

## 心志的美與情感的美—— 〈毛詩大序〉的重新詮釋

簡良如

香港城市大學中國文化科目中心

### 「詩言志」與「詩言情」問題簡述

《詩經》的詮釋論爭，表面上似乎是諷刺與文學審美兩種詮釋法的對立，亦即對《詩經》研究之終極應止於何處的爭議；但若撇除種種價值觀及文字理解上的分歧，持文學觀點者對諷刺論者最大的挑戰，實在詩之「美」的問題上。美除了帶來愉快之鑑賞經驗外，同時也是激動人心、使人跨越現狀，進一步接受教化的唯一基礎。諷刺論者既離開詩作原有情境而附會、斷章取義，如何能繼續保存詩之美？如何能在人失去美感體驗後，仍如其所宣稱的進行教化？除非詩仍有另外一種美感來源，或一種相當於美之教化力量，是文學鑑賞論者所未察知的，並且不受斷章取義等偏離作者原意的手法所影響。若如是，這樣的美或這一相當於美的力量是甚麼？

追源溯始，可以發現，《詩經》詩學理論所抱持的基本看法，大約是由「言志」逐漸轉向「言情」的。《尚書·堯典》是最早直接提出「詩言志」的文獻。舜命夔典樂時說：「詩言志，歌永言，聲依永，律和聲。」音樂的主要目的則是為了「教胥子」—「直而溫，寬而栗，剛而無虐，簡而無傲」的人格性情，<sup>1</sup>後者即「志」的內容。「詩言志」因此是指：詩應為對自身心志的吟詠。詩產生的根源或始點在人。到了春秋時代，稱《詩》諷刺之風已盛，<sup>2</sup>言志之志偏重於外在對象，開始與言說表達和對外在人事的評論有密切聯繫，但大體而言，言志仍屬共識。自戰國迄漢，詩學立場逐步邁向言情，如《荀子·樂論》與《禮記·樂記》等。此說認為：音聲之產生乃由外物引發人心之動所致。<sup>3</sup>如《樂記》：「凡音之起，由人心生也。人心之動，物使之然也，感於物而動，

<sup>1</sup> 《古注十三經》，相臺岳氏本永懷堂本（臺北：新興書局影印，1966年），第一冊《尚書》，卷一〈堯典〉，頁8-9。

<sup>2</sup> 參見張素卿：《左傳稱詩研究》（臺北：臺灣大學出版委員會，1991年），第四章第四節，頁236。

<sup>3</sup> 這雖只是對「音聲之起」的討論，但亦影響詩論甚大。〈堯典〉將「典樂」與「詩」合併來討

故形於聲。」<sup>4</sup>與前引〈堯典〉相較，「直而溫，寬而栗，剛而無虐，簡而無傲」等性情顯然與此處的「情」、「感」不同。性情與人格修養是由長時間持續某一態度而培養出來的，後者尤其是心志自己主動、自覺的努力；反之，受外物所動的過程——感、情，卻僅為一被動的反應。〈樂記〉說：

樂者，音之所由生也，其本在人心之感於物也。是故其哀心感者，其聲噍以殺；其樂心感者，其聲暉以緩；其喜心感者，其聲發以散；其怒心感者，其聲粗以厲；其敬心感者，其聲直以廉；其愛心感者，其聲和以柔。六者非性也，感於物而后動。<sup>5</sup>

這些被動地由外物決定其型態的感，非人主動致力而成的；其根源或始點在物。此時或僅有《孟子》仍保持以言志角度釋詩。言情說真正全面勝出，則應是在重視個體情性、文學審美的魏晉南北朝。此後，言志說便只有在特定時刻，為了配合新思潮或運動始被提及，志之意義也縮窄為應世載道之志，以對立部分言情論者之偏愛主觀情性。

觀察言志/言情在詩學歷史上的發展，可以知道：二說替換的關鍵，在戰國至南北朝時期。其後的興衰對立，往往只是此時期的轉化或延伸而已。對戰國至南北朝時期《詩經》詩學的研究，便成為探討言志/言情說轉折的主要依據。本文以〈毛詩大序〉為分析對象，<sup>6</sup>其有意識地全面歸納舊說與時論，可作為同時代其他文獻的代表；<sup>7</sup>在認可諷刺教化的基礎上，亦開啟了後世新的《詩經》體會，埋下魏晉南北朝以文學表述情性的伏筆。<sup>8</sup>這主要表現在〈大序〉有關詩本質的探討上，即對詩言志的重新詮釋。<sup>9</sup>

[上接頁269]

論，亦是如此。「樂」與「詩」，若不從客觀媒材（如：聲、語言）或體制形式（如：節律、韻調）上界定，而從人自身尋求其本，二者仍是一致的。

<sup>4</sup> 《古注十三經》，第一冊《禮記》，卷十一〈樂記〉，頁126。

<sup>5</sup> 同上注，頁126-27。

<sup>6</sup> 《古注十三經》，第一冊《毛詩》，卷一，頁1。

<sup>7</sup> 陸璣《毛詩草木鳥獸蟲魚疏》及《後漢書·儒林傳》均肯定〈毛詩序〉在這一方面的成就，謂其「善得風雅之旨」。集今古文大成的鄭玄，雖曾治《韓詩》，但對〈毛詩大序〉亦無異議，足見〈大序〉的理解與詮釋，與《韓詩》甚至全體三家詩，並無太大歧異。

<sup>8</sup> 參考簡良如：〈以心靈與物之型態論《詩經》詩學〉，第一章，頁3-5。

<sup>9</sup> 本文「情/志」之討論基礎，參見譚家哲〈音樂之兩種根源與終極〉手稿之看法（該文曾以「音樂美學」為題發表於宜蘭慈林文教基金會1997年9月6日之音樂講座。修訂版〈從堯典的啟發論音樂的兩種型態與美學並重構歌詠的句法結構〉發表於《東海哲學研究集刊》〔臺中〕第七輯，2000年6月，頁179-220）。

## 〈毛詩大序〉分析

### 志—情、詩—言

〈毛詩大序〉全文應分三段：首段相當於〈關雎〉小序；二段總言詩言志、詩言情問題，闡論詩之本質；末段論及詩六義，是〈大序〉討論《詩經》構成類目的部分，亦可視為志—情問題的具體延續。二、三兩段因而為本文的探討中心。

對古代樂論在音樂產生根源問題上的分歧，〈大序〉將之簡化為「志—詩」與「情—言」兩組對立關係。作者提示性地以三句話來說明：

- 一、詩者，志之所之也。
- 二、在心為志，發言為詩。
- 三、情動於中而形於言。

三者同樣以言或詩與人內在心意的聯繫，作為討論的主旨，並且認為：詩歌之本質與根源繫於此內在性，它決定言或詩之呈現，而詩或言在形式上的要求與條件，則不能是詩歌之根本。

第一句「詩者，志之所之也」說明詩與志之同。詩與心志之內容(或更具體地言：心志嚮往之內容)應是一致的。詩只有在其純然表達心志時，始真正為詩。詩性，亦只能從體現詩人心志之剎那中感受到。故即便在散文作品中，我們有時亦能因其詩意而感動不已。相對地，第二句「在心為志，發言為詩」則指出詩與志之異。差異處有二：一是「心」與「言」；一是「在」與「發」。志內在於心靈(心)，並不像詩需以言為媒體，二者故不應有相同的現實目的或型態。志，從現實層面而言，它指向人之生命，並以個人人格或具體的生命型態為終極。這使得志在人心應為一種持續、穩定的「在」，短暫的期願或意念(發)並不足以成為真實之心志。反之，詩作為言之一種，其「在」之輕易，<sup>10</sup>反而使得我們必須更謹慎言之發。對「發」之探究，始真正是對說話者之心的探究。在與發，縱然是相反的兩種實現狀態，但各自成為探究心之志與言之詩是否剛毅真實、是否誠懇地根源於心志所之、單純地返回內在懿美志意的依據。「在心為志，發言為詩」一句所欲說明的故不僅是志與詩存在領域(心或言)的不同，更欲藉此差異指出詩亦應以其特性達到與心志一致。詩應盡可能地純為表達心志而作。

詩既與志如此緊密結合，詩亦可獨立在文體與現實實踐之限制外，作為一種純然心志性的人文制作，〈大序〉接著必須面對的問題便變成是：詩是否便與現實世界割離開，或仍可能有聯繫？若有，此聯繫又將以甚麼樣的方式出現？……實際上，我們更可以這樣說，〈大序〉藉著對「詩—現實世界」關係的發問，解答「心志—現實世界」

<sup>10</sup> 「言」可因文字記載或口耳相傳，而在時間中保持長久存在與力量，它的持久性比心志之持守更容易達成。

關係這一更根本的問題。它提出了兩個基本的解決方向：(一)仍試圖提供或肯定詩實用之可能性，故說：「故正得失、動天地、感鬼神，莫近於詩。」以此說明「先王以是經夫婦，成孝敬，厚人倫，美教化，移風俗」之實用意義；(二)指出「情動於中而形於言」，以情為基礎，說明言或詩仍可能(或必然)受到實際世界之影響，反映出現實環境之和樂或窘迫。〈大序〉中分析了許多「音」之問題，如：「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。」目的即此。

〈大序〉提出「情」這一現象，尤其值得關注。相關的文字是這樣的：

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，不知手之舞之、足之蹈之也。

分別來自〈樂記〉<sup>11</sup>和〈孟子〉。〈樂記·樂本論〉<sup>12</sup>「情動於中，故形於聲」與〈大序〉之「情動於中而形於言」在文字上幾乎如出一轍，因此可以假定〈大序〉作者曾閱讀此文，亦可知道：如〈樂記〉般以情為詩之根源的說法，在當時應已非常盛行。〈大序〉亦希望能對它有所回應，或因而促使言情與言志兩種看法解消其對立。<sup>13</sup>在〈樂記〉中，情是一切音聲之來源，故〈樂本論〉所討論的範圍便全在外物與心之動、心之不同感受、情愫等層面上。然而，〈大序〉的意見卻更包括「言之不足」至「手之舞之、足之蹈之」整個段落。這是說，若情是某種人類制作之根源，〈大序〉認為：其所制作的是言而非詩。人之所以言語、之所以有言語之動機和需要，在於人有內心之情愫；由於外物觸動而生之感受，致使人言語。但詩卻不僅是這樣，詩不必然等於一般之言語，不僅是被動之情之表達。是以〈大序〉又列出了「嗟歎」、「永歌」、「手舞足蹈」等階段，來補充序文開始時的「詩言志」。這段文字則是借用《孟子·離婁上》而來：

<sup>11</sup> 〈樂記〉的文字則與《荀子·樂論》接近。二者之關係亦見譚家哲：〈音樂之兩種根源與終極〉。

<sup>12</sup> 同注4，頁127。

<sup>13</sup> 從〈大序〉及南北朝以前詩論表面上仍以「詩言志」為宗看來，詩言志應是較詩言情早的說法，甚至是正統的說法，如前引《尚書·堯典》般來源於儒家經典，為各界所認定。如《莊子·天下》亦說「詩以道志」。根據《堯典》：「教胥子：直而溫，寬而栗，剛而無虐，簡而無傲。」可知志的內容與人自身的人格性情有關，而非如情先是受外物所動而生的「感」。〈大序〉因而是注意到情、志之分，始進行此折衷的工作，但亦非混同不分。因而如《正義》注解「詩者，志之所之也。在心為志，發言為詩」時所說：「詩者，人志意所之適也。雖有所適，猶未發口，蘊藏在心，謂之為志，發見於言，乃名為詩。言作詩者，所以舒心志憤懣，而卒成於歌詠，故〈虞書〉謂之：『詩言志』也。包管萬慮，其名曰心，感物而動，乃呼為志。志之所適，外物感焉。言悅豫之志，則和樂興而頌聲作，憂愁之志，則哀傷起而怨刺生。〈藝文志〉云：『哀樂之情感，歌詠之聲發』，此之謂也。」這一類將情、志二者相混的意見，應與〈大序〉觀點區分開來。

孟子曰：「仁之實，事親是也。義之實，從兄是也。智之實，知斯二者弗去是也。禮之實，節文斯二者是也。樂之實，樂斯二者，樂則生矣；生則惡可已也；惡可已也，則不知足之蹈之、手之舞之。」<sup>14</sup>

孟子指出：音樂之實質或音樂之真實（樂之實），本於對「事親」及「從兄」二事之悅樂（樂斯二者）。易言之，仍從人倫之和諧、情感、敬及自身對此之盡心、致力而來。唯有內心真正地因此而樂，音樂才產生（樂則生矣）。而人身體之律動（惡可已也，則不知足之蹈之、手之舞之）亦必然僅從此悅樂內在地被牽引出來。

一般所以為的音樂和舞蹈，<sup>15</sup> 往往也即聲音在音高、節奏、聲音性格（如：不同器樂之聲響及其性格）之組成，以及軀幹之律動和二者共同表現出之圖象。欣賞者確實能由這些客觀的聲響與軀體表現，感受到樂曲不同的語彙及情境。樂曲之完成及其美感、意義，似都來自聲音及律動本身。將「音樂」和「快樂」二者聯繫起來，是早期中國對音樂共通之看法，但音樂所產生的悅樂，若僅是由客觀之器樂聲響及樂音之起伏訴說所致之種種感受上的滿足，它終將只是人為取悅人自身、平白創造出來的事物而已，沒有任何不得不為的動機和目的。當孟子說「樂斯二者，樂則生矣」時，卻教人：音樂這可以使人快樂的本性，只有在它是從人的真實之樂而生時，音樂才成為真正快樂的音樂。樂曲本身的美盛不足以使人有由內心至身體一體充實不已的悅樂，除非這音樂是來源於人本來更大、更真實的快樂，由人自身之快樂所支持，如人在人倫中所體會的快樂。音樂因此不再是人創造出為取悅人的事物，而是人為了表達內心之樂始求其實現之事物。它之所以「惡可已」，是因為它伴隨著人之快樂、提示著人內心之快樂（使人見己之樂而更樂）而無可抑止的。舞蹈亦然。

不過，應注意孟子的重點仍擺在「樂斯二者，樂則生矣」一句上。「事親」、「從兄」，其實並不等於父母兄弟俱在等天倫之圓滿，二者僅指人對人倫或內在情感對象的「事」與「從」。易言之，人對人倫、人性對象之德行努力；努力，而非理想或幸福之達成。而此努力，及樂於此努力的，對孟子而言，其實也就是人的心志了；一種以生命努力為主的正面肯定力量，非求客體之獲得，而只是人心對善美之切願。音樂，則由此心志及其之堅定與肯定（樂）而生。孟子的看法與《尚書·堯典》應屬一致。《尚書》以正面的人格性情（直而溫，寬而栗，剛而無虐，簡而無傲）為志之內容，而孟子則將其應用到具體的事項中，從而確定心志之對象；二者僅是述理的層面不同而已。這並非規定心志必須是道德性的，而是：如果音樂與快樂在古代中國眼中是

<sup>14</sup> 《孟子正義》（臺北：文津出版社，1988年），上冊，卷十五，頁4。

<sup>15</sup> 古代中國將「樂」、「舞」均視作音樂內容，如《尚書·堯典》夔所答「於！予擊石拊石，百獸率舞」之「舞」。又如《樂記》所說：「故鐘、鼓、管、磬、羽、籥、干、戚，樂之器也。屈、伸、俯、仰、綴、兆、舒、疾，樂之文。」（頁128）孟子此處同時提及二者，故是為對音樂作一完整的正義。

必然聯繫起來的，那麼何種快樂是人最大的快樂與何種音樂是最好的音樂，其實就是相同的問題。甚麼快樂是人最大的快樂？簡單地說，只有當人所感受到的快樂，再也不存在任何負面的自我意識而完全光明肯定，<sup>16</sup> 那樣的快樂才是最大的快樂。甚麼快樂是這樣的快樂？實際上也只有兩種：(一) 見自己之正面光明，見自己所致力、實現者是純然善良無邪之事；(二) 因自己之正面胸襟(性情)而展望出一懿美世界，如與世界內在一體般。<sup>17</sup> 樂於「從兄」、「事親」和「直而溫，寬而栗，剛而無虐，簡而無傲」，亦即此二樂而已。

對孟子的這段說話，〈大序〉卻將重心擺在最末句，強調「惡可已」。對「言之不足，故嗟歎之；嗟歎之不足，故永歌之；永歌之不足，不知手之舞之、足之蹈之也」的重視，因此不在言、嗟歎、永歌、手舞足蹈等表達形式或遞進過程，而是在它們背後，詩人心感不足而更急欲言之的狀態。「不足」始是迫切表達的基礎。以此分別「為詩」與前述的「情動於中而形於言」。兩者同樣是內心的活動及表達，但前者卻有一種無以盡意而力求更表達的主動意味。此主動性之有無，即「為詩」及單純「發言」之別，亦是〈大序〉對志與情之別的理解，及其對詩與言之分際的理解。顯然，〈大序〉對志的理解，已與《尚書·堯典》和《孟子·離婁上》之志產生差距。〈大序〉將情與志的分別，變成是表達時主動程度的多寡或有無，二者的區別是程度級數上的區別，而非本質差異。然而，《尚書·堯典》或《孟子·離婁上》之志——人格性情或德行努力，其主動性是來自人心自身的，非源於對外物之感動，異於情之被動性。一自人本身而主動，一自物而被動，此本質性之區分在〈大序〉中卻是未見的。〈大序〉表面上以詩言志為宗，但它對志、情的了解卻提供情一個接近甚至取代志的途徑，使言情之作亦得以轉化為詩。關於此，我們必須從風與詩六義的討論著手。

### 風與詩六義

在〈大序〉之前，「風」字當作為與詩學或樂論有關之字詞或概念時，主要有兩種意思：一是由風本義衍生出來的流傳、風行之意，<sup>18</sup> 為動詞；另一則是作為名詞的樂曲、音調之意。<sup>19</sup> 諷刺、風化等義，則應是引申。〈大序〉亦承接這兩種意思，作為它對「志一詩」與「情一言(或下文將提到的「音」)」理解之基礎，並試圖透過「風」字兼及二

<sup>16</sup> 如《孟子》本段文字中之「惡可已」。「惡」字也可以解釋為善惡之惡，「惡可已」便是「一切惡也可以停止了」。

<sup>17</sup> 如莊周之「逍遙」亦屬此類。

<sup>18</sup> 「風」字本義如《詩經·邶風·終風》一章：「終風且暴，顧我則笑。」(卷二，頁12)或《大雅·烝民》八章：「吉甫作誦，穆如清風。」《毛傳》：「清微之風，化養萬物者也。」(卷十八，頁129)為「風」或「刮風」之意。

<sup>19</sup> 《詩經》同樣亦具有這樣的例子。如《大雅·崧高》八章：「其詩孔碩，其風肆好。」陸德明

義的特性，將志、情二者統合起來。全文直接提及「風」字而說明者，依次有三：

- 一、風，風也，教也。風以動之，教以化之。
- 二、上以風化下，下以風刺上，主文而譎諫，言之者無罪，聞之者足以戒，故曰風。
- 三、是以一國之事，繫一人之本，謂之風。

其中，第二點並非對風的定義。從其前後文列舉詩六義來看，本段文字其實就是如何在六義當中提出風作解釋，探討其併入六義之因，或藉此說明〈大序〉提出詩有六義時之考量。因此，「故曰風」的意思是與「是謂風」或「謂之風」不同的。<sup>20</sup>「上以風化下，下以風刺上」中之風，實際上也就是「風、賦、比、興、雅、頌」中之風而已。〈大序〉對「風」字意義的認定，因此主要也只有兩方面：（一）風、教；（二）一國之事，繫一人之本者。其餘出現在〈大序〉中的「風」字，皆可分入二類中。二類實與舊解在詞性上的區別一致，內容亦十分接近。第一類「風，教」之「風」字即為風行、流傳意，「教」則應是由風行、流傳引申出來的意義；第二類「一國之事，繫一人之本者」似是「風調」舊義之變化。明顯地，傳統之兩種舊解即為〈大序〉「風」義的基礎，而對此舊義的轉化、引申，則成為〈大序〉自身立說的途徑。「風」字二義分為動詞與名詞，其詞性差異在〈大序〉裏即表現為「主動、實踐」與「被動、客觀既成」之別。前者是自主而醒覺、富目的性的行為，後者則往往是被動、在未意識中自然而然形成者。此一對比，與〈大序〉分別「情一志」、「言一詩」的方法一致。風之二義因此也一直與「情一志」、「言一詩」的對比性交互應用在一起。

序文結束「在心為志，發言為詩」及「情動於中而形於言」等論說後，便試著綜合它們：

情發於聲，聲成文謂之音。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。故正得失、動天地、感鬼神，莫近於詩。

「情發於聲」一句和之前的「情動於中而形於言」幾乎完全相同，差別僅在：它以較言更為切近情感感受的聲取代言，並簡單地描述了聲在成文之後，因各種外在處境的影響而自然產生的音聲性格。「治世」、「亂世」、「亡國」等表處境之詞語，其意義實際上便等於〈樂記〉「人心之動，物使之然也。感於物而動，故形於聲」中「物」之意義，

[上接頁274]

《釋文》引王肅注：「風，音也。」朱熹《集傳》：「風，聲。」（關於本詩之「風」字，亦有解為諷諫，如《鄭箋》、胡承珙《後箋》等；又有一說：指人的修養和風度，如陳奐《傳疏》。）

<sup>20</sup> 「故曰風」譯成白話應是：「所以說『風』（是『六義』之一）。」異於「是謂風」或「謂之風」之「（這）就叫作風」。

是一由外而來、牽引人心不自覺而動之物。而「安、樂」、「怨、怒」、「哀、思」則是人心動後，被動地產生的情與音。「其政和」、「其政乖」、「其民困」，則是聽者對這些情、音之反省。「風」字作為地域性之風調意義，其實也就等於這裏所說的諸國之音了。風之風、教義，則由其後提到的詩始帶引出來。〈大序〉結束有關音之討論後說：「故正得失、動天地、感鬼神，莫近於詩。」其目的實欲藉志之主動性及其表達成果——詩，來配合並處理表情之音的各種需要和問題。按照〈大序〉分辨「發言」與「為詩」的說法，可以知道：詩只從其是否自主而迫切地表達其心志而成為詩，並不拘限於任何表達形式，然而，若就與詩結合最繁、最親近自然的形式來說，則非音莫屬（莫近於詩）。因為音的形式或素材皆與內在心靈貼近，它是內心之感（情）的表達，而不是對是非真偽之思辨，或身體之力或圖象。詩故亦多數可歌，或在格律、節奏上實現語言可成文之聲——音。詩與音結合之繁，常使我們再無分辨二者之意識，<sup>21</sup> 但〈大序〉卻不僅指出它們互異的兩個根源（志、情），亦欲藉此整理出：表情之作（如音）若單純只是表情可能產生之問題與解決之道。簡言之，〈大序〉認為：表情之作固然客觀地反應、刻劃出情態感受之真實，然而，若不同時亦有作者自身主動之志之表露，它亦將缺乏深刻感動人、事或天地萬物之能力（動天地、感鬼神），更遑論有所謂正與不正（正得失）價值之實現。這是因為：情即便多麼細微、深沈，以致如同源自人心內在，但歸根究柢，它仍是指向外物、繫於外物的。它跟隨著外物之改變而可以有無窮、無節制之變化，如音聲之無窮組合。縱使所創作出來之音聲如何柔麗或震撼，若只是由情而生，所呈現者終非人自己。情感感受並不因其強烈就必然能深入心靈，而在短暫的聽賞之後，成為一足可扭轉個人心向、判斷的真實力量。就如同天地萬物之所以動人，均由於它們只本其自然之性而成文，人也只有由其自身而作，才可能締造與天地萬物一體的感動。對比情，〈大序〉中的志因有較高的主動程度而被視為人自發的，它對於人心靈或行為的影響力，故亦較單純的情更為內在。〈大序〉雖然改變了言志論對志和詩的解釋，但從其分別「志—情」、「詩—音」作用的文字來看，作者實際上已將他對言志論和言情論的不同體會，直接地陳示出來，而音仍應進一步達到詩之層次。

〈大序〉又說：

先王以是經夫婦，成孝敬，厚人倫，美教化，移風俗。……故詩有六義焉：一曰風，二曰賦，三曰比，四曰興，五曰雅，六曰頌。

詩更應以教化為目的，再一次呼應序首之「風，風也，教也」。應注意兩點：

<sup>21</sup> 但我們也必須注意到，在言志論中，如〈堯典〉，詩與歌、聲、律的關係則是一脈相貫的。純粹言情論，如〈樂記〉，亦沒有再對音聲有任何「主動/被動」性之區分，音聲始終都是被動的。〈大序〉欲折衷二者，故提出另一種分析意見。



- 一、〈大序〉終於提到風、賦、比、興、雅、頌，合言為「詩六義」。所提出之時機則是在討論音與詩之關係及「先王以是行教化」之後，詩六義故是兼具前述詩之「主動性」(及其與「音」之關係)和教化性，而作為詩種類上更具體的條目。
- 二、前面曾說到：〈大序〉一直將風之二義與「情—志」、「言—詩」的對比交織在一起。而當風之第二義等同「音」，第一義又與前述那具有主動及教化義的「詩」切近(風屬於詩六義之一)時，可以說：〈大序〉已藉著風將「音/詩」或「情/志」從原有之對比中統一起來。

〈毛詩大序〉在六義中列舉風，所面臨的第一個問題便是：人們對作為音之風調是否具有詩性的質疑。風與雅、頌最顯著之差異，首先在風之民間性格。「采詩」所採者，<sup>22</sup> 實際上也僅是這些地域風謠，非雅與頌。風因而只是各種地區或不同生活處境中之音，只是一般人民對生活處境感受直接之表露，與主動、自覺表志的詩有別。〈大序〉既將風分屬詩六義，便必須提供風與詩相同的主動性，此即「上以風化下，下以風刺上，主文而譎諫，言之者無罪，聞之者足以戒，故曰風」一段之用意。風在未意識下自然形成特定地區裏共同風格或內容之謠曲而言，它是音，但當音同時是一種流行、一逐漸在地域中傳布、普及的風謠時，它卻變成是同一現實環境裏人們發自內在志對生活或生命的共通期盼。如是，人們始能普遍接受此音，並主動促其流傳。音之形成，源於客觀情愫之近似；而音之所以成為風尚，則由於人之志意。易言之，人們倚藉音之流傳，成就他們的詩。<sup>23</sup> 而「音之流傳」，也就是詩六義中所指的風了。〈大序〉雖然將「上以風化下，下以風刺上」偏向以美刺功能來解釋，但仍對風自求流傳的主動性或目的有所肯定。風作為詩之一義，憑藉其流衍，在無形中進行實質之教化作用(主文而譎諫，言之者無罪，聞之者足以戒)，這亦是何以將風納入詩六義的原因了(故曰風)。

將風歸為詩六義所面臨的第二個問題，<sup>24</sup> 則在風謠若由民間流傳而成，如何避免或解決詩文內容、詞語淫濫問題？〈大序〉故談及「變風」、「變雅」，說：

至于王道衰、禮義廢、政教失、國異政、家殊俗，而變風變雅作矣。國史明乎得失之跡，傷人倫之廢，哀刑政之苛，吟詠情性，以風其上，達於事變而懷其舊俗者也。故變風發乎情，止乎禮義。發乎情，民之性也；止乎禮義，先王之澤也。

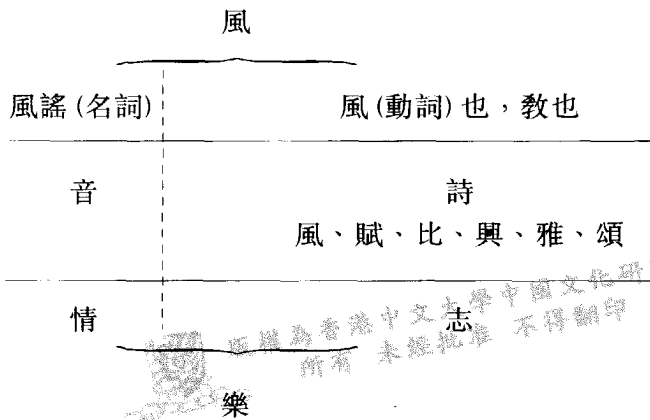
<sup>22</sup> 《漢書·藝文志》：「古有采詩之官，王者所以觀風俗，知得失，自考正也。」

<sup>23</sup> 尤其在一般民眾未必具有創作詩歌的才力與學識時，「流傳」便成為人民較易於運用的為詩方式：藉由既成之作表達內心之話語。這也是風(國風，民間風謠)一般形成的情況。

<sup>24</sup> 此或亦為雅所面對之問題。

變風、變雅出於國史之手，由國史轉化「王道衰、禮義廢、政教失、國異政、家殊俗」等事變，使負面之外在現實一變而為國史「明乎得失之跡，傷人倫之廢，哀刑政之苛，吟詠情性，以風其上，達於事變而懷其舊俗者也」的內在心懷。風之內容或詞語由國史「止乎禮義」而得到正面保證。而風之「發乎情」則由自身維持了風之無邪；即使所面對與描述的盡為負面處境，但作為人民自然直接之心聲和感受，風便有了一定的正面意義。國史之明「德」（禮義）與人民率真之「情」，再一次替風劃歸為詩六義提供了基礎。由此亦可看到：〈大序〉不僅為風增加「風行、流傳」之主動性，同時亦承認風作為風謠本身之價值。由「風」字，「風、教」與「風謠、國風」二義結合在一起並得到肯定。這就等於在以詩為較佳之人文制作的前提下，詩與音同時之結合與肯定。至此，〈毛詩大序〉所直接或間接討論到的風之意義，可總結如下：<sup>25</sup>

圖表一



風的諸種特性，可視為六義共通的特質。<sup>26</sup> 然而，若從詩六義之間的對比著眼，風及其餘五者各自獨立之意義，則仍然存在。〈毛詩大序〉最後部分對風、雅、頌所作的說明，故也僅是特別針對三者之差異處言而已：

風 — 一國之事，繫一人之本

雅 — 言天下之事，形四方之風

正也，言王政之所由廢興，政有小大 (小雅、大雅)

頌 — 美盛德之形容，以其成功告於神明者也

<sup>25</sup> 本圖由上至下可分為三層，中間一層為〈大序〉消化舊說所提出的看法，上、下二層則為其依托之舊說內容。

<sup>26</sup> 如序文談及雅時之「形四方之『風』」。〈大序〉在六義中特別解釋風，除了因風本身言情的特殊性外，也有以風總六義的意思。

初步歸納其意，約可簡列如下：

圖表二

	領域	內容
風	國	人性(繫一人之本)
雅	天下、四方	政(廢興、小大)
頌	神明	德(形容、成勁)

風、雅、頌代表著三個層次。從其領域言：「國→天下、四方→神明」，從地方擴展至天下之普同，再進為神明般之永恆；由空間或數量之漸趨盛大，至時間或質量上之美善不朽。從內容上來說，「人性→政→德」三種層次亦指出人自身可能達到或正面發展的三個方向，及其遞進之層級。在政層面，以廢興與小大等政之存續、規模，指出政之真實性及意義；於德，則區分形容之美與成功之充實，從表現與實質兩面闡明德性。再者，若結合領域與內容來看，更可見到「國—人性」、「天下、四方—政」、「神明—德」三組內部之關係。此關係使我們必須正視三組間獨立且不容踰越之事實。易言之，不能單憑領域之擴大或內容之昇進，而視風、雅、頌三者為程度上級進之三層，忽視其實質的差異與獨立性。

〈大序〉對三者的理解，是否如其對志與風般，在舊有解釋的基礎上略行轉化？答案應是十分肯定的，從其新增《論語》、《左傳》等未見的賦、比、興足見它已將詩的意涵從固有的風、雅、頌擴展至六義。<sup>27</sup> 甚麼是賦、比、興？〈大序〉何以增益？又為何不對此部份作任何說明？如此，又將從何求知賦、比、興三者之內容？

### 賦、比、興

賦、比、興之內容成為後代《詩經》學者極重視又困惑的問題。向來，學者們所能憑藉的線索主要有二：一是《毛傳》。《毛傳》所標之興，乃〈詩大序〉以下對興或賦、比、

<sup>27</sup> 《周禮·春官》亦有：「大師掌六律、六同，以合陰陽之聲。……教六詩：曰風，曰賦，曰比，曰興，曰雅，曰頌。以六德為之本，以六律為之音。」（《古注十三經》，第二冊《周禮》，卷二十三，頁124）內容、次序與〈大序〉皆同，更直言為「六詩」。