

古典詩歌意義的構成方式

蔡英俊*

今天這場演講的主題是「中國的詩歌美學」，而這樣的主題包含兩個概念，一個是關於「詩歌」的部分，另外一個則是「美學」的部分。簡單說來，假如我們要對中國古典詩歌提出一個最簡單的陳述來加以說明，那我們將會怎麼樣定義？如果詩歌是中國文化傳統裡最為重要、也最有影響力的一種文學形式，一種表達的形式，那麼我們又該怎麼去理解那所謂的重要性——為什麼詩是重要的？它的影響力到底在哪裡？這是我們所要追問的起點。

我們今天要討論三個問題。其一是審美活動的問題，也就是美學的範圍；二是詩歌情感的品質與內容究竟如何？最後則是在以表現情感做為前提之下，詩的語言如何能承載意義的問題。一般來講，現代中文用「美學」(aesthetics) 這個詞，以「美」這個字來指稱可能探討的範圍，其實是有一點窄化了。假如我們從「美學」這個詞的來源來看，基本上是得自於古希臘文所下的界定及其轉化，而在希臘文的脈絡裡，它的意思是「屬於感官知覺的」。就希臘人來講，人類的活動其實有三個向度可說，一個是純粹理論思辨的，也就是人可以設想問題，人試著要去解決問題，而這樣的探問可以是純粹思辨的，就像幾何那樣是最純粹的理智、思辨的結果；數學應該是最完美的典型，它不依傍任何外在事物，人可以在理智中進行思考。另外一個是屬於人的實踐，人總是活在一個具體的世界裡面，人必須要跟其他人互動，而互動就形成了一個群體，在群體裡面就牽涉到實踐的問題，也就是

* 國立清華大學中文系教授。

我的行為、我的行動該怎麼做，所以第二個面向就是實踐，倫理的實踐，人應該要怎麼樣跟其他人互動，怎麼樣叫做德行。第三個面向則是關於技術製作，如果要改變世界，我們總要改變自然，我們總是會製作一些事物，所以事物、工具所以存在就是關於技術的部分。我們會說在希臘的世界裡面，人的活動不論是思辨的，或是倫理實踐的，或是製作的，這三個範疇都有一個共同的根源，就是所謂的感官知覺，也就是經驗的。「美學」這個詞呢，原來是用來指稱人的感官活動，我們面對世界時，我們有五官可以運用，視覺、嗅覺、聽覺、味覺，還有觸覺，在這個情況底下，人在面對世界最直接的經驗其實是透過感官知覺來的，這是亞里斯多德一再說明的。從感官知覺活動開始形成一個記憶，記憶開始形成經驗，然後經驗開始被解釋，然後才有所謂思辨的活動、才有實踐的活動、也才有技術的製作活動。回過頭來簡單地說，「aesthetics」這個詞，當中文把它翻譯成「美學」的時候，其實就是一個窄化的過程，我們把感官知覺限定在美的層次。可是我們知道感官的活動不純粹是只有美的面向，我們可以感覺到醜陋的，感覺到害怕的，像在後現代裡面，為什麼對於怪誕的、或者荒謬的感覺，其實都是比較強烈的，這跟我們一般把美看成一個比較有限定的範疇，是完全不一樣的。

從感官知覺活動裡面，我們要問：詩做為一種文學藝術，在感官知覺活動裡面它要呈現什麼？也就是我們在看古典詩的時候，我們要看到什麼？從《詩經》開始，我們可以看到人跟他的世界之間的互動，人跟自然的互動。為什麼《論語》要說：「多識鳥獸草木之名」？因為在《詩經》，人是生活在一個自然的空間，他的情緒、他的感覺總是因應自然的事物而來的，總是由自然世界所引發的。我們可以想一想，現在這個季節大概是臺灣唯一讓人感覺最舒服的時間，在清華的校園裡，從校門口、宿舍走到人社院來，我們是不是曾張開眼睛看我們的世界

到底是怎麼樣？這些自然的事物有沒有變化？通常我們都是一無所感、一無所知，因為我們已經習慣生活在當下這樣一個充滿人爲物件的世界空間裡，外在的世界已不再讓我們感到新奇，我們只看到一片片的翠綠，或稱之爲樹、或草、或木，而有顏色的就叫做花，具體的世界跟我們關係不大了。在這種情況之下，我們的感覺要從哪裡來？因此，詩歌在於提供我們一個感官知覺的世界，在這裡面有詩人所感覺到的、也試圖要去描寫的、或者試圖要去傳達的外在世界。從審美活動來講，我們會說這種感官知覺其實保留了人類對世界最原初的經驗。藝術爲什麼會感動人？因爲它說明了、傳達了那種我們跟世界之間互動最原初的階段，沒有經過任何思緒或理智的干擾，表達了我們所直接體會到的感覺。從這個面向上看，我們要說美學的世界不是只有一個單一範圍，而是多樣性的，對於世界的掌握方式也是多變的，這也就是爲什麼在欣賞藝術時我們可以各取所需。例如我們會說貝多芬的第七號交響曲、第九號交響曲是宏偉的；也有可以很細膩的，細膩甚至到很平常的、平淡的小品，譬如孟德爾松、葛利格的鋼琴小曲；但也可以聽到純粹關於音樂形式建構的，像貝多芬後期的弦樂四重奏，他關心的是純粹屬於形式的問題。人的創造力表現在感官知覺活動上，而這個面向所指涉的範圍很廣，當我們重新去看古典詩時，可以找到很多獨特的、個別的、差異性很大的情感表現內容。爲什麼我們還會願意去讀古典詩，最主要的理由可能在於它召喚了我們內在某種最原初的感官經驗。

美學這個範疇所指涉的研究對象，一直要到了十八世紀德國的康德，才被界定爲一種關於審美判斷的、也就是感官對於世界的覺察方式。詩主要傳達了人處在世界裡的各種想像與知覺活動；詩人替我們說出了很多話，我們的感覺意念可以透過他們而傳達出來。詩的重要性、影響力，基本上是來自對於人

的感官經驗的塑造與體會。原來我們會以為藝術是模仿自然，也就是先有自然，然後才有了藝術品，可是在近代，往往會覺得反倒是藝術告訴我們怎麼去理解自然；我們對外在事物的理解，其實是透過藝術品而得來的，藝術品告訴我們怎麼樣張開眼睛觀看、想像這個世界，藝術品即是我們感官知覺的代言。這是我們今天討論的第一個論點。同學假如對這個議題有興趣，繼續深探下去，那就會發現這個論題牽涉到文學的意義與價值，這是一個文學研究或理論場域所追問的論題。意義的問題，更是一個價值的問題，同學可以自行在相關的論述材料裡面找到各種可能的說法，讓自己再走下去探問。

當我們追問詩的重要性與影響力時，我們要把它放在另外的兩個問題脈絡下來談，其中一個牽涉到詩所呈現的情感的品質的問題：詩表現出來的是一種情感，那我們要問那種情感的品質與情感的內容到底是什麼？在此，最後一個問題也就隨之而來，亦即詩歌語言承載意義的可能性的問題。情感有這些樣態，總必須尋求語言的表達，才可以被理解，那麼，語言怎麼樣承載情感的內容？這兩個問題其實是彼此相關的。在第一個部分中，我們所談到的審美經驗比較是一個根源性的問題，而我們現在要接著討論的第二個問題跟第三個問題，就專屬於「詩歌美學」的範疇，也就是探討詩所呈現的情感的內容、情感的品質為何？以及在表現情感的前提之下，詩歌的語言怎樣可以承載意義？

我們先看一個支配整個古典詩歌傳統的理論，出現在漢代的〈毛詩序〉：

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，故嗟歎之；嗟歎之不足，故永歌之；永歌之不足，故不知手之舞之、足之蹈之也。……故詩有六義焉：一曰風，二曰賦，三曰比，四曰興，五曰雅，六曰頌。

〈毛詩序〉把詩的活動界定為內心活動的指向，「志之所之」的第二個「之」字有前往、停留的意思，而「志」是情感、動向、或意念，詩因此就是人的內在動向所前往、到達與停留的地方；內在心思意念的動向、意向性、情感、懷抱，這些都可以稱之為詩。詩的內容是什麼？簡單說，就是作者的內在心思世界，也就是作者的情感意念、憧憬與懷抱、他的夢想與失落，甚至於他的歡樂與哀傷，這些都是「志」這個最簡單的字眼所可能指稱的涵義，也就是人內在的心意志向與情感，它是往內的。因此，「在心為志」，凡是停留在內在的、還沒有被表現出來的就是「志」，然後才是「發言為詩」，變成文字、轉成語言之後才是詩。內在的動向、情感、意念必須要尋求語言文字的表達，而語言文字的表達就構成詩的內容與形式，所以才會說「情動於中而形於言；言之不足，故嗟歎之」。有些學者認為這個「志」是比較特定有所指的、是理想性的，跟人的本性有關的，包含了某種不變的本質在，例如人永遠都是善良的，他的憧憬、理想應該都是最本質性的；而「情」則是指七情六欲，包含的面向比較廣。在這裡必須要提醒的一點是「言之不足」的提法，語言總是不充分的，不完備的，不夠用的，「不足」其實有多重的意義。語言如果要來承載意義時，它的功效性是有限的。這是一個有趣的問題，在《周易·繫辭》中有這樣一段文字：

子曰：「書不盡言，言不盡意。」「然則聖人之意，其不可見乎？」子曰：「聖人立象以盡意，設卦以盡情偽，繫辭焉以盡其言，變而通之以盡利，鼓之舞之以盡神。」

「書不盡言，言不盡意」，「盡」應該是窮究的意思，也就是「書」（文字記錄）並無法全部涵蓋或窮盡我們所要傳達的意思，它的功能是有限度的。語言不是一個十全十美的工具，它是不完美的，所以「言不盡意」，說出來的話沒有辦法充分載明我們內在所要表達的意念。譬如寫信寫到最後不想講了，也可

能懶得再說了，於是就點綴「書不盡懷」一句，告訴對方就此打住吧。這是你我往往有的切身的經驗，語言有時不能充分說明我們內在的想法、思緒或感覺。儘管如此，解套的方案還是有的。

在孔子說了這句話之後，對方就問：如果「書不盡言，言不盡意」，那麼，「聖人之意，其不可見乎？」如果語言不能夠承載內容的話，難道我們的意念情思就不能夠被理解了嗎？我們在論辯的過程中常常講「我的意思不是這樣」，可是被對方理解成這樣，所以才需要辯論、討論，要充分展示語言做為工具的效用。如果語言是有限、不能窮盡涵蓋所有的意念，不是一個完美的工具，那這時候該怎麼辦？孔子才接著說：「聖人立象以盡意」，如果我們意念不能充分傳達，那就藉助於具體的物象吧。「象」原本是指《周易》裡六十四卦的卦象，從「乾」、「坤」開始，到「既濟」、「未濟」，其中包含著某種次序，而《周易》就是透過這種次序的排列顯現出一套傳統對於生命的看法與設想，我們常用的成語就有來自於《周易》的卦名，譬如「否極泰來」中的「否」與「泰」；甚至「損益」的觀念，也是用了《周易》中的兩個卦名。「否」是不幸的，「泰」是安好的，一切的好與不好都是互相依賴的，不好的到了盡頭，我們才可以展望未來；畢竟冬天已經到了，春天還會遠嗎？儘管我們現在還是在冬天啊？但是也總有一個未來、有一個可以想像的憧憬。透過這樣的編排，我們或可以看出中國傳統看待生命的思維方式。如果生命是個歷程，那麼六十四卦的最後一卦應該就是「既濟」了，「既」字就是度過去的意思，即是完成了；然而，《易經》並沒有止於「既濟」。最後一卦是「未濟」，生命的盡頭原來還沒有結束啊。「既濟」跟「未濟」之間所隱涵的意念，就像「否」與「泰」、「損」與「益」、「剝」與「復」這樣相互依存的关系。生命似乎是由一個個的歷程所構成，但是過完這個歷

程，我們能夠說這就是盡頭嗎？沒有，唯一的盡頭是死亡，在生和死的中間，每件事情總是走完了之後又重新開始，所以每做完一件事，接著又會是下一件事情的開始：「未濟」，又重新要來過一遍，指向了未來的可能。這也就是莊子說的「與物相刃相靡」的真實狀態，人出生後就是與外在世界不斷摩擦、碰撞的過程，這個過程從形上的角度來看，不免是令人哀傷的、哀嘆的，所以莊子才說「其行盡如馳，而莫之能止，不亦悲乎」，你不能停頓，生命的過程是不斷跟萬物碰撞然後往前走，這是必然的。說到這裡，我們似乎走遠了。

原來「立象盡意」的「象」是指具體的符號，指稱卦象。假如語言是一個不完美的工具，我們不能運用它窮盡所有的外在事物，當然也包括我們自己的意念與感覺，那就必須改變我們對於表現方式與表現媒介的想法；我們就設法不再進入一個「解析」的世界。什麼叫解析？解析活動就是在說及事物的性質時進入「範疇」的概念，亞里士多德提出十個範疇加以說明，而到了康德，則再增補為十二個。當我們談論一個事物時，總是試圖要說明它的屬性，分別就事物的定量、性質、關係與樣態等範疇闡明所說事物的特性。先秦思想家，也有人在問這個問題，例如「白馬非馬」或是「堅白石」的問題。公孫龍為什麼要問這個問題？他的意思是當我們要談一個事物的屬性，譬如說「白馬」的時候已經不再是「馬」了，因為「馬」是全稱的、是普遍的概念，而現在說「白馬」則是特指的某一部份的馬，所指稱的重點是在於顏色這個面向，所以「白馬」當然不再是「馬」了。這是在邏輯辯論上一個重要的切割與分辨的方式。至於「堅白石」的論題也是一樣，石頭從我們感受到最直接的性質而言，既可以從它的顏色說它是白的，也可以說它的性質是堅硬的。當我們說及「堅白石」時，就是在對特定的名物進行解析的描述活動。當然，如果我們不斷進行拆解，就有

可能不知道事物真正的性質是什麼了，但這就是邏輯思維不斷深化的過程與必然的結果。在中國古典傳統中，「立象盡意」的提法改變了這樣的思維方式，立象要立在事物的具體性上，我們不進入思辨解析的過程，我們不再試圖辨認事物複雜的特性、詢問差異在哪裡，每個事物都是存在的彰顯。從印度傳來的佛教，禪宗最後最爲知識份子接受的理由在哪裡？可能因爲禪宗的思維論辯並不是解析的，而是在證悟的、是追尋突然之間的啓悟，所以說修行是吃飯穿衣，是很簡單的事物。這也可以回應到莊子所說的，道在螻蟻、在稊稗、在瓦甓、最後則在最不堪的東西，在屎溺，爲什麼說不堪？這是因爲我們的感覺試圖去區辨它們，否則，瓦甓、屎溺原也是自然事物之一啊。

從使用語言的策略來講，如果語言是不足的、是不完美的工具，那我們就必須超越它，轉用另一種語言的方式，也就是「立象盡意」，把意念直接建立在具體可見的事物上，這就是從《周易》出來的方式。我們要怎麼說出感知到的「理」、說出我們存在的感受，也就是我們當下的證悟？這種當下性就在具體的事物裡面。在〈毛詩序〉的陳述裡，我們可以看到今天所要討論到的兩項主題，一個是關於詩的語言，這是我們剛剛談過了的；接下來的主題，則是關於詩的情感的問題。我們要問這個情感的品質、情感的內容是什麼？我們在古典詩歌發展的歷史上可以看到各種不同生命情境的展示。在某個意義上說，中國古典詩歌的特質，就是王國維稱之爲「境界」的那種特質。「境界」，當然是就景物來講，有大景、小景，所以境界也有大小，可是，境界的大小又體現了生命的不同情態，因此詩歌的境界就是生命的境界。如果我們從詩的情感、品質著手，我們就會把詩等同於詩人的生命；詩是詩人生命的展現，詩人具有怎樣的生命情調，就會展現爲怎麼樣的詩歌內容。古代的批評家說「郊寒島瘦」，孟郊詩是寒的，賈島詩是瘦的，「寒」跟「瘦」

既是兩人詩歌作品的特性，但也是生命的特性。李白是詩仙，杜甫是詩聖，爲什麼是仙、又爲什麼是聖？這基本上是生命情態的展現，所以讀詩一定要瞭解詩人，這是中國古典傳統理解詩歌的方式，這跟我們現在常說「詩是一種語言的藝術」是有著不同的理路，在亞里士多德談論悲劇時，他從來不談論悲劇作家的個人面向，詩歌就像所有的成品一樣是製作出來的，就像桌子、椅子、大理石的雕像或一幅圖畫一樣，其中只有面對材料時，掌握材料的技術與能力，所以說詩歌是語言的藝術，是掌握語言的技術與能力。這跟我們前面談到中國對於語言的不信任的態度是不一樣的，古人不會將語言視爲可以全力揣摩經營的材料對象，而是以當下即是、目擊道存的態度，選用最簡單的事物將所要傳達的情感意念暗示或烘托出來。古典詩歌的語言爲什麼要求簡單、平淡而又要充滿暗示性，也就是所謂的「含蓄」的美典：含蓄指的是不要把許多的情感內容道破，往往有言外之意、有寄託。因此，我們在解讀詩歌的過程中都會先假設有個作者的意旨在，假如有關作者的資料不夠明確的話，閱讀的判斷就會開始猶疑起來。也就是，我們的理解是從詩人到詩，我們認爲詩就是詩人生命情態的展現。

關於情感的內容、品質的辨析，便是古典詩論中主要的議題，而宋代嚴羽所提出的「優遊不迫」與「沉著痛快」這兩種看似對立的風格表現型態，其實就是兩種不同的情感典型。我們可以簡單地分成兩個端點：一是「沈鬱」，情感是濃烈的；一是「神韻」，情感則是超脫的。繆鉞在《詩詞散論》中曾提到中國詩歌有兩種表現情感的典型，一位是莊子，莊子的情感方式是「蜻蜓點水，旋點旋飛」，碰到事情不沈溺，能出能入，能享受情感的豐富性，享受情感的強度、力度，可是終不陷溺，所以可以跳出來，你可以說他是超脫的，跟這個世界是有距離的。另外一位則是屈原，屈原用情就像春蠶作繭一樣，如果情緒的

一個端點浮現出來了，就會團團繞在情緒裡面，雖然纏綿悱惻，而在情感上也有其濃烈度，可是不免作繭自縛。堅持超脫與堅持投入，這兩者都是典型。你可以說屈原是沈溺的，但是他成就了一種典型，將情感挖到最細微深處、最深刻；你也可以像莊子那樣超脫，永遠不陷溺，永遠自在的。這是情感光譜上的兩個極端，其他詩人大都是在兩個端點之間擺蕩。像杜甫早年他的情感濃烈度很強，有個遠大的抱負：「致君堯舜上，但使風俗淳」，可一到了晚年，外界極細微的事物也都成了他可以欣賞的對象：「穿花蛺蝶深深見，點水蜻蜓款款飛」，但也就是這種閑情的觀照，卻讓理學家程頤不解的問說「如此閑言語道出做甚？」蘇軾呢？他的生活閱歷對我們現代人來說也是十分獨特的，在十一世紀的最後五年間被逼走到了海南島。可是我們為什麼對他的詩詞印象特別深刻？因為他不斷在反省他對生命的態度，好像每在一種艱難的經驗過後，他的態度卻都有一種自在、灑脫。

如果說「沈鬱」與「灑脫」這兩種情感是中國詩歌傳統中的兩種典型，而其他的情感樣態則是混雜的情況，那我們就可以從中辨認情感的成分是偏向哪一個端點。所以我們要問，詩人成就了哪一種情感內容？我們會說李賀是詩鬼，因為作品裡頭總是陰風慘慘，很怪異的世界。到最後，我們甚至可以用一個字來概括詩人，所以南宋的詞人姜夔就是一個冷字，他只能冷視這個世界。詩是詩人情感內容跟品質的彰顯，情感的內容跟品質是我們衡量詩的重要面向，這是因為我們認定：「詩者，志之所之」。因此，我們很難想像「真誠」會是一個問題。對西方來說，詩人可以像隻變色龍，詩人是在觀察、描寫經驗，但經驗不一定要來自於自己的體悟。對我們來說，「不誠無物」，不真的東西絕對不能成就任何事物，所以詩人不能說謊、不能不真誠，經驗絕對要從親身而來的。真誠、而不一定是真實，

這對中國文學傳統而言，絕對是一個值得關切的問題，而這個關鍵點的影響也很大，我們曾經看過當代文學獎的評審，如果碰到比較特殊的題材，往往會問及作者的身份與書寫的真誠。

如果詩歌是一種語言的藝術，那語言的呈現問題要怎麼談？我們先岔出來談經驗的呈現方式，以蘇軾所寫的〈永遇樂〉（燕子樓）為例，說明我們要怎麼理解文學藝術。文學是什麼？文學有詩歌、小說、戲劇與散文四種類型，其中散文所關涉的問題比較複雜，先暫時存而不論。所有文學都是從經驗、感覺、體會而來，而這種種經驗體會在這些類型中怎麼被表達、被呈現？我們可以用感覺來抒發，也可以進入細節用敘述的方式來說明，更可以用演出的方式來傳達。「敘述」就是小說，講一個故事，而「抒發」就是關於感覺的、就是詩，它沒有細節，詩是一種整體的感覺的判斷。蘇軾的〈永遇樂〉，並不是在細講一個曾經發生過的故事，而是他對於這個故事的情感反應；關於燕子樓這個事件，他當下的感覺是什麼。詩永遠是抒情的，是面對具體事物或情境所引發的感覺。我現在在面對寫作的問題，想要矯正一個觀點，就是現在很難有純粹的抒情文，朱自清最動人的〈背影〉，我們會說是抒情文，對不對？可是〈背影〉最動人的地方在哪裡？就在他描寫父親的形象，他父親要爬過鐵軌買些東西給他，所以這是事件的具體細節啊！因此，很難有純粹書寫情感的抒情文。一個事件，既可以用來敘述細節，也可以抒情。說過去的事情就是小說，把事件演出來就是戲劇，戲劇就是演員變成原來經驗的實踐者。我們可以看到詩、小說、戲劇的區隔在哪裡？他們同樣都在解釋過去的經驗，只是解釋經驗的方式與呈現方式不一樣。

黑格爾在《美學》中，談到抒情詩在描繪外在事物細節上的特點時說：「詩只能在內心觀照上起作用」，抒情詩是「觀照」的，「回首向來蕭瑟處，也無風雨也無晴」，蘇軾訴說了他在事

件過後的整體的感覺是什麼，「也無風雨也無晴」，可是實際上的過程卻是「穿林打葉聲」。但他沒有寫穿林打葉的過程，而是在事件完結之後，他提示了一個整體的感覺。「蕭瑟」，即是在觀照之後的判斷，至於寫小說的話，那就一定要把過程寫出來。黑格爾說：「詩要把一眼就能看遍和認識清楚的事物分散為一些陸續呈現於意識的運行行列，過分詳細的細節描繪必然使對整體的認識遭到混亂和破壞」，譬如在種種事件過後，我們感覺有一種哀傷，就暫且稱之為「蕭瑟」吧，就是歷經風霜而後有的感覺。詩要的是整體，你不能解析，一旦解析就破壞了整體感，所以黑格爾說：「抒情詩的內容不能是一種擴展到和整個世界各方面都有聯繫的客觀動作情節的展現，而是個別主體及其涉及的特殊的情境和對象，以及主體在面臨這種內容時如何把所引起的他這一主體方面的情感和判斷，喜悅，驚羨和苦痛之類內心活動認識清楚和表現出來的方式」。因此，我們要用詩來建構歷史，就會有一個理論上的盲點，就是詩沒有細節，我們如何建構詩歌試圖摹寫的歷史？這是在考察詩人傳記時會碰到的一個盲點，這還需要其他材料證據來克服的。

至於詩歌中的「情」要怎麼表達？中國傳統會說，「情」必須找一個具體相呼應的「景」做為呈現時的憑藉與媒介，這也就是二十世紀初英國詩人艾略特所說的，要為經驗找尋到一個「客觀的對等物」(objective correlative, 葉嘉瑩先生翻譯為「外應物象」)。詩就是在找尋對應物，而且還要是客觀的，詩就是在為情感意念找尋特定而且客觀的對應物、相對物。因此，我們才會說景象會包含情感，「昔我往矣，楊柳依依，今我來思，雨雪霏霏」，其中「楊柳依依」所試圖召喚是一種什麼樣的情緒？而「雨雪霏霏」又會是一種什麼樣的情緒？詩是要為情感意念找尋客觀對應的東西，這可以是自然的景物，也可以是一個事件，但「燕子樓空」，雖然說出了一個過去發生的事件，但指涉

的重點卻是燕子樓不在，人物全非了，蘇軾要說的是一種感嘆，而不是說故事，情緒是孤立出來的當下，所以詩為什麼都是關於當下時間的情緒感受或心境。敘述則是要找尋事件之間的因果關係，所以小說是要解釋人的行為，西方學者總說，小說告訴我們很多關於心理學的問題、關於人的問題。我們可以用英國小說家 E. M. Forster 的理論（《小說面面觀》）來談小說是什麼？佛斯特舉例來說明，大致是這樣的：「王后死了」跟「國王死了」，這原本是兩個孤立的事件，可是當我們說「王后死了，國王也就死了」時，這兩個事件之間就隱然有了因果的關係；因而就在「王后死了，國王因為傷心也就死了」這樣的陳述當中，「傷心」、所以「傷心」的具體性，就是小說家所要描寫的重點，他試圖要在因果關係中給出細節上更多的描繪。

如果對比於小說的呈現方式，詩不免要藉助景物意象而招喚一種「興發」(evocation) 的聯想活動。在詩裡頭，我們要藉助外在的事物，所以我們會講「意象」，然後才會講「情景」，因為情感需要透過外在的事物才能成形。詩、小說、戲劇的共同點在於它們都是人類對於過往經驗的傳遞、描述、說明，但我們要問，為什麼是在小說，為什麼是在詩，為什麼在戲劇。詩藉助於外在的景象，傳達內心的情感。另外一種傳遞的方式是透過事件，事件就構成情節，小說以情節為主，而詩則以意象為主，兩者是不一樣的。詩在掌握意象，小說在發展情節，但它們同樣是經驗的產物。我們可以想一想，當你要把一個經驗寫成詩的時候，你要關注的重點是什麼，而當你要把一個經驗寫成小說的時候，你要關注的又是什麼。在事件中，我們關注的是前後因果關係，所以時間性很重要。我們讀童話故事的時候，第一句都是什麼？「很久很久以前」(Once upon a time, there was a king)，其中的 was 就是過去式的時態，如果勉強翻成中文，就成了很拗口的中文：「過去有個國王」。在小說裡，

時態很重要。小說從過去發生的一個時間點觀看過去、現在、未來，詩雖然也發生在過去，可是它永遠都是現在。就像王粲的〈登樓賦〉，讀到最後，好像看他直接從樓上走了下來，可是那是已經發生的事件。詩只有一個定點，就是當下——過去的當下；小說是過去的「過去、現在、未來」。在西方的小說中，時態是相當重要的，動詞是事件的開始，而事件就是關於動作的。這也是中文最難回應的問題。在古典詩的歷史發展過程中，動作性慢慢變成一個靜態的意象，到了近體詩，動詞往往變成動名詞，你們學過英語都知道，動名詞是作什麼用的，是用來修飾的，便成為形容詞的性質了。中國詩歌到了唐詩，動詞往往變成動名詞，靜態的動詞，動名詞的性質與形式是很重要的。

情感的成形與顯現方式，就牽涉到我們今天主題的第三個點，語言的呈現問題。前面我們提到《周易》中「立象盡意」的提法，我們所說的具體性就是顯現在客觀的事物。我們可以看出清代陳廷焯的《白雨齋詞話》：

所謂沉鬱者，意在筆先，神餘言外。寫怨夫思婦之懷、寓孽子孤臣之感，凡交情之冷淡、身世之飄零，皆可於一草一木發之，而發之又必若隱若現、欲露不露，反復纏綿，終不許一語道破。匪獨體格之高，亦見性情之厚。

陳廷焯回顧中國的古典傳統，所有的情緒，「凡交情之冷淡、身世之飄零，皆可於一草一木發之」，都是透過自然的、具體的物象直接呈現出來，不是講成故事，而是透過暗示，把情感寄放在自然景物中。接下來「發之又必若隱若現、欲露不露，反復纏綿，終不許一語道破」，中國的古典詩是不講窮盡的，「不到千般恨不消」的那種情緒是很難在中國想像的。你去看看西方的音樂發展到了浪漫樂派，他們試著要把情緒窮盡、彰顯到最究竟極致。可是中國卻另有一種智慧，「及至到來無一事」，結

果總是留不下痕跡，似乎什麼事也沒發生過。可是到了近代，我們就比較開始貼近「不到千般恨不消」的狀態，試圖想要窮盡一切的可能性。我們說西方的文化形象的代表是浮士德，他爲了追求無限可能的知識而出賣自己的靈魂，無限的可能代表了無止盡的追求，所以導致悲劇的發生。中國則有另一套對應的方式，知道「否極泰來」、「既濟未濟」，自有一種超脫的觀照，生命到了最後也不求投入。這也是爲什麼有一種美的典型，如我們前面所提到的，如莊子一樣，他不介入，成就了一種神韻的生命態度，好像這世界沒有一種事情是他關心的、會干擾他的，看起來好像是無情的。

再回到今天要說的有關語言的部分，簡單地說，這就是「賦、比、興」的問題。中國的詩歌傳統中，情感意念與具體的對象事物之間，其實是形成一種照應關係。爲什麼寫到夕陽就有某種情緒，而這種情緒不用細說就可以直接呈現出來。事物與它所代表的情感，具有一種特定意義的指涉作用與照應關係，這牽涉到文化的養成。詩歌中談到「長安」，對中文系的同學是一種特定意義，可是對於不是中國文化養成脈絡的人，「長安」可能只是一個地名，聯想的深廣層次就包含在文化的養成裡。所以如果我們再不讀古典詩、現代詩，詩可能就永遠消失了，偶爾翻開詩集讀一讀，你們或許會發現一些有趣的東西。詩的語言怎麼建構意義？如果我們說小說是透過情節的開始、衝突、逆轉來建構意義，那麼詩是怎麼透過語言來呈現情感的樣態？從論述的起點來看，就是「賦、比、興」。什麼是「賦」？「賦」就是直接說，我的感覺很好，我現在正在聽課，直接把你心中的想法說出來，就是賦，先別管漢賦的「賦」是怎麼定義。

「比」呢？「比」就是把兩個事物作比對，而這個比對是要看出兩者間的關係。就語言的功能來講，語言是爲了傳達意念，communication，語言是用來溝通的。如果是爲了溝通，只

要能承載簡單的訊息就可以了，我現在正在上課，我很想念你，我覺得很好，就溝通的功能來說，語言只要能直接說出來，就可以傳達意念了，我們就可以用這個最簡單的語言形式在世界上生存下去。可是爲什麼要「比」？「比」就是要在兩個事物之間找到它們的共同點或類似性，在學習的過程中，這或可叫做「心智的跳躍」，這就是智能的跳躍，也就是人類文明之所以可能進展的基礎。「比」就是把簡單適時的需求轉化了——我肚子餓、我被淋濕了，可是當我們說我肚子餓到像怎麼樣的時候，我們已經撇開了簡單的需求，肚子餓的狀態是可以被欣賞的、可以被觀照的，我們給了它一個創意。當我們跳脫的實際的需要時，也就成就人之所以爲人可貴的地方，因爲我們不滿足於我們直接的感受與需求。淋濕了，最常用的語詞會是什麼？就是落湯雞，這原來是個比喻。落湯雞在原本的使用上，可能是個創意，它把一個人的淋濕狀態、狼狽狀態，用了一個具體的物象來代替它，也就是艾略特說的「找尋客觀的對應物」。可是落湯雞現在已經變成一個很平常的用語，不免陳腔濫調。「我的愛人是朵紅紅的玫瑰」，這也是「比」，愛人與玫瑰的關係在哪裡？就是比喻的關係。「賦比興」的「比」也是這個意思，《詩經》中最有名的「比」就是〈碩鼠〉或〈鴟梟〉，就是藉由外在的事物來傳達意念，創造力就是爲既定的事物跳脫限制，給予它全新的內容。「賦」是最簡單的，現在的流行歌曲歌詞之所以聽來有點乏味，主要是因爲它們都是直接講，內容不外乎我現在很想你，你現在卻離開了，這些歌詞如果用「賦、比、興」的分類標準來看，它們純粹運用「賦」的手法，連一個比喻的意象都不願意花腦筋去想，如「我離開你了」可以是一個怎麼樣的狀態，如果能把這個狀態寫出來多好，對不對？智力呈現在思考、比對的活動，而不在純粹的感覺了。

每一年過去，我們都會反省，曾經許了許多的願望，可是總是事與願違，什麼事情都沒有做成，有很多遺憾，可是還是年年要下個願望，留待明年再來後悔。因此，當我們說「年年事事與心違」時，這就是直接說，就是「賦」。可詩是要表達感覺的，就蘇軾來說，當他說「萬事如花」、「餘年似酒」時，他想傳達什麼感覺？世界上所有的事情都像是什麼？剩下的時光又像是什麼？蘇軾可以直接說，可是他並沒有直接說，他用比喻的關係，像花一樣，像酒一樣。我們常講，太陽底下沒有新鮮事，假如萬事像花一樣、剩下的時光像酒一樣，那它們比較之後的共通性在哪裡？——「不可期」與「那禁瀉」。因為在蘇軾的詩中，前面先講到去年在哪裡看花，今天在哪裡看花，但因為這其中經歷一個重要的事件，幾乎要上刑場面對死亡了，可是卻又活了下來，所以他有感慨。他認為萬事就如同花一般，但不知道花什麼時候會開放，不能期待，生命裡面也充滿突兀，不可期待。絕望是一種幸福，海格德說人生唯一確定的事是死亡，除了死亡是確定的事，其他都是不可意料的，所以才會絕望，所以絕望是一種幸福。就跟憂鬱是一種最好的實存心靈感受一樣，因為我們在其中感受到生存的具體性，那種不確定性就是生命的本質。當然，蘇軾沒有想到那麼多，假如對過去所有逝去的生命有這樣的覺悟，那他怎麼面對未來？所以剩下來的時光就要像酒一樣：「那禁瀉」，哪經得傾倒？所以剩下的時光要讓人慢慢的品味，人生的突如其來，讓蘇軾覺得一切都是不可期待的，都是突兀的，剩下的時間就必須要好好看住它。「萬事如花不可期，餘年似酒那禁瀉」，這裡的「如」、「似」都是比喻的修辭格式，你們在讀修辭格的時候都知道這是明喻的手法。

「比」的功能，就在將兩個事物放在一起，「比」在西方文學傳統中是相當重要的，*metaphorical*，隱喻的，詩歌作品之所以能成為語言的藝術，就在詩歌所塑造的比喻格式，像莎士比亞

在《馬克白》裡頭說：Life's but a walking shadow, a poor player，生命像什麼？生命是個行走的影子，是一個很笨拙的演員。詩人最大的創意就在於他將兩種狀態對比起來，然而馬克白在說這個句子的時候，內心是絕對哀傷的、絕望的，其中有著某種負面的情緒在看這個世界。我們還必須說，比對之後的意義在什麼地方。詩的重要性並不在於修辭格式本身，而是這格式所要傳達意義為何。A 為什麼代表 B？「愛人是朵紅紅的玫瑰」，玫瑰就是我們要找尋出來詩人所要讚美、形容的那位愛人的某種特質。

「興」呢？「興」就是「起」，就是「起情」。「興」最好的例子就是〈蒹葭〉：「蒹葭蒼蒼，白露爲霜，所謂伊人，在水一方。」開頭說出的景物是用來襯托、用來召喚「伊人」的意念，詩人要先找到一個場景，用來召喚試圖傳達的意念。在此，「興」與「比」有個很大的差異。我們說「比」是將事物放在一起，彼此是對等的，如愛人與玫瑰，但是我們絕對不能說「蒹葭蒼蒼」就等同於「伊人」。「蒹葭蒼蒼」是什麼意思——一片白茫茫的蘆葦。一片白茫茫的蘆葦與愛人之間有什麼關係？除非我們心存嘲弄，我們才會說白茫茫的蘆葦是我的愛人，因此我的愛人可能是「會思想的蘆葦，行動的侏儒」，但「思想的蘆葦」絕對不是個正面的讚美。用莎士比亞的意思來說，他曾經形容他愛人的頭髮比鋼絲還要硬，這是誇大。所以除非你要心存嘲弄，否則白茫茫的蘆葦絕對不會是「比」，當然我們還是可以辨認是否心存嘲弄，莎士比亞最後說因為我已經找不到任何東西可以形容你的美好，他還是把他的心意說出來了。至於在「興」裡頭所說出的物象，往往是不能被解釋爲比喻的關係，否則解讀會出狀況的。不過《詩經》裡頭也常常有「興而比」的手法，如「習習谷風，以陰以雨」，這時候在起興的當刻，就可能有比喻的作用：一個女子用來形容她暴虐的丈夫，性格陰情不定，就像山谷裡吹起的風一樣。

同樣是起情，詩人也可以先從自然物象開始，而同時這個自然物象也可以與他要傳達的意念有部分關係，因此介入了「比」的成分。中國傳統面對情感意念的表出方式用三個概念加以說明：賦、比、興，三者表現方式上是可以明確區分開來的。興，一定是放在詩的開頭，如「關關雎鳩，在河之洲」。可是齊梁時代的鍾嶸在〈詩品序〉中就這樣說道：

詩有三義焉：一曰興，二曰比，三曰賦。文已盡而義有餘，興也；因物喻志，比也；直書其事，寓言寫物，賦也。

他說「文已盡而意有餘，興也」。原來我們說「興」是起情，是「先言他物」，因此，在次序上永遠是放在詩的開頭。可是鍾嶸認為：話說完了，但情感意念還沒有完結，這才是「興」。古典詩的發展，到後來便往往用意象作結，這手法就來自於鍾嶸的提法。情感意念的表達，要在文字結束之後還可以餘波蕩漾的延續下去，譬如「淮南皓月冷千山，冥冥歸去無人管」，姜夔寫到這裡就結束了，可是詩的情緒就這樣結束了嗎？絕對不止如此，只是剩下的部分要讓讀者自己去感覺了。「興」的手法，在古典詩中有許多變化，一開始是出現在詩的前頭，後來又跑到結尾。唐代詩人批評家在開始時討論詩要怎麼開頭，到後來就開始討論到詩要怎麼結尾了，這樣就把含蓄的部分放到詩的結尾了。「賦、比、興」成了中國詩歌傳達情感的三種型態，而這其中，「興」可能是比較純粹屬於中國古典詩的表現手法。在解讀上，最難的部分就是怎麼解釋為何從 A 到 B，或是從 C 到 A，就像我們怎麼說「蒹葭蒼蒼」與「所謂伊人」的關係，對詩人來說，那絕對是有意義的關聯，但是就讀者來說，當詩人沒有說出其具體性時，我們就無從得知。慢慢從開頭情與景之間的關係說起，然後牽涉到整個詩歌的語言表現問題。「興」就是「以少總多」，用最少的、最精鍊的文字去傳達意義含量最豐富的語言形式。「興」在中國古典文化傳統中就成就了一種「含蓄」的

傳統。話沒有說完、不要說完，而是用具體的物象來呈現。具體的物象，它的暗示性又相當強，就像「楊柳依依」的「依依」，「桃之夭夭，灼灼其華」的「灼灼」要怎麼解釋？這些意象所要承載的情感內容與意義是需要被解釋的。

今天的演講還有一層意義，那就是在我們這個時代，為什麼還要談詩歌的美學？為什麼詩歌對我們來說是重要的？其重要性就是詩在過去曾經發揮過它的重要性及影響力。但我們要追問，它的影響力在哪裡？我們說詩用很含蓄的語言去說複雜的意念，含蓄原本是一種詩學，是中國古典詩傳統的創作手法與詮釋原則，可是「含蓄」到後來可以由「詩學」(poetics)轉成「政治」(politics)，成爲一種修辭策略，一種政治的倫理。「含蓄」，成了你不能說、也不應該做的一種節制力量，這裡頭當然還另有可以繼續推想的問題。中國古典文化傳統中自有一個解讀詩的系統，就是詩要放在政治教化的脈絡來理解，就像漢代鄭玄所說的：「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。」所以我們要常常提醒自己，聽靡靡之音，就是國之將亡的徵兆，我們似乎應該每天都聽聽鼓舞人心的音樂，像是聽〈芬蘭頌〉用來振奮我們的心情。這裡其實有一個認知上的盲點，過度強調：社會政治風氣的好壞，必然跟文學藝術是有關係的。鄭玄說：

賦之言鋪，直鋪陳今之政教善惡。比，見今之失不敢斥言，
取比類以言之。興，見今之美嫌於媚諛，取善事以喻勸之。

在鄭玄的注解中，「賦」就不只是直接說了，而更是要直接說政治社會的好壞，直接說當下政治措施做的好不好。「比」呢？是看到了政治上有失德之處，可是說出來又怕有點得罪，所以就含蓄地藉另外的事物來比。我們原本說，愛人與玫瑰，是兩個事物之間在性質上的相同性，可是這裡的「比」則是看到了政

治上的缺失，所以「比」往往都是負面的。「興」是什麼？是你看到了社會的好，但又不願意直接說，因為別人會以為你在諂媚，所以只好用另外的事物委婉的來替代。這裡，詩人所以害怕「得罪」與「諂媚」的可能對象會是誰？當然是統治階層，尤其是當朝的君王。因此，從漢代之後，自然物象的意義大都可以放在政教的脈絡底下來解釋。從這裡可以看到，中國古典傳統對於景物的意義解釋，自有一個政教脈絡的詮釋系統，這與我們現在單純從生命意義的解釋上著手是相當不同的。「含蓄」就形成了一種相當強的修辭策略與政治倫理，尤其在群體之中，這種「含蓄」就更有制約的力道，而文化上頭的概念成了生活中具體微妙但又隱約可見的力量，這是個有趣的問題。提供這些可能的想法與設想方式，主要是希望大家能夠繼續追問，而不只是得到一些簡單的結論。我一直相信，人最大的幸福就是花點腦筋想一想事情，尤其是在大學這個階段，政府為什麼要投資那麼多的公共經費在大學，而不是技術學院或專科學校。想、思考就是一種幸福，從亞里士多德所開始的「學院」的概念與傳統，思辨就是一種幸福，那是沒有任何人能剝奪你的。譬如你在上課的時候想自己的事情，沒有任何人會知道，這也是為什麼極權專制的統治往往會害怕可以發呆或沉思的人，因為發呆或沉思的人腦筋與內在世界是不可測的，那種想像的馳騁本身是不可掌握的，你可以掌握行動中的人，卻不能掌握思想中的人——為什麼？因為他有無限的可能。因此，我們可以追問，詩人想告訴我們什麼，我們又要感覺什麼。最重要的，我們怎麼能不讀這些曾經被想過的、被說過的話，進而已經成為偉大文化的成就之一的詩歌呢？

另外，我們剛才提過 *metaphor*，隱喻，就是用 A 來代表 B，愛人是紅玫瑰，生命是行走的影子，雖然兩者不一樣，可是愛人與紅玫瑰、生命與行走的影子兩者都在文字中呈現出來。美

國漢學家 Stephen Owen 宇文所安認為，如果整個西方文化的意義是由隱喻系統所構築成的話，那麼，中國的用言方式以及透過語言所蘊示的思維方式，就是 *synecdoche*，舉隅，就是以部分代全體。成語中有「一葉知秋」，一片葉子掉落，必然會知道秋天的到來；或是孟子說的「聽其言，觀其眸子，人焉廋哉」，聽人說話、也看他的眼睛，或可知道他全部的心意。我們的語言慣常以部分代替全體，可是這種思維習慣裡藏有個危機，單一事件可以發生，但並不必然導致如此、如此的結果，但是「舉隅」的思維卻表示了某種必然性。古典文化所隱含的推理上的危機可能就在這兒，你作了一件壞事，你整個人就是壞了，有了烙印，再也不能回頭了。

我自己的矛盾點也在這裡，我對詩的體會當然比較多，可是我總覺得對於世界的理解應該是小說的呈現方式，我們總應該看一看不同事件的發展、它們之間的因果關係。雖然古典詩成就了某種典範，那裡面的細膩、複雜性自不會輸給小說，可是詩總不免只是情緒的反應而已，永遠都只有個人感覺的好不好。我比較希望見到有更多敘述的心靈來敘說我們這幾代的故事，有故事，才會有具體的細節。二次世界戰後，為什麼猶太人的問題會讓德國人或整個歐洲人都深感焦慮？因為戰後的猶太人一直在寫他們自己的故事啊。中國戰場的戰爭有八年，但八年過去了，一切也似乎都煙消雲散了。隨後來的四七年、四九年的動盪與亂離，更在似有若無之間。是誰的故事真切？是哪一方的故事？當我們還沒有學會好好講述彼此的故事之前，就已經充滿了各種色彩的感覺與判斷，似乎是非就這樣決定了。這是歷史與政治最殘忍的部分。因此，只有講述故事才能夠召喚記憶，不再遺忘；也只有讓具體的細節顯現出來，我們才可以理解曾經有過的過去、更可以討論、並且辨認彼此。這樣，我今天的話題好像是多了一點，但希望你們在校園裡能夠

多想一想，畢竟，腦袋是越想，生命力就越旺盛；要能不滿足於簡單而常識性的問題，要不斷追問、探詢才是真正的樂趣。

因為時間的關係，我們今天的演講就到這個地方結束。

（謝易澄記錄整理）