

# 從語言結構論鍾嶸「興」義的轉向與創新

何騏竹\*

## 提 要

在中國詩論中，「興」是一個極為關鍵又時常受到矚目的論題。學者以「感物起情」及「興象之語」詮釋鍾嶸「文已盡而意有餘」的獨特興義，成果已斐然可觀，本文欲提出以語言符號探入，從符號表意過程的六要素，在每個階段的支配與主導，考掘鍾嶸「興」義在先秦至六朝的演變中，所扮演之繼承與創新角色。

此一詮釋獲致的結論是：《論語》論詩，著重於詩在符號傳達中的詮釋功能，致使「興」的感發聯想受到「符碼」牽制，而出現「元語言」傾向。兩漢時代，符號傳達過程出現強烈的「指稱性」(referent)，形成與「比」義糾結不清的情態。六朝鍾嶸以「興」義揭示對文學語言結構的了解與認知，符號傳達過程出現強烈的「能指」傾向，使得內涵義不斷擴充與增生。

以結構語言學解析「興」義的轉變，目的在於微觀分析「文盡意餘」是什麼樣式的語言結構。

關鍵詞：文盡意餘、興、鍾嶸、詩品

---

\* 國立中山大學中國文學系助理教授。

# The Discussion of the Conversion and Innovation of Chung Jung's Shing Theory from the Structure of Semiology

Ho Chi-Chu

Assistant Professor, Department of Chinese Literature,  
National Sun Yat-Sen University

## Abstract

In Chinese Poetry Theory, the most important subject is “Shing”. The scholar commented the special Shing theory of Chung Jung, which was the connotation, by responding from the feelings and by the language describing the images. In this article, we use the different way to comment the Shing theory, which is the language semiology. From the six factors involved in verbal communication, we discover the inherited and creative parts of Chung Jung's Shing in the period of Pre-Chin Dynasty to Six Dynasties.

The conclusion is that due to Confucian Analects were focused on the explanation function of poetry in the verbal communication; the impression of Shing was draw by the code and tended to be metalanguage. In the period of Han Dynasty, the verbal communication showed the great referent and became intertwine with the Bi theory. Chung Jung used Shing to discover the understanding of the literature semiotics structure. The verbal communication showed the great tendency to signifier and increased the inner meanings.

By using language semiology, we could analyze the language structure of the connotation.

**Keywords: Connotation, Shing, Chung Jung, Shih Pin**

# 從語言結構論鍾嶸「興」義的轉向與創新

何騏竹

## 一、引論

複雜的「興」義詮釋，歷經現當代學者精闢的研究，已奠定堅實的基礎，針對鍾嶸「文已盡而意有餘」之「興」義研究，多由「感物起情」及「興象之語」兩個面項切入。如：

詩人直接面對客觀景物時，「情」與「景」相觸發而產生審美感興，並通過這種瞬間直覺的審美感興，自然契合而生發出的。王夫之認為，這是審美「興象」產生於直接審美觀照的創作規律。<sup>1</sup>

六朝突出於「作為表現技法之興」以外的新見，乃是在「感物緣情」的新詩觀下發現：興是一個存在上「感物起情」的美感經驗。<sup>2</sup>

尤其是「興」的感發，多緣於情感的「直接觸引」、由外在景物喚起一種微妙超絕的精神情意上的感動，其中自然有含蘊無窮的情趣在——由情感的引動與外在景物相互融浹而創造出一片想像空間，這種表現的模式最能契合於『抒情』的創作理念與所要求的美學效應。<sup>3</sup>

所以，「興」是情感的觸發，物我間起於無作，而「興」於自然的感發融會中。由這個論項發展，「興」的義涵就更為彰顯了，別異於「比」，如：

「興」是「直感的抒情詩，由感情的直感而來……未經反省的熱烘烘地飄蕩之情」，「比」是「經過反省的抒情詩，由情感的反省而來……經過反省的

<sup>1</sup> 羅立乾：《鍾嶸詩歌美學》（臺北：東大圖書公司，1990年），頁100。

<sup>2</sup> 李正治：〈興義轉向的關鍵——鍾嶸對「興」的新解〉，《中外文學》，第12卷第7期（1991年12月），頁67。

<sup>3</sup> 蔡英俊：《比興物色與情景交融》（臺北：大安出版社，1995年），頁138。

冷卻而堅實的情」<sup>4</sup>

興是外物直接使我們興發感動，是見物起興，由物及心；比是內心先有一種情意，然後借外物來作比方，是由心及物。<sup>5</sup>

由情感直觀傾注為主體論「興」，十分契合於六朝緣情詩觀的基礎上，所映帶的「感物興情莫非自然」文學創生法則。除此之外，「興」義還引發另一項備受關注的視角，就是「語言構造」，誠如廖蔚卿先生於《六朝文論》中所言：

鍾嶸肯定了興是詩的語言構造的狀殊質性，而未確認興是詩的語言構造的狀殊技法，因此透過指事、造形、寫物的創作過程，只要能使詩的語言具有回蕩的餘意，可以在含蓄中激發情性的反照覺識，便是詩興的極致。<sup>6</sup>

高友工、梅祖麟二位先生援用語言結構解析杜甫詩時曾表示：「詩歌的目的在於運用語言文字造就偉大的藝術品」<sup>7</sup>，六朝對詩歌的關注也逐漸傾向書寫形象本身的藝術性，廖先生由詩的語言構造論「興」，是詮釋鍾嶸「興」的一大突破。顏崑陽先生於〈從「言位意差」論先秦至六朝「興」義的演變〉一文中以鍾嶸「文已盡而意有餘」之說，致使說話者所站立的發言位置為「作品語言」，並有以下論述：

當「作者」依藉「以景涵情」的語言構作方式具現為「作品」之後，「作品」便脫離「作者」的任何創作背景及意圖，其本身獨立為一個可以喚起讀者直覺感性經驗，自由想像而恣情玩味的意象。<sup>8</sup>

顏崑陽先生以「興的語言表達方式」來揭示「興」義，為我們開啓了新的研究視野。

大陸方面，不乏於詩學理論中論及「比興」之專書，如胡曉明先生《中國詩學

4 徐復觀：〈釋詩的比興——重新奠定中國詩的欣賞基礎〉，《中國文學論集》（臺北：學生書局，2001年），頁98-105。

5 葉嘉瑩：《好詩共欣賞》（臺北：三民書局，1998年），頁42。

6 廖蔚卿：《六朝文論》（臺北：聯經出版事業公司，1985年），頁227-228。

7 高友工、梅祖麟：〈分析杜甫的「秋興」——試從語言結構入手作文學批評〉，黃宣範：《語言學研究論叢》（臺北：黎明文化，1974年），頁260。

8 顏崑陽：〈從「言位意差」論先秦至六朝「興」義的演變〉，《清華學報》新28卷第2期（1998年6月），頁168。

之精神》，劉懷榮《中國古典詩學原型研究》等，或以「興」相關之主題，如白曉東、李璐〈語言與文字之華：隱喻、比興〉、王聖〈比興的原始思維特徵〉、蕭華榮〈六朝感興說〉、袁濟喜〈興：魏晉六朝藝術生命的啓動〉、陳伯海〈釋感興——中國詩學的生命發動論〉等。另外，專論《詩品》或專言《詩品》「比興」的單篇論文，並著重於其中論及《詩品》在「興」義的突破：齊效斌〈「直尋」與「比興」：藝術理性對政治理性的反叛〉、張少康〈詩品與鍾嶸的文學思想〉、趙靖君〈溝通「傳統」與「此在」的對話——談鍾嶸《詩品》的繼往開來性〉、吳功正〈鍾嶸詩品的美學思想〉、袁向彤〈鍾嶸詩品的文學思想〉、顧農〈鍾嶸詩品的批評標準與理論精華〉等論著。

然而，概觀以上「興」義的詮釋，雖前輩學者已著力甚深，仍有值得再加以深究之處，即似未針對「興」之語言構造進行細緻分析，致使「興」的研究多徘徊於情景交融美感興象的議論上，即使周英雄先生從「結構民俗學」出發，探索賦比興的功用，其中也援用語言學探索興的活動，其論點見於〈賦比興的語言結構——兼論早期樂府以鳥起興之象徵意義〉<sup>9</sup>一文，但是對於興之語言結構的演變過程尚未探析；再者，我們已知鍾嶸之興「是興象之語，興象之語常為直尋所得之象」<sup>10</sup>，然而是否能於前輩學者基礎上再深入探問，「興象之語」的結構為何？因此，筆者欲嘗試藉以「結構語言學」<sup>11</sup>來分析「興」的美感效應如何可能，亦即什麼樣的語言系統，具有涵融無限情意的功能；且詩歌既是一種美感的傳遞，藉由語言傳遞過程中所揭示的交流（communication）事實，也會影響不同時代對「興」義的詮釋。

緣此，本文將集中處理兩項論題：其一，從「結構語言學」考掘《論語》、兩漢以至六朝鍾嶸《詩品》「興」義的轉向與創新，其二，承第一項集中探究鍾嶸「文

<sup>9</sup> 「結構民族學」語出周英雄文。〈賦比興的語言結構——兼論早期樂府以鳥起興之象徵意義〉，周英雄：《結構主義與中國文學》（臺北：東大出版，1983年），頁121-173。

<sup>10</sup> 李正治：〈興義轉向的關鍵——鍾嶸對「興」的新解〉，《中外文學》第12卷第7期（1991年12月），頁77。

<sup>11</sup> 本文所指「結構語言學」，以歐洲結構語言學派「布拉格學派」為主，該學派將語言視為統一的結構，並與功能相結合。布拉格學派的靈魂人物雅各布森，分析語言交流過程中的六要素，認為每一個要素都有其獨特的功能，並論及語言的第六種功能——「詩功能」。或許能由雅各布森透過語言活動結構，所揭示的詩語言中獲得啓示，藉此託顯出鍾嶸「興」的價值與義涵。

已盡而意有餘」之「興」義的符號傳遞過程及其結構。

## 二、鍾嶸〈詩品序〉之前「興」義的解釋

### （一）《論語》論興，符號傳遞以「符碼」為支配地位，致使「興」之連類感發呈現「詮釋」功能

先秦時期明確議論「興」義者，即在《論語》內記載的孔子言論，分別看論語中兩則「可與言詩」的例證，《詩經·衛風·碩人》的對話：

子夏問曰：「巧笑倩兮，美目盼兮，素以為絢兮。何謂也？」子曰：「繪事後素。」曰：「禮後乎？」子曰：「起予者，商也！始可與言詩已矣。」<sup>12</sup>

孔子說「起予者」，就是孔子感受到子夏對於詩歌的會悟感發，宋邢昺疏云：「起，發也……能發明我意者是子夏也」<sup>13</sup>，因此滿意的說「可與言詩」。細讀《論語·八佾篇》，研考其中符號傳遞過程，「巧笑倩兮，美目盼兮，素以為絢兮」是《詩經·衛風·碩人》裡面的句子<sup>14</sup>，素指美女天生質麗，絢為倩兮、盼兮之美姿，意思是美麗的女子具有笑倩盼動之美姿，子夏讀詩至此不解其意，孔子則舉喻以答子夏。有關「繪事後素」，南朝梁皇侃《論語集解義疏》云：

此上三句是明美人先有其質，後須其禮以自約束，如畫者先雖布眾采蔭然後必用白色以分開之，則畫文分明故曰繪事後素也。<sup>15</sup>

孔子「以素喻禮」，並以「繪事後素」解釋子夏的疑問，子夏也從中被啓迪，有感而發的說：「禮後乎」。這段對話的符號傳達過程中，孔子建立的是不同於詩

<sup>12</sup>（魏）何晏集解、（宋）邢昺疏：《論語注疏》（清·阮元校，嘉慶二十年江西南昌府學開本）（臺北：藝文印書館，1989年），冊8，卷3，〈八佾第3〉，頁27。

<sup>13</sup>（魏）何晏集解、（宋）邢昺疏：《論語注疏》，卷3，〈八佾第3〉，頁27。

<sup>14</sup>「素以為絢兮」句，《論語注疏》載曰：「毛詩無此一句，故曰逸，言亡逸也」，然此句雖不見於《詩經》文本中，卻具有相當重要的文獻與解釋價值，故本文仍採進此句整體解析。

<sup>15</sup>（梁）皇侃：《論語集解義疏》，《諸子集成》（一）（成都：四川人民出版社，1998年），卷2，頁119。

經文本的符號指稱，孔子憑藉「以素喻禮」建構「能指」內涵，「能指」的目的是傳達「後須其禮以自約束」的指稱，孔子據此而編碼，從詩的朦朧特性裡迴旋出一個資助啓發的空間，而子夏於解碼的過程中，一方面透過連類聯想，一方面透過檢查「符碼」(code)獲得意義。

「禮後乎」是接受者(子夏)對發送者(孔子)，確認兩人是否運用同樣的「符碼」傳遞與接受所發，而孔子所運用的「以素喻禮」，在使用上孔子資借了詩歌的朦朧特性，然則，孔子的目的並非藉此創造另一種朦朧，其要者在於「解釋」回答子夏的疑問，因此，此符號傳達過程側重於「符碼」，於是出現「元語言」(metalanguage)的傾向。

我們再由《論語》中另外兩則來考掘有關「詩」與「興」的意義：

詩可以興，可以觀，可以群，可以怨。〈陽貨〉

興於《詩》，立於禮，成於樂。〈泰伯〉

《論語·陽貨》曰：「詩可以興」，魏之何晏《論語集解》於此引孔安國注曰：「引譬連類」<sup>16</sup>，宋代朱熹《四書章句集注》注為「感發志意」<sup>17</sup>。翁其斌《中國詩學史》釋「引譬」為「稱引譬喻」之意；「連類」乃「連綴同類」之意<sup>18</sup>，由上述《論語·八佾》孔子與子夏的對話，可推演出「引譬連類」三項視角義涵，一方面是孔子(編碼)的依照，一方面也是接受者領悟時的依循，一方面展露詩歌語言本具聯想之朦朧多義。

然而，孔子之「興」，難免存在啓發人之道德意志。感發不僅是「興」的特質，也是孔子中心思想「仁」的本然面目，「仁」就是一種超越外在約制的自發、自主、自覺、自律之道德意識，因為人心本具此自律自覺，所以，「我欲仁，而斯仁至矣」，此番由欲而至的過程，就是「仁」的感發作用；孔子認為「詩可以興」，又說「興於詩」，他在《詩》中會悟了「詩」與「仁」同具之自覺感發的本質，在「詩」而

<sup>16</sup> (魏)何晏集解、(宋)邢昺疏：《論語注疏》，卷17，〈陽貨第17〉，頁156。

<sup>17</sup> (宋)朱熹：〈論語集注〉，《四書章句集注》，卷9，〈陽貨第17〉(臺北：商務印書館，1968年)，頁130。

<sup>18</sup> 翁其斌：《中國詩學史》(廈門：鷺江出版社，2002年)，頁91。

言是「興」有起、有發的作用，在「仁」而言是道德心之自覺感發，詩也因為具有「興」之自然引發會悟的本質，而成爲一切學習的起點。所以，《論語·泰伯》曰：「興於詩，立於禮，成於樂」<sup>19</sup>，何晏引包咸注：「興，起也，言修身當先學詩」<sup>20</sup>。

因此，「興」在《論語》的詮釋裡，是一種語言材料。「詩可以興」從語義上來看，就是「詩能興」，若將孔注「引譬連類」、朱注「感發志意」套用進去而成爲：詩能引譬連類、詩能感發志意。因此，「興」在後代所延伸的許多觀點，其實在《論語》中幾乎略有提及，「興」蘊含了詩極爲精緻的質地，即是朦朧多義，因此才能引導多元意義的產生，只是，在《論語》中被強調著重的仍是詩在符號傳達中的詮釋功能，也就是前文所言，側重於「符碼」。

「繪事後素」條除了展現「興」與「仁」之感發作用相似外，符號傳遞間也見孔子與子夏編碼、解碼的過程，另如《論語·學而第一》：

子貢曰：「貧而無諂，富而無驕，何如？」子曰：「可也，未若貧而樂，富而好禮者也。」子貢曰：「詩云：『如切如磋，如琢如磨。』其斯之謂與！」子曰：「賜也，始可與言詩已矣，告諸往而知來者。」<sup>21</sup>

「切磋琢磨」是子貢對於詩歌文本傳遞過程的整體感受，這句話的本身也是孔門師生符號傳遞的編碼與解碼，師生二人之所以能使用詩經文本編碼而進行再創造詮釋，也暗示著詩歌語言具有可資詮釋的空間，至於詮釋的依憑，一者在於發送者自身符號系統的連綴，一者在於詩歌語言本身即有「取類」聯想的可能，宋人邢昺疏謂：「告之往以貧而樂道，富而好禮，則知來者，切磋琢磨，所以可與言詩」<sup>22</sup>。

以故，孔子言詩之「興」，泰半從道德本心上來說，詩之「興」如同人具仁心，孔子在詩中發現與「仁」之道德本心連類對等的質素，就是「興」；所以，「我欲仁，而斯仁至矣」自覺仁心的感發力量，在孔門師生的視野中「興」呈現出取類聯想功能，而「興」作用於傳達過程中，形成一種溫柔靜默的感發引導，啓發學生對

<sup>19</sup> (魏)何晏集解、(宋)邢昺疏：《論語注疏》，卷8，〈泰伯第8〉，頁71。

<sup>20</sup> (魏)何晏集解、(宋)邢昺疏：《論語注疏》，卷8，〈泰伯第8〉，頁71。

<sup>21</sup> (魏)何晏集解、(宋)邢昺疏：《論語注疏》，卷1，〈學而第1〉，頁8。

<sup>22</sup> (魏)何晏集解、(宋)邢昺疏：《論語注疏》，卷1，〈學而第1〉，頁9。

於討論課題的發明與增廣。然而，這種連類聯想的兩極，實是孔子以其潛在的思想系統所類推的結果，且符號傳遞的過程，也傾向於檢查彼此信碼是否相同，以便於「告諸往而知來者」，從「告」至「知」的傳達過程中「能指」順利的指向「所指」。

## （二）兩漢釋「興」，符號傳遞以「語境」為支配地位，「興」由連類感發轉向強烈的「指稱」功能

詩之「興」乃是孔子洞悉生命全貌之超越體驗，反射其無盡的智慧觀照，因此，詩歌在符號傳遞過程雖然以「符碼」為支配地位，「興」仍在其中展現感發引導的力量。

漢代〈詩大序〉並無針對「興」的解釋，僅載：「詩有六意焉。一曰風，二曰賦，三曰比，四曰興，五曰雅，六曰頌」<sup>23</sup>，其他有關於漢代對「興」的論述，如鄭玄於《禮記注》云：「比者，比方於物；興者，託事於物。」<sup>24</sup>且於《毛詩箋》曰：「比者，見今之事，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。」<sup>25</sup>而王逸注《楚辭章句·離騷序》曰：「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。」<sup>26</sup>

由上引文可觀得，兩漢「興」進入新的層次，將原本詩興能豁醒啟發的聯想作用，坐實書寫場域中兼合交際與社會性道德於一身的「寫作手法」。

將「興」視為「寫作手法」是一系列的傳承模式，如李正治先生所言：「應屬兩漢經學詮釋《詩經》系統中的『比興解詩』模式，主要展現在詩序、毛傳、鄭箋的傳承系譜上，由鄭玄的箋注集其集大」<sup>27</sup>；爾後唐代孔穎達《毛詩正義》中也未

<sup>23</sup> (漢)鄭玄箋、(唐)孔穎達正義：《毛詩正義》(清·阮元校，嘉慶二十年江西南昌府學開本)，(臺北：藝文印書館，1989年)，卷1-1，〈國風·周南·關雎〉，頁15。

<sup>24</sup> (漢)鄭玄注、(唐)孔穎達正義：《禮記正義》(清·阮元校，嘉慶二十年江西南昌府學開本)，(臺北：藝文印書館，1989年)，頁15。

<sup>25</sup> (漢)鄭玄箋、(唐)孔穎達正義：《毛詩正義》(清·阮元校，嘉慶二十年江西南昌府學開本)，(臺北：藝文印書館，1989年)，卷1-1，〈國風·周南·關雎〉，頁15。

<sup>26</sup> (漢)王逸：《楚辭章句·離騷序》，《全後漢文》，清嚴可均校輯《全上古三代秦漢三國六朝文》(北京，中華書局，1999年)，卷57，頁787。

<sup>27</sup> 李正治：〈比興解詩模式的形成及其意義〉，《明道文藝》34卷2期(2004年9月)，頁139。

曾明言的「賦比興」定義，僅言「賦比興是詩之所用」，而這個受到大多數學者肯定的解答，亦符合「比興解詩」模式的解釋，將「興」視為詩中三種寫作手法之一。

然則，「寫作手法」並不會招致什麼問題，亦呈顯了兩項漢代「興」的關鍵，誠如顏崑陽先生言：

東漢時代，以王逸的楚辭學和鄭玄的詩經學、周禮學為主，承《周禮》六詩之名目而詮釋之。其發言位置已由讀者轉變為『作者』及『作品語言』。於是結合了『作者本意』與『語言符碼』二個概念，將『興』詮釋為『託喻』。

28

故以「譬喻」、「託喻」釋「興」是漢代普遍的基調，譬喻本身也是一種溫而婉、蘊且蓄的寫作手法<sup>29</sup>，他們憑藉一種類比手法以營造深層義涵，將所譬物象的某一特徵突顯出來，並將心中所欲表達的意象寓置其中，以隱託意象，從而造就一個新的語言符號。因此，以譬喻釋「興」，除了會造成與「比」之「比喻」的意義糾纏外，對於文學性的突顯，本是有所益助。

然而，問題就在於符號傳遞中「指稱的」(referential)功能佔據支配地位，導致譬喻所沾概之符號可感性喪失其作用，連帶也削弱《論語》論詩興所揭示的啓發引導概念(從詩本身的取類聯想消失了，取而代之的是寫作手法上的取類)。「指稱」功能就是「語境」，雖然「語境」使符號產生意義，但是過於強勢的「語境」，將使意義的產生過於透明與直接，反而失去詩意含蓄深長的本質。而此時的「語境」，乃是社會性道德「語境」，如在毛傳鄭箋以及離騷序的詮釋中，「故善鳥香草以配忠貞，惡禽臭物以比讒佞」之說，「以配」、「以比」的強烈指稱性，而「忠貞」、「讒佞」之美刺直指社會性道德語境。因此，此時詩的傳遞之所以會有「感發意志」的效果，乃因共通的社會性道德「語境」，而不是符號表達的形式(能指)本身。

<sup>28</sup> 顏崑陽：〈從「言意位差」論先秦至六朝「興」義的演變〉，《清華學報》新 28 卷第 2 期(1998 年 6 月)，頁 162。

<sup>29</sup> 徐復觀：〈釋詩的比興——重新奠定中國詩的欣賞基礎〉，《中國文學論集》(臺北：學生書局，2001 年)，頁 97。徐復觀先生謂：「比」、「興」兩者皆是「情感的間接地形象」。這層間接形象的構築，同時具有——詩人情意與外物——兩個基項，而其兩個基項間又具有某種程度的連類關係，才構成寓意與寄託的可能。

由於兩漢的「比興解詩」傳統，讓「興」義陷落在與「比」義難以劃分的糾結中，造成了兩者意義的紛爭，李正治先生說：「毛傳鄭箋以興爲喻，基本意義上便不能與比界劃清楚，這是興義的一個大問題，亦顯示興的特質不在『喻』上」<sup>30</sup>，此論極其精當，任何事物必然有分屬的本質義涵，比、興意義的夾纏中，也正等著面目清楚、劃清界線的時刻。即便「興」託事於物，不直接明言的意義，從某個角度上來看，也能滿足含蓄蘊藉的藝術形象，產生聯想的藝術效果，但是，終究是結繫於社會性道德「語境」之「喻」上發論。

所以，兩漢解興的困結之處在於，符號傳遞過程社會性道德之「語境」佔了支配地位，比興（寫作手段）的展現，並非關注在自身的句法、措辭上，而是爲了「指稱」政教美刺，以及符應社會性道德所需要的溫柔敦厚的展演。趙沛霖先生亦云：「由於比興強調寄託，儒家詩論常常以這種『興寄』的詩歌作爲諷諭美刺的手段」<sup>31</sup>，也表示了具有強烈「諷諭美刺」的指稱功能，在詩歌中佔據主導地位，比興爲寫作的取類手法，也必須服膺於此。

因此，「興」主體性的挺立，必然伴隨著詩歌主體價值的認知而成長，有待六朝於前代「興」義的繼承反省中另闢蹊徑。首先，從兩漢解「興」出發，必須要取消社會性道德「語境」的支配地位，讓「興」回歸到純粹表達形式的展演上，開出「興」語言的豐富可感。再者，從《論語》解「興」出發，我們要從「興是如仁一般的道德心」的層次提煉出「自覺感發」，抽離因「道德根源」而觸引的感發，讓人返回生命本然之「情意人」，心爲「情意心」，使符號傳遞過程中僅須以連類聯想，消解以檢查「符碼」而獲致意義的完成。而這樣的期待必須等到魏晉六朝，文學純化之推波助瀾下，鍾嶸開出一個異於漢代的發展趨向，賦予「興」卓然不群的獨立地位。

<sup>30</sup> 李正治：〈興義轉向的關鍵〉，《中外文學》第十二卷第七期（1991年12月），頁70。

<sup>31</sup> 趙沛霖：《興的源起——歷史積澱與詩歌藝術》（北京：新華書局，1987年），頁235。

### 三、鍾嶸《詩品》論「興」，符號傳遞以「能指」為支配地位，「興」是詩歌語言結構（詩功能）

鍾嶸對「興」的解釋是「文已盡而意有餘」，與「因物喻志」之「比」形成迥然不同的陳述，也大異於前代之論述。本文以下將由三個環環相承的步驟，以〈詩品序〉原文及《詩品》中與「興」相關之品第高下文字中考掘「興」義。

第一步驟由「文已盡而意有餘，興也」之直接定義開啓論述，並試以雅各布森「符號傳達六要素」作為放大鏡，從「能指幻覺」微觀鍾嶸所揭示的「文盡意餘」。接承並深化第一步驟而來的第二步驟，試圖考掘鍾嶸胸臆間「文盡意餘」文本的語言結構如何構成，並證成鍾嶸有意將「興」視作全然不同於「比」的傳達系統。第三個步驟將論述鍾嶸如何善使「物感論」，建立新鮮可感的「能指幻覺」而達到「文盡意餘」，由此亦開出「物感論」嶄新的詮釋；最後則分述《詩品》中與「興」相關之品第內容，作為「文盡意餘」之輔證。

由於本文運用「結構語言學」理論，力圖將「興」義解釋清楚，為了致使理論能適切彰顯研究脈絡，且避免有套用之嫌，故在理論的陳述上較為繁重。

#### （一）以「符號傳達六要素」分析「文已盡而意有餘」

以下由「文已盡而意有餘」開啓論述，該文出自於〈詩品序〉：

五言居文詞之要，是眾作之有滋味者也。故云會於流俗。豈不以指事造形，窮情寫物，最為詳切者耶。

故詩有三義焉：一曰興，二曰比，三曰賦。文已盡而意有餘，興也；因物喻志，比也；直書其事，寓言寫物，賦也。宏斯三義，酌而用之，幹之以風力，潤之以丹采，使味之者無極，聞之者動心，是詩之至也。若專用比、興，則患在意深，意深則詞躓。若但用賦體，則患在意浮……<sup>32</sup>

<sup>32</sup>（梁）鍾嶸：〈詩品序〉，（清）嚴可均校輯：《全梁文》，《全上古三代秦漢三國六朝文》（北京：中華書局出版社，1999年），卷55，頁3275。

周振甫先生說「比」是「打比方」<sup>33</sup>，在語言傳遞過程中，擔心對方不清楚己意，於是將描寫的客觀對象，藉由比擬做清楚的展演，故而，「比」的本身就有「密附」之意；至於「喻」，按張沛的說法是「明或使之明」<sup>34</sup>。東漢王符《潛夫論·釋難》曰：「夫譬喻者，生於直告之不明，故假物之然否以彰之」<sup>35</sup>，「彰」也是顯明的意思，因此，鍾嶸「因物喻志，比也」的闡釋，意在藉以一具體的事物，來說明志之所之，目的在於將所要表達的心志做一番清楚的陳述。其目的在於彰顯情志所之，然而物與志間比附侷合的巧用，仍是文學性的顯現，故其間不免須藝術手法鎔鑄。

至於「興」之「文已盡而意有餘」之說，卻全然不同於「比」。鍾嶸闡述「興」義，不從「喻」上立說，他將「喻」視為「比」的本質，而「興」的本質在於創造深深不絕的審美體驗，暗合著後文所敘「使味之者無極，聞之者動心，是詩之至也」。然而，「文盡意餘」並不由讀者視角而發，同「比」之因物喻志、「賦」之直書其事，是從詩人創作視角而論，意在詩人運用語言以描述客觀事物，必須以延長且加深讀者對語言的感受為目的。

我們試圖以放大鏡來檢視，如果要延長讀者對文本的感受，使讀者在語言上多所停留，體感其中詩味，而什麼樣的結構，有這種延長且加深的功能？試以羅曼·雅各布森 (Roman Jakobson) 在 “Closing Statement : Linguistics and Poetics” 文中所揭示的符號傳達六要素<sup>36</sup>，進行對「興」義的分析：

CONTEXT  
MESSAGE  
ADDRESSER.....ADDRESSEE  
CONTACT  
CODE

觀看雅各布森的符指過程六要素，每一項要素都會形成語言的某一種功能。在

<sup>33</sup> (梁)劉勰：〈比興〉，周振甫注：《文心雕龍注釋》(臺北：里仁書局，1984年)，頁684。

<sup>34</sup> 張沛：《隱喻的生命》(北京：北京大學出版社，2003年)，頁229。

<sup>35</sup> (東漢)王符：《潛夫論》，《諸子集成八》(北京：北京中華書局，2006年)，頁137。

<sup>36</sup> Roman Jakobson, “Closing Statement: Linguistics and Poetics” in *Style in Language*, ed. Thomas A. Sebeok (Cambridge, Mass: M.I.T. Press, 1960), p.353.

這六項功能裡面，其中哪一項功能具支配地位，就會形成六種迥然不同的符號傳達過程。前文於《論語》釋「興」部分，符號的傳達傾向「符碼」，那麼「元語言」(metalanguage) 佔據支配地位；而於兩漢釋「興」部分，符號傳遞就顯現「語境」(context) 傾向，於是「指稱的」(referential) 功能就佔據支配地位。而其中雅各布森稱為「詩性的」(poetic)，是以「信息」(message) 為支配地位的符號傳達過程，「信息」就是發送者向接收者發出的訊息，也就是「能指」(signifier)，羅蘭·巴特認為「能指」是一個「媒介物」(mediator)，在文學作品中，媒介物會以字詞來表現與傳達<sup>37</sup>，而「所指」(signified)，就是「事物在心理中的展現」(a mental representation of the “thing”)<sup>38</sup>。雅各布森舉了一個女孩堅持使用「可怕的哈里」這樣字眼的例證來說明「能指」。

這個女孩堅持的是「可怕的哈里」字詞的本身，在許多詞彙(討厭的、可恨的、可怕的)的選擇下，女孩擇取了一個最能符應內心特定事物的詞彙「可怕的」來指稱「哈里」。女孩所堅持的字詞本身，也就是羅蘭·巴特所說的「表達的形式」(a form of expression)<sup>39</sup>，亦如高辛勇所言：「詩意功能強調符名(能指)自身的協調與藝術化，依照它本身的組合規則衍生以突出其內在的特徵」<sup>40</sup>，由此可知，「詩性」是憑藉增強「能指」營構而產生的。

具象來說，所謂強調「能指」自身的協調與藝術化，就是雅各布森的名言「能指的自指性」<sup>41</sup>。符號由「能指」與「所指」構成，「能指」是符號中顯現的部分，是手段，「所指」才是系統中的符號的意旨對象部分，因此，符號的傳遞是以「能

<sup>37</sup> Roland Barthes, *Element of Semiology*, Translated by Annette Lavers and Colin Smith (New York, Hill and Wang, 1968), p.47.

<sup>38</sup> Roland Barthes, *Element of Semiology*, Translated by Annette Lavers and Colin Smith, p.42。

<sup>39</sup> 羅蘭·巴特將符號(sign)析分為四個層次：“a substance of expression, a form of expression, a substance of content, a form of content.” Roland Barthes, *Element of Semiology*, Translated by Annette Lavers and Colin Smith, p.40.

<sup>40</sup> 高辛勇：《形名學與敘事理論——結構主義的小說分析法》(臺北：聯經出版事業公司，1987年)，頁78。

<sup>41</sup> Roman Jakobson: “Closing Statement: Linguistics and Poetics”: “The set toward the MESSAGE as such, focus on the message for its own sake, is the POETIC function of language.” in *Style in Language*, ed. Thomas A. Sebeok, p.356.

指」指向「所指」。然而，「所指」雖然是符號傳達的目標，但是文學語言爲了迴盪出文盡意餘的效果，須著力於符號顯現表達的「能指」之上；如若能建構新穎的「能指幻覺」，讓「能指」所引發的「現實幻覺」<sup>42</sup>是全然不同於「所指」的經驗現實，如此，會直接影響符號的傳達，停留在「能指」。也同時展現，詩人對於表現手段「能指」的堅持，就是對於文學語言本身獨立的最佳證據。

霍克斯《結構主義與符號學》一書中所言，我們可作爲「能指幻覺」的補注：「對任何詩歌來說，重要的不是詩人或讀者對待現實的態度，而是詩人對待語言的態度，當這語言被成功表達時，它就能把讀者『喚醒』，使他看到語言的結構，並由此看到他的新『世界』的結構」<sup>43</sup>。

職是，爲了要達成雅各布森所言：「詩功能就是能指不指向所指」<sup>44</sup>，且詩歌的本質在於「詞語是作爲詞語被認識的，而不是僅作爲指稱對象的載體或情感流露而已」<sup>45</sup>，何謂「被認識」，就要由符號的本源論起。

符號的本源就是任意性，經過約定成俗的過程才使「能指」與「所指」間具相關性，於是形成語言強烈的指稱功能，什克洛夫斯基的「自動化」亦指此種現象，語言形成一種固定意義的載體，看到「能指」就能明白其「所指」，於是我們自然而然便會視而不見。

但是文學語言卻不能如此，楊·穆卡洛夫斯基（Jen Mukarovsky）在〈標準語言與詩的語言〉（Standard Language and Poetic Language）一文中同樣揭示了這種觀念：「詩的語言的功能在於最大限度的把言辭『突出』，突出是自動化的反面……自動化使一事情程式化，突出則意味著對這種程式的破壞」<sup>46</sup>，陸機「謝朝華於

<sup>42</sup> 趙毅衡：《文學符號學》（北京：中國文聯，1990年），頁19。

<sup>43</sup> 霍克斯、陳永寬譯《結構主義與符號學》（臺北：南方叢書出版社，1988年），頁65。

<sup>44</sup> Roman Jakobson: "The function of poetry is to point out that the sign is not identical with its referent." Victor Erlich, *Russian Formalism: History-Doctrine* (臺北：書林出版社，1985年), p.181.

<sup>45</sup> Roman Jakobson: "The distinctive feature of poetry lies in the fact that a word is perceived as a word and not merely a proxy for the denoted object or an outburst of an emotion,..." Victor Erlich, *Russian Formalism: History-Doctrine*, p.183.

<sup>46</sup> 轉引自伍蠡甫、胡經之主編《西方文藝理論名著選編》（下卷）（北京：北京大學出版社，2000年），頁418。

已披，啓夕秀於未振」<sup>47</sup>，已早先指涉創造新鮮可感的文學語言之必要性。形式主義學派對於各種「陌生化」的產生與手法，分析得十分透徹，諸如節奏、韻腳、格律，都能作為「破壞」、「分離」「能指」與「所指」間關聯的手段，提昇「能指」的感知，呈現強烈自我意識的語言結構。再如熱拉爾·熱奈特（Gerard Genette）於“Poetic Language, Poetics of Language”也說：“language itself as gap and disjunction between signifiers and signifieds, signifier and signified”<sup>48</sup>。

因此，從「陌生化」的角度，以及「能指」與「所指」間的關係，就能比較細緻的探究鍾嶸「比」與「興」的差異，以及「興」之「文盡意餘」的在詩學中的關鍵地位。然而，如何建立語言的「陌生化」，創造詩歌語言的新鮮可感，從「興」的解釋上，可以看出鍾嶸的企圖。

## （二）如何構成「文盡意餘」之文學語言

前文提及「因物喻志」之「比」，「喻」有彰顯、顯明的意思，《文心雕龍·比興》也說：「蓋寫物以附意，颺言以切事者也」<sup>49</sup>，所以其「所指」需要運用已普遍約定俗成的具體意義，而符號的表示成份「能指」，也要受到「所指」的牽制，使「能指」能順利的指向「所指」，解碼之後形成穩定的意義。

於是，新鮮可感與否，關鍵就在於「能指」使自己成爲一種新鮮的、不預期的展現，從而影響與「所指」間的意義傳遞，使得人們意識中的再現，不再與故有的概念相伴，羅曼·雅各布森“Closing Statement: Linguistics and Poetics”：

The function, by promoting the palpability of signs, deepens the fundamental dichotomy of signs and objects.

詩功能是通過提高符號（能指）的可觸知性，而加深符號與客觀物體（所指）

<sup>47</sup>（晉）陸機：〈文賦〉，（清）嚴可均校輯：《全晉文》，《全上古三代秦漢三國六朝文》（北京：中華書局，1999年），卷97，頁2013。

<sup>48</sup> Gerard Genette, “Poetic Language, Poetics of Language” in *Figures of literary discourse*, Translated by Alan Sheridan (New York: Columbia University, 1982), p.96.

<sup>49</sup>（梁）劉勰：〈比興〉，周振甫注：《文心雕龍注釋》，頁677。

之間基本的分裂。<sup>50</sup>

因此，分判詩性主要不在於表達或承載意義，而是以一個自主的、充盈的「能指」振起語言的可觸知性，將我們對外界的認知重新塑造為感知。再者，文學語言的意義不可能只有一項，如果「能指」刷新我們對外在世界的感知，那麼，一個顯現於文本中的詞彙必然會與不同的「所指」多元結合，而滋生不同的意義。因此，「文已盡而意有餘」之「興」，表現文本意涵的「文」，是「能指」，而延展出感知空間的「意」是「所指」，「意有餘」指涉意義並不停留在「所指」層面，而還有不斷擴充與增生的可能，亦即具有「言外之意」。這種解釋「興」的內涵，與「比」是迥然不同的，鐘嶸傳遞了一個訊息，「比」的目的是意義的確立與彰顯，而「興」的目的是意義的模糊與增生。

除了雅各布森提到「能指」與「所指」之間的根本分裂，構成意義的模糊與增生外，羅蘭巴特（Roland Barthes）的 *Elements of Semiology* 中有一章節“Denotation and Connotation”專門論述「言外之意」：

至於含蓄意指（內涵）的所指，它的性質既是一般的、完整的，又是分散的，或許可以說，它是意識型態的一部份。……這些所指同文化、知識、歷史密切交流，可以說正是因此外在世界才會滲入記號系統。總的來說，意識型態就是含蓄意指的所指的形式，而修辭學則是含指象的形式。<sup>51</sup>

雖然羅蘭·巴特「意識形態」是從社會階層上論的，但是他所揭示的外延義（字面意義）與內涵義（言外之意）的符號運用，也能藉此說明言外之意的創造過程。個人的思想體系傾入了符號系統，讓第一個系統中的能指、所指及意旨過程置換為第二個系統中的「能指」，由此種意識形態建構的「能指」所指向的「所指」，就會產生無盡的言外之意中。羅蘭·巴特《神話學》提供了這樣一個圖表<sup>52</sup>：

<sup>50</sup> Roman Jakobson, "Closing Statement: Linguistics and Poetics" in *Style in Language*, ed. Thomas A. Sebeok, p.356.中文翻譯引自趙毅衡編選：《符號學文學論文集》（天津：百花文藝出版社，2004年），頁180。

<sup>51</sup> Roland Barthes, *Element of Semiology*, Translated by Annette Lavers and Colin Smith, pp.91-92.中文翻譯引自李幼蒸譯：《寫作的零度》（臺北：桂冠圖書股份有限公司，2000年），頁126。

<sup>52</sup> 羅蘭·巴特著，許蕾蕾、許綺玲譯：《神話學》（臺北：桂冠圖書股份有限公司，1997年），頁

1. (能指)	2. (所指)	
3. 符號 (意義)		II 所指
I 能指		
III 符號 (內涵義大於外延義)		

由於《詩經·周南·關雎》與《魏風·碩鼠》一般認為是「興」與「比」最早且最具代表性的例證，且為了不致使羅蘭·巴特《神話學》應用於比興研究上造成突兀，故本文先以最具代表性的例證，說明以「能指」主導的「興」義，後文再以《詩品》所論的六朝詩為例：

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。<sup>53</sup>

1. 關關 (能指)	2. 追求思念之情 (所指)	
3. 符號 (意義)		II 所指 恩愛和鳴思念淑女
I 能指 關關雎鳩		
III 符號 (內涵義大於外延義) 朝思暮想夢裡相思、窈窕淑女夫婦和諧、心有靈犀共度晨夕……		

在第一個系統中，經由詩人生命形態自我意識所聚合的「能指」(關關)與「所指」(追求思念之情)，置換到第二個系統中的「能指」，組成「關關雎鳩」的內涵義，於是關關雎鳩就衍生了反覆思念、淑女文靜美好的形像、期待夫婦和鳴恩愛生活的言外之義，再組合為新的符號，於是持續增生內涵義。

另以《詩經·魏風·碩鼠》為例，「比」義的圖示則如下：

碩鼠碩鼠，無食我黍。三歲貫女，莫我肯顧。逝將去女，適彼樂土。樂郊樂郊，誰之永號。<sup>54</sup>

175。

<sup>53</sup> (漢)鄭玄箋、(唐)孔穎達疏：《毛詩正義》(清·阮元校，嘉慶二十年江西南昌府學開本)，卷1-1，〈國風·周南·關雎〉，頁20。

<sup>54</sup> (漢)鄭玄箋、(唐)孔穎達疏：《毛詩正義》(清·阮元校，嘉慶二十年江西南昌府學開本)，卷5，〈魏風·碩鼠〉，頁211。

	1.能指 大田鼠	2.所指 好吃懶做
3.符號（意義） I 能指（形式） 碩鼠碩鼠，無食我黍	II 所指 橫徵暴斂好吃懶做的統治者	
III 符號（外延義大於內涵義） 統治者就如同好吃懶做剝削壓搾的大老鼠		

在第一個系統中，詩人藉由對碩鼠形態、習性的認知，作為對統治者的形象比附，以約定俗成的認知作為譬喻兩極，致使第二系統中的「能指」指向「所指」的過程，能較為直接的由認知到感知，穩定的外延義使得內涵義的延伸有限度。

藉由羅蘭·巴特的理論結構，可以窺究「比」與「興」是兩種不同的符號傳達系統。「興」在「能指」符號意義上融會了由個人思想體系所夾帶的媒介，於是符旨過程中迴盪增生出新的意義；而「比」的能指、所指、意指過程均聚合在「所指」內容上，對於意義的直指是很有幫助的，因此，「比」的字面意義遠遠大於其言外之意。

本文藉以羅蘭巴特「Connotation」類比鍾嶸「興」義，目的是欲顯示鍾嶸釋「興」的企圖。鍾嶸詮釋興義，實具劃時代的意義，他有意識的提出一種文學性的語言結構，文學語言即是「文盡意餘」——意義的增生與模糊。

### （三）以「物感論」為核心，建立新鮮可感的「能指幻覺」

承上，鍾嶸「興」的第一義在於揭示文學語言的特殊結構，接著要考掘的是鍾嶸使用的手段以產生「文盡意餘」的文學語言，創造新鮮可感的「能指幻覺」。他恰如其分的深化了魏晉以降盛行的「物感論」，由詩人傾注心與物之個人生命歷程，所營構的「能指」，具有足夠私密的個人生命境遇與思考模式，此「能指幻覺」對於意義的增生及迴盪很有幫助。

鍾嶸新立「興」解，欲考掘文學語言結構如何產生的問題，我們可由鍾嶸以詩歌源起做為詩本質之論述。詩歌源起於物感：

氣之動物，物之感人，搖蕩性情，形諸舞詠。

「物感說」是鍾嶸詩論中最重要的論點，其詩歌本質就是以物感為核心提出的，傳統「興」以起情之說，多本於此。早先於鍾嶸的摯虞，在他的《文章流別論》中也為「興」下了一個定義：「興者，有感之辭也」<sup>55</sup>，然而如此簡略之語，已難窺得較為明確的義涵，一般認為其中應有「感物」的成分，如劉懷榮云：「自漢末以來興與物感說之關聯的理性認識的一個總結」<sup>56</sup>。而劉勰《文心雕龍》書立〈比興篇〉，其云：

故比者，附也；興者，起也。附理者切類以指事，起情者依微以擬議。起情故興體以立，附理故比例以生。比則畜憤以斥言，興則環譬以記諷。<sup>57</sup>

由「擬議」、「環譬」觀察，劉勰之「興」仍然從「喻」上說。「擬」字，周振甫先生認為是「比擬」的意思<sup>58</sup>，至於「環譬」，顏崑陽先生有非常清晰的闡述，在其〈文心雕龍「比興」觀念析論〉一文中：

環譬，就是一種「整體而委婉的設譬方式」，在劉勰看來，這種方式，才能真正達到意在言外，寄託作者的志意，而對政教具有諷諫的效用，故謂之「託喻」。<sup>59</sup>

因此，劉勰之謂「起情」，乃「託物起興」，以隱微的事物來寄託內心欲表達之情志，以委婉（婉而成章）而達到的言外之意，而致使「興」似類於藝術手法。至乎心物感發作用，在〈物色篇〉、〈詮賦篇〉才有比較完整的論述，如〈物色〉：「物色之動，心亦搖焉」、「詩人感物，聯類不窮」<sup>60</sup>，〈詮賦〉：「原夫登高之旨，

<sup>55</sup>（晉）摯虞：〈文章流別論〉，（清）嚴可均校輯：《全晉文》，《全上古三代秦漢三國六朝文》，卷 77，頁 1905。

<sup>56</sup> 劉懷榮：《中國古典詩學原型研究》（臺北：文津出版社，1996 年），頁 313。

<sup>57</sup>（梁）劉勰：〈比興〉，周振甫注：《文心雕龍注釋》，頁 677。

<sup>58</sup> 周振甫解「依微擬議」謂「如用睢鳩比淑女，依照隱微的含意來比擬」。周振甫注：《文心雕龍注釋》〈比興篇〉「註二」，頁 680。

<sup>59</sup> 顏崑陽：〈文心雕龍「比興」觀念析論〉，《魏晉南北朝文學論集》（臺北：文史哲出版社，1994 年），頁 388。

<sup>60</sup>（梁）劉勰：〈物色〉，周振甫注《文心雕龍注釋》，頁 845。

蓋睹物興情」<sup>61</sup>，然未渡用於「興」的義涵上。所以，范文瀾先生一方面贊同黃侃所論劉勰比興「妙得先鄭之意」，一方面也認為「實亦兼用後鄭之說」<sup>62</sup>，透顯著劉勰說「比興」，仍不脫漢儒之義。

故而，明確由「物感起情」開出「興義」，擺脫「喻」的成分，首推鍾嶸。鍾嶸「物感」與「興」之關係，大體分爲兩個層次，而以下論題也由此兩個層次展開。其一爲詩人感物起情，如李正治先生所云：「興的經驗自然是情物交融的美感經驗……興的經驗中之情與物交會，只是天地間一種偶然的遇合，此物不必限定的觸發此情，此情亦不必限定的感於此物」<sup>63</sup>；其二，由物感而起之詩興，必將一往情深。心與物無預警且偶然的湊合感發，由自我生命感觸中掏洗而來，似符應上文所述創造新鮮感知的「能指」，我們接著〈序〉文閱讀：

至乎吟詠情性，亦何貴於用事？思君如流水，既是即目；高台多悲風，亦惟所見，清晨登隴首，羌無故實；明月照積雪，詎出經史？觀古今勝語，多非補假，皆由直尋。

即目所見之後，在心靈的運作層面，物我之間的情感觸引也具有相連類的關係，葉嘉瑩先生云：「很多原屬於興的作品，在感發作用中，其意象與情意之間本來就往往具有可以類比的相通之處，也就是說，興而有比之意」<sup>64</sup>，連類聯想的關係，葉嘉瑩先生視爲類比相通的成分，而難免與「比」有關，《文心雕龍·物色》中亦言：「是以詩人感物，聯類不窮」，除了類比，還提到了聯想。

鍾嶸以詩之起源論詩本質，詩之興，起於物感，其序又云：「若乃春風春鳥，秋月秋蟬，夏雲暑雨，冬月祈寒，斯四候之感諸詩者也」，物之所以能感、可感、又何以感，在於詩人特有的生命情態境遇：

嘉會寄詩以親，離群託詩以怨。至於楚臣去境，漢妾辭宮……凡斯種種，感蕩心靈，非陳詩何以展其義，非長歌何以騁其情。

<sup>61</sup> (梁)劉勰：〈詮賦〉，周振甫注：《文心雕龍注釋》，頁138。

<sup>62</sup> 范文瀾：《文心雕龍注》（臺北：學海出版社，1991年）卷8〈比興篇〉「註三」，頁604。

<sup>63</sup> 李正治：〈興義轉向的關鍵〉，《中外文學》第12卷第7期（1991年12月），頁72。

<sup>64</sup> 葉嘉瑩：〈中國古典詩歌中形象與情意之關係例說——從形象與情意關係看賦比興說〉，《迦陵論詩叢稿》（臺北：桂冠圖書公司，2000年），頁14。

生命境遇與外物同時感發心靈，於是產生寫作的動力，詩即爲了寄寓此番直尋之情感，因此，詩人生命境遇與外物間相互交染下之感蕩，即具連引聯想的成分在其中，因而進行語意的錙鑄時，直接運用詩情的聯想結藻成文，因此，鍾嶸也說「多非補假，皆由直尋」，直尋之情要完成「文已盡而意有餘」，營造味味不絕的「能指幻覺」，我們就由羅蘭·巴特「表達的形式」——「能指」中「橫組合」與「縱聚合」的關係，來考掘其文與意的符號傳遞過程。<sup>65</sup>

在雅各布森雙軸理論中，語言的組成一方面是字詞的「組合」(combination)連結，一方面是其中「選擇」(selection)的結果。「選擇」是基於「對等關係」，他們之間的關係特徵是同類聯想的隱喻(metaphoric)關係，連結則是基於連接(contiguity)關係，他們之間的特徵是詞節綴連的轉喻(metonymic)關係。雅各布森論文學性，即是「對等原則從選擇軸投射到組合軸」(The poetic function projects the principle of equivalence from the axis of selection into the axis of combination)<sup>66</sup>，造成組合軸的水平綴連受阻，而產生意義認知的推遲。

「縱聚合」雖然是隱沒潛藏的，但是先有「縱聚合」的選擇，才有「組合軸」的連接，因此，我們所閱讀到的「組合軸」，事實上是在「縱聚合」壓力影響下的「橫組合」連接關係，我們在「橫組合」上感受到詩歌的「直尋」，其實在隱藏的「縱聚合」裡，詩人已經經歷一次對等聯想的文學性作用。因此，鍾嶸「興」義的文學語言結構，不是在於錙詞雕飾，而是在縱聚合選擇軸中，心與物的同類聯想。

以「即目所見」——「思君如流水」爲例試作以下說明；此詩出於徐幹〈室思詩〉之三，全詩如下：

<sup>65</sup> 這個概念是費迪南·德·索緒爾(Ferdinand de Saussure)於《普通語言學教程》(Course in general linguistics)率先提出的，「組合軸」相當於索緒爾語言學中的「橫組合關係」(句段關係)，代表著兩個以上的詞所構成的一串言語裡所顯示的關係，也就是一個系統的各因素由「水平方向」展開，這樣展開所形成的任一組合部分，稱爲「橫組合段」；至於「選擇軸」，相當於索緒爾之「聯想關係」，即是把語言以外的語彙連起來，成爲記憶而組合的潛藏系列。與索緒爾不同的是，雅各布森認爲所有語言傳達行爲都需要依靠兩軸方能運作，而文學與非文學的差異就在於以何種軸爲主導原則。有關索緒爾的「組合關係」與「聯想關係」，參見費迪南·德·索緒爾：《普通語言學教程》(臺北：弘文館出版社，1985年)，頁164-170。

<sup>66</sup> Roman Jakobson, "Closing Statement: Linguistics and Poetics" in *Style in Language*, ed. Thomas A. Sebeok, p.358.

浮雲何洋洋，願因通吾辭  
 飄颻不可寄，徙倚徒相思  
 人離皆復會，君獨無返期  
 自君之出矣，明鏡暗不治  
思君如流水，何有窮已時。<sup>67</sup>

此詩內容乃抒寫妻子對丈夫綿長思迴的苦念，見「流水」而觸引思念之感，這種偶然的心與物遇合（思君與流水）就成為「選擇軸」中的「對等關係」，當他們由「選擇軸」投射到「組合軸」上，「組合軸」呈現了只有「選擇軸」才有的對等關係。最後一句「何有窮已時」在組合軸的水平流動中，貼切的順著「流水」，揉合思君與流水，興發「何有窮已時」的嗟嘆。

偶然的心物遇合，觸物而動，由於是詩人境遇與外物情態間偶然遇合，因此，不獨嫺閨淚盡，或楚臣去境者，或漢妾辭宮者，都可能因流水而觸動情思，於是流水與思婦間的冥合，就具足了個人私密性之聯想連類，只有詩人本身才知道何以見了流水引動思情。如此「選擇軸」的對等聯想壓迫到「組合軸」上，致使「思君如流水」迴盪出「能指幻想」，「思君如流水」這個媒介物自然而然就能自由的、任意的與不同的「能指」結合，產生多元意義。

文（能指）已盡，意（所指）是詩人意圖的指向迴盪出言外之意（意有餘），以圖表示之：

1. 思念 (能指)	2. 綿長的思念 (所指)	
3. 思君如流水（個人心物遇合之感發滲入之符號系統） I 能指（形式）		無限的思念 II 所指
思念如流水般永恆無盡、逝水如思念的人般一去無返…… III 符號（意有餘）		

是以，藉由外物與詩人情意間個人私密性的聚合，因即目與直尋的心物遇合，方能營構「能指」的可感性，以及破壞「能指」、「所指」間的自動化指稱。王夢

<sup>67</sup> 逯欽立輯校：《魏詩》，《先秦漢魏晉南北朝詩》（臺北：木鐸出版社，1983年），卷3，頁377。

鷗先生認為比是「用其他事物的類似點來代表原事物的特點」，興是「原意象引發的繼起意象之傳達，但所傳達的繼起意象與原意象之間可類似亦不可類似，甚至相反的，無不可據以表述」<sup>68</sup>，實則由於心物兩者源自「即目直尋」的觸引感發，故而情難測度以致意義多元，此乃鍾嶸獨標「文盡意餘」為「興」義之為文用心所在。

以下將針對《詩品》中與「興」相關之品詩內容作為輔述。所觀涉之文本，依引用次序綜述如下：

興多才高，寓目輒書。〈詩品卷上〉「宋臨川太守謝靈運詩」條

其體華艷，興託不奇。〈詩品卷中〉「晉司空張華詩」條

言在耳目之內，情寄八荒之表。〈詩品卷上〉「晉步兵阮籍詩」條

託諭清遠，良有鑒裁。〈詩品卷中〉「晉中散嵇康詩」條

篤意真古，辭興婉愜。〈詩品卷中〉「宋徵士陶潛詩」條

然興屬間長，良無鄙促也。〈詩品卷下〉「宋光祿謝莊詩」條

承上文，首先考掘同樣是「即目所見」的謝靈運。在《詩品》內，鍾嶸給予謝靈運極高的評價，不但列為上品，也指明其為「興多才高」：

興多才高，寓目輒書，內無乏思，外無遺物，其繁富宜哉！<sup>69</sup>

「內無乏思，外無遺物」近似陸機〈文賦〉所言：「罄澄心以凝思，眇眾慮而為言。籠天地於形內，挫萬物於筆端」<sup>70</sup>，因「興多才高，寓目輒書」，所以「內無乏思，外無遺物」，廖蔚卿先生《六朝文論》闡曰：

謝靈運具有飽滿的生命感受活力及洋溢著創造的才華，內心的情感時時感受衝激而產生繁多的詩情詩境，客觀的事物不僅隨時刺激他的情緒感受而且不斷構成它的詩情詩境之素材，他幾乎不容選擇，「即目」「所見」，詩便在「直尋」中完成。<sup>71</sup>

<sup>68</sup> 王夢鷗：《文學概論》（臺北：藝文出版社，1991年），頁127。

<sup>69</sup>（梁）鍾嶸：《詩品》，（清）嚴可均校輯：《全梁文》，頁，頁3277。

<sup>70</sup>（晉）陸機：〈文賦〉，（清）嚴可均校輯：《全晉文》，卷97，頁2013。

<sup>71</sup> 廖蔚卿：《六朝文論》（臺北：聯經出版事業公司，1978年），頁270。

簡文帝〈與湘東王書〉讚謝詩：「吐言天拔，出於自然」<sup>72</sup>，「興多」展示謝靈運的詩歌創作均是由心物觸引自然而生發而來，也因「興多才高」，所以八極萬仞之物均鎔鑄於筆下。「繁富」一指文繁，一指意繁，謝靈運為文雖然繁富，但是緣「興」而下，傾注個人生命感受活力之無遺，筆端情貌必然新鮮可感。

反觀詩人張華，鍾嶸評張華曰：

其體華艷，興託不奇，巧用文字，務為妍冶。<sup>73</sup>

張華是太康詩人，太康文風務營文字之巧，缺乏由生命境遇與外物交染而感發的連類聯想，《文心雕龍·明詩》有云：「晉時群才，稍入輕綺。潘張左陸，比肩詩衢。采緝於正始，力柔於建安。或析文以為妙，或流靡以自妍」<sup>74</sup>，而詩的語言文字綴佈，對於意義的生成與擴充是無濟於事的。即便結構主義符號學對「能指」的強調，是放在突出語言符號本身的特性上，雖然其中包含語意的對等，但是仍十分著重如音節輕重、雙聲頭韻、元音相應等等，也就是「the poetic device of paronomasia」<sup>75</sup>，在文字本身音與義的營構上。

然而，鍾嶸的「文盡意餘」主要不從這個層面上說，以謝靈運為例，由雅各布森對等原理觀點來看，謝靈運詩歌的麗辭偶句與意義間的雙重對等，其實暗合雅各布森的對等原理，然而，鍾嶸並未從這個切面來探討。因此，雖然同樣是講究「能指」與「所指」間的不合作對立，但是鍾嶸的「興」又往意義的層面深探，論及「託寓」成分。

儘管六朝已經是古典文論中很「形式」的時代了，高友工、梅祖麟兩位先生在〈唐詩的語意研究〉一文裡，以雅各布森的雙軸理論論證唐詩語意，提及對等原理認為「六朝詩對仗的產生為對等原理的應用開一個先河」，並也藉此說明以對等原理解析中國詩具有其可行性<sup>76</sup>，但是，鍾嶸提到文字的營構，是說「潤之以丹采」，

72 (梁)蕭綱：〈與湘東王書〉，(清)嚴可均校輯：《全梁文》，卷11，3011。

73 (梁)鍾嶸：《詩品》，(清)嚴可均校輯：《全梁文》，頁3277。

74 (梁)劉勰：〈明詩〉，周振甫注：《文心雕龍注釋》，頁84。

75 Roman Jakobson, "Closing Statement: Linguistics and Poetics" in *Style in Language*, ed. Thomas A. Sebeok, p.357.

76 高友工、梅祖麟：〈唐詩的語意研究〉，黃宣範：《翻譯與語意之間》(臺北：聯經出版事業公司，1976

且將「弘斯三義，酌而用之」列於飾潤丹采之前，「文盡意餘」的文本語言結構，還是由即目所見之心物聚合上作用，「能指」所承載的是情感投注在語言上的自我表現，表現的雖是語言，語言質感卻是由背後振起的情感而來，不務由文字之矯揉造作。故而，陌生化的來由是心物遇合的個人私密性，主要是情物湊合所拓展出的新穎世界，因藉此新穎世界而創造意義的增生與多元，以推遲符號傳遞。

再者，必須強調的是，鍾嶸言「興」所牽伴出的「託寓」成分，對生命感觸際遇所生發情感的寄寓，其中「託寓」與「婉」的關鍵，仍然要由詩歌的本質「吟詠情性」上來說。鍾嶸列為上品之最的曹植，其〈贈徐幹詩〉云：「慷慨有悲心，興文自成篇」<sup>77</sup>，內心必然先存在著振發的情感，而此種奮激的情緒充盈迴盪在天地間，由情感反覆低迴的自性中與天地萬物交纏引盪，揉合鼓盪為朦朧的「能指」。因此「託寓」的關鍵並非以此狀彼之「比託」，「連類聯想」才是詩人慷慨悲心纏繞天地間的私密共鳴，而含蓄婉轉的情感流洩，乃是詩人在情感回環天地中，鼓盪、揉合進而療慰的迴響。

再看評阮籍：

無雕蟲之巧，而詠懷之作，可以陶性靈，發幽思，言在耳目之內，情寄八荒之表，洋洋乎會於風雅，使人忘其鄙近，自致遠大，頗多感慨之詞。厥旨淵放，歸趣難求。<sup>78</sup>

「耳目」意指感官，我們讀者閱讀文本，最先與文本接應的就是耳目感官，「八荒」是超越感官的精神馳騁，而阮籍的詠懷詩就能使讀者閱讀時，穿透文本字面意涵，引發人無窮的想像，「洋洋」即指阮籍詩所涵蘊的豐富深遠的情致，而此種情致的書寫方式，與雕蟲鑄詞無涉。「自致」乃指詩資憑自身豐沛的風雅情韻，自然得以蘊藉深遠，文盡意餘。

而阮籍之所以能完成文盡意餘的美感效果，也是緣自「言在耳目之內，情寄八荒之表」的書寫歷程，心物的完美融合，以及將萬物百意收攝役使筆端的寫作能力。

年)，頁 178-180。

<sup>77</sup> 逸欽立輯校：《魏詩》，《先秦漢魏晉南北朝詩》，卷 7，頁 451。

<sup>78</sup> （梁）鍾嶸：《詩品》，（清）嚴可均校輯：《全梁文》，頁 3276。

然而，最重要的「厥旨淵放，歸趣難求」，展現詩人創作時對詩歌的堅持——詩不是傳達一種想念，詩是自我完成的儀式——在寫作的過程中，詩人不認為自己在寫作，只是將自己人生感受蘊託於自然之中，當他將感情鎔鑄於語言中，也不是為了誰將會閱讀，而是為了完成藝術的自性儀式。

承上文，「評阮籍」是鍾嶸論述「興」意最精彩處，其旨淵放難求之故，比起「能指」的物我個人私密性聯想，「評阮籍」之語更是為了揭示「能指」指向自身（文學以其自身的存在而存在）而發。因此，儘管阮籍的文學表現尚未契達「潤之丹采」的要求，鍾嶸仍將其列位上品。阮籍之後，再論嵇康。

劉勰云：「嵇志清峻，阮旨遙深」，揭示了嵇康、阮籍迥異的性格與詩風。鍾嶸評嵇康雖與劉勰有所見略同之處，也有不同之處，鍾嶸論阮籍時曰「自致遠大」，論嵇康亦有如「託諭清遠」的類似評斷：

頗似魏文，過於峻切，訐直露才，傷淵雅之致。然託諭清遠，良有鑒裁，亦未失高流矣。<sup>79</sup>

葉嘉瑩先生於《漢魏六朝詩講錄》一書中，對於嵇康詩歌的深與遠，以及其性格直與峻有很精闢的說解，「文辭強烈，極富感情色彩，這是由嵇康的性情所決定的」、「一個說話帶有這樣刺激性的人一定不會寫出那種含蓄婉轉的作品來的」<sup>80</sup>。所以，以其性格發露，必然會產生直切的作品，但是嵇康的直切是一種充盈飽滿，熱切展露對生命與藝術的一往情深，而這恰好是「興」所須的作用力。因此，由真誠情感流佈於詩情與文字，自然而然振興了感發的力量，使讀者在字面意義之外低迴復詠。

承上幾例可見，「興」的底蘊由詩人對生命與藝術的一往情深所構成，此於評陶潛上也做了連結：

其源出於應璩，又協左思風力。文體省淨，殆無長語。篤意真古，辭興婉愜。

<sup>79</sup>（梁）鍾嶸：《詩品》，（清）嚴可均校輯：《全梁文》，頁 3277。

<sup>80</sup> 葉嘉瑩：《漢魏六朝詩講錄》（石家莊：河北教育出版社，1998 年），頁 344-345。

「文體省淨，殆無長語。篤意真古，辭興婉愜」，揭示陶潛詩文兼得精拔簡淨與豐厚字質，「婉」表示心物聚合的聯想，在符號的傳達上，曲折出深遠意義空間，而「愜」則指詩意回盪於文字之外的興感。而「辭興婉愜」之關鍵在於「篤意真古」，陶潛落筆誠以胸臆所出，鼓盪胸臆間之連類聯想，傾注為文，所以才會意真且深遠，周策縱先生於〈詩詞的當下美——論中國詩歌的抒情主流和自然境界〉一文，引述朱熹讚陶詩「自得」而「不費安排」之語，就是「自然」<sup>82</sup>，亦即「詩人和詩歌依事物情景或自我照本身是怎麼樣就怎麼樣表達出來」<sup>83</sup>，而其妙處就匯聚在詩人高曠精神氣象所流佈而出的觀覽萬物的獨特視野。

評謝莊：

希逸詩，氣候清雅，不逮王、袁。然興屬閒長，良無鄙促也。<sup>84</sup>

按王叔岷先生《鍾嶸詩品箋證稿》解釋「氣候清雅」引序中所言「斯四時之感諸詩者也」，而謂「詩亦有氣候」<sup>85</sup>，徵顯了個人性之感物連類，輝映而下的閒長興致。因此，以鍾嶸《詩品》內與「興」義相關的品評而論，詩歌語言所呈現的遠、長、婉、高，除了是心物遇合感發之「興」，所創造出的「能指幻覺」之外，也因涵融個我精神氣象所流佈之獨一無二熱烈情感，透過四時景物的感染，更能使詩人沉思默念自身遇合與時代亂離，引動一波波激越之迴腸蕩氣；慷慨與怨情的結合，形成一股由內振起的感發力量，這就是「風力」。葉嘉瑩謂「風力為一種心靈中感發而出的力量」<sup>86</sup>，「風」本身就具有感發之意，添「力」於後，更強化了慷慨使氣，而將詩歌的韻味整個用力的暈染開了。「興託不奇」的張華，同樣也是「風雲

<sup>81</sup> (梁)鍾嶸：《詩品》，(清)嚴可均校輯：《全梁文》，頁3278。

<sup>82</sup> 周策縱：〈詩詞的當下美——論中國詩歌的抒情主流和自然境界〉，《古典文學第七集》(臺北：臺灣學生書局，1985年)，頁688。

<sup>83</sup> 周策縱：〈詩詞的當下美——論中國詩歌的抒情主流和自然境界〉，《古典文學第七集》，頁701。

<sup>84</sup> (梁)鍾嶸：《詩品》，(清)嚴可均校輯：《全梁文》，頁3279。

<sup>85</sup> 王叔岷：《鍾嶸詩品箋證稿》(臺北：中研院中國文哲所，1992年)，頁361。

<sup>86</sup> 葉嘉瑩：〈鍾嶸詩品之理論標準及實踐〉，《迦陵論詩叢稿》(石家莊：河北教育出版社，1997年)，頁38。

氣少」，可爲此證。

鍾嶸對「興」的詮釋，是建立在「物感說」的詩觀基礎上，《論語》所闡釋「興」的感發引導作用，被鍾嶸融合在感物興情上而論，於是連類聯想的感發成分保留了，捨棄了《論語》論詩所談的道德心興覺，讓「興」返回文學性層次的詮釋中。職是，情感與物色間的觸引激盪，是觸發「文盡意餘」自由想像空間的基本元素，情物間經聯想而涵融的整體，具有強烈「個人情物自指」的特性，於是產生難以測度、新鮮可感的「能指」內涵，此爲其一。

其二，鍾嶸所評興長味遠的文本，其意義多元的創生除了前述理由之外，可經由羅蘭巴特理論解剖微觀「能指」，我們在水平綴連的「組合軸」中所閱讀的那些深遠味長的文本，有些文本語言質直無華卻深意悠遠，因爲在隱藏的「縱聚合」裡，詩人已經經歷一次對等聯想的文學性作用。因此，鍾嶸「興」義的文學語言結構，不在於鑄詞雕飾，而是在「縱聚合」選擇軸中，心與物的同類聯想。

因此，我們可以設定一種假說，鍾嶸「興」義目的在於揭示自身對於文學語言的態度，詩性功能加強了「能指」的可感性，從而加深其與所指間的對立，使得符號傳遞過程出現無限推遲的可能，餘韻空間增廣了，意義也變得多元。

從這個層次來說，「文盡意餘」暗合以「能指」佔據支配地位的交流過程，然而，如果「興」代表的是具有言外之意的文學語言結構，何以鍾嶸比興合論而曰：「若專用比、興，則患在意深，意深則詞躓」？

針對「文盡意餘」的文學語言結構，鍾嶸也同時進行符號交流的反思。如果「能指」隱晦難辨，語言交流無限推遲，那我們又要如何感知「能指」，亦即「能指」與「所指」是一種特殊的依存關係，「詩性」關鍵在於「能指」具有主導性功能。然而，「能指」的可感是要在符號傳達過程中才能被看見的，所以，意義不能永遠不顯露，能指也不能永遠指向自身，同樣地，鍾嶸所揭示的「意深詞躓」即是對文學語言更深入的探問。

鍾嶸合以「因物喻志」、「文盡意餘」而同論比、興意深，「比」雖是緣物喻志，其「喻」雖具彰顯志之意圖，然相較於賦之直書其事，「能指」指向「所指」的符號繫聯上，仍具有深探迴轉的過程，故其所傳達的符號意指較爲婉轉，那麼，

如若專用比興，在符號交流過程中，強調「能指」可感的「興」，斷然使「能指」與「所指」間陌生對立，致「能指幻覺」過於強烈，意義會顯得十分深隱難測。此般無法指向「所指」的交流過程，並非成功的文學語言結構，由於「所指」（意）深隱難求，「能指」的可愛可感無法託顯出來，呈現的字詞就會「困躓不振」<sup>87</sup>，亦即字詞躓礙不興。是而，鍾嶸提出專用比興，患在意深之警。

鍾嶸「興」義的轉向，其實是文學語言逐步展現自我價值的成果，經歷符號傳遞過程以「符碼」、「語境」為支配地位，所形成的語言其他功能，將詩的朦朧與多義藉由「文盡意餘」的「興」義而來，並以「文（能指）已盡而意（所指）有餘（意義）」揭示文學語言的符號傳遞過程，由文（能指）之建立符號的新鮮可感性，使「能指」自由的、任意的、曲折的指向不同的「所指」，創造無限廣大的「內涵義」。

#### 四、結論

「興」自從出現在《周禮》與《論語》，就成為建構詩家傳統思維的重要元素，然解釋「興」的說法多樣繁複，各自陳指，且又往往招致與「比」義糾結，使得原本就隱晦難懂的「興」，變得更曖昧不明。但是理論上意義繁複，對「興」本身及以「興」為對象的研究者而言，並非壞事，因為不同的詮釋視角與詮釋成果，背後都存在著特殊的價值意義，足以真實反映各代詩學面貌，且透過歷時性的「興」義演變，得以經由相對比較中顯豁某一斷代的「興」義。

本論文以符號傳達六要素中所顯示的語言各種功能出發，探討呈現各種不同交流功能中的語言結構，再由各種功能所支配的要素中，分析求索「興」的義涵：《論語》釋「興」，符號傳遞以「符碼」為支配地位，致使「興」之連類感發被強烈的「詮釋」功能所遮蔽。兩漢釋「興」，符號傳遞以「語境」為支配地位，「興」呈

<sup>87</sup> 王叔岷：《鍾嶸詩品箋證稿》，頁76。

現強烈的「指稱」功能。

逮及六朝，鍾嶸繼承發展前代以「符碼」、「語境」為支配地位的符號傳遞過程所映帶的各種「興」義，將文學語言結構的創新理論，鑲嵌在對「興」義的詮釋中，文學語言與科學語言的判別，即在內涵義「Connotation」、外延伸義「Denotation」的差異間，鍾嶸以「文盡意餘」立「興」義，一方面徵顯了他對文學語言的深刻辨知，有意識的提出一種文學性的語言結構，文學語言即是「文盡意餘」一意義的增生與模糊，另一方面也揭示了「文盡意餘」如何可能、如何可感的結構。語言符號學就如同一只文學性試劑，為我們試煉出鍾嶸「興」義的主體價值與創新。

## 參考書目

### （一）古籍（按注疏編校的時代先後排序）

（漢）鄭玄箋、（唐）孔穎達正義《毛詩正義》（清·阮元校，嘉慶二十年江西南昌府學開本），（臺北：藝文印書館，1989年）

（漢）鄭玄箋、（唐）孔穎達正義《禮記正義》（清·阮元校，嘉慶二十年江西南昌府學開本），（臺北：藝文印書館，1989年）

（魏）何晏集解、（宋）邢昺疏《論語注疏》（清·阮元校，嘉慶二十年江西南昌府學開本）（臺北：藝文印書館，1989年）

（宋）朱熹《四書章句集注》〈論語集注〉（臺北：商務印書館，1968年）

（清）嚴可均校輯：《全上古三代秦漢三國六朝文》（北京，中華書局，1999年）

### （二）近人著作（按作者姓氏筆畫排序）

王夢鷗《文學概論》（臺北：藝文出版社，1991年）

王叔岷《鍾嶸詩品箋證稿》（臺北：中研院中國文哲研究所，1992年）

周英雄《結構主義與中國文學》（臺北：東大圖書公司，1983年）

周振甫《文心雕龍注釋》（臺北：里仁書局，1984年）

周策縱《古巫醫與「六詩」考》（臺北：聯經出版事業公司，1986年）

范文瀾《文心雕龍注》（臺北：學海出版社，1991年）

- 高友工、梅祖麟〈分析杜甫的「秋興」——試從語言結構入手作文學批評〉黃宣範《語言學研究論叢》（臺北：黎明文化，1974年）
- 高友工、梅祖麟〈唐詩的語意研究〉，黃宣範《翻譯與語意之間》（臺北：聯經出版事業公司，1976年）
- 高辛勇《形名學與敘事理論——結構主義的小說分析法》（臺北：聯經出版事業公司，1987年）
- 徐復觀《中國文學論集》（臺北：學生書局，2001年）
- 翁其斌《中國詩學史》〈先秦兩漢卷〉（廈門：鷺江出版社，2002年）
- 陳世驥《陳世驥文存》（臺北：志文出版社，1975年）
- 遼欽立輯校《魏詩》《先秦兩漢晉南北朝詩》（臺北：木鐸出版社，1983年）
- 張沛《隱喻的生命》（北京：北京大學出版社，2003年）
- 葉嘉瑩《好詩共欣賞》（臺北：三民書局，1998年）
- 葉嘉瑩《漢魏六朝詩講錄》（石家莊：河北教育出版社，1998年）
- 葉嘉瑩《迦陵論詩叢稿》（石家莊：河北教育出版社，1997年）
- 趙沛霖《興的源起——歷史積澱與詩歌藝術》（北京：新華書局，1987年）
- 趙毅衡《文學符號學》（北京：中國文聯，1990年）
- 廖蔚卿《六朝文論》（臺北：聯經出版事業公司，1978年）
- 裴普賢《詩經研讀指導》（臺北：東大圖書，1991年）
- 劉懷榮《中國古典詩學原型研究》（臺北：文津出版社，1996年）
- 蔡英俊《比興物色與情景交融》（臺北：大安出版社，1995年）
- 蔡英俊《中國古典詩論中「語言」與「意義」的論題——「意在言外」的用言方式與「含蓄」的美典》（臺北：學生書局，2001年）
- 顏崑陽〈文心雕龍「比興」觀念析論〉，《魏晉南北朝文學論集》（臺北：文史哲出版社，1994年）
- 羅立乾《鍾嶸詩歌美學》（臺北：東大圖書公司，1990年）

（三）翻譯著作（按出版日期先後排序）

霍克斯著、陳永寬譯《結構主義與符號學》（臺北：南方叢書出版社，1988年）

羅蘭·巴特著、洪顯勝譯《符號學要義》（臺北：南方叢書出版社，1989年）

羅蘭·巴特著、許薔薔、許綺玲譯《神話學》（臺北：桂冠圖書股份有限公司，1997年）

伍蠡甫、胡經之主編《西方文藝理論名著選編》（下卷）（北京：北京大學出版社，2000年）

羅蘭·巴特著、李幼蒸譯《寫作的零度》（臺北：桂冠圖書公司，2000年）

趙毅衡編選《符號學文學論文集》（天津：百花文藝出版社，2004年）

#### （四）外文著作（按出版日期先後排序）

Jakobson, Roman and Halle, Morris. *Fundamentals of Language*, (The Hague: Mouton, 1956)

Sebeok, Thomas A. ed. *Style in Language*, (Cambridge, Mass: M.I.T. Press, 1960)

Barthes, Roland. *Element of Semiology*, Translated by Annette Lavers and Colin Smith (New York, Hill and Wang, 1968)

Genette, Gerard. *Figures of literary discourse*, Translated by Alan Sheridan (New York: Columbia University, 1982)

Erlich, Victor. *Russian Formalism: History-Doctrine*, (臺北：書林出版社，1985年)

#### （五）期刊（按作者姓氏筆畫排序）

李正治〈興義轉向的關鍵——鍾嶸對「興」的新解〉，《中外文學》，第20卷第7期（1991年12月），頁67-79。

李正治〈比興解詩模式的形成及其意義〉，《明道文藝》，34卷2期（2004年9月），頁136-151。

陳伯海《釋「感興」——中國詩學的生命發動論》，《文學理論研究》，2005年第五期，頁2-15。

齊效斌〈「直尋」與「比興」：藝術理性對政治理性的反叛〉，《陝西理工學報（社會科學版）》，25卷1期（2007年2月），頁1-10。

顏崑陽〈從「言位意差」論先秦至六朝「興」義的演變〉，《清華學報》，新 28 卷第 2 期（1998 年 6 月），頁 143-172。