刻意埋藏），甚至還可能影響到作者對自己作品的看法。那麼，又哪來客觀正確的詮釋？讀者又何必拘執於是否補抓到隱身在文本後面那個作者的創作意圖呢？

前述我們從現代學者對「知人論世」、「以意逆志」兩項詮釋規則的考察及運用談起，發現中國古典詩歌詮釋背後是（近乎）意圖論的詮釋學觀點，而且初步認為這類觀點有理論上的難題，關於這方面的論述，筆者擬於本文第三章舉實例說明之。至於「知人論世」、「以意逆志」這兩項詮釋原則是否仍適用中國古典詩歌的詮釋？筆者認為只要在理論上及方法上運用得宜，應該不失其有效性（validity），而關於這方面的論述，我們則將在第四章再行深入討論。

二、中國古典詩歌的創作形式：作者傳意

此一小節，我們將從中國古典詩歌的創作形式（form）談起，意即從作者

⁸⁴ 歐陽修曰：「凡世人於事不可一概，有知而好者，有好而不知者，有不好而不知者，有不好而能知者。（楊）褒於書畫好而不知者也。畫之為物，尤難識其精粗真偽，非一言可達。得者各以其意，披圖所賞，未必是秉筆之意也。昔梅聖俞作詩，獨以吾為知音，吾亦自謂舉世之人知梅詩者莫吾若也。吾嘗問渠最得意處，渠誦數句，皆非吾賞者。以此知披圖所賞，未必得秉筆之人本意也。」轉引自高莉芬：〈論「詩無達詁」的現代詮釋學精神〉，國立新竹師範學院：《語文學報》第三期，1996年6月，頁8。

⁸⁵ 王法耶、潘秀玲：〈白先勇與青年朋友談小說〉，為白先勇1979年9月14日的演講記錄，後集結刊登於《明星咖啡館》，台北市：皇冠，1984年，頁269。

傳意的面向思考中國古典詩歌的詮釋問題。前述已言，詩人作為一個社群，他們通常既是作者也是讀者，他們既創作也讀別人的創作，詩歌創作事實上是他們日常生活，或生活紀錄的一部分，也是他們往來酬唱時重要的工具，而這種作者跟讀者身分交會，彼此身分類似的情況，論者認為這也促使中國古典詩歌的創作，形成可以共通感知的象徵系統。對此，我們認為有必要進一步探討。

詩歌屬於文學創作之一環，有其特殊的「形式」特質。「形式」透過詩人對外物的感興，將抽象的情思轉化成讀者可以用心靈、感官領會的質素。例如：同樣寫重陽節的思鄉經驗，唐代詩人王維與岑參分別寫道：

獨在異鄉為異客，每逢佳節倍思親。遙知兄弟登高處，遍插茱萸少一人。

——王維〈九月九日憶山東兄弟〉

強欲登高去，無人送酒來。遙憐故園菊，應傍戰場開。

——岑參〈行軍九日思長安故園〉

王維的詩作是以懸想作結：他身處異地卻知道，此刻家鄉的眾兄弟該當如往年般，身上佩戴著茱萸，登上高處歡聚著，然在那當中卻獨獨少了他的在場——其詩作具體地將遊子「佳節倍思親」的孤寂之感傳達出來，自然也感染了千百年來同他有類似鄉愁經驗的讀者。至於岑參的〈行軍九日思長安故園〉，題目很長，意思也包含三層：行軍、九日（重陽節之代稱）、思長安故園。詩人身處戰亂之中的軍旅，恰逢佳節，為了隨俗應節，還是勉強打起精神登高去了。然重陽登高飲酒本該是閑雅之事，卻因時節不靖，而使過節氣氛大受影響，這可從「無人送酒來」這詩句中看出。此句表面看似藉乏酒助興的事實，來暗示此次登高的淒清寂寞，卻因化用、反用了「陶淵明的典故」⁸⁶而更形深刻起來。

⁸⁶ 據沈約《宋書·陶潛傳》載：「（潛）嘗九月九日無酒，出宅邊菊叢中坐久，值（王）弘送酒至，即便就酌，醉而後歸。」說的是陶淵明重陽節窮得無酒可喝，江州刺史王弘派人送酒給他的一件雅事，然岑參卻以「無人送酒來」來反用典故，呈顯自己此時境遇之窘迫——陶淵

中國古典詩歌向有「登高必望遠，望遠必有思」的文化情懷——當岑參站在高處望向遠方，揣想著戰火中的家園，想到深處不禁輕嘆：唉，如今故園的菊花該當傍著戰場而開吧！岑參不寫戰爭鐵蹄之下的殘破家園，反而憐惜起重陽節原本應該開在園中，開在籬邊，開在山道之旁供詩人把酒欣賞的菊花，如今卻開在戰場邊，開在故園殘破的廢墟中，不再有昔日親友相聚對之飲酒高吟的場景，只有烽火遍野，只有風中纖弱顫抖的花影，以及詩人深沉無盡的鄉愁。⁸⁷如此借小物以寓深情者，翻開古典詩頁所在多有。

誠然所有的鄉愁作品都可以簡化成一句：我好想家！然而，在詩人筆下卻能幻化出多樣風貌，蔡英俊先生即指出，「詩人用最平常的事物去傳達複雜抽象的感覺，所以古典詩的情感某一方面來說是很不具體、很朦朧的，可是它的美感也就在這裡，它能夠著召喚我們去感受到另外一個寬闊的景物的世界，如果詩的暗示性越強，那就越是詩的極至所在。這個暗示性是從具體的景物本身摹寫而來的，所以詩的創造力就在於經營意象，用具體事物的意象經營去組合意義，而這個組構能力便是詩人獨特的創意了」。⁸⁸

「意象經營」就是詩人於詩歌創作時所特有的「形式」，它同時打造了讓我們得以進入詩歌情境的基本憑藉。當我們經由形式親切如實地感覺到詩人所欲表達的情感時，但不能忽略詩歌最後呈現的不只是一種情感記實或表述，「而是詩人經過選擇、創造的表現，而此創造或表現的結果，不僅是情感的修飾與美化，更足以型塑、創造了情感」；意象經營是「詩人深契以翫景來顯情的創造手法」⁸⁹。對於詩歌而言，情感與形式的關係實是互為表裡的。當詩人的情感只在心中迴盪時，它是處在一種任何人都無法體察的狀態，它甚至是連詩人

明即使在最窮困之時，逢此佳節還有人送酒，而他相形之下何等蕭索冷清！

⁸⁷ 顏崑陽：《月是故鄉明》，台北：故鄉出版社，1994年1月，頁109。

⁸⁸ 蔡英俊：《中國古典詩的抒情特質》，台北：國立台灣大學出版，2006年1月，頁84。

⁸⁹ 同注3，頁5。

自身都只感到混沌不明的一種情緒而已。只有當詩人透過意象的經營，將抽象的內在情思賦予具體的外在形式之後，此內在情思才能被清楚的感知。詩人於創作詩歌時，搜羅的是自身「視域」之中的材料，尋找到他認為最合適的物象來描述或說明那屬於他自己的感覺，如前述兩首因重陽節而感興的鄉愁詩，登高、飲酒、茱萸、菊花這些特定物象的選用，基本上都是為了點出「重九」這個節日，而這些物象的選用無疑是經由文化累積（或限定）而來，而岑參化用、反用重陽節王弘送酒給陶淵明的典故，則出於詩人熟悉歷史掌故，因而在創作時便產生自然聯想，使看似平淡的五個字——無人送酒來，開展出深厚的文化意涵。

由上述的討論中，我們可知詩歌所選用的物象本身，大部份是具有龐雜的文化意義的，而這其實也是長期累積發展的過程。黃永武先生即曾指出，「中國詩中最常用的手法，大抵是託物以起興、擬人以比況，就物以賦志等等，純寫人情世作的作品較少」。⁹⁰在本章第二節中，我們曾經揭示了中國古典詩歌的「歷史起點」——《詩經》與屈原之《離騷》，不僅是中國抒情傳統的兩個精神上的原型，也是中國歷代文人作為創作的精神根源與歸趨。尤其是中國詩人之宗——屈原，他除了是中國文化中崇高峻潔的詩人典範，也是一位善用「賦、比、興」藝術規律與美學原則，使主觀情志與特定的想像、理解融合成一足以抒情言志的偉大詩歌創作者。他比興寄託的創作手法，不僅運用在遣詞造句上，還開拓到篇章構思方面，為後人提供了創作的楷模，特別是詠物一體。王逸〈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，惡禽臭物以比讒佞，靈脩美人以媿於君，宓妃佚女以譬賢臣，虯龍鸞鳳以托君子，飄風雲霓，以為小人。⁹¹

當然，屈原作品中本就具有比興託物的意圖，但王逸的闡發，更無疑為後代設

⁹⁰ 參見黃永武先生〈詠物詩的評價標準〉一文。此文收入中國古典文學研究會主編：《古典文學》第一集，台北：台灣學生書局，1979年12月，頁159。

⁹¹ 宋·洪興祖：《楚辭補注》，四部刊要·集部·楚辭類，台北：漢京文化，1983年9月，頁2。

下一種閱讀慣性。康正果先生即指出，「把香草之類的審美意象簡化成了拘執而又任意的物象類型……；把屈原的同情者『重點擴散』了作者傳記材料，當作解釋作品的主要根據；最後所有這一切都導致了後世詩歌創作和批評的模式化。」⁹²於是，屈原《離騷》以下，詩人於詠物之時，不管是偏重於喻託、社交，或者是為了遣玩，皆無法跳脫歷代詩人承襲相因，所賦予給這些物象一定而特殊的深意。在中國古典詩歌的創作中，我們可以說作者於傳意之時，詠物詩自然會觸及民族思想及文化理想，使所詠之物，往往具有文化的「原型」(Urbild)特質，物象在詩人筆下，不再是原物的如實呈現，它已代表了人生另一理想境界。⁹³——或者我們也可以說物象對在詩文評論家眼中，早已不再是原物的如實呈現，它已代表了人生另一理想境界，而前述所謂文本與讀者互為主體的理由也即在此。

學習古典詩詞創作時，一般必須從格律的平仄韻譜學起，而初學者手邊亦不能缺乏《詩韻集成》這類書籍。這類韻書裡通常會在每一字詞底下，臚列了一大類相關的語詞或意象，這些語詞或意象都是歷代詩人曾經使用過的，因此，中國古代文人除了自幼口誦心摩的文化陶養之外，在學習創作的過程中，也即被納入這樣一個系統中。蔡英俊先生即指出，「因此意義的共通性與可能性就在此，而詩歌文化養成的基礎也就在此，這種詩歌意義的型塑與累積的工程，基本上可能在唐之後就開始慢慢形成，最後變成一套非常強而有力的象徵

⁹² 康正果：《風騷與艷情·屈宋騷賦：美人和香草》，台北：雲龍出版社，1991年，頁85。此外，如清·康熙皇帝在〈佩文齋詠物詩選序〉即說：「詩之道，其稱名也小，其取類也大，即一物之情而關乎忠孝之旨，繼自騷賦以來，未之有易也。此昔人詠物之詩所由作也。」(清·康熙御定、張玉書等編：《佩文齋詠物詩選》，台北：廣文書局，1970年，頁4)黃永武先生亦說：「自屈原騷賦以來，詩人在有意無意之間，秉承了民族思想的傳統，任就一物一名推溯其象徵的原始，都具有濃厚的民族性色彩」，可知「大凡動植自然界的詠物詩中，無不顯示出中華民族共通的理念。」(中國古典文學研究會主編：《古典文學》第一集，台北：台灣學生書局，1979年12月，頁176。)

⁹³ 參見黃永武〈詠物詩的評價標準〉一文。(此文收入中國古典文學研究會主編：《古典文學》第一集，台北：台灣學生書局，1979年12月)，頁176。

系統。」「唐代有些談詩歌寫作的指導手冊，開始告訴我們某個意象，比如說夕陽，可能有哪幾種意義的指涉；比如帝國就要開始衰頹，或生命鄰近垂暮。也就是這些手冊開始歸納某個意象在意義的指涉尚有哪些可能性，而這些指涉意義可能性的範圍就形成……『光譜』概念。」⁹⁴於是，學做詩的人漸漸會知道特定意象應該有哪些可能的指涉意義，相對的詮釋詩歌的人，一旦要追索作者的意圖，透過的還是這套象徵系統。即使進入現代，當筆者在課堂上說解李白的「總為浮雲能蔽日，長安不見使人愁」（〈登金陵鳳凰臺歌〉），指出他與蘇軾「渺渺兮予懷，望美人兮天一方」（〈赤壁賦〉）有相類的情懷，作品中皆有「思君憂國」之意，而「浮雲」意指小人，「日」、「美人」則意指「國君」時，其實繼承運用的還是這套詮釋方法。則我們說文學，尤其古典詩歌所以具有「歷史性」（Historicity）的因由也就在此，它是個傳統性很強的東西。

透過前文所述，我們必須留意到二個問題：第一，物象本身如何具有複雜的文化意義，是長期發展的過程；第二，不同於《詩經》作為聖人經典，它隱喻的意義系統大部分是從經學的訓解系統而來，屈原則是有意識的運用比興寄託的創作手法來構思篇章，而王逸所闡釋而成的閱讀慣性，也使這套手法不僅影響後代詩人創作，也使某些物象成了讀者追尋作者意圖的「語碼」。如屈原在《九章》中專以詠物為主體的作品《橘頌》。黃永武先生即分析指出：「詠橘的詩，最早的該是屈原《九章》裡的〈橘頌〉。橘樹逾淮為枳，屈原體察出『受命不遷』的橘德所以寫『深固難徙，更壹志兮』，正因物而表達自身的心志。……橘的另一個象徵，是起於它文彩章明的外表與味美馨香的內蘊，這種內外一致的美，是來自長期的修養，屈原的橘頌也提到這一點……。這種『積茂宜修』的思想，與中國人讀書學道的精神完全吻合。」⁹⁵由此可知屈原從橘樹、橘實的特質體察出受命不遷、積茂宜修的品德，「以比況他自己堅貞之節操，與絕不變心從俗的毅力」。於是，具象的「橘」與抽象的道德修養被等同

⁹⁴ 同注 18，頁 91。

⁹⁵ 中國古典文學研究會主編：《古典文學》第一集（台北：台灣學生書局，1979 年 12 月），頁 176。

起來，而「橘」也成了中國文化中的一種「普遍象徵」，也就是「原型」。⁹⁶除此之外，諸如散髮、鏡、明月、冰、蟬等等，皆成為高節人格的象徵。陳啟佑先生即指出，「中國向以儒家道統為文化主流，儒家追求崇高、理想之人格，這便是上述物象成為貞潔、孤高的象徵的背景因素。」⁹⁷而後世詮釋者也往往以屈原作品作為「典範」，認為真正好的「詠物」（象喻性文本）作品該當具有比興寄託的內涵。

我們雖不能否認，在中國古典詩歌「言志」的傳統裡，強調詩歌創作用以抒發個人懷抱，「不誠無物」是其必然條件。但在詩人這一社群中，透過前述所謂「共通感知的象徵系統」，理解似乎還是得以可能的。然而，當時間變化造成「語言性」、「脈絡性」的斷裂時，理解可能就成了大問題。另外，就如周裕楷先生在《中國古代闡釋學研究》中所言：

中國古典詩歌實際上可劃分為記事性文本與象喻性文本兩種不同類型，文本類型的差異定了各自有效的闡釋方法。「以意逆志」、「知人論世」的結合只對記事性的文本起作用，象喻性文本是一種不確定的、變動性的因而也是開放性的文本，「見仁見智」、「詩無達詁」的說法正是對這種文本的闡釋差異的承認。⁹⁸

就此可知周先生認為如果強欲求「象喻性」文本之「原意」，就難免成為一種始終難以定論的爭議。對讀者而言，透過文本閱讀，泅逆語言文字以召喚自身的經驗，以及對於此等經驗所具有的意義的解讀，或者只是基於「求知所生的

⁹⁶ 陳啟佑先生在《花落又關情——中國古典詩歌中的詠物·導論》中指出：「以比況它自己堅貞之節操，與絕不變心從俗的毅力。歷代詩人也大抵稟承融貫了這種民族文化的理想而詠橘。後世詠橘之作頗受影響，泰半承『橘頌』之主旨來歌詠橘子。橘子經歷戴文人賦予共通的特殊含意，這特殊含意歷盡了千年反覆使用，像滾雪球一樣，愈久愈遠則雪球愈大。遂使『橘子』成為『普遍象徵』，也就是『原型』。」（台北：故鄉出版社，1980年2月），頁8。

⁹⁷ 同前注，頁9。

⁹⁸ 周裕楷：《中國古代闡釋學研究》，上海：人民出版社，2003年11月，頁2。

快樂」⁹⁹。然而，當我們回顧前文「《詩》亡然後《春秋》作」一段，蔣年豐先生指出「詩史」的觀念包涵「詩即是史」與「史即是詩」兩個命題。他並分別從詩教的「興的精神現象」和「詩比興手法」分別闡明「詩即是史」的內涵，並從這個內涵來把握孟子《詩》亡然後《春秋》作的論點。在此，我們把握到蔣先生的「興的精神現象學」，乃意味著讀者在解讀、詮解經典時精神奮發興起的現象，文天祥「風簷展書讀，古道照顏色」或可形容——則不免再度感受到蔣年豐先生所架構的「興的精神現象學」，對於我們理解先秦儒學，甚至掌握整個中國詮釋傳統的進路頗具啟示作用。至於「詩比興手法」這個面向，則讓我們留意到明末清初的詩學思潮，或恐因「孟子《詩》亡然後《春秋》作」而得到某些詩歌美學上的啟發——推尊「詩史」，力崇比興（以「春秋筆法」曲折的反映心境，其中的詩人典範自然便是屈原）——而此啟發卻在中國古典詩歌詮釋傳統的基本特點——以追索作者意圖為最高原則的影響下，使詩歌詮釋與傳統解經學結合起來。

⁹⁹ 朱光潛認為亞里士多德是從心理學的觀點解釋詩的起源，以為最重要的有兩層原因：一是模仿的本能，一是求知所生的快樂。同前注，頁 8。

第三章、中國古典詩歌的詮釋問題

——以《樂府補題》的詮釋為例

在第二章的尾聲，我們提到明末清初的詩學思潮，因時代因素，讀書人或恐從孟子「《詩》亡然後《春秋》作」得到某些詩歌美學上的啟發：推尊「詩史」，力崇比興——普遍認為詩歌內容應蘊涵「春秋筆法」，並以屈原、杜甫、李賀、李商隱等詩人為創作典範。¹但是，這樣的發展方向，卻因中國古典詩歌詮釋傳統的基本特點——在追索作者意圖為最高原則的影響下，使詩歌的讀解與傳統解經學緊密結合起來，並使某些「象喻性」文本的解讀全面朝向「徵實」路數上走，如周裕鍇先生在其《中國古代闡釋學研究》一書中即指出：

（清代闡釋學）在很大程度把闡釋活動當作一種知識的考證，無論是文本的復原、本意的重建，還是本事的指認，本意的推測，無不以「實事求是」為主臬，甚至可以一言以蔽之：「闡釋即實證」。²

面對這樣的歷史事實，我們真正想探問的卻是：在中國古典詩歌的詮釋傳統中，為何追求作者意圖如此具有吸引力？這個吸引力是否跟它的有效性（validity）有關？或者說：當傳統認為它有效，到底是關乎什麼層面？這種傳統觀點到底在什麼狀況下會有理論困難？以下我們將從清代陽羨詞派³、浙西詞派對《樂府

¹ 廖棟樑先生指出：晚明清初學者認為「在『詩史』說的歷史框架裏，詩人感事而吟，對應於史家實錄；詩人比興藝術，對應於史家書法；詩人興諷之旨，對應於史家褒貶之義；詩人忠愛之忱，對應於史家殷鑑之用。」緣此，晚明清初《楚辭》研究的進程，則須博考史事，推求至隱，以得其用心，以通其詩意，運用以史證詩的方法注釋《楚辭》。（參見其〈構杌說：從「詩史」的角度論晚明清初的《楚辭》研究〉一文，2006年10月），頁4-5。

² 周裕鍇：《中國古代闡釋學研究》，上海：人民出版社，2003年11月，頁1-2。

³ 中國清代前期詞壇流派。開山作家為陳維崧（1625-1682）。陳維崧為江蘇宜興人。宜興古名陽羨，故以其為中心的詞人群體，被稱為陽羨詞派。

補題》這本詠物詞集（象喻性文本）的詮釋開始，以探討前述四個問題為本章的目標，並援引相關論述加以討論。

第一節、詮釋語境：以唱和寄寓心曲

在本文的〈緒論〉裡，筆者就曾援引相關的文學史資料介紹《樂府補題》這本南宋遺民詞集，指出它向來被清代詞學研究者視為是浙西詞派興衰，清詞發展的關鍵。當然，在此凸顯這本詞集在有清一代的重要性，似乎還是不能服眾：筆者居然選擇一本南宋遺民「詞集」，作為中國古典「詩歌」詮釋問題的具體呈現！因此，筆者接下來的工作便要澄清以下兩個可能的質疑：

第一、選擇一本詞集作為呈現中國古典詩歌詮釋範式是否合理？

第二、《樂府補題》這本詞集並非清代作品，將它視為清代文學觀下的產物是否合宜？

關於第一個問題，如就廣義的中國古典詩歌意義而言，詞體當然亦屬於其中重要的一環，故以一本詞集呈現中國古典詩歌詮釋範式，在定義上並不無不妥。筆者擬以一本詞集替代詩集作為詮釋範式，實乃基於清代普遍存有「詩詞合一」、「提尊詞體」的文學觀。⁴當然，學者對清代「詩詞合一」、「提尊詞體」文學觀的研判，實歸納自清人的詞體創作觀，及他們在詮釋詞情內容時所展現出來的特殊審美趣味——特別重視詩歌內蘊「詩史」特質與以比興作為創作形

⁴ 清代「詩詞合一」、「提尊詞體」的文學觀，是詞學研究者普遍的認知，如徐照華先生便言：「詞自晚唐五代及兩宋之發展，在創作成果上已出現過絢爛璀璨之光芒，元明兩朝繼之，詞風則日趨萎靡俚俗，至有清一代乃振衰起蔽，號稱中興。……而作為抒情詩體而言，清詞早已超越並擺脫『娛賓遣興』、『剪紅刻翠』、『綺羅香澤之態』之『艷科』、『小道』觀念，而發展至與詩同等地位，並具言志抒情之功能。」（參見徐先生《厲鶚及其詞學之研究》一書，高雄復文圖書出版社，1998年9月，頁1-2）。

式的作品。《補題》是一本在當代「原本」無任何野史札記記載相關寄託本事的詠物詞集，卻因符合當代「品味」（即詩歌美學的要求），加上這種詞體向詩歌「言志」傳統靠攏的歷史事實，使它得以復出並廣布流傳。以下我們試從陽羨詞派、浙西詞派諸人為《補題》一書所作的序文、論詞絕句，來觀察清代初期讀者詮釋《補題》一書的方式。陳維崧（1625-1682）⁵〈樂府補題序〉云：

嗟呼，此皆趙宋遺民作也。粵自雲迷五國，橋識啼鶻，潮歇三江，營荒夾馬。⁶壽皇大去，已無南內之笙簫；賈相難歸，不見西湖之燈火。三聲石鼓，汪水雲（元量）之關塞含愁⁷；一卷金陀⁸，王昭儀（清惠）一支琵琶寫怨⁹。皋亭¹⁰雨黑，旗搖犀弩之城；葛嶺煙青，箭滿錦衣之巷。則

⁵ 陳維崧，字其年，號迦陵，江蘇宜興人。康熙十八年（1679）舉博學鴻詞，授翰林院檢討，曾參與修纂《明史》。陳維崧少時作文敏捷，詞采瑰瑋，吳偉業曾譽之為江左鳳凰。於詞，少時詞多風月旖旎之作；中年之後，落拓不羈，詞風轉向豪放。然其長期未能得到官職，身世飄零，遊食四方。清初詞壇，陳維崧與朱彝尊並列。

⁶ 應指崖山（今廣東新會縣南八十里海外）覆亡事。據《宋史紀事本末·二王之立》、元·周密：《癸辛雜識》續集下〈張世傑死忠條〉可知：至元十六年（1279）正月壬戌，元將張弘範兵至崖山，以艦艦據海口。二月，元兵舟分四路圍困宋軍，宋之兵士斷水缺糧久矣，皆疲困不能戰，諸軍大潰。於是，陸秀夫負帝昺投海死（史載：越七日，屍浮海上者十餘萬）。後楊淑妃聞帝昺死，悲動自沉；張世傑等人崖山敗後，本議入廣東以圖後事，然中途突遇颶風大作，在萬念俱灰下，其「儼然立船頭，焚香拜天曰：『臣死罪，無以報國，不能翊遠輔主。惟天鑒之！』尚有將佐三十餘人，亦立其後。如此者一晝夜，從者亦聳立不動。既而北師擁至，篙師皆以小舟逃去，風起浪湧，舟遂沉」，張世傑等亦隨舟艦墮海相繼而死。至此，宋室反元勢力終弭。

⁷ 宋末元初汪元量有〈潼關〉一詩，其云：「蔽日烏雲撥不開，昏昏勒馬度關來。綠蕪徑路人千里，黃葉郵亭酒一杯。事去空垂悲國淚，愁來莫上望鄉台。桃林塞外秋風起，大漠天寒鬼哭哀。」此詩後人疑為其送宋恭帝（時年六歲，元世祖命其為僧）到甘州（今甘肅張掖）出家後，返回大都（今北京），路經潼關時所作。

⁸ 書名。宋朝岳珂撰，二十八卷，續編三十卷。以珂有別業在嘉興金陀坊，故取以為書名。珂為岳飛之孫，痛飛冤死，輯高宗賜飛文札及飛遺事舊聞與誣搆昭雪之始末，以辨飛之冤。

⁹ 宋亡後，史載：至元十三年閏三月（1276），恭帝及太后等隨元兵北行。在北俘同行的君臣后

有臨平故老，天水王孫，無聊而別署漫郎，有謂而竟成逋客。飄零孰恤？自放於酒旗歌扇之間；惆悵疇依？相逢於僧寺倡樓之際。盤中燭炮，間有狂言；帳底香蕉，時有調語。援微詞而通志，倚小令以成聲。此則飛卿(溫庭筠)麗句，不過開元宮女之間談；至於崇祚新編，大都才老夢華之軼事也。¹¹

陳維崧此序文以駢文的體裁來寫作。首先，他開宗明義即肯定《補題》一書為南宋遺民之作。其次，他從《補題》創作的時空背景做興發聯想：一從南方的崖山覆亡事，到太后、少帝、后妃君臣為元人北俘之事；二從汪元量、王清惠寄寓時代感慨的相關詩詞作品；三從杭州西湖之畔（皋亭、葛嶺）今日之破敗對照昔日之勝景。經過前述時空背景的必要鋪陳之後，再寫人——故老王孫面對此景況，只能以漫郎逋客的生活態度自放於詩酒之間，於是「援微詞而通志，倚小令以成聲」。至於《補題》創作的風格形式，陳維崧則以溫庭筠之麗句，與趙崇祚之編《花間集》¹²來類比說明。至於詞作內涵，則以「開元宮女」、「才

妃中，尚有王昭儀（清惠）者。據周密《浩然齋雅談》載王夫人作〈滿江紅〉詞事云：宋謝太后北謁，有王夫人題一詞於汴京夷山驛中云：「太液芙蓉，渾不似、舊時顏色。曾記得、春風雨露，玉樓金闕。名播蘭馨妃后裡，暈潮蓮臉君王側。忽一聲，顰鼓揭天來，繁華歇。龍虎散，風雲滅。千古恨，憑誰說？對山河百二，淚盈襟血。客館夜驚塵土夢，宮車曉碾關山月。問姮娥、於我肯從容，同圓缺。」（參見周密：《浩然齋雅談》（卷下），台北：藝文印書館，1969年。百部叢書集成·第84函·聚珍本叢書，頁8。）按：《文山先生集》卷14，及陶宗儀《輟耕錄》均載此詞，字句稍異）。

¹⁰ 山名。在今浙江省杭州市北郊。南宋時為臨安防守要隘。元兵至，南宋君臣在此投降。俗稱半山。

¹¹ 參見元·陳述可撰（編）：《樂府補題》附錄（台北：藝文印書館，1965年，百部叢書集成·第6函·知不足齋叢書）。

¹² 《花間集》是中國文學史上一部最早、規模最大的晚唐至五代文人詞的總集，由後蜀貴族子弟趙崇祚選編，成書於後蜀廣政三年（940），共收錄了以溫庭筠、韋莊等十八位詞人的五百首詞作。這部詞集以古代貴族仕女的生活和愛情為主要描寫內容，以娛樂遣興為創作目的，以詞藻工麗，篇章精美為其表現風格。

老夢華」來指明其中所寄寓的今昔之感、亡國之哀。

由此觀之，陳維崧於筆墨之中無不以異代同感、今昔共悲、感同身受的情愫來看《補題》之詞作，而所謂「詩出於人感物，但人之感物亦出於詩」不過如此。因此，陳維崧既沒說明這些詞作是否有比興寄託的內蘊，也沒提到《補題》詞人群中的某個創作者曾參與某件歷史事件，就是自然而然的產生一種感悟：人活在此處境之中，豈能無感無思？而這其實乃本諸於吾人對「人情」的通透理解，一如馬孚先生所言：「人心若無私係，真是活潑潑地，撥著便轉，觸著便行，所謂感而遂通，纔聞彼即曉此，何等俊快，此便是興。」此外，浙西詞派朱彝尊於〈樂府補題序〉中亦云：

按集中作者唐玉潛氏（唐珙）以攢宮改殯義聲著聞；周公謹氏（周密）寓居西吳，自稱弁陽老人……；仇仁近氏（仇遠）詩載月泉吟社中；張叔夏氏（張炎）詞序為鄭所南氏（鄭思肖）作；王聖與氏（王沂孫）先叔夏卒，叔夏為題集……；其餘雖無行事可考，大率皆宋末隱君子也。誦其詞可以觀其志意所存，雖有山林友朋之娛，而身世之感別有淒然言外者。其騷人〈橘頌〉之遺音乎？¹³

從以上序文看來，朱彝尊對《補題》詞集的推重，首先並不在於《補題》詞作的良窳，而在於諸詞人志行之高潔（由文本外援引史事以證成）。如第一個被朱彝尊推重的並非詞集中作品質量最多最精的王沂孫，而是史冊中曾載其參與收拾南宋諸帝后遺骸的唐珙¹⁴（後世論者大都認為《補題》詞情所寓託之「本事」即為此）；其次則是晚年隱居，抱遺民之痛，以網羅輯錄故國文獻自任的周密；

¹³ 參見元·陳述可撰（編）：《樂府補題》附錄（台北：藝文印書館，1965年，百部叢書集成·第6函·知不足齋叢書）。

¹⁴ 史冊載：元僧楊璉真伽發毀南宋帝后諸陵墓，致使諸帝后遺骸曝於荒野。

至於仇遠、張炎、王沂孫諸人則似乎與常懷故國之痛的鄭思肖（1241-1318）¹⁵ 友善往來，故朱彝尊最後據此推論「其餘作者雖無行事可考，大率皆宋末隱君子也」，並因而有「誦其詞可以觀其志意所存，雖有山林友朋之娛，而身世之感別有淒然言外者」，顯然朱彝尊是透過「興的精神現象學」感知到《補題》作者之志意。他詮解的方式，首先肯定了詞人的高潔志行，於咀嚼賞味詞章之時，復從詞章中體悟到詞人的志意，並就此推測整本詠物詞集，詞人們在詠物之時，絕非單純為詠物而詠物，應如同屈原之詠橘，從稱頌橘樹，以橘來自況，來表明自己志節的堅貞，和眷戀故國的情思。面對這種詮解方式——詩的微言大義與歷史故事之「結合」——徐復觀先生在論說此現象時，曾把「象徵」(Symbol) 一詞帶入，林維杰先生對此進一步闡發說：

歷史人物之言行即是象徵，它表彰了某種歷史意涵下的普遍性與妥當性，並在它的「結合」作用中使一切所要「呈現」的內容輻輳、聚攏在象徵中。按從結合（詩與歷史）與呈現（普遍性、妥當性）等特徵來看，「象徵」與「譬喻」有所不同。如果歷史人物的角色是譬喻，則譬喻的作用乃使讀者的關注由歷史人物過渡到詩篇的微言大意，但「象徵」則使得讀者關注在歷史人物，並從此類人物的故事敷衍中聚焦地闡揚詩篇意旨。進一步說，讀史之人亦藉此象徵的輻輳、聚焦效應而興發氣象、感通仁心，此時的興發感通並不是發生在詩，而是聚集於史（的歷史象徵）。¹⁶

¹⁵ 鄭思肖，字所南，別字憶翁，宋連江人。性剛介，有志操，宋亡，隱居吳下，自稱三外野人，寄情詩畫，善畫墨蘭，平居坐必南向，歲時伏臘，必向南野哭。著有《心史》一書，明崇禎時得自吳中承天寺井中，因封以鐵函，世稱《鐵函心史》或《井中心史》，其中多誌宋亡之痛。

¹⁶ 林維杰：〈象徵與譬喻：儒家經典詮釋的兩條進路〉，收入林維杰編：《文本詮釋與社會實踐——蔣年豐教授逝世十週年紀念文集》，台北：台灣學生書局，2008年12月），頁499。

在林先生的看法裡，「譬喻（Allegorie）的連結功能具有一種過渡的中介性質，但只是次要的存在，而象徵則在自身之中呈現某種意義，所以它自身即是目的，這是優先的存在」。¹⁷換句話說，歷史人物如果只是「譬喻」的中介性質，那麼讀者最後的關注重點是詩歌自身；如果歷史人物是「象徵」自身，則讀者所關注的還是歷史人物自身，詩歌則成了次要的存在。朱彝尊在序文裡說：「誦其詞可以觀其志意所存。」就其所言，在此歷史人物顯然還只是「譬喻」的中介性質，詩詞的內容才是朱彝尊主要關注的重點。厲鶚（1692-1752）¹⁸繼朱彝尊之後成為浙西詞派領袖，其〈論詞絕句六〉云：

頭白遺民涕不盡，《補題》風物在山陰。

殘蟬身世香蓴興，一片冬青冢畔心。

詩後並自注云：「《樂府補題》一卷，唐義士玉潛與焉。」¹⁹由此，徐照華【遜義】：「《樂府補題》為宋遺民亡國血淚之作，諸詞所寫者，乃眾逸老聚於山陰一地共詠風物所成。卷中三十七首，皆以蟬蓴微物寄託，藉以寓其故國之思及興亡之感。」²⁰就此而觀，厲鶚是以讀者的身分，將過去史冊中曾載唐珣參與「冬青之役」（即元僧楊璉真伽發毀宋諸攢宮後，眾義士收拾宋帝后遺骸重葬，並於墓穴旁手植冬青樹一棵）的故事特別拈出，其中不無表彰之意，並從中知人論事，以意逆志，透過反覆吟詠而感知諸詞其音哀以思，領略到《補題》詞人群於詠物之中無不寄託了故國之思，興亡之感，而這樣的領會，事實上與朱彝尊並無不同，然厲鶚這首〈論詞絕句〉卻透過詩歌的形式，將《補題》詞人群與

¹⁷ 同前注，頁 485。

¹⁸ 厲鶚，字太鴻，號樊榭，清浙江錢塘人。性孤峭，不苟合。搜奇嗜博，熟悉史實掌故。其詩刻鍊，尤工五言，有自得之趣；詞擅南宋諸家之勝，幽新冷峭。撰有《宋詩紀事》、《遼史拾遺》、《樊榭山房集》二十卷。

¹⁹ 厲鶚：《樊榭山房集》（上海古籍出版社，1996年6月），頁 512。

²⁰ 同注 4，頁 167。

「冬青之役」的史事連結起來。在此我們借用林維杰先生在〈象徵與譬喻：儒家經典詮釋的兩條進路〉一文中的說法，解釋厲鶚「以詩詮詞」的基本詮釋進路：

由比而興的詮釋學乃是描繪言說（語言、意象、人格）的「中介身分」（表現與譬喻中介），而因此特殊中介物所能激發出興之性格使得中介物進而達至與所欲中介對象的「同一化」，甚至成為此對象之代表物（代表與象徵目的），才能夠奮起精神與興發仁心。²¹

意即厲鶚透過《補題》詞集所詠之物——以蟬、蓴象徵《補題》詞人，以冬青象徵歷史事件和參與者的忠義。兩者的連結，無疑承認《補題》詞人群和「冬青之役」有關。然而，此連結並非為了證明一個歷史真相，只能算是厲鶚個人「興」的感發。厲鶚為了「中介」忠義人格給《補題》詞人，首先，他讓蟬、蓴不再只是個單純的物象，而是個「象徵」，與詞人「同一化」；相同的，冬青則先與史事「同一化」，並過渡與忠義人格「同一化」，則冬青成了忠義的象徵。林先生此說是通過「高達美關於譬喻（Allegorie）與象徵（Symbol）兩個要素來對比其關於繪畫（Bild）的討論，從而說明興的現象與經典詮釋存有論上的關係」²²。筆者認為此文對於我們解說以「興」感發的心靈活動，及「象喻性」文本的詮釋頗具啟發作用。此外，徐照華先生於〈厲鶚論詞絕句之研究〉一文中亦曾發微本詩【主旨】時說：

此倡詠物詞之藉比興託意，以通騷雅之意；亦崇清空醇雅之論，蓋所以救淺陋蕪濫之蔽也。為詞體分論之一，而《補題》為浙派宏揚詞旨之重

²¹ 同注 16，頁 485。

²² 同前注，頁 484-485。

要載體，故乃特彰其義。²³

這段文字則具體掌握了厲鶚創作及閱讀時的審美趣味，在提尊《補題》的同時，亦存著拯救浙西末流詠物作品淺陋蕪濫之蔽的用心：揭示好的詠物詞作，在內蘊上該當有比興寄託，不能只求文字形式上的雅正，否則作品將流於浮薄空疏，成了堆砌文字典故的紙上積木，而《補題》詠物詞，正是此中最佳範本！

從文本符合讀者「品味」，到讀者透過閱讀文本（以「興」感發），透過比興作用，終成為作者「知音」之前，我們發現「品味」與「知音」應不屬於線性的先後發生，而是一種屬於讀者與文本間的往返對談，可說是同時發生的，然而，在此之前仍有項基本前提：即在解讀作品之前，必須先確定作者其人其事，否則此類「象喻性」文本，實較難斷定是否具有寄託以言志的內涵。

然而，《補題》詞作蘊含「託喻」的認定，嚴格說來只能算是讀者的「自得之情」，意即「作者用心未必然，讀者用心何必不然」（清·譚獻〈復堂詞錄序〉）的個人體悟。如就詞體歷史發展而論，有宋一代，以喻託說詞的觀念並未正式成立，《補題》所屬的「南宋姜吳典雅詞派」重音律、崇典雅，他們據以創作的「詞法」所源者——不管是沈義父，或者是張炎在談及「詠物」體裁時，皆未曾在他們的論詞專著中言及託喻。就此，葉嘉瑩先生在〈從中國詞學之傳統看詞之特質〉一文中指出：

此蓋亦由於詞在當時仍是可合樂而歌的一種歌曲，所以張（炎）、沈（義父）之論詞乃多偏重於其樂歌之性質即寫作之技巧，而並未曾標舉出什麼比興寄託之說。至於清代，則詞既失了可以歌唱的背景，而成為一種單純的案頭之文學，於是乃由南宋詞論的雅正之說，及身經南宋敗亡的

²³ 同注 4，頁 167-168。

一些作者如王沂孫諸人的寄託之作，而推演出了託喻及尊體之觀念，這自然是詞學演進中的一種極可注意的現象。²⁴

就此可知，我們除了再次證明詞體演進向「詩言志」傳統靠攏的歷史事實之外，也不能忽略讀者「知音」的可貴，他們往往能從作品之中，讀出超出作者本人更多的意義來，而作者創作先於創作概念的事實，更是我們在理解、教授文學（或其他藝術）創作理論時——如果真的有理論的話——不能忽略的特點。

誠然，一切思想的形成，與形成一派（或整個時代、民族）共同品味的原由其實錯綜複雜，諸如前述清人「詩詞合一」的文學觀，或者基於陳維崧、朱彝尊、厲鶚與《補題》作者產生異代同感的黍離之悲，亡國之恨的共鳴，或者他們真是為了順應特定政治要求，「借《補題》原係寄託故國之哀的那個隱曲的外殼，在實際補吟唱中不斷淡化尚存有的家國之恨、身世之感的情思。」²⁵或者他們真也存有幾分推重地域鄉賢幽微的情愫……，但這些都不足以掩蓋《補題》作品本身所具有的清空、醇雅之藝術美感與認識價值，也終使一本湮沒了將近四百年的作品重新被世人所見。對此，我們或許也將更清楚高達美在《真理與方法》中所言：

文學所提供的不只是一堆紀念碑和符號。所謂文學，更多的是隨同每一現今時刻獲得了自己的同時性（Gleichzeitigkeit）。所謂理解，首先不是追溯到過去的生活，而是意指當代對所述的東西的參與。在此，根本不涉及到個人之間的關係，如讀者和作者（他也許是讀者全然不熟悉的人）之間的關係，而是關係到本文對我們所作的傳達之參與。²⁶

²⁴ 葉嘉瑩：《中國詞學的現代觀》，台北：大安出版社，1988年12月，頁16。

²⁵ 此係嚴迪昌先生於《清詞史》中所言。頁232-233。

²⁶ 《真理與方法》【德文版】，載《伽達默爾全集》第1卷，頁395。

何謂文學作品（或藝術作品）存在所特有的「同時性」（Gleichzeitigkeit）？對此，帕瑪（Richard E. Palmer）曾引述一段他與高達美的討論加以闡明說：「伽達默爾想表明的是當我們讀一段經典原文時，這段文章目前能用同以前一樣的力量表達。即通過寫進著作中的語言的奇蹟，一段文本能用同樣的力量和風采表達，如同它用在撰寫後最初所具有的那種力量和風采表達一樣。其實，或許還更大更多！」²⁷可知高達所謂「同時性」，所謂理解，並非將文學當成紀念碑或難解的符號，對其進行「考古工作」，苦苦去追索，去恢復作者創作時的原意，而是關懷「文本對我們所作的傳達之參與」，意即關切對現在有益的「重新發現」（Wiederentdeckung / re-discovery）。

回視前述關於陳維崧、朱彝尊、厲鶚對《補題》的看法，他們所理解與「重新發現」，顯然就是基於這種「同時性」。他們有心再度掌握《補題》中「捕捉」到的是事理本身（die Sache selbst / the subject matter），²⁸其詮釋像是參與到該事理的流行適用以及繼續發揮影響的過程，既重新發現其中的意義，同時也讓這個意義延續下去，而這正是高達美所謂的有效的詮釋。對高達美而言，詮釋學至關緊要的是作品中的事理之真（die Wahrheit der Sache），而不是作者原意該如何。我們對於事理的理解（Sachverständnis），要遠超過對於原先的人或原先

²⁷ 〈帕爾默：伽達默爾哲學的七個關鍵術語〉（Seven Key terms in the philosophy of Hans-Georg Gadamer Richard E. Palmer）：「伽達默爾和我討論過這個術語（同時性）在英文裏是應該譯成“contemporaneity”（同時性、同時期、同時發生性），還是譯成“simultaneity”（同時、同時性、同時發生[存在]）。我偏向於“contemporaneity”，因為它含有某事在當代的意義，而伽達默爾更喜歡“simultaneity”，因為它的意思是指過去的某件事在今天同等意味深長，在時間上是同時的。我仍然使用我的選擇，因為英文“simultaneous”是指兩件事在現在的完完全全的同一時間發生。」筆者案：此為帕爾默（台灣翻譯為帕瑪）教授 2002 年 6 月 27 日在安徽師範大學作的學術報告，由江濤譯為中文，潘德榮校。來源網址：<http://philosophyol.com/research/shownews.asp?NewsID=601>

²⁸ 此處所謂的「『捕捉』到的事理本身」，就是文學所能捕捉到的美感經驗。

時代的理解。²⁹據此觀點，筆者思索《補題》重出的意涵，認為《補題》雖是一本南宋遺民詞集，然它存有的意義卻是清代詞人所重新賦予的，一如約爾克伯爵（Paul Yorck von Wartenbury，1835-1897）所言：「歷史的中心問題是：所與活著（lives），而不是存在（is）。」³⁰文學文本作為歷史流傳物存在，顯然地它的存有（ontological）並非僵死的客觀之物，而是活著的生命之物，它的存有具有「主體」（讀者 / 詮釋者）的參與，它與在者狀態的事物（the ontic）有所不同，在者狀態上的事物只是把過去帶回到單一在場，而具有存有性質的事物並不把過去認為是封閉的客觀性，而是認作為仍可完全被成就的「可能狀態」。唯有通過它對理解「主體」的影響，未來的狀態就可以說是隸屬於過去的狀態，因此，筆者認同真正意義上的存有不同於只是在場，它應當表現為一種過程，一分延續，一種命運。

第二節、「原意」的泥淖

《補題》詞情全面朝向指實的方向詮釋，始自常州詞派³¹陳廷焯（1853-1892）。一般常州詞派詞人對《補題》的看法是：認為它是應社而作的，而詠物諸篇「別有懷抱」、「皆寓家國無窮之感」。這些看法基本上和前述陽羨詞派陳維崧、浙西詞派朱彝尊、厲鶚等人的看法並無多大差異。直至陳廷焯

²⁹ 此段詮釋乃濃縮改寫自張鼎國：〈「較好地」還是「不同地」理解？——從詮釋學論爭看經典注疏中的詮釋定位與取向問題〉一文，黃俊傑編《中國經典詮釋傳統（一）通論篇》，台北：台灣大學出版中心，2004年6月，頁23-24。

³⁰ 《約爾克伯爵書信集 1877-1897》，第162頁，轉引自《存在與時間》，頁402。

³¹ 清代嘉慶以後的重要詞派。張惠言欲挽浙西詞派末流頹風，大聲疾呼詞與《風》、《騷》同科，應該強調比興寄託，反瑣屑釘釘之習，攻無病呻吟之作。一時和者頗多，蔚然成風，遂有常州詞派的興起，後經周濟的推闡、發展，理論更趨完善，所倡導的主張更加切合當時內憂外患、社會急速變化的歷史要求。其影響直至清末不衰。

對王沂孫作品的評價，由張惠言的「並有君國之憂」的一般性說法，朝向指實的詮釋方向。他承莊希祖餘緒³²，更架構理論，開始「為詞證史」，可說別開生面。然後，更多影射比附之說相繼產生，而各種論爭也相繼而起。如汪兆鏞〈碧山樂府書後〉³³、王樹榮〈補題樂府跋〉³⁴等，皆談到楊璉真伽發毀宋諸攢宮事。之後，夏承燾作〈樂府補題考〉一文疏證辨悉，發微抉隱，讓此說一度幾成學界定論，學者往往依此作為論述《補題》詞情及判定其價值的依據。其後，雖有學者持疑不能盡信，卻仍環繞此說加以駁斥，或另尋史例以證成己說。

從清初的陽羨詞派、浙西詞派到清代中期的常州詞派，以至於近年，為何詞學家們前後詮釋的方式會有如此不同的轉變？在談論這個問題前，我們必須

³² 莊希祖云：「此詞（碧山〈天香·龍涎香〉）應為謝太后作，前半所指，多海外事。」此論正合余意。（陳廷焯《白雨齋詞話》卷二）

³³ 汪兆鏞〈碧山樂府書後〉云：《樂府補題》，《四庫提要》謂皆宋遺民詞，其中聖與（王沂孫）之詠〈龍涎香〉、〈白蓮〉、〈蓴〉、〈蟬〉諸篇，皆與唐玉潛（珏）唱和。聖與、玉潛同里，六陵埋骨，玉潛主其事。陶篁村《全浙詩話》：玉潛之前有王英孫字才翁，必聖與昆季。篁村為玉潛寒士，才翁富而好禮，六陵事，非才翁慷慨揮金，里中諸惡少何能一呼眾應，成此良謀？故黃文獻以茲舉歸功於才翁。是聖與、玉潛之結詞社，淵源如此，決非貶節仕元，尤可信。善乎竹垞翁（朱彝尊）之言曰：王聖與與宋末隱君子也，其詞於身世之感，有淒然言外者，其騷人〈橘頌〉之遺音乎！此可為定論，無惑於《四明志》之說矣。第詞集分調編錄，未臻完善，竊意如〈青房並蒂蓮〉詞（按：所引詞句從略，下同）、〈水龍吟·牡丹〉，是南渡初追憶汴京，宜編次於前……至〈天香·龍涎香〉：「孤嶠蟠煙，層濤蛻月。」是崖山之恨。〈齊天樂·蟬〉云：「甚已絕餘香，尚移枯蛻。」是冬青之悲。……循此微指，重加排比，較有條理。參見吳則虞箋注：《花外集》附錄二（上海古籍出版社，1988年7月），頁141-142。

³⁴ 王樹榮〈補題樂府跋〉云：榮前讀周止庵《宋詞選》於唐玉潛賦白蓮曰：「冰痕猶在，翠輿難駐。」曰：「珠房淚濕，明璫恨遠。」以為當為元僧楊璉真伽發宋陵而作；又賦蟬曰：「佩玉流空，綃衣翦露。」曰：「晚粧清鏡裡，猶記嬌鬢。」疑亦指其事。今讀此卷，依類求之，此意無不可通。殆及玉潛所謂「只有春風知此意，年年杜宇哭冬青」（按：此應為林景熙〈夢中作〉之詩句，王氏誤說是唐珏詩）者也。金啟華等編：《唐宋詞集序跋匯編》（台北：台灣商務印書館，1993年2月），頁370。

回溯本文第二章第三節「《詩》亡而後《春秋》作」這一部分的論述。蔣年豐先生曾引用蔡英俊先生《比興物色與情景交融》一書中的論點，指出由比興到「詩史」這條支流——指出「詩教」中比興手法與諷喻技巧——必須到清代乾隆年間，隨著常州學派的興起，嚐試在語言文字之外追求微言大意才有進一步發展。今據龔鵬程先生《詩史本色與妙悟》一書之論述，整理條列出與常州學派詩學觀有關的線索三則：

- (1) 章實齋（學誠）論詩與其「六經皆史」說有密切關聯。常州學派列實齋於「師儒表」中，其實也就是暗示了常州派跟史學的關係。
- (2) 認為由歷史的角度來看，詩歌的功能，在於能觀世變，並進而經世教化；讀者讀詩，則必須知人論世，並認為讀者的職責，就是要想辦法把作者的初指本衷（志）弄清楚，故擔負著一種歷史任務。
- (3) 認為「吟詩如作史，中有春秋書」（《春暉閣詩抄選·長夏無俚拉雜書懷》卷六第十四首）。因此構成了詩與史無法析分的局面；詩的意義和性質與史相同，可以褒貶論世。但詩的表達手法，雖兼有賦與比興二類，且同出於情，可是詩史者，畢竟仍以比興為主。比興不僅是詩創作主要的方法，可能也是讀者在閱讀並追索作者情志時主要的思考對象。³⁵

在這種詩學觀念的影響下，他們的詮釋系統不是特指，而是廣涵的，舉凡一切經史小學詩文詞賦，都涵蓋在這個解釋系統下。說經如此，解詩論詞，亦皆如此。龔鵬程先生指出，「當周濟提出『詩有史，詞亦有史』的看法時，同時亦是將『詩史』的觀念發展到淋漓盡致」。³⁶他們詮釋「詩即是史」著眼於，

³⁵ 整理自龔鵬程：《詩史本色與妙悟》，台北：台灣學生書局，1993年2月，頁68-69。

³⁶ 同前注。

透過比興手法的烘襯，詩的性質與意義可以等同於歷史——所謂歷史指的是《春秋》微言大意所觀照的歷史。他們既然認為「比興」不僅是詩歌創作主要的方法，當然可能也是讀者在閱讀並追索作者情志時，主要的思考對象，其方式是依循我國詩歌的「公共象徵體系」或「俗成暗碼」（或稱「語碼」）³⁷，並據此「為詞證史」、「以史證詞」、「以史釋詞」來探求作者的志意——對常州學派而言，這樣的詮釋方法並無不妥。龔鵬程先生即曾評道：「這不是『主觀』二字能夠解決的。因為解說比興時，基本上是在追探作者之志，以知人論世的功夫，去以意逆志；但以意逆志是主觀的，要避免主觀無限制地幅射開放，即必須仰賴這套成規（conventions）。凡符合這套成規的解釋，都可以視為『作者未必然，讀者何必不然』的合理解釋；不符合這個暗碼系統的，則不被承認。」³⁸有了這樣的認知後，再來看夏承燾先生〈樂府補題考〉一文，則可知夏先生顯然亦是繼承常州詞派論詞、解詞的方法。³⁹他透過某些與帝后妃相關的「俗成暗碼」（嚴格說起來有些似乎也只能算是意象）⁴⁰來解讀《補題》詞情，再

³⁷ 同前注。龔鵬程先生指出：「大抵清人之說比興者，直到清末民初，都是依據這個易象所衍生的流類象喻系統在創作或詮釋作品的，觀魏源的〈詩比興箋序〉即知。所以這個系統，也可以簡單地視為我國詩歌的『公共象徵體系』或『俗成暗碼』。」龔氏所稱之「公共象徵體系」應該即指符號學上所說的「語碼」（code），頁 81。

³⁸ 同前注。筆者按：龔鵬程曾注道：他們據以解詩的象徵系統成規，本身是從歷代發展中逐漸形成的，不是從旁的地方借來的；因此，一般中國詩，大抵都不太背離這個俗成暗碼系統；若能確實運用這個系統，再參與典故、史實的考察，亦不難得其彷彿。所以，從方法上看，這仍是解釋中國詩的有效法門，只是運用時功力有高下罷了。頁 83-85。

³⁹ 劉少雄〈近代詞人批評方法論〉一文指出：「民國初年新舊交替之際，詞學界即明顯地有守舊與創新的兩股勢力存在：前者則主要承接周濟、戈載、晚清四大家之說，融合了浙常二派的理念，南北宋兼治；後者則主要受王國維啟發。……大體來說，民國初推行有清以來傳統詞學理念者，既重音呂、華藻，又重情意、寄託，吳梅、劉毓盤、陳匪石、王易、蔡嵩雲、俞陛雲、夏承燾、龍沐勛、趙尊嶽諸家可為代表。」《中國文哲研究通訊》4 卷 2 期，1994 年 6 月。頁 31-35。

⁴⁰ 如夏承燾先生曰：「故賦龍涎香屢曰：『驪宮』、『驚蟄』。……賦尊賦蟹屢曰『秦宮』、『髯影』。……

引周密《癸辛雜識》（別集上）所載楊璉真伽發陵事，及時人謝翱〈古釵嘆〉等詩為證，並依此來推斷「大抵龍涎香、蓴、蟹所以指宋帝，而蟬與白蓮則託喻后妃」，而詞文之中所寄託的本事即為楊璉真伽發毀宋諸攢宮事。在此，我們先不探討如此擇句比附是否會斷章取意，甚至歪曲文意。我們甚至可以質疑：當其他的詞論家在通過這些有關於宋帝后妃的「俗成暗碼」時，是否也會產生不同的解讀方向？

縱觀從 1936 年到 2008 年，六十餘年來，兩岸學者⁴¹環繞《補題》這本詠物詞集所作的詮釋努力，始終定調在四大範疇：

其一，初期研究者（如夏承燾）承繼朱彝尊、厲鶚「比興寄託」的看法，並以歷史考證的方法，證明《補題》所寄託的「本事」（此與左傳「以事解經法」相類）就是「元僧發陵」事。同意者，以此「本事」箋釋、逐義、詮釋諸詞（如黃兆顯、孫康宜等）；不同意者（如張孟劬、王大均、路成文），搜羅史事，勾稽考尋，並以詞中所特有的意象語碼，提出新的「本事」說。

其二，駁斥指實的「本事說」，如蕭朋、劉少雄、郭峰、牛海容等，但他們同意詞人於詠物之際確有比興寄託，詞中寓含了作者的亡國之痛、身世之感。

其三，保留或質疑夏承燾「本事說」，同意《補題》詞情確有比興寄託，但研究視點著重於《補題》重出與浙西一派之關係，如嚴迪昌、徐照華、張宏生、丁放、魯竹、于翠玲、劉東海等。

其四，關於《補題》一書的其他研究。如為「元僧發毀宋陵事」作歷史考辨（劉少雄）；研究作者所處時代的政治環境（張宏生）；研究《補題》詞人結

賦蟬屢用『齊姬』、『齊宮』、『故宮』、『深宮』。……賦蓮亦屢用『霓裳』、『太液』、『環妃』、『瑤台』，其用楊妃、羅襪，寓意尤顯。」參見夏承燾《唐宋詞人年譜》，頁 377。

⁴¹ 由於資料龐雜，恐影響行文流暢度，故將相關資料置於文後【附錄一】。

社唱和的時間、地點（路成文）；研究《補題》重新刊刻的時間、地點、相關人士，及它深遠的影響（王信霞）。

以上如此總總，學者們所有的努力，無非想盡可能的依照原本的歷史情境，與創作者的心意去理解《補題》，意即追索「作者的心思」(mens auctoris) 或「作者的意圖」(intentio auctoris)。例如：張世斌先生〈朱彝尊酬唱《樂府補題》詠物詞風格成因〉一文，關注的焦點雖放在清代浙西詞派朱彝尊的詞論主張和實際創作之間的差異，但張先生最後的結論，仍把這種差異性歸諸於朱彝尊心志初衷的改變（知人論世），認為他詠物缺乏比興寄託的原因即在此（以意逆志），卻不考慮是否是作者個人創作才力不足所致。又如理解《補題》進路較他篇論述不同的是遲東寶先生的〈《樂府補題》〉一文，他是從文本的表面意象群所具有的暗示作用，逆溯作者之情、所詠本題之性狀，及寫作背景之特定歷史事件，他雖不願意一一坐實，卻主張可以揣摩種種跡象和可能性。由此看來，他的認知亦不離尋找作者意圖的範疇。下節我們將針對此一現象加以批判。

第三節、作者意圖的追尋

詮釋學在西方原本是作為一門指導文本理解和解釋規則的學科，依據洪漢鼎先生在《詮釋學史》所論，詮釋學曾歷經三大轉向：一、從特殊詮釋學到普遍詮釋學的轉向；二、從方法論詮釋學到本體論（即「存有論」）詮釋學的轉向；三、從單純的本體論理論哲學詮釋學到實踐哲學詮釋學的轉向。⁴²但不管是作為聖經注釋理論、語文學方法的特殊詮釋學，或者作為理解、解釋科學、藝術的詮釋學，或者當它作為人文科學普遍方法論，甚至已成為此在和存在理解現象的詮釋學，理解問題始終是詮釋學關注的焦點，因為「理解問題涉及意義的

⁴² 洪漢鼎：《詮釋學史》，台北：桂冠圖書，2003年10月，頁26-28）

掌握，而意義掌握的關鍵——以詮釋學的面向來看——必須展開為作者、文本與讀者三方的各自定位、以及彼此相互間關係的釐清。」⁴³由是可知，詮釋乃是由作者、文本、讀者三方面所構成的事件，然而，這三者之中誰才是意義之所在？

在本文的第二章，我們發現以儒家為主流的詮釋活動，讀者的所有努力都以追溯或彰顯作者（還有「聖人」）的「原意」為目的，即使他面對的只是文本自身。那麼，在整個中國詮釋傳統中，為何追求作者意圖如此具有吸引力？這個吸引力是否跟它的有效性(validity)有關？或者說：當傳統認為它有效，到底是關乎什麼層面？這種傳統觀點到底在什麼狀況下會有理論困難？以下我們將針對這四個問題並配合前兩節論述來加以探討。

在古希臘傳說中，有一位帶足翼的信史——赫默斯。殷鼎先生在《理解的命運》一書中為我們解說道：「赫默斯能把人不可理解之物，變為可理解之物。解釋學最初即借用此意，指理解為把《聖經》等聖典中蘊含的上帝意圖，通過語言的解釋和注釋，揭示昭明的過程和方法。這種宗教信仰上的解釋目的，決了解釋的取向是如何發現和理解那已假定蘊藏在聖典中的上帝意圖（intention）。在這種取向中，理解的對象，即神的意圖，被視做獨立存在於理解之先，理解之外的東西。理解的目的，是要發現並再現它的對象的真實意圖。理解應當調動起一切認識手段，包括文字考證、句法分析、了解意義的背景（context）等方法，去實現在聖典中發現作品真意的目的。《聖經》解釋學在這種信念驅使下，格外關心聖典文字背後的「意圖」或「原意」〔the original intention(of God)〕。」⁴⁴在這段文字裡，我們可以掌握到以理解「神的意圖」

⁴³ 林維杰〈主觀與客觀解釋——徐復觀文史論述中的詮釋學面向〉，「當代儒學與西方文化」國際研討會，頁1。

⁴⁴ 殷鼎：《理解的命運》，台北：東大圖書，1994年12月，頁8。

為目的的聖經詮釋學，它的認識手段——文字考證、句法分析、了解意義的背景（context）等方法，事實上和我們中國漢儒以來那套解經傳統並無太大差異。雖然，筆者可以理解在西方中世紀基督教神學的影響下，以神的意圖為至上權威對詮釋《聖經》者個人的意義在哪裡。但是筆者卻必須承認：在此詮釋活動具體展開之前，並不太能領悟（或認同）儒家影響下的中國詮釋傳統為何始終以祖述經義為旨歸，而非以彰顯作者（解經者）之思想為目的的意義。換句話說，筆者不能明白為何追求作者意圖如此具有吸引力？

然而，為了對中國古典詩歌先行結構有所掌握，筆者不得不重新進入那個自以為很熟悉的中國古典詩歌的世界裡。透過對古典詩歌的起源與抒情特質的探討，對其歷史起點與精神原型——《風》、《騷》的「關切」（Sorge），並透過對孔孟詩教觀的重新思考……，漸漸掌握到「理解不僅是一種意指，而且是一種參與，一種理解者和被理解者、解釋者和被解釋者的共同活動，而意義就產生在這種共同活動中」。⁴⁵於是，作者意圖為何對歷代儒者如此具有吸引力的問題，不再是個無法解釋的難題了。朱子在《近思錄》中載有這樣一段文字：

伊川先生（程頤）謂方道輔（程頤的學生）曰：聖人之道，坦如大路，學者病不得其門耳。得其門，無遠之不到也。求入其門，不由於經乎？今之治經者亦眾矣，然而買匱還珠之蔽，人人皆是。經所以載道也，誦其言辭，解其訓詁，而不及道，乃無用之糟粕耳。⁴⁶

朱子雖對伊川先生此段文字無所發揮，然林維杰先生卻據此說明：「經是載道之

⁴⁵ 何衛平：《高達瑪》，台北：生智，2002年，頁93。

⁴⁶ 宋·朱熹編、清·張伯行集解：《近思錄》，收於《近思錄集解·北溪字義》（台北：世界書局，1991年），卷2，〈為學〉，頁44。

文，通過經才能掌握道（求入其門，不由於經乎？）而聖人是經的作者，通過其作品（經）自然便能掌握聖人之道。易言之作為承載者的經乃是開啟聖人之道之中介，但關注點若只是執著於此中介而無所過渡，則經自然便成為糟粕。換一種表達，即是把手段視為目的。」⁴⁷在此，我們頗能領會「經乃是開啟聖人之道之中介」這句話的真實意義。自漢武帝獨尊儒家，立五經博士，將一些經過篩選，能代表孔子真傳的儒家經典尊之為經後，所謂「經也者，恆久之至道，不刊之鴻教也」（劉勰語）的認知，早已成為整個民族「真理」之所在。

然而，「經書中的文字，因時空的隔絕，不少音義變得隱晦了，許多典章制度顯得陌生了，而文字深層的微言大義更不是一般人所能了解，所以注解就成為研究經書的最基本也是最重要的方式。」⁴⁸這段話無疑再度提醒我們：詮釋學的發生，就起於詮釋者與經典之間主體性的斷裂，且相當大部分的原因與所謂人的「語言性」有關，且由於時空的阻隔，人的歷史經驗或審美經驗常常發生異化的現象。當此之時，「誦其言辭，解其訓詁」本欲求聖人之「道」，卻往往令人留連於書海知識中，而忘了經書只是開啟聖人之道之中介，而非「道」之本身。換句話說，「經」為聖人之道之「中介」，善讀書者通過「經」這個中介物，直探聖人之道，人格得以興發成長；不善讀書者則以「經」為道（聖人）之自身，最終，小學而大遺。在本文第二章我們即曾指出，在中國詮釋傳統中，「讀者—文本—作者」三者的關係，其實可以濃縮成「讀者—文本（作者）」相互作用的詮釋關係。而所謂的文本，事實上乃是蘊含著作者意向的文本。因此，讀者雖是通過文本中介，然他們最想探求的還是作者（聖人）的意圖。筆者以為，這是作者意圖為何對傳統儒家學者具有吸引力的第一個原因。

第二個原因，則要回溯先前我們曾論及的，漢代「所有權作者觀」的出現，

⁴⁷ 同注 16，頁 510。

⁴⁸ 莊雅州：《經學入門》，台北：台灣書店，1997 年 9 月，頁 7-8。

標舉著只有作者才擁他自己作品的處理權與解釋權。此觀念其實與經學傳統無關係。

第三個原因，明末清初「詩史」、「比興」合一的詩歌美學發展觀，事實上帶有孟子「《詩》亡，然後《春秋》作」的時代感慨。清代學者通過疏釋諸家「詩史」、「詞史」以揭示大義，「既圖匡正世風，亦有其『借杯澆臆』的目的」⁴⁹。比如他們推重《補題》這些南宋遺民，追索（或彰顯）他們的忠義，其實亦在明己之志。

那追索作者意圖這個吸引力是否跟它的有效性有關？或者說：當傳統認為它有效，到底是關乎什麼層面？這種傳統觀點到底在什麼狀況下會有理論困難？這三個問題我們擬將一併回應。

首先，追索作者意圖與它的有效性並不一定有關，真正關乎詮釋有效或無效的還是攸關讀者個人的態度與學養。如前述所言，「經」為聖人之道的「中介」，善讀書者通過「經」這個中介物，直探聖人之道，人格得以興發成長；不善讀書者則以「經」為道（聖人）之自身，最終，小學而大遺。又如陳美朱先生在其〈「以意逆志」說在清初杜詩評注本中的實踐〉一文的結論中指出，「說詩者廣博的學識與獨到的見解，都可由『逆志』的過程中展現出來，而不必如舊註般受限於詩中的國地、官爵、制度與風俗的箋釋，淹沒了自己長年閱杜之別有會心處。相對的，在『尚意』的說詩前提下，若未能輔以相關史料，難免因過於主觀自信而有穿鑿附會之失，或有泛泛串講詩意的膚淺之弊。」⁵⁰

其次，儒家意圖論這種傳統觀點到底在什麼狀況下會有理論困難？它的理

⁴⁹ 同注 1，頁 5。

⁵⁰ 陳美朱：〈「以意逆志」說在清初杜詩評注本中的實踐〉，收入國立成功大學中文系：《成大中文學報》第十五期，2006 年 12 月，頁 88。

論困難是，讀者可能無法有效的證明自己追索的作者意圖是正確的。此外，在追索作者意圖的前題下，傳統箋釋者面對《補題》這樣的象喻性文本，在詠物寄託的前見下，往往屏棄文學詮釋活動的真意——以虛解、以心意與文情交感達到其終極意義的正途，甚而拋下文學文本，專就詩文本事與作者生平、時代等外緣事蹟考察，試圖從作者外圍事跡以證詩文。劉少雄先生在《南宋姜吳典雅詞派相關詞學論題之探討》中，曾對此種詮釋方法提出批評：

自毛鄭以來，一般的詩文箋釋與解說者大多混淆了此間的分際，尤有甚者，更嚴重誤用了「知人論世」之法，對作者傳記、詩文史實等資料作鉤稽考尋，豪不放鬆，而發展出一套年譜與作品、史與文相為表裡觀念，其方法是以時代與個人的史料強植於虛擬的文學情境中，據此又逐步擴充其詮釋範圍，對許多不甚名其意旨的作品都附會史實，以為是找到了它的確解、尋出了作者的原意、重塑了有關作者的種種生平事蹟及其與歷史的實際關聯；這種「因文考史」、「由詩證譜」，又反過來「據史證文」、「以譜解詩」的方法，殊不知其已陷入「以實鑿虛」、「以虛證實」的循環論證的邏輯困境之中，而其所得者也不過是一些虛構的客觀存在的事實罷了，循環論證的結果是既不能在虛處以解悟文學，又不能往實處以證成歷史，不但違背了歷史的本質，同時也歪取了文學的本質。⁵¹

劉先生這段文字，無疑提醒我們在詮釋中國古典詩歌之時，在繼承前人的詮釋方法時，實應把握古典詩歌的文學特質，主與從，虛與實之分判要拿捏掌握得宜。此外，清代「詩史」觀的提出，實有其特定發生的時空背景。「詩」與「史」有其會通處，也有其差異處。會通處在於對吾人存在經驗的詮釋與批判。因此，若說其「詩」與「史」的意義，並不指其作品中記錄著可資驗證的史事，而是

⁵¹ 劉少雄：《南宋姜吳典雅詞派相關詞學論提之探討》，台北：國立台灣大學文史叢刊，1995年5月，頁250。

指其作品中能表現詩人主觀的歷史意識。歷史意識雖以歷史的經驗為基礎，卻不等同於經驗事實的本身。⁵²明清之際，「詩史」與「比興」觀念的合一，或許，正是一種會通讀者與作者間存在經驗的詮釋與批判。所以，當我們在通過前人的詮釋系統前，自當也要有這樣的認知。

《補題》詞情從清代讀者（陳維崧、朱彝尊、厲鶚等）個人讀解的「有寄託」（透過興的精神現象），到後來詮釋者全面的朝向作者意圖的追索，無非印證了張隆溪前述所言：「中國的意圖論闡釋學建立於其上的基本概念是『知音』這一概念。」而論者追述作者意圖的方式，即是以「知人論世」的方法去「以意逆志」。這種「照原意」或「復建式」的理解，張鼎國先生指出，「持如此看法的詮釋學理論，著重詮釋活動所得結果必須服從某種基本的客觀性原則，必須尊重有效性的宣稱及要求（Geltungsanspruch，claim to validity），並且在詮釋的執行過程中處處講究規範（Normen / norms）的遵循與判準（Kriterium / criteria）的確立，質言之即是以一般涉及詮釋活動之法規標準（Kanons / canons）為要務來考量」。⁵³然而，這種詮釋觀顯然忽視了讀者在閱讀時創新性的這一層面，「排斥了讀者與生俱來的一切預設結構，而演變成一個既不可能又虛幻妄想的詮釋假歷史觀」。⁵⁴

六十餘年來，《補題》研究者始終環繞著追索作者意圖而努力，卻反而忽視了讀者和文本之間那種「沉默的交流」⁵⁵，而我們其實也可以從《補題》的詮

⁵² 參見龔鵬程：《詩史本色與妙悟》，頁 120。

⁵³ 同注 29，頁 17。

⁵⁴ 王建元：《文學文化與詮釋》，台北：書林，2001 年 5 月，頁 2。

⁵⁵ 讀者在沉默中與作者進行著交流，是既封閉又開放的，對此簡政珍先生說得極好，他說：「作品中的沉默似乎在拒絕語言，但閱讀和詮釋總要訴諸語言，語言和沉默形成辯證關係。以創作者的立場來說，沉默是經驗的一部分，言欲盡卻言不盡，沉默因此得以保持，但另一方面，創作必須透過語言，而語言試圖打破沉默。以讀者來說，閱讀先是沉默再試圖打破沉默。閱

釋進路，一窺中國古典詩歌詮釋所面臨的問題：傳統經典已進入歷史，連傳統的「經典詮釋方法」也成為歷史的一部分了。

讀作品時，讀者所面對的是文字中未熟悉的意識，讀者這時必須先『懸置』自我，使自己融入文字中呈現之情景，以作品中的意識為意識。這時是閱讀作品最大的享受，讀者隨著書中人情緒的變化而變化，對於動人的敘述，感人的詩行，心弦震動餘音不止，但一切的激盪一時都不能言語。因此文字中有空隙中的沉默，閱讀時讀者有因感動而不能言語的沉默。……這種沉默持續一段時間，讀者的自我又漸漸回返意識，讀者這時既享有作品的意識，又保持適度觀察的距離，讀者和文字交互活動以捕抓方才（也許是兩個小時前，也許是兩個星期前）沉默時的閱讀經驗，閱讀此時化成語言，語言試圖打破沉默。但讀者一旦打破沉默，將體認到語言所捕抓的意義只是暫時的。不論閱讀再豐富，文字中的沉默永無止境。閱讀後將部份的沉默化成語言，但一旦化成語言，就更感覺其和空隙中浩瀚的沉默不能相比。詮釋發出聲音，但這個聲音總在另一個時刻覺得啞啞，……每次的閱讀似乎如此豐富，但每次再比照其空隙中的沉默，又自覺如此之不足。……無論創作和詮釋，語言無以道盡沉默。沉默是文學的本質，作品和讀者的交感中，部分的溝通化成語言，部份的溝通保持沉默，文學永遠保持沉默的矜持。沉默的矜持使文字既是封閉也是開放的。封閉的成分將一些讀者排除在外，使其和作品脫離關係，開放的成分使另一些讀者介入以創造意義。」參見簡先生《語言與文學空間》一書，台北：漢光文化，1991年6月，頁56-57。

第四章、有效詮釋方案的提出

就詩中所做的陳述來看，它是思辨性的，因為詩的言詞就其本身是一個語言性事件，它表達出自身與存在的一種特殊關係。

詩既不是在複製一個當刻存在的世界，就這一點來看，它也不是在將存在的秩序中對事物的既定觀點反映在詩詞裡，相反地，它是在「詩意地發明」這種想像力的媒介下，呈顯出一個新的世界和其嶄新的眼光。

——高達美《真理與方法》¹

上一章我們主要從《補題》這本詠物詞集（象喻性文本）的詮解，及環繞著它所發生的詮釋學問題，揭示漢儒以下，為追尋作者原意的箋釋法，在詮釋是否有效上，面臨了理論和方法是否仍然適用的問題。筆者因而認為有必要針對中國古典詩歌所面臨的詮釋學問題，提出另一套有效的的詩歌詮釋進路。那麼，筆者認為中國詮釋傳統皆無可取之處？

事實上，當筆者根據海德格的基礎存有論與高達美哲學詮釋學所提供的線索，從中國古典詩歌先行結構出發，並進入整個詮釋活動的環行結構時，就已經試圖重新去發現中國詮釋傳統的基本特質。高達美的哲學詮釋學為我們指出，「理解一種文本，理解一種傳統無疑需要一種歷史視域，但這並不是說，我們是靠著自己把自身移入一種歷史處境而獲得這種視域的。正相反，為了能這樣把自身置入一種處境裡，我們總必須已經具有一種視域。這種視域是由此

¹ 引文中文翻譯轉引自帕瑪（Palmer, R. E.）著、嚴平譯：《詮釋學》，台北：桂冠，2002年10月，頁248、249。（原文參見Gadamer, *Wahrheit und Methode*（下文開始簡稱WM），1st ed.p.445,446）

在的先行結構所規定的，而這種在先結構是持續發生作用的經驗和傳統不斷疊加的、積澱的結果。它造成理解的條件，任何理解都必須由此出發。正是在這種意義上，高達美稱，『一切理解都是自我理解』。作為此在的人是在自己的存在和行為去理解的，也就是在這種自我理解中，此在找到自己的立足點」。²因此，掌握理解的歷史性，就是理解與歷史流傳物的關係。

自哲學詮釋學被引入兩岸漢語學界，有志之士多年來交出許多引人深思欣喜的論述成果。筆者透過論文寫作的需要而加以研讀，確實受到不少啟發，也深感自己與整個中國傳統文化距離得太遙遠。陳昭瑛先生說：

究竟儒家在思想內部是否蘊藏著一些與經典詮釋相關並可提供為理論基礎的概念？竊以為欲建構中國儒家的詮釋學，不僅在實質研究方面應以中國經典為主，在理論上、方法上也應根植於儒家自己內部思想，而逐漸擺脫援引西方詮釋學此一類似借外債的窘境。³

對此，筆者認為儒家內部確實擁有一些與經典詮釋相關，並可提供我們作為理論基礎的概念。以下筆者將針對中國古典詩歌所面臨的詮釋學問題——有效性，試著提出自己的一套方案：

第一節、掌握理解的歷史性與語言性

高達美的哲學詮釋學有兩大基本內容——理解的歷史性與理解的語言性。在本文〈緒論〉中，筆者就曾引述黃俊傑先生所言：「東亞文化特質的詮釋學……，究其發生程序而言，與西方近代的詮釋學頗有恍惚近似之處：兩者皆

² 何衛平：《高達瑪》，台北：生智，2002年，頁140。

³ 陳昭瑛：〈孟子「知人論世」說與經典詮釋問題〉，收入廖蔚卿教授八十壽慶論文集編輯委員會編：《廖蔚卿教授八十壽慶論文集》，台北：里仁書局，2003年2月，頁329。

起於詮釋者與經典之間的主體性之『斷裂』，使兩者之間溝通不易，索解無由。這種雙方主體性之間的『斷裂』，相當大部分的原因與所謂人的『語言性』(linguisticity)有關——人生活在語言圈之中，人永遠處於與他人的對話關係之中，人對『過去』或經典的了解與語言的運用有深刻關係。但是，由於時空的阻隔，人的歷史經驗或審美經驗常常發生異化的現象，於是詮釋學乃於焉產生。」因此，在本文的第二章，我們是以中國古典詩歌詮釋活動的先行結構做為起點，希望能藉此經驗作為理解的條件以跨越時間間距，並藉以消弭我們與傳統之間的異化現象。而當我們以此作為論述的起點，也無疑表示我們肯定了這個詮釋活動本身已具有歷史性，同時也肯定了過去在現在中的作用。帕瑪(Richard E. Palmer)在《詮釋學》(*Hermeneutics*)一書中即指出：

唯有透過從過去承傳下來的意圖、視見方式和前概念，我們才有可能觀察現在、理解現在。高達美的詮釋學及其對歷史意識的批判性肯定了過去並非只是事實的堆砌——這些事實被當作意義的對象，相反地，過去是我們在每一理解行為中所遷入並參與其中的巨流。照此看來，傳統就不是與我們對立的東西，而我們是存在於傳統之中的；在大部分情況下，它是十分透明的媒介，以至我們不能察見到它——正像魚不可察見到水一樣。⁴

於是，當我們一旦脫離「常人」狀態，察見到我們與傳統之間所產生的斷裂，當我們經驗到過往的詮釋方法，並開始否定且加以提問時，我們只能透過語言以進入過往的世界與之對話。因為語言創造了一個能把一切事物都開顯(disclosure)出來的世界，換言之，語言開顯了我們的生活世界，它的開顯能力甚至超越了時間和場所。而它的可理解性，也使我們能夠理解那在語言之中

⁴ 帕瑪(Palmer, R. E.) 著、嚴平譯：《詮釋學》，台北：桂冠，2002年10月，頁206。

所表達出來的與我們截然不同的世界。帕瑪即曾針對高達美《真理與方法》關於語言性和詮釋學經驗的看法進一步闡發道：「詮釋學經驗是詮釋者的視域與歷史遺產的一種遭遇，而這種歷史遺產是以流傳之文本的這種形式呈顯出來的。語言性提供了一個共同的基礎，而它們可以在這種基礎中相遇。語言是傳統之所能夠隱含於其中，並且藉此被傳達的媒介。與其說經驗是先於語言的東西，不如說經驗自身是在語言中所發生的。人的存在是一個歷史性的在世存有（being-in-the-world），而語言性則滲透在人之存在的每一個角落。正如我們觀察到的，人由於語言而擁有著世界並生活在世界之中。」⁵簡而言之，這種存在的方式，就像我們屬於某個團體一樣，一如漢語構成我們理解的模式，也就是我們存在的本質與模式。因此，高達美指出惟有生活在語言中的人，才是生活在真理之中。

在逆溯整個中國古典詩歌詮釋活動的先行結構的過程中，我們發現在以儒家「詩言志」為主流思想的中國古典詩歌詮釋傳統裡，讀者詮釋文本的目的，很大程度是以追尋作者的「意圖」（原意）為最高原則。從漢代開始，「所有權作者觀」讓讀者以為只有作者才有權力享有對自己作品的處理權和解釋權。所以，在詮釋詩歌的慣性裡，讀者首先便要確定作者是誰。這樣的詩歌詮釋態度，發展至明末清初，「詩史」與「比興」觀念相結合之後，典型的詩歌箋釋方法便是「知人論世」、「以意逆志」。在本文前兩章的論述當中，我們即發現《補題》的重出實與這種詩歌美學發展有很大的關係。廖棟樑先生指出：

晚明清初的詩學思潮，既由「詩史」的反省而推衍出「比興」來，然後在這二個詩歌本質的觀念基礎下，關連到箋釋方法便是普遍採用「以意逆志」與「知人論世」，一方面意會作品言外的作者用意，一方面考證作

⁵ 同前注，頁 244。

品言內的事實。把文學詮釋的「意」和歷史考定的「注」結合起來的方法，可以說是明末清初詩歌注解最典型的範式。對杜甫、李賀、李商隱三家詩的箋釋大體上沒有什麼不同，同樣對《離騷》的箋釋也無二致。如果說批評方法背後總有一種批評觀念在，那麼明末清初的《楚辭》注本都是在其「詩史」的審美觀念下形成釋意原則與方法。⁶

由上述引文可知，《補題》詞情最後之所以朝向「徵實」路數上走，也是受到「詩史」審美觀念下所形成的釋意原則與方法的引導。在此我們先回顧第三章第二節的內容，當我們意圖通過陽羨詞派陳維崧、浙西詞派朱彝尊、厲鶚等清初詞壇領袖為《補題》所作的序文及論詞絕句，來觀察他們對這本詠物詞集的詮解時，發現他們大抵異中有同。那麼究竟異在何處？又同在何處？

在此，我們先撇開三者形式體裁（或駢文或散文或韻文）的差異不談，他們詮釋的相異之處在於：陳維崧是以「感而遂通，纔聞彼即曉此」的興發方式掌握《補題》詞情。至於朱彝尊是以作者（歷史人物的言行）為理解文本意義的中介；厲鶚則是以象徵物為中介將《補題》詞人與「冬青之役」這一歷史事件連結起來，然此連結並非為了證明一個歷史真相，只為了彰顯《補題》詞情中所蘊含的可能情思。由此看來，他們三者詮解側重的方向顯然不同——陳維崧主要在肯定《補題》詞作是「亡國之音哀以思」的自然流露；朱彝尊詮解的方式則多少帶有「作品本於人品」的觀念，並藉此肯定《補題》所詠之物必蘊含比興寄託的情思；厲鶚則主要在揭示自己創作及閱讀時的審美趣味，在提尊《補題》的同時，亦存著拯救浙西末流詠物作品淺陋蕪濫之蔽的用心。但三者皆肯定《補題》詞情旨在抒發詞人的亡國之痛、黍離之悲。因此，三者詮解的方式皆不約而同將《補題》所蘊含的詞情與南宋末年的史事（或泛指或特指）做一

⁶ 參見廖棟樑：〈檣杵說：從「詩史」的角度論晚明清初的《楚辭》研究〉一文，台北：國立政治大學中國文學系，行政院國家科學委員會專題研究計畫成果報告，2006年10月，頁3。

連結，而此一連結最後竟陸續成為後世的詮釋者「指實」《補題》詞情的方向。

此外，《補題》的重出曾掀起清初詞壇一場大唱和，「自康熙十八年以後的十數年之間，擬《補題》而群相酬唱的有近百家之多」。⁷面對此種歷史現象，我們在本文第三章就曾經指出，明末清初「詩史」、「比興」合一的詩歌美學發展思潮，事實上帶有孟子「《詩》亡，然後《春秋》作」的時代感慨。清代學者通過疏釋諸家「詩史」、「詞史」以揭示大義，「既圖匡正世風，亦有其『借杯澆臆』的目的」（廖棟樑先生語）。因此，他們推重《補題》這些南宋遺民，追索（或彰顯）他們的忠義，其實亦在明己之志。黃俊傑先生亦曾指出：

儒家常為了批判「現在」或引導「未來」的方向，而回顧「過去」的歷史經驗。因此，他們常常將他們所主張的「現在」以及「未來」的「應然」（ought to be）與過去歷史上的「實然」（to be）結合為一，並且常常在「應然」的基礎上論述「實然」。所以，儒家的歷史思維常常表現出：「歷史」與「歷史解釋者」由於互相融合、互相滲透而達到所謂「互為主體性」的狀態。在這一個意義之下，「古」既是主體又是客體，因為「古」既可塑造「今」，又受到「今」的詮釋；而且，「今」也既是主體而又是客體，因為「今」從「古」的積澱演化而來，但又可以賦「古」以新義。所以，「古」與「今」的互為依存，互為創造與被創造。⁸

就此而言，可知蘊藏在《補題》詞作背後的歷史真相並不重要，當它被視為一本創作範本，詮釋者在詮解的當下，或許已經在有意無意間「將他們所主張的『現在』以及『未來』的『應然』與過去歷史上的『實然』結合為一，並且常常在『應然』的基礎上論述『實然』。」而這種思維近乎是高達美所言的「應用」

⁷ 參見嚴迪昌《清詞史》，江蘇：古籍出版社，1990年1月，頁226。

⁸ 黃俊傑：〈中國古代儒家歷史思維的方法及其運用〉，本文收入楊儒賓、黃俊傑合編：《中國古代思維方式探索》，台北：正中書局，1996年11月，頁14。

(application) 概念。高達美指出，「在應用中，理解明確地、有意識地通過溝通詮釋者與作品分離的時間間距，來接受作品的意義；這樣，它就（通過應用）克服了發生在作品中的意義的異化。」⁹更簡單地說，就是把文本所說的應用到理解者的當下處境。處境是個歷史概念，高達美承繼海德格的看法，指出處境雖是一個表面上的當下，可是它存在著所謂的歷史性，否則不可能形成。處境同時也是一個現象學「視」的問題，從此在處境的角度看出去，視域與處境連結在一起，當兩者相連，歷史與歷史性的問題就帶進來了。因此，當我們在通過，或者承繼前人的研究成果時，如果未能掌握理解的歷史性——對中國古典詩歌詮釋的先行結構有所掌握，又豈能意識到：傳統經典已進入歷史，連傳統的「經典詮釋方法」也成為歷史的一部分了？

那麼，我們又該如何實踐此中之概念？葉嘉瑩先生在其〈談詩歌的欣賞與人間詞話的三種境界〉一文曾就詩歌欣賞（或詮釋）所應抱持的態度，提供了一些頗可參考的意見：

創作者所致力的是如何將自己抽象之感覺、感情、思想，由聯想而化為具體之意象；欣賞者所致力的是如何將作品中所表現的意象，由聯想而化成自己抽象之感覺、感情與思想。……這種由彼此之聯想而在作者與讀者之間構成的相互觸發，形成了一種微妙的感應，而且這種感應既不必完全相同，也不必一成不變，只要作品在讀者心中喚起了一種真切而深刻的感受，這就已經賦予這作品以生生不已的生命了，這該就是一切藝術作品的最大意義和價值之所在。當然，我這樣說也並不是以為欣賞單只注重聯想，而便可以將作者之原意完全抹煞而不顧，我只以為一個欣賞詩歌的人，若除了明白一首詩的辭句所能說明的有限的意義之外，便不能有什麼感受和生發，那麼即使他所了解的絲毫沒有差誤，也不過只是一個刻舟求劍的愚子而已；但反之亦然，若一個欣賞詩歌的

⁹ 引文中文翻譯同注 1，頁 220。原文參見 WM，頁 295。

人，但憑一己之聯想，便認定作者確有如此之用心，那麼即使他所聯想的十分精微美妙，也不過只是盲人摸象的癡說而已。所以我以為對詩歌之欣賞實在當具備兩方面，其一是要由客觀之理性對作品有所了解，其二是要由主觀之聯想對作品有所感受。¹⁰

在這段頗長的論述裡，筆者認為，葉先生提出了我們身為中國古典詩歌詮釋者所應該具有的二項認知與涵養：

首先，葉先生指出，「創作者所致力的是如何將自己抽象之感覺、感情、思想，由聯想而化為具體之意象」。這樣的主張與高達美所言的，「詩既不是在複製一個當刻存在的世界」，「也不是在將存在的秩序中對事物的既定觀點反映在詩詞裡」相類。在本文的第二章我們也曾提出類似的看法——詩歌不管是「再現」或「表現」，都是作者的創造。這種創造是起於情境或感覺的召喚，即使隱藏在文本背後確有歷史（或生活）事件作為詩歌創造的「本事」（或「模本」），但創作永遠只是經驗的解釋，理想的模仿，而不是某個歷史（或生活）事件的真實紀錄。詩歌的創作，重點不是要傳達一個直接具體的訊息，而是訴說一種情緒的樣態——雖然，詩人仍隱含想要被理解、被解讀的願望。因此，我們必得拋棄過去那種以追求作者意圖為目標的「同一性幻覺」，容許作者（文本）與讀者之間有對話的空間，以觸發產生變動不居的意義。

其次，就是掌握詩歌文本理解的歷史性和語言性。何以言之？葉先生認為「對詩歌之欣賞實在當具備兩方面，其一是要由客觀之理性對作品有所了解，其二是要由主觀之聯想對作品有所感受」。這兩個看法，筆者認為必須透過掌握文本的語言性和歷史性才能達至。那麼，我們又該如何去做，才能得以掌握？事實上，早在先秦時代，孟子的「知人論世」法，即主張經典文本是處在於其世的脈絡之中，強調的是文本的歷史性；他的「以意逆志」法則指出讀者在閱讀詩時，該著重文意脈絡，且強調讀者當以文意逆作者之志，可知孟子認為，作者之意是在文本之內，而不在文本之外，強調的則是文本的語言性。然而，

¹⁰ 葉嘉瑩：《迦陵談詞》，台北：純文學出版社，1976年，頁3-5。

孟子這套讀詩法，在文化、社會、歷史種種因素的影響下，輾轉傳到後世竟變成一種單單追求作者意圖的詮釋方法——詮釋者「一方面意會作品言外的作者用意，一方面考證作品言內的事實。把文學詮釋的『意』和歷史考定的『注』結合起來」。這其實已窄化了它們作為傳統經典詮釋方法的實用性。在此，筆者所謂的窄化，不只是指它們本意被誤解，還代表著方向上性質上的改變。

前文已曾提及，詩歌是歷史性很強的東西，而語言自身便是一個主體，語言所具有的意義往往超出使用者所欲表達的，由語言組成的作品更是如此。高達美在《真理與方法》中將遊戲（Spiel）作為藝術作品存有論詮釋學的入門概念。他是在隱喻的意義上使用遊戲一詞。指出自我表現（Selbstdarstellung）乃是遊戲自然普遍的存在狀態。據此，嚴平先生曾發微指出，「比如在戲劇（Schauspiel）中就需要觀眾，只有觀眾才能實現遊戲作為遊戲的東西，也只有在觀者那裡，戲劇才能贏得它完全的意義。因此，遊戲還向我們表明，遊戲本身是由遊戲者和觀賞者所組成的整體。……藝術作為遊戲，乃是為他人而創造的。這種藝術需要人，即觀者的參與。沒有觀者，遊戲本身便失去了意義。」¹¹這裡，伽達默爾通過對觀賞者或遊戲者的存在，肯定了真理的參與特性（Teilhabewahrheit）。觀賞者只有參與到作為遊戲的藝術作品之中，作品的意義才能顯現出來。只有人參與到真理之中，真理才能為人揭示。以後伽達默爾又用對話的辯證法來說明這點。¹¹很顯然地，在此我們可以將遊戲、遊戲者和觀賞者置換成文本、作者和讀者三者所構成的詮釋關係。在此關係中，我們從實際的詮釋經驗可知，決定整個詮釋活動的不是作者個人的意志，也不是讀者可以自由主觀的聯想，便可以將作者之原意完全抹煞而不顧，而是讀者必須與文本展開對話。一如當人們進入對話關係時，支配對話的，不是對話者的個人意志，而是話題本身的規律（logos），在這種情況底下，「是語言操縱人，而不是人操縱語言，是語言言說我們，而不是我們說語言。就文本來講，是語言言說而非作者言說。語言存在論意義使語言與主體性無關，語言的對話特徵優於主

¹¹ 嚴平：《走向詮釋學的真理——伽達默爾哲學述評》，北京：東方出版社，1998年5月，頁95-96。

體的主觀性」。¹²一如遊戲者在遊戲時必然會不由自主地被遊戲本身的規律所左右所限制，而減弱個人意志。

第二節、「我—你」(I—Thou) 關係的詮釋學態度

上一節的最末一段，我們從高達美的遊戲概念中帶出：在整個詮釋活動中，讀者與之對話的並不是作者，而是文本自身。換言之，我們認為「文本(text)是正在進行著的生產而非完成了的作品(work)，文本為語言所把握，只存於某個進行中的理解事件的語境中，意義的開放與多重性是附帶的效果。舉例而言，文本之於理解者，如同樂譜之於演奏者，樂譜並未完成演奏，演奏是依樂譜進行的過程」¹³。更簡單地說，文本的意義或真理只在與詮釋者共構的語境中因陳述而開顯，如果我們以高達美的對話辯證法來說明，則是由「讀者」和「文本」所構成的對話結構。

走筆至此，我們重新反省到：中國儒家詮釋傳統的詮釋目的向來著重追尋作者的意圖，而追尋作者意圖的方式，一般而言，是以說詩者之「意」來逆料作者之「志」。在本文第二章，我們曾經引述陳美朱先生〈「以意逆志」說在清初杜詩評注本中的實踐〉一文的研究來說明，在中國傳統「詩言志」——詩歌是用來表現詩人志意的認知下，陳先生(或該說清代詩評家)所謂的作者之志，指的是作者表現在文本中的志意，所以嚴格說來，整個詮釋過程應該還是放在「讀者—文本」相互作用的詮釋關係上。然而，由於作者的創作意圖及旨趣，始終是清初(或歷代)詩評家詮釋活動的終極關懷。因此，讀者顯然是將文本與作者等同起來。林維杰先生在其〈知人論世與以意逆志——朱熹對《孟子·萬章》篇兩項原則的詮釋學解釋〉一文中也指出，「除非不做詮釋，否則在去聖已遠的情形下，解經者面對的仍是經典文本。這同時意味著：在經典詮釋傳統

¹² 同注 2，頁 176-177。

¹³ Steven Cohan & Linda M. Shires 著，張方譯《講故事——對敘事虛構作品的理論分析》，台北：駱駝，1997 年 9 月，頁 27-28。

中的『作者導向』最終可能得讓位給『文本導向』。……只是文本導向的解經立場，也不代表作者的徹底消失，而是消化於文本當中。以詮釋學的角度來看，如果聖人（作者）是有意義的身分指稱，則其扮演的角色乃是『文本意向』的代表物，正如以意逆志乃植根於文辭的關係結構。換言之，若真有所謂作者意向，則此作者只能是出現在『文本中』而非『文本外』的作者。」然而，事實上傳統經典詮釋者在使用「知人論世」、「以意逆志」這套箋釋方法時，一方面從文本外部下工夫，諸如從年譜、史書列傳等相關史料入手，來考證作品言內的事實；一方面以說詩者之「意」來逆料作者「志」，並且希望能由此來意會作品言外的作者用意——特別是可能寓含「比興寄託」的「象喻性」文本。由是，詮釋者把文學詮釋的「意」和歷史考定的「注」結合起來。

在第三章我們已經證成此種詮釋關係所造成的困境。筆者因而在此提出，好的詮釋學態度，應該是「我一你」關係，亦即「讀者—文本」的關係，然在此關係中，作者幽靈不再把持文本不放，意即我們認為好的詮釋學態度，應該在掌握理解的歷史性與語言性的條件下展開，讓詩歌詮釋的以意逆志重新植根於文辭的關係結構中。

高達美指出，「詮釋學經驗與流傳物有關，流傳物就是可以被我們經驗之物。但流傳物並不只是一種我們透過經驗所認識和支配的事件（*geschchem*），而是語言（*sprache*），也就是說，流傳物像一個『你』那樣自行講話。一個『你』不是對象，而是與我們發生關係」。¹⁴這裡所謂的的關係就是指「我一你」的關係，意即高達美認為流傳物或文本應作為一個真正的交往夥伴出現。在本文第二章，我們曾提及儒家也有類似的見解。陳昭瑛先生在其〈孟子「知人論世」說與經典詮釋問題〉一文中曾提及：「『知人論世』說與經典詮釋的關係，一方面在於指出經典是處在於其世的『脈絡』（*context*）之中；另一方面也強調，詮釋中進行的理解（或詮釋作為理解）是一種今人與古人之間活生生的正在進行的對話。」在這篇論述之中，她將「知人論世，尚友古人」的「友」字特別拈

¹⁴ 同注 12，頁 158。引文中文翻譯引自何衛平：《高達美》，參見WM（1975 年版），頁 340。

出，指出，「『友』字最為關鍵，『友』字使歷史成為今人對古人世界積極參與的場域，成為同道同心之人越代而進行對話的場域，而不是客觀認識的對象。在此歷史是一個當下的、有血有肉的生活世界。而這種古今之會，是今人通過其『想像』、通過其『精神』與古人『冥接』、對古人『冥識』所達到的，其動力來自於『好善求道之心』。」那麼，高達美的「我一你」關係，和儒家這種由孟子「知人論世」說及其歷代解釋者所發展出來「歷史的冥契主義」(historical mysticism)¹⁵，究竟兩者之間是否有其相似或相異之處？在探討這個問題之前，我們先看看高達美是如何從詮釋學的立場出發，分析「我一你」關係的三種類型說 (Typologies)，來安置並且澄清歷史運作的意識特性。我們為行文方便，整理相關資料後簡述如下：

一、「你」之為一定場域內的客體。在此作為「你」的文本，被視為一種客觀之物，只是研讀的對象。在此情況下，呈現出來的「你」，實際上反映的是一種「我一它」關係，簡而言之，「我一你」的經驗不是作為主體與主體的關係，而是降格為主體與客體的關係。「我」可以用一種科學的態度來加以考察和把握「你」。「你」被視為「我」個人經驗領域內特定的某物，是「我」為達到某種目的途徑。如果將這種態度帶入詮釋學中，高達美認為詮釋者很容易墮入到方法和客觀性的迷思之中，勢必產生對方法的崇拜。且當「你」所代表的傳統成為一個客體，詮釋者可能以為只要消除所有關於這一傳統的主觀因素，就可以獲得這個傳統所包含的某種知識，這無疑是一種自我欺騙。

二、「你」之為反省的投設。在這種詮釋關係中，詮釋者承認「你」不是物，而是人，但這樣的「我一你」關係，不是一種直接的關係，而是一種反思關係。高達美曾對這種關係加以說明，他說：「每一個參與了這種關係的個人，就始終可能過度地扮演著一個他者的反省活動。他是透過自己的反省去認知到他者的

¹⁵ 陳昭瑛先生指出：「這種歷史冥契主義旨在接通古今，而其精神動力不是來自信仰，而是來自道德實踐。」參見其〈孟子「知人論世」說與經典詮釋問題〉一文，收入廖蔚卿教授八十壽慶論文集編輯委員會編：《廖蔚卿教授八十壽慶論文集》，台北：里仁書局，2003年2月，頁339。

要求，這樣，他就比他者對他者自己的理解更理解他者了。但是，在對一個人做要求時的這種關係的直接性，就被這種反省性所掏空了。」¹⁶可知這種詮釋態度是認為要理解「你」這個他者，就必須回到「你」的歷史中去知人論世。但事實上，「我」是把「你」禁錮在「我」的認知當中，「我」相信透過創造性的重構，「我」這個解讀者能像作者那樣理解，甚至比作者理解他自己理解得更好。從詮釋學上來說，與這種詮釋經驗相對應的形式，就是高達美所批判的「歷史意識」。

帕瑪曾據此進一步闡釋道：「這種歷史的覺知並不是就其全體地去認識他者的他性（the otherness of the other），相反地，卻是在其個殊性中認識到的。……當認識者聲明要去認識所有條件下的他者的同時，當聲明要客觀地去認識的同時，實際上他也就是在聲明他是那唯一的主宰。……這種宰制將歷史客觀化，並有效地摧毀了歷史對意義性的真正要求。」¹⁷就此而觀，在這種詮釋學關係中，詮釋者所關注和追求的是文本的歷史性，卻往往忽略詮釋者自身的歷史性。就此，我們回想到：自清代常州詞派陳廷焯對《補題》作者王沂孫作品的評價，由過去「並有君國之憂」的一般性說法，朝向指實的詮釋方向，開始架構理論，「為詞證史」之後，繼之而起的《補題》詮釋者，他們（如夏承燾¹⁸）在通過前人（諸如陳維崧、朱彝尊、厲鶚等），或自己開始對《補題》詞情進行詮解時，所抱持的詮釋態度，今日看來與高達美所言竟頗有近似之處。

三、「你」之為會訴說的傳統。在這種「我一你」關係中，流傳物或文本是

¹⁶ 同注 1，WM，頁 341。

¹⁷ 同注 4，頁 225-226。

¹⁸ 夏承燾作〈樂府補題考〉云：「清代常州詞人，好以寄託說詞，而往往不厭附會。惟周濟詞選，疑唐珣賦白蓮，為楊璉真伽發越陵而作，則確鑿無疑；予惜其但善發端，猶未詳考《樂府補題》全篇。爰尋雜書，為申其說。王、唐諸子，丁桑海之會，國族淪胥之痛，為自來詞家所未有；宋人詠物之詞，至此編乃別有其深衷新義。表而出之，亦詞林一大掌故，不但補六陵遺事之疑而已也。……今按補題所賦凡五：曰龍涎香、曰白蓮、曰蟬、曰蓴、曰蟹。以周、王之說而詳推之，大抵龍涎香、蓴、蟹所以指宋帝，而蟬與白蓮則託喻后妃。」參見夏承燾《唐宋詞人年譜》，頁 376-377。

作為一個真正交往的夥伴出現。這樣的「夥伴」意味著雙方無一方是主導者（leader），是主體面對著主體的關係。唯有這種關係，才是高達美認做真正歷史覺知的詮釋學關係。帕瑪指出：「伽達默爾在此援引馬丁·布勃（Martin Buber）的名著《我與你》所描述的相互關係，即朋友之間的親密關係來說明與傳統的詮釋關係。維持與別人的關係使得一個人聽得進他（她）要說的話。伽達默爾說，“沒有相互間的開放就沒有真正的人際聯繫。相互屬於（Zugehörigkeit）也總是意味著能夠相互傾聽。”。這種願意傾聽精神是同等優越的詮釋美德。」¹⁹在此，願意傾聽意謂一種開放的態度，願意讓「你」來塑形自己，彼此的關係是意義的參與和分享。因此，「我」所面對的「你」並不是一個被研究、被衡量或者被控制的某物，而是一個獨特的「存在呈現」（presence），這種存在呈現是對於我的個體性的回應。高達美認為這是一種效果歷史意識（wirkungsgeschichtliches bewusstsein）的基礎。

這種意識含有一種與歷史的關係，在此關係中，理解是將「我」置身其中來讓「你」向「我」提出主張。此外，真正的歷史意識並不把現在看做是真理的最高點。高達美說：「詮釋學的意識發現他自己的豐富性，不在於方法上的自我確定性，而在於經驗的齊全和開放，這也就是一個『經驗豐富的』人不同於一個教條的人所擁有的。這就是效果歷史的意識其特徵。」²⁰眾所週知，按照高達美的理解，「效果歷史」意味著讀者和文本都是歷史性的存在，故文本的意義和讀者一起處在不斷地形成和交互影響的過程中。在此，高達美強調好的讀者是指經驗豐富的人，但所謂的經驗豐富不是指讀者擁有多少客觀化知識，還不如說擁有不可客觀化的經驗。高達美認為這樣的經驗既使讀者成熟，也使讀者向過去的傳統開放。何以言之？帕瑪解釋道：「高達美在使用『經驗』一詞時

¹⁹ 參見〈帕爾默：伽達默爾哲學的七個關鍵術語〉（Seven Key terms in the philosophy of Hans-Georg Gadamer Richard E. Palmer）。此為帕爾默（台灣翻譯為帕瑪）教授 2002 年 6 月 27 日在安徽師範大學作的學術報告，由江濤譯為中文，潘德榮校。來源網址：<http://philosophyol.com/research/shownews.asp?NewsID=601>

²⁰ 同注 16，WM，頁 344。

具有專技性的涵意，而是接近於日常用法。它是指非客觀化的，而且幾乎是不可客觀化的的一種『理解』的累積，而我們稱之為智慧。比如，一個人畢生都在接觸人群，所以他也就學到一種理解人的能力，這種能力我們可以稱做『經驗』。當他的經驗不是一種可以客觀化的知識時，這種經驗就邁入了他與人們的詮釋性遭遇中。然而，它並不純粹是一種個人的能力；它是一種對事物存在方式的認識，是一種『關於人的知識』，這種知識實際上不可能納入概念性的觀點之中。」²¹

行文至此，我們大略可以整理出兩項至為重要的詮釋學看法：其一，一旦我們掌握理解的歷史性與語言性，就會自然而然發現，好的詮釋學關係應該是一種夥伴式的「我一你」關係，意即一種以相互傾聽展開對話結構的「讀者與文本」的關係。因此，基本上我們同意高達美的詮釋學以「意義的創生」取代「對作者原意的把握」作為理解活動的重要追求，換言之，也就是認同這種從「作者中心論」向「讀者中心論」的詮釋學轉向。

其二，高達美指出讀者的詮釋「經驗」，是一種對事物存在方式的認識，是一種關於人的知識。這樣的看法讓我們意會到：讀者對文本展開詮釋，最重要的不是文本內外客觀知識掌握的多寡，諸如作者的身世、交遊、寫作背景等等，而是讀者個人對事物存在方式的認識。在本文第三章，我們也曾經指出：追索作者意圖與它的有效性並不一定有關，真正關乎詮釋有效或無效的還是攸關讀者個人的態度與學養。而此態度與學養應該就是高達美所謂的「經驗」。當然，一般而言，經驗是一個事件，人們面對的歷史流傳物（如文本），就如高達美所言：「並不僅僅是一個人們透過經驗去認識到的，並且能去操控它的事件；相反地，它是語言，也就是像一個『你』一般，它自己能夠訴說。」²²因此，讀者必須讓文本去自由的訴說，並且向它開放。就此而言，讀者應該傾聽文本的訴說，回到文本之內。故我們認為，孟子「以意逆志」說，強調讀詩應重文本

²¹ 同注 1，頁 229。

²² 同注 1，MW，頁 340。

脈絡且強調以文意逆作者之志的看法，其實在「我一你」的關係中，原本就是最自然合理的一種詮釋方式。

此外，我們如將孟子的「知人論世」說，也當作一種經典詮釋的方法，那麼陳昭瑛先生特別將「友」字拈出，無異提醒我們：儒家思想中的基本詮釋態度——是今人對古人世界積極參與的場域，成為同道同心之人越代而進行對話的場域，而不是客觀認識的對象。這裡所謂的場域，當然是指「由於古人以往，而惟留詩書作為交友的憑藉」的文本。「而這種古今之會，是今人通過其『想像』、通過其『精神』與古人『冥接』、對古人『冥識』所達到的，其動力來自於『好善求道之心』。」因此，高達美的「我一你」關係，和儒家這種由孟子「知人論世」說及其歷代解釋者所發展出來「歷史的冥契主義」，究竟兩者之間是否有其相似或相異之處？

關於這個問題，以下我們試從相似、相異這兩個面向來探討。筆者以為他們的相似之處，首先，在於兩者皆認為文本並非客觀認識的對象；其次，兩者的說法皆預設了這些文本，是對讀者有益的文化經典。至於他們的相異之處，則在於高達美所強調的「我一你」關係是「讀者—文本」的對話結構；儒家的「我一你」關係，事實上應該還是「讀者—文本（作者）」的關係結構。對儒家而言，詩書文本只是讀者結交古代友人的場域。因此，這種文本導向的解經立場，也不代表作者的徹底消失，而是消化於文本當中。然而，這種由孟子「知人論世」說及其歷代解釋者所發展出來「歷史的冥契主義」，事實上還是存有論意義上的「我一你」關係，乃因「對作者原意的把握」並非是整個詮釋活動的目的，文本只是聖人之道的中介，讀者可以通過文本這個中介物，透過自我經驗的體悟以直探聖人之道，使自我人格得以興發成長。

第三節、從「興的現象學」回視儒家詩教觀

在本文第二章，我們曾經言及，當此在被拋投進入在世所處的傳統之中，雖已置身在某個特定處境（即海德格所言之「情態」或「情調」）之中，然這種

處境卻總是被遮蔽於某種常人狀態之中，必須我們透過理解和前理解的不斷循環中去認識歷史，投入歷史中去揭蔽，去闡明，去跨越時間間距（Zeitenabstand）——此為古典詮釋學者所主張的，為了達到正確的理解所必須加以克服的障礙。然而，在高達美的看法裡，「時間距離不僅可以去掉一些不合理的前見，保留一些的前見，並且還可以增加一些新的合理的前見。由於前見始終處於不斷建構、解構、重構的流變中，這就保證了理解的發生、發展、變遷以及自我批判性。在一定的條件上可以講，理解無非是對時間距離賦予了什麼的理解。」²³

透過對中國古典詩歌先行結構的把握，筆者回到以儒家傳統思想為主流的中國古典詩歌世界，深刻體會到自我對於傳統的疏離。筆者透過閱讀、闡述，發現自我不僅擴大了自己的界域，並慢慢與傳統融合起來。蔣年豐先生在《文本與實踐（一）：儒家思想的當代詮釋》一書中集結了九篇文章。他「在儒學詮釋方面，上溯遠古儒家的原始語言和先秦典籍的興象思維，下至馬一孚的經學思想，其中特別顯發了『興』的現象學—詮釋學意涵。這是一條以精神的興發奮起來解釋先秦《詩經》、《春秋》、《周易》與《論語》、《孟子》等軸心經典而生起之『經學詮釋學』或『興的詮釋學』。這一條進路深具神話學、存有學與倫理學交織的起興作用，並飽含與綜合了儒家豐富的原始語言、意向、形氣等要素」。²⁴筆者在第二章提及孟子「《詩》亡，而後《春秋》作」一段，引用了蔣先生不少的觀點，發現其「興的現象學」對於儒家思想性格的分析，對筆者頗具啟發作用。如其對「詩史」觀念的闡發，改變筆者昔日對常州學派的負面看法。此外，也讓我們對於明清之際「詩史」、「比興」合一的美學觀，之所以興盛背後的幽微情懷較過去體會深刻。此外，林維杰先生在〈象徵與譬喻：儒家經典詮釋的兩條進路〉一文中，承繼蔣先生「興的現象學」進路，通過「高達

²³ 同注 1，頁 148。

²⁴ 林維杰：〈象徵與譬喻：儒家經典詮釋的兩條進路〉，收入林維杰編：《文本詮釋與社會實踐——蔣年豐教授逝世十週年紀念文集》，台北：台灣學生書局，2008 年 12 月），頁 483。

美關於譬喻（Allegorie）與象徵（Symbol）兩個要素來對比其關於繪畫（Bild）的討論，從而說明興的現象與經典詮釋存有論上的關係」。其論述，對於筆者如何詮釋「象喻性」文本頗具啟發作用。

當然，我們或許還要進一步探問：「興的精神現象學」（或詩教）在那個意義上是個詮釋學問題？事實上，蔣年豐先生的「興的精神現象學」嚴格說來應該稱做是「興的精神現象之學」。我們談詮釋學，不管是談理解、體悟、解釋，都是想尋出一些意義來。但是，興的精神現象學似乎不是順著這個意義來談，它是透過某些事物，諸如以詩歌文本作為中介直接感發讀者，或是作者（聖人）透過某些特定物象來比喻或象徵，諸如花落水流等，將抽象深刻的義理具象化，意即將一切非感取性質之物（Unsinnliches）通過這種意指的關聯性而成為可感取的（sinnlich）。而讀者亦可透過此中介，將蘊藏在文本或話語底層的意義帶出來，並以此興發氣象，感發仁心。有趣的地方是，它或許無法解出一個客觀意義來，或解出一個同一性來，卻可以激發活化原先貯存在我們內在的各種豐富的可能性，喚起一種存在的覺醒。

若從孔子「興於詩」的面向來看待「讀者—文本」的詮釋學關係，我們將可發現，《詩經》作品大多不知作者為誰，然而透過閱讀《詩》，我們跨出「自我」，與他人所處的廣大社會「面對面」（face to face）。楊儒賓先生說：「孔門論詩，一直著重『詩出於人之感物，但人之感物亦出於詩』此雙迴向的既定事實（given fact）。詩與人格一齊成長，亦即人格的長成是人生持續不斷的詩之活動之歷程，這就是『詩可以興』。」當讀者因誦讀詩歌而感動奮發，基本上還是受教於某個文本，這種「我—你」關係還是某一類型的對話，只不過這種對話並非兩者平等，而是由文本來啟發讀者，而這樣的讀者自然也並非一般詩歌詮釋者，試圖一定要挖掘出某個意義來。

蔣年豐先生的「興的精神現象學」，讓我們重新回視先秦孔子的「興」的詩教觀，發現原始儒家有別於漢儒以政教系統說詩的態度，其存有學式的詩學觀頗具靈動性，且注重文學的感發作用。此外，孟子的說詩法——知人論世、以意逆志，只要態度正確，使用得當，其實亦不失為一套詮釋詩歌的妥當方法。

龔鵬程先生曾說：「無論是復古或疑古，古都不只是客觀之古，而是與他們希望開創一個新的文化世代之想法相關的。也就是說，對歷史的認知與解釋，與詮釋者本人的價值觀及文化意識是合而為一的，釋古同時也就是對自己的說明。故復古即是開新，開新也就是復古。」²⁵誠如龔先所言，其實所謂提出有效的詮釋方法，不過是重新回視自己所紮根的歷史傳統，嘗試運用文化裡早已經遺留給我們遺產，並且以謙虛之心迎接每個與自己交會的歷史流傳物。

第四節、詮釋方案的具體應用

第三章我們透過清人與現代傳統語文學者對《樂府補題》這本「象喻性」文本的詮釋，去探討中國古典詩歌的詮釋傳統中，為何追求作者意圖如此具有吸引力。同時發現《補題》詞情最後之所以朝向「徵實」路數上走，主要是受到「詩史」審美觀念下所形成的釋意原則與方法的引導。並且早在第二章我們論述孟子「《詩》亡然後《春秋》作」時，筆者就曾指出《補題》「比興」的語言形式，也使它的詮解方式最終走向「本事寄託說」。此乃緣於比興手法，不僅是兩種創作技巧，可能也是讀者在閱讀並追索作者情志時，主要的思考對象。此外，這種詮釋方式極可能也是受到《左傳》「以事解經」法的影響。現在，當我們知道以追求作者原意作為詮釋目的缺乏有效性，而以「本事寄託說」來詮釋《補題》詞作又產生讀者過度詮釋的問題。那麼，我們該當如何有效地詮釋

²⁵ 龔鵬程：〈語文意義的詮釋〉，《世界中國哲學學報》創刊號，2000年10月，頁204。

一首詠物詞？

在本文第二章，我們發現自屈原《離騷》以下，詩人於詠物之時，不管是偏重於喻託、社交，或者是為了遣玩，皆無法跳脫歷代詩人承襲相因，所賦予給這些物象一定而特殊的深意。故在詠物詩的創作中，一如黃永武所言：詠物詩自然會觸及民族思想及文化理想，使所詠之物，往往具有文化的「原型」特質，物象在詩人筆下，不再是原物的如實呈現，它已代表了人生另一理想境界。那麼，《補題》諸詞人於詠物之際，是否也表現出這樣的思維？

以下我們將舉王沂孫〈天香：賦龍涎香〉一首以為驗證，去觀察這些詠物詞除了傳統詠物體多「狀物、體物、窮物之態」的寫作技巧外，也觀察這些屬於「南宋姜吳典雅詞派」的詞人，在語言技巧、格律方面是否真符合了他們「崇典雅、重音律」的藝術特色。此外，《補題》所詠之物，是否也涵蘊某種文化「原型」的特質？詞作中的「隱語」及「鋪陳」方式，是否真因作者環境的關係，而偏重喻託性質？這些都將是我們在分析詞作之外所關懷的重點所在。

一般而言，傳統詠物體的寫作技巧，往往通篇不離所詠之物，故於分析詞作之前，擬先對其所詠之物做一番介紹。其次，詞號稱「倚聲」，如果對於詞的曲調性質，漫無所曉，可謂「盲填」。為避免「盲填」，過去明、清文人填詞首重選調。然詞樂在宋、元時既已散亡，如何選調？對此，俞感音先生在〈填詞與選調〉一文中指出：

唯有取唐宋名家之傑作，細玩其聲容態度，舉凡句讀之長短，字音之輕重，與夫協韻疏密，四聲配合之宜，以求此一曲調何以宜表某情緒而已。唐五代人所填「詠其曲名」之作，取同用一調者，參互比較之，聲情自見。其北宋知音者，如柳永、周邦彥輩所創製之調，則取本集之詞，悉心玩索，及詞中所表之情，以推見其曲中所表之情，擇其聲情與吾心意

中所欲表之情極相似者而用之，庶幾「哀樂與聲，尚相諧會」。²⁶

此外，龍沐勛先生在〈論韻位安排與表情關係〉中亦指出：「長調的韻位安排，由於篇幅愈長，須得鋪張排比，有利於開闔變化的格局，那韻位疏密對表情的關係，就更顯得重要，也更複雜得多。」²⁷萬樹《詞律·發凡》亦言：「上聲舒徐和緩，其腔低，去聲激厲勁遠，其腔高，相配用之，方能抑揚有效。」雖然，徐毅恆認為：上聲字的舒徐和緩之說不一定準確，但萬樹指出上、去聲必須相配應用，則是確論。²⁸因此，我們為利於觀察王沂孫用韻及聲情之表現，在詞作賞析之前，將依龍沐勛《唐宋詞格律》列出〈天香：賦龍涎香〉之詞調譜（每一格除標句、豆、韻外，每字逐一標明平仄，以一表平，丨表仄，+表可平可仄。其有須兼顧特殊情況，如某字定要去聲之類），如前人未言及此調聲情者，亦將羅列該詞格所附之唐宋詞人作品，以供參考比較。

至於各詞之審韻，則依照龍沐勛《唐宋詞格律》一書所附之〈詞韻簡編〉察明韻部使用情形。²⁹此外，為便利讀者了解詞意，及筆者對詞作之【分析】，故詞作之後，我們亦將附錄黃兆顯《樂府補題研究及箋注》一書之【注釋】，並酌加修訂增刪。至於分析此首詞作的方式，筆者擬先拋開前人之「本事寄託說」，

²⁶ 俞感音：〈填詞與選調〉，《詞學論叢》，台北：五南圖書出版公司，1989年7月，頁435-436。

²⁷ 龍沐勛：《倚聲學》，台北：里仁書局，1996年元月，頁67。

²⁸ 余毅恆：《詞筌》，台北：正中書局，1991年10月初板增訂本，頁147-148。此外，唐《元和韻譜》曰：「平聲者哀而安，上聲者厲而舉，去聲者清而遠，入聲者直而促。」。又有明釋真空《玉鑰匙歌訣》曰：「平聲平道莫低昂，上聲高呼猛烈強，去聲分明哀遠道，入聲短促急收藏。」

²⁹ 龍沐勛謂：〈詞韻簡編〉乃因刪去清代戈載《詞林正韻》之僻字，故名「簡篇」。又因《詞林正韻》原書韻目用《集韻》標目，分目繁多，標目有僻字，而改用比較通行的《詩韻》標目，以便於檢韻。至於分部，仍分十九部，一如《詞林正韻》原書。見《唐宋詞格律》（台北：里仁書局，1995年8月），頁185-203。

重新從了解字句、故實、章法等入手，並以「想像力」去欣賞批評《補題》諸詞。一如吳世昌於〈論讀詞須有想像力〉所言：

文藝和別的作品不同，一個作家不會把所有的話都說完。尤其是詩人，他只能提出幾個要點，其餘的部分要靠讀者去想像、配合、組織。這一點關係到作品的命運，也是讀者能力的一個測驗。所以法朗士說，讀文學作品是一種靈魂的探險。讀者憑幾個有限的字句，又能神遊冥索，去迎合作者所暗示的境界、情調。³⁰

對此，憾廬在〈怎樣讀詞〉一文中亦言道：「我們必須打破舊式的詞話的見解去讀詞。一首詞要整首地，看它表現的美和真——情緒、意境和神韻——直覺地去領受它。一首好詞必須有使我領受一種美感或真的情緒，像其他文學作品一般，而決不是單靠美文，如讀『字字珠玉』就行……我們讀詞，便是要有自己的眼光，整首去欣賞它。」³¹分析詞作之後，筆者亦將酌參黃兆顯書中所附之【箋評】，繪出王沂孫〈天香：宛委山房擬賦龍涎香〉這首詞之【結構分析表】。

一、釋物名：

何謂龍涎香？黃兆顯引趙汝适《諸蕃志卷下·龍涎》注曰：大食西海多龍，枕石一睡，涎沫浮水，積而能堅，鮫人採之以為至寶。新者色白，稍久則紫，甚久則黑。不薰不蕝，似浮石而輕也。人云龍涎有異香，或云龍涎氣腥，能發眾香，皆非也。龍涎於香本無損益，但能聚煙耳。和香而用真龍涎焚之，一縷翠煙浮空，結而不散，座客可用一剪分煙縷。馮承鈞注：「龍涎香，英語名 Ambergris，蓋出於阿剌壁語 Anbar。昔之龍涎多出自非洲東岸，《島夷志》有龍涎嶼以出龍涎得名，舊考以當今蘇門答刺西北角 Pulo Bras 島。」許蒿廬曰：「出大食國。近海傍常有雲氣罩山間即知有龍睡下，半載或一二載，土人（當地人）」

³⁰ 趙為民、程郁綴選輯：《詞學論叢》，台北：五南圖書出版公司，1989年7月，頁575。

³¹ 同前注，頁525-526。

更相守視候雲散龍去，往必得龍涎。又一說大洋海中龍在其下，湧出之涎為日所燦成，風漂至岸，人得取之。」案：鯨魚中有抹香鯨，背色紅黑，如抹香長五六丈，其腸有分泌物，色灰褐，謂之龍涎香，舊說以為龍所吐者訛耳。³²

抹香鯨者，因其體內能分泌出一種珍貴的香料（即龍涎香），故得此名。據研究，凶猛的抹香鯨喜歡捕食深海區的烏賊和大王烏賊，但是烏賊有一個形如鸚鵡的硬梆梆的勾嘴，抹香鯨吃到胃裡以後不能消化，積在腸道內，刺激腸道分泌出一種白色漿狀的物質——龍涎香。這種分泌物，有時可形成重達四、五百公斤的大塊凝結物在海面上漂浮。新鮮的分泌物臭不可聞，但乾燥燃燒以後則馥郁馨香，酷似檀香。經其薰過的物品能長久保持芬芳的香味。龍涎香售價極高，每公升可達 70,000 台幣。利用這些濃郁的芳香，亦可以作為製造香脂和香水的主要原料。

二、擇調：

天香，詞牌名。又名《伴雲來》、《樓下柳》。唐釋道世《法苑珠林》云：「天童子天香甚香。」調名本此。³³此調龍沐勛以賀鑄《東山樂府》為準。九十六字，前片五仄韻（按：譜只列四仄韻），後片六仄韻。

定 格

+ | - - (句) - - | | (句) | | - - - | (韻) | | - - (句) - -
+ | (句) | | - - - | (韻) | - - | (句) - | | (豆) | - - | (韻)
- | - - | | (句) - - | - - | (韻)

³² 黃兆顯《樂府補題研究及箋注》（香港：學文出版社，1975年），頁12-13。

³³ 林煥文主編：《詞學辭典》，四川：辭書出版社，1991年6月，頁48。

— — | — | | (韻) | — — (豆) | — — | (韻) — | — — | | (句) | —
— | (韻) — | — — | | (韻) | — | (豆) — — | — | (韻) | | — — (句) — —
| | (韻)

煙絡橫林，山沉遠照，邈迤黃昏鍾鼓。燭映簾櫳，蛩催機杼，共苦清秋風
露。不眠思婦，齊應喝、幾聲砧杵。驚動天涯倦宦，駸駸歲華行暮。

當年酒狂自負，謂東君、以春相付。流浪征驂北道，客檣南浦，幽恨無人
晤語。賴明月、曾知舊游處，好伴雲來，還將夢去。³⁴

此詞為賀鑄秋日抒懷之作。篇中借秋天景物的烘托，抒發作者尚氣使酒，
悒悒失志之幽恨。³⁵如再純以【擇韻】來觀此詞，全詞押第四部韻，上闕押：
鼓（上聲七麌）、露（去聲七遇）、杵（上聲六語）、暮（去聲七遇）；下闕
押：負（去聲七遇）、付（去聲七遇）、浦（上聲七麌）、雨（上聲七麌）、
處（去聲六御）、去（去聲六御）。此調前六句採三句一協，曲調諧婉，第七
句之後，句法稍變有頓挫，改採二句一協，詞調漸趨緊湊。過片之後連協兩句，
顯示格局恢張，也使情調更見緊湊，至四五六句聲情漸趨高潮，此處當為拗調
警句，音律最美聽淒愴處，最後，用兩句一協之偶句做結。賀鑄用魚虞韻聲情
之「混」，配合上聲之沉鬱來緩和去聲之拗怒，可知【天香】一調，充滿沉鬱
悲涼之意。

三、詞作賞析：

【天香】賦龍涎香 王沂孫（聖與）

孤嶠蟠煙，層濤蛻月，驪宮夜（一作「探」）採鉛水。汛逝（一作「遠」）
槎風，夢深薇露，化作斷魂心字。紅瓷候火，還乍識、冰環玉指。一縷縈簾翠

³⁴ 同注3，頁109-110。

³⁵ 陳弘治：《唐宋詞名作析評》（台北：文津出版社，1988年10月0，頁230。

影，依稀海天雲氣。

幾回殢嬌半醉，剪春燈、夜寒花碎。更好故溪飛雪，小窗深閉。荀令如今頓老，總忘卻、尊前舊風味。謾惜餘薰，空篝素被。

【注釋】

〔嶠〕爾雅釋山：「山銳而高，嶠。」

〔槎〕水中浮木，此謂桴也。博物志卷三：「天河與海通，近世有人居海渚者，年年八月有桴槎去來不失期。人有奇志，立飛閣於查上多齋糧乘槎而去，十餘日中猶睹星月日辰，自後芒芒忽忽亦不覺晝夜。去十餘日，奄至一處，有城郭，狀屋舍，甚嚴，遙望宮中多織婦，見一丈夫牽牛渚次飲之，牽牛人乃驚問曰：何由至此？此人見說來意，并問此是何處。答曰：君還至蜀郡，訪嚴君平，則知之。竟不上岸，因還如期。後至蜀，問君平，曰：某年月日有客星犯牽牛宿，計年月日正是此人到天河時也。」

〔驪宮〕鄭騫註：「驪龍之宮。此借用探驪得珠事。馬之純黑色者曰驪。驪龍，黑龍也。」案，莊子列禦寇篇：「夫千金之珠，必在九重之淵，而驪龍頷下，子能得珠者，必遭其唾也。」

〔薇露〕妝樓記：「周顯德五年，昆明國獻薔薇花十五瓶，云得自西域。以洒衣，衣敝而香不滅。」蔡條鐵山叢談：「舊說薔薇水，乃外國採薔薇花上露水；殆不然。實用白金為甌，採薔薇花蒸氣成水，則屢採屢蒸，積而為香，此所以不敗。但異域薔薇花氣馨烈非常，故大食國薔薇水雖貯琉璃缶中，蠟密封其外，然香猶透切，聞幾十步。洒著人衣袂，經十數日不歇。」

〔心字〕香中心字香。高士奇天祿識餘卷上：「范石湖驂鸞錄云：番禺人作心字香，用素馨末利半開者製成。」

〔紅瓷句〕唐圭璋註：「候火，及時之火。」

〔冰環句〕唐圭璋註：「香餅，形狀如環如指。」

〔一縷二句〕諸蕃志卷下：「和香而用真龍涎焚之，一縷翠煙浮空，結而不散，座客可用一剪分煙縷，此其所以然者，蜃氣樓台之餘烈也。」

〔荀令〕調晉荀勗也。勗曾為尚書令。李商隱朝暉舍人即事朱鶴齡註引習鑿齒襄陽記：「荀令君至人家坐幙，三日香氣不歇。」李頎贈別張兵曹詩：「荀令焚香日，潘郎振藻秋。」又李端贈郭駙馬詩：「薰香荀令偏憐小，傳粉何郎不解愁。」

〔篝〕說文：「篝，各也，可薰衣。」揚雄方言卷五：「各，陳楚宋魏之間謂之牆居。」郭註：一篝，今薰籠也。」丁惟汾方言譯：「史記陳涉世家，夜篝火。集解引徐廣云：篝者籠也。籠火為篝，籠之薰衣覆火者，亦即謂之篝。」又云：「牆居合聲為各（古音讀路）。」案，各，今讀洛。

〔素被〕庾丹秋閨有望詩：「羅襦曉長襜，翠被夜徒薰。」又周邦彥花犯：「香篝薰素被。」

【擇韻】

此詞押第三部仄聲韻，上闕押：水（上聲四紙）、字（去聲四寘）、指（上聲四紙）、氣（去聲五未）；下闕押醉（去聲四寘）、碎（去聲十一隊）、閉（去聲八霽）、老（上聲，轉第八部十九皓）、味（去聲五未）、被（去聲四寘）。「齊微」之韻，聲情幽弱，上去之韻又較為沉鬱悲涼，故使全詞充滿一種幽恨愁懣之意，直到下闕拗調警句處（第五句）突轉為「蕭豪」之響，詞人似欲挽回什麼。然而，曲將終，人已老，徒留不盡之餘恨。

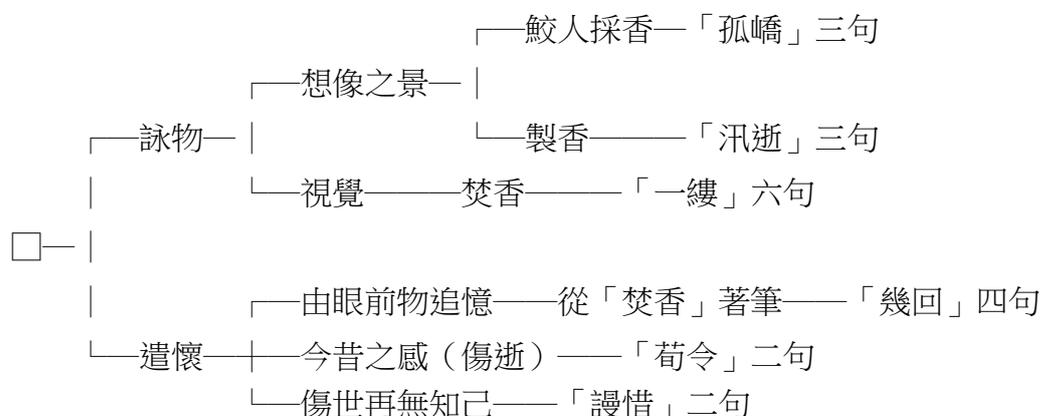
【分析】

此詞採「自遠而近法」結構佈局。

起句三句「孤嶠蟠煙，層濤蛻月，驪宮夜採鉛水」，乃是詞人緊扣所詠之物——龍涎香，以想像來寫景。直將龍涎之產地，及鮫人在海上採龍涎之情景描繪出來。其中「蟠」、「蛻」二字皆為「虫」部，寫出想像中的龍涎產地之景：雲氣繚繞籠罩，月光在層濤中閃動，同時亦貼切寫出龍蛇之類的「蟠」伏及「鱗

甲」的蛻退，並在文法上造成了極工整的四言對偶句。「汛逝槎風」句，乃寫龍涎既已被採離「驪宮」，鮫人於是迅速隨著潮水乘槎遠去。接著「夢深薇露，化作斷魂心字。」等句，是寫製香。接這「紅瓷候火」等五句寫焚香，乃是就眼前之景物狀寫，並以眼前實景交疊幻景。而在此煙霧「依稀」之際，詞人彷彿看見龍涎產地的海天雲氣，同時亦跌入過往之記憶。故過片之後，詞人回想起那個嬌柔酣醉的情人，曾與詞人在西窗之下同剪燈芯閒話家常，儘管當時屋外夜寒飛雪，卻「更好」反襯出屋內「小窗深閉」的旖旎情狀。然而，現實是殘酷的，詞人突然意識到故人身影已杳，自己「如今頓老」。驀然，過往之美好回憶全化作啃嗜心靈的無盡愁緒，即使想忘卻，卻又如何忘得了？今昔之哀感，意在言外。結句「謾惜餘薰，空篝素被」，詞人對眼前之龍涎香，唯有「惜、空」之嘆。全篇以眼前之一縷龍涎香貫串全篇，情與物合一，詠物又不滯於物。

四、結構分析表：



五、結語

拋掉過去「以史證詞」的詮釋方式，我們嘗試「以意逆志」，亦即順著詞人的詞句，我們泅逆進入作者的內部意識。從眼前龍涎香燃燒時所產生的一縷高高繚繞在室內的煙霧，詞人聯想到月光下湧動不已的浪濤，那是龍涎香的來源產地。龍涎是珍貴的香料，以「探驪得珠」比喻甚為恰當，而龍涎新者其色白，故以「鉛水」喻之。採得珍貴香料之後，採香之人歡快駕船離去。製成香料的

龍涎到底有多香？詞人以衣服只要被噴灑過，即使破舊了也不減其香的「薇露」來類比。它的外形呢？就製成一個心字啊！接著寫龍涎香燃燒時的清況，以紅瓷器具盛著燃燒，其煙霧剛開始有如冰環玉指，接著有如一縷翠煙浮空，結而不散，此時詞人腦海裡又再度「虛實」交疊，浮現海天雲氣之景。過片之後，「龍涎香」成了懷人的中介之物，回憶中的那人那景那情依稀彷彿是昨日之事，然一切都已隨著時光的消逝而消逝了。如今人老去，只剩下空氣中的一縷餘香，和留在眼前不再薰香的薰籠素被。

傳統詠物體多「狀物、體物、窮物之態」，王沂孫恰如其分的表現了龍涎香的特點，能借物以言其情志，不使詠物僅成為寫物的猜物謎題。透過「我一你」（讀者—文本）的對話關係，我們分享了展現在作者詞作中的情思。其實這樣的今昔之感是人人意中所有，我們不必探求發生在王沂孫身上的故事，但那股由物象引介出來的隱約惆悵，卻反而更貼近我們存在的真實本質。

透過「龍涎香」中介內在情志，使詠物有了寄託。如果說王沂孫詞作是因為作者環境的關係，而擅用「隱語」及「鋪陳」方式，我們並不太能夠認同。倒認為作者的寫作手法，應該是基於「南宋姜吳典雅詞派」對其藝術特色的自我堅持。至於王沂孫是否在詠物創作之際寄含「亡國之痛，黍離之悲」，恐怕也只能以「亡國之音哀以思」來解釋大時代所造成的今昔之感，本來就是人人意中所有的一種情思。然而，透過「驪宮夜採鉛水」一句，我們確實因為熟悉南宋末年的史實史事，而自然聯想到楊璉真伽發毀宋陵之事，因為「龍」向被視為帝王的象徵，而「鉛水」又恰與帝后遺骸散落之狀相類。只不過，閱讀作品豈可如此斷章取義？

前述我們曾指出，詠物往往具有文化的「原型」特質，物象在詩人筆下，不再是原物的如實呈現，它已代表了人生另一理想境界。關於這個問題，我們在第二章就曾提及學習古典詩詞創作時，讀書人一般必須從格律的平仄韻譜學起，而初學者手邊亦不能缺乏《詩韻集成》這類書籍。這類韻書裡通常會在每一字詞底下，臚列了一大類相關的語詞或意象，這些語詞或意象都是歷代詩人

曾經使用過的，因此，中國古代文人除了自幼口誦心摩的文化陶養之外，在學習創作的過程中，也即被納入這樣一個系統中。因此，一旦創作者開始吟詠「龍涎香」——它雖未必具有文化的「原型」特質，但相類的典故必然反覆出現在不同作家的筆底之下，一如我們發現「詩」、「騷」是歷代文人的共通感，是彼此互動與共享意義的場域，是文人在日常社會與文化生活中被用於意義詮釋的資源，並從中共享彼此對情境的定義，而物象背後所累積的文化意義亦是如此。

第五章、結論

中國古典詩歌的詮釋學問題——是一個傳統經典文本詮釋者，對於自身所處的傳統與文化的反思與探問。由於筆者自覺與傳統發生歷史經驗與審美經驗的異化現象，因而一度困限在不知如何有效地詮釋古典詩歌文本的困惑裡。因為，我們總是習慣地就接受傳統所遺留下來的事物，當理智告訴我們這樣的解讀文本有問題時，索解無由卻總令我們又回到「常人」的狀態之中。

在以儒家思想為主流的中國古典詩歌詮釋傳統裡，讀者詮釋文本的目的，始終以追尋作者的「原意」為最高原則。從漢代開始，「所有權作者觀」讓讀者以為只有作者本人，才有權享有對自己作品的處理權和解釋權。以致於在詮釋詩歌的慣性裡，讀者的第一要務，便是確定作者是誰。一旦確定作者，傳統箋釋法中的「知人論世」、「以意逆志」便開始作用，以此審核作者人品之高下，如若人品不高，詮釋者便普遍認為其所遺者不足觀也。這樣的詩歌詮釋觀點發展至清末，以至於現代，傳統語文學者如若研究某位作者及其別集，甚至還多少存有「作品本於人品」的觀念。故在詮釋其文本之前，多半仍必須費時考其身世、交遊，讀其年譜、史傳。更有甚者，說詩者往往把詩與現實混淆起來……。

當然，以現時的角度來審視這樣的詮釋方法，自然會感到質疑，特別是還必須將這些詮釋詩歌文本的方式納入自己的理解界域裡。即使不滿意，想批判，卻也只能以落伍、可笑這樣毫無建設性的話語來下評斷。因為，我們離傳統太遙遠了，我們成了聽不懂傳統聲音的「異邦人」。於是，如何有效的詮釋中國古典詩歌，就成為本文所關懷的重點。但方法何在？自從筆者進入哲學研究所就讀，開始接觸海德格的基礎存有論與高達美的哲學詮釋學，發現他們的理論給筆者諸多啟示。例如：高達美認為如果我們只顧重建，而不再透過發問傳統對

我們發生新義，或者我們的批判理論否定任何與傳統的關聯時，都會轉變為一種「不再理解」(Nichtmehrverstehen)的棄絕態度。這種態度，毋寧是思考的終止。因此，當我們成為聽不懂自身傳統聲音的「異邦人」，高達美認為就必得先回到我們被拋投在世所處的傳統之中。傳統不僅是歷史的沉澱物，同時也是我們與過往歷史相銜接之處——其間融合了傳統與我們所處時代的新精神。然而，此新精神並非一種不求自明的存在，而是必須透過我們紮根於歷史性之中才能理解。而這種歷史性的理解也構成我們的存在模式。因此，本文的首要任務，便是以這樣的思維展開詮釋的冒險，並使我們得以進入中國古典詩歌詮釋活動的先行結構之中。

在第二章的第一節，我們旨在說明中國古典詩歌的起源，及其「言志」「緣情」這兩大抒情特質，並從中揭示出兩個關於中國古典詩歌的詮釋學問題；第二節則就中國古典詩歌的歷史起點：《詩經》與屈原《離騷》對整個中國文人傳統所造成的影響——包含文學創作與文學批評的基本詮釋進路，並初步點出其最終形成詮釋暴力的問題；第三節則承繼前兩節之敘述，從「讀者釋意」與「作者傳意」兩個面向，全面探討中國古典詩歌的詮釋方式與表現形式。首先，我們透過儒家孔孟用詩、解詩的傳統，及漢儒以下之解經學及所有權作者觀的興起，發現寄寓在中國古典詩歌的詮釋方法的背後，是（近乎）意圖論的詮釋學觀念。其次，我們從古典詩歌的創作「形式」特質，探討詩人之創作是如何透過「物象」的選擇來抒情言志。而「詩騷」比興寄託的藝術手法與創作技巧，與孔子之詩教，漢儒以來《詩序》傳統又是如何交互作用，形成中國古典詩歌的特殊「語碼」(code)系統。此外，論述中亦旁及探討孟子「《詩》亡然後《春秋》作，以及現代學者對「知人論世」說與「以意逆志」說的探討與運用，並從中汲取中國詮釋傳統所具涵的養分。

第三章我們試著透過《樂府補題》這本「象喻性」文本的詮釋，去探討中

國古典詩歌的詮釋傳統，為何追求作者意圖如此具有吸引力？首先，我們認為在中國儒家傳統思維裡，經典乃是載道之器，讀者必須透過文本以體會聖人之道，故經典即象徵聖人之道。其次，漢代「所有權作者觀」的出現，標舉著只有作者才擁他自己作品的處理權與解釋權。此觀念其實與經學傳統不無關係。其三，明末清初「詩史」、「比興」觀的詩歌美學發展，實存有孟子「《詩》亡，然後《春秋》作」的時代感慨。清代學者通過疏釋諸家「詩史」以揭示大義，既圖匡正世風，亦有其「借杯澆臆」的目的。比如他們推重《補題》這些南宋遺民，追索（或彰顯）他們的忠義，其實亦在明己之志。

其次，我們必須指出，追索作者意圖與它的詮釋有效性並不一定有關，真正關乎詮釋有效或無效的還是攸關讀者個人的態度與學養。其三，儒家意圖論這種詮釋傳統，事實上有其困難與限制，而且讀者幾乎無法有效地證明自己追索的作者意圖是正確的。另外，意圖論詮釋學所運用的「知人論世」、「以意逆志」等傳統箋釋法，對於《補題》這樣的「象喻性」文本的詮釋，往往會使讀者陷入「以實鑿虛」、「以虛證實」的循環論證的邏輯困境之中。

第四章，我們以高達美的哲學詮釋學為線索，認為中國古典詩歌的詮釋方案應該立基於傳統，並且應該從固有的中國詮釋傳統中提煉出一套詮釋詩歌的有效方案。然在此之前，我們還是必須藉由哲學詮釋者聯結過去、現在與未來——雖然這樣的取向不見得保證成功，而只能算是一項預期的、對於某種「完滿性的前把握」（Vorgriff der Vollkommenheit）而已。在這一章，我們提出的方案與探討的主題有：第一，讀者最好能掌握理解的歷史性與語言性。第二，我們認為高達美所謂的「我—你」（I—Thou）關係，是相對比較之後較佳的一種詮釋學態度；第三，從「興的現象學」回視儒家詩教觀這一節，則是我們肯定儒家除了傳統以追求作者原意為目標的解經學之外，尚有孔子「興於詩」的詩教觀、孟子「知人論世」、「以意逆志」的讀詩法，其中或可提供我們在進行中

國古典詩歌的詮釋時應用。此外，由蔣年豐先生所提出的「興的精神現象學」、陳昭瑛先生以「友」字為關鍵的詮釋學態度，在在都讓我們體悟到，儒家思想內部確實蘊藏著一些與經典詮釋相關，並可提供我們作為理論的基礎概念。此外，我們揚棄過去「以史證詞」的詮釋方法，試著重新去詮釋一首《補題》詞作——王沂孫的〈天香：賦龍涎香〉。透過掌握詠物體的基本特質及寫作技巧，以及詞體為音樂文學的事實，並視其擇調、格律、用韻的狀況。最後，我們以「我一你」關係的詮釋學態度，親自與作品展開對話，以領悟蘊含在詞作中的情思，而應用的詮釋基本技巧正是孟子「以意逆志」法。

本文透過前述四章的提問與論述，發現「我們自己的語言世界，這個我們生活於其中的世界，並不是一堵妨礙我們去認識事物本來狀態的堅固圍牆；相反地，它基本上包覆了一切能夠擴大和提高我們洞見的東西。當然，一個傳統對世界的看法不同於另一個傳統的看法。在歷史進程中的歷史世界彼此不同，也與現在的世界不同。然而，這些世界都是人類的世界，這也就意味著是在語言中所創造出來的世界，它們是呈顯在任何一種的歷史遺產中。」¹

身為一名傳統經典詮釋者，筆者卻必須承認，寫作此文無異是經歷一段充滿焦慮與挫折的旅程。然而，當曾經存在的焦慮與疑問，終於在書寫的過程中逐漸平復並找到初步的解答時，筆者不禁認同，能回到我們自身所處的傳統與經典之中去進行詮釋與理解的活動，主要目的並非是向過去索取見解，而是針對當下並指向未來的一種開放對話的發展。因此，相信中國古典詩歌的詮釋學問題，在此絕對不會是一個定論與結束，而是另一段開放對話的起點。

¹ MW，頁 423。

【參考文獻】

(一) 中文專著 (依書籍出版年次遞減)

- 林維杰編：《文本詮釋與社會實踐：蔣年豐教授逝世十週年紀念論文集》，台北：台灣學生書局，2008年12月。
- 洪漢鼎：《當代詮釋學導論》，台北：五南圖書，2008年9月。
- 亞里斯多德著（劉效鵬譯註、導讀）：《詩學》，台北：五南圖書，2008年6月。
- 張隆溪：《道與邏各斯—東西方文學闡釋學》，南京：江蘇教育出版社，2006年5月。
- 蔡英俊：《中國古典詩的抒情特質》，台北：國立台灣大學，新視界文庫26，2006年1月。
- （義）艾柯等著、（英）柯里尼編；王宇根譯：《詮釋與過度詮釋》，北京：生活·讀書·新知三聯書店，2005年11月。
- 洪漢鼎主編：《中國詮釋學》（一套共四輯），濟南：山東人民出版社，2005年1月。
- 黃俊傑主編：《中國經典詮釋傳統（一）通論篇》，台北：國立台灣大學出版中心，2004年6月。
- Gadamer, Hans-Georg，夏鎮平、宋建平譯：《哲學解釋學》，上海：譯文出版社，2004年7月。
- 陸敬忠：《哲學詮釋學——歷史、義理與對話之「生化」辯證》，台北：五南圖書公司，2004年10月。
- Gadamer, Hans-Georg，陳春文譯：《哲學生涯》（*Philosophische Lehrjahre*），北京：商務出版社，2003。
- 黃筱慧主編：《詮釋學專題》，台北：哲學與文化月刊雜誌社，2003年3月。
- 周光慶：《中國古典解釋學導論》，北京：中華書局，2002年9月。

- 王岳川主編：《現象學與解釋學文論》，濟南：山東教育出版社，2003年9月。
- 周裕鍇：《中國古代闡釋學研究》，上海：上海人民出版社，2003年11月。
- 洪漢鼎：《詮釋學史》，台北：桂冠，2002年。
- 李建盛：《理解事件與文本意義—文學詮釋學》，上海：譯文出版社，2002年3月。
- 楊儒賓編：《中國經典詮釋傳統（三）文學與道家經典篇》一書，台北：喜馬拉雅基金會，2002年3月。
- 潘德榮：《詮釋學導論》，台北：五南圖書，2002年9月。
- 何衛平：《通向解釋學辯證法之途——伽達默爾哲學思想研究》，上海：三聯書店，2002年9月。
- 何衛平：《高達瑪》，台北：生智文化，2002年12月。
- Palmer, R. E. 著、嚴平譯：《詮釋學》，台北：桂冠，2002年4月。
- 洪漢鼎《詮釋學——它的歷史與當代的發展》，人民出版社，2001。
- 李清良：《中國闡釋學》，湖南：師範大學出版社，2001。
- 洪漢鼎主編：《理解與解釋》，北京：東方出版社，2001年。
- 洪漢鼎：《理解的真理》，濟南：山東人民出版社，2001年。
- 洪漢鼎：《詮釋學它的歷史和當代發展》，北京：人民出版社，2001年。
- 哲學雜誌編委會編：《文本與詮釋》，台北：業強出版社，2001年。
- 王建元：《文學·文化與詮釋》，台北：書林出版有限公司，2001年5月。
- 何衛平：《通向解釋學辯證法之途：伽達默爾哲學思想研究》，上海：上海三聯書店，2001年9月。
- 蔣年豐：《文本與實踐（一）——儒家思想的當代詮釋》，台北：桂冠圖書，2000年8月。

- 蔡瑜：《中國抒情詩的世界》，台北：台灣書店，1999年11月。
- Gadamer, Hans-Georg，洪漢鼎譯：《真理與方法——哲學詮釋學的基本特徵》，台北：時報，1999年。
- 吳宏一：《詩經與楚辭》，台北：中山學術文教基金會出版，台灣書店印行，1998年11月。
- 嚴平：《走向解釋學的真理——伽達默爾哲學述評》，東方出版社，1998。
- 徐照華：《厲鶚及其詞學之研究》，高雄復文圖書出版社，1998年9月。
- 陳榮華：《葛達瑪詮釋學與中國哲學的詮釋》，台北：明文出版社，1998年。
- 丁偉佑（G. Waldemar Degner）、劉秀珠譯：《釋經學的理論與實踐》，新竹：中華福音神學院，1998。
- 嚴平：《走向解釋學的真理——伽達默爾哲學述評》，北京：人民出版社，1998年。
- Steven Cohan & Linda M. Shires 著，張方譯《講故事——對敘事虛構作品的理論分析》，台北：駱駝，1997年9月。
- 金元浦：《文學解釋學》，長春：東北大學出版社出版，1997年5月。
- 楊儒賓、黃俊傑合編：《中國古代思維方式探索》，台北：正中書局，1996年11月。
- 龍沐勛：《倚聲學》，台北：里仁書局，1996年元月。
- Gadamer, Hans-Georg，洪漢鼎譯：《真理與方法——補充和索引》，台北：時報，1995。
- 龍沐勛：《唐宋詞格律》，台北：里仁書局，1995年8月。
- 高宣揚：《解釋學簡論》，台北：遠流出版社，1994年6月。
- 朱光潛：《詩論》，台北：正中書局，1994年6月。
- 殷鼎：《理解的命運》，台北：東大圖書，1994年12月。
- 顏崑陽：《月是故鄉明》，台北：故鄉出版社，1994年1月。

- Heidegger, M.，王慶節、陳嘉映譯：《存有與時間》，台北：桂冠，1994年。
- 龔鵬程：《詩史本色與妙悟》，台北：台灣學生書局，1993年2月。
- 龔鵬程：《文化符號學》，台北：學生書局，1992年8月。
- 余毅恆：《詞筌》，台北：正中書局，1991年10月。
- 林煥文主編：《詞學辭典》，四川：辭書出版社，1991年6月。
- 康正果：《風騷與艷情》，台北：雲龍出版社，1991年。
- 高宣揚：《李克爾的解釋學》，台北：遠流出版社，1990年。
- 嚴迪昌：《清詞史》，南京：江蘇古籍出版社，1990年1月。
- 陳俊輝：《邁向詮釋學論爭的途徑》，台北：唐山，1989年9月。
- 趙為民、程郁綴編輯：《詞學論叢》，台北：五南圖書出版公司，1989年7月。
- 袁行霈：《中國詩歌藝術研究》，台北：五南書局，1989年。
- 台大哲學系編：《當代西方哲學與方法論》，台北：東大圖書，1988年3月。
- 伽達瑪 (Gadamer, Hans-Georg)著、吳文勇譯：《真理與方法——哲學詮釋學的基本特徵》，台北：南方叢書出版社，1988年4月。
- 蔡英俊：《比興、物色與情景交融》，臺北：大安出版社，1986。
- 裴斐：《詩緣情辨》，四川：四川文藝出版社，1986年。
- 陳啟佑：《花落又關情——中國古典詩歌中的詠物》，台北：故鄉出版社，1980年2月。
- 中國古典文學研究會主編：《古典文學》第一集，台北：台灣學生書局，1979年12月。
- 馬浮：《復性書院講錄》，台北，廣文書局，1971年。

(二) 經典文獻 (按時代先後次序排列)

- 《禮記》十三經注疏本，台北：藝文印書館。
- 《詩經》十三經注疏本，台北：藝文印書館。
- 《論語》十三經注疏本，台北：藝文印書館。
- 《左傳》，十三經注疏本，台北：藝文印書館。
- 司馬遷：《史記》，台北：新象書店，1981年5月。
- 鄭玄：《毛詩鄭箋》，台北：學海出版社，1999年9月。
- 楊家駱主編：《新校本漢書並附編二種二》，台北：鼎文書局。
- 梁·沈約：《宋書》，台北：新文豐，1975年10月。
- 周振甫注：《文心雕龍注釋》，台北：里仁書局，1984年5月。
- 宋·洪興祖：《楚辭補注》，四部刊要·集部·楚辭類，台北：漢京文化，1983年9月。
- 朱熹《詩集傳》，台北：學海出版社，2004年9月。
- 王守仁：《王陽明全書》，正中書局編審委員會編，台北：正中書局。
- 清·康熙御定、張玉書等編：《佩文齊詠物詩選》，台北：廣文書局，1970年。
- 清·章學誠著、葉瑛校注：《文史通義校注》，台北：里仁書局，1984年9月。
- 清·蔣景祈《瑤華集》，北京：中華書局，1982。

(三) 高達美著作與論文英譯部分（按年代分）：

- *Hermeneutics Religion, and Ethics*, Trans. By Jo'el Weinsheimer, New Haven and London: Yale University Press, 1999.
- *The beginning philosophy*, Trans. By Rod Coltman, New York: Continuum, 1998.
- *Philosophical Apprenticeships*, Trans. By Robert R. Sullivan, Cambridge: The MIT Press, 1990.

- *Truth and Method*, Trans Joel Weinsheimer and Donald Marshall, 2nd rev. ed, New York: Crossroads, 1989.
- *Praise of Theory: Speeches and Essays*, Trans.lated by Chris Dawson, New Haven and London: Yale University Press, 1983.
- *Reason in the Age of Science*, Trans. by Frederick G Lawrence, Cambridge/ London: The MIT Press, 1982.
- *Dialogue and Dialectic: Eight Hermeneutical Studies on Plato*, Trans. And with an introd, By P. Christopher Smith, New Haven: Yale University Press, 1980.
- *Philosophical hermeneutics*, Trans. By and Edited by David E. Linge, London: university of California press, 1977.
- *Hegel's Dialectic: Five Hermeneutical Studies*, Trans. by P. Christopher Smith, New Haven: Yale University Press, 1976.

(三) 中文期刊 (依論文發表年次遞減):

- 傅宇斌:〈文學歷史的闡釋與文學經典的建構〉,收入中央研究院中國文哲研究所:《中國文哲研究集刊》第三十三期,2008年9月,頁253-267。
- 林維杰:〈知人論世與以意逆志——朱熹對《孟子·萬章》篇兩項原則的詮釋學解釋〉,收入中央研究院中國文哲研究所:《中國文哲研究集刊》第三十二期,2008年3月,頁109-130。
- 廖棟樑:〈橈杙說:從「詩史」的角度論晚明清初的《楚辭》研究〉,台北:國立政治大學中國文學系,行政院國家科學委員會專題研究計畫成果報告,永久連結網址:
<http://nccuir.lib.nccu.edu.tw/handle/140.119/4611>,2006年10月。
- 陳美朱:〈「以意逆志」說在清初杜詩評注本中的實踐〉,國立成功大學中文系:《成大中文學報》第十五期,2006年12月,頁57-88。
- 吳俊業:〈循環與差異——海德格此在現象學中的基本張力〉,《現象學與世界——兩岸三

地年青學者學術研討會》，現象學與人文科學研究中心（香港中文大學），2005年12月29日。

- 吳澤攻：〈高達美論文本意義與詮釋者的關係〉，《哲學與文化》第卅一卷第七期，2004年7月，頁163-183。
- 陳昭瑛：〈孟子「知人論世」說與經典詮釋問題〉，廖蔚卿教授八十壽慶論文集編輯委員會編：《廖蔚卿教授八十壽慶論文集》，台北：里仁書局，2003年2月，頁329-346。
- 曾守正：〈中國「詩言志」與「詩緣情」的文學思想——以漢代詩歌為考察對象〉，《淡江人文社會學季刊》第十期，2002年03月，頁1-33。
- 陸敬忠：〈高達美哲學詮釋學之原理——理解之歷史性與詮釋學循環〉，《國立台灣大學哲學論評》第二十五期，2002，頁211-258。
- 陸敬忠：〈當代哲學詮釋學源生初探——黑格爾、海德格與高達美〉，《哲學雜誌》，第三十四期，2001，頁4-31。
- 陳榮華：〈海德格與高達美論語言：對話與獨白〉，《台大哲學評論》，第二十四期，2001，頁119-1。
- 張鼎國：〈詮釋學論爭在爭什麼：理解對話或爭議希辯〉，《哲學雜誌》，第三十四期，2001，頁32-61。
- 蔡振豐：〈《論語》所隱含「述而不作」的詮釋面向〉，《臺大歷史學報》第28期，2001年12月，頁175-192。
- 龔鵬程：〈語文意義的詮釋〉，《世界中國哲學學報》創刊號，2000年10月，頁179-212。
- 廖棟樑：〈主體間的等值：論知音〉，《輔仁國文學報》第十六期，2000年7月，頁157-187。
- 陳榮華：〈論高達美詮釋學的文本與詮釋之統一性〉，《文史哲學報》第五十二期，2000年6月，頁269-298。
- 陳榮華：〈高達美：語言的統一能力〉，《國立政治大學哲學學報》第六期，2000年，頁111-134。

- 陸敬忠，〈高達美的詮釋學與黑格爾的辯證法〉，《國立政治大學哲學學報》，第六期，2000，頁135-172。
- 陳榮華：〈詮釋學循環：史萊瑪赫、海德格和高達美〉，《台大哲學評論》第二十三期，2000，頁97-131。
- 張鼎國，〈海德格、高達美與希臘人〉，《哲學雜誌》，第二十一期，1997，頁98-125。
- 高莉芬：〈論「詩無達詁」的現代詮釋學精神〉，國立新竹師範學院：《語文學報》第三期，1996年6月，頁1-11。
- 劉少雄：〈近代詞人批評方法論〉，《中國文哲研究通訊》4卷2期，1994年6月。頁31-35。
- 王念恩：〈賦、比、興新論〉，《古典文學》第十一集，台北：台灣學生書局印行，1990年12月，頁1-65。
- 嚴迪昌：〈樂府補題與清初詞風〉，《詞學》第八輯，上海：華東師範大學出版社，1990年2月，頁41-59。
- Richard E. Palmer著、李正治譯：〈詮釋學的三十個論題〉，《國文天地》第四期，1985年9月，頁82-87。
- 王法耶、潘秀玲：〈白先勇與青年朋友談小說〉，為1979年9月14日的演講記錄，後集結刊登於《明星咖啡館》，台北市：皇冠，1984年。
- 德邦（Debon Günter）：〈有關漢詩面貌與結構的幾點觀察〉，《中國古典文學論叢：詩歌之部》，台北：中外文學月刊社，1976年5月。

【附錄】近人研究《樂府補題》之概況

《補題》詞情全面朝向指實路上走，始自近人夏承燾（1900-1986）¹舉厲鶚〈論詞絕句六〉為證，於〈樂府補題考〉中指出：「以冬青故事說《補題》，發自厲氏此詩，但猶指唐氏一人。歸安王樹榮跋《補題》，……此始及《補題》全篇。」²指出《補題》創作之本事實為「哭宋皇陵」（即楊璉真伽發毀宋皇陵事），他認為：「龍涎香、萼、蟹以指宋帝，蟬與白蓮則託喻后妃。」此說一出，一度幾成學術界定論，致使後來學者凡論《補題》一集或詮釋其中作家作品的，多深信不疑，並且往往作為其論述《補題》詞情意義之所在，及判定其存在價值的依據。當然《補題》五題三十七首詞作所詠之「本事」究竟為何，從此也成了許多研究者深感興趣且眾說紛紜的一個大疑問。《補題》詞情所寄託之「本事」，果真是「哭宋皇陵」嗎？或是為崖山事、楊淑妃自沉事？或指南宋帝后妃北狩後的悲涼身世？劉少雄在《南宋姜吳典雅詞派相關詞學論題之探討·典雅詞派情意內容寄託說評議》一文中認為《補題》中之詞作，也許存有某些作者個人的身世家國之感，然並無須指實是為了某些特定歷史事件而作。況且《補題》是一本在當代無任何野史札記記載相關寄託本事的詠物詞集，詞論家搜羅史傳以證明《補題》之本事，亦無法客觀證明所說確實如此。然而，有趣的是劉少雄在下此結論前，亦曾為《樂府補題》寄託發毀宋皇陵事一說作過詳細之

¹ 筆者案：「夏承燾，字瞿禪，晚號瞿髯，浙江溫州人，著名詞學家、教育家。夏承燾畢生致力於詞學研究和教學，是現代詞學的開拓者和奠基人。《年譜》可以使人們認清詞人作品產生的歷史文化背景，以便正確地理解作品的內涵。例如宋末詞家王沂孫、張炎、仇遠、唐珙等十余人詠物詞的合集《樂府補題》，其中有詠龍涎香、白蓮、蟬、萼、蟹等題。乍看起來，好像是玩物喪志，無關宏旨的文字遊戲。夏承燾先生作了全面的考查，指出這些詞實際上是為元世祖至元十五年楊璉真伽發掘宋陵墓有感而作，這些詞家們借著這樣的題目抒發他們懷念故國的感情。」（來源：光明日報 2007 年 06 月 08 日，夏承燾與《唐宋詞人年譜》一文）。

² 夏承燾：《唐宋詞人年譜》，頁 376-379。

考辨³。於下文，筆者因問題陳述之所需，將羅列近人針對此一課題所發表的相關學術論述：

1、公元 2000 年以前之單篇期刊論文、專著、學術報告。

- (1) 夏承燾：〈樂府補題考〉，《文瀾學報》第二卷第二期，1936 年發表。
發表最早，影響最大。⁴
- (2) 夏承燾：〈與張孟劬論樂府補題〉，《詞學寄刊》，1936 年發表，頁 172-174
本文重心，亦全在《補題》本事之探討。
- (3) 黃兆顯：《樂府補題研究及箋注》，香港：學文出版社出版，1975 年。
全書分為三卷，卷一考《補題》之年、事及作者大略。卷二即《補題》
之正文及評注。卷三為與《補題》有關之附錄。作者自言本書寫作實
以箋注為主。今觀其箋注，可知作者用力之勤，費時之多，對後人研
究《補題》相關議題者，迆義詞情實貢獻良多，書中諸詞之後皆附錄
清人、夏承燾及個人之箋評，但究其箋評，不脫夏承燾說法範疇。
- (4) 蕭朋：〈樂府補題——與夏承燾先生商榷〉，《文學遺產》第 1 期，1985
年，頁 66-71。此文即針對夏承燾以為「《補題》諸詠確為「西僧楊璉
真伽盜發宋皇陵事而作」的說法提出質疑（此一說法，當時已是學術
所公認之事實），認為說者沒有歷史依據，全憑懸測想像，並且指出清

³ 筆者案：劉少雄《南宋姜吳典雅詞派相關詞學論題之探討》一書出版於 1996 年，其〈《樂府補題》寄託發毀宋皇陵事一說之考辨〉則發表於 1993 年，是一篇發表於「中國文哲研究所研討會」的論文。

⁴ 筆者案：夏承燾曾重新修訂此文，並將此文收入《唐宋詞人年譜》一書當中，見 376-382 頁。
《唐宋詞人年譜》於 1961 年由上海中華書局出版修訂本。台灣戒嚴時期，因礙於法規，台北金園出版有限公司乃假「夏乘壽」之名於 1982 年 12 月出版。

人說詞好附會史實，不可輕信。

(5) 王大均：〈《樂府補題》新考〉，《文學遺產》第 5 期，1989 年，頁 132-134。

本文報告重心乃認為：夏說考證稍嫌勉強，證據不足，難以定論，故逐題重加考證，因而得出：龍涎香乃詠崖山君臣投海殉國的悲劇；白蓮乃詠楊淑妃，而非指所發六陵之后妃；蟬所詠乃被北俘入元的謝太后、王昭儀；蓴所詠乃指崖山殉難的陸秀夫、張世傑；詠蟹乃指宋帝。觀其研究方法，和夏承燾並無二致，皆是尋繹諸詞，為詞證史。

(6) 嚴迪昌：〈樂府補題與清初詞風〉，《詞學》第八輯，1990 年 2 月，頁

41-59。此文認為《補題》的重新傳鈔並刊刻，《浙西六家詞》的問世及浙西詞派的揚幟，其契機的深層因素無不予一個特定年代的社會政治要求關聯。由此而促動了清初詞壇風氣的嬗變現象。並以為此事很能說明詞的發展過程中的一些問題，特別是對清詞演變的史實考察極其有益。

(7) 孫康宜：〈《樂府補題》中的象徵與託喻〉，《中外文學》21 卷 1 期，1992

年 6 月，頁 49-86。此文繼承夏承燾之本事說，用比較文學的觀點，試圖解釋產生於「宋陵事件」的這些詠物詞——舉白蓮詞組中某些典故重複出現的現象為例，說明《補題》詞人如何以詠物詞中「循環重複」，與真實事件有直接聯繫的樞紐意象（如同暗碼），將隱諱的情感以具有象徵性，又是託喻性的寫作技巧表達出來。基本上，作者把《補題》稱作一本「託喻詞集」。

(8) 劉少雄：〈《樂府補題》寄託發毀宋皇陵事一說之考辨〉，中國文哲研

究所研討會論文，1993 年。

(9) 徐照華：〈《樂府補題》研究〉，1998年9月，共23頁，國科會專題計劃成果報告。全篇肯定《補題》之詠物，不僅騷雅幽怨，且具有深沉之人生憂患、歷史意識，及家國之感，故朱彝尊、厲鶚以之樹浙西詞派之旗幟，實與浙西論詞之宗法南宋，崇高醇雅，及推尊詞體不謀而合。又認為歷來將元僧發陵一事，作為《補題》之撰述歷史背景，其說始於朱、厲二人，尤其厲鶚言明二者之關係，實乃其深諳宋史文獻，如此獨具隻言，亦非偶然。

(10) 曾就《補題》相關議題，於個人學術專著內特闢專節討論者。計有：嚴迪昌《清詞史》(1990)、蕭鵬《群體的選擇——唐宋人選詞與詞選通論》(1992年)、劉少雄《南宋姜吳典雅詞派相關詞學論題之探討》(1996年)、張宏生《清代詞學的建構》(1998年)等書、徐照華：《厲鶚及其詞學研究》(1998年)。

2、公元2000年以後之期刊論文：以下各篇皆以「摘錄」方式呈現。

(1) 丁放：〈《樂府補題》主旨考辨—兼論「比興寄託」說詞論在清代以來的演變〉，《安徽師範大學學報》(人文社會科學版)，2001年(04)。

清代以來，許多著名詞家都認為《樂府補題》有寄託，且對其主旨作了種種指實性的解釋，這些說法多缺少證據，流於附會。實際上，此書是元初詞社唱和的詠物詞集，可能暗含一定的身世之感，但並無可以徵實的言外之意。此書在清代復現，對「比興寄託」說詞論產生了較大影響。

(2) 張宏生：〈《樂府補題》與元初文網〉，《古典文學知識》，2001年(04)。

南宋滅亡后，王沂孫、張炎、李彭老等十四位遺民曾結吟社，作《樂

府補題》五詠三十七首。這些詞感情淒涼，意旨微茫，學界已公認其中有故國之思在內。但有人據此推斷作者之所以採取比興寄託的手法，乃是由於元初文禁嚴酷之故，卻未必符合實際。在歷史上，元代文網不嚴，終元之世，也沒有興起過什麼。

(3) 遲寶東：〈樂府補題〉，《新論》，2002年(03)。

《樂府補題》中佳作至少包含四個層面的質素：1、表面意象群；2、所詠本題之性狀；3、作者之情；4、作為詞寫作背景之特定歷史事件。循著表面意象群所具有的暗示作用，讀者只能去揣摩詞其他三個層面質素的種種跡象和可能性，卻不可以將之一一加以坐實。詞幽微要眇之特美因之得以形成。此四個層面質素之間的關係愈渾融，作品的美感作用愈強。

(4) 魯竹：〈《樂府補題》與浙西六家的詠物詞——兼論浙西詞派的形成〉，《南陽師範學院學報》，2002年(05)。

放在詞史與詠物詞發展的背景下看，浙西詞人詞學主張與創作上的矛盾，可發現他們既看到了詞之為體能夠傳達出作者深微幽隱心緒的特質，又承繼了從詞產生之初就存在的將詞視為宴嬉逸樂之工具的現念。這種矛盾的詞體觀念，相應地反映在他們的創作之中，使他們的詠物詞雖有一部分別有深意之作，但大多數卻以刻畫物態、窮形盡相為主。他們以字琢句煉、典麗醇雅的藝術風格力矯明詞淫哇蕪陋之弊，因此風行一時，浙西遂因之成派。

(5) 于翠玲：〈《詞綜》與《樂府補題》的關係——兼論浙西詞派詠物詞的演變〉，《西北大學學報》(哲學社會科學版)，2005年第35卷第02期。

朱彝尊在編纂《詞綜》過程中發現了《樂府補題》的版本，並將其大部分

詞收入《詞綜》，這擴大了《樂府補題》的傳播範圍。朱彝尊等人以「擬補題」和「後補題」形式創作了大量詠物詞，這形成了浙西詞人的獨特風格，也影響了以後浙西詞派的發展趨勢。

(6) 郭峰：〈論《樂府補題》的詞學思想〉，《南昌大學學報》(人文社會科學版)，2006年(01)。

《樂府補題》是一部前朝遺民應社詠物的詞集，但無論是從應社詞的傳統，還是從詠物詞的特點來看，這些詞都不可能有什麼秘聞軼事，因而與南宋六陵、崖山覆沒等歷史事件沒有關係。宋元易代之際，遺民大老的生存環境日趨險惡，他們經歷了宋社既屋以後國破家亡、采薇首丘、被迫出仕等心路歷程，選取這些具有特殊意義的物象，抒發故國黍離之情，展示清白做人的行為準則。

(7) 牛海蓉：〈也談《樂府補題》的寄託〉，《鄭州大學學報》(哲學社會科學版)，2006年(02)。

對於《樂府補題》的寄託長期以來一直眾說紛紜，且大多具有坐實時事之失。從文本出發來看，認為詠龍涎香主要傳達遺民們的今昔身世之感；詠白蓮主要傳達遺民們的家國之痛、身世之悲，但也有例外；詠蟬主要表達詞人們懷戀往昔、否定現在的情感傾向；詠菀當作於王沂孫慶元歸來的盟友聚會，有對王沂孫的讚賞，也有抱定終隱的表白；詠蟹是在終隱者逐漸變少，遺民們表達要像畢卓那樣「拍浮酒船中，便足了一生」的願望。

(8) 張世斌：〈朱彝尊酬唱《樂府補題》詠物詞風格成因〉，《武漢大學學報》(人文科學版)，2006年3月。

朱彝尊論詩詞一貫強調真情和寄託。他酬唱情真意幽的《樂府補題》時，

僅止于詠物，情意全無，明顯違背自己的主張。所以如此，乃因朱彝尊后期大改初志，轉投清廷，故言語多諱。

- (9) 路成文：〈《樂府補題》三考〉，《詞學》第十七輯，華東師範大學出版社，2006年11月。

關於《樂府補題》結社唱和的時間、地點以及諸詞之寄託，學界向有爭論。在前人研究基礎上，對上述問題進一步推考，發現首詠地點，陳恕可宛委山房在杭州，而非前人所定之越州；第四詠《摸魚兒·紫雲山房擬賦菰》乃為王沂孫之出處而發，當作於王沂孫出為慶元路學正以后；第五詠《桂枝香·天柱山房擬賦蟹》可能寄託了補題諸老對於宋末二帝出逃，後亡於海的感愴。

- (10) 王信霞：〈《樂府補題》研究三百年〉，《閩江學院學報》，2008年01月。

《樂府補題》為宋末元初詞社唱和的一部詠物詞集。自清初復出以來，對它的研究日益增多且逐漸深入。本文在此基礎上提出了《樂府補題》復出刊刻的具體時間；歸納了四種有關主旨研究的代表性觀點；列出了相關的人、事、地的考證；點明了它的深遠影響，並對《樂府補題》的進一步研究提出了一些構想。

- (11) 劉東海：〈順康詞壇《樂府擬補題》主題考述〉，《貴州社會科學》，2008年(09)。

南宋《樂府補題》託意遙深，順康詞壇出現了和唱《樂府補題》現象，是謂《樂府擬補題》。參加《樂府擬補題》的詞人成份復雜，通過和唱活動，使他們認知自我并得到情感慰藉。《樂府擬補題》承繼和發展了《樂府補題》的主題，體現了清初詞人的審美取向。