

《北市大語文學報》第九期；23-44頁
臺北市立教育大學人文藝術學院中國語文學系 2012年12月

《文心雕龍》「物感」說與「興」義之辨

黃偉倫*

【摘要】

茲就一個觀念史的角度來看，《文心雕龍》不僅具有總結齊梁以前文學創作經驗的意義，在「物感」論史上，更可說是集六朝以前「物感」論述之大成，並由此奠定了「物感」的理論取向及基本範型；而就「興」義而言，「興」義從先秦時期的「讀者感發志意」之義，到東漢時期的結合作者本意與語言符碼的「託喻」之義，再到六朝的「作者感物起情」與「作品興象」之義，也是到了這個階段才被賦予了與「創作發生」相關聯的內蘊，由於論域的重疊與質性的相近，遂使得二者之間具有著豐富的可對比性意義和價值可供探討。因此，本文之作即在針對《文心雕龍》中同樣涉及創作發生論域的「物感」說及「興」義進行比較分析，意欲通過對兩者理論內涵及其特性的分析論述，然後在一「比較思維」的方法論意義底下，藉由「理論的歷史起點、問題意識、理論定位、主客關係」等判準，簡別雙方的特性與異同，希冀能通過對比以豁顯其差異，藉由差異以表徵其特質，以獲致對二者相關理論屬性的貞定以及更全面的深入瞭解，並藉此表徵《文心雕龍》在「物感」及「興」義發展進程中的特殊意義和價值定位。

關鍵詞：文心雕龍、物感、興義、感物起情、比較思維

* 國立政治大學中文系助理教授。本文為國科會計劃「古典美學範疇物感說的理論架構及其歷史發展圖式(Ⅲ)」(計劃編號NSC 100-2410-H-004-129)之研究成果，並承蒙兩位匿名審查學者提供諸多寶貴意見，於此特表謝忱。

A Distinction between the Concept of ‘Wu Gan’ and the Meaning of ‘Xing’ in the work of *Wen Xin Diao Long*

Huang, Wei-Lun*

Abstract

In the perspective of the history of ideas, *Wen Xin Diao Long* not only has the significance as being a summary of the literary creation experiences before the period of Qi Liang Dynasties but it is also a great combination of different discourses about ‘Wu Gan’ before the period of Liu Chao in the history of the discourse of ‘Wu Gan’ and it also has laid a theoretical orientation and a basic paradigm of ‘Wu Gan’. As for the meaning of ‘Xing’, it had been changed from the meaning of ‘reader Gan Fa Zhi Yi’ during the period of Xian Qin to the meaning of ‘Tuo Yu’ that combines the author's intention and the codes of language during the period of Dong Han and then to the meaning of ‘author Gan Wu Qi Qing’ and ‘work Xing Xiang’ in the the period of Liu Chao, during which the meaning of ‘Xing’ had been given a meaning related to ‘occurrence of creation’. Because of the overlap of the two discourse domains and the similarity between the two natures, there are rich significance and value of comparability between them to be explored. Therefore, this paper aims at analysing the the concept of ‘Wu Gan’ and the meaning of ‘Xing’ in the work of *Wen Xin Diao Long* as both of them are related to the discourse domain of ‘occurrence of creation’; then, it aims at distinguishing the features and the similarities and differences between the two notions, on the basis of the methodology of ‘comparative thinking’ as well as the viewpoints of ‘the historical starting point of a theory, question consciousness, theoretical positioning, and the relationship between subject and object’, through the analytical discourses about their theoretical contents and features. It is expected that the differences could be highlighted through such comparison and that the features could be highlighted through such differences in order to give a more complete and profound understanding about these two notions and demonstrate as well the specific significance and value of *Wen Xin Diao Long* in respect of the development of the notions of ‘Wu Gan’ and ‘Xing’.

Keywords: *Wen Xin Diao Long*, Wu Gan, Xing, Gan Wu Qi Qing, comparative thinking

* Assistant professor, Department of Chinese literature, National Cheng-Chi University

壹、引言

從發生論的角度來看，古典文藝美學在有關創作發生的問題上，主要表達了一種從內在心理根源來追溯其因的特殊思路，並將對此問題的理解界定為「情感的興發」，認為創作之所以發生必有一「動力因」以為推力，而此一心理動能的產生主要是根源於情感的觸發與感蕩，至於情感的激發則又是來自外物觸動的結果，是由稟賦著性情的人，在與外物接觸的過程中，觸發了內在的情感，於是順隨著情感的波動與蘊蓄，便有著排遣、抒吐以吟詠其情性的自然需求，繼則因藉著藝術化的語文媒材，在一內在實有之外化的過程中，凝塑成物態化的作品形象，這便是傳統文論在創作發生問題上所揭舉的「物感」說。

至於此中的實際論述，早在《禮記·樂記》的階段即清晰地表達了這樣的觀點，所謂「樂者，音之所由生也，其本在人心之感於物」、「凡音者，生人心者也。情動於中，故形於聲，聲成文，謂之音」、「凡音之起，由人心生也。人心之動，物使之然也，感於物而動，故形於聲，聲相應，故生變，變成方，謂之音。比音而樂之，及干戚、羽旄，謂之樂」，又說「人生而靜，天之性也；感於物而動，性之欲也」¹，從而在創作發生的問題上，首次揭示了有關文藝創作的內在規律，並具體狀繪了一幅「性靜／物感／情動／樂生」的生成圖式。

除此之外，在創作發生的論域上，還有另一個觀念可予關注，這便是「賦、比、興」中的「興」義。就字義言，《說文》釋「興」為「起」²，具有一種觸動、引發、提舉的意涵，而「興」義也在不同的歷史階段裏，因其發言者言說脈絡的不同而被賦予了「修辭法、表現方法、思維方法、藝術形象」等不同型態的意義，其與創作發生有關的論述，如：劉熙《釋名》：「興物而作，謂之興」³、王延壽《魯靈光殿賦序》：「詩人之興，感物而作」⁴、摯虞《文章流別論》：「興者，有感之詞也」⁵、劉勰《文心雕龍·比興》：「興者，起也……起情故興體以立」⁶、王安石《詩義》：「以其所感發而況之，

¹ 引自〔漢〕鄭玄注、〔唐〕孔穎達等正義：《禮記正義》（臺北：藍燈書局影印清嘉慶二十年江西南昌學府刊刻十三經注疏本），〈樂記第十九〉，頁663、663、662、666。

² 見〔漢〕許慎撰、〔清〕段玉裁注：《說文解字注》（臺北：天工書局，1998年8月），頁105下。

³ 見任繼昉：《釋名匯校》（濟南：齊魯書社，2006年11月），（卷第六·釋典藝第二十），頁340。

⁴ 引自〔清〕嚴可均校輯：《全上古三代秦漢三國六朝文》（一）（北京：中華書局，1995年11月六刷），〈全後漢文·卷五十八〉，頁790上。

⁵ 同前註，〈全晉文·卷七十七〉，頁1905上。

⁶ 引自詹鏞：《文心雕龍義證》（上海：上海古籍出版社，2008年3月四刷），頁1337。

之為興」⁷、趙南星〈三溪先生詩序〉：「詩也者，興之所為也。興生於情，人皆有之」⁸、王闖運〈詩法一首示黃生〉：「詩有六義，其四為興。興者，因事發端，托物寓意，隨時成詠」⁹，在上述的敘說中也同樣將創作的發端訴諸於一種情感的感發，因為有所感、有所觸，所以引生了情感的興發感動，然後「興物而作」、「以其所感發而況之」，從而有了作品的產生。

因此，不論是「物感」說所表達的「性靜／物感／情動／樂生」的言說脈絡，抑或「興」義的「興物而作」、「因事發端，托物寓意，隨時成詠」，都同樣將創作的發生指向於情感的興發，猶如葉嘉瑩先生所指出的，重視感發作用本是中國詩歌傳統的獨有特色，並認為在中國詩論中，「早就注意到詩歌中情意之感動與外物之感發作用的重要性……由外物引發一種內心情志上的感動作用，在中國說詩傳統中，乃是一向被認為詩歌創作的一種基本要素」¹⁰。再者，這種從「情感的興發」來說明及界定文學之所以發生的說詩傳統，從一定的意義上來看，也就在創作根源處先在地界定了文學的情感本質，而就創作主體的層面來說，更標誌了一個「能感」的「感性主體」的存在，然後發用、表現為一個「抒情的自我」(lyric self)。

至於本文的問題意識，則是要透過「比較思維」，針對同樣涉及發生論述的「物感」及「興」義進行對比分析，由於兩者的理論內涵都牽涉到了創作發生的問題，但是雙方又分屬不同的範疇，彼此間既有其相近、類似的部分，同時也有其做為兩種不同範疇的差異存在，因此經由雙方的對列比較正可通過對比以豁顯其差異，藉由差異以表徵其特質，以達到對「物感」及「興」義的更深入且周全的把握。且從一「方法論」¹¹的角度來說，所謂的「比較」本就是確定對象之間異同關係的思維方法，針對其異同之處加以比較，以分析及釐清對象之間的區別和聯繫，至於在「方法」特性上，「運用比較思維，可以把空間上和時間上跨度很大的事物進行相互比較，還可以對事物進行

⁷ 引自胡經之編：《中國古典文藝學叢編》（北京：北京大學出版社，2001年7月），頁72。

⁸ 引自〔明〕趙南星：《趙忠毅公詩文集》（合肥：黃山書社，2008年），頁126。

⁹ 引自蔣瑞藻：《新古文辭類纂稿本·卷二十三》，（上海：中華書局，1922年）。

¹⁰ 除此之外，葉嘉瑩先生也提及「賦、比、興」作為一種表達方法，特別著重在詩歌的開端之處，這種觀念與中國古典詩歌之重視感發的傳統有著非常密切的關係，也就是說，「『賦』、『比』、『興』三名所標示的實在並不是表達情意的一種普通技巧，而更是對於情意之感發的由來和性質的一種區分」。參看葉嘉瑩：《〈人間詞話〉境界說與中國傳統詩說之關係》、《中國古典詩歌中形象與情意之關係——從形象與情意之關係看「賦、比、興」之說》二文，收於《迦陵談詩二集》（臺北：東大圖書公司，1999年10月二刷），頁88-89；125-136。

¹¹ 本文所謂的「方法論」在此指的是對「方法」本身所進行的後設討論，換言之，即對於「方法」的原理原則、討論界域、採取觀點、理論效力、解釋限度及其邏輯推演的合理性等相關問題的後設反省。

多方面、多角度比較。運用比較思維方法還可以從不同層次思考問題，甚至進行立體思維。……通過比較思維既可以做到同中求異，又可以做到異中求同」¹²。

其次，本文之所以將討論的界域限定在《文心雕龍》，實有其基於一種觀念史的宏觀考察的意蘊。首先，就「物感」來看，《文心雕龍》不僅具有總結齊梁以前文學創作經驗的意義，在「物感」論史上，更可說是集六朝以前「物感」論述之大成，並此奠定了「物感」說的理論取向與基本範型；另就「興」義而言，「興」義從先秦時期的「讀者感發志意」之義，到東漢時期的結合作者本意與語言符碼的「託喻」之義，再到六朝的「作者感物起情」與「作品興象」之義¹³，也是到了這個階段才被賦予了與「創作發生」相關聯的內蘊，並對心、物間的感發作用，有了更具藝術性的體認¹⁴，同時在《文心雕龍》書中更以「比興」為題來做專門的討論。因此，由於「物感」和「興」義在論域上的重疊及其內涵質性的相近，遂使得兩者間具有了高度的可對比性，同時也由於《文心雕龍》所具有的集六朝以前「物感」論述之大成及「興」義轉變的關鍵位置的特點，更讓這樣的比較分析有了更豐富的對比意義和價值。

畢竟，盱衡古代美學範疇的發展，本就呈顯為一種多元並起且相互錯雜的現象，它不可能按照現代學者經由後設思考所得的理論體系來依序發展，所以在論域相涉的不同範疇間，便有其異同存在，也有其相同的構成要素或重疊的論域與質性有待釐清，是以本文措意於此，期能透過「比較思維」的方法論意識，以及「理論的歷史起點、問題意識、理論定位、主客關係」等判準進行梳理與分析，用以簡別兩者間的差異以表徵其特性，並由此貞定各自的理論屬性，以及《文心雕龍》在「物感」與「興」義發展進程中的歷史地位和價值意義。

¹² 有關「比較思維」的相關討論及論述，參看張大松：《科學思維的藝術——科學思維方法論導論》（北京：科學出版社，2008年3月），頁92-98。

¹³ 顏崑陽先生在闡釋從先秦到六朝的「興」義的演變時，曾極具洞見地提出「言意位差」的詮釋觀點，認為在「興」義歷史發展過程中，主要是「因說話者所站立的發言位置，有宇宙、作者、作品、讀者之別，而導致所發之言在文學理論上形成差異」，其說極精細。參看〈從「言意位差」論先秦至六朝「興」義的演變〉，《清華學報》新二十八卷第二期，（1998年6月），頁143-172。

¹⁴ 同註10，頁107。

貳、《文心雕龍》「物感」說的理論內涵及其特性

一、「物感」論述所表徵的創作發生規律

有關劉勰對於創作發生問題的見解，主要可透過《文心雕龍》的兩段材料來加以統括，其一是〈明詩篇〉的「人稟七情，應物斯感，感物吟志，莫非自然。」¹⁵，另一是〈物色篇〉的「春秋代序，陰陽慘舒，物色之動，心亦搖焉。蓋陽氣萌而玄駒步，陰律凝而丹鳥羞，微蟲猶或入感，四時之動物深矣。若夫珪璋挺其惠心，英華秀其清氣，物色相召，人誰獲安？……歲有其物，物有其容；情以物遷，辭以情發。……是以詩人感物，聯類不窮……」¹⁶。

在〈明詩篇〉的文字中，劉勰主要承繼了《禮記·樂記》的觀點，認為人天生即稟賦有情感，只不過這些情感是蘊而未發的，須有待於物觸然後才會引生而出，《禮記·樂記》說：「人生而靜，天之性也，感於物而動，性之欲也」，此中的「性之欲」即指「情」¹⁷而言，至於人所稟賦的「七情」，《禮記·禮運》亦言：「何謂人情？喜、怒、哀、懼、愛、惡、欲，七者弗學而能」¹⁸，在《文心雕龍》的論述脈絡裏，明顯表達了人天生即稟賦有喜怒哀樂等情感，只是這些情感作為內在的心理動能，卻處在一種隱而未發的狀態，此「情」須有待於與「物」接觸即所謂「應物斯感」，才能被興發感動，然後順隨著情感被觸發後的蓄積，便有著「吟志」的抒吐與排遣的心理需求，而這一切都是自然而然的符合人情之常的反應。

對於以上所論，則有兩方面的理論意義可予關注：第一，在「感物吟志，莫非自然」的表述裏，劉勰直接將「感物」與「吟志」做了一種富於邏輯秩序意義的關聯，藉此說明了「吟志」的創作活動之所以發生，是來自「感物」的情感觸發所致，這一方面說明了「感物」在創作活動的發生秩序上，是以著作為「吟志」的先在性緣起條件的姿態而出現的，是有著「感物」及其連帶興發的情感觸動在先，然後才有所謂的「吟志」的創作活動於後；另一方面，也就在這樣的論述理路裏再次地確認了「物感」說的問題意識及其理論指向。第二，透過「人稟七情，應物斯感，感物吟志，莫非自然」的原文脈絡，則可簡別成上下兩路，分別表達了「情興」與「情本」的觀點。首

¹⁵ 同註6，頁173。

¹⁶ 同註6，頁1728-1732。

¹⁷ 宋儒朱熹疏解此句云：「人有是性，即有是形，有是形，即有是心，而不能無感於物，感於物而動，則性之欲者出焉，而善惡於是乎分矣。性之欲，即所謂情也。」論述所謂的「性之欲」，即是指「情」而言。引自郭齊、尹波點校：《朱熹集》（成都：四川教育出版社，1996年10月），〈樂記動靜說〉，頁3523-3524。

¹⁸ 引自《禮記正義·禮運第九》，同註1，頁431。

先，向下一路，在「應物斯感，感物吟志」的言說中，既將「吟志」的發生推源於「感物」，即情感與物接觸之後的一種興發狀態，這便將創作的發生導向了內在心理根源處，提出了一種「情興」的觀點，認為「情」之所以「興」是來自與「物」交感的結果；其次，向上一路，從「人稟七情，應物斯感」的一端來看，前述既說明了與「物」的交感是「情興」的原因所在，劉勰又向上追溯說明了所興之「情」的本源問題，即所謂「情本」的觀點，指出了情感是來自於人天生的稟賦，同時文學也以主體的情感為其本源。

同樣的，在〈物色篇〉中也提及「物色之動，心亦搖焉」，對於這種陰陽節候推移中自然景物的轉變，是「微蟲猶或入感」地「四時之動物深矣」，更何況做為萬物之靈的人，面對「物色」的召喚，又如何能無動於衷，於是詩人的感物，便興緒萬端，不但情感伴隨著「物色」的遷化而興發感動（情以物遷），同時也因隨著情感的萌動、激蕩而外化、抒吐為文辭（辭以情發）。

於是劉勰便透過上述的詮說，表達了他對創作發生規律的看法，並由此狀繪了一幅從「稟情」、「應物」、「興感」到「吟志」的生成圖式，從「觸物起情」的角度，將探索的視角追溯於個體內在的心理根源處，然後透過內在心理動能的興發，解釋了創作發生的緣由——這便是《文心雕龍》「物感」說所揭示的創作生成規律。

二、「物感」論述的理論結構及其「主／客」關係

在《文心雕龍》所陳述的創作生成規律裏，若就其理論構成的必要元素來看，則可從「人稟七情，應物斯感，感物吟志，莫非自然」的原文脈絡中，紬繹出「情」、「物」、「感」等三個要素，此中的「情」代表「能感」的主體，繫屬於作者；「物」為相對於主體的「所感」的對象，代表客體；至於「感」則為聯繫「情／物」兩端使之發生感應關係的中介。

從「形式意義」來說，「物感」活動的構成便是通過這「情／物／感」三元素的相互作用及其過程方才得以實現的；再就其分別所承載的「內容意義」而言，此「情」內在於創作主體，為感物之所發，《文心雕龍》從情感的興發來解釋文學創作的產生，也就指明了文學的本源及其存在的主觀形式，再者，此中的「情」亦表徵著創作主體做為一個個體存在的氣質、性情、生命情調、價值觀、世界觀等諸多精神內蘊的綜合體現¹⁹。可再細究的是，從《禮記·樂記》的「凡音之起，由人心生也」、「樂者，音之

¹⁹ 《文心雕龍》有關「情」的言說，學者認為約可從四個面向加以把握：一指人類天生普遍具有的本然性

所由生也，其本在人心之感於物」，到《文心雕龍》的以「情」代「心」，即從《樂記》的以「性靜情動」言「心」到《文心雕龍》的「人稟七情，應物斯感」，也標誌了一個認知文學的重要轉變，如其在「文術論」中直接以「情采」來標目，探討創作過程中的情感和文采的關係，認為「情者，文之經也」（〈情采〉），而作為典範的「詩人篇什」也是「為情而造文」，又如〈知音篇〉：「綴文者情動而辭發」、〈體性篇〉：「夫情動而言形」，凡此以「情」代「心」之說，不僅表徵了劉勰視「情」為文學根源的本質及意義的深刻認識，同時也反映了那個時代在文學觀念上的重要轉變²⁰。

至於「物」乃泛指一切能夠觸動作者心緒使之產生審美體驗的對象，就其實質內容講，既包含了社會生活的層面，所謂「時運交移，質文代變」、「文變染乎世情，興廢繫乎時序」（〈時序〉），更重要的還兼指自然景物而言，所謂「物色之動，心亦搖焉」、「歲有其物，物有其容；情以物遷，辭以情發」（〈物色〉）。從理論作用來說，「物」在「物感」活動中實扮演了觸媒的角色，畢竟若無「物」的存在，則內在之情便無由興發，文學創作也無從產生，所以在「物感」活動的「發生秩序」上，「物」實具有著「緣起意義」的先在性與必要性。再者，《文心雕龍》對「物」詮解還有一重要的理論意義可說，因為它代表了一個審美觀念的提升與深化，此即由《禮記·樂記》的「其本在人心之感於物」的「物」，轉換到《文心雕龍》「物色之動，心亦搖焉」的「物色」，此中的差別就在這「色」字之上，關於「色」字，蕭統《文選》在其所選賦作中列有「物色」一類，李善注曰：「四時所觀之物色，而為之賦。又云：有物有文曰色」²¹，此中的「文」大抵是指「物」本身因其形貌、色彩、聲音、線條所交織構成的文采，而「色」字便是指景物的狀、貌、聲、色所呈顯的表現性，因此「物色」一詞當是指自然景物所煥發出來的形狀、容貌、聲音、光采而為人所把握者，是知在審美的感應活動中，能讓創作主體感動、起情的並非是「物」的實質，而是著重在「物」之「色」，即其外

情；二指作家個人的才情志趣；三指作家在前兩項條件下與物色目擊心迎後所喚起的情感活動與伴隨而來的審美感興；四指情感經過反思與意象賦形後，轉化為周流於文本形式之內的情致意蘊。參看尤雅姿：「情」在《文心雕龍》中的概念結構及其與文學審美現象的關涉，《興大中文學報》第二十期，2006年12月，頁1-26。而在此「物感」活動中的「情」，則大抵兼涉了天生的本然性情、作家的才情志趣與創作主體與物色目擊心迎之後所喚起的情感活動與伴隨的審美感興，即劉若愚所提文學活動圖式中「宇宙—作家」（作者面對宇宙引發種種情意體驗）的階段（參見註55）。

²⁰ 若從一個魏晉文學「自覺」的角度來看，這種對於個體之「情」的看重及珍視，以及以「情」為文學本質的看法，也正反映了文學對傳統政教框限的突破，從表現政治教化的群體意志的「言志」，到抒吐一己憂樂情感的「緣情」，表徵著文學發展從「政教目的論」向「緣情本質論」的位移。參看黃偉倫：《魏晉文學自覺論題新探》（臺北：臺灣學生書局，2006年7月），142-155。

²¹ 見〔梁〕蕭統撰、〔唐〕李善注，《文選》（臺北：藝文印書館影印清嘉慶十四年胡克家重刻宋淳熙本，1991年12月），〈第十三卷·物色〉，頁195上。

在形貌的形式之美，換言之，劉勰的洞見即在於點出在文學創造的審美活動中，創作主體對客體（自然景物）的把握，並非對客體的本質、屬性做一種客觀的認知，而是對其所散發、洋溢於外的狀、貌、聲、色的審美體驗，進而通過此「內在之情」與「外物之色」的契應、共感，引發創作的心理動能，進行藝術構思。²²

其次，若從「物感」論史的角度來看，在《禮記·樂記》的原文脈絡中，此「物」多反映為與政教相關的「治世之音、亂世之音、亡國之音」等對象，到了班固《漢書·禮樂志》的「應感而動，然後心術形焉」、《藝文志》的：「故哀樂之心感，而歌詠之聲發」、又說「自孝武立樂府而采歌謠，於是有代、趙之謳，秦、楚之風，皆感於哀樂，緣事而發」²³，可說皆與政教諷喻相關，這一直要到《文心雕龍》的「物色」之後，才有了明顯的以審美為取向的本質性轉變²⁴。

再就「感」而言，所謂的「感」意指「感應」，許慎《說文解字》釋「感」為「動人心」，釋「應」為「當」²⁵，則「感」當指人心接觸某種刺激時所引起的心理反應，至於「應」解作「當」則有相對等、相當之意，引申為以相對或相當之方式或內容來加以回應或應和，合「感、應」二字連言，大抵是指：「彼」有所作用於「此」使其心有所觸動，同時，「此」也因其觸動而興發與之相對當的反應，可見所謂的「感應」即預設了關係雙方的存在及其相互間的作用。而在「物感」活動中，此「感」則是指創作主體對審美客體的一種自然感發及應和的現象，並在理論功能上，扮演了一種「審美心理中介」²⁶的作用，正是緣於此「感」才讓「情／物」雙方得以關聯，並產生相互

²² 對此，張晶先生也指出：「『物色』的意思並不同於『物』，而側重點在於事物的外在形態（形式美）」、又說：「『歲有其物，物有其容』，說得更清楚了。『容』即物的『容貌』，也即物的形式美。」參看〈論《文心雕龍·物色》的美學價值〉，《遼寧師範大學學報》（社科版），1995年第6期，頁50-54。

²³ 引自施丁：《漢書新注》（西安：三秦出版社，1994年7月），〈禮樂志〉，頁731；〈藝文志〉，頁1253、1289。另在〈五行志〉中也說：「君炕陽而暴虐，臣畏刑而拊口，則怨謗之氣發於歌謠」，頁988。

²⁴ 關於「物」字之義，王觀堂〈釋物篇〉曾云：「古者謂雜帛為物，蓋由物本雜色之牛名，後推之以名雜帛。……由雜色牛之名，因之以名雜帛，更因之以名萬物有不齊之庶物，斯文字引申之通例也。」是知「物」字有從其本義的「雜色牛」，到推之以名「雜帛」，而後因之以名「萬有不齊之庶物」，即泛指萬物的演變過程，然就「物感」活動中「物」字的脈絡意義來看，《禮記·樂記》所說作為人心「感於物而動」的「物」，多指社會生活的層面而言，而在《文心雕龍·物色》中的「物」，則專就自然景物而說。

²⁵ 見《說文解字注·十篇下·心部》，同註2，頁513上、502下。

²⁶ 所謂「審美心理中介」（aesthetic psychological mediator）學者將其界定為：「聯結、溝通審美主客體成特定審美關係的中介、中間環節和主體審美創造美的內在機制」，並認為：「只有當主體建構了特定的審美心理結構，具備了聯結主客體的中介、中間環節，才使客體由『自在之物』變成『為我之物』，才成為主體的審美客體、審美對象，也才使主體成為審美的主體，成為能夠按照物種尺度、自己內在尺度和美的規律創造美的主體。」參看朱立元主編：《美學大辭典》（上海：上海辭書出版社，2010年1月），頁79。至於本文對「感」的「中介」作用的言說及界定，則主要是側重於取其關聯「情／物」雙方之義，以及使客體進入主體視域以成為其審美對象的意義與作用而言。

的交融、互滲等作用。

再從「物感」活動的「主／客」關係來看，《文心雕龍》的另一重要意義便是闡述了感應活動中主、客雙方的作用具有一種辯證統一的性質，亦即，它既不是單向的由物及我，也不是片面的由我及物，而是雙方彼此循環反復的動態交融，《文心雕龍·物色》說：「是以詩人感物，聯類不窮。流連萬象之際，沈吟視聽之區；寫氣圖貌，既隨物以宛轉；屬采附聲，亦與心而徘徊」²⁷，劉勰認為在「物感」活動中，既是「目既往還」又是「心亦吐納」地進行著主／客之間的互動交流，一方面是「情以物興」地經由「物色之動」興發其情感，於是「隨物以宛轉」地感受、體驗自然風物所呈顯的美感；另一方面也是「物以情觀」地「與心而徘徊」，以主體的情性把握對象之物，使其成為表現作者情思的載體。可見在「物色相召，人誰獲安」（〈物色篇〉）的情境中，作者沈浸於對象世界，順隨著自然風物的客觀屬性，掌握其狀、貌、聲、采以領略物色的召喚，就「物」（客體）的一端來說，自有其自身的屬性及發展規律，制約著作者的主觀隨意性；同時，作者也以其自身的審美體驗來點染、觀照自然風物，並藉由寫、圖、屬、附等手法來「侷色揣稱」²⁸，就「心」（主體）的一端來說，創作主體自有主觀能動性，以涵化再造對象事物，從而達到「情以物興」、「物以情觀」共時生發的心與境偕之境。因此，在「物感」活動的主／客關係並非線性單向式的運作，而是雙向互動的往復循環，既是「情往似贈」地將對象主體化，同時也「興來如答」地把主體對象化，進而才能在兩者並時共生的心理機轉底下，孕育出創作的動能、興發藝術的構思。

三、「物／情」的對應性及「物／情／辭」之間的關係

《文心雕龍》除了表達在能感的「情」與所感的「物」之間是一種交融互滲的關係之外，同時也觸及了「物」之所以得以感發「情」的緣由，也就是情／物之間似乎具有某種「類應」的對應性存在。〈物色篇〉說：「是以獻歲發春，悅豫之情暢；滔滔孟夏，鬱陶之心凝；天高氣清，陰沈之志遠；霰雪無垠，矜肅之慮深」²⁹，在主體的「應物斯感」裏，由於時序的推移所呈現的自然物候的轉變，遂在「情以物遷」的內在機轉中，引發了某種相應的情感，例如生意盎然的初春興發了暢達的悅豫之情，陽氣蒸

²⁷ 同註6，頁1733。

²⁸ 語見〔南朝宋〕謝惠連〈雪賦〉：「王乃歌北風於衛詩，詠南山於周雅。授簡於司馬大夫，曰：抽子秘思，聘子妍辭，侷色揣稱，為寡人賦之。」引自《文選·卷第十三·物色》，同註21，頁198。

²⁹ 同註6，頁1731。

鬱的孟夏引動了人的煩憂心緒，這背後一方面有著「天人相應」的宇宙觀的背景，同時也有著審美與形式感³⁰之間的必然聯繫。就前者言，古人對萬物的存在基本上抱持著一種「同為一氣之所化」的「有機體論」的觀點，並基於這種氣化的同源同質，情／物之間便得以有著「類同相召」、「同類相動」³¹的共鳴與感發；就後者言，一如前述「隨物宛轉、與心徘徊」的主客關係，不僅客體之「物」在審美化的過程中需經過「心」的涵化再造，同時主體之「心」也在一定程度上受到「物」的客觀屬性的制約，必須依從於所關注的「物」的面向或屬性，使心物相偕，而此一主觀能動的心靈世界與具有客觀制約性的物質世界之間之所以能夠有「感」有「應」，仍然有其形式結構上的對應關係可供理解，這也就是《文心雕龍·神思》所說的「物以貌求，心以理應」，一方面自然風物以其豐富多樣的姿態展現在作家之前，召喚著作家關注於與之相應的部份，並以此打動作家；另一方面，主體也以其當下所觸動的情思來與外物所展現的形態彼此呼應，進而與物貌中最能體現所動之情的部份兩相契應，即便客體所展現的物貌有其開放性，主體的情思與存在實感也有其當下性，但在景物所展現的性狀與主體所感發的情思之間，仍然可透過一種同形或同構的關係，來達成「所求之貌」與「所應之理」的交感契合。

至於「物／情／辭」的關係則牽涉了作為探討創作發生問題的「物感」，其理論界域是否涉及到了作品文字構思或語言表現的部分，如果透過《文心雕龍》兩段主要論及創作發生即所謂「物感」的文字來看，「人稟七情，應物斯感，感物吟志，莫非自然」（〈明詩〉）、「物色之動，心亦搖焉……歲有其物，物有其容；情以物遷，辭以情發」（〈物色〉），第一段文字只提及了「應物斯感，感物吟志」，呈現的是「物／情」之間的關係，第二段文字的「情以物遷，辭以情發」則明顯地揭出了「物／情／辭」三個要素及其間的關聯，認為情感因受外物變化的觸發而興湧波動，順隨著便是要外化為文辭的形態來吟詠性情，如果說「吟詠性情」是文學創作的「目的因」、「物感」是「動力因」，那麼「辭以情發」的文辭則為「吟詠性情」的創作目的提供了「質料因」，就其積極意義來說，劉勰在「物感」問題上將情／物關係與語言表現層面關聯在一起，並為「詩

³⁰ 李澤厚先生曾透過審美與形式感的觀點指出，在主體情感與外界事物的關係上，就存在著一種形式結構上的巧妙的對應關係和感染作用，有著一種相映對、相呼應的共同形式、結構、秩序、規律、活力、生命，表徵著一種對象與情感相對應的形式感，而聯繫著兩者。參看《美學論集》（臺北：三民書局，1996年9月），〈審美與形式感〉，頁729-735。

³¹ 例如〈易傳〉的「同聲相應，同氣相求」、《呂氏春秋》的「類同相召，氣同則合，聲比則應」、《春秋繁露·同類相動》的「氣同則會，聲比則應」，可以說都是本於此一理路的相同思考。

歌創作的語言表現發掘了動力學依據」³²；而從消極意義來說，在上述的原文脈絡中，劉勰也只點到了「辭」的問題，而對於文辭如何實際的安排、構作即其「形式因」的層面，顯然並沒有更深入的論述。

參、《文心雕龍》「興」義的理論內涵及其特性

一、從經學之「興」到審美之「興」的轉變

就「物感」說而言，其理論的歷史起點當設定在《禮記·樂記》，且其後理論內涵的發展演變也相對較為單純，至於「興」義，雖在《論語》、《周禮》等書中已見論述，但順隨著漢儒的解經以及後世文人的詮說，遂呈現為一多元紛雜的詮解形態。對此，顏崑陽先生即曾就先秦至六朝的「興」義演變，在一「文化實踐」的分期意義與「言意位差」的理論判準上，進行分析闡釋，認為在不同時期中緣由說話者發言位置的不同，遂導致所發之言在文學理論意義上的形成差異，而呈顯出從先秦時期立足於「讀者位置」的「感發志意」之義，到東漢時期立足於「作者」與「語言」位置的結合作者本意與語言符碼的「託喻」之義，再到六朝立足於「作者」與「宇宙」的互動關係及「語言」位置的「作者感物起情」與「作品興象」之義³³等多重性意義的轉變。

然在「興」義因其不同歷史階段所呈顯的豐富意涵中，如依本文論旨，只能就其與創作發生有關的部分，即「作者感物起情」的層面來探討，才能有與「物感」說的可對比意義可言。再者，上述從「興」義的從「讀者感發志意」之義，到「作者感物起情」之義的轉變過程，則有幾則重要的文獻資料可再予細觀，因為無論在《論語》中提及的「詩，可以興」、「興於詩」³⁴或《周禮》的「以樂語教國子，興道、諷誦、言語」、「教六詩：曰風、曰賦、曰比、曰興、曰雅、曰頌」³⁵，皆未對其中的「興」字之義有所說明，這一直到漢儒手上才進一步說解了其中的意涵，如鄭眾：「比者，比方於物也；興者，託事於物」³⁶、鄭玄：「比，見今之失，不敢斥言，取比類以言之。興，

³² 同註22，頁51。

³³ 相關論述顏崑陽先生已辨之甚詳，請參看〈從「言意位差」論先秦至六朝「興」義的演變〉一文，同註13，頁143-172。

³⁴ 引自〔魏〕何晏等注、〔宋〕邢昺疏：《論語注疏》（臺北：藍燈書局影印清嘉慶二十年江西南昌學府刊刻十三經注疏本），〈陽貨篇〉，頁156上；〈泰伯篇〉，頁71下。

³⁵ 引自〔漢〕鄭玄注、〔唐〕賈公彥疏：《周禮注疏》（臺北：藍燈書局影印清嘉慶二十年江西南昌學府刊刻十三經注疏本），〈春官·卷第二十二·大司樂〉，頁337下；〈春官·卷第二十三·大師〉，頁356上。

³⁶ 此為《周禮·春官·大師》鄭玄注引鄭司農之語，同前註，頁356上。

見今之美，嫌於媚諛，取善事以喻勸之」³⁷，以及王逸《楚辭章句》的：「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……」³⁸，不過此中的解釋型態皆視「興」為「託喻」的手段，以傳達美刺諷喻之意，這一直要到劉熙「興物而作，謂之興」³⁹、王延壽「詩人之興，感物而作」才隱隱浮現了與創作發生相關的端倪，特別是西晉摯虞的《文章流別論》以「有感之詞」釋「興」，這便有別於二鄭之說，賦予了「興」一種新的意涵，提出了文學的創作乃是根源於情感的興發感動，表徵了一種不從政教立說，而強調了生命情感的真實流露的情本特質，下迄《文心雕龍·比興》的「興者，起也……起情，故興體以立」，這才有了更明確的由作為一種「託喻」手段以作為政教意義的美刺諷喻的「經學之興」，到做為一種審美感興、觸物起情的「審美之興」的轉變與對舊有框限的突破，如同學者所指出的：「摯虞以『有感之詞也』釋『興』，則由詩的傳達論轉為詩的生成論」⁴⁰，表徵了一種從以詩為「託喻」手段以達意的型態改易為因感起情以生發創作動因的理解，而顏崑陽先生也論道，「『興』中國詩學史上發展出二類意義：一是漢儒解《詩經》時，以『興』為『喻』，而義涉於『比』，並將所比喻的對象特定為政教上的美刺諷諭。二是由六朝感物起情的美學觀念所發展而成：從創作者心靈活動的立場而言，是觸物生情的美感經驗……」⁴¹，而前述的「物感」與「興」義的可對比性正是在這樣的轉化之後才成其為可能。

二、《文心雕龍》論「興」的二重性意義

就《文心雕龍》所論述的「興」義來看，或可區辨為兩個面向。第一種型態，大抵是依循著漢儒解經的傳統來界定「興」義，所謂：

詩文弘興，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。起情故興體以立，附理故比例以生。比則蓄憤以斥言，興則環譬以託諷。⁴²

³⁷ 同註30，頁356上。

³⁸ 見〔東漢〕王逸《楚辭章句·離騷序》，引自黃靈庚：《楚辭章句疏證》（北京：中華書局，2007年9月），頁9-11。

³⁹ 對於劉熙之說，顏崑陽先生認為此中「涉及到的是語言構作之前，創作主體的思維方式；這個思維方式就是以『物』為對象的『感觸』。『興物而作』，便是對物有所感觸而產生的文學創作」，這裏面「隱伏著『興』義轉變的契機。」同註13，頁163。

⁴⁰ 見蕭榮華：《中國詩學思想史》（上海：華東師範大學，1996年4月），70-73。

⁴¹ 見顏崑陽：《李商隱詩箋釋方法論》（臺北：臺灣學生書局，1991年3月），頁59。

⁴² 引自《文心雕龍·比興》，同註6，頁1333-1337。

此中，認為「興」是相對於「比」的「顯」而以「隱」的姿態顯現的，具有著「起情」的特性，其起因是來自於外物的變化所帶來的對主體情感的觸發，由是而產生創作的心理動能，然後再依照「事物間隱微的情意經驗的相似關係」⁴³來比擬、寄託，以達到「環譬以託諷」的諷喻勸戒的政教目的性。至於之所以認為此一解釋型態仍依循漢儒解經的傳統來闡述「興」義，實有其原文的表述脈絡可供佐證，因為在〈比興篇〉一開頭即說道：「《詩》文弘奧，包韞六義，毛公述《傳》，觸標興體」此即點明了劉勰是要從「詩經學」脈絡來討論「比興」的，所以其下又接續言道「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」，全然是漢儒解經的路數，至於說「比」是以類相比附、「蓄憤以斥言」；「興」是以觸物所起之情進而「環譬以託諷」，也是沿襲漢儒之說，或「妙得先鄭之意」⁴⁴，或「兼用後鄭說」⁴⁵。此一型態的「興」大抵是作為一種富於修辭意義的表現手法來使用的⁴⁶。

只是劉勰在這承繼解經型態的詮說中，還可再細予措意的是，他除了論及「興」義「託諷」的政教目的性之外，也涉及對「興」義一般性原理的說明，此即「興」義所具的「起」和「起情」的意涵。「起」當指引生、興起、觸發而言，「起」的成因來自於外界的事物，所「起」的具體內容則是「情」，即創作主體的情感體驗，而之所以名為「起情」，有「情」之可「起」，則寓示了必先有情感的潛伏，然後才有所謂情感的被觸發，猶如徐復觀先生所說的：「興是一種『觸發』，即朱傳的所謂『引起』」、「先有了內蘊的感情，然後才能為外物所觸發；先有了外物的觸發，然後才能引出內蘊的感情」⁴⁷，此一從「起情」的「形式意義」的原理性說解（即相對擺脫了「內容意義」的「託諭」的強調），也為後來的「審美之興」的產生提供了基礎。

⁴³ 此句為顏崑陽先生對「依微以擬議」的疏解，見《〈文心雕龍〉「比興」觀念析論》一文，《香港中文大學中國語文學系主編：《魏晉南北朝文學論集》（臺北：文史哲出版社，1994年11月），頁382-385。

⁴⁴ 黃侃認為：「彥和辨比興之分，最為明晰。一曰起情與附理，二曰斥言與環譬。介畫儼然，妙得先鄭之意矣。」見《文心雕龍札記》（臺北：文史哲出版社，1973年6月），頁172。

⁴⁵ 范文瀾引上述《文心雕龍札記》所論之後，亦言「然彥和解比興，實亦兼用後鄭說」。見《文心雕龍注》（臺北：臺灣開明書店，1969年8月臺七版），〈卷八·比興〉，頁3。

⁴⁶ 所謂「修辭手法是對語言進行修飾的方法，主要著眼於語言的表達」，而「表現手法是表達思想情感所採用的各種手段（在文學創作中則要著眼於形象的塑造）。參看劉淮南：〈「比興」也是創作方法〉，《晉陽學刊》，1994年第五期，頁84。

⁴⁷ 見徐復觀：《中國文學論集》（臺北：臺灣學生書局，2001年12月），〈釋詩的比興——重新奠定中國詩的欣賞基礎〉，頁100-101。另外葉嘉瑩先生也提到：「就『心』與『物』之間相互作用之孰先孰後的差別而言，『興』的作用大多是『物』的觸引在先，而『心』的情意之感發在後；而就其相互間感發作用之性質而言，則『興』之感發大多由於感性的直覺觸引，而不必有理性的思索安排，並相對於「比」的「人為、有意的」理性的思索安排，「興」則具有「自然的、無意的」的特點。同註10，頁120。

第二種型態的「興」義則賦予一種審美感興的新義，此即在〈詮賦〉、〈物色〉中所敘述的：「至於草區禽族，庶品雜類，則觸興致情，因變取會」、「原夫登高之旨，蓋睹物興情」、「四序紛迴，而入興貴閑」、「情往似贈，興來如答」，這裡的「興」並不是如同其它篇章中做為一般意義使用的「興」（如：「夏后氏興」（〈原道〉）、「興發皇世」（〈明詩〉）、「文理代興」（〈詔策〉）），而是帶有審美性質的一種主體情感的喚起，由於潛伏的情感，偶然地為某種事物所觸發，這種情感流注於觸發與被觸發之間，且從一種自然情感轉化、昇華為一種審美情感，進而產生創作的動能。再者，此中促成「起情」的「物」也較多地偏向於以自然景物為對象，它不是將此自然景物如同「仁者樂山，智者樂水」般的作為道德精神的載體，而是成為一種審美對象，這相對於漢儒解經傳統中以社會人文現象為對象的「物」明顯不同。至於此一形態的「興」義已有別於表現手法，而是作為一種創作的思維方式。

三、「興」義的「物／情／辭」關聯

從一經學史的角度來看，對於「興」的「取義」與否一直是歷代爭議的所在，所謂「取義」，如果借用朱熹「興者，先言他物以引起所詠之辭」的界定來說，即是在探討「他物」與「所詠之辭」之間，究竟有無意義上的關聯？⁴⁸同時，這個問題也就關聯到「興」所謂觸物起情的意涵中，所觸之「物」與所感之「情」是否有著意義上的聯繫，並進一步將此「物」擷取、構作成審美意象，然後透過文字符號轉變成物態化的作品形象，也就是說，在「興」義的理論蘊涵中，是否涵蓋了對「物／情／辭」之間彼此關聯性的討論，以及又如何地呈顯這種關聯。

首先，就「物／情」的環節來看，說「興」是「起情」（情感的觸發）的同時，也就蘊涵了一個促使「情」得以「起」的對象，即「物」的存在，並且就其發生程序來說，主體所內蘊的「情」，必有待於「物」觸引才得以被感動興發；而就兩者的內容意義而言，所觸之「物」與所起之「情」之間，雖然是一種當下性的感性直覺的偶然引觸，但仍然有其意義上的關聯，相對於「比」的「附理」，是心中先有所欲表達之「理」，

⁴⁸ 在「詩經學」的詮釋史中，有主張「全取義者、全不取義者、兼取義與不取義者」等三種類型。如毛傳鄭箋的凡興取義說；蘇轍「夫興之為言，猶曰其意云爾：意有所觸乎當時，時已去而不可知，故其類可以意推，而不可以言解也」（《樂城應詔集·卷四·詩論》）、鄭樵「凡興者，所見在此，所得在彼，不可以事類推，不可以理義求也」（《六經與義·讀詩易法》），徐渭：「詩之興體，起句絕無意味，自古樂府已然」（《青藤書屋文集》）等人的不取義說；以及朱熹：「興，起也。引物以起吾意，……引此起興，猶不甚遠；其它，亦有全不相類，只借物而起吾意者」兼採取與不取之說。相關爭議及論辯可參看朱孟庭：〈《詩經》興取義析論〉，《東吳中文學報》2004年5月，頁1-36。

然後才舉其相切合的物類來傳達，所訴諸的是「理」與「物」之間形態或性質的相似性；至於「興」的「起情」，則「物」首先扮演著引觸的作用，然後所興發的豐沛感情便流注於物，因此「興的事物和詩的主題的關係，不是像比，係通過一條理路將兩者連結起來；而是由感情所直接掛搭上、沾染上，……以此來形成一首詩的氣霧、情調、韻味、色澤的」，使二者「不知其然而然的溶合」⁴⁹。再者，主體所蘊之「情」萬端，外在之「物」亦千變萬化，兩者在豐富多變的各種可能裏之所以會產生偶一的撞合，則約有兩種情況可說：一是彼此間具有相似性，所以此「情」容易為此「物」所觸發（類似於《詩集傳》所謂「興而比」之說）⁵⁰；另一是主體與對象因「情意經驗」的相似性而產生「共感」，即所謂「情境連類」⁵¹。且因此「情」、「情境」皆是繫屬於個體的，所以具有著個別性、單一性、特殊性、主觀性等特點，從而主／客間只能以作者當下的個人之「情」來聯繫與理解，黃侃《文心雕龍札記》說：「原夫興之為用，觸物以起情，節取以託意，故有物同而感異者，亦有事異而情同者」⁵²，前述的情／物的關聯性意義，正是對「節取以託意」的說解，而情／物的異同關係，正是「情」的個體性、特殊性、主觀性等因素所致。

再就「情／辭」的環節來說，「興」既然是一種表現手法，亦即作者為表達其情思所採用的一種手段，則「興」自與「辭」，即語言構作層面有著密切的關係。在〈比興篇〉中即論及「興」的表現手法具有「依微以擬議」、「環譬以託諷」的特點，表達了在語言的構作上，需依照主體與對象事物間隱微的情意關係來比擬、寄託其意，或是以著「整體而委婉的設譬方式」來寄託諷喻。又說：「擬容取心，斷辭必敢」，對此，張少康先生指出「『擬容』是對物象的描繪」，「『取心』則主要是取作者寓於所以擬之『容』中的『心』」⁵³，然後果敢決斷地擇定文辭來表達，以達到「物雖胡越，合則肝

⁴⁹ 見徐復觀：〈釋詩的比興——重新奠定中國詩的欣賞基礎〉，同註47，頁100-103。

⁵⁰ 葉嘉瑩曾舉《詩經·周南·漢廣》來說明此一「興而比」的作品，且認為因其感發層次是由物及心，感發性質是全出於感性之聯想，故仍是歸為「興」的作品，同註10，頁121-123。另，顏崑陽先生也提及，興之所以往往帶比，就因為「起興者」與「被興者」之間具有「相似性」，但它之所以不同於「比」之為「比」，也就因為它的「相似性」必是繫屬主觀情意經驗，而不繫屬於對象客觀的形態或質性。同註43，頁385。

⁵¹ 關於比、興之別，顏崑陽先生曾有一簡鍊切要的界定，其云：「比」之所以成立，是依照事物間客觀的「形態或質性相似」，而「興」之所以成立，是依照事物間主觀的「情意經驗相似」；「比」之「比喻」乃是「物性切類」，而「興」之「託喻」則是「情境連類」。參看〈《文心雕龍》「比興」觀念析論〉，同註43，頁385；及〈論詩歌文化中的「託喻」觀念——以《文心雕龍·比興篇》為討論起點〉，《第三屆魏晉南北朝文學與思想學術研討會》（臺北：文津出版社，1997年9月），頁222-224。

⁵² 同註44，頁170。

⁵³ 參看張少康：《中國古代文學創作論》（臺北：文史哲出版社，1991年6月），頁87。再者，關於「擬容取

膽」的效果。因此，「興」的內涵既是體現了「物／情」之間情感的興發與流注，同時也涉及了「情／辭」之間的表達和構作方式，是以就此三者的關係來說，「物」是做為對象的存在而為主體所把握者，同時也是在「情」的浸染下成為其對象化的載體；「情」是主體以其審美之思觀照對象所興發的審美體驗，在此體驗中此「物」已非原初的自然之「物」，而是主體視野下的審美之「物」；至於「辭」則是藉由藝術化的語言符號對於「情」之於「物」的審美體驗的傳達和形塑。因此，在「興」做為一種思維方式的意義底下，審美情感的興發同時也就聯繫著審美想象，並伴隨著語言文字的抉擇與取用以完成對藝術構思的捕捉。

肆、結論：對比思維下的「物感」與「興」義

經由上述對《文心雕龍》「物感」及「興」義的理論內涵的梳理，便可據此以為基礎進行比較分析，以達到對兩者的理論內涵及其特性的深入瞭解，至於相互對比的考察判準，則可分由以下幾個方面來進行：

- 一、在理論的歷史起點方面：「物感」說正式的理论起點，當以《禮記》為濫觴，在《樂記》中即對文藝創作的發生問題，首揭了「其本在人心之感於物」的重要命題，表述了一個從內在心理根源以追溯創作發生之因的特殊思路⁵⁴，並為後世在對此問題的思考上提供了一個基本的範式。而在《文心雕龍》裏大抵是延續《樂記》之說，並深化其論述，故具有集六朝「物感」說之大成的性質。至於「興」義，雖早在《論語》、《周禮》中已見提及，但對於「興」的理論解釋，卻是起於漢儒的解經，且該階段的解經內容多以政教諷喻為目的取向，與創作發生問題無涉，這一直要到《文心雕龍》的階段，才有了具指標意義的轉變，顯見雙方的歷史起點各有不同。
- 二、在問題意識方面：「物感」說從站上歷史舞臺開始便以說解創作發生的心理動因為其核心關懷，且此一問題意識從《禮記·樂記》直至明清，並無本質性的改變；至於「興」義，卻是歷經了先秦時期孔子勸勉弟子的「何莫學夫詩？」強調「詩，

心」之義，學者間對於「心」之義，多有不同見解，或以「心」為創作主體之「心」，或以「心」為客體對象之內在精神，然據「興」義的特質，既是主／客雙方的情感流注，則此「心」自是主／客統一的結果，而非任何一方的偏廢，且回歸創作的本質，這本就是作者對客觀世界一種感發、體驗的所得的展現，而非對對象事物進行一種客觀知識的理解。

⁵⁴ 相關的細部論述，參看黃偉倫：〈《樂記》「物感」美學的理論建構及其價值意義〉，《清華中文學報》第七期，2012年6月，頁95-113。

可以興」的「讀者感發志意」之義，到東漢時期，儒者解經結合作者本意與語言符碼的「託喻」之義，再到六朝時期摯虞、劉勰等人之後，「興」義才與創作發生相關聯。因此對比來看，這裡便有理論在發展進程中，緣於不同歷史階段對內涵意義的承繼與新變，所導致的在問題意識上的「單一」與「多元」的不同。

三、在理論定位方面：如果藉由劉若愚所提出的「宇宙↔作家↔作品↔讀者」⁵⁵文學活動圖式來看，「物感」說的論域主要在外物觸引作者，使作者引發情感興起創作動能，它是創作主體面對自然及人文世界，緣於生命的存在實感和體驗，所產生的一種情意活動，在其理論中並沒有具體地涉及到語言構作的層面，因此在上述圖式中，其理論定位當界定在「宇宙↔作家」，即作者面對宇宙引發種種情意體驗的階段。而「興」義，就其「作者感物起情」的層面來看，自屬於「宇宙↔作家」的環節，但是其中所提及的「依微以擬議」、「環譬以託諷」，則明顯已涉及了語言構作的問題，即作者透過語言傳達前述所起之「情」的「作家↔作品」的階段，因此與「物感」不同的是，「興」義橫跨了「宇宙↔作家↔作品」兩個環節。

四、在主／客關係方面：「物感」說是「情以物興，物以情觀」，既是「目既往還」的「隨物以宛轉」，感受、領略著外物的風貌與召喚，同時也是「心亦吐納」的「與心而徘徊」，以主體之情觀照外物，在主體的對象化之中，使「物」成為「情」的載體，所以是主／客的交流往返、彼此參透。而主／客之所以得以關聯，以引生其「感」，則有著「天人相應」哲學背景底下的「類同相召」、「同類相動」以及審美與形式感之間的心理因素等脈絡可循。

至於「興」義，既有著「起情」的特性，且是以「情」周流於物、我，是「情因物起」與「物以情觀」的共時生發，由內蘊的感情，「鼓蕩出去，以直接湊泊於某一客觀事物之上，使感情在某一客觀事物上震動於微茫渺忽之中，說是主觀的感情，卻分明是客觀的事物；說是客觀的事物，卻又感到是主體的感情，因而主客合一，以直接顯出作者無窮無限之情」⁵⁶，因此，「興」義也如同「物感」論述一樣，有著主／客間兩相交融的特性。然在主／客得以關聯的問題上，則是源於「情／物」之間具有類似之處，或是因為情意經驗的相關聯，所以產生的「情境連類」。

⁵⁵ 此一圖式乃劉若愚據艾布拉姆斯 (M.H.Abrams, 1912-) 之說，修改而成。參看劉若愚著、杜國清譯：《中國文學理論》(臺北：聯經出版社，1993年11月初版)，頁12-17。

⁵⁶ 參看徐復觀：《釋詩的比興——重新奠定中國詩的欣賞基礎》，同註47，頁115。

總的來看，透過上述分析比較可知，雖然在不同歷史階段的古人文論中，也有直接將「物感」與「興」義相聯繫或劃上等號者，如唐·賈島《二南密旨》：「感物曰興。……調外感於物，內動乎情，情不可遏，故曰興」；宋·楊萬里〈答建康府大軍庫軍門徐達書〉：「我初無意於作是詩，而是物是事適然觸乎我。我之意亦適然感乎是物是事。觸先焉，感隨焉，而是詩出焉。我何與哉，天也，斯之謂興」；宋·葛立方《韻語陽秋·卷二》：「自古工詩者，未嘗無興也。觀物有感焉，則有興」；宋·羅大經《鶴林玉露·詩興》：「蓋興者，因物感觸，言在於此，而意寄於彼」；明·袁黃《詩賦》：「感事觸情，緣情生境，……斯謂之興」；清·吳喬《圍爐詩話》：「感物而動則為興」，但是「物感」與「興」義，明顯地各自的歷史起點不同、理論發展歷程的內涵意義也有單一與多元不同、彼此的理論定位不同、問題意識也不盡相同，至於主／客問題雖然都強調彼此間的交通合一，但是兩者的關聯性也有其基於自身言說脈絡的差異存在。所以在具有總結六朝以前「物感」說之大成，以及處於「興」義轉變的歷史關鍵點並設立專篇來加以討論的《文心雕龍》中，對此性質相近又具有許多論域重疊之處的「物感」與「興」義，在「比較思維」的觀照下，正可發揮通過對比以豁顯其差異，藉由差異以表徵其特質，從而達到對二者的理論特性及內涵有著更全面且深入瞭解的研究目的。

徵引文獻

一、古籍

- 〔漢〕鄭玄注、〔唐〕孔穎達等正義：《禮記正義》（臺北：藍燈書局影印清嘉慶二十年江西南昌學府刊刻十三經注疏本）。
- 〔漢〕鄭玄注、〔唐〕賈公彥疏：《周禮注疏》（臺北：藍燈書局影印清嘉慶二十年江西南昌學府刊刻十三經注疏本）。
- 〔魏〕何晏等注、〔宋〕邢昺疏：《論語注疏》（臺北：藍燈書局影印清嘉慶二十年江西南昌學府刊刻十三經注疏本）。
- 〔漢〕班固撰、施丁注：《漢書新注》（西安：三秦出版社，1994年7月）。
- 〔漢〕許慎撰、〔清〕段玉裁注：《說文解字注》（臺北：天工書局，1998年8月）。
- 〔梁〕蕭統撰、〔唐〕李善注，《文選》（臺北：藝文印書館影印清嘉慶十四年胡克家重刻宋淳熙本，1991年12月）。

〔清〕嚴可均校輯：《全上古三代秦漢三國六朝文》（北京：中華書局，1995年11月六刷）。

二、現代專著

任繼昉：《釋名匯校》（濟南：齊魯書社，2006年11月）。

朱立元主編：《美學大辭典》（上海：上海辭書出版社，2010年1月）。

李澤厚：《美學論集》（臺北：三民書局，1996年9月）。

胡經之：《中國古典文藝學叢編》（北京：北京大學出版社，2001年7月）。

范文瀾：《文心雕龍注》（臺北：臺灣開明書店，1969年8月臺七版）。

徐復觀：《中國文學論集》（臺北：臺灣學生書局，2001年12月）。

張大松：《科學思維的藝術——科學思維方法論導論》（北京：科學出版社，2008年3月）。

張少康：《中國古代文學創作論》（臺北：文史哲出版社，1991年6月）。

郭齊、尹波點校：《朱熹集》（成都：四川教育出版社，1996年10月）。

黃侃：《文心雕龍札記》（臺北：文史哲出版社，1973年6月）。

黃偉倫：《魏晉文學自覺論題新探》（臺北：臺灣學生書局，2006年7月）。

黃靈庚：《楚辭章句疏證》（北京：中華書局，2007年9月）。

葉嘉瑩：《〈人間詞話〉境界說與中國傳統詩說之關係》，《迦陵談詩二集》（臺北：東大圖書公司，1999年10月）。

_____：〈中國古典詩歌中形象與情意之關係——從形象與情意之關係看「賦、比、興」之說〉，《迦陵談詩二集》（臺北：東大圖書公司，1999年10月）。

詹鍇：《文心雕龍義證》（上海：上海古籍出版社，2008年3月）。

劉若愚著、杜國清譯：《中國文學理論》（臺北：聯經出版社，1993年11月）。

蕭榮華：《中國詩學思想史》（上海：華東師範大學，1996年4月）。

顏崑陽：《李商隱詩箋釋方法論》（臺北：臺灣學生書局，1991年3月）。

_____：〈《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11月）。

_____：〈論詩歌文化中的「託喻」觀念——以《文心雕龍·比興篇》為討論起點〉，《第三屆魏晉南北朝文學與思想學術研討會論文集》（臺北：文津出版社，1997年9月）。

三、期刊論文

尤雅姿：〈「情」在《文心雕龍》中的概念結構及其與文學審美現象的關涉〉，《興大中文學報》第二十期，2006年12月。

朱孟庭：〈《詩經》興取義析論〉，《東吳中文學報》，2004年5月。

張晶：〈論《文心雕龍·物色》的美學價值〉，《遼寧師範大學學報》（社科版），1995年第6期。

黃偉倫：〈《樂記》「物感」美學的理論建構及其價值意義〉，《清華中文學報》第七期，2012年6月。

劉淮南：〈「比興」也是創作方法〉，《晉陽學刊》，1994年第五期。

顏崑陽：〈從「言意位差」論先秦至六朝「興」義的演變〉，《清華學報》新二十八卷第二期，1998年6月。

_____：〈從應感、喻志、緣情、玄思、遊觀到興會——論中國古典詩歌所開顯「人與自然關係」的歷程及其模態〉，《輔仁國文學報》第二十九期，2009年10月。

