

第三章 詩教理論之實踐

第一節 詩教觀念叢在解詩上的運用

本文運用「詩教理論」一語，是概稱「詩教觀念叢」蘊涵一理論的型構，其實義與「詩教觀念叢」沒有差別。「實踐」一語，則指《詩經》的實際詮釋如何運用了詩教觀念叢中的觀念。

探討詩教理論之實踐，必須就《詩經》的實際詮釋著手。《詩經》的實際詮釋涉及的文獻包括 詩小序 和毛傳鄭箋，這些文獻都是針對《詩經》的每一首詩進行具體的詮釋，其中 詩小序 偏重創作意圖的揭露，章句字義則付諸闕如；毛傳鄭箋走箋釋路線，特詳於章句字義的解說。

進行具體詮釋時， 詩小序 顯現一種反溯作者意圖的意圖論走向，這種意圖論的走向仍然為毛傳鄭箋所繼承，毛傳鄭箋透過章句解釋，試圖將每一首詩的意圖說明清楚， 詩小序 沒有章句，不知其細部解說與毛鄭的異同。我們不能說 詩小序 作者沒有章句解釋的能力，只能說其著述的重心並不在於此。

詩小序 的意圖論走向當然並非毫無憑依，在其承傳的儒家觀念叢體中原有類似的思路。詩的創作觀，沿自《尚書 舜典》的古老觀念「詩言志」，經先秦一直傳遞至漢代，這一種觀念說明了詩的創作是順向的發抒情志，其圖式如下：「作者 志 言 詩」。詩的詮釋走的是逆反的方向，其圖式如下：「作者 志 言 詩 讀者」，詮釋者面對詩的作品進行詮釋，其主要目的在反溯地理解作者之「志」。這一反溯過程可以說是公認的看法，但是其中卻存在著誤解的可能，孟子與弟子咸丘蒙問答，曾觸及這種誤解的問題與正確理解的方式。《孟子 萬章上》云：

咸丘蒙曰：「舜之不臣堯，則吾既得聞命矣。《詩》云：『普天之下，莫非王土；率土之濱，莫非王臣。』而舜既為天子矣，敢問瞽叟之非臣，如何？」曰：「是詩也，非是之謂也；勞於王事而不得養父母也。曰：『此莫非王事，我獨賢勞也。』故說詩者，不以文害辭，不以辭害志，以意逆志，是為得之。如以辭而已矣，雲漢之詩曰：『周餘黎民，靡有子遺。』信斯言也，是周無遺民也。」¹

這整段話本來是論辯舜為天子之後，與其父瞽叟在君臣父子之間對待態度的矛盾問題，孟子在回答中糾正了咸丘蒙對史實的誤解。在反覆問答的過程中，又引出對《小雅 北山》「普天之下」四句的錯誤理解與正確理解的問題。孟子認為咸丘蒙的詮釋方式犯了「以文害辭，以辭害志」的錯誤，正確的理解方式應是「不以文害辭，不以辭害志。以意逆志，是為得之。」這段對話，導出詩學詮釋上的一個頗為重要的問題：詩之意圖

（情志）如何正確的理解？孟子提出了其所認為的正確理解方式。所謂「文」，指的是詩中局部的文字，所謂「辭」，指的

¹ 參見《四書集注》，臺北市：世界書局，頁一三一至一三二。

是文字所處的較大脈絡：詞句，所謂「志」，當然指的是作者意圖。但「志」字可能為「意」字之訛，「意」指整首詩的真正意旨。「普天之下」四句，屬於「北山」詩的局部，相當於孟子所謂的「辭」，咸丘蒙憑著這四句的理解，未把這四句放在整首詩的大脈絡（相當於後人所謂的「篇」）中考量，遂以這四句的詩意代替了全篇的詩旨，以致錯誤地理解作者意圖。這種「以辭害志」的理解方式，孟子援引《大雅·雲漢》「周餘黎民」二句所容易導致的錯誤理解以明之。這二句若未放在全篇脈絡來理解，而只是順著詞句意義來解讀，則其意義是大旱之後，周朝的老百姓全都死光了，沒有一個存活下來，這是斷章取義所導致的誤解，明眼人一見即知其荒謬可笑。

在理論上，孟子針對詩義理解的問題，將之析分為二種理解類型：局部意義的理解（局部文字的理解以及局部詞句的理解）以及整體意義的理解。孟子認為客觀理解的原則應是：局部意義的理解必須以整體意義的理解為依歸，換言之，要正確地、客觀地理解作者情志，不能割裂文句而局部地理解之，必須放在篇章整體的大脈絡下把握其義，作者情志的正確理解才有可能，局部意義的理解也才能不掉入錯誤的結局。

「局部歸依整體」這一原則的提出，我們可稱之為「意義的整體性原則」，這是孟子為人所盛稱之「以意逆志」的前提。在此，孟子是否觸及西方客觀詮釋學所謂的「詮釋循環」觀念，

2

² 西方詮釋學在當代分為兩派，一派追隨施萊馬赫和狄爾泰的傳統，將詮釋學視為為詮釋奠定基礎的方法論原則，被稱為「古典詮釋學」，如美國的赫許、意大利的貝蒂。一派追隨海德格及其弟子葛達瑪，將詮釋學視為對所有理解的存在特徵和必要條件的考察，被稱為「哲學詮釋學」。本文所謂的「客觀詮釋學」指「古典詮釋學」而言，其學建立在認識論的基礎上，主張詮釋應達成對客體客觀有效的詮釋，因此必須探討客觀詮釋基礎上具有普遍性的方法論規則。參見 Palmer, R.E. (帕瑪) 著，嚴平譯：《詮釋學》，臺北市：桂冠圖書公司，一九九二年，頁五三。

孟子未明言，我們亦無從得知。「詮釋循環」乃是從理論上說明局部和整體間辯證的相互作用，整體意義的理解是從「局部—整體」間不斷地辯證互動中誕生的。³整體的意義必須從它的個別成分中得出，而個別成分也只有聯繫整體才能得到理解，就像一個詞的含義、強度、細微差別，只有同它的意義上下文聯繫在一起才能被把握一樣，句子的含義和意思也只有同它們的意義上下文整體聯繫在一起才能被理解，這在貝蒂所提出的「詮釋學四原則」中叫做「意義的整體性原則」，也叫做「部份和整體相互說明的原則」。⁴孟子之說，與貝蒂何等類似，局部的字（文）必須聯繫局部的句子（辭）才能真正理解，而局部的句子必須聯繫整體的意義（意）才能理解，整體意義由此規定了局部字句的意義。但其所未論及之處，在於「整體的意義必須從它的個別成分中得出」這一面。

通過詩篇整體意義的理解，才能進一步「以意逆志」。「逆」字的解釋在古代有歧義，或說迎合，或說揣測，本文則認為是「設身處地的同情了解」。因為從「意」至「志」這一步的跨越，是從詩的整體意義的理解再反溯作者的情志，這一步追溯，唯有通過「設身處地的同情了解」才有可能，這裡有以人類共同的內外經驗切身體會的揣測性質，也有以同情了解而符合

於作者心中所思所感的性質。

經由以上的分析，可以看見孟子在傳統「詩言志」的創作觀外，為讀者（文中所謂的「說詩者」）建立起一個「以意逆志」的詮釋觀，其詮釋觀的主要目的是要探尋作者之志，故其

³ 同上註，頁九八及頁一三四。

⁴ 張汝綸：《意義的探究—當代西方釋義學》，臺北市：谷風出版社，頁六一。

意圖論的色彩極為明顯。《詩小序》的意圖論走向自然受其影響，故其論述形式主要在揭露《詩經》每一首詩的作者之志。

《綠衣序》云：「綠衣，衛莊姜傷己也。妾上僭，夫人失位，而作是詩也。」序以《綠衣》為莊姜所作，⁵其志在傷己失寵。這樣的序法，其重點只在點出作者之志，至於其他則付諸闕如。

這種在詮釋上注重意圖的傾向，其源確承自孟子說詩。孟子說《北山》之志在自傷「勞於王事而不得養其父母也」，《北山序》云：「《北山》，大夫刺幽王也。役使不均，已勞於從事，而不得養其父母焉。」前後傳承之跡，甚為明顯。故《毛詩序》的整體形式雖省略「以意逆志」的程序，但其說詩的觀念當承傳孟子，縱使其實際說詩的章句解釋已不可見，這部份的遺缺卻由毛傳、鄭箋通過箋釋形式而予以補足。

「以意逆志」的整個理論，在現代可以稱之為「文本的客觀詮釋學」，這是孟子的發明，也是先秦創建的詮釋理論。其詮釋的歸結點在作者之志的獲得，但其中問題出在「以意逆志」這一步的跨越，其實在方法的檢討上並沒有穩定性，換句話說，「逆」的方法並非如其表面那麼容易說服人，因為通過「逆」的方法，往往得出不同的結論。假如解釋出來的作者之志人人不同，則其方法顯然必須重新檢討。三家說詩往往與毛詩觀點

不同，所以導致董仲舒說「詩無達詁」，其問題所在即詩志的解釋互異。孟子是否思考過「逆」所隱藏的方法問題，今已不可得知。不過這一步跨越涉及文本之「意」通向作者之「志」的方法問題，孟子除以「逆」為法之外，另外倒思考過作者生存的時代背景、政治社會環境與作者意圖的關係，我們耳熟能詳的「論世知人」說，正好為「逆」的方法提供穩定度。《孟子·萬章下》載：

⁵ 孔穎達對此有不同意見，認為序所言「而作是詩及故作是詩，皆序作詩之由，不必即其人自作也。」見《詩經》(十三經注疏本)，臺北市：藝文印書館，頁七五。作者之說，後人很少採信。《詩小序》的說法，不獨《綠衣》一詩。

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（誦）其詩，讀其書，不知其人，可乎？是以論其世也。是尚（上）友也。

此段所論的一個方面是「上友古人」之義。古人已逝，其人不可為友，在誦讀古代詩書之際，必須對歷史人物的人格有清楚的了解，為了清楚地了解歷史人物的人格，必須考察其人在當時政治社會環境中的所作所為。孟子所說，其重點是針對交友而言，通過與古人交結友朋，可以擴展生命經驗，也可以提昇生命境界。但就詩的詮釋而言，「頌其詩，不知其人可乎？是以論其世也」一段話，卻對漢儒提示了詮釋方法。如果把這段話轉成方法論上的提法，就是：作者意圖及作品意義的了解，必須依賴「論世知人」的考察。「世」指作者所處的時世以及生存的遭遇，「人」指作者。「世」的指涉有兩方面，一是縱面的時代背景，一是橫面的政治社會環境。作品的存在，與其所誕生的時代背景及政治社會環境有互動的關聯，這是「論其世」中隱藏的看法。考察作者生存的時世及其生存的遭遇，以及在這樣的時世遭遇下的所作所為、所思所感，才能對作者生命的各個方面有深刻的認識。透過「世」與「人」的充分了解，提供作品豐富的相關參考資料，才能對作品意義與作者意圖有客觀的理解。

孟子原文本極簡略，但認為「世」與「人」對作品意義和作者意圖的客觀理解有充分的參照作用，是無可否認的。故詮釋作品，首先必須「論世知人」。這種提法，很像西方聖佩甫的傳記批評和泰納的歷史批評。聖佩甫認為理解作品必先理解作家，為了達到理解作家的目的，必須用科學的方法研究作家的生平，進一步還要在形成一個作家的環境影響中尋根究底。泰納受聖佩甫影響，認為作品是種族、環境與時代的產物，因此理解作品必須詳細研究與作品密切關聯的種族、環境與時

代。⁶但「論世知人」在達成作品意義和作者情志的客觀理解，是否有其方法上的問題，孟子以及西方的聖佩甫和泰納並未思及。

關於「論世知人」和「以意逆志」之法，在詮釋步驟上到底孰先孰後也是理論上的一個問題。對孟子而言，這兩種方法可能互相運用，一是外緣研究，一是內在研究，互相參證，以達成客觀詮釋。「以意逆志」的「逆」，通過「世」與「人」的充分了解，設身處地的重新體驗作者之志，遂具有一更堅實的基礎，「逆」的過程由此獲得一較大的穩定度，主觀的任意性也因此減低，孟子也從未懷疑其方法在達成客觀詮釋的可能性。

「論世知人」在儒家承傳中被吸納至漢代詩教觀念叢，在詩的詮釋上產生莫大影響。《詩小序》乃至毛傳鄭箋都依這種方法理解作品，探尋作者之志。《綠衣序》所謂「衛莊姜妾上僭，夫人失位」，即與此詩相關的外緣考察的結果。對衛莊姜失寵的時世遭遇有一充分掌握，才知道莊姜作此詩的意圖在「傷己失寵」。「世」和「人」以及其「志」都展現在序文中，孟子的影響可謂深矣！但這些歷史的考察是否正確，作者

之志的客觀理解是否如其所說，都留下可爭議的空間。

「論世知人」也使作品的時世治亂進入考察的範圍，揭示治世之作和亂世之作風格的差異。《詩大序》已云世治世亂的詩風不同：「治世之音安以樂，其政和。亂世之音怨以怒，其政乖。亡國之音哀以思，其民困。」又云：「至於王道衰，禮義廢，政教失，國異政，家殊俗，而變風、變雅作矣。」因治

⁶ 參見白沙編著：《文藝批評研究》，臺北市：巨人出版社，一九七〇年，頁二三起。

世、亂世而詩有正變之分，其連繫如下：「治世—正風、正雅」，「亂世—變風、變雅」。鄭玄《詩譜序》承之，展示一個更為詳細的歷史系譜：

周自后稷，播種百穀，黎民阻飢，茲時乃粒，自傳於此名也。

陶唐之末中葉，公劉亦世修其業，以明民共財。

至於大王、王季，克堪顧天。

文、武之德，光熙前緒，以集大命於厥身，遂為天下父母，使民有政有居。其時詩：風有《周南》、《召南》，雅有《鹿鳴》、《文王》之屬。

及成王，周公至太平，制禮作樂，而有頌聲興焉，盛之至也。本之由此風雅而來，故皆錄之，謂之詩之正經。

後王稍更陵遲，懿王始受譖亨齊哀公，夷身失禮之後，邴不

尊賢。

自是而下，厲也，幽也，政教尤衰，周室大壞。十月之交、民勞、板、蕩。勃爾俱作，眾國紛然，刺怨相尋。

五霸之末，上無天子，下無方伯，善者誰賞，惡者誰罰，紀綱絕矣！故孔子錄懿王、夷王時詩，訖於陳靈公淫亂之事，謂之變風、變雅。

鄭玄以時代治亂的縱軸與政治社會的橫軸，為詩三百建立起系譜，清楚展示了詩和時世治亂的關連。「夷、厲已上，歲數不明，太史年表，自「共和」始。歷宣、幽、平王，而得《春秋》次第，以立斯譜」。這種以詩繫時的方式，有點類似後代「年譜」的作法。年譜的內容有作家生平年表、時代大事、生平事蹟和詩文繫年。鄭玄所作的工作，有類似將生平年表和詩文繫年結合起來。《詩經》中每一首詩雖無法詳細考訂其年代，但粗略的繫之治世諸王與亂世諸王大致可行。周天子年表為正系，十五國諸侯年表為輔系，建立縱軸，繫年的詩則建立橫軸，「欲知源流清濁之所處，則其上下而省之。欲知風化芳臭氣澤之所及，則傍行而觀之，此詩之大綱也」。這是中國最早的一本年譜，專為研究《詩經》而設計，治世、亂世在裏面一目了然，詩之正經和變風變雅也釐然分判，真可謂之「《詩經》年譜」。通過《詩譜》，讀者可以簡要地把握每一首詩所處的時代位置和地域位置，這是漢代運用「論世知人」方法的一個極為特殊的成果。

在「論世知人」的歷史考察中，每一首詩被還原到歷史背景中，找到了屬於作者創作時的「本事」（與創作直接相關的事件）。「本事」本來是隱藏的，不一定作為明顯的內容而表述，故詩的語言與本事之間往往呈現出極大的距離，靠詮釋重新調整而縮短其間距。《綠衣》一詩只由詩本文來看，恐怕與悼亡的情感有關，由於《詩小序》揭出衛莊姜的本事，本文和本事間呈現極大背離的狀況，本事迫使本文的解釋往本事的走向，於是本文分裂為兩層意義，一層是本文的表層意義，一層是指向本事的深層意義，這兩層意義的主從地位，自然是以指向本事的深層意義為主。故《綠衣》不再能就其本文本身解釋，由本事所得出的作者之志主導著整個詮釋的發展方向。受到本事的擠壓，詩的語言遂被視為曲折隱微的比興語言，以曲喻婉

達的方式表現本事及作者之志，說詩者若欲正確地掌握作品的意義，相對的必須發展出「比興解詩」的方式，毛傳鄭箋正是走往這個方向的明顯代表。

「綠兮衣兮，綠衣黃裏」，可以是賦，但配合本事來看即轉為比興。毛傳以這兩句為「興」的表現，注明「綠，間色；黃，正色」已隱約表明綠衣黃裏的顛倒內外。鄭箋改「綠」為「祿」，認為「祿衣黑，皆以素紗為裏，今祿衣反以黃為裏，非其禮制也，故以喻妾上僭」。毛、鄭的解釋表面雖然不同，但同樣是以比興解詩，同樣把隱藏在比興下的意義指向「妾上僭，夫人失位」。孔疏解毛、鄭的意思較為顯豁：

毛以間色之綠，不當為衣，猶不正之妾，不宜嬖寵，今綠兮乃為衣兮，間色之綠今為衣，而見正色之黃反為裏而隱，以興今妾兮乃蒙寵兮，不正之妾今蒙寵而顯，正嫡夫人反見疏而微。綠衣以邪干正，猶妾以賤陵貴。

鄭以為婦人之服有祿衣，今見妾上僭，因以祿衣失制喻嫡妾之亂。言祿兮衣兮，祿衣自有禮制，當以素紗為裏，今祿衣反以黃為裏，非其制也，以喻賤兮妾兮，賤妾自有定分，當以謙恭為事，今賤妾反以驕僭為事，亦非其宜。妾之不可陵尊，猶衣之不可亂制，汝賤妾何為上僭乎！⁷

毛、鄭之意皆以表裏衣色不合禮制，喻賤妾反陵元妃，這是藉由「綠兮衣兮」二句起興的深層意義。由於類似如此的興句都寓含深層意義，語言在此獲得了不同尋常的深度，非深諳比興手法及政教禮制的大儒，尚難以完全解讀得出其比興的隱藏意義。

⁷ 《詩經》(十三經注疏本)，臺北市：藝文印書館，頁七六。

「論世知人」的詮釋，為每一首詩找到了隱藏的本事，同時也為詩的語言帶來了隱藏的意義，增加了語言的深度。但「論世知人」在古代展現的形式，往往是缺乏歷史考察的詳細論證，所以其找到的本事也往往不足採信於人，本事既不足採信，所以由本事引導的解釋方向全盤皆錯，比興喻義是錯的，作者之志也是錯的。前提錯誤，結論也以錯誤終。後代批評漢代說詩牽強附會，其集矢之地就在本事上，因為本事是引導解釋的關鍵，作者之志與其連動。詩小序取擇了孟子的「論世知人」之法，在當時應足以稱之為一窺《詩經》之秘，空前未有，漢儒相承以此法說詩，章句解釋均往本事的方​​向走。其詳略雖不同，其模式則一。

漢代詩教觀念叢體吸納先秦儒家觀念叢體的許多觀念，粗略言之，孔、孟、荀有關詩的種種觀念為其著者，先秦儒的心性觀和政教觀在漢代均重行融鑄。孟子之說，由於部份涉及詮

釋方法，特別在《詩經》詮釋產生重大作用，影響漢代詩詮在方法上運用模式，展現於詩小序及其後繼者的形式中，其最著者即「論世知人」模式，由此模式又導生「比興解詩」的模式，展現在毛傳、鄭箋的形式中。兩者均為漢代詩詮的主導模式，同時影響後代深遠。

第二節 論世知人的詮釋模式

一個時代思潮的形成，一定是前有所承，加上當代知識份子思考當代政經方面的問題，融合而成的思想路向，任何時代所產生的問題，是知識份子針對某一時代的某一問題進行思考辯證，使其思想和時代社會發生緊密的關聯性。當漢代知識份子思考漢代政經問題時，面對政統與道統之雙重壓力，不得不思索生存方式，於是利用儒家的詩教觀，來展現其思想進路，以尋求政統與道統之融合。

孔子的詩教由孟子繼承，《史記 孟荀列傳》曰：「天下方務於合從連衡，以攻伐為賢，而孟軻乃述唐、虞、三代之德，是以所如者不合，退而與萬章之徒，序詩書，述仲尼之意，作孟子七篇。」孟子傳承於孔子，《孟子》七篇受到詩教影響很大，其中《孟子 萬章上》之「說詩者不以文害辭，不以辭害

志，以意逆志，是為得之」與《孟子 萬章下》之「頌其詩，讀其書，不知其人，可乎？是以論其世也，是尚友也」之兩段話語，正是孟子詩教的綱領。

《孟子 萬章上》云：「說詩者不以文害辭，不以辭害志，以意逆志，是為得之。」可見詩中是存有詩人的情志的，詩人創作時憑藉感情之驅動與流布，縱橫心志想像馳騁奔馳，引發讀者進入詩人馳騁的想像空間中，共同體驗創造的過程，以達心靈感通的境界，於是形成創造性的欣賞。讀者必須懂得適切地設身處地去體驗作者的感情，因為詩人的情志不是表面意義，而必須以己之意去尋得其志，才能瞭解詩人的本意，孟子

以意逆志的目的是要探尋詩人之志，但是詩意總是隱晦不明，只好以論世知人的方式來探索之，而志與社會環境有關，時代會觸發詩人之志，故必須進一步瞭解詩人所處之世，亦即是進展至「論世知人」，所有孟子接著於《孟子 萬章下》云：「頌（誦）其詩，讀其書，不知其人，可乎？是以論其世也。」詩是言志的，書是記事的，詩、書表現出作者的思想情志，而思想情志一定會受到時代環境的制約，於是要求瞭解作者的生平事蹟及其所處之時代環境，如此才能正確地把握住作者之志，可見孟子之論世知人是具有史觀的，是一種歷史研究法之運用，於是漢代儒生運用「論世知人」解詩法的觀點為每一首詩作時空的定位，是儒家觀念叢之運用模式。

讀詩時必須「知其人」和「論其世」，知曉詩人之作品與詩人本身及所處之時代有密切關係，所以《毛詩》之 詩小序在解詩時，每一篇皆會簡要說明其時世與作意，例如《鄘風 載馳》：

載馳，許穆夫人作也。閔其宗國顛覆，自傷不能救也。衛懿

公為狄人所滅，國人分散，露於漕邑。許衛夫人閔衛之亡，傷許之小，力不能救，思歸唁其兄，又義不得，故賦是詩也。

8

《鄘風 載馳》一詩說明作者是許穆夫人，創作之時世背景是衛國被狄人侵滅蹂躪，創作動機是許穆夫人哀悼故國沉淪滅絕而自己卻無能為力去挽救之，內心充滿著無限之傷悲與憤恨。詩小序以論世知人之解詩模式來詮釋《詩經》，乃是賦予時代的影響意味，強調欲知人，必先論世，從作者所處之

時代背景來瞭解作者從事創作時之本意，亦即瞭解作者之志。

又如《秦風 黃鳥》：「黃鳥，哀三良也。國人刺穆公以人從死，而作是詩也。」此詩之作者是國人，創作背景是秦穆公以大臣殉葬之事為故，創作動機是國人對暴君的憤慨與對賢者的哀悼，詩小序之解說便是運用論世知人之詮釋模式，能導引讀者進入作者之內心的志向，以明瞭詩意的深層意義，讀者和作者相互引發共鳴，而進行情志的交流，是讀者與作品之間互動的關係，使讀者經由作品來瞭解作者之意圖，此為讀者之主觀意志參悟作品而得的詮釋作用。

另《詩經 大雅 雲漢》：「旱既大甚，則不可推。兢兢業業，如霆如雷。周餘遺民，靡有子遺。昊天上帝，則不我遺。胡不相畏？先祖于摧。」⁹說明當時旱災嚴重之狀，連百姓都無法生存，災情慘重，《詩小序》云：「雲漢，仍叔美宣王也。宣王承厲王之烈，內有撥亂之志，遇災而懼，側身脩行，欲銷去之，天下喜於王化復行，百姓見憂，故作是詩也。」¹⁰孟子

⁸ 同註七，頁一二一。

⁹ 同註七，頁六六〇。

¹⁰ 同註七，頁六五八。

之言乃是說明說詩時不可以一字害一句之義，不可以一句而害辭之志，應該要以文意內容來迎合作者原本之情志，設身處地去體驗作者的感情，才能瞭解詩之意義，因為拘泥於文字而誤解辭句，或以辭句之表面義解釋作品內容而曲解本義，皆為不正確之舉，所以讀詩解詩時不可斷章取義，必須要從內容去探索詩人寫詩的目的和意圖，才是正確之法。

康曉城先生云：「身為一個讀詩者，若欲自己在研讀詩文時，能正確無誤地掌握詩人之志，不斷章取義，不牽強附會，必須具備兩項條件：其一為集義養氣，以求在客觀的判斷上能

知人之言。其二為廣博求知，確切瞭解作者所處之時代環境，以求在客觀條件之配合下，能由知其人而知其文。」¹¹同樣地詮釋詩時，亦要正確掌握詩人之本意，能知人之言，並且要瞭解詩人所處之時代背景、政治環境，其對詩人之影響深切，漢代儒生進行詩教理論詮釋時，其當時所處之時代環境，亦會影響其詮釋模式，漢代儒生運用「論世知人」的詮釋模式來做為詩教理論之實踐的基礎。

漢代詩教理論具有為政治服務的社會功能，「論世知人就既要有現實感，又要有歷史感」¹²，漢代儒生所處之時代環境將於第四章「漢代儒生與權力之關涉」一文中探討，而論世知人使我們瞭解漢代儒生的思想性格與社會經歷及其活動的時代環境，故於 詩大序、 詩小序 中來寄喻心中之情志，借用《詩經》之詩文來行諷諫之實，以表彰漢代儒生之道統觀與政統觀之陶鑄融合。

¹¹ 語見康曉城：《先秦儒家詩教思想研究》，臺北市：文史哲出版社，一九八八年，頁二二一。

¹² 語見斐斐：《文學概論》，高雄市：復文圖書出版社，一九九二年，頁三四一。

漢代儒生因襲孟子的以意逆志之法而創作《詩序》，《詩序》說明詩的本事，《詩大序》說明《詩經》之主旨，各篇詩文之《詩小序》解釋詩文之涵義，以寄託心中欲言又止的美刺諷諫之情志，藉由古代先王之善惡行徑來寓古諷今，期盼漢皇帝能以此為借鏡。漢代儒生因襲孟子的論世知人之法而創作《詩譜》，《詩譜》是說明詩的時與地之關係，漢儒鄭玄於《詩譜序》曰：「欲知源流清濁之所處，則循其上下而省之；欲知風化芳臭氣澤之所及，則旁行而觀之。」以縱向表示時代背景，以橫向表示方域環境，此為歷史研究法之應用。

鄭玄為《毛傳》之訓詁、義理作詳細之箋釋，又作《詩譜》，從文學理論之角度對漢代詩教進行系統的整合。對於《詩》的箋釋，是著重漢代儒生所傳之美刺的傳統，《詩譜序》云：「自是而下，厲也，幽也，政教大衰，周室大壞。《十月之交》、《民勞》、《板》、《蕩》，勃爾俱作。眾國紛然，刺怨相尋。」周室之所以衰，必有其時代因素，故對於《十月之交》、《民勞》、《板》、《蕩》之詩作文興起，必須瞭解論世知人之詮釋模式，為每一首詩作最佳之時空的定位，借古諷今，以美刺漢代的皇室。

許結先生云：「鄭玄《詩譜》及其有關箋釋中無不貫串著『論世知人』的批評原則，具體而言，其方法又包括明時代之限，定地理之位，說正變之義三方面。」¹³所謂「明時代之限」是考證漢代四家詩，以確定風、雅、頌所產生的年代，並加以劃分之；「定地理之位」是綜合整理古代所采之詩；「說正變之義」是綜合研究漢代整體詩學之義，「顯然是繼承《毛詩序》『王道衰，禮義廢，政教失，國異政，家殊俗，而變風變雅作』思想的結果。」¹⁴治世之所以有正風、正雅，亂世之所以有變

¹³ 參見許結：《漢代文學思想史》，南京市：南京大學出版社，一九九〇年，頁三八二。

¹⁴ 同上註，頁三八三。

風、變雅，實式憑之，而「世」為當時之時代環境為背景，知人之志前必先論「世」，正是漢代儒生「論世知人」的詮釋模式。

第三節 比興解詩的詮釋模式

比興解詩的詮釋模式是透過比興解詩來解釋《詩經》的詩，比興解詩是略過《詩經》文句的表層意義，而進一步探尋深層意義的解析，尋找出詩句中所隱藏之本事，如「賦詩言志」，乃外交使節將心中的意圖（志），以賦詩的方式（言）來傳遞訊息，所言的不是詩的本義，而是其中所隱含之深層意義，此語言採取曲折表達的方式，亦即是託意言志的傳達方式，將《詩經》應用至詮釋學，就《詩經》詮釋學的術語而言，是「比興的藝術表現方式」。

比興為詩歌藝術的表現模式，將詩歌中草木鳥獸魚蟲的自然事物，與人的思想意志融合為一，黑格爾曾說：

具有心靈意蘊的現實自然形式在事實上應該了解為具有一般意義的象徵性，這就是說，這些自然形式並不因為它本身而有意義，而只是它們所表現的那種內在心靈因素外觀的一種，就是這種心靈因素使這些自然形式還在現實狀態而尚未進入藝術領域之前就已具有觀念性，不同於不表現心靈的單

純的自然。¹⁵

《詩經》之六義始見於《周禮 春官 太師職》云：「教

六詩，曰風，曰賦，曰比，曰興，曰雅，曰頌。」¹⁶此只見六義名稱，而不見其解釋之義。至 毛詩序 曰：「詩有六義，一曰風，二曰賦，三曰比，四曰興，五曰雅，六曰頌。」¹⁷ 詩大序 對風、雅、頌作了明確的解釋：「以一國之事，係一人之本，謂之風。言天下之事，形四方之風，謂之雅。雅者，正也，言王政之所由廢興也。」「頌者，美盛德之形容，以其成功告於神明者也。」但是對於賦比興則未明白定義之，只以「興也」二字標示於各詩篇之下，並以「喻、猶、如、若」之字闡釋。至鄭玄注《周禮》時，才詳敘曰：「風言聖賢治道之遺化也；賦之言鋪，直鋪陳今之政教善惡；比，見今之失，不敢斥言，取比類以言之；興，見今之美，嫌於媚諛，取善惡以喻勸之；雅，正也，言今之正者，以為後世法；頌之言誦也，容也，誦今之德，廣以義之。」¹⁸

關於六義之解說，歷來均有許多詮釋，其中較有爭議者為「比」與「興」，至今未定於一。然最早「比」義首見於《左傳》，《左傳 文公七年》曰：「宋成公卒 昭公將去群公子，樂豫曰：不可。公族，公室之枝葉也。若去之，則本根無所庇蔭矣。葛藟猶能庇其本根，故君子以為『比』，況國君乎？」¹⁹葛藟是一種野生植物，葛藟指的是 王風 葛藟 開始之「綿綿葛藟，在河之滸。」此借葛藟的庇根，比喻人當親其宗族，明白揭示比為比喻譬況的意涵，說明詩人於創作的過程中以比

¹⁵ 黑格爾，《美學》第一卷，頁二二〇。

¹⁶ 同註七，頁五六。

¹⁷ 同註七，頁十五。

¹⁸ 同上註。

¹⁹ 同註七，頁三三六。

喻象徵的模式來表情達意，亦透露出春秋賦詩的借詩為喻，是漢代儒生比興解詩的來源之一。

孔子以《詩》教人，《論語》中論詩時，可見多處「興」字，如「興於詩，立於禮，成於樂」（論語陽貨篇）、「詩可以興，可以觀，可以群，可以怨」（論語泰伯篇）等例，為「興」義之首見。何晏《論語集解》於「興於詩」之句子下引包咸曰：「興，起也。」邢昺《疏》云：「興，起也，言人修身當先起於詩也。」並於「興於詩」之詩句下引孔安國曰：「興，引譬連類。」《疏》云：「詩可以興（動詞）者，詩可以令人引譬連類以為比、興（名詞）也。」此外，子夏引「巧笑倩兮，美目盼兮」的美女形象來加以譬喻引申為「禮后」，亦是一例比喻之義。

孔子與《左傳》、《周禮》揭開比興之詞，《毛傳》繼承之，西漢毛公傳詩時多標示「興也」之詞於詩之章首，並以「喻、如、若、猶」等字說明，西漢孔安國云：「興，引譬連類。」，至東漢 毛詩序 中提出詩有六義之說，並解釋風雅頌之義，東漢鄭玄引鄭眾之言曰：「比者，比方於物也；興者，託事於物。」可見比興於漢代之發揮景況已較先秦進步。

先秦對於比興的思維方式不作純粹的抽象思辨，而是「立象盡意」，以具體直觀的形象譬陳、暗示、論證某種理念和思想，可稱之為「取象思維」，²⁰此思維模式影響漢代之比興解詩的詮釋模式。「興」從孔子至漢儒是讀詩、用詩、解詩時的思考模式，《毛傳》中明白揭示「興」是譬喻之義，例如 關雎 傳：「興也。 后妃說樂君子之德， 慎固幽深，『若』 睪鳩之有別焉。」、 綢繆 傳：「興也。 男女待禮而成，

²⁰ 見蕭華榮：《中國詩學思想史》，上海市：華東師範大學出版社，一九九五年，頁二一。

『若』薪芻待人事而後束也。」、南山 傳：「興也。
國君尊嚴，『如』南山崔崔然。」、《晨風》傳：「興也。

先君招賢人，賢人往之，駛疾『如』晨風之飛入北林。」、葛生 傳：「興也。葛生延而蒙楚，薺生蔓於野，『喻』婦人外成於他家。」、卷阿 傳：「興也。惡人被德化而消，『猶』飄風之入曲阿也。」上述之「若」、「如」、「喻」、「猶」之字便是譬喻之義，亦是「興」之義。

在漢代，比興是創作手法，亦是解詩方法，兩者所採取之策略是婉轉曲折的方式，成為現實政治環境中溫柔敦厚的諫諍方式，將《詩經》所隱含之政教風化的問題，於《毛詩》小序中加以詮釋，《毛傳》有一百一十六首詩中明確標示「興也」二字，其中一百一十三首於每首詩開端之草木魚蟲描寫之下標示「興也」，其餘三首詩中，秦風 車鄰 標示在第二章、小雅 南有嘉魚 標示在第三章、魯頌 有駘 則標示在第一章之末句，於是平凡的草木鳥獸魚蟲便轉化為政教風化的主角，透過譬喻的「比興解詩」模式，將其賦予政教、美刺、諷諫的新意涵。

朱熹對於比興之詮釋如下：

「比意雖切則卻淺；興意雖闊而味長。」

「比興之中各有二例。興有取所興為義者，則以上句形容下句之情思，下句指言上句之事實。有全不取義者，則但取一二字相應而已；要之上句常虛，下句常實則同也。比有繼所比而言其事者，有全不言其事者，學者隨文會意可也。」

「詩中說興處多近比，如《關雎》、《麟趾》皆是興而兼比，然雖近比，其體且只是興。且如『關關雎鳩』本是興起，到得下面說『窈窕淑女』，方是入題說那實事。比則卻不入題了。如『蠡斯羽』一句便是說那人了。下

面『宜爾子孫』，依舊就『螽斯羽』上說，更不用說實事，此所以謂之比。大率詩中比興皆類此。」

「說出那個物事來是興；不說出那個物事來是比。如『南有喬木』，只是說『漢有游女』；『奕奕寢廟，君子作之』，只是說『他人有心，余忖度之』。《關雎》亦然，皆是興體。比體只是從頭比下來不說破。興比相近卻不同。」

蕭榮華先生指出：「比興是一種初期的象徵手法。它近似於黑格爾《美學》所說的「自覺的象徵」，即先有某種觀念，然後尋找一種物象作為譬況。黑格爾又稱為「意象比譬」，「把兩種本身各自獨立的現象或情況結合成為一體，其中第一個是意義，而第二個則是使意義成為可感知的意象」。²¹詩人將心中所感發的情志、思想、意義，借由草木魚蟲之類的象徵物，透過比興解詩之詮釋模式，賦予原本之意義轉化為可以感知的意象。

運用「比」之例，如 豳風 鴟鴞：

鴟鴞，鴟鴞，既取我子，無毀我室！恩斯勤斯，鬻子之閔斯！
迨天之未陰雨，徹彼桑土，綢繆牖戶；今女下民，或敢侮予。
予手拮据，予所捋荼，予所蓄租，予口卒瘁；曰予未有室家。
予羽譙譙，予尾翛翛；予室翹翹，風雨所漂搖，予維音嘒嘒！

22

詩小序 解釋曰：「鴟鴞，周公救亂也，成王未知周公

²¹ 同上註，頁四五。

²² 同註七，頁二九二。

之志，公乃為詩以遺王，名之曰：『鴟鴞』焉。」²³說明此詩為周公所作，因為成王不知周公欲攝政之志，於是周公作此詩以贈成王，以鬻子恩勤營巢辛苦之老鳥自喻，借老鳥來抒發心中不可言說的痛楚，只因為他是管、蔡之兄，周成王之不信任與管蔡兄弟忌之。詩文中以鴟鴞比喻管蔡，以小鳥比喻周成王，以風雨漂搖中翹翹之室比喻周朝王室，以老鳥比喻周公自己，透過詩文中的比喻方式來表情達志，希望自己能夠得到周成王的重用。漢代儒生運用此詩獻予君王，以詩言志，亦盼望能得到君王之重用，此為以「比」解詩的詮釋模式。

茲再舉「比」之例，如 鄭風 將仲子：

將仲子兮，無踰我里，無折我樹杞，豈敢愛之？

畏我父母。仲可懷也，父母之言，亦可畏也。

將仲子兮，無踰我牆，無折我樹桑，豈敢愛之？

畏我諸兄。仲可懷也，父母之言，亦可畏也。

將仲子兮，無踰我園，無折我樹檀，豈敢愛之？

畏人之多言。仲可懷也，人之多言，亦可畏也。²⁴

詩小序 解釋曰：「將仲子，刺莊公也，不勝其母，以害其弟，弟叔失道，而公弗制，祭仲諫，而公弗聽，小不忍，以致大亂焉。」說明詩人諷刺莊公不聽信祭仲的勸諫，執意封其弟大叔段以大邑，導致兄弟相殘的局面，漢代儒生間接以此

表達己身勸諫之意，以達到其規勸君王之目的。

²³ 同註七，頁二九二。

²⁴ 同註七，頁一六一。

《詩經 魏風 碩鼠》是「比」之作品，此篇將統治者比喻為專門欺壓搶奪別人物品的大老鼠，將統治者剝削百姓的猙獰面目，以老鼠之具體形象表現出來，以表現詩人心中怨恨憤慨之情，故謂：「碩鼠碩鼠，無食我黍。三歲貫汝，莫我肯顧。逝將去汝，適彼樂土。樂土樂土，爰得我所。」詩小序云：「碩鼠，刺重斂也，國人刺其君重斂，蠶食於民，不脩其政，貪而畏人，若大鼠也。」此以大鼠為比喻貪婪之統治者，是將心的情意以物比喻之，乃為「比」之作品。此外，「比」之例亦有 衛風 碩人 之「手如柔荑，膚如凝脂，領如蝤蛴，齒如瓠犀」、 齊風 南風 之「析薪如之何？匪斧不克；取妻如之何？匪媒不得。」、 小雅 斯干 之「如跂斯翼，如矢斯棘；如鳥斯革，如翬斯飛」、 大雅 抑 之「白圭之玷，尚可磨也；斯言之玷，不可為也」等例。

興句與全詩的內容有關，它表現詩人的聯想與飛躍的情感，在詩文中起著聯想、象徵和烘托氣氛的作用。如 周南 漢廣：「南有喬木，不可休息。漢有游女，不可求思。漢之廣矣，不可泳思。江之永矣，不可方思。」²⁵ 曹風 下泉：「冽彼下泉，浸彼苞稂。愴我寤嘆，念彼周京。」²⁶及 周南 桃夭：「桃之夭夭，灼灼其花。之子于歸，宜室宜家。」²⁷皆為「興」之作品。詩人直接由事物觸發起心中內蘊的情思，情動於中，而形之於外，將胸壑中的情志轉化為依託事物的慰藉，以象徵手法，賦予詩歌新的創造意義。

茲舉運用「興」的解詩模式之例，如《詩經 關雎》：

²⁵ 同註七，頁四二。

²⁶ 同註七，頁二七二。

²⁷ 同註七，頁三六。

關關雎鳩，在河之洲。窈窕淑女，君子好逑。
參差荇菜，左右流之。窈窕淑女，寤寐求之。
求之不得，寤寐思服。悠哉，悠哉！輾轉反側。
參差荇菜，左右采之。窈窕淑女，琴瑟友之。
參差荇菜，左右芼之。窈窕淑女，鐘鼓樂之。²⁸

詩大序 解釋為：「關雎，后妃之德。是以關雎樂得淑女，以配君子；愛在進賢，不淫其色，哀窈窕，思賢才，而無傷害之心焉，是關雎之義也。」詩序認為是后妃所作，朱熹認為是宮中之人所作，君子指的是周文王，淑女指的是周文王之后太姒。首句「關關雎鳩，在河之洲」是比的手法，以雎鳩比喻成雙之水鳥，然而興起引發詩人看到河洲上成雙成對之水鳥，而聯想起人間的愛情，於是引出「窈窕淑女，君子好逑」的詩句，而「窈窕淑女，君子好逑」是「興」的手法，接著「參差荇菜，左右流之」、「參差荇菜，左右采之」、「參差荇菜，左右芼之」是比的方式，「窈窕淑女，寤寐求之。求之不得，寤寐思服。悠哉，悠哉！輾轉反側」、「窈窕淑女，琴瑟友之」、「窈窕淑女，鐘鼓樂之」是「興」的解詩模式。

又如 周南 桃夭 ，亦是「興」的手法：

桃之夭夭，灼灼其華，之子于歸，宜室宜家。
桃之夭夭，有蕢其實，之子于歸，宜室宜家。
桃之夭夭，其葉蓁蓁，之子于歸，宜其家人。²⁹

²⁸ 同註七，頁二十。

²⁹ 同註七，頁三六。

詩大序 釋云：「桃夭，后妃之所致也，不妒忌，則男女以正，婚姻以時，國無鰥民也。」藉由桃樹開花結果長葉的三個時期，興起對少女結婚時期的感想，看到桃花嬌艷鮮紅的花朵，聯想到少女與少男結婚恩愛的熱情如盛開的桃花一般；看到豐碩的果實，想像少女成熟的情感如豐腴的桃子，若能結婚，一定能夠給予先生甜蜜豐碩的幸福；當桃樹長滿青翠的葉子時，詩人聯想到少婦結婚時所帶給家庭的興盛如青翠桃葉般，宜室宜家至宜其家人，透露出詩人對於生活景況及草木鳥獸之觀察細膩入微，因而能善用「興」的技巧來表達情志。

由上述之例，可知「比」有「比方於物」、「引物為況」之意，「興」有「一物觸動詩人起興而作詩吟誦」，但兩者仍然有所區別，「比」中之物是由詩人刻意選取之物，是寫作時作者已於心中先想好設定之物，此物與作者所欲表達之志必有相同的性質，能切合詩人的心志。「興」則是詩人先觸物而後興起情感，在詩人詩意未形成之前，一物先導引詩人流露出心中蓄積之情志，而促使詩人寫作詩的動力，創作過程是偶然的觸發，而不是事先的鋪設，此與「比」不同。

比興之物的範圍非常的廣泛，從天地日月山川星辰至草木鳥獸魚蟲等等，皆可入詩人之詩作中，不管是運用譬喻比擬的模式，或開端起興的模式，物皆成為描繪象徵的對象，所以必須注意這些物性。漢代儒生將物之比擬譬喻或興起發端之意轉

化為與「政治」相關之主題，賦予其政治意涵，將物與人之個別必然性的類比及物對人之獨特偶發性的回饋，與政治權力相連結，寄情於詩，寓政於物，以「比」、「興」之創作模式，為中國詩教理論開創一番新的局面，甚至影響劉勰的創作觀。

劉勰在《文心雕龍》一書中，特立 比興篇 ：

詩文弘奧，包韞六義，毛公述傳，獨標興體，豈不以風通而賦同，比顯而興隱哉！故比者，附也；興者，起也。附理者，切類以指事，起情者，依微以擬議。起情故興體立，附理故比例以生。比則蓄憤以斥言，興則環譬以記諷。

《文心雕龍 比興篇》中探討比之義為：「比，附也；興，起也。」並且進一步為「比」作解釋：「且何為謂比？蓋寫物以附意，颺言以切事，比也，故金錫以喻明德，圭璋以譬秀民，螟蛉以類教誨，蝸蟻以寫號呼，澣衣以擬心憂，席捲卷以方志固，凡斯切象，皆比義也，至於麻衣如雪，兩驂如舞，若斯之類，皆比類也。」劉勰之解釋，與毛詩之解釋不盡相同，例如「如金如錫」是出自於 衛風 淇奧 的詩句，毛公注此詩為「興也。奧，隈也；綠，王芻也；竹，篇竹也；猗猗，美盛貌，武公質美德盛，有康叔之餘烈。」 詩小序 解釋曰：「淇奧，美武公之德也，有文章，又能聽其規諫，以禮自防，故能人相于周美而作是詩也。」³⁰；如「如圭如璋」是出自於 大雅 卷阿 的詩句，毛公注曰：「興也。卷，曲也；飄風，迴風也；惡人被德化而消，猶飄風之入曲阿也。」 詩小序 解釋曰：

「卷阿，召康王，戒成王也，言求賢用吉士也。」³¹；如「螟蛉有子」是 小雅 小宛 的詩句，毛公注曰：「興也。」 詩小序 云：「小宛，大夫刺宣王也。」³²；如「如蝸如蟻」是出自 大雅 蕩 之詩句， 詩小序 曰：「蕩，召穆公傷周室，大壞也，厲王無道，天下蕩蕩，無綱紀文章，故作是詩也。」³³此為一賦體，平鋪直敘地描寫法度廢壞，諷刺幽王無行人君

³⁰ 同註七，頁一二六。

³¹ 同註七，頁六二六。

³² 同註七，頁四一九。

³³ 同註七，頁六四一。

之道，行其惡政，反亂先王之政，使天下法度蕩壞而無綱紀之文。如「麻衣如雪」是出自 曹風 蜉蝣 之詩句，毛公注云：「興也。蜉蝣，渠略也，朝生夕死，猶有羽翼以自脩飾，楚楚鮮明貌。」 詩小序 云：「蜉蝣，刺奢也，昭公國小而迫，無法以自守，好奢而任小人，將無所依焉。」³⁴；又如「兩驂如舞」是出自 鄭風 大叔于田 ， 詩小序 曰：「刺莊公也，叔多才而好勇，不義而得眾也。」³⁵此為直接鋪陳，是一賦體。因劉勰將「如」字之詩篇，皆當作比興體，故劉勰之解釋卻有疑義，因其所言之「如蝸如蟻」及「兩驂如舞」皆非比體，而是賦體，此為《文心雕龍 比興篇》對於「比」之不同的舉例解釋。

雖然賦、比、興是詩學中不同的表現手法，但是三者並不一定是截然劃分的，常常會融合在一起，其內在精神是一致性的模式，具有互補作用，故可以將賦、比、興三者視為三面一體，亦可視為一整體概念，漢代儒生往往將其視為一整體觀念，是儒家觀念叢體之發揚，所以常將三者並稱為「比興」，並且以「比興」解詩的模式，來詮釋《詩經》的作品，以做為漢代

詩教理論系統之架構，此「比興」概念之名稱，正是漢代儒生所建構的話語，在詩教理論的實踐上，具有相當大的影響層面。

漢代儒生之思維方式是「比興」的思維模式，鄭眾云：「比者，比方於物也；興者，託事於物。」（《周禮注疏》）、鄭玄亦云：「比，見今之失，不敢斥言，取比類以言之；興，見今之美，嫌於媚諛，取善事以喻勸之。」（《周禮注疏》）、孔安國曰：「興，引譬連類。」、王逸云：「以類譬喻。」等之說，可謂皆為「引類譬喻」的解釋模式，這樣的解詩模式必須追溯至孔子，孔子詩教中以學詩為首要目標，「不學詩，無

³⁴ 同註七，頁二六八。

³⁵ 同註七，頁一六三。

以言」，故要先學詩，然後又云：「詩可以興，可以觀，可以群，可以怨。」之「興」與「興於詩，立於禮，成於樂」之「興於詩」的表情達志之方式，從「學詩」到「興於詩」的過程，是一種「引類譬喻」的思維方式，這是儒家觀念叢體之思維模式。

漢代儒生將儒家「引類譬喻」之舉一反三的思維模式運用至解詩上，形成以比為核心的比興解詩模式，目的是進行詩的教化作用，將《詩經》中的詩文賦予時代與政治意涵，以利詩教之實施，於是在解說的過程中，「引類譬喻」成為最方便的方法，運用此方法賦詩言志，以表達心中之情志，但是常將詩文解釋得支離破碎、文不對題，甚至穿鑿附會，而與原來《詩經》之義，相差甚遠。

錢鍾書先生於《管錐篇》第一冊中云：「夫『言外之意』，說詩之常，然有含蓄與寄托之辨。詩中言之未盡，欲吐復吞，有待引申，俾能圓足，所謂『含不盡不意，見於言外』，此一事也。詩中所未嘗言，別取事物，湊泊以合，所謂『言在於此，意在於彼』，又一事也。前者順詩利導，亦即蘊於言中；後者

輔詩齊行，必須求之文外。含蓄比之於形與神，寄托則類神之與影。」說明古人運用比興之創作手法來表達內心含蓄的情志，有兩種表達方式，一是「含不盡不意，見於言外」，一是「言在於此，意在於彼」，此皆為比興的表達模式，從創作之內容、形式、風格至解詩，皆要求比興的創作手法與解詩模式，因此有人稱比興為「詩人之旨」或「風人之旨」。

《詩經》注重寫實，對於景物之描寫，多是因物起興，借草木鳥獸魚蟲之物來興發內心之情志，而不是如表面之物象的描寫，不是將景物當作描寫的對象。例如《詩經 泉水》：「嗟

彼泉水，亦流於淇。有懷於衛，靡日不思。」借由泉水起興，興起心中的相思之情志，見泉水乃想到家鄉之泉，此乃因物起興。又如《詩經 黍離》：「彼黍離離，彼稷之苗，行邁靡靡，心中搖搖；彼黍離離，彼黍之穗，行邁靡靡，心中如醉；彼黍離離，彼稷之實，行邁靡靡，心中如噎。」描寫同一物於不同時節所展現出不同風貌，從高粱苗、高粱穗至高粱實，採用類比手法，以類譬喻的比興模式，亦是常見之解詩模式。又《詩經 東門之池》：「東門之池，可以漚麻，彼美淑姬，可與晤歌。」、《詩經 伐檀》：「坎坎伐檀兮，置之河之乾兮，河水清且漣漪。不稼不穡，胡取禾三百廩兮。不狩不獵，胡瞻爾庭有懸貍兮？彼君子兮，不素餐兮！」亦皆為比興之例。

陳慶輝先生曾說：「興，是我國古典詩學中最古老、最深刻且最能體現古代中國人思維特徵和審美認識水準的理論範疇；興，也是古典詩學中內容最豐富且最難把握的範疇，其意義似乎在可解不可解之間，意會則可，言傳則難。」³⁶正因為如此，興與比之間的界限，一直是許多學者極力解說的範疇，但是《詩經》中許多的篇章，並不全然是比，或是興的詮釋模

式，有許多作品是比興融合貫通而創作的，是很難界定比或興的範圍，真正是只能意會，不易言傳的審美範疇，卻又是中國詩學的核心範疇，亦是表達中國人思維邏輯的特殊性，故「比興解詩」的模式，成為漢代儒生詮釋詩教理論的方式之一。

《詩經》中賦、比、興三者互相兼用之情形如下：

- 一、賦而比者：小弁 八章。
- 二、賦而興者：野有蔓草、溱洧、黍離、小弁 七章、氓 六章、泂水 首三章。

³⁶ 陳慶輝：《中國詩學》，臺北市：文史哲出版社，頁一七三。

三、比而興者：下泉、綠衣、氓 三章。

四、興而比者：關雎、椒聊、漢廣、巧言 四章。

五、賦而興而比：頍弁。

比興是詩學理論的一個綜合體，是一個具有多樣面貌及多重品類的審美範疇，陳慶輝先生進一步說明興是一個具有多重品格的審美範疇，他說：「對於詩歌作品來說，興是本體，是本源，是一種邏輯上先於詩的形式而存在於詩人內心的有意味的東西；對於詩的構思而言，興是認識，是思維；對於詩的表現來說，興是方法，是技巧，是傳達詩人內心審美體驗的橋樑。」³⁷此詩興說是以廣義之角度來看詩的比興意涵，強調中國人思維方式的直觀性與整體性，是一種直接感受去體察人生哲理，而組構成一整體綜合的觀念，所以作詩時能「氣高而不怒，力勁而不露」，亦能「樂而不淫，哀而不傷」，李澤厚先生認為中國人此種整體直觀的思維方式，是「中國傳統思想中的實踐理性精神」（《中國古代思想史論》），儒生將此種實踐理性精神，運用至《詩經》詮釋學上，以貫徹詩教理論之實踐。

除了直觀的思維模式之外，通變觀亦是直觀的延伸，對於外在事物之直接觸發而引起之直觀思維，當此思維面對事物發展變化時，思維方式便會「窮則變，變則通，通則久」，這源自於《周易》的思想，面對《周易》中簡易、變易、不易的變化所產生之通變觀，影響《毛詩序》中的風雅正變說，正風、正雅引申出變風、變雅，是通變思想的必然發展，因為「王道衰，禮義廢，政教失，國異政，家殊俗，而變風變雅作矣」，此乃因時代政治之變而導致詩之變，以因應時代環境之變局，此通變是歷史發展前後的必然連繫與不斷創造革新的過程，《毛詩序》與《詩譜序》皆認為治世會產生正風、正雅，亂世會產

³⁷ 同上註，頁一七三。

生變風、變雅，此乃因政教之得失為影響因素，亦是比興解詩的綜合面貌。

黃慶萱先生對於「興」之義，以修辭學的角度視為「象徵」，此為另一方面的詮釋角度，其言曰：

把象徵當作一種修辭方法，在漢語文學作品中，以詩最普遍。詩經六義中有「興」一法，文心雕龍比興篇說得好：「觀夫興之託諭，婉而成章，稱名也小，取類也大。關雎有別，故后妃方德；尸鳩貞一，故夫人象義。義取其貞，無從于夷禽；德貴其別，不嫌於鷺鳥。明而未融，故發注而後見也。」把「貞一」、「有別」等抽象概念，透過關雎、尸鳩等具體意象而表達，這種「興」，就是我們所說的象徵了。³⁸

以比興為詩，是中國詩學的傳統觀念，此觀念形成於漢代儒生的努力創建，是對《詩經》創作方法與詮釋模式的總括，起因為漢代儒生意識到整個社會歷史內容與政治倫理觀念之特殊性，使其特殊性能展現於《詩經》篇章的比興所引起之物象中，使得《詩經》具有社會教化之功能，透過比興解詩的模式來實踐詩教理論，以達到漢代儒生運用政治權力與詩教理論結合之方式，目的是為了傳遞儒家傳統詩教觀念叢體，以為文化傳承盡一己之力。

³⁸ 參見黃慶萱：《修辭學》，臺北市：三民書局，一九八九年，頁二三三。

