

# 論文摘要

「虛實」是文藝美學的一對重要範疇，在文學、藝術領域上備受重視。然而，在《詩經》藝術美學的研究上，對於虛實寫作藝術的研究卻是相對缺乏；以《詩經》文本的虛實藝術研究還未出現，因此，《詩經》虛實藝術研究在學位論文而言，還是全新的嘗試。本論文以《詩經·國風》為研究對象，希望透過對虛實理論內涵的建立，析論《詩經·國風》中虛實法之應用及寫作藝術與虛實表現之關係，以豐富《詩經》藝術審美之內涵。全文各章內容如下：

## 第一章緒論

說明本文研究動機、文獻回顧、研究範圍與方法、論文架構等。

## 第二章虛實界說及《詩經》虛實表現與解讀

首先爬梳詩歌虛實論的歷史發展；其次釐清虛實之定義，確立虛實法之具體內涵，以作為建構理論之根據；最後論述讀者解經時形成虛實認知差異之原因，是因為語境、視點、比興認知不同之故，並分別從此三方面，例舉相關詩篇加以論述說明。

## 第三章《詩經》中虛實法之分類

歸納〈國風〉中所應用的虛實寫作法有藉他言意虛實法、虛擬幻想虛實法、時間空間虛實法、複合之虛寫技巧等四種，並分別深入剖析這四種不同虛實法所包含之豐富內涵，具體例舉《詩經》相關詩篇，深入探討這些詩篇因使用不同虛實法，而呈現獨特的寫作藝術，表現豐富的文學內涵，提供讀者讀《詩》多樣化的鑑賞審美角度。

## 第四章《詩經》寫作藝術與虛實表現

分別從〈國風〉詩篇之寫作技巧(比興、修辭)、形式構思(複沓)、內容寓意(寓言、美刺寄意)等三方面，考察《詩經》寫作藝術之虛實表現。

## 第五章《詩經》虛實寫作藝術與審美

分別從詩人寫作之含蓄美、讀者詮釋之聯想美、作品與讀者交流之意境美三方面，總結《詩經》虛實寫作藝術所能提供之審美意義與價值。

#### 結論

具體提出全文研究成果有：一.關注讀者詮釋文本虛實認知不同之因，二.歸納《詩經》之虛實表現法，三.指出《詩經》寫作技巧與虛實之關係，四.提出《詩經》虛實寫作藝術與審美之關係。並對未探討〈雅〉、〈頌〉詩篇，以及未能援用繪畫、建築等其他多元藝術虛實法於《詩經》之討論局限，期許於將來繼續完成。

**關鍵字：**《詩經》、虛實、寫作藝術

# 《詩經·國風》虛實寫作藝術研究

## 目 次

第一章 緒論 .....	1
第一節 研究動機 .....	1
第二節 文獻回顧 .....	3
第三節 研究範圍與方法 .....	6
一、研究範圍 .....	6
二、研究方法 .....	9
第四節 論文架構 .....	11
第二章 虛實界說及《詩經》虛實表現與解讀 .....	15
第一節 詩歌虛實論之歷史發展 .....	15
一、唐、宋時期 .....	17
二、明、清時期 .....	20
三、近、現代 .....	23
第二節 虛實之定義及分類 .....	27
一、虛實之定義 .....	28
二、虛實之分類 .....	32
第三節 解讀《詩經》虛實認知不同之因 .....	47
一、語境認知之不同 .....	48
二、視點認知之不同 .....	53
三、比興認知之不同 .....	58
小結 .....	61
第三章《詩經》中虛實法之分類 .....	63
第一節 藉他言意虛實法 .....	63
一、部分概括虛寫 .....	64
二、情景虛寫 .....	68
三、側面虛寫 .....	71
第二節 虛擬幻想虛實法 .....	76
一、設想虛寫 .....	76
二、願望虛寫 .....	79
三、虛構虛寫 .....	82
第三節 時間空間虛實法 .....	85
一、時間虛實 .....	85

二、空間虛實 .....	86
三、時空交錯 .....	90
第四節    複合之虛寫技巧 .....	93
小結.....	97
<b>第四章 《詩經》寫作藝術與虛實表現 .....</b>	<b>101</b>
第一節    寫作技巧與虛實之表現 .....	101
一、比興之虛實表現 .....	101
二、修辭之虛實表現 .....	106
第二節    形式構思與虛實之表現 .....	116
一、複沓形式虛寫意境 .....	117
二、複沓形式虛寫內容 .....	120
第三節    內容寓意與虛實之表現 .....	124
一、寓言與虛實之表現 .....	125
二、美刺寄意與虛實之表現 .....	127
小結.....	129
<b>第五章 《詩經》虛實寫作藝術與審美 .....</b>	<b>131</b>
第一節    詩人寫作之含蓄美 .....	131
第二節    讀者詮釋之聯想美 .....	134
第三節    作品與讀者交流之意境美 .....	137
小結.....	141
<b>結論 .....</b>	<b>143</b>
一、本文具體研究成果 .....	143
二、未來研究展望 .....	147
<b>參考書目 .....</b>	<b>151</b>
一、古籍(按時代先後排列).....	151
二、民國以後專書(按作者姓氏筆劃排列).....	155
三、碩士論文(按作者姓氏筆劃排列).....	158
四、期刊論文(按作者姓氏筆劃排列).....	159

# 第一章 緒論

## 第一節 研究動機

在書法、繪畫、詩、文、小說、戲劇、園林、建築等藝術領域中，經常可見到理論家運用「虛」與「實」來解釋、探討藝術創作、藝術鑑賞與藝術美感的問題。例如在詩論中，(明)謝榛《四溟詩話》：「寫景述事，宜實而不泥乎實。有實用而害於詩者，有虛用而無害於詩者，此詩之權衡也。」<sup>1</sup>在文論中，(清)劉熙載《藝概》：「文或結實，或空靈，雖各有所長，皆不免著於一偏。試觀韓文，結實處何嘗不空靈，空靈處何嘗不結實。」<sup>2</sup>在戲曲理論中，(清)李漁論曲〈審虛實〉一目云：「實者，就事敷衍，不假造作，有根有據之謂也；虛者，空中樓閣，隨意構成，無影無形之謂也。」<sup>3</sup>在小說理論中，謝肇淛在《五雜俎》中說：「凡為小說及雜劇戲文，須是虛實相半，方為遊戲三昧之筆。亦要情景造極而止，不必問其有無也。」<sup>4</sup>從上述不同文藝理論談虛實的簡短引文中，除了可以看出虛實論在文藝理論中運用的廣泛性，也可以發現虛實結合、虛實相生為各種文藝理論的共同要求。然而每種藝術所使用的創作手法、媒介材質各不相同，虛實論落實在各個不同的文藝領域中，「虛」與「實」所指涉的具體內涵與運作方法也就各異其趣。

在長達數千年之中國文學史上，詩歌在所有文類中備受重視，不僅淵遠流長，還能夠代代創出新意，圍繞詩歌的理論批評也最為豐富，足以成為專門之學。張方在《虛實掩映之間》一書中提到：

---

<sup>1</sup> (明)謝榛，《四溟詩話》，收入丁仲祐編訂，《續歷代詩話》下冊（臺北：藝文印書館，1974年4月），頁1359。

<sup>2</sup> (清)劉熙載著、王國安標點，《藝概》（臺北：漢京文化事業公司，1985年9月），頁23。

<sup>3</sup> (清)李漁《閒情偶寄》收入《李漁全集》第三卷〈審虛實〉，(杭州：浙江古籍出版社，1991年8月)，頁15-16。

<sup>4</sup> 見新興書局編，《筆記小說大觀八編(七)》（臺北：新興書局，1975年），頁4427。

詩歌因其文體特徵，又能在創作和批評上最充分、最靈活、最深邃地體現「虛」「實」關係的妙用。為此，「虛實」這對範疇的在文藝美學裡的內涵，首先就得從詩學中去看。<sup>5</sup>

虛實理論淵源於先秦哲學思想，其後隨著歷史的發展，虛實的議題在哲學、文學、各類藝術、美學等方面，都有極具特色的理論體系出現。其中詩歌虛實理論從唐代發端，當時詩文評家著重在「意境」層面解析詩作的虛實現象，說明詩作的具體物象就是造成虛境的美感連結；虛實理論發展到宋代後，關注的焦點放在詩歌創作中「情」與「景」的關係，就是把詩作描寫的景物看作是實，而通過這些實物所表現的思想情感看作是虛；至明、清時期的詩歌虛實論，除承宋代的「情景虛實論」外，詩文評家也開始強調詩作中「實字」與「虛字」的關係；民國以後，對於虛實法的理論體系，則更趨於完備，尤其是在虛實理論的範疇、內涵的梳理、擴充上及作品虛實的作用與產生的美感效果等方面，均有更進一步的闡發。詩歌虛實論經歷代發展、流衍，已是一個具有豐富內涵的理論體系，如能將散落在各種史料、筆記、論文、著作中的虛實論點加以歸納整理，並進而在詩歌作品中尋求印證，應更能呈現出中國古典詩歌寫作技巧的獨特性與價值所在。

《詩經》是中國最早的詩歌總集，題材內容廣泛，對歷代文學影響深遠，以詩歌經典之名，備受後人重視。從文學的角度看，《詩經》已經被研究兩千多年，歷代以來對《詩經》的研究成果豐碩，如闡釋詩旨、抒發義理、討論典章制度、校正文字、剖析音韻以及考察名物、山川、天文、飛禽鳥獸草蟲……等等，皆有可觀成就。而其中關於《詩經》的「賦」、「比」、「興」創作手法，也是後代學者研究《詩經》時，相當關注的一個研究範疇。值得注意的是，《詩經》中運用比興手法和象徵性語言等間接表達的方式，本身就是虛與實的結合。清代詩論家吳喬在談到比興與賦的區別時，便以「虛實」著眼：「比興是虛句活句，賦是實句。」

---

<sup>5</sup> 張方，《虛實掩映之間》（南昌：百花洲文藝出版社，2005年12月），頁89。

有比興則實句變為活句，無比興則實句變為死句。」<sup>6</sup>吳喬明確指出比興尚「虛」的特點。現代美學家宗白華也在〈略論文藝與象徵〉一文中提及：「詩人藝術家往往用象徵的(比興的)手法，才能傳神寫照。詩人於此憑虛構象，象乃生生不窮；聲調、色彩、景物，奔走筆端，推陳出新，迥異常境。」<sup>7</sup>宗白華指出詩歌創作起於詩人心中看不見的情感，詩人運用比興、象徵等創作手法架構虛境，聲調、色彩、景物乃是表現虛境而運用的實物，最終變成具體可感的藝術形象。由上述論述可知，比興、象徵正是詩作由「虛」而「實」的藝術手法及特徵，《詩經》在比興、象徵手法的運用已達爐火純青，如能以現有的虛實理論當基礎，來分析探討《詩經》的虛實法應用以及寫作藝術與虛實表現的關係，以明其藝術美學的價值與影響，將有益於《詩經》的美學研究。

## 第二節 文獻回顧

「虛實」是文藝美學的一對重要範疇<sup>8</sup>，在文學、藝術領域上備受重視。然而，在《詩經》藝術美學的研究上，多集中於研究「情景」、「意境」、「意象」等美學內涵，對於虛實寫作藝術的研究卻是相對缺乏。查詢「臺灣博碩士論文系統」後發現，運用虛實理論和文學作品相互結合，做相關研究的論文，以戲曲和小說為研究對象的占多數，如：廖文麗撰《古典小說虛實論研究--以《三國演義》為例》<sup>9</sup>、廖秀霞撰《戲曲虛實論研究 ---以王安祈劇作為例》<sup>10</sup>、金明求撰《虛實

<sup>6</sup> (清)吳喬，《圍爐詩話》上冊(臺北：廣文書局，1969年9月初版)，頁32。

<sup>7</sup> 宗白華，《美學與意境》(臺北：淑馨出版社，1989年4月出版)，頁233。

<sup>8</sup> 曾祖蔭在《中國古代美學範疇》一書中將虛實範疇專列一章，從其中四個方面：化實為虛、化虛為實、虛實相生、空間之美，探討文藝創作的美學特徵。(臺北：文津出版社，1987年8月)，頁135-194。張少康在《中國古代文學創作論》其中「論藝術表現的辯證法」一章中論及「任何藝術作品的內部都包含著許多對立的統一」，而虛與實就是其中的一組。文中的虛與實含義指的是「藝術形象塑造中的實的部分及虛的部分，亦即藝術形象中的具體的有形的描寫和由它所引起的聯想所構成的虛的無形的部分。」運用以實出虛；化實為虛；以虛出實等表現手法，使得虛與實兩方面都得到充分的發揮，做到「虛實相生」，從而使文學作品顯示出巨大的藝術魅力。(臺北：文史哲出版社，1991年6月)，頁229-243。

<sup>9</sup> 廖文麗，《古典小說虛實論研究--以《三國演義》為例》(臺北：台灣師範大學中文研究所碩士論文，1995年)。

空間的移轉與流動——宋元話本小說的空間探討》<sup>11</sup>，以詩歌作品為例的虛實藝術研究還未出現，因此，《詩經》虛實藝術研究在學位論文而言，還是全新的嘗試。

至於有關《詩經》虛實藝術探析的單篇期刊論文方面，國內僅有黃秀燕撰〈據實構虛的思念表達方式——以《詩經》作品為例〉一篇<sup>12</sup>，文章中首先說明「據實構虛」是詩歌抒發情感運用的寫作手法，其意義為「懷想是雙向的，其思念的背後證明堅實的感情超越了時空的阻隔。」並舉《詩經》的篇章為例，歸結詩人採「據實構虛」的表現形式，讓詩作流露的情感濃度、純度更為增加，讀者也能依此體悟到真情、善意與美麗。在中國大陸也僅見四篇單篇期刊論文，可見此議題並未獲得學界普遍的關注。茲將大陸所見四篇論文旨意略述於下：

#### 一、林祥徵〈《詩經》的虛實美學〉<sup>13</sup>：

本文包括五大結構型態：

- 1.指一篇作品分前一層次的實寫，後一層次的虛寫兩大層次，造成虛實相生，形成一個富於跌宕反差的情感世界的「先實後虛型」。
- 2.從寫作方法看，屬於倒敘法的「先虛後實型」
- 3.詩作中採用現實、想像與回憶不斷交錯的表現形式的「實虛實型」。
- 4.純為景物描寫，以景寓情，意在言外的「全為實景型」。
- 5.一首詩中分兩個各自獨立的層次，平分秋色，形成雙實結構的「雙實型」。

本文研究《詩經》虛實美學，並歸結《詩經》虛實美學的價值在於「有助於詩歌意境的形成」、「讓詩歌具有含蓄美」及「給讀者留下再創造的審美空間」。

#### 二、何東〈微茫精妙，虛渺難蹤——談《詩經》中部分詩歌的朦朧美〉<sup>14</sup>：

<sup>10</sup> 廖秀霞，《戲曲虛實論研究——以王安祈劇作為例》（臺北：台灣師範大學國文研究所碩士論文，2001年）。

<sup>11</sup> 金明求，《虛實空間的移轉與流動——宋元話本小說的空間探討》（臺北：台灣師範大學國文研究所博士論文，2002年）。

<sup>12</sup> 黃秀燕，〈據實構虛的思念表達方式——以《詩經》作品為例〉，《中國語文》第97卷第6期（2005年12月），頁41-45。

<sup>13</sup> 林祥徵，〈《詩經》的虛實美學〉，《泰山學院學報》第27卷第1期（2005年1月），頁28-32。



本文論及在《詩經》305 篇詩歌作品中，以〈蒹葭〉為代表的部分詩歌具有可意會而難以言傳的朦朧美。這類詩歌在〈國風〉中尤多。它們在內容上具有多義性和不確定性，形式上一唱三歎的重章複沓，使得藝術形象具有抽象性。在藝術上，則往往用象徵、比喻等手法，創造出了虛實相生，微茫精妙的藝術形象或意境。

### 三、鄧心強〈「虛實」產生及與《詩》《騷》創作關係論〉<sup>15</sup>：

本文提到「虛實」是一項藝術創作手法，自古的文藝創作即見其蹤跡，先秦時期文學創作中的比興、象徵、具象等手法是其不自覺的運用。而《詩經》中的比、興創作手法及象徵性的語言運用，即是一種虛與實的結合。

### 四、賈吉林〈虛實手法與《詩經》的含蓄美〉<sup>16</sup>：

本文首先解釋「含蓄」一詞即為「蘊藏在詩歌內部的不盡之意，隱藏在詩歌背後的無盡之言，需要通過讀者的想像才能獲得的審美效果。」而後梳理歷代文論中論述「虛實」的含義，顯現虛實是古典詩歌中表現含蓄美的一種重要藝術手段，最後以《詩經》為分析對象，從實中隱虛，虛中現實，虛實結合這三個角度來表現其含蓄美。

總結前人於《詩經》虛實寫作藝術論述的重點，主要在於：敘述的方式、篇章的結構、語言的形式、比興的運用等寫作手法，致使「虛」與「實」流淌於詩作間，產生虛實相生的美感效果。這些單篇論文於研究《詩經》虛實寫作藝術上，是極具價值的參考文獻。然而這些單篇論文共同特色是不夠全面，礙於篇幅，皆較簡要，未及深入，因此本文在前人的研究基礎上，將詩歌虛實發展的演進、虛實的具體內涵、《詩經》虛實法的應用、《詩經》寫作藝術與虛實表現作了更進一

---

<sup>14</sup> 何東，〈微茫精妙，虛渺難蹤——談《詩經》中部分詩歌的朦朧美〉，《河北大學成人教育學院學報》第 8 卷第 3 期，2006 年 9 月，頁 94-95。

<sup>15</sup> 鄧心強，〈「虛實」產生及與《詩》《騷》創作關係論〉，《太原師範學院學報》（社會科學版），第 7 卷第 6 期（2008 年 11 月），頁 85-91。

<sup>16</sup> 賈吉林，〈虛實手法與《詩經》的含蓄美〉，《畢節學院學報》，第 27 卷第 2 期，總第 103 期（2009 年），頁 68-71。

步、全面深入的探究；另外，讀者詮釋《詩經》的不同觀點，必然引發不同的虛實認知。本文將研究視角涉及前人未關注到的「(讀者)解讀《詩經》形成虛實認知之原因」，期望能更加周延詳實對《詩經》虛實寫作藝術作全面性的研究。

### 第三節 研究範圍與方法

#### 一、研究範圍

爲了不使虛實寫作藝術的討論流於空泛之見，必須以具體的作品加以印證。在三百篇詩作中，尤其是〈國風〉部份詩篇所具的文學性較〈雅〉、〈頌〉強，相對的應用虛、實寫作技巧也較爲凸出，以下論述〈國風〉寫作的四個特點，以爲本文設定以之爲探討範圍的理由：

##### (一) 以自然景物入詩，抒發情懷

《詩經·國風》中寫人物的活動環境，多半是山坡水邊，林際曠野。這些自然界的花草樹木、鳥獸蟲魚所構成的環境背景，如水中的荇菜、蒹葭，山野的蕨薇、蔓草；天上飛的黃鳥；地上跑的雄雉；水中游的魴魚等等，都是當時的人們活動場域觸目所見之景物。詩人親身處在大自然的懷抱中，或者產生了對異性的思念，或者因分離引起了孤獨的感慨，因此就借托外界的客觀景物，或是緣情生境，或是睹物生情，或是寄情於景等，從而隨機地把它們寫入詩中。這種用自然景物入詩，藉以抒情的「情景」關係，謝榛的《四溟詩話》作了詮解說：「景乃詩之媒，情乃詩之胚，合而爲詩。」<sup>17</sup>也就是說情僅僅是詩的胚胎，要將它培育成詩，必須找到適合於它的媒介物，這就是景，情與景交融契合才產生詩的意境。虛情寄託於實景中，使意境的美感效果更爲增強。

##### (二) 內容主題多元豐富，寓意多端

---

<sup>17</sup> (明)謝榛，《四溟詩話》卷三，丁福保輯，《歷代詩話續編》(北京：中華書局，2001年)，頁1180。

〈國風〉普遍紀錄周人的生活形態。有對農、牧、漁、獵生活的真實描寫；有對宮廷醜聞的揭發；有對執政者的不滿諷刺；有對徭役沉重的抱怨；有對社會禮俗人情的描摹；有對人生價值觀的反思；有征夫思婦哀怨之詞；有青年男女的戀歌等等，可說是琳琅滿目，廣泛地反映周代的政治、社會、民情、風俗，可以說是周人生活的活畫卷。〈國風〉中這些不同主題內容的詩歌，篇篇都呈現詩人妙用各種寫作技巧，以傾訴其生活上的喜怒哀樂情感。但由於時空的間距隔閡，造成吾人今日難以掌握詩人當時所處的情境，於是在解讀詩義時自然眾說紛紜，人人都自以為掌握了詩的本義，事實上当《詩經》高明的作家，運用如此多元的寫作技巧完成詩作時，其文字藝術就已經形成了許多不同的指涉。例如〈周南·漢廣〉「南有喬木，不可休思。漢有游女，不可求思。漢之廣矣，不可泳思。江之永矣，不可方思。」後世對「游女」的理解一直存在著爭議，究竟是指出遊之女？<sup>18</sup>還是指江妃二女(或湘之二妃)？<sup>19</sup>不同解讀方式，往往使得讀《詩》之旨趣大不相同。〈國風〉詩篇的語境，較〈雅〉、〈頌〉尤難掌握，因而詩旨更加撲朔迷離。前人已用各種方法試圖去探求詩人之本義，雖然結果不能免於文學作品的「詩無達詁」，見仁見智，不過也開拓了研讀《詩經》許多不同的門徑，造成《詩經》研究的蓬勃發展。從虛實藝術技巧來考察，當然也不失為另一可以嘗試的路徑，更何況虛實寫作藝術普遍被詩人所應用。

### (三) 語言形式生動活潑，營造虛境

《詩經》採用往覆回環的重疊形式，(唐)孔穎達稱之為「重章」，其云：

詩本畜志發憤，情寄于辭，故有意不盡，「重章」以申殷勤。<sup>20</sup>

<sup>18</sup> 例如朱熹《詩經集註》：「江漢之俗，其女好遊，漢魏以後猶然；如大隄之曲可見也。」，見朱熹，《詩經集註》(仿古字版)(臺北：萬卷樓圖書公司，2004年9月初版五刷)，頁5。

<sup>19</sup> 例如劉向《列仙傳》「江妃二女者，不知何所人也。出遊於江漢之湄，逢鄭交甫。見而悅之，不知其神人也，謂其僕曰：『我欲下請其佩。』…(二女)遂手解佩與交甫。交甫悅，受而懷之中當心，趨去數步，視佩，空懷無佩；顧二女，忽然不見。《詩》曰：『漢有游女，不可求思』，此之謂也。」聞一多《詩經通義》則說：「鄭交甫事未審係何時代，然足證漢上實有此說。游女既為水神，則游女之義當為浮行水上，如《洛神賦》云『凌波微步，羅襪生塵』之類。夫求之必以泳以方，則女在波上審矣。」並進一步說二女即湘之二妃，所謂娥皇、女英者也。

<sup>20</sup> (漢)毛亨傳、鄭玄箋，(唐)孔穎達等正義，《毛詩正義》(附校勘記)(上海：上海古籍出版

(清)姚際恆《詩經通論》已經注意到《詩經》特別是〈國風〉多採「重章」表現手法，並稱之為「疊詠體」，其云：

惟此疊詠，故為風體。……風詩多疊詠體。<sup>21</sup>

由於《詩經》多是口頭創作作品，為了便於吟唱，句式多以四言為主，二節拍的四言句帶有很強的節奏感，節奏鮮明而略顯短促，重章疊句和雙聲疊韻讀來又顯得回環往覆，節奏舒卷徐緩。〈國風〉中一些形象、傳神、生動、逼真的動詞，尤其是那些重言雙聲疊韻的形容詞，或摹形狀物，或傳情達意，都具有形神兼備、虛實相生的特徵，創造了一種氣韻生動的意境美。

#### (四) 比、興手法巧妙運用，想像馳騁

賦、比、興是《詩經》最重要的三種表現手法，這些手法的運用，加強了作品的表現力，獲得了良好的藝術效果；尤其是比興手法的運用更使作品藝術感染力得到了很大的提高。

那麼，什麼是比、興呢？所謂「比」，用朱熹的解釋，是「以彼物比此物」<sup>22</sup>，也就是比喻之意，即是利用事物的某種相似點來打比方，或用淺顯常見的事物來說明抽象的，不可捉摸的事物，使之表達得更加生動具體。《詩經》中用比喻的地方很多，手法也富於變化。「興」，用朱熹的解釋，是「先言他物以引起所詠之辭」<sup>23</sup>，也就是借助其他事物為所詠之內容作鋪墊。它往往用於一首詩或一章詩的開頭，以引導讀者思緒無端地飄移聯想。一切藝術手法、藝術技巧均來源於現實生活，比興也不例外。《詩經》中的詩歌，特別是其中〈國風〉中的民歌<sup>24</sup>，比

---

社，1990年12月），頁33。

<sup>21</sup> (清)姚際恆，《詩經通論》(臺北：廣文書局，1997年10月三版)，頁25。

<sup>22</sup> (宋)朱熹，《詩經集註》(仿古字版)(臺北：萬卷樓圖書公司，2004年9月初版五刷)，頁4。

<sup>23</sup> (宋)朱熹，《詩經集註》(仿古字版)(臺北：萬卷樓圖書公司，2004年9月初版五刷)，頁1。

<sup>24</sup> 閻爾梅，〈示二子作詩之法〉提及：「風，多比興而賦少；雅、頌，賦多而比興少。」見吳宏一、葉慶炳編，《清代文學批評資料彙編(上集)》(臺北：成文出版社，1979年9月)，頁64。

興的運用十分新穎巧妙。我們不能說〈國風〉是純粹的民歌，不過〈國風〉多寫民間生活與情感則不容置疑，詩人深體民間生活，將他們的情感以比興寫作技巧，作隱晦曲折的傳達。因為詩人擁有豐富的聯想力，細緻複雜的情感，將其所見各種人事的感慨，缺乏具象化的虛情，寓托於具有可感形象的大自然萬物之中，因而產生可感生動的詩歌語言，寫活了詩中的許多人物。這種將虛情寄託於實景的虛實表現手法是《詩經》虛實寫作的主要方式。宋代范晞文在《對床夜語》中，引〈四虛序〉說：

不以虛為虛，而以實為虛，化景物為情思，從首到尾，自然如行雲流水，此其難也。<sup>25</sup>

以景物譬喻情感的「比」，與觸景生情的「興」，包含著「虛」與「實」的關係，在詩歌中能起到一種增強聯想性、趣味性、形象性的作用，從而大大提高文章的藝術感染力。

《詩經·國風》中的詩歌作品，它們在題材上以景物入詩藉以抒情；在內容上的多義性和不確定性；在形式上的重章複沓；在寫作藝術上的比興手法，造成了審美效果上的虛實朦朧之美。是以本文選取〈國風〉詩篇為範圍，作為研究探討之對象。

## 二、研究方法

由於本論文的目的在嘗試分析探討《詩經》的虛實法表現，以及藝術寫作與虛實表現的關係，以明其藝術美學的價值，在研究上依據以下三個步驟進行：第一，整理前人關於詩歌虛實論的意見；第二，根據前人的論述建構詩歌虛實論的具體內涵；第三，從「理論」印證、探析「作品」的虛實表現方式，探究《詩經》

---

<sup>25</sup>（宋）范晞文，《對床夜語》，收入丁仲祐編訂，《續歷代詩話》上冊（臺北：藝文印書館，1974年4月），頁501。

寫作上虛實藝術的表現。

而在研究方法上，分別採用歷史研究法、理論統整歸納法、文獻分析法、比較互證法、綜合歸納法等不同的研究方法，有根據、有條理的釐清所欲研究之主題，茲分述如下：

### (一)歷史研究法

歷史研究法即追根溯源法。對於歷代詩歌虛實論的研究，溯源至先秦時期探究，其發展演進始於詩歌大量創作的唐代，歷經宋、明、清至近、現代不同階段，以歷史的眼光作整體考察，在動態發展中，收集材料，分析、概括其在歷史演變中的含義、變化等。

### (二)理論統整歸納法

研究《詩經》虛實寫作藝術，首先，應先探討「虛實」之定義，對於「虛實」之本質有一清楚之認識。因此整理、梳理虛實論的相關專書、論文、期刊等前人研究的資料，經比較分析後去蕪存菁，以釐清確立虛實之定義及虛實論的具體內涵，如此，才能依此理論更進一步探討《詩經》虛實寫作藝術的表現。

### (三)文獻分析法

本研究以《詩經·國風》為考察文本，凡與虛實藝術主題相關詩篇，皆為探析範圍。而所採用之文獻以漢代鄭玄《毛詩鄭箋》<sup>26</sup>做為研究文本。並運用《毛詩序》、毛亨《傳》、鄭玄《箋》、孔穎達《毛詩正義》、胡承珙《毛詩後箋》、馬瑞辰《毛詩傳箋通釋》、陳奂《詩毛氏傳疏》、吳闈生《詩義會通》等以《毛詩》為主之注疏本，再參引朱熹《詩經集註》、姚際恆《詩經通論》、方玉潤《詩經原始》等以獨立觀點研究《詩經》之作品，以及現代學者研究《詩經》之多家著作，如：錢鍾書《管錐篇》、屈萬里《詩經詮釋》、王靜芝《詩經通釋》、陳子展《詩三百解題》、以及余培林《詩經正詁》等書，作為《詩經》篇章詩義判別之依據。另外，夏傳才《詩經語言藝術》一書從詩歌語言藝術的角度探索《詩經》之句式、章法、音韻、賦比興、言志與美刺等等，涵蓋層面廣泛，論述簡潔扼要，

<sup>26</sup> (漢) 鄭玄，《毛詩鄭箋》(臺北：學海出版社，重刊相臺岳氏本，2001年9月再版)

亦可作為《詩經》虛實內涵、章法結構之掌握與分析之參考。而一些單篇學術論文之專題研究、詩歌之賞析研究等，亦能提供許多觀點與啓示，至如經學、詩話、美學、詩美學、修辭學、文學理論等其他相關學科，亦須廣為涉獵、蒐集，以便從多重角度切入主題，對於《詩經》之虛實寫作藝術，將有更確切的剖析與深究。

#### (四)比較互證法

在虛實理論建立之後，以《詩經》文本與理論合而觀之、互為印證，不但使建構的虛實理論不至於架空，也可以更清楚的看出理論在作品中運行的規律。然而探析《詩經》，最感困難當屬其紛紜的詩義，因此，對於歷代《詩經》學家的見解，將透過比較分析的方式，探求最合詩義者，作為解詩的依據。

#### (五)綜合歸納法

運用綜合歸納的方式，歸納《詩經》裡運用不同的藝術手法和技巧，是形成《詩經》虛實表現的原因；歸納《詩經》運用虛實法的內涵、技巧，以凸顯《詩經》虛實寫作藝術之美感。

### 第四節 論文架構

根據前文所述，本論文以《詩經·國風》為研究對象，希望透過對虛實理論內涵的建立，析論《詩經·國風》中虛實法之應用及寫作藝術與虛實表現之關係，以豐富《詩經》藝術美學之內涵。全文共分為五章，分別為：

第一章緒論：

本章共分四節，第一節研究動機，主要論述為何要研究《詩經》之虛實寫作藝術，其研究動機為何？第二節文獻回顧，主要探討前人對此議題之相關研究，並大略分析前人研究成果，有那些成果可提供本論文撰寫之參考。第三節研究範圍與方法，第一部份先說明本論文何以選取〈國風〉為觀察範圍，並具體分析〈國風〉詩篇可以提供虛實寫作藝術研究之特質。第二部份再說明本論文採取

那些具體的研究方法，以解決處理相關問題。第四節論文架構，說明本論文依怎樣的架構進行撰寫。

## 第二章虛實界說及《詩經》虛實表現與解讀：

本章共分為三節，第一節詩歌虛實論之歷史發展，從老莊虛實概念辯證論、魏晉南北朝「有無」「言意」之哲學概念，鍾嶸《詩品》中零碎的虛實論述、唐宋意象、意境論述、宋代詩話詩論、明清詩話詩論戲曲理論，以及於近現代詩歌虛實理論的建構。第二節虛實之定義及《詩經》虛實之分類，重點在釐清虛實之定義，確立虛實內涵之分類，以作為建構理論之根據。第三節（讀者）解讀《詩經》形成虛實認知之原因，從「視點認知之不同」、「語境認知之不同」、「比興認知之不同」三方面，論述讀者解經時形成虛實認知差異之原因。

## 第三章《詩經》中虛實法之分類：

本章分為四小節，第一節藉他言意虛實法；第二節虛擬幻想虛實法；第三節時間空間虛實法；第四節複合之虛寫技巧。每一小類虛實法各舉《詩經》相關詩篇做為論析探討，以明《詩經》寫作虛實法之應用情形。

## 第四章《詩經》寫作藝術與虛實表現：

本章探討三類《詩經》寫作藝術與虛實表現之關係。分別為：第一節寫作技巧與虛實之表現；第二節形式構思與虛實之表現；第三節內容寓意與虛實之表現，由此歸結《詩經》裡運用多元的寫作手法和技巧，是形成虛實表現的原因。

## 第五章《詩經》虛實寫作藝術與審美：

本章歸納《詩經》虛實寫作藝術與的審美價值，確立《詩經》虛實寫作藝術研究在《詩經》美學研究上的助益，分三節討論。第一節詩人寫作之含蓄美；第二節讀者詮釋之聯想美；第三節作品與讀者交流之意境美。

## 結論：

分成兩部份為全文總結。第一部份本文具體研究成果，提出：一.關注讀者詮釋文本虛實認知不同之因。二.歸納《詩經》之虛實表現法。三.指出《詩經》寫作技巧與虛實之關係。四.提出《詩經》虛實寫作藝術與審美之關係等四項研究



成果。第二部份未來研究展望，應該繼續完成〈雅〉、〈頌〉詩篇虛實寫作藝術之研究，另外可以結合其他藝術如繪畫、建築、電影等之虛實技巧於《詩經》虛實寫作的討論，可以開拓更為寬廣的文學審美空間。



## 第二章 虛實界說及《詩經》虛實表現與解讀

### 第一節 詩歌虛實論之歷史發展

從發展史來看，虛實的直接根基是老莊論「有無」的思想，「無」和「有」分別是「虛」和「實」的母體。「有」與「無」這對範疇，以及有關的辯證思想，對後世有著深遠的影響，被廣泛地用以分析和說明文學藝術的各種現象，表述審美觀點。虛實美學思想的哲學根基在於「有無」，「有無」觀出自道家思想的創始人老子。在老子看來，「有」與「無」有以下幾種關係：

三十輻，共一轂。當其無有，車之用。埏埴以為器，當其無有，器之用。鑿戶牖以為室，當其無有，室之用。故有之以為利，無之以為用。（老子《道德經》十一章）<sup>1</sup>

其意為：三十根輻條彙集於車轂而造車，有了其中的虛空，才發揮了車的作用；揉和陶土製作器皿，有了器皿內的虛空，才發揮了器皿的作用；開鑿門窗建造房屋，有了門窗四壁內的虛空，才發揮了房屋的作用。所以，「有」之所以能給人以便利，是因為它營造的「無」發揮了作用。即「無」（空隙、間白）成其為「有」，產生出「用」，給人以「利」，這是「有」與「無」的辯證法。

老子又云：

天地之間，其猶橐籥乎？虛而不屈，動而愈出。（老子《道德經》五章）<sup>2</sup>

他認為天地之間猶如一架虛實結合的風箱，有無相生、虛實相成，萬物得以生生

<sup>1</sup> 丁仲祐箋注，《老子道德經箋注》（臺北：廣文書局，1965年4月），頁16-17。

<sup>2</sup> 丁仲祐箋注，《老子道德經箋注》（臺北：廣文書局，1965年4月），頁8。

不息。老子認為天地萬物是「道」所派生的，「有」是「無」所派生的，「天地萬物生於有，有生於無」<sup>3</sup>。而「復歸於無物」<sup>4</sup>。顯然這是把「無」作為萬物的最終根源。天地間充滿了虛空，並以「道」為本體。有虛空才有生命，萬物是在虛空中遊動。老子這種「虛無」結合的原則，就構成了中國古典美學的一個特點：境不僅包括象，也包括象之外的虛空。

後來，莊子繼承了老子的思想，把「無己」、「坐忘」作為最高境界，認為只有達到這種境界才能與天為一，與道為一，能夠「物物而不物於物」<sup>5</sup>。他說：

無不忘也，無不有也。澹然無極，而眾美從之。（〈刻意第十五〉）<sup>6</sup>

這是說，忘了一切便有了一切，一切的美都彙集到自己這裡來了。又如莊子的「象罔」之說：

黃帝遊乎赤水之北，登乎崑崙之丘而南望，還歸，遺其玄珠。使知索之而不得，使離朱索之而不得，使喫詬索之而不得也，乃使象罔，象罔得之。  
黃帝曰：「異哉！象罔乃可以得之乎？」（〈天地第十二〉）<sup>7</sup>

意思是：大道只用理智、思慮、視覺、言辯去強索是找不到的，唯有「象罔」可以得之。「象罔」並非僅是有形的實相，而是有形與無形、虛和實相結合的形象。<sup>8</sup>只有這樣非無非有，才能起到藝術的象徵作用，即用虛幻的境象去表現宇宙的「道」和「真」；因此，後人從老子說的「大音希聲」<sup>9</sup>和莊子說的「至樂無樂」

<sup>3</sup> 丁仲祜箋注，《老子道德經箋注》（臺北：廣文書局，1965年4月），頁54-55。

<sup>4</sup> 丁仲祜箋注，《老子道德經箋注》（臺北：廣文書局，1965年4月），頁20。

<sup>5</sup> 王叔岷撰，《莊子校詮中冊》（臺北：中央研究院歷史語言研究所，1988年3月），頁720。

<sup>6</sup> 王叔岷撰，《莊子校詮上冊》（臺北：中央研究院歷史語言研究所，1988年3月），頁552。

<sup>7</sup> 王叔岷撰，《莊子校詮上冊》（臺北：中央研究院歷史語言研究所，1988年3月），頁424。

<sup>8</sup> 葉朗，《中國美學史大綱》（臺北：滄浪出版社，1986年9月），頁131。

<sup>9</sup> 丁仲祜箋注，《老子道德經箋注》（臺北：廣文書局，1965年4月），頁56。

<sup>10</sup>引伸出「無言之美」的審美理論，可以證明中國古典美學的「虛無」、「意境」等審美範疇是源於老莊的。先秦道家這種虛空涵納萬有的美學觀念，對中國傳統藝術影響很大，從先秦到近現代一直起到主導作用。

魏晉時期開始，「有」與「無」，「言」與「意」，這本屬於哲學範疇的概念融進了審美理論之中，虛實理論在藝術領域中的運用便隨著時代發展而日漸深廣，各種藝術領域，無不運用「虛」與「實」來解釋、探討藝術創作與藝術鑑賞的問題。而在魏晉南北朝時期，詩歌虛實概念在鍾嶸〈詩品序〉可見端倪，諸如他認為「文已盡而意有餘，興也」，而「使味之者無極，聞之者動心」的作品才是「詩之至也」。<sup>11</sup>由此得之比興手法的運用，造成詩歌意境悠遠深長，能感染人心，是詩歌中上乘之作。比興手法、意境實是詩歌虛實論中相當重要的一環。虛實概念在詩歌理論中被大量的引用討論，要等到唐代以後。

## 一、唐、宋時期

唐代詩歌在中國文學史上集詩歌之大成，具有特殊的地位，文學批評中的虛實理論是在唐代以後隨著意象、意境等理論的發展而形成並日趨成熟的。唐詩僧皎然，他的詩論在「取景」、「虛境」多所著墨，對意境問題的透視別具隻眼。他在《詩議》中說：

採奇於象外，狀飛動之句，寫真奧之思。<sup>12</sup>

著眼於詩歌的取景方法。強調意象組合成的景觀應超越個體或局部的限制，即擺脫形式上的框架，使其具有想像的穿透力，形成「飛動」之趣。又在《詩議》中云：

<sup>10</sup> 王叔岷撰，《莊子校詮中冊》（臺北：中央研究院歷史語言研究所，1988年3月），頁642。

<sup>11</sup>（梁）鍾嶸著，曹旭集注，《詩品集注》（上海：上海古籍出版社，1996年8月），頁39。

<sup>12</sup>（宋）陳應行輯，《吟窗雜錄》卷七，收入《四庫全書存目叢書》集部·詩文評類·第四一五冊（臺南：莊嚴文化公司，吉林省圖書館藏明嘉靖刻本，1997年6月），頁271。

夫境象非一，虛實難明。有可睹而不可取，景也；可聞而不可見，風也；雖繫乎我形，而妙用無體，心也；義貫眾象，而無定質，色也。凡此等，可以偶虛，亦可以偶實。<sup>13</sup>

在此，皎然從詩句對仗的靈活變化角度提出了境象的虛實問題，並引發後人對「虛境」與「實境」的討論。皎然《詩式》，也提到了比興概念：

取象曰比，取義曰興，義即象下之意。凡禽魚草木人物名數，萬象之中義類同者，盡入比興。<sup>14</sup>

象下之義指形象中包含的思想感情。從中我們也可以看到正是比興手法在中國傳統文學創作中的運用，產生了相關的理論。

唐代劉禹錫也在詩歌的「意境」上提出見解，他在〈董氏武陵集紀〉一文中云：

……詩者其文章之蘊邪？義得而言喪，故微而難能，境生於象外，故精而寡和。<sup>15</sup>

「境生於象外」的「象」是實象，是對生活情景的具體描繪，「境」則是一種情境、意境，是超越實象，由實象所包孕或誘導出來的一種只可感悟的空靈的藝術氛圍。由此可知，詩義之精，當於象外之求；詩義之微，當於無言求之，境與象

<sup>13</sup>（宋）陳應行輯，《吟窗雜錄》卷七，收入《四庫全書存目叢書》集部·詩文評類·第四一五冊（臺南：莊嚴文化公司，吉林省圖書館藏明嘉靖刻本，1997年6月），頁269。

<sup>14</sup>（唐）釋皎然，《詩式》卷一，收入《四庫全書存目叢書》集部·詩文評類·第四一五冊（臺南：莊嚴文化，北京圖書館藏明鈔本，1997年6月），頁19。

<sup>15</sup>（唐）劉禹錫，〈董氏武陵集紀〉，《劉賓客文集》卷二十，收入《文津閣四庫全書》集部·別集類·第三六〇冊（北京：商務印書館，2005年），頁148。

的關係，也在虛與實之間。處理好這種關係，詩歌作品就能收到「片言可以明百意」<sup>16</sup>的效果。

詩歌虛實論的另一涵義來自於司空圖的「象外之象」之說。其在〈與極浦書〉說：

戴容州云：「詩家之景，如藍田日暖，良玉生煙，可望而不可置於眉睫之前也。」象外之象，景外之景，豈容易可談哉？<sup>17</sup>

「象」是作品提供的形象、意象等「實象」；「象外之象」是由這「實象」暗示、引發、聯想出來的「虛象」，它是藝術家有意製造的藝術空白，不見諸文字筆墨，卻又潛伏於文字筆墨之間。所以，「象外之象，景外之景」，從虛實理論的觀點來看，就是指藝術形象達到了以實帶虛，虛實相生的境界。

中國論詩要求「韻外之致」、「味外之旨」<sup>18</sup>，言外之意、弦外之音，強調詩歌的意蘊不僅在於具體的言詞中，更在於言詞之外的虛處中，要的就是透過這種虛處來把握終極的意義，詩中絕句「無字處皆其意」，就是追求一種言有盡而意無窮的空白之美。

虛實理論發展到宋代，范晞文從詩歌創作中情與景的關係進一步揭示虛實理論的另一審美特性，他在《對床夜語》說：

《四虛序》云：不以虛為虛，而以實為虛，化景物為情思，從首至尾，自然如行雲流水，此其難也。否則偏於枯瘠，流於輕俗，而不足採矣。姑舉其所選一二云：「嶺猿同旦暮，江柳共風煙。」又「猿聲知後夜，花發見

<sup>16</sup>（唐）劉禹錫，〈董氏武陵集紀〉，《劉賓客文集》卷二十，收入《文津閣四庫全書》集部·別集類·第三六〇冊（北京：商務印書館影印，2005年），頁148。

<sup>17</sup>（唐）司空圖，〈與極浦書〉，收入（清）董誥，《欽定全唐文》（十七）（臺北：文友書店，1974年8月），頁10698。

<sup>18</sup>（唐）司空圖，〈與李生論詩書〉，收入（清）董誥，《欽定全唐文》（十七）（臺北：文友書店，1974年8月），頁10696。

流年。」若猿，若柳，若花，若旦暮，若風煙，若夜，若年，皆景物也，化而虛之者一字耳，此所以次於四實也。<sup>19</sup>

范晞文是針對《四虛序》中的「以實爲虛」一一化景物爲情思的觀點作出具體分析的。其所舉四句例詩中，嶺猿、旦暮、江柳、風煙等是景物，是實，只有同、共、知、見四字是表達主體的情思意趣的，此四字的運用即可化實爲虛，讓景物染上情感色彩，這也就是他所謂「化景物爲情思」。可見此處是就虛實法中的情與景來說的。

## 二、明、清時期

明清時期的詩歌虛實理論大抵承前代而來，其中謝榛的諸多見解頗具新意，值得關注。謝榛在《四溟詩話》云：

寫景述事，宜實而不泥乎實。有實用而害於詩者，有虛用而無害於詩者，此詩之權衡也。<sup>20</sup>

謝榛此處所講的「實」，即是實寫；「虛」即是虛構和想像，能以此推測是因，他接著舉例說：「庭花濛濛水泠泠，小兒啼索樹上鶯」是「景實而無趣」；「燕山雪花大如席，片片吹落軒轅台」是「景虛而有味」<sup>21</sup>，前兩句詩純粹實寫景事，雖然逼真，卻無詩趣，平淡無味。後兩句詩是誇張兼比喻狀物，是虛寫景物，精彩有味，能突出北方雪花的情狀。因此，謝榛認爲詩中寫景述事應講求真實，但又不拘泥於紀實，一些創造性虛構不僅無害，而且有益於詩情詩意的表現。詩文的

<sup>19</sup>（宋）范晞文，《對床夜語》，收入丁仲祐編訂，《續歷代詩話》上冊（臺北：藝文印書館，1974年4月），頁501。

<sup>20</sup>（明）謝榛，《四溟詩話》，收入丁仲祐編訂，《續歷代詩話》下冊（臺北：藝文印書館，1974年4月），頁1359。

<sup>21</sup>（明）謝榛，《四溟詩話》，收入丁仲祐編訂，《續歷代詩話》下冊（臺北：藝文印書館，1974年4月），頁1359。



意境就能形成寫實與虛構相結合的虛實相生之美。另外謝榛兼提及詩歌意境的含蓄美感，他說：

凡作詩不宜逼真，如朝行遠望，清山佳色，隱然可愛，其煙霞變幻，難於名狀；及登臨非複奇觀，唯片石數樹而已。遠近所見不同，妙在含糊，方見作手。<sup>22</sup>

謝榛認為，詩境的創造不宜逼真，應在顯隱、藏露、虛實中表現出含糊叵測之美。亦如「藍田日暖，良玉生煙，可望而不可置於眉睫之前」之美。語言藝術不同於繪畫，運用語言創造意象、意境時，必然要選擇一定時空場景中的特徵性物象、景象、事象組構成意境畫面，捨棄不具表現性的事物，這其間本身就有顯有隱、有藏有露、有虛有實，只不過在藏隱的程度上有所不同，以最大程度的藏隱表現出最多的顯露，才能創造最佳詩境。

葉燮的《原詩》對此講得更透徹，他說：

詩之至處，妙在含蓄無垠，思致微縟，其寄託在可言不可言之間，其指歸在可解不可解之會，言在此而意在彼，泯端倪而離形象，絕議論而窮思維，引人於冥漠恍惚之境，所以為至也。若一切以理概之，理者，一定之衡，則能實而不能虛，為執而不為化，非板則腐，如學究之說書，呂師之讀律；又如禪家之參死句，不參活句，竊恐有乖於風人之旨。<sup>23</sup>

葉燮認為，寫詩不能以禮來衡裁，詩所傳達的情意道理均在「可言不可言之間」、「可解不可解之會」，讓讀者進入一個恍惚的想像世界去，思路縹緲，不拘理路，否則，按常理寫之，則「為執而不為化」、「能實而不能虛」，在明晰的道理中難

<sup>22</sup>（明）謝榛，《四溟詩話》，收入丁仲祐編訂，《續歷代詩話》下冊（臺北：藝文印書館，1974年4月），頁1406。

<sup>23</sup>（清）葉燮，《原詩》，收入丁福保編，《清詩話》（臺北：明倫出版社，1971年12月），頁584-585。

以造成可意會而不可言傳的模糊美感，惟有訴諸想像的幽縵。

虛實的「形神」義項亦根源於「有無」論。實即有，有即形；虛即無，無即神。在詩歌領域中，也有不少形神義項使用虛實概念。如，明代陸時雍在《詩鏡總論》中說：

實際內欲其意象玲瓏，虛涵中欲其神色畢著。<sup>24</sup>

這樣才能達到「形神無間」的表達效果。陸時雍認為詩應從具體意象的實際形態作逼真描繪，以求得形似，同時還必須從虛涵的景象、空間、空白處顯其神氣，獲得生命，詩境才會達到形神兼備、實虛相形的審美效果。

承襲前代詩歌情景虛實論的，如，清代朱庭珍《筱園詩話》中所謂：

夫律詩千態百變，誠不外情景虛實二端，然在大作手則一以貫之，無情景虛實之可執也。……情即是景，景即是情，如鏡花水月，空明掩映，活潑玲瓏。其興象精微之妙，在人神契，何可執形跡分乎？<sup>25</sup>

朱庭珍之論，亦將情景與虛實對等使用，他將情(虛)與景(實)視為律詩的兩大根本問題，而此「二端」之關係即是情與景化合一體，虛與實相互交合。此種「興象」即在「人神契合」達到心與物交融的最高境界。

另外，詩歌是語言的藝術，詩歌中的虛實必須落實在語言文字上，虛和實指文學作品中虛字和實字所起的不同作用。謝榛在《四溟詩話》中有論述：

李西涯曰：「詩用實字易，用虛字難。盛唐人善用虛字，開合呼應，悠揚

<sup>24</sup> (明) 陸時雍，《詩鏡總論》，收入丁仲祐輯，《續歷代詩話》下冊（臺北：藝文印書館，1974年4月），頁1706。

<sup>25</sup> (清) 朱庭珍，《筱園詩話》卷一，收入《續修四庫全書》集部·詩文評類·1708（上海：上海古籍出版社，浙江圖書館藏清光緒十年刻本影印，2000年），頁9下。

委曲，旨在於此。用之不善，則柔弱緩散，不可復振。」夏正夫謂：涯翁善用虛字，若「萬古乾坤此江水，百年風月幾重陽」是也。<sup>26</sup>

清《尺牘新鈔》唐堂〈與吳冠五〉中也說：

詩文工拙，難言久矣。其要大率以虛字活句斡旋，則人目易，以實字板腔填積，則成章亦拙……此為文之法也。<sup>27</sup>

他們都認為，實字虛字作用不同，用好虛字，句子就能悠揚委曲。二者不可偏廢。

### 三、近、現代

時至近、現代，詩歌虛實理論的掌握與建構，更臻於完備。尤在確立虛實範疇與內涵方面，已建立一完整的虛實法理論體系。

情景關係是虛實論的其中一個義項，從范晞文、謝榛等前代詩文評論家，得出「實景能生虛情」、「詩歌是寫景、抒情交融合一」理論。近代王國維在《人間詞話》中，也曾研究過寫景和抒情的關係，他說：

文學之事，其內足以摠己，而外足以感人者，意與境二者而已。上焉者意與境渾，其次或以境勝，或以意勝。苟缺其一，不足以言文學。<sup>28</sup>

「意與境渾」和「情景交融」實質上是相同的。可見王國維和歷代詩文評家得出了大體相同的結論。在評論中國古典詩詞時，王國維判定作品是否有境界就是是否做到了情景交融作為起碼的標準。做到了就是有境界，否則便是無境界。繼

<sup>26</sup>（明）謝榛，《四溟詩話》，收入丁仲祐編訂，《續歷代詩話》下冊（臺北：藝文印書館，1974年4月），頁1357。

<sup>27</sup>（明）周亮工纂，《尺牘新鈔》（臺北：大為圖書社，1960年2月），頁88-89。

<sup>28</sup>王國維，《人間詞話》（臺北：文馨出版社，1975年1月），頁66。

王國維之後，朱光潛《詩論》提倡「情景交融說」，認為：

情景相生而且契合無間，情恰能生景，景也恰能傳情，這便是詩的境界。

29

朱光潛主要觀點就是情景交融即意境。這裡的「景」，是指詩作中的景物，「情」是指作家對這些生活景物的深切感受；情景交融，即指作家的深切感受與生活景物在作品中密切、生動的結合。

宗白華在〈中國藝術意境之誕生〉一文中也論及情景交融意境的美：

以宇宙人生的具體為物件，賞玩它的色相、秩序、和諧，藉以窺見自我的最深心靈的反映；化實境為虛境，創形象以為象徵，使人類最高心靈具體化、肉身化，這就是「藝術境界」。<sup>30</sup>

宗白華所論之意境，即是因心造境，以手運心之虛而為實的虛境。意境是情與景(意象)的結晶，意境的基本性質就是「主觀的生命情調與客觀的自然景象交融互滲」，即情景交融，是由虛(情)而為實(景)之論。

宗白華在〈中國美學史中重要問題的初步探索〉一文中，提及藝術作品中虛實結合的重要性：

化景物為情思，這是對藝術中虛實結合的正確定義。以虛為虛，就是完全的虛無，以實為實，景物就是死的，不能動人；惟有以實為虛，化實為虛，就有無窮的意味，幽遠的境界。<sup>31</sup>

<sup>29</sup> 朱光潛，《詩論》(臺北：正中書局，1999年3月重排本第3次印刷)，頁57-58。

<sup>30</sup> 宗白華，《美學與意境》(臺北：淑馨出版社，1989年4月)，頁209。

<sup>31</sup> 宗白華，《美學與意境》(臺北：淑馨出版社，1989年4月)，頁381-382。

景生情，情生景，情與境若是各自獨立即是死的，情景交融、虛實相生，可以造成無窮的意蘊及幽遠的境界。

曾祖蔭在《中國古代美學範疇》一書中，探討歷代在各種藝術領域中對虛實論的看法，其中對詩歌虛實論的美學特徵歸結出下列幾點：

(一)化實為虛：就藝術反映生活的特點來看，如果說現實景物是「實」，通過景物所體現的思想感情是「虛」，那麼，化實為虛就是要化景物為情思。這在我國詩詞中表現的尤為突出。

(二)化虛為實：在詩詞中，善於運用比興，是化虛為實的重要條件。

(三)虛實相生：虛實相生，是指虛和實二者相互聯繫，相互滲透，相互轉化，使藝術形象生生不窮，從而具有很高的審美價值。

(四)空間之美：房間裡填塞得滿滿的，無法容身，儘管堆塞的都是金玉，也不會使人有任何樂趣，詩文亦是如此。<sup>32</sup>

由文章的章法結構論虛實，已成一虛實章法學派的陳滿銘、仇小屏、陳佳君三人，在虛實法的意義、內涵、結構、美學價值上，有系統的建立與闡發，成為現代研究各種藝術領域的虛實法中，極具參考價值的虛實理論體系。其研究著作中，不乏以虛實理論印證古代詩文虛實藝術表現的內容。陳滿銘在《章法學新裁》一書中，論述虛實並用者，可依性質分為三方面：

(一)就情景而言：虛實就情景來說，情是抽象的，是虛；景是具體的，是實。

(二)就空間而言：虛實就空間來說，凡窮盡目力，寫眼前所見的，是實；而透過設想，寫遠處情況的，則是虛。

(三)就時間而言：虛實就時間來說，凡是敘事、寫景或抒情，只限於過去

<sup>32</sup> 曾祖蔭，《中國古代文藝美學範疇》(臺北：文津出版社，1987年8月)，頁135-194。

或當前的，是「實」；透過想像，伸向未來的，則為「虛」。<sup>33</sup>

此處已確立虛實法包含了情景法、時間和空間的虛實。師承陳滿銘的仇小屏，將虛實內涵分為更細的項目：

- (一)情景：「情」為「虛」，「景」為「實」。……
- (二)論敘：「論」為「虛」，「敘」為「實」。……
- (三)時間上的虛實：「昔」和「今」為「實」；「未來」為「虛」。……
- (四)空間上的虛實：凡窮盡目力，寫眼前所見的，是「實」；而透過設想，寫遠處情況的，是「虛」。……
- (五)假設與事實：凡純為假設，並未真實發生者為「虛」；確實發生過之事實為「實」。……<sup>34</sup>

在此大致已舉出虛實法的主要內容，陳佳君在《虛實章法析論》依此加以擴充，並組織成一個系統化的虛實法的內涵，主要分為三大類：

- (一)具體與抽象：泛具法(抽象泛寫為「虛」，具體細寫為「實」)；情景法(具體所見的景物畫面為「實」，所抒發的抽象情思為「虛」)；敘論法(「敘」指具體事件，是「實」，「論」指抽象道理，是「虛」)；凡目法(總括泛述的「凡」，為「虛」，而條分細寫的「目」，為「實」)；詳略法(「概括略寫」為「虛」，「具體詳述」為「實」)。
- (二)時間與空間的虛實：時間的虛實(「過去」與「現在」是「實時間」，「未來」是「虛時間」)；空間的虛實(凡寫眼前所見、實際存在的空間，屬「實空間」，透過想像，寫無法眼見的空間，則是「虛空間」)；時空交

<sup>33</sup> 陳滿銘，《章法學新裁》(臺北：萬卷樓圖書公司，2001年1月)，頁102-108。

<sup>34</sup> 仇小屏，《文章章法論》(臺北：萬卷樓圖書公司，1998年11月)，頁230-231。

錯的虛實(「實時空」或「虛時空」交錯迭用的時空結合)。

(三)真實與虛假：設想與事實(「設想」是指假設、代謀、料想等，而「事實」則指實際上確實發生的事情)；願望與實際(願望是心中的想望，會不會實現還屬未知，故為「虛」，寫實際情況的部分，則為「實」)；夢境與現實(夢境是「虛」，現實世界則為「實」)；虛構與真實(「虛構」指透過藝術想像編造非真實的事，而「真實」則是確有其事)。<sup>35</sup>

三大類的虛實內涵中，包含了多種虛實表現法，由此可見，虛實法的內涵是相當豐富而多元的，陳佳君有系統的整理、組織、歸納，讓虛實法的內容更見其完整性。

綜上所述，詩歌虛實理論源自老莊「有無」論，其內涵在唐宋時期得到全新的推進和提升，自唐宋以來，詩評家一直是圍繞著意境之美，而且著力於對虛境的開拓；到了明清時期，除承襲前代情景虛實論外，還論及詩歌虛境的模糊美感、以實形寫出神韻的「形神」論，並對語言藝術的「實字」、「虛字」作一探究；最後，詩歌虛實論在近、現代，理論體系臻於完備，已被廣泛運用於各類藝術領域中。在詩歌中，虛實結合的手法大量被運用，已然達成實中生虛，虛不離實，似有若無，顯現空靈，產生耐人尋味的藝術美。

## 第二節 虛實之定義及分類

詩文理論有某種程度的相關性得以互相闡發，本文從近代學者的理論基礎上，重新梳理關於詩文虛實的論述，以為本文對虛實之定義。關於虛實之分類則是以《詩經》內容為基礎，並尋求前人相關詩文虛實的論述，分別歸納虛實寫作藝術。

---

<sup>35</sup> 陳佳君，《虛實章法析論》(臺北：文津出版社，2002年11月)。

## 一、虛實之定義

「虛實」範疇在中國文學裡應用廣泛，爲了闡釋「虛實」意義，前人在不同範圍和層次論述虛實的涵義，其內涵可能「混合了哲學的、社會學的審美的不同觀念和界定」<sup>36</sup>，使得虛實具有多元而複雜的意涵。換句話說，在同一文學作品中，不同學者使用的「虛實」一詞，可能包含多種意義；而放置於在不同文學作品中的「虛實」一詞，又可能有多元的解釋。「虛實」雖受到廣泛使用，但卻是人人心中自有標準解釋，甚至造成可以心領神會無法言傳的特殊用語。在〈從虛實論看中國古代文藝理論的性格〉一文中，岑溢成說：

……中國的文藝理論基本上是弱義的，以具備明確的基本概念和結構的強義理論來要求，固然是不合理，即使以解讀或理解強義的理論的方式來解讀或理解，只會把它不確定多重含義釘死在一種特定的含義上，只會造成對它的意義的損害。所以，發展出一套或多套適用於這種弱義理論的理解方式和解讀方式，才是合理的做法……<sup>37</sup>

虛實解釋可以從不同範圍角度來審查，可知其弱義的特質，然而其於淵源流長的古典詩歌中虛實卻未因弱義的缺點而消失。虛實的運用不僅在文學領域，更在範圍廣大的藝術領域茁壯成長。<sup>38</sup>因此，如同岑溢成所言，發展解讀此弱義理論的

<sup>36</sup> 黃志文，〈虛實相生意綿邈〉，《昭通師範高等專科學校學報》，第 27 卷第 3 期（2005 年 6 月），頁 45。

<sup>37</sup> 岑溢成，〈從虛實論看中國古代文藝理論的性格〉，《當代》，第 46 期（1990 年 2 月），頁 75。

<sup>38</sup> 岑溢成分別由書、畫、詩文、小說、戲劇裡分析各種藝術領域中的虛實觀念。他指出，在歷史上以書法的虛實論出現爲最早。書法中所謂的虛實，基本上是指組織個別字的形體和結構而言，引申爲書法的佈局方式。在書法中所謂的虛實只是一對描述詞，無論虛實，都沒有評價的意味。畫論中的虛實指的是，畫幅上下的留白處和畫中景物，原本僅是一種描述性的概念，清代孔衍柅《畫訣》言「以虛運實，實者亦虛，通幅皆有靈氣」，以虛實論美感，在此虛實有了評價意味。在詩文理論中，虛實之間重視虛的地位。唐代的文論家大多強調「象」外的境界。高明的作品，虛能通過現實景象的描繪，給讀者提供想像的空間，並且引發讀者的想像，使讀者能從現實的景象聯想到、領悟到現實以上、之外的景象或情致則爲虛。宋代的范晞文，則從詩歌中的情景的相互關係說虛實，其中的虛和實似乎指的是情思和景物，具體的景物爲實，抽象的情思爲虛，在此虛實爲純粹性的描述性的詞語。明謝榛看法與唐人說法相類，而另一方面將詩歌的語言分爲「虛字」



理解方式是必要的。文藝領域的虛實之論，同樣具有意涵指向不明確的弱義性格。由於「古典詩論家囿於傳統的印象式批評方法與評點式文字」<sup>39</sup>，因而使用虛實一詞往往標準不一。「虛實」人人明白，卻說不出所以然，運用時彷彿如天外一筆，令人摸不著其所謂「虛實」所指涉的內涵意義所在。虛實之論，岑溢成認為至少有以下論述的面向：

……有時候它們所表示的意義是純粹描述性，有時候是評價性的；有時候就空間說，有時候就史實說；有時候就佈局說；有時候就修辭說。<sup>40</sup>

引文指出了四種論虛實的角度：描述、評價性的虛實，空間的虛實，史實的虛實以及藝術佈局、修辭等，可見虛實論蘊含意義的容量量大，使用的標準寬鬆，因而造成評點下的詩文的虛實意涵多語焉不詳。是以欲用「虛實」來分析詩文作品，必須先界定虛實的範圍及定義，才能進一步釐清在詩文裡虛實的內涵，在規範下的內涵標準，分析詩文的虛實技巧才有依循標準。

前人也發現虛實指涉模糊的盲點，在近代學者努力釐清下，意義輪廓逐漸清晰。宗白華論虛實：

藝術家創造的形象是「實」，引起我們的想像是「虛」，由形象產生的意象境界就是虛實的結合，一個藝術品，沒有欣賞者的想像力的活躍，是死的，沒有生命，一張畫可以使你神遊，神遊就是「虛」。<sup>41</sup>

---

和「實字」上去，此時的虛實只是可以表達美感效果的修辭手法。在明清的小說裡論中，在歷史小說的虛實，是指情節是否合乎史實，合之為實，不合為虛。就一般小說（包括歷史小說）的人物而言，虛實指的是正面或側面的刻畫手法，正面描繪是實，側面描寫是虛。在清代的戲劇理論中，李漁的虛實說基本是就情節內容是否以史實為據言虛實，其所說的虛實亦是種描述性；王驥德的虛實說基本上以實為現實、真實，以虛為虛構。見岑溢成，〈從虛實論看中國古代文藝理論的性格〉，《當代》，第46期（1990年2月），頁68-74。

<sup>39</sup> 李元洛，《歌鼓湘靈—楚詩辭藝術欣賞》（臺北：東大圖書公司，1990年8月），頁246。

<sup>40</sup> 岑溢成，〈從虛實論看中國古代文藝理論的性格〉，《當代》（1990年2月1日），第46期，頁68-74。

<sup>41</sup> 宗白華著，林同華編，〈中國美學史中重要問題的初步探索〉，《宗白華全集》第三卷，（合肥：安徽教育出版社，1996年9月，第2次印刷），頁454。

在文藝作品裡，創造者以具體為實，引起欣賞者無形想像者為虛。從創作藝術形象的角度，李元洛《歌鼓湘靈—楚詩辭藝術欣賞》進一步說明形象之「實」與「虛」的關係：

「實」，就是對生活具體真實的形象的描繪，即形象的直接性；「虛」，就是給讀者留下的聯想和想像的藝術再創造的天地，即形象的間接性。<sup>42</sup>

描繪現實生活的藝術形象為實，觸人想像者為虛。在實踐文學藝術的過程裡，彭強民於〈中國藝術中的「虛實相生」論〉文中的看法是：

實，是指藝術(包括象形表意的書法藝術)形象中具體可感的有形的部分；虛，空白，是指藝術形象中缺乏可視性的無形的部分，或者由欣賞者從有形部分而產生聯想、補充、虛幻出來的另一部份。<sup>43</sup>

具體、可感、有形者為實，空白、無可視者、從有形中聯想者為虛。在文章的敘寫方式中，成偉鈞、唐仲揚、向宏業主編《修辭通鑑》認為虛實：

「虛」和「實」都涉及對文章內容的處理問題。「實」是文章直接提供給讀者的具體可感的審美內容，「虛」是作品間接提供給讀者的審美內容。因此「實」的最大特點是直觀性(直接性)，「虛」的最大特點是想像性(間接性)，兩方面的巧妙組合，可以收到很好的藝術效果。<sup>44</sup>

<sup>42</sup> 李元洛，《歌鼓湘靈—楚詩辭藝術欣賞》(臺北：東大圖書公司，1990年8月)，頁246。

<sup>43</sup> 彭強民，〈中國藝術中的「虛實相生」論〉，《柳州師專學報》，第15卷第2期(2000年3月)，頁56。

<sup>44</sup> 成偉鈞、唐仲揚、向宏業等主編，《修辭通鑑》(臺北：建宏出版社，1996年1月)，頁1116-1117。

賈吉林〈虛實手法與《詩經》的含蓄美〉對虛實手法的說法是：

「實」主要是指詩歌中具體的人、事、物的象以及由人、事、物的象所構成的藝術整體境界。而「虛」，則是「蘊含於實境中的特定情思或是需要借助於想像、聯想才能領悟到的象外之象、言外之意<sup>45</sup>。

具體可感、可直觀的內容為實，間接、想像可得者為虛。針對詩歌裡所呈現的虛實，黃志文〈虛實相生意綿邈〉說：

逼真地描寫景、形、境，……是作者感於斯並直接呈現給讀者的藝術形象，是引發審美聯想的基礎與條件。虛境則是指作者所感知的並間接提供讀者的、由實境誘發和開拓的、隱略了的審美想像空間……。<sup>46</sup>

同樣是以可感的藝術形象為實，間接由讀者引發、開拓而得者為虛。成偉鈞、唐仲揚、向宏業主編《修辭通鑑》說明虛實的關係：

「實」是引起或觸發想像的基礎，因此，它應能提示、暗示、象徵非直觀的內容；「虛」則是通過想像對「實」的延伸，也是對「實」的補充、豐富和發展。<sup>47</sup>

而林祥徵〈《詩經》的虛實美學〉說：

所謂的虛與實，是一組相對的美學概念。從感官判定事物存在關係上看，

---

<sup>45</sup> 賈吉林，〈虛實手法與《詩經》的含蓄美〉，《畢節學院學報》，第 27 卷第 2 期，總第 103 期（2009 年），頁 68。

<sup>46</sup> 黃志文，〈虛實相生意綿邈〉，《昭通師範高等專科學校學報》，第 27 卷第 3 期（2005 年 6 月），頁 45。

<sup>47</sup> 成偉鈞、唐仲揚、向宏業等主編，《修辭通鑑》（臺北：建宏出版社，1996 年 1 月），頁 1117。

能直接作用於感官的為實，不能作用於感官的為虛，花草樹木等為實，夢境和誇飾之物為虛；從作品的主客關係上看，景物為實，情與理為虛；從作品和讀者的關係看，作品所提供的形象為實，讀者從形象中領悟的象外之象，味外之味，言外之意為虛。<sup>48</sup>

林祥徵的說法言簡而要，繪出文學作品論虛實的輪廓範圍。除了作用於感官的有形無形外，指出作品情意與形象的藝術形塑能引發聯想的虛實；從文本內容中的言外之意，以及作品安排文字的藝術構思上，亦能啓發讀者的想像。

綜論學者在不同角度論述的虛實定義，可知「虛實」，是種「相對美學」的概念，在「抽象與具體」、「有形無形」以及「間接與直接」等相對的關係，都是「虛實」的範疇；而虛實的關係，「實」是虛的基礎，是作品供給讀者的藝術形象；而「虛」是實部分的延伸，以間接方式提示、暗示、象徵，從「聯想」獲得的內容。

## 二、虛實之分類

在篇幅短小的詩篇中，爲了拓展文字藝術的世界，《詩經》作品裡強調並重視「虛」的作用，「虛」的寫作手法也影響著虛實結合的藝術表現。劉熙載〈詩概〉云：

真西山《文章正宗綱目》云：「《三百五篇》之詩，其正言義理者蓋無幾，而諷詠之間，悠然得其性情之正，即所謂義理也。」余謂詩或寓義於情而義愈至，或寓情於景而情愈深，此亦三百五篇之遺意也。<sup>49</sup>

無論情或義理均是文字之「實」外的引伸聯想，然而，實者具體易尋而虛處往往

<sup>48</sup> 林祥徵，〈《詩經》的虛實美學〉，《泰山學院學報》，第27卷第1期（2005年1月），頁28。

<sup>49</sup> （清）劉熙載撰，王國安標點，〈詩概〉，《藝概》（臺北：漢京文化事業公司，1985年9月），頁51。

抽象難以捉摸，在分析作品時，如能掌握虛的線索，在抽絲剝繭下，詩作塑造藝術形象的虛實法便能豁然開朗。《詩經》中虛實法，本文歸納為「藉他言意虛實法」、「虛擬幻想虛實法」以及「時間空間虛實法」等三類，分別敘述之。

### （一）藉他言意虛實法

「藉他言意虛實法」是指透過某種媒介來傳達思想感情的虛實方法，包括運用修辭技巧來引發讀者想像旨意、或者寫景言情、言情寫景、假借敘寫其他物來傳達情意等方法。張少康從塑造藝術形象方法來論虛實的寫作技巧，指出有三種：

一、「以實出虛」。通過部分有形的實的描寫，借助於藝術的比喻，象徵、暗示等作用，引導人產生一種必然的聯想，從而傳達出一種虛的境界，使實的部分和虛的部分結合而形成為完整而豐滿的藝術形象。

二、「化實為虛」。詩歌創作中古人經常運用這樣的藝術表現手法，即是把自然界的實的景物，通過藝術描寫，化為作家虛的情思。

三、「以虛出實」。<sup>50</sup>在塑造藝術形象的過程中，虛實結合的另一個重要表現是，常常通過以側面的間接的描寫為主，而以正面的直接的描寫為輔的方法，來突出藝術形象的特徵。<sup>51</sup>

引文的第一種「以實出虛」，是藉助修辭的比喻、象徵、暗示等方法，或者僅由描寫對象的部分實形象，來引發對整體必然聯想的虛實法。張西堂在《詩經六論》提到刻劃人物突出的特徵來概括全體的形象的方法：

---

<sup>50</sup> 張少康所論述「以虛出實」是將「側面的間接的描寫」當作虛寫，而以「正面的直接的描寫」稱為實寫，與本文虛實定義：「實」為作品提供的藝術形象，而「虛」為聯想的內容之相反；在本文裡此種依直接間接的方式，仍是「以實出虛」的虛實法。本段論述虛實的原文為：在塑造藝術形象的過程中，虛實結合的另一個重要表現是，常常通過以側面的間接的描寫為主，而以正面的直接的描寫為輔的方法，來突出藝術形象的特徵。前者稱為虛寫，後者稱為實寫。……這種以虛出實的表現形式和前面所說的以實出虛的方式正好相反，但是，其藝術效果則是一致的，都是要把具體的實的景象和想像的虛的景象結合起來。見張少康，《中國古代文學創作論》（臺北：文史哲出版社，1991年6月），頁239。

<sup>51</sup> 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233-239。

形象的刻畫……有的只須概括的抒寫就可以表達出來，……在《詩經》中，還有一些是特別的從人物的形象、環境、動態、心理突出的一面來刻畫的。

52

上文指出可以利用描寫對象突出的部分，來暗示、概括出對整體形象的描寫。由於在詩文中並未描述全體的形象，卻能透過虛想效果，達到詩文所欲強調的「整體」意義，因此運用了虛寫法，例如〈邶風·終風〉以「終風且暴」、「終風且霾」、「終風且曠」、「曠曠其陰」以變化莫測的天候現象起興比喻，使人聯想詩中男子之情緒的喜怒無常。以概括表達全體的虛寫方法的運用，不僅包含以描繪「部分」來傳達整體形象，還包括以簡單文句概述詩文旨意的方式，這樣的虛寫方式，《詩經》裡的興句運用很多。例如〈召南·江有汜〉，以「江有汜。之子歸」便概括了全詩的整體意義：用江水決後復入，暗示所愛之人雖變了心，到最後會回心轉意來起興，點出全詩重要的旨意。這種運用部分特徵聯想整體形象，或直接概括全體旨意的方法，以令讀者聯想虛構全貌，屬於虛實技巧的運用。趙執信《談龍錄》：「神龍者屈伸變化，固無定體，恍惚望見者，第指其一鱗一爪，而龍之首尾完好，固宛然在也；若拘於所見，以為龍具在是，雕繪者反有辭矣。」<sup>53</sup>所論由「一鱗一爪」的部分實體，卻令人聯想神龍全體形象，正是這種虛寫法應用。這類以敘寫部分從而引發對整體形象或旨意的聯想，本文以「部分概括虛寫」稱之。

第二種提出情、景虛實的轉換來表達詩文中思想感情的方法。劉勰《文心雕龍·明詩》：「人稟七情，應物斯感，感物吟志，莫非自然。」<sup>54</sup>說明人受外在景物的觸發內在情志，自然而有抒發個人情志的行為；這種以實出虛，經外物啓發而傳達情感的虛實藝術，在《詩經》「興」句裡十分常見，諸如「凱風自南，吹

<sup>52</sup> 張西堂，《詩經六論》（上海：商務印書館，1957年9月），頁62。

<sup>53</sup>（清）趙執信，《談龍錄》，收入丁福保編，《清詩話》（臺北：明倫出版社，年1971年12月），頁310。

<sup>54</sup>（梁）劉勰著，周振甫注，〈明詩〉，《文心雕龍注釋》（臺北：里仁書局，2007年10月初版五刷），頁83。

彼棘心」(〈邶風·凱風〉)及「汎彼柏舟，在彼中河」(〈鄘風·柏舟〉)均是。張少康《中國古代文學創作論》：「景物原來只有它本身那麼一點固定的意義，有了作家情思的寄託之後，它的意義就變得無窮無盡了，可以用讀者的想像不斷地豐富它。」<sup>55</sup>宋代的范晞文引〈四虛序〉說明景物轉換為情思的虛寫之效：「不以虛為虛，而以實為虛，化景物為情思從首至尾，自然如行雲流水，此其難也」。<sup>56</sup>文中之「實」為景，情思為虛。景物的意義是侷限的，但是通過讀者的想像的虛寫下，蘊含的意義更廣，成為可以鋪陳情感之物，因而能化實為虛、化景為情。岑溢成〈從虛實論看中國古代文藝理論的性格〉評范氏引文「並不在於所欲表達的情思(即『虛』)，而在於表達的方式須通過具體的景物……」<sup>57</sup>，說明了「情景虛寫」的具體作法。情景虛寫在運用上，不僅能「化實為虛」以景寫情，也能「情以物遷，辭以情發」<sup>58</sup>，藉情感的抒寫來令景象隨情宛轉而「化虛為實」，劉衍文、劉永翔《古典文學鑑賞論》：「用景以傳情的，就是以實為虛，也有人稱為化實為虛的。那麼，相反，以情來表景的，就是化虛為實；其情景相間相交，就是所謂虛而實、實而虛了」。<sup>59</sup>無論觸景生情或緣情寫物，都說明了內在情志與外在景物相互感發的關係，其虛實轉換之法均須透過情或景等媒介物，以間接方式令人聯想、闡發作品真正的旨意。在判別作品的情景虛實時，由於現實與藝術的差異，有時候會遇到作品中難以切割情景的情況。在現實中我們雖然可以清楚分別「情」、「景」，然而回歸藝術作品上，往往景句有情，情句有景，虛虛實實、情景交融，不易判定情景虛實，<sup>60</sup>因此本文以「情景虛寫」統稱之。基於須藉助情或景當媒介，因此歸為「藉他言意法」一類。

<sup>55</sup> 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238。

<sup>56</sup> (宋)范晞文，《對床夜語》，收入丁仲祐編訂，《續歷代詩話》上冊(臺北：藝文印書館，1974年4月)，頁501。

<sup>57</sup> 岑溢成，〈從虛實論看中國古代文藝理論的性格〉，《當代》，第46期(1990年2月)，頁72。

<sup>58</sup> (梁)劉勰著，周振甫注，〈物色〉，《文心雕龍注釋》(臺北：里仁書局，2007年10月初版五刷)，頁845。

<sup>59</sup> 劉衍文、劉永翔，《古典文學鑑賞論》(臺北：洪葉文化事業公司，1995年9月)，頁518。

<sup>60</sup> 張少康：「在現實生活中，景物是實的，情思是虛的，但是在藝術作品中，則是景中有情，情中有景，實中有虛，虛中有實，不能把情景、虛實截然分開的。」見《中國古代文學創作論》(臺北：文史哲出版社，1991年6月)，頁237。

第三種從敘述旨趣的直接間接與否來區分，為側面虛寫法。這是以從避開正面、他處敘寫烘托者為實，而由「實」處間接引發聯想旨趣者為虛的虛實法。這項虛實寫作法，曾祖蔭在《中國古代文藝美學範疇》提到：

……以語言作媒介的文學，由於它很少受時間和空間的限制，不要求具有形像的直觀性，更適合於不直接描寫對象本身而描寫對象所產生的效果，以激發讀者的想像。不直接或很少直接描寫對象本身，就是避實，著重描寫對象所引起的效果，就是寫虛。例如，人們非常熟悉的樂府詩《陌上桑》，寫美女羅敷的形象，就主要是通過旁人的反應從虛處著筆的。<sup>61</sup>

成偉鈞等編的《修辭通鑒》對此類虛寫法以「暗寫」稱之：

在各類文體中的寫作中，凡是把要展示的旨意、境遇、情節脈絡，蘊含在間接的描繪或敘說之中，為讀者提供一定的想像空間，這種寫法叫虛寫，又叫暗寫；反之，凡創造具有直覺審美意義的形象、場景，或明白地、直接了當地闡明某種事理，這種寫法叫實寫，又叫明寫。<sup>62</sup>

引文中所提到的「暗寫」特色是將主要旨意蘊含在描繪或敘說中，必須透過讀者的想像才能呈現，這種間接的寫作法是為「側面虛寫」的運用。在具體虛實技巧表現上，劉衍文、劉永翔《古典文學鑑賞論》提出三種方法，一是「以正面直接詳寫為實，以側面、反面映帶，或從人物口中簡單說出、耳中約略聽到為虛」<sup>63</sup>，第二種從文體性質來避實就虛，有以「敘寫為實，抒情為虛；推理為實，翻空為虛」；最後從敘述方法看，是指「直陳為實，假借為虛」<sup>64</sup>方法。詩中描寫能見的

<sup>61</sup> 曾祖蔭，《中國古代文藝美學範疇》（臺北：文津出版社，1987年8月），頁169-170。

<sup>62</sup> 成偉鈞、唐仲揚、向宏業等主編，《修辭通鑒》（臺北：建宏出版社，1996年1月），頁1116-1117。

<sup>63</sup> 詳見劉衍文、劉永翔，《古典文學鑑賞論》（臺北：洪葉文化事業公司，1995年9月），頁521。

<sup>64</sup> 詳見劉衍文、劉永翔，《古典文學鑑賞論》（臺北：洪葉文化事業公司，1995年9月），頁521-522。



名物爲實，而那些暗藏文字名物後，可能必須透過間接聯想的虛意，才是真正欲言的旨趣。明代焦竑〈詩名物疏序〉：「詩有實有虛，虛者其宗趣也，實者其名物也。」<sup>65</sup> 扼要點出「側面虛寫」要義。

## （二）虛擬幻想虛實法

陳佳君在《虛實章法析論》論及空間虛實提出「假空間」的概念，這是指「透過虛構來呈現的」空間<sup>66</sup>，是與現實裡的「真實」情況相對。這種與現實中尚未發生的「真實」相對的「虛擬」概念，爲虛實美學內涵之一環，本文以「虛擬幻想虛實法」<sup>67</sup>稱之，此虛實法涵蓋三種虛寫：設想虛寫、願望虛寫、虛構虛寫，以下分述之。

### 1. 設想虛寫

運用「虛擬幻想虛實法」藝術創作的手法，在張西堂《詩經六論》中有所涉及：

詩人的歌唱，有的是運用他的想像和推測來寫出他所想念的事情的。這種想像和推測是本無其事，但是寫出來時卻像煞有介事，這也是刻畫形象的一種手法。……這樣的寫作方法是虛構、是藝術創造上極重要的手法，但是我們兩三千年以前的人民詩人，就會運用著來創造人物形象、表現他的思想。<sup>68</sup>

---

在修辭上的虛實，還有以詩人用字真假來論虛實，包括從文字代表之物來區分實體和虛體（頁 516）以及用字意義真假的情況等（頁 517-518）。這類修辭專門的虛實，不在本文要探討的重點。

<sup>65</sup>（明）焦竑，〈詩名物疏序〉，《焦氏澹園集》卷十四，收入《四庫禁燬書叢刊》集部·第六一冊（北京：北京出版社，明萬曆三十四年刻本，2000年），頁 129。

<sup>66</sup> 陳佳君，《虛實章法析論》（臺北：文津出版社，2002年11月），頁 160。

<sup>67</sup> 陳佳君論述「真假」相關的虛實法時，採虛實並重來分析章法，歸納出〈真實與虛假〉虛實法歸納出「設想與事實」、「願望與實際」、「夢境與現實」及「虛構與真實」四種，而本節所論述的虛實內涵著重於「虛寫」的表現，有「設想虛寫」、「願望虛寫」、及「虛構虛寫」等三類。詳參陳佳君，《虛實章法析論》（臺北：文津出版社，2002年11月），頁 189-235。

<sup>68</sup> 張西堂，〈詩經的藝術表現〉，《詩經六論》（上海：商務印書館，1957年9月），頁 66-67。

詩人所想念之事本為真實，然而在某種未知情況的阻礙下，無法得知所想念之事，只能用想像和推測來虛構。張西堂在現實基礎上，概括出一種不屬於現實上實際發生的虛寫方法，這種以現實生活上本無其事的想像推測來創造人物形象，相對於真實的情況是種虛擬，因此屬於虛擬幻想虛實法一環。這類以想像寫推測之事在錢鍾書《管錐篇》用「據實構虛」法稱之，錢先生以虛構人物思想為例說明：

古樂府《西洲曲》寫男「下西洲」，擬想女在「江北」之念己望己：「單衫杏子黃」、「垂手明如玉」者，男心目中女之容飾，「君愁我亦愁」、「吹夢到西洲」者，男意計中女之情思。據實構虛，以想像與懷憶融會而造詩境，無異乎〈陟岵〉焉。<sup>69</sup>

上述「據實構虛」的藝術表現，在於男子於回憶下融會想像，假擬女子身份虛寫對方容飾及思己的情意。引文提到為女子代言訴說愁緒即為虛實法的表現，因為女子心思無法知曉，只能從現實中可能發生的情況，來假設模擬。這種假擬身分來代言，在推測、意料下虛寫對方的思想，並非是真實生活裡實際發生的情形，屬於「虛擬幻想虛實法」範圍。陳佳君《虛實章法析論》歸諸於「設想」類的虛實法：

所謂的「設想」，設想是指「假設、代謀、料想」等，而「事實」則指實際上確實發生的事情。<sup>70</sup>

---

<sup>69</sup> 錢鍾書，《管錐篇》（香港：太平圖書公司，1980年8月），頁113-114。

<sup>70</sup> 陳佳君說明「設想」，有以幾種情況包括設想未來或遠處情況、作打算與計畫、假設某種情境、及純粹心中所想的念頭等。陳佳君將設想未來、遠處的「設想」，歸於時空方面的章法；而打算與計畫則歸為與「虛時間」或「願望」虛實一類，本文從之。見陳佳君，《虛實章法析論》（臺北：文津出版社，2002年11月），頁189。

依引文所述，「設想」是對不明的情境，運用推測想像對此情境寫出「假設」、「代謀」、「料想」等模擬狀況的虛實法，本文稱之為「設想虛寫」。「設想虛寫」是對模擬現實可能發生狀況，是與真實情況有別的想像虛構，因此屬於「虛擬幻想虛實法」一類。從錢鍾書「據實構虛」的例子中「詩人爲女子爲人代言思念」，可以歸爲「設想虛寫」中的「代謀」一類。

## 2. 願望虛寫

這裡的「願望虛寫」，是指「打算與計畫」的假設想像<sup>71</sup>，陳佳君說明：

設想未來、遠處的，可歸於時空方面的章法，打算與計畫則與虛時間或願望有關……<sup>72</sup>

而「願望虛寫」的虛實法表現，陳佳君說明：

辭章家常會藉由抒寫願望來寄予無限的情思，但由於願望是一種心中的想望，且會不會實現還屬未知，故為「虛」。另外，在辭章中寫實際情況的部分為實，因此，以這兩者結合的謀篇方式，就形成願望與實際的虛實法。

73

「願望虛寫」是以現實情況為「實」；用「打算與計畫」來假設想像，以寄予心中想望者為「虛」，這是一種抒寫內心想望的虛實法。

## 3. 虛構虛寫

不論是設想或願望虛寫法，都是在現實世界基礎上，擬想虛構出不同現實情況；而透過藝術想像的，也可虛構創造出虛擬幻想的世界。曾祖蔭在《中國古代

<sup>71</sup> 參見註腳 96 說明。

<sup>72</sup> 詩文中有「打算與計畫」文字表現者可能為「願望虛寫」或與「虛時間」虛實法相關（見本文），在「願望」陳佳君分析，《虛實章法析論》（臺北：文津出版社，2002年11月），頁189。

<sup>73</sup> 陳佳君，《虛實章法析論》（臺北：文津出版社，2002年11月），頁207。

文藝美學範疇》論述這類虛構的特色：

作者的幻想和虛構必須符合生活和歷史的真實。在現實生活的基礎上化為幻想和虛構。幻想和虛構，對現實生活而言，就是假。藝術作品中所描寫的人和事，可以是完全虛構的，也可以是半真半假的，但其中所體現的情和理，則必須是真實的。<sup>74</sup>

相對於現實社會的生活，即是「虛假」，而這種以藝術想像創造出的「虛假」，可以是憑空捏造，無中生有的內容，也可以在虛構的世界裡表達真實的情感。例如黃志文〈虛實相生意綿邈〉說古典詩歌裡的「仙怪境界」之虛，所呈現的是種幻想內容，往往是詩人「借助於仙怪這類虛無的境界反應現實」，用以「寄託情思」。<sup>75</sup>而這類與現實相對之虛，陳佳君在《虛實章法析論》論其虛構與真實說：

在這組真與假的對應中，「虛構」指透過藝術想像編造非真實的事，詩文當中所出現的神話、寓言、遊仙、幻想等，即屬虛構的成份，而「真實」則是確有其事；然而「虛構與真實」的虛構並非胡編亂造，而是從現實生活中去提煉，真實亦非事實的簡單再現，而是經過藝術手法處理的。這裡所說的虛構，雖然也屬於「虛」的想像，但它是無法歸入虛時空、設想、夢境等的，各另成一組。<sup>76</sup>

「虛構」是指「離開現實的情境」進行虛構，以表達情志的一種虛實法，有別於「現實」支持基礎的「願望」，也非能掌握現實情況下的假設「設想」，本文以「虛構虛寫」稱之。〈國風〉裡的「虛構虛寫」的題材表現，主要有「神話、寓言、

<sup>74</sup> 曾祖蔭，《中國古代文藝美學範疇》（臺北：文津出版社，1987年8月），頁176。

<sup>75</sup> 黃志文，〈虛實相生意綿邈〉，《昭通師範高等專科學校學報》，第27卷第3期（2005年6月），頁48。

<sup>76</sup> 陳佳君，《虛實章法析論》（臺北：文津出版社，2002年11月），頁235-236。

幻想」<sup>77</sup>三種。

### (三) 時間空間虛實法

前文所謂「藉他言意」的虛實法是立足在作品上，談內容表現的虛實，退一步拉遠距離來看，由於人類的活動、觀念情感等事件都是在縱橫的時空下發生，既然脫離不了時空，反映作家思想情感的藝術產物，自然也在縱橫的時空虛實的框架下來表現。

爲了表現最佳的藝術效果，黃永武《中國詩學·設計篇》說，「在一首詩裏，可以將真實世界中原本連續的時空予以分割，也可以將真實世界中分割的時空予以疊映」，使「過去、現在、未來各種彼此不同的時空，可以在一個新的秩序下重新組合」<sup>78</sup>。不同的時空的交錯構織下，延展出更寬廣虛實的網絡，虛實讓讀者的聯想更豐富，也促使作品的意境更爲動人。

#### 1. 時間與空間的虛實意義

劉勰《文心雕龍·神思》：「寂然凝慮，思接千載；悄然動容，視通萬里」<sup>79</sup>，道出想像的馳騁，使心思不受時空的限制，進而跨越時間和空間界線。而這種擺脫時空藩籬，令想像無遠弗屆效果的，則是關於時空虛寫技巧。

在進一步分析虛寫的技巧前，李元洛在《詩美學》對時空的說明，有助我們了解時、空的存在感，他說：

時間與空間表面看來分屬不同的範疇，實際上他們緊密聯繫在一起而不可分割。……。也就是說，既沒有脫離時間而存在的空間，也沒有脫離空間而存在的時間，時間是空間的內在形態，空間是時間的外在表現。……<sup>80</sup>

李元洛贊同愛因斯坦《相對論》所謂絕對時間與絕對空間「只是人們一種純屬虛

<sup>77</sup> 「虛構虛寫」的「神話」題材，如〈周南·麟之趾〉；「寓言」題材，如〈豳風·鴟鴞〉；幻想題材，如〈邶風·泉水〉等。

<sup>78</sup> 黃永武，《中國詩學·設計篇》（臺北：巨流圖書公司，1987年4月一版八印），頁70。

<sup>79</sup> （梁）劉勰著，周振甫注，〈神思〉，《文心雕龍注釋》（臺北：里仁書局，2007年10月初版五刷），頁515。

<sup>80</sup> 李元洛，《詩美學》（臺北：東大圖書公司，1990年2月），頁364。

構的想像而已」<sup>81</sup>，「由於人的活動是存在於時空縱橫交錯的宇宙，而辭章的表現也就不能脫離時間或空間單獨成形」。<sup>82</sup>時空既是互依的兩者，因此詩作的表現上，「詩人在寫時間的發展時，自然離不開空間，而寫空間的情景時，自然同樣離不開時間」<sup>83</sup>，更進一步說，詩人在寫作無論情或景，無論使用到何種虛寫法的效果，只要涉及情景，均離不開時空的範疇。

學者論及時空範疇的虛實，如李元洛《歌鼓湘靈—楚詩辭藝術欣賞》認為詩詞作品的時空虛實範疇，包含今昔、時空二種。<sup>84</sup>今昔範疇為：

今為實，昔為虛，「人世幾回傷往事，山形依舊枕寒流」（劉禹錫），前虛後實……<sup>85</sup>

在時空範疇中：

時間為虛，空間為實，「故國三千里，深宮二十年」（張祜），一實一虛……

86

李元洛所指的「今、昔」屬於時間變化的虛實，與「時空範疇」中虛實裡之「時」彼此間互有涵蓋，到底「時間」與「空間」兩種虛實歸屬的意義為何，李先生並未明確說明。為了釐清時間與空間虛實技巧的運用，有必要先定義時間與空間的虛實。

從客觀的時空角度來看，仇小屏認為「時間上的虛實以『昔』和『今』為『實』；『未來』為『虛』」，「空間上的虛實：凡窮盡目力，寫眼前所見的，是『實』」；

<sup>81</sup> 李元洛，《詩美學》（臺北：東大圖書公司，1990年2月），頁364。

<sup>82</sup> 陳佳君，《虛實章法析論》（臺北：文津出版社，2002年11月），頁179。

<sup>83</sup> 李元洛，《詩美學》（臺北：東大圖書公司，1990年2月），頁364。

<sup>84</sup> 李元洛尚提及情景及有無範疇。情景虛實於前文已說明，此不再贅述；「有無」則是虛實範疇的基本概念，涵蓋一切虛實之論。見陳佳君，《虛實章法析論》（臺北：文津出版社，2002年11月），頁28。

<sup>85</sup> 李元洛，《歌鼓湘靈—楚詩辭藝術欣賞》（臺北：東大圖書公司，1990年8月），頁247。

<sup>86</sup> 李元洛，《歌鼓湘靈—楚詩辭藝術欣賞》（臺北：東大圖書公司，1990年8月），頁247。

而透過設想，寫遠處情況的，是『虛』。<sup>87</sup>陳滿銘說時間虛實法：「將『實』時間（昔、今）與『虛』時間（未來）糅雜於篇章中……」<sup>88</sup>；說空間的虛實法，是「將眼前所見的實空間，以及設想得來的虛空間糅雜於篇中……」<sup>89</sup>。兩人在時空虛實定義雷同，皆認為實時間為今、昔等實際感受過的時間，而虛時間則為尙未經歷的時間；在空間定義裡，皆以目力所及的範圍為實空間，目所不及的遠處，以想像寫成的空間為虛。陳佳君《虛實章法析論》對虛實時間的定義類同仇、陳二位先生：

「實時間」是人類活動所實際經歷的時間，包括「過去」與「現在」；……  
「未來」尚未發生，無可捉摸，所以是「虛時間」。<sup>90</sup>

然而，空間的虛實以陳佳君《虛實章法析論》的說法為詳細：

凡寫眼前所見、實際存在的空間，屬『實空間』……透過想像，寫無法眼見的空間，則是「虛空間」。「虛空間」的概念可指眼所不及的遠處或未親臨的地方，及全憑想像虛構而不可能出現於真實世界中的空間，也就是說，虛空間的範疇，包括了透過設想來呈現的「遠空間」，和透過虛構來呈現的「假空間」，兩者主要的差別乃在於「虛」的程度，由於後者為非真實存在的空間，故將之歸入「虛構」一項中。<sup>91</sup>

引文指出「虛空間」的意義包含二種，一種是想像未能眼見，但實際存在的虛空間，一種是非真實存在的，用想像虛擬出來的虛空間。

綜論以上，時間與空間虛實的判別，在於是否為人類實際感觸的經驗，本文

<sup>87</sup> 仇小屏，《文章章法論》（臺北：萬卷樓圖書公司，1998年11月），頁230-231。

<sup>88</sup> 陳滿銘，《章法學綜論》（臺北：萬卷樓圖書公司，2003年6月），頁26。

<sup>89</sup> 陳滿銘，《章法學綜論》（臺北：萬卷樓圖書公司，2003年6月），頁25。

<sup>90</sup> 陳佳君，《虛實章法析論》（臺北：文津出版社，2002年11月），頁145。

<sup>91</sup> 陳佳君，《虛實章法析論》（臺北：文津出版社，2002年11月），頁159-160。

以經歷過的時間，包含過去和現在為「實時間」，尚未經歷的未來時間為「虛時間」；眼目所能見之空間事物，為「實空間」，眼目所不能見，需透過想像營造的空間為「虛空間」。在本節「時間空間虛實法」中所論述的「虛空間」，僅述及想像真實存在的空間，而陳佳君所謂虛擬的「假空間」，本文納入「虛擬幻想虛實法」中敘述。《詩經》屬於「時間空間虛實法」這類「虛空間」的例子，如〈周南·卷耳〉中採卷耳的婦人，因思念而想像征夫位於遠處「虛空間」馬疲人困的情形。

除了從人類活動的實際時空來論虛實外，在藝術世界裡的時空中，有時為了表現作者主觀的情感，會透過藝術手法，將客觀現實的時空，轉換為具有審美情感效果的「心理時空」，李元洛《詩美學》說：

在藝術時空中，因為時空是藝術家審美心理活動的產物，浸透了藝術家的審美感情，所以它一方面具有實在的客觀現實性，另一方面又具有強烈的主觀審美性，這種藝術時空的主觀審美性，主要表現為審美心理活動所構成的心理時空。<sup>92</sup>

這類心理時空虛寫，如〈鄭風·東門之墀〉「其室則邇，其人甚遠」的矛盾之語，表達出男女相思而無法如願見面。即便現實生活上二人相距甚近，卻彷彿咫尺天涯。這是由於主觀情感因素而增加了的空間距離，傳達了心理上的虛空間效果。再看〈王風·采葛〉所云「一日不見，如三月兮！」，客觀時間的「一日」之長，卻讓人感到如隔三月之久的煎熬，此是運用心理的時間虛寫，拉長實際的時間距離，用來巧妙的呈現出極度思念之情。

「心理時空」與前面所論的虛、實空間和時間的不同，在於客觀與否。心理時空的虛寫在篇章上的表現，常以短句的形式表現，用以表達主觀強烈的情感。而虛、實空間則是作為詩篇中客觀的時空框架；而「虛實時空」以及「心理時空

<sup>92</sup> 李元洛，《詩美學》（臺北：東大圖書公司，1990年2月），頁373。



虛寫」兩者可以並存於詩作中，表達不同的情緒張力。

綜述以上，「時間空間虛實法」於時間虛實的定義，以過去及現在時間為實，想像的未來時間及表現主觀情感的心理時間為虛；空間虛實的定義，以舉目所及的空間世界為實，而以運用想像寫目所不及的遠空間，以及傳達主觀情感的心理空間為虛。由於「在現實生活中，時間與空間原是不可分割的，因此，在詩歌創作中，單純寫時間而不表現空間，或是單純寫空間而不表現時間，都是不可想像的。只能說在表現時間或空間方面，有的詩作有所側重而已。時間與空間，在詩歌作品中多為綜合的顯示與呈現」<sup>93</sup>，因此本文論述《詩經》時空虛寫時，對詩篇特殊倚重時空架構為佈局敘述者，以「時間虛實」或「空間虛實」之名為虛實內涵論述。

## 2. 時空交錯的虛實

除了可以分割時空的「時間虛實」、「空間虛實」外，李元洛《詩美學》還提到「以時間為虛，空間為實」，將時間、空間併論談虛實之說。黃志文〈虛實相生意綿邈〉以用「時空疊加」稱之，這是種「藉助想像，跨越時空，把不同時空的情境疊合在詩中」<sup>94</sup>，詩篇架構交錯在過去、現在、未來的時空之間，詩人利用複合的時空領人虛想，此種藝術手法便是「時空交錯」的虛實法。詩人表現「時空交錯」虛實效果，有馬慶洲在〈物換星移——《詩經》時間概念考釋〉一文中所提到的「隱性時間的表達方式」，是一種以空間轉換來表達時間的流逝觀念：

以空間的轉換，表示時間之遞進，空間與時間不可分割，空間的轉換，也意味著時間的流逝，似也可視為一種時間的概念。《詩經》也頗有幾首詩，通過空間位置的變換來表示時間，反映了詩歌抒情主人公或急迫、或依戀等不同心緒。<sup>95</sup>

<sup>93</sup> 李元洛，《詩美學》（臺北：東大圖書公司，1990年2月），頁423。

<sup>94</sup> 黃志文，〈虛實相生意綿邈〉，《昭通師範高等專科學校學報》，第27卷第3期（2005年6月），頁47。

<sup>95</sup> 馬慶洲，〈物換星移——《詩經》時間概念考釋〉，《清華大學學報(哲學社會科學版)》，第25

詩人雖然寫的是空間，但卻暗中交代了時間的轉移；相同的，時空傳達方式，也可以是寫時間，但卻暗中傳達了空間的轉換。黃永武在《中國詩學·設計篇》「時空表裡互易的敘述方法」亦提出這樣的看法：

……有些詩是字面上只寫空間，實質上由於空間的改換，時間即在其中進行；有些詩是字面上只寫時間，實質上由於時間的改換，空間即在其中展現。<sup>96</sup>

在文字敘述時，時空互易也在同時間進行，或利用空間的變化來表達時間的進行，或以時間進行來呈現空間的轉換，內容中我們不僅感受空間，也體會到時間的流逝，例如〈召南·小星〉裡，以「三五在東」的星星空間位置，暗指使臣遠行宵征時間之晚。

「時空交錯」而產生的虛實效果，如黃志文〈虛實相生意綿邈〉一文中提到的「已逝之境」虛寫法：

這種虛境是作者曾經經歷或歷史上發生過的情景，現實卻不在眼前。古詩中往往以思憶聯想等方式復現，從而虛實相生去強化感情的表達。<sup>97</sup>

以思憶聯想寫過去曾發生的情景，其「時空」便結合了現在和過去，詩人在可能涉及時間、空間或時空的描寫，在分類其虛實內涵時，須依據其內容敘述的主要部分來判別，是「時間虛寫」或「空間虛寫」，如詩文敘述主要依照時間與空間的虛實描寫，或以時間敘述傳達空間轉換，或以空間敘述傳遞時間流逝等時空互易等藝術技巧，名為「時空交錯」的虛實法來論述。

---

卷第3期（2010年），頁79。

<sup>96</sup> 黃永武，《中國詩學·設計篇》（臺北：巨流圖書公司，1987年4月一版八印），頁68。

<sup>97</sup> 黃志文，〈虛實相生意綿邈〉，《昭通師範高等專科學校學報》，第27卷第3期（2005年6月），頁48。

詩歌內容反映生活，因此離不開縱橫交錯的時空，在敘述中或多或少涉及時空的虛實寫作，然而當作品時空交融無法切割的情形，造成討論時空虛實的困難，由於詩作情景離不開時空，時空交融時的虛實效果，通常會以其他虛實法來統整前後關係。<sup>98</sup>為使行文之便，本文以可以清楚區分時間、空間為主的「時空交錯」虛實為主要討論範圍。

### 第三節 解讀《詩經》虛實認知不同之因

龍協濤《文章讀解與美的再創造》〈概論〉中提到中國人重視讀者作用的思想，以及浩如煙海的文論著作、詩話詞話、筆記小品、序跋、小說戲曲的評點<sup>99</sup>，這可說明文學是隨著讀者的詮釋認知而發展。歷代學者對《詩經》的評點，在言意、情景等相對概念的論述中，提出許多關於《詩經》多元的虛實見解。影響解讀《詩經》的虛實認知，是在字面文意、作品內容情意與讀者主觀見解，三者間主客觀因素交流而形成的，他說：

文學史的發展，取決於作者的內在意向、作品所提供的語義圖景和讀者主觀上介入的價值取向，是這三者間互逆、互證、互動的結果，是主、客觀體間多重交互作用的結果。<sup>100</sup>

《詩經》之作者為誰？多半已不可考，由於無法確知作者，因此幾乎無從得知其內在意向，離開詩人筆下的《詩經》作品文本，僅剩文字可以提供讀者解讀。失去詩人作詩的時空情境所指的語境，必然有礙理解語義圖景全貌；再者，讀者以其主觀切入詮釋詩旨以符合所需，對字句的表面意義或闡發後的引伸意義所採納

<sup>98</sup> 陳佳君《虛實章法析論》以無法切割時空關係的虛實稱為「時空疊映」，他認為此種虛實可以用其他章法來統整虛實。（臺北：文津出版社，2002年11月），頁179、180。

<sup>99</sup> 龍協濤，〈概論〉，《文章讀解與美的再創造》（臺北：時報文化出版社，1993年8月），頁19-20。

<sup>100</sup> 龍協濤，〈概論〉，《文章讀解與美的再創造》（臺北：時報文化出版社，1993年8月），頁15。

的視點不同，亦是引起不同虛實認知的主因。語境與讀者視點影響詮釋情形，造成《詩經》採取的虛實認知不同的因素，猶家仲《《詩經》的解釋學研究》闡述說：

「傳統」作為無時間與空間限制的本文，使後世理解者可以在任何一個時間與空間上切入對「傳統」的理解，看似疏離的「傳統」與我們之間存在著無限理解的機緣與可能性，而且由於當代文化的內在要求，實際上我們從未停止過與「傳統」的對話，這就是後世對「經典」從未停止過的理解與解釋。<sup>101</sup>

引文中所言《詩經》文本與讀者關係的「疏離」，是指《詩經》「藉以認識作者意圖的相關指示資訊（如詩文序、詩題等所謂「側文本」資料及其他相關史傳資料）的不充分」<sup>102</sup>，失去作者當時筆下的語境限制，令讀者廣大的聯想空間，導致不同虛實認知的詮釋；其次，讀者得以任何時空切入理解獨立存在的《詩經》文本，擁有文本解釋權力，而「讀者感受與聯想反應之不同」<sup>103</sup>所取決的視角，必然攸關虛實認知。是以，讀者想像建構的詩人當時語境的情景，以及所採取的闡釋視角，是影響《詩經》虛實認知的重要因素。

## 一、語境認知之不同

解《詩》經常面對不明敘述情境的問題，讀者各以己所認知，塑造不同的詩文情境，因此造成不同虛實的認知。本文試以「語境」的概念，來說明不同的解讀情境對《詩經》虛實認知產生的問題。所謂「語境」，朱志美〈語境在語言理解中的作用〉定義為「產生語言活動的環境，包括時間、空間、語言交際參與者

<sup>101</sup> 猶家仲，《《詩經》的解釋學研究》（桂林：廣西師範大學出版社，2005年6月），頁25。

<sup>102</sup> 參車行健，《詩本義析論——以歐陽修與龔橙詩義論述為中心》（臺北：里仁書局，2002年2月）16-17。

<sup>103</sup> 參車行健，《詩本義析論——以歐陽修與龔橙詩義論述為中心》（臺北：里仁書局，2002年2月）16-17。

和語言活動的目的等」。<sup>104</sup>「語境」能幫助詩文語言指涉限定對象，以傳達說寫者特定思想感情，提高表達的效果。王希杰《漢語修辭學》說：

語境，是交際活動中的一個重要因素。適應環境，是提高語言表達效果的一個基本原則……在交際活動中，雙方感興趣的不是語言形式本身，而是語言形式所表達的說寫者的特定的思想感情。這個特定的思想感情，正是語言形式和交際的語境相結合的產物。<sup>105</sup>

從讀者解讀作品的角度看，失去語境的限定，將令文學語言產生各種聯想的引伸意義。陳小碧〈接受與重望——從接受美學角度談審美閱讀心理建成〉說：

文學是語言的藝術，文學通過語言文字來反應現象。但有時語言不僅只是表達其顯在的意思，更多的還需要理解他在特定語境中的含義。有時，特定語境中的語言與一般意義上所表達的意義相去不遠，有時則大相逕庭，這就是所謂語言的引伸意。<sup>106</sup>

因此，缺乏文本語境，單以文字語言解讀、引伸表面意義，必然引發不同的虛實認知。本文的「語境」，李朝軍在〈《詩經》語境初探〉指出主要是就語言、文學語境而言，它包含著文本的外在的歷史語境和文本自身內部的語境，同時也涉及文本在今天的接受語境。<sup>107</sup>是指詩篇情境敘述不明，模糊讀者對於文意認知的情況。日人淺見洋二《距離與想象——中國詩學的唐宋轉型》，指出《詩經》文本

---

<sup>104</sup> 朱志美，〈語境在語言理解中的作用〉，《重慶科技學院學報（社會科學版）》，第9期（2010年），頁145。

<sup>105</sup> 王希杰舉例說，要了解「今天星期六」這句話特定意義的思想感情，就得看這句話所出現的環境。如果上文是某人問「今天星期日」，那麼「今天星期六」這句話的真正含義是「不對，你錯了。」見王希杰，《漢語修辭學》（北京：北京出版社，1983年12月），頁43。

<sup>106</sup> 陳小碧，〈接受與重望——從接受美學角度談審美閱讀心理建成〉，《語文學刊》，第5期（2003年），頁47。

<sup>107</sup> 李朝軍，〈《詩經》語境初探〉，《涪陵師範學院學報》，第21卷第5期（2005年9月），頁10。

的模糊語境影響虛實詮釋認知的關係說：

文本在部分地被閱讀時，其語言所傳達的意義是不確定的。但是，即使通篇地閱讀，這種不確定性也不能完全避免。……作品被誤讀或曲解，除了單純的理解錯誤，大多數是由於作品脫離了本來的語境而被閱讀的結果。<sup>108</sup>……詩的題與序之類，都可以說是為了表明本來的語境而出現的。……但並不是所有作者都用詩題和序說明作品語境的。……有很多作者對提供語境並不關心，或者最後沒有留下關於語境的說明。最明顯的例子要算是《詩經》的詩作者。我們知道《詩經》的詩沒有題和序。今日看到的《詩經》(毛詩)雖然有題和序，但這是後人加進去的，而不是本來就有的。……而且缺少作者的署名。……支撐作品文本的是語境，而承擔說明語境機能的形式(法國文學理論家 G. Genette 所說的「paratext」)當中，比題和序更重要的就是作者的署名，然而他們却不肯在作品裏寫上自己的名字」。作品不受署名所指示的語境的支配，而曾經被非特定多數人所廣泛利用。也就是說：作品是一種既屬於作者，又屬於讀者的共同所有物。<sup>109</sup>

《詩經》普遍缺乏作者署名亦欠缺題序<sup>110</sup>，因而缺乏語境引導讀者進入作品情意指向的軌道，可能導致讀者解《詩》之不同，雖然說「我注六經」，而事實卻是讀者主導著「六經注我」的情況。以〈鄘風·蝮蝮〉為例，全詩三章，前兩章複沓聯吟，末章變調，以 AAB 曲式表現。末章與前兩章之間，詩義如何銜接？見

<sup>108</sup> 淺見洋二同時也提到也許應該懷疑「本來的語境」是否存在，本文在此不予以論述。見(日)淺見洋二，金城宇、岡田千穗譯，《距離與想象——中國詩學的唐宋轉型》(上海：上海古籍出版社，2005年12月)，頁358。

<sup>109</sup> (日)淺見洋二，金城宇、岡田千穗譯，《距離與想象——中國詩學的唐宋轉型》(上海：上海古籍出版社，2005年12月)，頁358-359。

<sup>110</sup> 《詩經》篇章除少數篇的作者署名於詩中外，如〈小雅·節南山〉「家父作誦」、〈小雅·巷伯〉「寺人孟子」、〈大雅·崧高〉、〈大雅·烝民〉「吉甫作誦」，其他詩篇普遍缺乏作者署名和缺題序；然而，有李辰冬主張《詩經》三百零五篇均是「尹吉甫」作品和自傳的特殊看法，而從尹吉甫的生平貫通解釋《詩經》的看法，見李辰冬，《詩經通釋》上冊〈自序〉(臺北：水牛出版社，1971年8月)，頁1。

仁見智，眾說紛紜，因而也影響前兩章的虛實判定：

蝮螭在東，莫之敢指。女子有行，遠父母兄弟。〈一章〉

朝濟于西，崇朝其雨。女子有行，遠兄弟父母。〈二章〉

乃如之人也，懷昏姻也。大無信也，不知命也。〈三章〉

一、二章「女子有行」，王先謙：「行，嫁也」<sup>111</sup>為女子自稱出嫁。從字面意義看來，末章應為斥責之語。對於末章詩義與前兩章脫節情況，後人聯想模擬出各種不同的語境，用來連貫前二章詩義。毛《傳》曰：「夫婦過禮則虹氣盛，君子見戒而懼諱之，莫之敢指」<sup>112</sup>，鄭《箋》：「虹，天氣之戒，尚無敢指者，況淫奔之女，誰敢視之。」<sup>113</sup>；末章銜接語，鄭《箋》云：「乃如是之人，思昏姻之事乎？言其淫奔之過惡之大。」<sup>114</sup>朱《傳》從之。<sup>115</sup>假設末章為旁觀者之語境，以斥責詩中淫奔之女子。

方玉潤言此詩：「蓋與新臺相為唱答耳。……詩人又設為宣姜之意，代答新臺，互相解嘲，亦諷刺中之一體也。其意若曰予之失節，豈得已哉。予固一弱女子，而又遠自齊東來嫁衛西，父母兄弟均無所依，當其初來，亦以為兩姓昏姻，不爽夙約，詎料衛君其人心懷叵測，只戀新昏之美，罔顧倫常之重，竟奪子婦，是無信也。……依此解去，全詩豁然毫無滯礙，特無實證，未敢遽定，但申其意旨如斯而已。」<sup>116</sup>為詩人「代衛宣姜答新臺也」<sup>117</sup>王靜芝從之。<sup>118</sup>方、王之說設

<sup>111</sup>（清）王先謙撰，吳格點校，《詩三家義集疏》上冊（臺北：明文書局，1988年10月）

<sup>112</sup>（漢）鄭玄，《毛詩鄭箋》（臺北：學海出版社，2001年9月，再版），頁23下。

<sup>113</sup>（漢）鄭玄，《毛詩鄭箋》（臺北：學海出版社，2001年9月，再版），頁23下。

<sup>114</sup>（漢）鄭玄，《毛詩鄭箋》（臺北：學海出版社，2001年9月，再版），頁23下。

<sup>115</sup>（宋）朱熹，《詩經集註》（仿古字版）（臺北：萬卷樓圖書公司，2004年9月初版五刷），頁26。

<sup>116</sup>（清）方玉潤，《詩經原始》第二冊（臺北：藝文印書館，1960年6月），頁371-372。

<sup>117</sup>（清）方玉潤，《詩經原始》第二冊（臺北：藝文印書館，1960年6月），頁370。

<sup>118</sup>王靜芝：「諦審此詩，初以蝮螭之莫之敢指起，似是有所畏也。次以朝虹濟于西，終朝其雨承之。似含天實為之，莫之能改之意。而此二語皆冠女子出嫁之上。其女子之所嫁，似有所畏，有不得不然者，可以見之。三章之乃如之人也，大無信也。更見其怨意。方玉潤以為是詩人詩，為宣姜之義，代答新臺之詠，辯弱女之受強力，非其過也。但未敢遽定。愚意以為此說最為近似，極為可取。」見王靜芝，《詩經通釋》（臺北：輔仁大學文學院，1968年7月），頁130。

末章爲詩人代宣姜言衛君之無信也。

又近代屈萬里《詩經詮釋》說詩旨：「此蓋既嫁之女而拒其他求婚者之詩」<sup>119</sup>，並解釋第三章第三句「大無信也」說：「似此人昔曾約婚而爲實踐其言者」<sup>120</sup>認爲末章從已嫁女子之語，以斥責其他求婚者之言。

陳子展《詩三百解題》說本詩：「詩說在一天早上東方有虹、西方有雲的時候，一個女子出嫁，卻不曾等待父母之命就自己嫁出去了。旁觀的人動了多餘的義憤，作了這詩來責罵她。」<sup>121</sup>謂末章之語爲知見此事的旁觀者言。綜述以上，諸家對〈蝮蝮〉末章語境至少三說：

- 一.旁觀者之語境，以斥責詩中淫奔之女子：毛、鄭、朱熹、陳子展。
- 二.詩人代宣姜之語，批衛君之無信也：方玉潤、王靜芝。
- 三.某已嫁之女之語，以斥責其他求婚者之言：屈萬里。

由此可知，離開詩人筆下的時空語境，文本成爲獨立存在的個體，讀者必須先建構一套合乎詩文意義的語境時空，才得以依循憑藉，聯想全篇的旨意。因此，讀者對詩文本的語境建構方式，足以影響閱讀的審美虛實。

〈邶風·簡兮〉同樣是末章敘述語境未明，而無法銜接詩義的詩篇：

簡兮簡兮，方將萬舞。日之方中，在前上處。(一章)

碩人俣俣，公庭萬舞。有力如虎，執轡如組。(二章)

左手執籥，右手秉翟。赫如渥赭，公言錫爵。(三章)

山有榛，隰有苓。云誰之思？西方美人。彼美人兮，西方之人兮。(四章)

〈簡兮〉第一章點出舞者和跳舞時間；第二章先寫碩人表演武舞；第三章再寫他表演文舞，並特寫舞畢形貌以及衛君賜酒情形；第四章詩人觸物起興，以「山有榛，隰有苓」套語，興萬物各得其所，反襯碩人之不得其所，思念「西方美人」。

<sup>119</sup> 屈萬里，《詩經詮釋》（臺北：聯經出版事業公司，2006年10月初版第十六刷），頁93。

<sup>120</sup> 屈萬里，《詩經詮釋》（臺北：聯經出版事業公司，2006年10月初版第十六刷），頁93。

<sup>121</sup> 陳子展，《詩三百解題》（上海：復旦大學出版社，2001年10月出版），頁173。



但因全詩前三章複沓聯吟，末章變調，詩義產生銜接上的斷層，章中「云誰之思？西方美人。」是誰說的話？「西方美人」為誰？都難以確知。對於這個問題，前人主要有二種說法：一是從舞師的角度，說所思念的人為衛君；一是從觀賞者的角度，說所思念的人是舞師碩人。兩種說法，似乎都可以解釋得通。語境難明之詩篇如此者並不少見<sup>122</sup>，可見失去詩人語境的文本，讀者只能揣測想像去建構文本當時的時空背景，因此表現不同的虛實美感。

## 二、視點認知之不同

視點是解詩的觀點，讀者在解詩時，依據個人主觀視點，對詩篇閱讀產生不同的虛實認知結果。「視點」原是指語言表達的立足點，王希杰《漢語修辭學》說明：

就是人們在觀察事物、認識世界的過程中、在運用語言表達時所處的位置，立足點，出發點。<sup>123</sup>

因此，王希杰《修辭學通論》認為視點決定了我們認識的結構和表達的方式。<sup>124</sup>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》提出影響解讀《詩經》視點的原因說：

「傳統」與「現在」總是需要經由不同「視域」之間的相互調整才可能傳接並被理解，則在古典文化傳統中的諸多發言者，雖然屬於同樣的文化情境，卻因著發言位置的移易，而可以對於同一議題的內容或意義進行一種

<sup>122</sup> 據呂師珍玉《〈詩經〉末章變調詩篇研究》統計，《詩經》末章變調詩篇有：〈葛覃〉、〈汝墳〉、〈采芣〉、〈野有死麕〉、〈燕燕〉、〈蟋蟀〉、〈大車〉、〈子衿〉、〈雞鳴〉、〈東方未明〉、〈甫田〉、〈揚之水〉、〈匪風〉、〈下泉〉、〈裳裳者華〉、〈隰桑〉、〈苕之華〉等共十七首。呂師文載《東海大學文學院學報》，第45卷（2004年7月），頁95-119。

<sup>123</sup> 見王希杰，《漢語修辭學》（北京：北京出版社，1983年12月），頁52-53。

<sup>124</sup> 王希杰，《修辭學通論》（南京：南京大學出版社，1996年6月），頁174。

「言意位差」的論述活動——這種「位差」其實就代表了「視域」的改變。

125

引文所謂「發言者」指的是詩文批評家。詩文內容在被賦予作家情思後，已成固定獨立的文本，而在觀者接受詮釋視點不同，產生多樣的啟發意義，因此有「言意位差」的情況，故而王夫之《薑齋詩話》曰：「作者用一致之思，讀者各以其情而自得。」<sup>126</sup>袁行霈《中國詩歌藝術研究》進一步闡釋讀者的視點認知：

讀者在讀詩的時候，他們的想像、聯想和情感，以及呈現在他腦海裡的形象，雖然離不開詞義所規定的範圍，卻又因人因時而有所差異。……可見，詩歌的多義帶有一定程度的主觀性和不確定性。<sup>127</sup>

讀者依主觀決定的視點，以其心之所之取捨字義。車行健《詩本義析論——以歐陽修與龔橙詩義論述為中心》指出讀者闡釋作品的多元情況說：

無論是作品本身蘊含的意義或讀者原有的意圖，這一切最終都需仰賴讀者的閱讀行為才能具體生發或有所作用。而且透過讀者在讀詩、解詩過程中所產生的感受、聯想而形成的詩歌多重義狀況，在古典詩歌的詮釋傳統中的確是一個極為顯著的現象。<sup>128</sup>

詩義多重原因在於讀者對虛實認知差異，而有不同聯想感受。可見作品詮釋虛實的闡發，受制於讀者主觀認知的取捨。由於讀者對文本的審美觀照的角度不同，

<sup>125</sup> 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：臺灣學生書局，2001年4月），頁4。

<sup>126</sup>（清）王夫之，《薑齋詩話》，收入丁福保編，《清詩話》（臺北：明倫出版社，年1971年12月），頁3。

<sup>127</sup> 袁行霈，《中國詩歌藝術研究》（增訂本）（北京：北京大學出版社，1997年6月2版），頁6。

<sup>128</sup> 車行健，《詩本義析論——以歐陽修與龔橙詩義論述為中心》（臺北：里仁書局，2002年2月）頁18。

因而像龍協濤《文章讀解與美的再創造》〈概論〉中提到會產生「以主體需要為評價標準、融事實判斷於其中的價值判斷」<sup>129</sup>，胡楚生〈「《詩》無達詁」--《詩》多歧義之原因及其影響〉說：

後世讀者，閱讀《詩經》，各以所知所尚，理解欣賞，角度不同，好惡殊異，《詩》也更增多了歧義的出現。<sup>130</sup>

引文所指的「欣賞角度」，牽涉的是關於讀者解詩時，所採取的「視點」。由於，讀解詩歌採取視點的差異，如同在「攝影的時候，鏡頭搖晃不定，會使圖象模糊不清。在語言表達中，視點的暗中移動，會造成歧義和誤解」。<sup>131</sup>這是因為讀者在「理解時，搞錯了說寫者的視點」<sup>132</sup>，換句話說，讀者採取不同視點理解作品，而不同的解釋便可能影響虛實藝術的判別。以下論述讀者持不同視點詮釋《詩經》，因而導致虛實認知歧異，以〈周南·卷耳〉為例：

采采卷耳，不盈頃筐。嗟我懷人，寘彼周行。（一章）

陟彼崔嵬，我馬虺隤。我姑酌彼金罍，維以不永懷。（二章）

陟彼高岡，我馬玄黃。我姑酌彼兕觥，維以不永傷。（三章）

陟彼砠矣，我馬瘡矣。我僕痛矣，云何吁矣！（四章）

<sup>129</sup> 龍協濤認為，中國詩話傳統便有接受美學的思想，重視讀者的作用。而讀者以「心」的價值尺度來觀照審美對象，是以主體需要為評價標準、融事實判斷於其中的價值判斷。見龍協濤，〈概論〉，《文章讀解與美的再創造》（臺北：時報文化出版社，1993年8月），頁18-20。

<sup>130</sup> 胡楚生，《經學研究續集·「《詩》無達詁」——《詩》多歧義之原因及其影響》（臺北：臺灣學生書局，2007年9月），頁21。

<sup>131</sup> 王希杰以杜牧〈江南春〉「千里鶯啼綠映紅，水村山郭酒旗風。南朝四百八十寺，多少樓台煙雨中」為例，說明誤解視點將有混淆詩義之缺：明人楊慎在《升庵詩話》卷八中指責「千里鶯啼，誰人聽得？千里綠映紅，誰人見得？若作十里，則鶯啼綠紅之景，村郭、樓台、僧寺、酒旗，皆在其中矣。」何文煥《歷代詩話考察》駁楊慎：「余謂即作十里，亦未必盡聽得著看得見。題云《江南春》，江南方廣千里，千里之中鶯啼而綠映紅焉，水村山郭無處無酒旗，四百八十寺樓台多在煙雨中也。此詩之意，意謂廣不得專指一處，故總而命曰《江南春》，詩家善立題者也。」王氏指出楊慎誤會了杜牧的視點，所以對詩作了錯誤的理解而有不當的指責，而何文煥把握杜牧視點，正確地理解此詩。見王希杰，《漢語修辭學》（北京：北京出版社，1983年12月），頁52-53。

<sup>132</sup> 王希杰，《漢語修辭學》（北京：北京出版社，1983年12月），頁52-53。

全詩四章，各章的敘述人稱皆為「我」，從語氣上判別，首章與其他三章不同。朱善《詩解頤》：「卷耳易得之物，頃筐易盈之器。其采之非必難且勞也，然采之又采，而不盈頃筐何也？則以其心在乎君子，而不在于物也。於是舍之，而置彼大路之旁焉，其心之專一，而不暇於他可知也。」<sup>133</sup>而方玉潤《詩經原始》：「因采卷耳而動懷人念，故未盈筐而寘彼周行，已有一往深情之概。下三章皆從對面著筆，思想其勞苦之狀」。<sup>134</sup>是以〈卷耳〉以懷人為主題，然思念者為誰，而被思念者為誰？這二種身份的說法，屈萬里《詩經詮釋》說「當是行役者思家之詩。首章述家人思己之苦；二、三、四章，則行役者自述思家之情也」。<sup>135</sup>陳子展《詩三百解題》認為此詩「當是岐周大夫于役中原，其妻思念之而作。當她采卷耳時，懷念她遠行服役的丈夫，想像他在外的思家情況」。<sup>136</sup>程俊英、蔣見元與陳子展持相似看法，說：「這是一位婦女想念她遠行的丈夫的詩」。<sup>137</sup>王靜芝《詩經通釋》以為「此詩人詠勞人思婦之詩」<sup>138</sup>，他認為第一章是「詩人詠閨人懷念行人之情」，第二、三、四章則為「詩人詠行人思念閨人之情」。<sup>139</sup>五位學者中論〈卷耳〉首章作詩者的「我」，其詮釋觀點便有思婦（陳子展、程俊英、蔣見元）、行役征夫（屈萬里）以及詩人代言（王靜芝）等三種不同視點。

以思婦的角度來詮釋此詩，第一章「采采卷耳，不盈頃筐。嗟我懷人，寘彼周行」為實，第二、三、四章為思婦「設想」征夫征戰時的憂思不得返家之情，用代言虛寫方式，使思念的情感更加綿遠流長，這是屬於「為人代言」的虛實技巧，因此運用了「設想虛寫」；再者，相對於從思婦的空間立場出發，想像征夫在另一空間的情況，則是運用了「空間虛寫」的虛實法。

<sup>133</sup>（明）朱善，《詩解頤》卷一，收入《文津閣四庫全書》經部·詩類·第二六冊（北京：商務印書館影印，2005年），頁543。

<sup>134</sup>（清）方玉潤，《詩經原始》（臺北：藝文印書館，1960年6月），頁176。

<sup>135</sup> 屈萬里，《詩經詮釋》（臺北：聯經出版事業公司，2006年10月初版第十六刷），頁8。

<sup>136</sup> 陳子展，《詩三百解題》（上海：復旦大學出版社，2001年10月出版），頁19。

<sup>137</sup> 程俊英、蔣見元，《詩經注析》（北京：中華書局，2005年1月1版4刷），頁9。

<sup>138</sup> 王靜芝，《詩經通釋》（臺北：輔仁大學文學院，1968年7月），頁40。

<sup>139</sup> 王靜芝，《詩經通釋》（臺北：輔仁大學文學院，1968年7月），頁40-43。

但若以征夫的角度來詮釋此詩，第一章「采采卷耳，不盈頃筐。嗟我懷人，寘彼周行」為虛的想像，征夫「設想」家人思己之苦，是為「設想虛寫」；第二、三、四章為征夫征戰時實際思家之情，是為實。再者，相對於二、三、四章從征夫的空間立場，想像家人在另一空間思念的情況，則是運用了「空間虛寫」的虛實法。

以詩人代言的角度詮釋此詩，思婦與征夫則全為虛構之想像，則全篇用虛寫；空間上由於無法確知是否為詩人的實際經歷，因此歸為「虛擬幻想虛實法」一類。

上述三者不同敘述人稱的「我」與使用的虛實情形，可綜合如下表：

《周南·卷耳》視點影響虛實情形

學者 \ 敘述人稱 虛實	第一章「我」 及使用的虛 實法	第二章「我」 及使用的虛 實法	第三章「我」 及使用的虛 實法	第四章「我」 及使用的虛 實法	各章 虛實
陳子展、 程俊英、 蔣見元	思婦 (設想、空間 虛寫)	征夫	征夫	征夫	實虛虛 虛
屈萬里	征夫	思婦(設想、 空間虛寫)	思婦(設想、 空間虛寫)	思婦(設想、 空間虛寫)	虛實實 實
王靜芝	詩人代言 (設想虛寫)	詩人代言 (設想虛寫)	詩人代言 (設想虛寫)	詩人代言 (設想虛寫)	全虛

總結上表，可見各家對於各章之「我」的主觀敘述詮釋不一，因而致使〈卷耳〉

內容的解釋不一。可見讀者對虛實的詮釋，受到解讀時所採取「視點」影響。

### 三、比興認知之不同

「比興」為藝術形象的創作手法，朱熹《詩經集註》說：「興者，先言他物以引起所詠之辭也」<sup>140</sup>，「比者，以彼物比此物也」<sup>141</sup>；劉勰《文心雕龍·比興》說：「比者，附也；興者，起也。附理者，切類以指事，起情者，依微以擬議。」<sup>142</sup>「比」的取喻之效用，使將欲寫之事物喻為另一事物；「興」則為詩人與事物相互感發、啓悟，以引出下文情意的方式；兩者在創作手法上都是間接而具有暗示性，在物與情間、具體與抽象間，相互感發、轉化以塑造旨意的方法。由此看來，比興不僅是創作構思之法，也是讀者解詩獲取情意的途徑之法。

李健《比興思維研究——對中國古代一種藝術思維方式的美學考察》認為，「比興具有複雜的意義結構。從不同角度出發，運用不同的材料對之進行研究，就會得出不同的結論，而每一結論都指向比興的意義。」<sup>143</sup>分析比興意義的複雜性，除了單純文字表面意義外，還有作者、作品、讀者主客觀交互影響下的文字蘊義以及各種引伸聯想意義。導致多重詩義的原因，葉嘉瑩〈一組易懂而難解的好詩〉歸納其因有三：

其一，由於表現的工具——文字的念法與語義所能引起的解釋之分歧。

其二，由於表現的內容——作者心中之意識的活動之難以確指。

其三，由於表現的效果——讀者心中所能引起的感受與聯想之反應的不同。<sup>144</sup>

<sup>140</sup> (宋)朱熹，《詩經集註》(仿古字版)，(臺北：萬卷樓圖書公司，2004年9月初版五刷)，頁1。

<sup>141</sup> (宋)朱熹，《詩經集註》(仿古字版)，(臺北：萬卷樓圖書公司，2004年9月初版五刷)，頁4。

<sup>142</sup> (梁)劉勰著，周振甫注，《文心雕龍注釋》(臺北：里仁書局，2007年10月初版五刷)，頁677。

<sup>143</sup> 李健，《比興思維研究——對中國古代一種藝術思維方式的美學考察》(合肥：安徽教育出版社，2003年8月)，頁28。

<sup>144</sup> 葉嘉瑩，〈一組易懂而難解的好詩〉，《迦陵談詩》(臺北：三民書局，1971年再版)，頁25。

比興寄情於物，在文字形象的宣示義外蘊含著作者的情意，在讀者主觀因素的詮釋下，產生複雜多樣的啓示義。<sup>145</sup>啓示義的產生，說明了讀者對比興以想像取義的關係，清代陳啓源《毛詩稽古編》論「比興」說：「比興雖皆託喻，但興隱而比顯，興婉而比直，興廣而比狹。」<sup>146</sup>比興手法雖在本質上有隱顯、婉直或廣狹的差異，然而其「托喻」作用，也指出比興語言的廣納意涵，具有豐富的聯想美感。

李仲蒙曰：「敘物以言情，謂之賦，情盡物也」，「賦」直陳的技巧在連結形象與情意較為單純，情景交融、物我同一的藝術構思下，作品（作者）與景物之情融合為一，沒有託為寄意的文字面紗阻隔，解詩較比興手法容易。蔡英俊云：「賦、比、興是決定整首作品情意的主導動機，所以它們才具有能反省詩歌的本質為何的理論意義」<sup>147</sup>，然而比興藝術蘊含讀者面對作品之意涵，甚至作者之情意，三面向的情意相互作用聯想，比起「賦」藝術更能影響對作品情意的虛實認知，進而決定詩歌詮釋的本質意義，蔡英俊《比興、物色與情景交融》闡述：

比、興，由於牽涉到作者情意與外界景物之間相互感發、相互融會的關係，它們本身就是一種美感效果上的價值判斷的術語與觀念；而且，情與景之間相互感發、融會的關係與效果往往只能訴諸想像的理解，因此，比、興的欣賞與解釋又可以容許更多想像的自由，也產生更多理論解釋上的歧異。<sup>148</sup>

---

<sup>145</sup> 袁行霈，《中國詩歌藝術研究》〈中國詩歌的多義性〉，提出宣示義及啓示義的概念。宣示義是詩歌藉助語言明確傳達給讀者的意義；啓示義是詩歌以它的語言和意象啓示給讀者的意義。宣示義一是一，二是二，沒有半點含糊。啓示義包含雙關義、情韻義、深層義、言外義，詩人自己未必十分明確，讀者的理解未必完全相同，允許有一定範圍的差異。見袁行霈，《中國詩歌藝術研究》（增訂本）（北京：北京大學出版社，1997年5月），頁6。

<sup>146</sup>（清）陳啓源著，《毛詩稽古編》卷二十五，收入《文津閣四庫全書》經部·詩類·第二六冊（北京：商務印書館，2005年），頁469。

<sup>147</sup> 蔡英俊，《比興、物色與情景交融》（臺北：大安出版社，1986年5月），頁132。

<sup>148</sup> 蔡英俊，《比興、物色與情景交融》（臺北：大安出版社，1986年5月），頁137-138。

《文心雕龍·比興》：「稱名也小，取類也大」<sup>149</sup>、「取類不常」<sup>150</sup>，詩人運用比興周密圓融的觀察，令「物雖胡越，合則肝膽」<sup>151</sup>，在兩者毫不相關的事物，找出相關性而做結合，使文字意涵的包容能量大，能夠概括詩篇旨意。可見比興藝術創造的形象與指涉旨意間的意蘊豐富，在意義的實虛轉化間，造成詩義隱約模糊的特色。劉勰《文心雕龍·隱秀》說：「夫隱之為體，義生文外，祕響旁通，伏采潛發，譬文象之變互體，川瀆之韞珠玉也。故互體變文，而化成四象；珠玉潛水，而瀾表方圓。始正而未奇，內明而外潤，使玩之者無窮，味之者不厭矣！」<sup>152</sup>令讀者玩味無窮的文外意涵，說明了比興創造的文字意向隱約，而讀者以其主觀因素的詮釋認知，令詩文擁有含蓄豐富的解詩空間。鄔國平在《中國古代接受文學與理論》舉《毛詩》說興：

創作上的「興」體手法為讀者以「興」解詩提供了高度的方便和自由。寫〈關雎〉的詩人是否依此思緒來進行創作無從證實，將它作為毛氏對詩旨的理解則完全可以成立。毛氏在解釋中逐步推衍詩旨、擴大作用的過程，正是讀者讀詩而不斷興起、反覆聯想的過程，其結果是使作品的含義不斷膨脹，直到符合解釋者對這首作品的主觀需要。<sup>153</sup>

是以解詩在一定程度上是屬於讀者虛想，詮釋詩義符合主觀需求的結果，因此解讀《詩經》「比興」藝術，讓讀者連結作品文本意義的過程，賦予更為自由的聯想空間，而讀者不同的閱讀經驗，則造就了多元的虛實審美效果。

<sup>149</sup> (梁)劉勰著，周振甫注，〈比興〉，《文心雕龍注釋》(臺北：里仁書局，2007年10月初版五刷)，頁677。

<sup>150</sup> (梁)劉勰著，周振甫注，〈比興〉，《文心雕龍注釋》(臺北：里仁書局，2007年10月初版五刷)，頁677。

<sup>151</sup> (梁)劉勰著，周振甫注，〈比興〉，《文心雕龍注釋》(臺北：里仁書局，2007年10月初版五刷)，頁678。

<sup>152</sup> (梁)劉勰著，周振甫注，《文心雕龍注釋》(臺北：里仁書局，2007年10月初版五刷)，頁739。

<sup>153</sup> 鄔國平，《中國古代接受文學與理論》(哈爾濱：黑龍江人民出版社，2005年11月)，頁138。



## 小結

詩歌虛實理論源於老莊「有無」思想。唐宋詩評所重的意境說及明清時代的情景論，皆涉及詩文之外隱約美感的虛境論述，進一步拓展虛實論的內涵。

「虛實」是種相對概念的美學，前人從意義、內涵、結構、美學等多種角度論述，甚至推論於其他藝術領域，論直接形象外所感受的美感。「實」是「虛」的基礎，虛不離實，在文學作品中，虛實之論在於作用感官與否的有形無形、在塑造藝術形象的抽象具體關係，亦是作品形象與情意間言外之意的聯想關係。由於實者易尋，虛處朦朧難以確指，作品中常藉藝術形象以實出虛，在提示、暗示、象徵等間接輔助下，在實相之處，提供聯想空間給讀者獲取。

《詩經》的虛實內涵，在於闡述情景間轉換的直接間接關係，表現虛實的寫作方式包含「藉他言意虛實法」、「虛擬幻想虛實法」及「時間空間虛實法」等三種。在「藉他言意虛實法」中，是藉助某種媒介物的輔助，用間接的方式表達情意的虛實方法，共有三種虛寫方式。第一種以概述大意方式的起興文句，令人聯想詩文全貌；以及描繪所闡述對方的部分，以概括全體形象，如趙執信論雕塑認為「一鱗一爪」帶出整體形象之法，此為「部分概括虛寫」。「藉他言意虛實法」的第二種是「情景虛寫」，用借景來表達詩文中思想感情的方法。景物侷限的意義，在通過讀者對情意的聯想後，化實為虛，成為蘊含豐富的藝術形象。第三種「藉他言意虛實法」是從詩文寫作方式論虛實，以他處敘寫烘托者為實，而由「實」處間接引發聯想旨趣者為虛的虛實法稱為「側面虛寫」。在「虛擬幻想虛實法」中的虛與實，則是以現實中的「真實」與「虛擬」相對概念出發：對不明的情境，運用推測想像對此情境寫出「假設」、「代謀」、「料想」等模擬狀況的虛實法，為「設想虛寫」；而「願想虛寫」是指「打算與計畫」的假設想像，表示在現實環境裡的內心想望；而不符合現實生活中的實際情況的幻想，則是運用「虛構虛寫」。在「時間空間虛實法」中，以時空論虛實，所謂「實」者是指能夠眼見的

空間、經驗中及經歷過的時間，反之必須透過想像的遠空間，以及未來時間者為虛。詩人常轉換虛實時空，帶領讀者穿越想像與現實之中，領略無界線的時空美感。

讀者對「語境」、「視點」及「比興」認知不同，是影響解《詩》的虛實的主要原因。本文所提的「語境」，是指詩文的敘述情境，對「語境」的了解有助於提高理解詩歌意涵。由於《詩經》作者未署名，亦無詩題引導，因此失去幫助詩文語言限定指涉對象的「語境」。陳子展《詩三百解題》說《詩序》「往往推本詩人言外之意」<sup>154</sup>，在某種程度上顯示了《詩》中未明的「語境」，間接賦予讀者詮詩的權力，以主觀的虛實認知闡述詩人的言外之意。

「視點」是指讀者的主觀認知。所謂「三百篇美刺箴怨皆無跡」<sup>155</sup>，《詩》以含蓄蘊藉筆觸留下種種文外重旨，《文心雕龍·隱秀》也提到「深文隱蔚，餘味曲包」<sup>156</sup>，好的文學作品含蓄蘊藉，餘味無窮。讀者在詩人的言意之間，也可以由於觀察事物的視點不同，因「言意位差」而形成不同的虛實認知。

趙沛霖說《興的源起——歷史積澱與詩歌藝術》認為：「詩歌作為一種藝術必須通過形象化的方式來把握和反映現實，詩人必須把他對於現實的感受、認識和理解以及現實生活在詩人內心激起的波瀾，通過一定的藝術媒介物化為藝術形象」。<sup>157</sup>比興手法的特質具有轉化情景的媒介特質，在化景物為情思下，用含蓄手法使藝術形象蘊藉深厚的情感，在物我相融下，產生文不盡意的聯想。因此在比興的藝術形象中除了表面明確的文字意義外，還帶有物我情感糾結的隱約意象，令解經過程有豐富的聯想空間，進而影響虛實的認知。作品敘述語境之未明，大量使用比興藝術手法，使詩中情意隱約朦朧，加以讀者以其主觀視點多元解詩，因此造成多重的虛實認知，而有「興觀群怨」之效。

<sup>154</sup> 陳子展，《詩三百解題》（上海：復旦大學出版社，2001年10月），頁493。

<sup>155</sup>（清）方東樹，《昭昧詹言》（臺北：漢京文化事業公司，1985年9月），頁491。

<sup>156</sup>（梁）劉勰著、周振甫注，《文心雕龍注釋》（臺北：里仁書局，2007年10月初版五刷），頁741。

<sup>157</sup> 趙沛霖，《興的源起——歷史積澱與詩歌藝術》（北京：中國社會科學出版社，1987年11月），頁180。

### 第三章《詩經》中虛實法之分類

鄧心強在〈近 30 年「虛實」範疇研究述評〉中說「傳統的詩文作為抒情性文體，運用虛實相生手法比比皆是」<sup>1</sup>，這樣的說法可以在廣泛運用虛實技巧的《詩經》中得到印證。《詩經》多數詩篇篇幅短小，卻以蘊含深厚情意的詩歌內容，帶給讀者咀嚼不盡聯想美感，多元虛實法的應用功不可沒。

由於在探討《詩經》的虛實藝術時，須先掌握詩文的詮釋。在詩文主旨的詮釋取捨上，夏傳才《詩經語言藝術新編》以〈邶風·式微〉詩旨為例說明：「本詩只描寫了一個意象，對類似環境、心態都適用，以接受美學理論來說，允許理解上的差異，但是不能與詩的基本意義相牴牾，也不能與作品時代背景相悖謬。不然，就不是說《詩》，只是個人的讀後感了。」<sup>2</sup>詩旨詮釋會因讀者取決視點引起理解差異，然而詮釋不得離開作品的時代背景，必須以詩文本身意義為基礎。本文認同夏先生所言，取捨詩篇的詩旨時，著重詩文本身意義的探討。

審視《詩經·國風》虛實分類的運用情形，本文依「藉他言意虛實法」、「虛擬幻想虛實法」、「時間空間虛實法」及「複合的虛寫技巧」等四種虛實法，分別探討之。

#### 第一節 藉他言意虛實法

「藉他言意虛實法」的要點，在於假借他物抒寫、或以他者為聯想的媒介，在讀者的想像下，能夠傳達作品真正思想感情的效果。包含「部分概括虛寫」、「情景虛寫」及「側面虛寫」三種虛實法。以下分別就《詩經》相關詩篇加以論析：

<sup>1</sup> 鄧心強，〈近 30 年「虛實」範疇研究述評〉，《湖南文理學院學報（社會科學版）》，第 33 卷第 3 期（2008 年 5 月），頁 97。

<sup>2</sup> 夏傳才，《詩經語言藝術新編》（北京：語文出版社，1998 年 1 月），頁 36。

## 一、部分概括虛寫

在「部分概括虛寫」中，詩中文字所描述對象的「部分」以及總結全文的簡短文句的「概括」為「實」，根據「實」所引發的整體聯想是「虛」。在《詩經》中的表現方法主要有二，第一種能使讀者藉助修辭的比喻、象徵、暗示，或者單純透過描繪對象的部分文字，得出對全體的概念的虛寫方法；第二種是利用「總結全詩」、「概述旨意」的有如簡述大意般的文句，讓人藉虛想下窺視詩文全貌的方法。

在第一種「部分概括虛寫」中著重描寫部分，引發讀者對全體聯想的，如〈召南·羔羊〉：

羔羊之皮，素絲五紵。退食自公，委蛇委蛇。(一章)

羔羊之革，素絲五緘。委蛇委蛇，自公退食。(二章)

羔羊之縫，素絲五總。委蛇委蛇，退食自公。(三章)

〈羔羊〉全詩三章疊章複沓，每章四句。首句「羔羊」朱熹《詩經集註》言：「小曰羔，大曰羊，皮所以為裘，大夫燕居之服」<sup>3</sup>；第二句「素絲五紵」、「素絲五緘」與「素絲五總」，見出衣服縫製之精美。「退食」指政府官員「自公門出」、「退朝而食於家也」<sup>4</sup>；而「委蛇」為「人行袞曲之貌」<sup>5</sup>「狀其行之緩而從容也」<sup>6</sup>。每章一二句寫官吏精美的衣著；三四句寫出人物儀態從容，王靜芝《詩經通釋》曰：「此詩一寫衣服，一寫退食，純為美南國大夫燕居生活之情況也」<sup>7</sup>。詩文本所描繪的著重人物的衣著與儀態兩部分。詩旨《毛傳》云：「羔羊、鵲巢之功致也。召南之國化文王之政，在位皆節儉正直，德如羔羊也」。<sup>8</sup>《毛傳》之言

<sup>3</sup> (宋)朱熹，《詩經集註》(仿古字版)(臺北：萬卷樓圖書公司，2004年9月初版五刷)，頁9。

<sup>4</sup> (宋)朱熹，《詩經集註》(仿古字版)(臺北：萬卷樓圖書公司，2004年9月初版五刷)，頁9。

<sup>5</sup> (清)馬瑞辰，《毛詩傳箋通釋》(臺北：廣文書局，1999年5月再版)，頁28上。

<sup>6</sup> 屈萬里，《詩經詮釋》(臺北：聯經出版事業公司，2006年10月初版第十六刷)，頁31。

<sup>7</sup> 王靜芝，《詩經通釋》(臺北：輔仁大學文學院，1968年7月)，頁66。

<sup>8</sup> (漢)鄭玄，《毛詩鄭箋》(臺北：學海出版社，2001年9月，再版)，頁7下。

是跳脫文本文字之外的引申義。朱熹《詩經集註》云：「南國化文王之政，在位皆節儉正直，故詩人美其衣服有常，而從容自得如此也」。<sup>9</sup>指出人物之衣著有常及從容神態，令人得以想像在位者「節儉正直」之美德，使文本與聯想有了關聯。而闡述人物的衣著及儀態所引起的虛寫藝術，認為是塑造正面形象的，有如陳奐《詩毛氏傳疏》云：「正義云，德如羔羊者，詩人因事託意，見在位者裘得其制，德稱其服，故說羔羊之裘，以明在位之德。序達其意，故云如羔羊焉」。<sup>10</sup>說明本詩以「服儀」兩部分，虛寫了人物內在的美德，不同於陳奐之說法。崔述則認為是以「服儀」的諷刺意來概括虛寫，他在《讀風偶識》提到：「（羔羊）為大夫者夙興夜寐，扶弱抑強，猶恐有覆盆之未照，乃皆退食委蛇，優遊自適，若無所是事者，百姓將何望焉？……明係太平日久，諸事皆廢弛之象」。<sup>11</sup>綜合兩者說法，〈羔羊〉之旨或在頌美官吏節儉正直的品德、或在諷刺無所是事的形象，而無論是正面抑或負面品德的形象，在文字表面並沒有如實說明，因此是由聯想文本上得來的藝術形象。程俊英、蔣見元《詩經注析》說：「姚際恆、方玉潤俱謂此詩『摹神』，就是說詩中通過對人物形態（服飾、步履）的描摹，將人物神態生動地表現出來」。<sup>12</sup>雖然本詩僅提及人物「精美衣著」及「從容儀態」兩部分，「詩中沒有一句顯示主觀傾向的議論，沒有一句富於感情色彩的咏嘆」<sup>13</sup>，然而由「平淡和客觀的描述」<sup>14</sup>，人物部分特徵到整體形象的文字距離，已由想像填滿，而展現出文字沒有說出的人物批評。這種藝術技巧，正是在詩人巧妙的安排下的部分概括虛寫藝術。再看〈召南·何彼禮矣〉一詩：

何彼禮矣？唐棣之華。曷不肅雝！王姬之車。（一章）

<sup>9</sup>（宋）朱熹，《詩經集註》（仿古字版）（臺北：萬卷樓圖書公司，2004年9月初版五刷），頁9。

<sup>10</sup>（清）陳奐撰，國立政治大學中文系研究所主編《詩毛氏傳疏》（一），《國學要籍叢刊之六》（臺北：臺灣學生書局，1981年10月），頁57。

<sup>11</sup>（清）崔述，《讀風偶識》卷二，收入《續修四庫全書》經部·詩類·第六四冊（上海：上海古籍出版社，清道光四年陳履和刻崔東壁遺書本影印原書版，2002年），頁250。

<sup>12</sup>程俊英·蔣見元，《詩經注析》上冊（北京：中華書局，2005年1月，第4次印刷），頁43。

<sup>13</sup>程俊英·蔣見元，《詩經注析》上冊（北京：中華書局，2005年1月，第4次印刷），頁43。

<sup>14</sup>程俊英·蔣見元，《詩經注析》上冊（北京：中華書局，2005年1月，第4次印刷），頁43。

何彼禮矣？華如桃李。平王之孫，齊侯之子。(二章)

其釣維何？維絲伊緡。齊侯之子，平王之孫。(三章)

本詩第一章以「唐棣之華」形容王姬座車華美，加以「曷不肅雝」反問語氣，從座車虛寫讚揚王姬之德；第二章用「華如桃李」，喻王姬如桃李般的美貌；詩人從座車與花如桃李之貌概括出王姬的美好形象。歷代各家關於詩旨的解釋，主要有兩個傾向，一是以讚美人物立旨，如《詩序》云：「何彼禮矣，美王姬也。雖則王姬亦下嫁於諸侯，車服不繫其夫，下王后一等，猶執婦道以成肅雝之德也。」<sup>15</sup>而朱熹《詩經集註》曰：「王姬下嫁於諸侯，車服之盛如此，而不敢挾貴，以驕其夫家，故見其車者，知其能敬且和，以執婦道，於是作詩以美之。」<sup>16</sup>再看陳奐《詩毛氏傳疏》解釋說：「興者，首兩章言華之禮，喻王姬車服之盛，末章言以絲緡作釣，喻王姬能執婦道以成肅雝之德。」<sup>17</sup>以上三者作為「頌美人物」的論述，皆提及以「車服盛美」虛寫其人不驕縱而能執婦道，從而聯想王姬美好的形象。另一方面，認為本詩隱含諷刺意味，有如方玉潤《詩經原始》：「〈何彼禮矣〉，諷王姬車服漸侈也。……何彼禮矣，是美其色之盛極也；曷不肅雝，是疑其德之未有稱耳。」<sup>18</sup>認為本詩以「車服」虛寫出王姬的奢侈，因而有諷刺人物的論述。而程俊英等人說「詩人以旁觀的立場……描繪她容貌濃豔、車服侈麗、地位高貴。『曷不肅雝』兩句，是全詩的樞紐，提出王姬結婚的車馬怎麼沒有嚴肅和諧的氣氛，以車代人，隱含譏刺，表現詩人立言之妙。」<sup>19</sup>論述仍以華麗車服為聯想，認為本詩虛寫出王姬奢侈的行為，因而以諷刺為詩旨。對照文本，無論是為了讚美王姬或是美中帶刺的詩旨，皆從人物車服著筆引發讀者對此人物形象或褒或貶的聯想，意即運用華美的「車服」來概括全體，是為「部分概括虛寫」。

<sup>15</sup> (漢) 鄭玄，《毛詩鄭箋》(臺北：學海出版社，2001年9月再版)，頁9下。

<sup>16</sup> (宋) 朱熹，《詩經集註》(仿古字版)(臺北：萬卷樓圖書公司，2004年9月初版五刷)，頁10。

<sup>17</sup> (清) 陳奐撰，國立政治大學中文系研究所主編《詩毛氏傳疏》(一)，《國學要籍叢刊之六》(臺北：臺灣學生書局，1981年10月)，頁71。

<sup>18</sup> (清) 方玉潤，《詩經原始》第一冊(臺北：藝文印書館，1960年6月)，頁259-261。

<sup>19</sup> 見程俊英、蔣見元，《詩經注析》上冊(北京：中華書局，2005年1月，第4次印刷)，頁56。

在另一種「部分概括虛寫」中，運用「總結全詩」、「概述旨意」的簡短文字，以展開全文描寫的，有如〈周南·樛木〉：

南有樛木，葛藟纍之。樂只君子，福履綏之。(一章)

南有樛木，葛藟荒之。樂只君子，福履將之。(二章)

南有樛木，葛藟縈之。樂只君子，福履成之。(三章)

〈樛木〉三章疊章複沓，每章四句。各章皆一二句爲興，三四句爲應句祝福之辭。《詩序》：「樛木，后妃逮下也。言能逮下，而無嫉妒之心焉」<sup>20</sup>說明了〈樛木〉虛寫的意義，而詩文內容連接引申意義的虛寫情形，《毛傳》云「南有樛木，葛藟纍之」：「南，南土也，木下曲曰樛，南土之葛藟茂盛」<sup>21</sup>，《鄭箋》指出「樛木」與「葛藟」之間的意義：「南土之葛藟茂盛」，「木枝以下垂之故，故葛也、藟也，得纍而蔓之，而上下俱盛，興者，喻后妃能以意下逮眾妾，使得其次序，則眾妾上附事之，而禮義亦俱盛」<sup>22</sup>；再看朱熹《詩經集註》曰：「后妃能逮下而無嫉妒之心，故眾妾樂其德而稱願之，曰：『南有樛木，則葛藟纍之矣。樂只君子，則福履綏之矣。』」<sup>23</sup>誠如王靜芝《詩經通釋》言：「觀其由樛木葛藟起興，有依附之義」<sup>24</sup>在鄭玄或朱熹的解釋裡，皆由興句「葛藟依附樛木的形象關係」聯想出發，寫出「眾妾依附后妃」而集體祈頌祝福的詩旨。程俊英則闡述這種「依附關係」爲祝賀新郎之詩說：「《昭明文選》潘安仁〈寡婦賦〉：「伊女子之有待兮，爰奉嬪于高族。承慶雲之光覆兮，荷君子之惠渥。願葛藟之蔓延兮，託微莖于樛木。」李善注：「言二草之託樛木，喻婦人之託夫家也。《詩》曰『南有樛木，葛藟纍之。』」潘賦和李注都以葛藟附樛木喻女子嫁「君子」，也是後人定它爲新婚

<sup>20</sup> (漢) 鄭玄，《毛詩鄭箋》(臺北：學海出版社，2001年9月再版)，頁3下。

<sup>21</sup> (漢) 鄭玄，《毛詩鄭箋》(臺北：學海出版社，2001年9月再版)，頁3下。

<sup>22</sup> (漢) 鄭玄，《毛詩鄭箋》(臺北：學海出版社，2001年9月再版)，頁3下。

<sup>23</sup> (宋) 朱熹，《詩經集註》(仿古字版)(臺北：萬卷樓圖書公司，2004年9月初版五刷)，頁3。

<sup>24</sup> 王靜芝，《詩經通釋》(臺北：輔仁大學文學院，1968年7月)，頁42。

詩的根據。同時，他們也指出了上二句是興的藝術手法。<sup>25</sup>又有概括「諷刺統治階級」等意義，陳子展《詩三百解題》說本詩是「用葛藟附託樛木的形象來象徵奴隸依從主子的關係。樛木是什麼木？《毛傳》說：『木下曲曰樛。』這是惡木，無用之木，拿來象徵剝削人的統治階級可算恰切，而且在歌頌之中帶有諷刺的意味」。<sup>26</sup>

歷代各家對〈樛木〉之解釋，或從眾妾依附后妃祝頌，或為新婚詩，或為諷刺統治階級之詩，均由興句「南有樛木，葛藟纍之」、「南有樛木，葛藟荒之」及「南有樛木，葛藟縈之」等「葛藟依附樛木」的形象意義出發，由葛藟與樛木的依附關係，形成眾妾依附后妃、婦人依夫、奴隸依從主子等旨意的聯想，因此各章一二句「南有樛木，葛藟纍（荒、縈）之」概括了本詩整體意義，影響讀者的對闡發詩旨的聯想，因此運用了「部分概括虛寫」。

## 二、情景虛寫

由於虛實轉換主要都是以情景為媒介物，描寫景物以寄託詩人情感，也就是以景虛寫情思，利用讀者的聯想力闡發侷限的景物意義，來得到作品旨意的方法，此種虛實內涵歸為「情景虛寫」法。情景虛寫是最為普遍的虛寫法，〈國風〉詩篇常以「景」興情，在景物之外虛寫豐富的情感。以〈檜風·隰有萋楚〉為例：

隰有萋楚，猗儺其枝。天之沃沃，樂子之無知。（一章）

隰有萋楚，猗儺其華。天之沃沃，樂子之無家。（二章）

隰有萋楚，猗儺其實。天之沃沃，樂子之無室。（三章）

本詩三章各章一二句就萋楚的外在，分別頌美其枝條、華及果實；各章三、四句，書寫欣羨萋楚之情：羨其無知而不知愁苦，羨其無家室，無家累負擔而少苦。這些敘述皆是附諸植物上的情感。本篇詩旨的虛寫之情，朱熹《詩經集註》：「政煩

<sup>25</sup> 程俊英、蔣見元，《詩經注析》上冊（北京：中華書局，2005年1月，第4次印刷），頁33。

<sup>26</sup> 陳子展，《詩三百解題》（上海：復旦大學出版社，2001年10月），頁20。



賦重，人不堪其苦，歎其不如草木之無知而無憂也」。<sup>27</sup>《毛傳》「隰有萋楚，猗斨其枝」標興。<sup>28</sup>詩人以植物之景起興，藉以附加景物的情感，不僅是表層羨慕萋楚不知愁苦之情，在與萋楚（景）的對照下，更進一步虛寫出自己有知、有家、有室之累，有著萬分痛苦。詩人運用情景虛寫，擴大「萋楚」蘊含的景意，除了羨慕萋楚「無」之樂情，更說出自己「有」之苦情，情上加情。明代鄒忠胤評此詩說：「詩發乎情，如其情以爲情者，常也；亦有反其情以爲情者，檜風之〈萋楚〉是也。」<sup>29</sup>詩人的情感假借「萋楚」之景而藝術外化，不寫自己之苦，而再三賦寫羨慕植物之樂；苦者自苦，樂者自樂的對比下，詩人之苦更苦。使讀者所見的不僅是萋楚猗斨、沃沃的美麗茂盛之詞，更多的詩人苦痛之情也躍然於紙上。陳子展《詩三百解題》說：「詩意說喜愛萋楚的無知，因爲人有情慾，有痛苦，就在於有知。詩人見物起興，自恨不如萋楚，話極沉痛。法國大生物學家屈費兒（或譯居維爾）說：『動物之性情亦與人類無以大異。強者好欺凌，弱者好卑屈。費大力以博頃刻之歡樂，久受痛苦，終歸於死。其惡不減於人類，其痛苦亦不減於人類。至於植物則不爲痛苦所困。吾人只見其華美而不見其憂愁，並不令人追想人類之情感憂慮與諸不如意之事。植物世界中只有戀愛而無妒忌，有美麗而無炫耀，有強力而無橫暴，有死亡而無痛楚，與人類絕不相同。』」<sup>30</sup>詩中藉由萋楚猗斨之美，虛寫出更多令人印象深刻的苦痛情感。

再看〈鄭風·野有蔓草〉，則是以良辰美景虛寫男女期會之情：

野有蔓草，零露漙兮。有美一人，清揚婉兮。邂逅相遇，適我願兮。

（一章）

野有蔓草，零露瀼瀼。有美一人，婉如清揚。邂逅相遇，與子偕臧。

（二章）

本詩二章，形式複沓，首章以「野有蔓草，零露漙兮」之景起興，《詩序》曰：「野

<sup>27</sup>（宋）朱熹，《詩經集註》（仿古字版）（臺北：萬卷樓圖書公司，2004年9月初版五刷），頁68。

<sup>28</sup>（漢）鄭玄，《毛詩鄭箋》（臺北：學海出版社，2001年9月再版），頁58上。

<sup>29</sup> 見（清）王鴻緒等，《欽定詩經傳說匯纂》卷八，收入《文津閣四庫全書》經部·詩類·第二八冊（北京：商務印書館影印，2005年），頁368。

<sup>30</sup> 陳子展，《詩三百解題》（上海：復旦大學出版社，2001年10月），頁539。

有蔓草，思遇時也。君之澤不下流，民窮於兵革。男女失時，思不期而會焉。」<sup>31</sup>《鄭箋》解說：「蔓草而有露謂仲春之時，草始生，霜爲露也。《周禮》：『仲春之月，令會男女之無夫家者。』」<sup>32</sup>景句不僅指出田野間蔓草沾露的仲春時節，令人聯想男女相會的時間和地點，更進一步虛寫出仲春之月不禁奔者之事，陳子展《詩三百解題》說：「按《周禮·地官》媒氏：『中春之月，令會男女，于是時也，奔者不禁。若無故而不用令者罰之。司男女之無夫家者而會之。』……本來這個季節的規定，是給壓在被剝削、被壓迫一副慘苦的重擔之下透不過氣來的男女，開一個方便之門。如今到了亂世，可憐男女婚姻失時，就連這麼一個季節也遇不到了。《詩序》和《鄭箋》正都是說的有關仲春之月奔者不禁的這件事。」<sup>33</sup>本詩運用景情虛寫之法，使「首二句爲興，既以示相遇之所，亦以蔓草得露，象徵男女得愛情之潤澤。」<sup>34</sup>就文本而言，本詩雖然見不出《詩序》所言「男女失時」及陳子展所言，受「剝削、壓迫」重擔的男女，然而以興句「蔓草」、「零露」景象蘊含情感，「勾勒出一派春草青青、露水晶瑩的良辰美景」<sup>35</sup>藉以點出仲春之月、男女期遇之事，串連兩章後三句「有美一人，清揚婉兮」等的邂逅之情的聯想，是「情景虛寫」之法。

在〈邶風·柏舟〉中，以河中泛流的柏舟之景，引出憂思情感：

汎彼柏舟，亦汎其流。耿耿不寐，如有隱憂。微我無酒，以敖以遊。

（一章）

我心匪鑿，不可以茹。亦有兄弟，不可以據。薄言往愬，逢彼之怒。

（二章）

我心匪石，不可轉也。我心匪席，不可卷也。威儀棣棣，不可選也。

（三章）

<sup>31</sup>（漢）鄭玄，《毛詩鄭箋》（臺北：學海出版社，2001年9月再版），頁39。

<sup>32</sup>（漢）鄭玄，《毛詩鄭箋》（臺北：學海出版社，2001年9月再版），頁39。

<sup>33</sup>陳子展，《詩三百解題》（上海：復旦大學出版社，2001年10月），頁339。

<sup>34</sup>余培林，《詩經正詁》上冊（臺北：三民書局，1993年10月），頁257。

<sup>35</sup>程俊英、蔣見元，《詩經注析》上冊（北京：中華書局，2005年1月，第4次印刷），頁259。

憂心悄悄，慍于羣小。覲閔既多，受侮不少。靜言思之，寤辟有標。

（四章）

日居月諸，胡迭而微？心之憂矣，如匪澣衣。靜言思之，不能奮飛。

（五章）

《詩序》：「柏舟，言仁而不遇也。」<sup>36</sup>本詩以「憂」為寫作的中心，首章以河中汎流的柏舟起興，作為鋪述以下各章憂者形象的伏筆。程俊英、蔣見元《詩經注析》評曰：「起句以柏舟之汎彼中流，比喻自身無所倚托，逗起一篇旨意。次章以翻筆接入，直寫其心，勢捷而矯，從中可見其情。三章更由心及容止……。其委屈怨憤，自在言外。<sup>37</sup>」〈柏舟〉以「汎彼柏舟，亦汎其流」之景為實，藉漂流的柏舟，帶出下文詩人情感上的孤獨無依，處於憂思的不幸遭遇；由於景句有情，情附於景，化實為虛，虛實相生，因而詩文意蘊深廣動人。此即為「情景虛寫」的運用。

### 三、側面虛寫

所謂「側面虛寫」法，是避開正面旨趣改從他處著筆描繪的方式，將旨趣蘊藏於敘寫的文字名物之後，以起想像聯想的作用，帶出作品真正意涵的虛實法。側面虛寫法的運用，有如〈鄘風·君子偕老〉表面以麗辭描繪宣姜外在形貌舉止，用反襯手法虛寫出其人醜行，令人印象深刻：

君子偕老，副笄六珈。委委佗佗，如山如河。象服是宜。子之不淑，云如之何！（一章）

玼兮玼兮，其之翟也。鬢髮如雲，不屑髢也。玉之瑱也，象之揅也，揚且之皙也。胡然而天也？胡然而帝也？（二章）

瑳兮瑳兮，其之展也。蒙彼縵絺，是繼祥也。子之清揚，揚且之顏也。展

<sup>36</sup>（漢）鄭玄，《毛詩鄭箋》（臺北：學海出版社，2001年9月再版），頁11上。

<sup>37</sup>程俊英、蔣見元，《詩經注析》上冊（北京：中華書局，2005年1月，第4次印刷），頁61。

如之人兮，邦之媛也。（三章）

《詩序》謂此詩：「刺衛夫人也。夫人淫亂，失事君子之道，故陳人君之德，服飾之盛，宜其與君子偕老也」<sup>38</sup>，點出諷刺宣姜的主旨。分析本詩，首章第一句寫宣姜有貴為皇后的地位，是將與宣公同生共死的妻子。第二至五句，就外在分別描繪宣姜穿戴精緻華美首飾，有著從容緩行的儀態，以及如山如河般「氣象之安重弘廣」<sup>39</sup>氣勢，用贊頌之語寫宣姜身著后服是如此盛美得體；然而結尾兩句以同情語感嘆惋惜宣姜不幸之命運，呂祖謙《呂氏家塾讀詩記》評為「責之也」<sup>40</sup>。次章一至七句同樣用麗辭敘寫，以更細膩手法敘寫宣姜之美，從鮮采奪目的后服，有著綢密如雲秀髮，配戴玉飾及頭簪，以及白皙寬廣的額頭，再度強調人物的衣容美貌；而八、九句言其怎如天仙如帝女般美麗，以設問句隱含暗諷，諷刺宣姜服飾容貌絕美，卻與其德行不能相襯，呂祖謙《呂氏家塾讀詩記》評曰「問之也」<sup>41</sup>，意即以問句引領讀者聯想與外在形象不符的私下作為。末章一至六句續以美言讚嘆詩中人物所著后服鮮白而美麗、內衣質料精美，並有著明亮有神之眼及飽滿寬廣之額，章末二句更大大讚美宣姜為邦國美人，實則虛寫「惜之也」<sup>42</sup>，以惋惜語氣同情宣姜無法與君子偕老。全篇皆先由服飾、儀容頌美宣姜，後以責問之語隱藏譏刺。方玉潤《詩經原始》曰：「是詩也，春秋法寓焉矣」<sup>43</sup>，本篇語言蘊藉含蓄，以委婉不斥責方式行諷刺之旨，用辭華美卻也使宣姜醜行達到彰顯放大的虛寫效果，張西堂《詩經六論》評析：「方玉潤評此詩說：『至其藻采之工，音節之妙，則姚氏際恆謂為『神女感甄之濫觴』山河天帝，廣攬遐觀。驚心動魄，傳神寫意，有非言辭所能釋者。』我們還可以說〈君子偕老〉對於形象

<sup>38</sup>（漢）鄭玄，《毛詩鄭箋》（臺北：學海出版社，2001年9月再版），頁21下。

<sup>39</sup> 屈萬里，《詩經詮釋》（臺北：聯經出版事業公司，2006年10月初版第十六刷），頁85。

<sup>40</sup>（宋）呂祖謙，《呂氏家塾讀詩記》卷五，收入（清）張海鵬纂輯《墨海全壺》第三冊（臺北：大通書局，民十年博古齋刊本影印，1969年），頁1253。

<sup>41</sup>（宋）呂祖謙，《呂氏家塾讀詩記》卷五，收入（清）張海鵬纂輯《墨海全壺》第三冊（臺北：大通書局，民十年博古齋刊本影印，1969年），頁1253。

<sup>42</sup>（宋）呂祖謙，《呂氏家塾讀詩記》卷五，收入（清）張海鵬纂輯《墨海全壺》第三冊（臺北：大通書局，民十年博古齋刊本影印，1969年），頁1253。

<sup>43</sup>（清）方玉潤，《詩經原始》第二冊（臺北：藝文印書館，1960年6月），頁355。

的刻劃也和〈碩人〉一樣是『從旁摹寫極意鋪陳的』。<sup>44</sup>捨去開門見山的直接敘寫，藉由從旁摹寫鋪陳，觸人聯想詩人對宣姜美中帶刺之旨，是為「側面虛寫」法。王照圓《詩說》從側面虛寫法來分析本詩作法：「《君子偕老》詩，筆法絕佳。通篇止『子之不淑』二句明露譏刺，餘俱嘆美之詞，含蓄不露。如『副笄六珈，象服是宜』，是說服飾之盛；『委委佗佗，如山如河』，是說儀容之美。通篇俱不出此二意。『嗟兮嗟兮』以下，又是說服飾之盛；『子之清揚』以下，又是說儀容之美。抑揚反覆，咏嘆淫佚，句句有一『子之不淑』在，言下蘊藉可思。至筆法之妙，尤在首末二句。首云：君子偕老！忽然憑空下此一語，上無緣起，下無聯綴，乃所謂聲罪致討，義正詞嚴，是《春秋》筆法。末云：『邦之媛也！』訕然而止，悠然不盡，一『也』字如游絲裊空，餘韻繞梁，言外含蘊無窮，是文章歇後法。」<sup>45</sup>所謂「諷刺之詞，直詰易盡，婉道無窮」<sup>46</sup>，本詩在詩人巧思運用側面虛寫下，不僅在文字之外，諷刺意味更為深入而濃厚。

在〈邶風·旄丘〉的前三章，以側面虛寫法一層又一層表達黎臣怨責衛伯的錯綜情緒：

旄丘之葛兮，何誕之節兮？叔兮伯兮，何多日也！（一章）

何其處也？必有與也。何其久也？必有以也。（二章）

狐裘蒙戎，匪車不東。叔兮伯兮，靡所與同。（三章）

瑣兮尾兮。流離之子。叔兮伯兮，裊如充耳。（四章）

《詩序》曰：「旄丘，責衛伯也。狄人迫逐黎侯，黎侯寓于衛；衛不能脩方伯連率之職。黎之臣子，以責於衛也」。<sup>47</sup>「責衛伯」為本詩聚焦所在，本詩鋪陳由首章第一、二句以「旄丘之葛兮，何誕之節兮」起興，《毛傳》：「前高後下曰旄丘，

<sup>44</sup> 張西堂，《詩經六論》（上海：商務印書館，1957年9月），頁63。

<sup>45</sup> 王照圓，《詩說》見陳子展，《詩三百解題》（上海：復旦大學出版社，2001年10月），162。

<sup>46</sup>（清）沈德潛，《說詩碎語》，收入丁福保編，《清詩話》，（臺北：明倫出版社，年1971年12月），頁525。

<sup>47</sup>（漢）鄭玄，《毛詩鄭箋》（臺北：學海出版社，2001年9月再版），頁16下。

諸侯以國相連屬，憂患相及，如葛之蔓延相連及也。誕，闊也。」<sup>48</sup>，馬瑞辰《毛詩傳箋通釋》：「葛蔓生必所依倚而後盛，喻諸侯必有與國而後能相救。」<sup>49</sup>，詩人興句以葛依附於高丘上，間接虛寫出黎長期依附衛的關係；第三、四句「叔兮伯兮，何多日也！」呼告衛國臣子，何以多日仍不見救援，詩人在文字背後側面點出斥責衛國的肇因。次章四句重複自問自答，朱熹《詩經集註》：「因上章『何多日也』而言，何其安處而不來，意必有與國相俟而俱來耳。又言何其久而不來，意其或有他故而不得來耳。詩之曲盡人情如此」<sup>50</sup>，詩人雖對於衛國不見出兵舉動仍自我排解，甚至為對方找藉口理由，此言虛寫對衛國產生懷疑、信心動搖，詩人遣詞間令人想像黎人不滿的情緒逐漸升高，程俊英《詩經注析》：「其實作者對衛人已經很失望，所謂『必有與也』、『必有以也』，無非是一種自我寬解而已」。<sup>51</sup>到第三章，一二句「狐裘蒙戎，匪車不東」寫散亂的黎國君臣仍不見從東而來的衛國車隊，三四句「叔兮伯兮，靡所與同」，陳奐《詩毛氏傳疏》說：「無救患恤同也」<sup>52</sup>，屈萬里：「恤同，猶言同情也」。<sup>53</sup>詩人除了賦寫衛國貴族不同情黎國處境，文字表面後的怨懟之情也在虛寫中顯露。程俊英、蔣見元《詩經注析》說：「說衛國的叔伯貴族與自己感情不相通，朱熹說：『至是始微諷之。』譏刺而僅止於『微』，活現出一種又氣憤又不敢的罪人的矛盾心理。」<sup>54</sup>到了末章不滿情緒爆發，詩人不再用虛寫手法隱蔽怨言，以「叔兮伯兮，褻如充耳」，直斥衛國貴族。

〈旄丘〉旨在斥責，然在前三章，寫作手法委曲，朱公遷《詩經疏義會通》：「一章怪之，二章疑之，三章微諷之，四章直責之」。<sup>55</sup>從首章疑惑為何衛國不

<sup>48</sup>（漢）鄭玄，《毛詩鄭箋》（臺北：學海出版社，2001年9月再版），頁16上。

<sup>49</sup>（清）馬瑞辰，《毛詩傳箋通釋》（臺北：廣文書局，1999年5月再版），頁44下。

<sup>50</sup>（宋）朱熹，《詩經集註》（仿古字版）（臺北：萬卷樓圖書公司，2004年9月初版五刷），頁19。

<sup>51</sup>程俊英、蔣見元，《詩經注析》上冊（北京：中華書局，2005年1月，第4次印刷），頁100。

<sup>52</sup>（清）陳奐撰，國立政治大學中文系研究所主編《詩毛氏傳疏》（一），《國學要籍叢刊之六》（臺北：臺灣學生書局，1981年10月），頁106。

<sup>53</sup>屈萬里，《詩經詮釋》（臺北：聯經出版事業公司，2006年10月初版第十六刷），頁68。

<sup>54</sup>程俊英、蔣見元，《詩經注析》上冊（北京：中華書局，2005年1月，第4次印刷），頁100。

<sup>55</sup>（元）朱公遷，《詩經疏義會通》卷二，收入《文津閣四庫全書》經部·詩類·第二六冊（北京：商務印書館影印，2005年），頁214。

前來營救，次章為對方不來的事實找理由，第三章忍不住挖苦衛國，末章情緒爆發直接斥責。詩人在篇章安排的構思上，利用層層遞進側面斥責之理，依序描述黎人對衛伯不與相救的複雜心理狀態。一至二章詩人之語含蓄而溫婉，以側面虛寫法，避開直接描寫不滿的情緒，著重在描寫對象言外所引起的虛想效果，再逐章遞進加重責難對衛伯不出兵相救之舉，直到末章才直露極度不滿情緒。詩人巧妙運用虛實技巧令本詩在側面虛寫下，諷刺張力十足；在猶尚未明的微言中的前三章中激發想像，使讀者隨之情緒高漲，想像溢於言表的怨責之情。

在〈邶風·擊鼓〉中，則以側面虛寫個人悲淒處境，以傳達思歸不得之旨。

擊鼓其鏜，踴躍用兵。土國城漕，我獨南行。(一章)

從孫子仲，平陳與宋。不我以歸，憂心有忡。(二章)

爰居爰處，爰喪其馬。于以求之，于林之下。(三章)

死生契闊，與子成說。執子之手，與子偕老。(四章)

于嗟闊兮，不我活兮。于嗟洵兮，不我信兮。(五章)

《詩序》：「擊鼓，怨州吁也。衛州吁用兵暴亂，使公孫文仲將而平陳與宋。國人怨其勇而無禮也。」<sup>56</sup>本文從征夫角度自敘遭遇，在詩文中呈現百姓之怨。

本詩五章，各章書寫次第以時間為線索，按征戍前所見，出征時情形及出征後回想從前來安排。第一章三四句「土國城漕，我獨南行」，《鄭箋》：「眾民皆勞苦也，或役土功於國，或脩理漕城，而我獨見使從軍，南行伐鄭，是尤勞苦之甚。」<sup>57</sup>對照他人勞役於修築城邑，自己卻離鄉出征於外勞苦更甚他人。詩中以「獨」字加強征人悲淒處境，此為詩人虛寫征人的第一層悲。第二章直述憂悲始因於「從孫子仲，平陳與宋」，而「不我以歸，憂心有忡」述參與戰爭不得返歸之苦。除了第二章從征之苦外，第三章描述戰場上跟隨軍隊任意居處的勞苦，加以戰時失

<sup>56</sup> (漢) 鄭玄，《毛詩鄭箋》(臺北：學海出版社，2001年9月再版)，頁13上。

<sup>57</sup> (漢) 鄭玄，《毛詩鄭箋》(臺北：學海出版社，2001年9月再版)，頁13上。

去戰馬的波折，顯示軍隊紀律鬆散；征人悲於離鄉出征，而所居軍隊竟又紀律渙散，讀之令人想像其所受痛苦煎熬。到了第四五章，以「死生契闊·與子成說」回想從前對思人的誓言，欲「執子之手·與子偕老」，如今置身處境難以實踐諾言以共同生活；本詩於第四章旨在表達征夫思人無法相見之苦，詩作卻透過寫回憶過去的誓言，來烘托、對照現今處境；此虛寫技巧令悲愁又加深一層。程俊英、蔣見元《詩經注析》說：「第三章對喪馬歸林、失伍離次的描寫，表現出當時士卒的怨憤叛離之狀，於生動具體的形象中寄意，倍覺真切。這是征人思念家室之作，其所欲言，不單在於從軍之苦。第四章筆鋒一轉，忽追述當日執手相誓，期以偕老之事，與前面所寫的戰亂景況對照，更加顯出此日情狀的可悲。」<sup>58</sup>本詩以間接的文字敘述方式，用對照的筆法表達出征人之愁苦；在「側面虛寫」法下，將征夫處境的不幸深刻呈現；除了各章側面虛寫的征人不幸，讀者更能藉由通篇虛寫藝術的對照，想像詩中主角處在一層又層的不幸遭遇之中。

## 第二節 虛擬幻想虛實法

「虛擬幻想虛實法」的虛寫效果相對於現實裡的實際情形，也就是種現實中的「真實」與「虛擬」相對的虛實概念，本文以設想虛寫、願望虛寫、虛構虛寫等三種虛寫法論述之。以下分別就《詩經》相關詩篇加以論析：

### 一、設想虛寫

「設想虛寫」用於某種未明的情境，以假設、代謀、料想等設想語氣，來虛擬情境的虛寫法，包括假擬他人身分來代言敘述；或者目的性的猜測考量計畫，甚至假造情境去料想；或者無目的性的純為心中的意念。以〈國風·草蟲〉，設想未來與所思念者相見：

---

<sup>58</sup> 程俊英、蔣見元，《詩經注析》上冊（北京：中華書局，2005年1月，第4次印刷），頁77-78



嘒嘒草蟲，趯趯阜蟲。未見君子，憂心忡忡；亦既見止，亦既覯止，我心則降。(一章)

陟彼南山，言采其蕨。未見君子，憂心惓惓；亦既見止，亦既覯止，我心則說。(二章)

陟彼南山，言采其薇。未見君子，我心傷悲；亦既見止，亦既覯止，我心則夷。(三章)

〈草蟲〉《毛序》引伸詩旨為「大夫妻能以禮自防也」<sup>59</sup>，就文本看以「婦人懷念征夫」<sup>60</sup>之解為佳。本詩以「憂思」為中心主旨，首章以秋天草蟲鳴叫阜蟲隨從景象「興婦人之從君子」<sup>61</sup>，續接採蕨採薇等寫所見春景，利用季節輪替轉換，暗指婦人長期蓄積的愁思；在三四句表明思征夫之憂後，在各章末五六句「亦既見止，亦既覯止」運用「設想虛寫」假設情境，寫婦人見到懷念已久的征夫的終於放下沈重憂愁的情景。在設想虛寫下，婦人雖得以暫時離開現實以幻想自我安慰，詩文深層意義也寫出，在設想的美夢甦醒後必須面對持續等待征夫的殘酷現實，在美好設想與現實的強烈對比下，進一步將加重愁思，表現婦人思念更甚的煎熬之情。透過虛寫的效果，刻畫情感更深、更為動人。若將「亦既見止，亦既覯止」等語，作實象解為詩中主角在現實裡見到所思念的君子，通篇亦可解釋得通，然而卻缺乏想像空間的美感，詩篇成為一種事實的紀錄而失去生命的想像，不如以「設想虛寫」解釋所呈現的想像糾葛情感，更能擷獲讀者情感。方玉潤《詩經原始》謂此詩：「始因秋蟲以寄恨，繼歷春景而憂思，既未能見，則更設為既見情形，以自慰其憂思無已之心。此善言情作也，然皆虛想非真實觀。」<sup>62</sup>所言極是。

<sup>59</sup> (漢) 鄭玄，《毛詩鄭箋》(臺北：學海出版社，2001年9月再版)，頁6上。

<sup>60</sup> 屈萬里，《詩經詮釋》(臺北：聯經出版事業公司，2006年10月初版第十六刷)，頁24。

<sup>61</sup> (清) 馬瑞辰，《毛詩傳箋通釋》(臺北：廣文書局，1999年5月再版)，頁25上。

<sup>62</sup> (清) 方玉潤，《詩經原始》第一冊(臺北：藝文印書館，1960年6月)，頁222-223。

再看〈鄭風·緇衣〉，爲上位者爲代言的「設想虛寫」：

緇衣之宜兮，敝、予又改爲兮。適子之館兮，還、予授子之粢兮。(一章)

緇衣之好兮，敝、予又改造兮。適子之館兮，還、予授子之粢兮。(二章)

緇衣之蓆兮，敝、予又改作兮。適子之館兮，還、予授子之粢兮。(三章)

本篇詩旨，《詩序》曰：「緇衣，美武公也。父子並爲周司徒，善於其職。國人宜之，故美其德，以明有國善善之功焉。」<sup>63</sup>《朱傳》從之。<sup>64</sup>「適子之館兮，還、予授子之粢兮」，《鄭箋》云：「卿士所之之館，在天子之宮，如今之諸廬也，自館還在采地之都，我則設餐以授之，愛之欲飲食之」。從《詩序》至《朱傳》釋詩旨看，作詩者與詩中自稱予者並非同一人，似以「予」者作爲天子，以「子」者作鄭國卿士，平民詩人擬周天子語氣代述對武公父子寬愛。王靜芝云：「緇衣之解，詩序至朱傳一致。自季明德詩學解頤，始以爲武公好賢之詩。姚際恆方玉潤皆從之。以爲全通矣。依此說，則緇衣爲賢士所服，而予爲武公。然緇衣既爲卿士之服，當爲武公所服，敝予又改爲之『予』，則必非武公矣。何玄子詩經世本古義，以爲『以爲武公有功周室，平王愛之，而作此詩。』此說已較季說爲通。緇衣爲武公所服，而予則天子自稱。惟此詩絕不類平王自爲之詩。當爲詩人美武公之詩，而假天子之言。予指天子，而非天子自言也」。<sup>65</sup>王靜芝《詩經通釋》亦同《詩序》之說，強調本詩當爲「詩人假天子之言，以美武公」。又吳闈生《詩義會通》解此詩，認爲詩中「予」自稱者，乃假託賢者口吻，從設想鄭武公厚待賢士之舉，美其好賢之誠：「此詩當屬誰作乎？朱子曰：『周人愛之而作。』然爵祿者，君上之大權，周之詩人豈得擅之。若託爲天子之言，尤無此理。且卿士服敝，天子必爲之改爲，亦不勝其勞矣。」「敝予、還予當連讀。詩中予字多倒文

<sup>63</sup> (漢) 鄭玄，《毛詩鄭箋》(臺北：學海出版社，2001年9月再版)，頁34上。

<sup>64</sup> 《朱傳》：「舊說鄭桓公武公相繼爲周司徒善於其職，周人愛之故作是詩」。見(宋)朱熹，《詩經集註》(仿古字版)(臺北：萬卷樓圖書公司，2004年9月初版五刷)，頁39。

<sup>65</sup> 王靜芝，《詩經通釋》(臺北：輔仁大學文學院，1968年7月)，頁177。

成義……此詩乃代賢者所作，敝予，予敝也。還予，予還也。言緇衣之宜敝於予，則子又改爲。適子之館，予還又受子之餐。以此見武公相待之厚。若爲武公自言，則其義猶淺矣。」<sup>66</sup>所論雖以「予」爲賢士、「子」爲武公，但認爲此詩不宜實解爲武公自言，應爲詩人代言。又有推翻《詩序》以實解，認爲是天子或鄭武公自言自作之詩，余培林《詩經正詁》：「蓋詩中『予』字，即武公自稱；『子』即指鄭之卿大夫也。此詩乃武公所自作，一如高祖之〈大風歌〉，武帝之〈秋風辭〉，非詩人爲之作也。如此爲說，則詩文無有不合者」<sup>67</sup>，然而誠如吳闓生所言：「若爲武公自言，則其義猶淺矣。」<sup>68</sup>詩之令人玩味，總在留白的想像空間，本詩作實解不如以設想虛寫，從設想賢者語氣，間接假借鄭武公之語虛寫禮遇賢士行爲，或者以假託天子語氣言對鄭武公的厚愛，不論何是，以「詩人假託君主好賢而作」<sup>69</sup>爲旨的，將詩文解爲設想虛寫，讓詩人在假擬情境身份下，寫出設想中令人愛戴的在上位者好賢的行爲，雖僅是改衣、適館、授祭等三例，卻能令人據此從中發酵，想像此人高尚而美好之德，詩人所欲表達的頌美之意，輕易暗植在讀者心中。

## 二、願望虛寫

「願望虛寫」是以「打算與計畫」的假設想像，傳達使內心想望的虛實法。以「打算與計畫」設想出的內心願望者爲虛，而以現實中的實際情形爲實。〈國風〉篇中的的祝頌、祈福之詩，不少運用了「願望虛寫」表達詩人祝願。試舉〈周南·蠡斯〉、〈周南·桃夭〉爲例。

### 〈蠡斯〉

蠡斯羽，詵詵兮。宜爾子孫振振兮。(一章)

<sup>66</sup> 吳闓生，《詩義會通》（臺北：洪氏出版社，1977年9月再版），頁60。

<sup>67</sup> 余培林，《詩經正詁》上冊（臺北：三民書局，1993年10月），頁216-217。

<sup>68</sup> 吳闓生，《詩義會通》（臺北：洪氏出版社，1977年9月再版），頁60。

<sup>69</sup> 陳子展，《詩三百解題》（上海：復旦大學出版社，2001年10月），頁276。

螽斯羽，薨薨兮。宜爾子孫繩繩兮。(二章)

螽斯羽，揖揖兮。宜爾子孫蟄蟄兮。(三章)

全詩三章，各章形式複沓換韻，意義重複。《詩序》：「螽斯，后妃子孫 眾多也。」<sup>70</sup>屈萬里《詩經詮釋》：「螽斯，蝗屬，能以股擦翅作聲」<sup>71</sup>，馬瑞辰《毛詩傳箋通釋》：「詵詵、薨薨、揖揖，皆形容羽聲之眾多耳」，「振振謂眾盛也。振振與下章繩繩、蟄蟄，皆為眾盛，故序但以子孫眾多統之」。<sup>72</sup>朱熹《詩集傳》曰〈螽斯〉「比也」，「以彼物比此物也」<sup>73</sup>，整首詩猶如朱慶餘以〈近試上張水部〉行卷張籍，詩文表面寫「閨意」，實以此喻請求張籍為個人詩作作評<sup>74</sup>。此詩表層意寫螽斯羽聲盛大，數量甚多，深層義則假藉螽斯多子、繁殖力強、活動範圍廣、適應力強之特性，祝福他人子孫昌隆。

王靜芝《詩經通釋》說：「此詩之辭，完全寫螽斯，言其羽聲之盛，而子孫眾多之狀。然雖正面言螽斯，而實以比之方法祝賀人之子孫盛多也。」<sup>75</sup>程俊英、蔣見元《詩經注析》說：「詩人用蝗蟲多子比喻人的多子，表示對多子者的祝賀」。<sup>76</sup>詩篇透過文字背後深層意間接傳達對詩人個人內心的祝福情感，因此屬於「願望虛寫」。再看〈周南·桃夭〉是祝願女子其婚後宜室宜家的願望虛寫：

桃之夭夭，灼灼其華。之子于歸，宜其室家。(一章)

桃之夭夭，有蕢其實。之子于歸，宜其家室。(二章)

桃之夭夭，其葉蓁蓁。之子于歸，宜其家人。(三章)

<sup>70</sup> (漢) 鄭玄，《毛詩鄭箋》(臺北：學海出版社，2001年9月再版)，頁3下。

<sup>71</sup> 屈萬里，《詩經詮釋》(臺北：聯經出版事業公司，2006年10月初版第十六刷)，頁11。

<sup>72</sup> (清) 馬瑞辰，《毛詩傳箋通釋》(臺北：廣文書局，1999年5月再版)，頁17上。

<sup>73</sup> (宋) 朱熹，《詩經集註》(仿古字版)(臺北：萬卷樓圖書公司，2004年9月初版五刷)，頁4。

<sup>74</sup> 《全唐詩話》：「慶餘遇水部郎中張籍知音，索慶餘新舊篇，擇留二十六章，置之懷袖而推贊之。時人以籍重名，皆繕錄諷詠，遂登科。慶餘作〈閨意〉一篇以獻，曰：「洞房昨夜停紅燭，待曉堂前拜舅姑。妝罷低聲問夫婿，畫眉深淺入時無？」見(宋)尤袤，《全唐詩話》，收入何文煥編訂，《歷代詩話》第一冊(臺北：藝文印書館，1959年8月再版)，頁90。

<sup>75</sup> 王靜芝，《詩經通釋》(臺北：輔仁大學文學院，1968年7月)，頁14。

<sup>76</sup> 程俊英、蔣見元，《詩經注析》(北京：中華書局，2005年1月，第4次印刷)上冊，頁14。

《詩序》：「桃夭，后妃之所致也。不妬忌，則男女以正，昏姻以時，國無鰥民也」。

<sup>77</sup>《朱傳》：「文王之化自家而國，男女以正，婚姻以時，故詩人因所見以起興，而歎其女子之賢，知其必有以宜其室家也。」<sup>78</sup>就詩本義看，《詩序》「以此篇強屬后妃，實為習套迂腐之論」<sup>79</sup>，而《朱傳》所謂「文王之化」則衍義過多有載道之累，然而指出興以女子之賢，並祝願其宜家宜室，不離詩本義之實。後來說者多認為是預祝女子嫁得宜之詩，如魏源《詩古微》說詩旨：「〈桃夭〉，美嫁取及時也」<sup>80</sup>。以上說法褪去《詩序》、《朱傳》教化負擔，詩旨解為「祝賀嫁女能宜其室家之詩」較宜。〈桃夭〉三章重義複沓，各章一二句分別以桃之花、果、葉起興，劉勰《文心雕龍·物色》說：「詩人感物，聯類不窮」，「『灼灼』狀桃花之鮮，依依盡楊柳之貌」<sup>81</sup>，而姚際恆《詩經通論》說：「桃花色最豔，故以取喻女子」<sup>82</sup>，詩人以桃樹聯想起興，將女子成長前的過程比喻如桃樹開花、結果、茂盛枝葉；各章第三句為賦實女子于歸之事，說明出嫁女子之事實；各章第四句則寫出虛無的未來之事，預祝女子于歸後宜其室家，此為詩人的祝願，故願望虛寫在其中矣。錢鍾書《管錐篇》說：「李商隱〈即目〉『夭桃唯是笑，舞蝶不空飛』，『夭』即是笑，正如『舞』即是『飛』……既曰花『夭夭』如笑，復曰花『灼灼』欲燃，切理契心，不可點煩。……見面即覺人之美醜或傲異，端詳乃辨識其官體容狀，登堂即覺家之雅俗或侈儉，審諦乃察別其器物陳設。『夭夭』總言一樹桃花之風調，『灼灼』專詠枝上繁花之光色；猶夫〈小雅·節南山〉修詞由總而分，有合於觀物由渾而化<sup>83</sup>矣。第二章、三章自『其華』進而咏『其葉』、『其實』，則

<sup>77</sup>（漢）鄭玄，《毛詩鄭箋》（臺北：學海出版社，2001年9月再版），頁3下。

<sup>78</sup>（宋）朱熹，《詩經集註》（仿古字版）（臺北：萬卷樓圖書公司，2004年9月初版五刷），頁4。

<sup>79</sup>王靜芝，《詩經通釋》（臺北：輔仁大學文學院，1968年7月），頁45。

<sup>80</sup>（清）魏源，《詩古微》下編之一，收入《續修四庫全書》經部·詩類·七七（上海：上海古籍出版社，北京圖書館分館藏清道光刻本，2000年），頁313下。

<sup>81</sup>（梁）劉勰著，周振甫注，《文心雕龍注釋》〈物色〉（臺北：里仁書局，2007年10月初版五刷），頁845。

<sup>82</sup>（清）姚際恆，《詩經通論》（臺北：廣文書局，1997年10月三版），頁25。

<sup>83</sup>原書誤植為「畫」，見錢鍾書，《管錐篇》（香港：太平圖書公司，1980年8月），頁70。

預祝其綠蔭成而子滿枝也。」<sup>84</sup>說明本詩以桃樹聯想女子，最後詩人預祝女子能宜室宜家。詩人祝願之事，為對女子出嫁後未來生活美滿的期盼，屬於願望虛寫。

### 三、虛構虛寫

在設想或願望虛寫法裡，都是對現實世界基礎上的一種虛寫「建設」，將不知、未明朗化的現實生活，去猜測想像或祈願；然而在「虛構虛寫」法中，陳佳君《虛實章法析論》說明「虛構並非胡亂編造，而是從現實生活中去提煉」<sup>85</sup>的，是詩人對現實的真實情形已有一定了解，在藝術想像下「創造」出包括與現實已發生的實際不符的幻想、寓言。下文以〈周南·漢廣〉、〈召南·江有汜〉為例。

#### 〈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。（一章）

翹翹錯薪，言刈其楚。之子于歸，言秣其馬。漢之廣矣，不可泳思；江之永矣，不可方思。（二章）

翹翹錯薪，言刈其蕒。之子于歸，言秣其駒。漢之廣矣，不可泳思；江之永矣，不可方思。（三章）

《詩序》：「漢廣，德廣所及也。文王之道被于南國，美化行乎江漢之域。無思犯禮，求而不可得也」<sup>86</sup>，《朱傳》從之<sup>87</sup>，兩者皆附會文王之道，有伸義過度之病，然而所言「求而不可得也」，點出江上游女不可求之意，意近文本。方玉潤《詩經原始》說詩本事，認為是樵唱之戀歌：「近世楚粵滇黔間樵子入山，多唱山謳，響應林谷。蓋勞者善歌，所以忘勞耳。其詞大抵男女贈答，私心愛慕之情」<sup>88</sup>，

<sup>84</sup> 錢鍾書，《管錐篇》（香港：太平圖書公司，1980年8月），頁70-71。

<sup>85</sup> 陳佳君，《虛實章法析論》（臺北：文津出版社，2002年11月），頁236。

<sup>86</sup>（漢）鄭玄，《毛詩鄭箋》（臺北：學海出版社，2001年9月再版），頁4下。

<sup>87</sup>（宋）朱熹，《詩經集註》（仿古字版）（臺北：萬卷樓圖書公司，2004年9月初版五刷），頁5。

<sup>88</sup>（清）方玉潤，《詩經原始》第一冊（臺北：藝文印書館，1960年6月），頁195。

屈萬里《詩經詮釋》說詩旨：「此詩當是愛慕游女而不能得者所作」<sup>89</sup>，本文從之。〈漢廣〉全詩採用三章疊章複沓曲式，各章一二句，朱熹《詩集傳》說「興而比」<sup>90</sup>；三四句為本詩主要內容；末四句為副歌疊咏。首章一二句「南有喬木，不可休息」以喬木枝葉上疏不能蔭下，使人不得就而止息之意起興，以喻三四句「漢有游女，不可求思」，說明江上出遊之女子不可求得之實。第二章一二句興「翹翹錯薪，言刈其楚」，陳奐《詩毛氏傳疏》：「綢繆傳云：『男女待禮而成，若薪芻待人事而後束也。彼詩以束薪喻嫁娶之以禮，正與此同』」<sup>91</sup>；第四句「言秣其馬」，陳奐《詩毛氏傳疏》說：「於馬言秣，不言駕，猶於薪言刈，不言束，皆是待禮而行，求不可得之義」<sup>92</sup>；本章三四句，幻想女子嫁己，以禮秣馬親迎情景，然而現實情況卻是如同「漢之廣矣，不可泳思；江之永矣，不可方思」，游女不可求的事實，第三章意義同此。方玉潤《詩經原始》分析：「首章先言喬木起興，為採樵地；次即言刈楚為題正面；三兼言刈蕒，乃採薪餘事。中間帶言游女，則不過借以抒懷，聊寫幽思，自適其意云爾；終篇忽疊咏江漢，覺烟水茫茫浩渺無際，廣不可泳，長更無方，唯有徘徊瞻望長歌浩歎而已。故取之以況游女不可求之意也。」<sup>93</sup>詩篇一開始便說明實際的現實情況為此女不可得，但為了排解幽思情懷，便製造二、三章幻想親娶女子的虛境，在現實中求而不可得的落差中，唱出此歌以安慰自己的愛情。程俊英、蔣見元《詩經注析》說：「第二、三章寫男子想像和他所愛的女子結婚，想像砍柴作炬、餵馬親迎的情景。但是這種願望無法實現；所以詩人反覆吟唱『漢之廣矣』四句，以表示力不從心的苦悶」。<sup>94</sup>現實的不如意令詩人轉由「虛構虛寫」出幻想的世界，令鬱悶得到抒發，讀者也藉此虛擬情境下，在想像下接軌作詩者所釋放的糾結情感。

再看〈召南·江有汜〉詩人在現實裡虛構幻想，以求得暫時安慰：

江有汜，之子歸，不我以。不我以，其後也悔。(一章)

<sup>89</sup> 屈萬里，《詩經詮釋》（臺北：聯經出版事業公司，2006年10月初版第十六刷），頁15。

<sup>90</sup>（宋）朱熹，《詩經集註》（仿古字版）（臺北：萬卷樓圖書公司，2004年9月初版五刷），頁5。

<sup>91</sup>（清）陳奐撰，國立政治大學中文系研究所主編《詩毛氏傳疏》（一），《國學要籍叢刊之六》（臺北：臺灣學生書局，1981年10月），頁37。

<sup>92</sup>（清）陳奐撰，國立政治大學中文系研究所主編《詩毛氏傳疏》（一），《國學要籍叢刊之六》（臺北：臺灣學生書局，1981年10月），頁37-38。

<sup>93</sup>（清）方玉潤，《詩經原始》第一冊（臺北：藝文印書館，1960年6月），頁196-197。

<sup>94</sup>程俊英、蔣見元，《詩經注析》上冊（北京：中華書局，2005年1月，第4次印刷），頁22。

江有渚，之子歸，不我與。不我與，其後也處。(二章)

江有沱，之子歸，不我過。不我過，其嘯也歌。(三章)

《詩序》：「文王之時，江沱之間，有嫡不以其媵備數，媵遇勞而無怨，嫡亦自悔也」<sup>95</sup>，王靜芝《詩經通釋》評「此說迂曲不通，已不待解釋。且自編故事，以求符合其說，尤為《詩序》中之最不近理者」<sup>96</sup>，《詩序》載道之旨不免引伸過當背離文本。余培林《詩經正詁》說：「《集傳》以下，多從之者，……蓋皆著眼於『其後也悔』之一悔字也。……然如『嘯歌』句何哉？……唯處而樂，樂而至於嘯且歌，恐非嫡待妾意。且嘯者，悲歎之詞，非和樂之意也。」（見《詩經原始》）方氏以為此乃江漢商人遠歸梓里而棄其妾，妾乃作此詩以自歎……然『之子歸』、『之子于歸』，乃《詩經》之習用語，皆謂女子出嫁（此處鄭氏亦如此訓解），奈何此詩之『之子歸』，讀解為此子（妾稱夫）歸故里哉？」<sup>97</sup>，而云：「此蓋男子傷其所愛者棄己適人之詩」<sup>98</sup>，本文從之。本詩三章，形式重疊，各章換韻。首句興以江水岔出的支流最終將回歸主流聯想<sup>99</sup>，二至五句言捨己嫁人之子，以後會後悔不與自己共同生活；其餘二、三章，字換韻，意義重複。每章第五句，「其後也處」「其嘯也歌」意思類同，認為對方會明白（不與自己在一起是錯誤的決定）<sup>100</sup>；「其嘯也歌」，「蓋狂歌當哭之意」<sup>101</sup>。程俊英、蔣見元《詩經注析》說：「此詩以江面景象，興起怨望之情。詩中寫江，換了三字，其表情，也相應地換了三字。水決復入為汜，作者見江水之有汜，遂起破鏡重圓之念，故云『其後也悔』。渚為江中小洲，鷗鳥憩息之所，作者睹渚，復生今雖仳離，他日尚可重聚

<sup>95</sup>（漢）鄭玄，《毛詩鄭箋》（臺北：學海出版社，2001年9月再版），頁8上。

<sup>96</sup>王靜芝，《詩經通釋》（臺北：輔仁大學文學院，1968年7月），頁71。

<sup>97</sup>余培林，《詩經正詁》上冊（臺北：三民書局，1994年10月），頁63。

<sup>98</sup>余培林，《詩經正詁》上冊（臺北：三民書局，1994年10月），頁63。

<sup>99</sup>「江有汜」《毛傳》：「決復入為汜」；「江有渚」，《毛傳》：「水歧成渚」；「江有沱」，《毛傳》：「江之別者」，三句皆取歧水必歸主流之意。見鄭玄，《毛詩鄭箋》（臺北：學海出版社，2001年9月再版），頁8-9。

<sup>100</sup>《經義述聞·通說》：「處，辨也。」作明白講，尤切合詩意。詳參呂師珍玉〈詩經疊章相對詞句訓詁問題探討〉，《東海中文學報》，第12期（1998年12月），頁68-69。

<sup>101</sup>屈萬里，《詩經詮釋》（臺北：聯經出版事業公司，2006年10月初版第十六刷），頁35。



幻想，故云『其後也處』。<sup>102</sup>詩人怨對所愛者捨己離去，以江水岔出的支流又回主流為聯想，虛構對方會後悔而回心轉意。由於詩中主角無法接受所愛者離去的事實，為了暫時離開現實情況，使自己感到安慰好過，而幻想出對方出嫁其後會「悔」、「處」、「嘯歌」，因而會回來找他，這些不符合現實情況的幻想事實。由於虛寫對方會「悔」、「處」、「嘯歌」而回頭之事，是種情緒化，失去理智的幻想氣話，並非推論，假設現實情況的設想虛寫，因此將它歸為「虛構虛寫」。

### 第三節 時間空間虛實法

詩歌內容離不開時空的架構，而《詩經》以特殊時空佈局表現虛實藝術者，主要有三類，一為「時間虛實」，二為「空間虛實」，三為「時空交錯」等。下文分別論述之。

#### 一、時間虛實

「時間虛實」是以今、昔時間等已經歷、正在經歷的時間為實；而以想像的未來時間及表現主觀情感的心理時間為虛。在〈王風·采葛〉詩中，則以心中意念改造實際時間，以表達無法見面的焦急心態。

彼采葛兮，一日不見，如三月兮。(一章)

彼采蕭兮，一日不見，如三秋兮。(二章)

彼采艾兮，一日不見，如三歲兮。(三章)

---

<sup>102</sup> 程俊英、蔣見元《詩經注析》認為本詩為「棄婦哀怨自慰的詩」，見《詩經注析》上冊（北京：中華書局，2005年1月，第4次印刷），頁51。然就《詩經》以「之子歸」為女子出嫁之習語看，本詩似以余培林言：「男子傷其所愛者棄己適人之詩」之旨為佳。

關於詩旨，有如《詩序》云：「懼讒也。」<sup>103</sup>《毛傳》曰：「桓王之時，政事不明，臣無大小，使出者則為讒人所毀，故懼之。」<sup>104</sup>陳奐《詩毛氏傳疏》進一步闡釋：「采葛、采蕭、采艾皆事之小者，讒之進而事每始於細小，故以為喻。」<sup>105</sup>「君子之於君，一日不見於君，已為讒人所毀」<sup>106</sup>。由細故小事便可能遭受讒言迫害，可見此人精神緊繃，擔憂甚深；基於這種畏懼讒言的煎熬心理，「一日」的客觀時間，已被詩中主角的主觀感受扭曲拉長為「三月」、「三秋」、甚至如過三年般的痛苦。各章末二句的客觀短時間，對詩中主角而言已轉成主觀意識中的漫長時間，詩人由實而虛，利用虛時間傳達了更為滿載的憂懼情緒。

也有學者將〈采葛〉文本詮釋為「男女相思之詩」。<sup>106</sup>除去附會淫奔之語，朱熹《詩集傳》曰：「因以指其人而言，思念之深未久而似久也。」<sup>107</sup>，短暫的一日，因深切的思念感受而變為冗長，可見時間個體已附上虛寫的情意。

上述兩派學者解說詩旨雖然大不相同，但在詮釋詩人情感表現上，都說明詩人運用心理時間的虛實技巧，使抽象的濃厚情感具體化，令人在虛境中感受詩文的真實情感。

## 二、空間虛實

空間虛實的定義，以舉目所及的空間世界為實，而以運用想像寫目所不及的遠空間，以及傳達主觀情感的心理空間為虛。在〈召南·殷其雷〉裡，詩人以思婦角度想像征夫於遠處的虛空間裡，再三轉換戰場疲於征戰之情景。

### 〈召南·殷其雷〉

殷其雷，在南山之陽。何斯違斯，莫敢或遑！振振君子，歸哉歸哉！

<sup>103</sup> (漢)鄭玄，《毛詩鄭箋》(臺北：學海出版社，2001年9月再版)，頁33上。

<sup>104</sup> (漢)鄭玄，《毛詩鄭箋》(臺北：學海出版社，2001年9月再版)，頁33上。

<sup>105</sup> (清)陳奐撰，國立政治大學中文系研究所主編《詩毛氏傳疏》(一)，《國學要籍叢刊之六》(臺北：臺灣學生書局，1981年10月)，頁195。

<sup>106</sup> 如屈萬里(《詩經詮釋》，頁150)、余培林(《詩經正詁》，頁208)、王靜芝(《詩經通釋》，頁171)、程俊英·蔣見元(《詩經注析》上冊，頁211)等。

<sup>107</sup> (宋)朱熹，《詩經集註》(仿古字版)(臺北：萬卷樓圖書公司，2004年9月初版五刷)，頁37。

(一章)

殷其雷，在南山之側。何斯違斯，莫敢遑息！振振君子，歸哉歸哉！

(二章)

殷其雷，在南山之下。何斯違斯，莫或遑處！振振君子，歸哉歸哉！

(三章)

〈殷其雷〉三章疊章複沓。由於敘述的視角及語境無法得知，因此詩旨說法眾說紛紜，主要有三，一是「勸義說」，如《詩序》：「殷其雷，勸以義也。召南之大夫遠行從政，不遑寧處，其室家能閔其勤勞，勸以義也」<sup>108</sup>；第二種說法為「歸周說」，如方玉潤《詩經原始》：「諷眾士以歸周也」<sup>109</sup>；第三種說法為思婦懷念征夫之詩，如明代朱善《詩解頤》：「何斯違斯，念其久也。莫敢或遑憫其勞也。振振君子，美其德也。歸哉歸哉，望其至也。往役者，君子事上之美；思念者，婦人愛夫之情，二者固並行而不相悖也。」<sup>110</sup>〈殷其雷〉之詩旨，還有姚際恆《詩經通論》的存疑說：「此詩之義當闕疑」<sup>111</sup>。陳子展《詩三百解題》說：「這詩主旨是否如《詩序》一再強調的「勸以義」？後儒各執一說，旗鼓相當。……我以為這不關孔門的微言大義，問題不在這裡，而在乎這詩每章末四句怎樣串講，尤其是在於四句中的『振振君子』中的『振振』一詞怎樣訓解，「鄙見：《毛序》『勸以義』不錯，錯或在《毛傳》訓『振振』為『信厚』，不用本義而用引伸義上」。<sup>112</sup>結合《毛序》所附的時代背景及依詩文本字義解，本詩旨或許誠如陳子展《詩三百解題》所說「〈殷其雷〉是婦人『感念君子行役而作』，『閔其勤勞勸以義』。」<sup>113</sup>「殷其雷」，《鄭箋》說：「雷以喻號令」，「召南大夫以王命施號

<sup>108</sup> (漢) 鄭玄，《毛詩鄭箋》(臺北：學海出版社，2001年9月再版)，頁7下。

<sup>109</sup> (清) 方玉潤，《詩經原始》第一冊(臺北：藝文印書館，1960年6月)，頁241。

<sup>110</sup> (明) 朱善，《詩解頤》卷一，收入《文津閣四庫全書》經部·詩類·第二六冊(北京：商務印書館影印，2005年)，頁545。

<sup>111</sup> (清) 姚際恆，《詩經通論》(臺北：廣文書局，1997年10月三版)，頁41。

<sup>112</sup> 陳子展，《詩三百解題》(上海：復旦大學出版社，2001年10月)，頁63-64。

<sup>113</sup> 陳子展，《詩三百解題》(上海：復旦大學出版社，2001年10月)，頁63。

令於四方，猶靄殷殷然」<sup>114</sup>「殷其靄」的出現，代表行役者所在之處，詩人各章替換南山之「陽」，「側」、「下」幾個字，虛寫征夫行軍不斷轉移戰場的情形。詩中雖未提及征戰的艱辛，然而從征戰空間的更換，戰役的辛苦可想而知。由於思婦並未參與戰況，她只是想像君子征役，隨軍隊轉換戰場的遠處空間，以「空間虛寫」表達征夫行役的艱苦。再如〈周南·卷耳〉中，運用「空間虛實」連結思念與被思念的空間，引發想像思念情意於兩空間內的回旋反復，進而增益思人之情深。

采采卷耳，不盈頃筐。嗟我懷人，寘彼周行。（一章）

陟彼崔嵬，我馬虺隤。我姑酌彼金罍，維以不永懷。（二章）

陟彼高岡，我馬玄黃。我姑酌彼兕觥，維以不永傷。（三章）

陟彼砠矣，我馬瘡矣。我僕痛矣，云何吁矣！（四章）

〈卷耳〉四章，為 ABBB 曲式<sup>115</sup>，詩之兩部份 A 與 BBB，運用「空間虛實」連結征夫、思婦分處異地兩個思念的空間。《詩序》說：「后妃之志也。又當輔佐君子，求賢審官，知臣下之勤勞，內有進賢之志，而無險詖私謁之心，朝夕思念，至於憂勤也。」<sup>116</sup>第一章一、二句「采采卷耳，不盈頃筐。」《毛傳》曰：「憂者之興」<sup>117</sup>，《鄭箋》：「器之易盈而不盈者，志在輔佐君子，憂思深也」<sup>118</sup>，思人因有心事分神，致使採卷耳不滿頃筐。毛鄭釋詩為后妃憂思君子，然而就詩文本看，不見輔佐君子之引伸義，但可見征夫室家之思。（清）魏源《詩古微》：「〈卷耳〉，詩人欲君子知臣下之勤勞，故陳使臣室家之詞」<sup>119</sup>，而（清）陳澧《東塾讀書記》

<sup>114</sup>（漢）鄭玄，《毛詩鄭箋》（臺北：學海出版社，2001年9月再版），頁8上。

<sup>115</sup> 此種曲式為後三章疊章複沓聯吟，首章獨立。

<sup>116</sup>（漢）鄭玄，《毛詩鄭箋》（臺北：學海出版社，2001年9月再版），頁3上。

<sup>117</sup>（漢）鄭玄，《毛詩鄭箋》（臺北：學海出版社，2001年9月再版），頁3上。

<sup>118</sup>（漢）鄭玄，《毛詩鄭箋》（臺北：學海出版社，2001年9月再版），頁3上。

<sup>119</sup>（清）魏源，《詩古微》下編之一，收入《續修四庫全書》經部·詩類·第七七冊（上海：上海古籍出版社，北京圖書館分館藏清道光刻本，2000年），頁313上。

曰：「戴東原《詩經補注》云：『〈卷耳〉，感念於君子行邁之憂勞而作也。』」<sup>120</sup>，似更貼近文本之義，陳子展《詩三百解題》言：「當是岐周大夫于役中原，其妻思念之所作。當她采卷耳時，懷念她遠行服役的丈夫，想像他在外的思家情況」<sup>121</sup>，本文從之。錢鍾書《管錐篇》分析說：「首章託為思婦之詞，『嗟我』之『我』，思婦自稱也；『置彼周行』或〈大東〉以『周行』為道路，則謂長在道塗，有同棄置，或如《毛傳》解為置之官位，則謂離家室而登仕途」，「二、三、四章託為勞人之詞，『我馬』、『我僕』、『我酌』之『我』，勞人自稱也；『維以不永懷、永傷』，則以酒自遣離憂。」<sup>122</sup>

詩人於首章以「我」託言為思婦口吻，道出思念如同被棄置於周道的征人；而餘三章「我」則以征夫語氣，寫出征時戰馬病弱，僕役過勞受挫受阻情事。<sup>123</sup>再者，思婦與征夫所處所言的是個別不同的兩個世界，「思婦一章而勞人三章者，重言以明征夫況瘁，非女手拮据可比，夫為一篇之主，而婦為賓也，男女兩人處兩地，而情事一時，批尾家謂之『雙管齊下』，……」。<sup>124</sup>本詩以思婦身處的「實空間」角度，運用想像遠在他處「虛空間」的征夫情事，詩人打破空間的藩籬，為思婦、征人傳達思念，將兩人兩地不同空間同樣的相思之情，組織成篇；錢鍾書謂「話說兩頭」<sup>125</sup>，實際上運用了「空間虛寫」表達雙方的相思。程俊英、蔣見元《詩經注析》說：

〈卷耳〉這首詩雖旨在表達作者的思念之情，但詩中著重表現的則是被思念對方的勞苦之狀。正如明人楊慎《升庵詩話》評論的：「蓋身在閨門，

<sup>120</sup> (清)陳澧，《東塾讀書記》卷六，收入《續修四庫全書》子部·雜家類·第一一六〇冊（上海：上海古籍出版社，上海辭書出版社圖書館藏清光緒刻本影印原書版，2000年），頁564上。

<sup>121</sup> 陳子展，《詩三百解題》（上海：復旦大學出版社，2001年10月），頁19。

<sup>122</sup> 錢鍾書，《管錐篇》（香港：太平圖書公司，1980年8月），頁67。

<sup>123</sup> 錢鍾書說〈卷耳〉：「作詩之人不必即詩中所詠之人，婦與夫皆詩中人，詩人代言其事。」見所著《管錐篇》（香港：太平圖書公司，1980年8月），頁67。

<sup>124</sup> 錢鍾書，《管錐篇》（香港：太平圖書公司，1980年8月），頁67-68。

<sup>125</sup> 詩人欲表達思婦征夫兩人相思的兩地情景，因此雖然詩篇皆以「我」自述己事，但其實分別以兩個詩中人物的口吻表述不同的空間處境，類似錢鍾書所云：「章回小說謂『話說兩頭』，《紅樓夢》第五回王鳳姐仿『說書』所謂：『一張口難說兩家話，花開兩朵，各表一枝』」。見錢鍾書，《管錐篇》（香港：太平圖書公司，1980年8月），頁68。

而思在道途，……」劉勰《文心雕龍》談想像，有『寂然凝慮，思接千載；悄焉動容，視通萬里』之言，像〈卷耳〉真可以說是『視通萬里』了。想像不僅能擺脫時空的限制，還有寄托和激發情感的作用。〈卷耳〉詩人的感情，均通過想像曲曲傳出。想像越豐富，感情越深切；想像對方越周至，感情越細膩；儘管想像中的景狀均屬虛構，但所表達的感情卻是那麼真摯。<sup>126</sup>

引文中所提，或楊慎「蓋身在閨門，而思在道途」或劉勰「視通萬里」，所運用的均是以想像遠處空間的「空間虛寫」。程俊英、蔣見元雖單就詩文而論詩旨為婦人自作之詩，但其議論亦述及「空間虛寫」之寫作技巧。在〈卷耳〉中，我們可見詩人著眼空間虛設，運用「空間虛寫」將不同空間景象濃縮一詩，令讀者分別體驗兩種景況；兩虛實空間在思念主旨的無形牽引下，結合思婦和征夫的情思，倍增無限的想像情感。

### 三、時空交錯

本文所述的「時空交錯」虛實法有二類，一是指詩文結構敘述著重並置多種時空佈局，以呈現虛實時空的交錯美感；其次是以時間敘述表達空間轉換，或以空間更換表示時間流動等等時空互易的虛實技巧。《詩經》中「時空交錯」的虛實，如在〈唐風·綢繆〉裡，詩人藉由虛寫「三星」所在的空間位置，來表示時間之流逝，此為以空間的時間化的表現：

綢繆束薪，三星在天。今夕何夕？見此良人。子兮子兮！如此良人何！

（一章）

綢繆束芻，三星在隅。今夕何夕？見此邂逅。子兮子兮！如此邂逅何！

（二章）

<sup>126</sup> 見程俊英、蔣見元，《詩經注析》上冊（北京：中華書局，2005年1月，第4次印刷），頁6。

綢繆束楚，三星在戶。今夕何夕？見此粲者。子兮子兮！如此粲者何！

(三章)

《詩序》：「刺晉亂也。國亂則婚姻不得其時焉。」<sup>127</sup>從首章第一句「綢繆束薪」可知本詩描寫婚禮。《毛傳》說：「興也，綢繆猶纏緜也。三星，參也，在天，謂始見東方也。男女待禮而成，若薪芻待人事而後束也。三星在天，可以嫁取矣。」<sup>128</sup>胡承珙《毛詩後箋》說：「詩中言娶妻者，每以析薪起興，如〈齊風·南山〉、〈小雅·車牽〉及〈綢繆〉之束薪，〈豳風〉之〈伐柯〉皆是。」<sup>129</sup>，又於〈野有死麇〉：「竊意古者於昏禮有薪芻之餽，蓋芻以秣馬，薪以供炬。」<sup>130</sup>，然是否為國亂昏姻不得時之作，姚際恆曰：「據『子兮』之詞，是詩人見人成昏而作。《序》謂：『國亂，昏姻不得其時』，恐亦臆測。如今人賀人作花燭詩，亦無不可也。」<sup>131</sup>《序》以引伸義解詩，不如姚氏就詩文本解；又方玉潤《詩經原始》說：「此賀新昏詩耳。今夕何夕等詩，男女初昏之夕自有此愉悅情形景象，不必添出國亂民貧，男女失時之言。始見其為新慶詞也。詩咏新昏多矣，皆各有命意所在，唯此詩無甚深義，只描摹男女初遇，神情逼真，自是絕作不可廢也。若必篇篇有為而作，恐自然天籟反難索矣。」<sup>132</sup>「見此良人」、「見此邂逅」、「見此粲者」，朱熹《詩經集註》：「良人，夫稱也」，「邂逅，相遇之意，此為夫婦相語辭也」，「粲，美也。此為夫語婦之辭也」<sup>133</sup>，就詩文本看，姚氏、方氏所謂以旁觀角度見人新婚似可通矣。

〈綢繆〉一詩採用 AAA 曲式，三章疊章複沓，意義反覆，篇章安排以時空架構為線索起興，串連全詩。三章一、二句三星「在天」、「在隅」、「在戶」，《毛

<sup>127</sup> (漢)鄭玄，《毛詩鄭箋》(臺北：學海出版社，2001年9月再版)，頁48上。

<sup>128</sup> (漢)鄭玄，《毛詩鄭箋》(臺北：學海出版社，2001年9月再版)，頁48上。

<sup>129</sup> (清)胡承珙，《毛詩後箋》卷一，收入《續修四庫全書》經部·詩類·第六七冊(上海：上海古籍出版社，影印清道光十七年求是堂刻本，2002年)，頁33。

<sup>130</sup> (清)胡承珙，《毛詩後箋》卷二，收入《續修四庫全書》經部·詩類·第六七冊(上海：上海古籍出版社，影印清道光十七年求是堂刻本，2002年)，頁63。

<sup>131</sup> (清)姚際恆，《詩經通論》(臺北：廣文書局，1997年10月三版)，頁132。

<sup>132</sup> (清)方玉潤，《詩經原始》第二冊(臺北：藝文印書館，1960年6月)，頁565-566。

<sup>133</sup> (宋)朱熹，《詩經集註》(仿古字版)(臺北：萬卷樓圖書公司，2004年9月初版五刷)，頁55。

傳》說：「三星，參也，在天，謂始見東方也。在隅，東南隅也。參星月中，直戶也。」<sup>134</sup>，朱熹《詩經集註》說：「在天，昏始見於東方。隅，東南隅也。昏見之星至此，則夜久矣。在戶，戶必南出，昏見之星至此，則夜分矣。」<sup>135</sup>馬瑞辰《毛詩傳箋通釋》說：「以秋冬娶妻爲正故謂三星爲參星，而以在天、在戶、在隅爲得時。」<sup>136</sup>「『三星』即指天上的群星，『在天』、『在隅』以及『在戶』雖然是描繪屬於空間景象的星移斗轉，卻從時間上表示了一夜時光的流逝。」<sup>137</sup>詩篇佈局，以變化「三星」的空間位置，同時表達了時間的流轉消逝，因此屬於「時空交錯」虛實法。

在〈王風·君子于役〉詩文敘寫並置多種虛實時空，傳達內心煎熬、情感糾結的綿長思念：

君子于役，不知其期；曷至哉！雞棲于埘；日之夕矣，羊牛下來。君子于役，如之何勿思！（一章）

君子于役，不日不月；曷其有佸？雞棲于桀；日之夕矣，羊牛下括。君子于役，苟無飢渴？（二章）

《詩序》說：「君子于役，刺平王也。君子行役無期度，大夫思其危難以風焉。」<sup>138</sup>〈君子于役〉二章，各章一二三句敘事，四五六句寫景以抒思念之情，末七八句點明思念主旨。本篇從征人室家角度出發，從不同虛實時空，寫出詩人的綿延糾結的無盡思念。在章一二句以君子于役，「不知其期」、「不日不月」，寫出君子行役懸遠未知歸期，此爲「虛時間」；章第三句「曷至哉」、「曷其有佸」，其中「至」與「佸」，是指室家與征夫見面的場景，屬於可見的實空間，但詩文卻以疑問句表達，說明此空間難以實現之苦，此「實空間」間接傳達的是難

<sup>134</sup>（漢）鄭玄，《毛詩鄭箋》（臺北：學海出版社，2001年9月再版），頁48。

<sup>135</sup>（宋）朱熹，《詩經集註》（仿古字版）（臺北：萬卷樓圖書公司，2004年9月初版五刷）頁55。

<sup>136</sup>（清）馬瑞辰，《毛詩傳箋通釋》（臺北：廣文書局，1999年5月再版），頁106下。

<sup>137</sup>李元洛，《詩美學》（臺北：東大圖書公司，1990年2月），頁426-427。

<sup>138</sup>（漢）鄭玄，《毛詩鄭箋》（臺北：學海出版社，2001年9月再版），頁31下。



以目見之虛，因此實空間暗藏虛空間的傳達。詩人接下來將時空拉至詩中主角實際時空中，此人在「雞棲于埭；日之夕矣」、「雞棲于桀；日之夕矣」的黃昏「實時間」裡，見「羊牛下來」、「羊牛下括」，遠方禽獸皆已歸家的「實空間」，道出對丈夫卻不知身在何方，不知何時返家的思念之苦。徐復觀〈釋詩的比興：重新奠定中國詩的欣賞基礎〉一文說明，這是將情感蓄積於賦寫之中，以中間「日之夕矣，羊牛下來」的賦寫，蘊含觸物感發之興意：

按此詩首尾是賦，而中間插入「日之夕矣，羊牛下來」，以引起「如之何勿思」，這是一章中間的興。此種興的發生，是因感情所積者厚，在抒寫的中途，自然形成一種頓跌，有如氣急說話時之發生哽咽一樣。在頓跌中，忽觸到某種客觀事物，引發更深更曲折的內蘊感情，因而開闢出一情境，使主題作進一步的展開。<sup>139</sup>

「君子于役，如之何勿思」，睹物思情寫出思念遠處，在「虛空間」裡行役中的征人，念其是否飲食。司空圖《詩品》〈實境〉：「取語甚直，計思匪深。忽逢幽人，如見道心。」<sup>140</sup>〈君子于役〉賦實直寫詩人眼前所見景物，藝術構思看似淺白，卻能以實出虛，將表達思念的情感隱匿於時空交錯的虛實法當中。讀者透過讀解時時空交錯的虛實轉換，明白詩人對物象在瞬間的感發，以及綿長無盡的思念之旨。

#### 第四節 複合之虛寫技巧

爲了表達複雜的情感，詩人有時會運用二種甚至二種以上的虛寫技巧，來組

<sup>139</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：臺灣學生書局，1974年10月），頁112-113。

<sup>140</sup>（唐）司空圖，〈實境〉，《二十四詩品》，收入何文煥編訂《歷代詩話》第一冊（臺北：藝文印書館，1959年8月再版），頁26。

織詩篇，在〈國風〉中有許多先以情景起興，在「情景虛寫」下寄託詩人情懷後，再結合其他虛寫法切入詩文正題。本節將《詩經·國風》篇中，探究詩篇運用二種以上虛實技巧的情形，以「複合的虛寫技巧」稱之。下文以〈國風〉中〈鄘風·牆有茨〉及〈邶風·泉水〉兩詩為例析論之。

在〈鄘風·牆有茨〉中，詩文結合「情景虛寫」與「部分概括虛寫」，令人虛想詩人欲言又止，再三避談的衛宮醜聞。

牆有茨，不可埽也。中冓之言，不可道也。所可道也，言之醜也。(一章)

牆有茨，不可襄也。中冓之言，不可詳也。所可詳也，言之長也。(二章)

牆有茨，不可束也。中冓之言，不可讀也。所可讀也，言之辱也。(三章)

《毛序》：「衛人刺其上也。公子頑通乎君母，國人疾之，而不可道也。」<sup>141</sup>朱熹《詩經集註》：「舊說以爲宣公卒，惠公幼，其庶兄頑烝於宣姜，故詩人作此詩以刺之。言其閨中之事，皆醜惡而不可言，理或然也。」<sup>142</sup>方玉潤《詩經原始》進一步論述說：「衛宮淫亂未必即止宣姜，而宣姜爲尤甚。其始既失節於宣公，而有靜女新臺之誚；其繼又失身於公子頑，而爲牆茨偕老之羞，其中冓之言，尙可道哉？蓋廉恥至是而盡喪。有詩人不忍道、不忍詳、不忍讀，而聖人猶錄之以著於經也何哉？楊氏時曰自古淫亂之君，自以爲秘於閨門之中，世無得而知者，故自肆而不反。聖人所以著之於經，使後世爲惡者知，雖閨門之言，亦無隱而不彰也，其爲訓誡深矣。」<sup>143</sup>牆茨刺人不能碰，猶如宮中的醜聞皆是羞惡之事，而不能談論。〈牆有茨〉採用三章疊章複沓式書寫，首章一、二句《毛傳》皆標興句：「牆所以防非常」，「蒺藜也，欲埽去之，反傷牆也」。<sup>144</sup>馬瑞辰《毛詩傳箋通釋》：「左氏傳云：『人之有牆，以蔽惡也。』詩以牆茨起興，蓋取蔽惡之義。以牆茨

<sup>141</sup> (漢)鄭玄，《毛詩鄭箋》(臺北：學海出版社，2001年9月再版)，頁21上。

<sup>142</sup> (宋)朱熹，《詩經集註》(仿古字版)(臺北：萬卷樓圖書公司，2004年9月初版五刷)，頁23。

<sup>143</sup> (清)方玉潤，《詩經原始》第二冊(臺北：藝文印書館，1960年6月)，頁351。

<sup>144</sup> (漢)(漢)鄭玄，《毛詩鄭箋》(臺北：學海出版社，2001年9月再版)，頁21上。

之不可埽所以固其牆，興內醜之不可外揚，將以隱其惡也。」<sup>145</sup>詩中牆上的蒺藜，在詩人有意附加的情思後，從防外固內的主要種植目的外，令人聯想成隱藏醜聞作用之物；詩文中再三申令不可掃除，意即此醜事絕不可宣揚。本詩由牆上棘藜起興，聯想宮中醜聞，牆茨在詩中成爲轉達詩人寄情思之景，令讀者想像此等宮中惡事的諷刺之意，因此運用了「情景虛寫」寫作技巧。

詩人以牆茨之不可埽、不可襄、不可束等層層遞進的方式，從中藹之言不可道、不可詳、不可讀，虛寫出對醜事的厭惡之情；而所可道者，言之醜、言之長、言之辱也，到最後詩人仍是未言何等醜事，吊盡讀者胃口。作者透析人性特點，深知不說比說出醜事反而更能達到厭惡、蔑視、聲討之情，因此藉欲言又止、含而不露，以大家心照不宣的虛寫筆法，借助「中藹之言，不可詳也。」等簡單避談之語，來概括此醜事之嚴重。詩中言語雖簡，卻令讀者擁有更大的想像空間，虛想宮中不可爲外人道也之事，而達到詩人所欲呈現的諷刺效果。程俊英、蔣見元《詩經注析》分析此詩的虛寫特色：「是諷刺尖銳而不直露，章末『所可道也？言之醜也』，自問自答，戛然煞住，是怎樣的醜惡，醜惡到什麼程度，一切都留給讀者自己去想像，似直實曲，似露實隱。作詩者或因有所顧忌而輟筆，讀詩者卻由言外得意而騁思。」<sup>146</sup>詩文一再暗示受牆茨所隱蔽之事醜惡之甚，絕不可傳出外道，雖從文字上僅令人知有隱惡的醜事，但在「部分概括虛寫」下，讀者卻能藉此暗示來聯想宮中醜聞。

在〈邶風·泉水〉中，詩人複合「情景虛寫」、「虛構虛寫」與「時空虛實」等寫作技巧，傳達衛女思鄉之愁：

恧彼泉水，亦流于淇。有懷于衛，靡日不思。爰彼諸姬，聊與之謀。

（一章）

出宿于涕，飲餞于禰。女子有行，遠父母兄弟。問我諸姑，遂及伯姊。

<sup>145</sup>（清）馬瑞辰，《毛詩傳箋通釋》（臺北：廣文書局，1999年5月再版），頁52上。

<sup>146</sup>程俊英、蔣見元，《詩經注析》上冊（北京：中華書局，2005年1月，第4次印刷），頁124。

(二章)

出宿于干，飲餞于言。載脂載牽，還車言邁。遄臻于衛，不瑕有害。

(三章)

我思肥泉，茲之永歎。思須與漕，我心悠悠。駕言出遊，以寫我憂。

(四章)

《詩序》：「泉水，衛女思歸也。嫁於諸侯，父母終，思歸寧而不得，故作是詩，以自見也。」<sup>147</sup>本詩敘述衛女的思鄉情愁，藉與同姓諸姬聊謀思鄉以為安慰。

〈泉水〉首章一二句，《鄭箋》說「以泉水之得流於淇，興己之欲歸於衛」<sup>148</sup>，呼應末章的肥泉之思，《毛傳》：「所出同，所歸異，為肥泉」<sup>149</sup>，馬瑞辰《毛詩傳箋通釋》說：「詩義蓋以肥泉之異流，興女之各嫁一方，然泉雖異歸，終入于衛。女子有行，遂與衛訣，又泉水之不若故思滋歎耳。孔廣森謂：『首章毖彼泉水，末章肥泉，只是一泉』其說是也。」<sup>150</sup>可見詩人觸景生情，以泉水流經女子所適之地，然而終將回歸衛地起興，泉流之景化實為虛，成為女子勾起思鄉愁緒，寄託思鄉情感之物，此為「情景虛寫」。

次章一二句「出宿于涕，飲餞于禰」，《鄭箋》說：「涕、禰者，所嫁國適衛之道所經，故思宿餞」<sup>151</sup>，陳奐《詩毛氏傳疏》說：「此衛女思歸而追念及來嫁時耳。」<sup>152</sup>，馬瑞辰《毛詩傳箋通釋》闡述：「此章出宿飲餞，是追溯其初嫁時所經則問於姑姊，亦追述其嫁時，預知義不得歸問于姑姊之詞。」<sup>153</sup>衛女回溯初嫁所經衛邑，設想歸鄉時沿途可為出宿、飲餞地；末章女子由想像回歸現實，以「我思肥泉，茲之永歎」呼應首章的思鄉情懷，然而歸鄉之事終究只能以想像

<sup>147</sup> (漢)鄭玄，《毛詩鄭箋》(臺北：學海出版社，2001年9月再版)，頁17上。

<sup>148</sup> (清)馬瑞辰，《毛詩傳箋通釋》(臺北：廣文書局，1999年5月再版)，頁46下。

<sup>149</sup> (漢)鄭玄，《毛詩鄭箋》(臺北：學海出版社，2001年9月再版)，頁17下。

<sup>150</sup> (清)馬瑞辰，《毛詩傳箋通釋》(臺北：廣文書局，1999年5月再版)，頁47下。

<sup>151</sup> (漢)鄭玄，《毛詩鄭箋》(臺北：學海出版社，2001年9月再版)，頁17上。

<sup>152</sup> (清)陳奐撰，國立政治大學中文系研究所主編《詩毛氏傳疏》(一)，《國學要籍叢刊之六》(臺北：臺灣學生書局，1981年10月)，頁113。

<sup>153</sup> (清)馬瑞辰，《毛詩傳箋通釋》(臺北：廣文書局，1999年5月再版)，頁47上。

虛景安慰自己，在現實中只能以出遊排遣憂思。二三章看似為衛女返鄉旅途場景的敘寫，然而由「遄臻于衛，不瑕有害」語中，透露對返鄉之行擔心不安，顯示女子無法作主歸寧之事，成行與否尚屬未知；因此二三章的返鄉旅途所言的場景，純然為女子假設如能返鄉的情境下所描寫，用幻想滿足現實的缺憾，因此運用「虛構虛寫」法。本詩以實境開頭，寫虛境二章，最後實境作結。陳繼揆《讀風臆補》甚至更進一步將全詩視為虛境：「全詩皆虛景也。因想成幻，構出許多問答，許多路途，又想到出遊寫憂，其實未出中門半步也。」<sup>154</sup>

從詩篇的時空架構看，由於歸衛一事僅是女子擬想，返鄉沿途出宿、飲餞地及親人相聚問候的情景，為尚未經歷的未來時空，因此為「虛時空」虛寫。程俊英、蔣見元《詩經注析》分析本詩說：「『出宿』二章，一憶往昔，一想來日，皆用虛筆。尤以第三章遣詞輕快，讀之有『千里江陵一日還』之感。雖憑空結撰，並非實境，然情文斐然，其迫急心情，躍然紙上。」<sup>155</sup>在結合虛實時空，讀者藉由切換虛實時空，更能感受詩中主角亟欲返鄉的憂思。本詩在「虛實時空」切換下結合「情景虛寫」、「虛構虛寫」，從多方角度的描摹以呈現詩中主角深切的愁思，戴君恩《讀風臆評》評曰：「蜃樓海氣，出有入無，詩人作怪如此，若認作實與諸姬謀之，謀之不可而出遊以寫其憂，則詩為拙手，作詩者為癡漢矣。」<sup>156</sup>傳達了〈泉水〉虛寫技巧應用巧妙。

## 小結

在釐清詩歌虛實論的源起、發展及虛實論的定義及具體內涵之後，以《詩經·國風》詩篇作為分析對象，考察虛實理論在作品中實際運用的情形，研究結果歸

<sup>154</sup>（明）戴君恩原本，（清）陳繼揆補輯，《讀風臆補》，收入《續修四庫全書》經部·詩類·第五八冊（上海：上海古籍出版社，清光緒六年拜經館刻本影印原書版，2002年），頁181上。

<sup>155</sup>程俊英、蔣見元，《詩經注析》上冊（北京：中華書局，1996年8月第2次印刷），頁106。

<sup>156</sup>（明）戴君恩，《讀風臆評》，收入《四庫全書存目叢書》經部·詩類·第六一冊（臺南：莊嚴文化出版社，明萬曆四十八年閔齊伋刻朱墨套印本，1997年2月），頁240。

納爲以下四點：

一、在藉他言意虛實法的應用上：

「部分概括虛寫」有如〈召南·羔羊〉，著重描繪人物凸出特徵的部分——「精美衣著」及「從容儀態」，引發對人物整體形象的批評；〈召南·何彼禠矣〉，運用華美的「車服」，引發讀者對此人物形象或褒或貶的聯想，可見《詩經》具有以服飾車馬概括虛寫人物形象的寫作特色；〈周南·樛木〉，葛藟與樛木的依附關係，概括了本詩整體意義，影響讀者的闡發本詩虛寫情形。「情景虛寫」是《詩經》中最基本而廣泛應用的虛實技巧，詩人結合情景，由虛而實、以實出虛，道出心中意緒。有如〈檜風·隰有萋楚〉，藉由萋楚猗靡之美，虛寫出更多令人印象深刻的苦痛情感；〈鄭風·野有蔓草〉，以良辰美景虛寫男女期會之情；〈邶風·柏舟〉，藉孤獨漂流河中的柏舟來寫虛寫「憂」的影象。「側面虛寫」有如〈鄘風·君子偕老〉，表面以麗辭反襯虛寫宣姜醜行；〈邶風·旄丘〉，以側面虛寫法表達黎臣逐漸高漲的怨責情緒；〈邶風·擊鼓〉，以側面虛寫征人悲淒的處境，加深無法歸鄉之愁情。

二、在虛擬幻想虛實法的應用上：

「設想虛寫」有如〈召南·草蟲〉，設想未來與所思念者相見；〈鄭風·緇衣〉，假託爲上位者爲其代言；〈周南·汝墳〉，以「虛構虛寫」來傳遞思婦思念下的想像之情。「願望虛寫」有如〈周南·螽斯〉，詩篇透過文字背後的深層意，傳達詩人內心的祝福情感；〈周南·桃夭〉，是祝願女子其婚後宜室宜家的願望虛寫。「虛構虛寫」有如〈周南·漢廣〉，詩人求愛不得轉由「虛構虛寫」出幻想的世界，令鬱悶得到抒發；〈召南·江有汜〉，詩人怨對所愛者捨己離去，以江水岔出的支流終將回歸主流爲聯想，虛構對方會後悔而回心轉意。

三、在時間空間虛實法的應用上：

「時間虛實」有如〈王風·采葛〉以心理的虛時間拉長實際時間，以表達深切的情意；〈王風·黍離〉藉植物成長的景象暗示時間的輪轉，表明置身無法抽離的憂思情境，因歷時之久而逐漸積鬱之情。「空間虛實」有如〈召南·殷其雷〉，

詩人以思婦角度想像征夫於遠處的虛空間裡，再三轉換戰場，疲於征戰之情景；〈周南·卷耳〉，連結思念者與被思念者的空間，兩地相思一樣情愁，結合思婦和征夫的情思，倍增無限的想像情感。「時空交錯」有如〈唐風·綢繆〉，以轉換「三星」的空間位置，代表時間的流逝；〈王風·君子于役〉同時並置多種虛實時空，在轉換虛實時空之中傳達思念情長。

四、在複合的虛寫技巧的應用上：

有如〈鄘風·牆有茨〉，詩文結合「情景虛寫」與「部分概括虛寫」，令人虛想詩人欲言又止，再三避談的衛宮之醜聞；〈邶風·泉水〉，應用「情景虛寫」、「虛構虛寫」與「時空虛實」等技巧，傳達衛女思鄉之愁。





## 第四章 《詩經》寫作藝術與虛實表現

### 第一節 寫作技巧與虛實之表現

葉嘉瑩在〈中國古典詩歌中形象與情意之關係例說——從形象與情意之關係看「賦、比、興」之說〉一文提到：「詩歌之所以異於散文者，除去外表的聲律之美外，更在於詩歌特別具有一種感發的素質。」<sup>1</sup>感發的素質即「興」，除「興」外，《詩經》中「比」的寫作藝術，亦有極高水準。本小節所論述的寫作技巧包含兩部分，第一部份即為「比興」，探討詩人運用「比興」藝術時，所表現出來詩歌虛實的情形；第二部份是論述詩人運用虛實寫作技巧，除有助於文意表達之外，更可以提升詩歌意境的渲染力，以增加情感的強度。「為主觀心情而行」，以製造情境令讀者聯想感受的寫作修辭，即陳望道《修辭學發凡》所謂的「意境上的辭格」<sup>2</sup>。

#### 一、比興之虛實表現

「比興」是塑造形象以傳遞思想感情的藝術手法，與情景間產生複雜的牽引關係，其表現特徵及作用，劉勰《文心雕龍·比興》云：

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。

3

指出比興藝術在創作上有「切類以指事」、「依微以擬議」等不同方法，然而「興

<sup>1</sup> 葉嘉瑩，〈中國古典詩歌中形象與情意之關係例說——從形象與情意之關係看「賦、比、興」之說〉，《迦陵談詩二集》（臺北：東大圖書公司，1985年2月），頁115。

<sup>2</sup> 見陳望道，《修辭學發凡》（香港：大光出版社，1964年2月），頁244。

<sup>3</sup>（梁）劉勰著，周振甫注，〈比興〉，《文心雕龍注釋》（臺北：里仁書局，2007年10月初版五刷），頁677。

則環譬以託諷」，比興在傳達情意時，在某種程度上有著取譬引類引發聯想的特性。葉嘉瑩指出由於在「興」的「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>4</sup>廖蔚卿，〈文心雕龍三論：第一章劉勰的創作論〉指出在情意與塑造的藝術形象的過程中，「比興」是「出於聯想及暗示以完成意象的方法」<sup>5</sup>，使彼此藝術手法互有涵蓋。下文論析前人對「比興」與虛實表現的觀點論見。

比興虛實的表現，前人多有論述，如方東樹《昭昧詹言》對「比興」的詮釋，可見在「興」的感發作用下，實如何帶引出虛的藝術美感呈現方式：

取象曰比，取義曰興；義即象中之義。凡禽魚、草木、人物、名數，萬象之中，義類同者，盡入比興。〈關雎〉即其義也。……愚謂比但有物象耳，興則有義。義者因物感觸，言在此而意寄於彼。知此，則言外皆有餘味，而不盡於句中。<sup>6</sup>

正言直述，易於窮盡；而難於感發人意。託物寓情，形容摹寫，反覆詠歎，以俟人之自得，所以貴比興也。<sup>7</sup>

比興取外物以寓情，在塑造的形象外，令文字之外產生諸多想像性的理解，因而表現餘味不盡的虛藝術美感。葉嘉瑩〈中國古典詩歌中形象與情意之關係例說——從形象與情意之關係看「賦、比、興」之說〉說明這是因為比興能連結「心」「物」間的關係，令情意與形象相互轉化，以傳情達意：

「比」和「興」二種作法，似乎都明白地顯示了「情意」與「形象」或「心」

<sup>4</sup> 葉嘉瑩，〈中國古典詩歌中形象與情意之關係例說——從形象與情意之關係看「賦、比、興」之說〉，《迦陵談詩二集》（臺北：東大圖書公司，1985年2月），頁126。

<sup>5</sup> 廖蔚卿，〈文心雕龍三論：第一章劉勰的創作論〉，《六朝文論》（臺北：聯經出版公司，1978年4月），頁17。

<sup>6</sup> （清）方東樹，《昭昧詹言》（臺北：漢京文化事業公司，1985年9月），頁471。

<sup>7</sup> （清）方東樹，《昭昧詹言》（臺北：漢京文化事業公司，1985年9月），頁475。

與「物」之間，有著由此及彼的某種密切關係……就「心」與「物」之間相互作用之孰先孰後的差別而言，一般說來，「興」的作用大多是「物」的觸引在先，而「心」的情意之感在後，而「比」的作用，則大多是已有「心」的情意在先，而借比為「物」來表達則在後……。<sup>8</sup>

在擔任觸引心物與情意形象間的論述看來，比興本身具有虛實轉換的機能，從而表現外物與情感間結合的虛實美感。而比興蘊意深厚，能「以小見大」以濃縮物象意義釋放詩歌情感，有著種綜合修辭的特性，李健《比興思維研究：對中國古代一種藝術思維方式的美學考察》闡述：

受某一（類）事物的啟發或借助於某一（類）事物，綜合運用聯想、想像、象徵、隱喻等手段，表現另一（類）事物的美的形象，展示其美的內涵的藝術思維方式。<sup>9</sup>

比興在外物與情意間相互感發中，以「聯想、想像」在開放式的空間裡，由實出虛，著重虛方式連結情意；而以「象徵、隱喻」蓄積蘊含物象的情意，展現虛實相生的美感。除了比興本身的機制運作是種虛實手法的藝術，讀者藉由比興還原物象中情意的過程，亦有虛實互生的情形。可見《詩經》中的比興寫作手法，能夠扮演著將文字語言轉換為虛實藝術的關鍵。

以〈陳風·東門之楊〉《詩序》與《朱傳》取興差異來看：

〈陳風·東門之楊〉

東門之楊，其葉牂牂。昏以為期，明星煌煌。（一章）

<sup>8</sup> 葉嘉瑩，〈中國古典詩歌中形象與情意之關係例說——從形象與情意之關係看「賦、比、興」之說〉，《迦陵談詩二集》（臺北：東大圖書公司，1985年2月），頁120。

<sup>9</sup> 李健，《比興思維研究：對中國古代一種藝術思維方式的美學考察》（合肥：安徽教育出版社，2003年8月），頁140。

東門之楊，其葉肺肺。昏以為期，明星晢晢。(二章)

全詩二章，形式複疊。各章一二句以景物起興，第三句賦寫事物意，第四句寫景作結。方玉潤《詩經原始》評曰：「辭意閃爍」、「玩其詞頗奇奧，隱約難詳」<sup>10</sup>，確實如此，詩文提供解詩線索少，暗示多，僅於第三句提供「昏以為期」，連結興句，並貫串後文的展開。

《詩序》曰：「東門之楊，刺時也。昏姻失時，男女多違，親迎女猶有不至者也。」<sup>11</sup>從興句到應句的銜接，《毛傳》首章一至三句說：「言男女失時，不逮秋冬」，第四句為男女「期而不至也」<sup>12</sup>；《鄭箋》：「楊葉肺肺，三月中也。興者，喻時晚也，失仲春之月也。」<sup>13</sup>《毛傳》、《鄭箋》言晚春楊樹蓊盛，是從興句取男女嫁娶逾時已晚之義，「以起下文刺親迎而不至之事」<sup>14</sup>，用以諷刺男女踰期失時嫁娶。在《詩序》之說，興句本身即有蘊含「過時」之意，是第一層虛想；對照章三四句期約未至，興句進一步又帶有諷刺意味，為第二層虛想。

朱熹《詩經集註》亦以各章一二句為興，在第一章云「東門相期之地也，楊柳之揚起者也」，詩旨為「男女期會而有負約不至者，故因見所以起興也」。<sup>15</sup>王靜芝《詩經通釋》承朱說：「至者由黃昏候至啓明，當必為男子也」。<sup>16</sup>詩人見東門之楊，興起聯想曾與人相約於此，然對方未如約之事，見景而觸興，所謂「東門之楊，其葉肺肺」僅是詩人以當時或曾經所見之景，以聯想久候他人未至之情。

在《詩序》、朱熹兩派說法中，〈東門之楊〉之興，可以是聯想經驗中的景象，用以觸物起情，也可以是虛寫具暗示意義之語，在不同讀者的主觀需求中，有著不同的虛想詮釋。

<sup>10</sup> (清)方玉潤，《詩經原始》第一冊(臺北：藝文印書館，1960年6月)，頁626。

<sup>11</sup> (清)陳奐撰，國立政治大學中文系研究所主編《詩毛氏傳疏》(一)，《國學要籍叢刊之六》(臺北：臺灣學生書局，1981年10月)，頁330-331。

<sup>12</sup> (漢)鄭玄，《毛詩鄭箋》(臺北：學海出版社，2001年9月再版)，頁56上。

<sup>13</sup> (漢)鄭玄，《毛詩鄭箋》(臺北：學海出版社，2001年9月再版)，頁56上。

<sup>14</sup> (清)陳奐撰，國立政治大學中文系研究所主編《詩毛氏傳疏》(一)，《國學要籍叢刊之六》(臺北：臺灣學生書局，1981年10月)，頁330。

<sup>15</sup> (宋)朱熹，《詩經集註》(仿古字版)(臺北：萬卷樓圖書公司，2004年9月初版五刷)，頁65。

<sup>16</sup> 王靜芝，《詩經通釋》(臺北：輔仁大學文學院，1968年7月)，頁285。

再看〈邶風·匏有苦葉〉，詩文興句提供的想像空間大，詩旨眾說紛紜：

匏有苦葉，濟有深涉。深則厲，淺則揭。(一章)

有瀾濟盈，有鷺雉鳴；濟盈不濡軌，雉鳴求其牡。(二章)

雝雝鳴鴈，旭日始旦。士如歸妻，迨冰未泮。(三章)

招招舟子，人涉卬否。人涉卬否，卬須我友。(四章)

本詩四章，均寫渡水時河濱所見之景，第一章一二句寫以腰舟渡河，具有通權達變，因地制宜之聯想意義；次章寫濟水濱所見車行、母雉鳥求偶鳴叫之聲；三章續寫濟水濱雁鳴黎明之初曉；末章言船夫催促上船，而詩文主角堅持等候友伴。由於詩篇前三章藉景寄託多隱微之意，甚至各章可單獨立意，如何以興句之景串連詩篇，諸家發揮的聯想的空間大而各有異說。

《詩序》云：「匏有苦葉，刺衛宣公也。公與夫人並為淫亂」。<sup>17</sup>首章一二句《毛傳》標興曰：「八月之時，陰陽交會，始可以為昏禮，納采問名。」《鄭箋》謂曰：「以水深淺喻男女」，「各順其人之宜，為之求妃耦」；次章一二句《毛傳》以鷺雉鳴，申意衛夫人淫泆之志，第二句《鄭箋》謂：「有瀾濟盈，謂過於厲，喻犯禮深也」；第三章一二句《鄭箋》「鴈者隨陽而處，似婦人從夫」喻犯禮不自知；末章《鄭箋》謂「舟人之子，號召當渡者，猶媒人之會男女無夫家者，使之為妃匹；人皆從之而渡，我獨否」。<sup>18</sup>《序》說取興聯想考量教化功能<sup>19</sup>，因此二三章渡河之景物均解讀為虛寫刺淫說法。

與《詩序》相較，方玉潤說詩見解較為開闊，指本詩為諷世座右銘，未必專刺宣公。其謂首章「借涉水以喻涉世，提出深淺二字作主，以見涉世須當有識，

<sup>17</sup> (漢) 鄭玄，《毛詩鄭箋》(臺北：學海出版社，2001年9月再版)，頁14下。

<sup>18</sup> (漢) 鄭玄，《毛詩鄭箋》(臺北：學海出版社，2001年9月再版)，頁14下、15上。

<sup>19</sup> 王靜芝，說明作〈序〉原則有五：合於「思無邪」，「合於美刺」、「合於禮教」、「合於政治要求」、「合於歷史」。見王靜芝，《詩經通釋》(臺北：輔仁大學文學院，1968年7月)，頁19。

量度時務知其淺深而後行」<sup>20</sup>，銜接下文以暗示「刺世禮義漸滅」<sup>21</sup>之旨。

吳闈生《詩義會通》承《毛傳》「遭時制宜」之興，然說詩旨為隱君子「審于自處，而諷進不以道者」。<sup>22</sup>他申意次章以「濟盈」喻「涉亂世」，第三章以「歸妻」喻「求仕以待天下之清」，末章則為喻婉謝仕進之詞。<sup>23</sup>

而程俊英、蔣見元《詩經注析》則主張應除去比興用義，單以即景興情論詩，認為通篇賦寫渡頭見聞的種種景象，暗示婚嫁之詩：「這是一位女子在濟水岸邊等待未婚夫時所唱的詩」，「此詩通篇為『賦』，前三章但寫渡口的所見所聞，在這些景物的描繪之中，隱隱約約露出詩中主人公的影子，至末章始表出人物，點明主題」。<sup>24</sup>

在以上各家說法中，由於每人對興語的判定不一，因而形成闡釋的極大差異結果。雖然我們無法確知詩人所處語境，無由確切瞭解詩之本義，對於各家說法是非對錯，難以置喙，不過從釋「興」較釋「賦」更能深入詩之微旨來看，可見比興藝術解讀的彈性大。再加上縱使每個人都以興語視之，但如何將興語與人事義有機結合，也是人各異說，因而經常可看到將《詩經》興語作不同的聯想引伸闡釋，使得詩的寫作以相同實物起興，卻引發解讀者多樣不同的虛想，呈現《詩經》獨有的虛實寫作藝術，而這種寫作藝術對後來詩歌比興藝術產生一定的影響。

## 二、修辭之虛實表現

陳望道在《修辭學發凡》〈引言〉中提到修辭與主旨的虛實關係：

積極手法的辭面子和辭裏子之間，又常常有相當的離異，不像消極手法那樣的密合。我們遇見積極修辭現象的時候，往往只能從情境上去領略它，用情感去感受它，又須從本意或上下文的關係上去臆度它，不能單看辭

<sup>20</sup> (清)方玉潤，《詩經原始》第一冊（臺北：藝文印書館，1960年6月），頁304。

<sup>21</sup> (清)方玉潤，《詩經原始》第一冊（臺北：藝文印書館，1960年6月），頁303。

<sup>22</sup> 吳闈生，《詩義會通》（臺北：洪氏出版社，1977年9月再版），頁25。

<sup>23</sup> 吳闈生，《詩義會通》（臺北：洪氏出版社，1977年9月再版），頁25。

<sup>24</sup> 程俊英、蔣見元，《詩經注析》上冊（北京：中華書局，2005年1月，第4次印刷），頁87

頭，照辭直解。<sup>25</sup>

引文中提到修辭使文字與主旨（辭面子和辭裏子）存在離異關係，卻能由情境領略、臆度它，可知這種積極的修辭本身就是一種虛實藝術的表現，在虛境帶領讀者感受詩文情意。陳望道《修辭學發凡》在第五篇〈積極修辭一〉提到「修辭」表現虛實藝術使人感受語文情意的方法：

必須積極地利用中介上一切所有的感性因素，如語言的聲音，語言的形體等，同時又使語言的意義，帶有體驗性具體性。每個說及的事物，都像寫說者經歷過似地，帶有寫說者的體驗性，而能在看讀者的心裏喚起了一定的具體的形象。<sup>26</sup>

由此可見，修辭能使文字化實為虛，使思想感情具體化，為題旨形塑想像的情境，令人體會感受而產生共鳴。

繪畫藝術強調留白的重要，在於空白能留給觀賞者聯想的空間而與畫景交流，在虛實相生下，產生感人的情境。笄重光《畫筌》：「虛實相生，無畫處皆成妙境。」<sup>27</sup>，所強調的正是「虛」的作用，又宗白華說：「中國詩詞文章裡都著重這空中點染，博虛成實的表現方法，使詩境、詞境裡面有空間，有蕩漾，和中國畫面具有同樣的意境結構。」<sup>28</sup>在《詩經》篇中的呼告、感嘆、設問修辭中，同樣具有「留白」的效果，能製造聯想的虛境以拓展文字有限的意義空間，以表現虛實相生的效果；而「倒反、誇飾」分別以言意間的衝突對立及震撼懾人的強烈情感，以表現虛實藝術的美感。下文以呼告、感嘆、設問、倒反、誇飾等五項修辭，論述其虛實藝術的表現。

<sup>25</sup> 陳望道，《修辭學發凡》（香港：大光出版社，1964年2月），頁11。

<sup>26</sup> 陳望道，《修辭學發凡》（香港：大光出版社，1964年2月），頁74。

<sup>27</sup>（清）笄重光著，吳思雷注，《畫筌》（成都：四川人民出版社，1982年2月），頁24。

<sup>28</sup> 宗白華，〈中國藝術意境之誕生〉，《美學與意境》（臺北：淑馨出版社，1989年4月），頁220。

### (一)呼告與虛實表現：

黃慶萱對「呼告」的寫作修辭的定義是：

說話或作文中，先呼叫對方，以引起對方注意，再告訴他要說的事情；甚至突然撇開聽眾或讀者，直接對所敘的人或事物，呼名傾訴，以表達更為強烈的情感：都稱為「呼告」。<sup>29</sup>

「呼告」在呼名引人注意的過程，能傾瀉積聚的情感，詩文所表達的，不僅是事實的陳述，還包含「呼叫他人」時所蓄積的、虛相的洶湧感情，在文字情感的實虛結合之下，令人在想像中彷彿身歷其境感受內容的情境。「呼告」修辭能將文字以外的情緒起伏化虛為實為人感受，間接描繪出詩人具體的情感張力，用震撼深刻讀者印象的一種虛實藝術的表現。例如在〈邶風·日月〉中，詩人的沈痛心緒在「呼告」修辭輔助下，在文字外帶出更深沈痛苦的悲傷情緒：

日居月諸，照臨下土。乃如之人兮，逝不古處。胡能有定？寧不我顧！

(一章)

日居月諸，下土是冒。乃如之人兮，逝不相好。胡能有定？寧不我報！

(二章)

日居月諸，出自東方。乃如之人兮，德音無良。胡能有定？俾也可忘！

(三章)

日居月諸，東方自出。父兮母兮！畜我不卒，胡能有定？報我不述！

(四章)

本詩詩旨，《詩序》說：「衛莊姜傷己也。遭州吁之難，傷己不見荅於先君，以至

<sup>29</sup> 黃慶萱，《修辭學》（臺北：三民書局，2004年1月，增訂3版2刷），頁513。



困窮之詩也。」<sup>30</sup>《朱傳》：「莊姜不見答於莊公，故呼日月而訴之。」<sup>31</sup>，屈萬里《詩經詮釋》就詩中文字呈現直接論詩說：「此詩當是婦人不得於其夫者所作」<sup>32</sup>首章興句，用「日居月諸」呼告，側面虛寫出明亮日月未能照亮詩人，以減輕其內心的痛苦。方玉潤《詩經原始》說：「夫仰日月而訴幽懷，見三光照臨下土，罔非地義天經之常，而不謂倫紀間乃有如是人。……一訴不已，乃再訴之，再訴不已，更三訴之。三訴不聽，則惟有自呼父母而歎其生我之不辰。蓋情極則呼天，疾痛則呼父母，如舜之號泣于旻天、于父母耳。此怨極也。」<sup>33</sup>前三章運用疊章換字，將痛苦的情緒層層加深，表達詩人內心莫大的怨憤；末章形式雖不同於前三章，然而可以想像的是，從一開始的呼天告地，轉為呼告父母，詩人的苦楚已經到了極盡難以承受的地步。《史記·屈賈列傳》，太史公曰：「夫天者人之始也，父母者人之本也。人窮則反本。故勞苦倦極未嘗不呼天也，疾痛慘怛，未嘗不呼父母也。」<sup>34</sup>陳望道在《修辭學發凡》中說「呼告」：「發生在情感急劇處，而且常常帶有比擬或示現的性質」<sup>35</sup>可見詩人飽受怨憤而發出的沈痛吶喊而呼父母，用「呼告」虛寫出自身處境的極端痛苦。

## (二)感嘆與虛實表現

程俊英、蔣見元在《詩經注析》提到《詩經》歎詞作用為「感歎、贊歎、語氣」等。<sup>36</sup>《詩序》云：「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。」<sup>37</sup>而朱熹《詩經集註》〈傳序〉曰：「夫既有欲矣，則不能無思；既有思矣，則不能無言；既有言矣，

<sup>30</sup> (漢) 鄭玄，《毛詩鄭箋》(臺北：學海出版社，2001年9月再版)，頁12上。

<sup>31</sup> (宋) 朱熹，《詩經集註》(仿古字版)(臺北：萬卷樓圖書公司，2004年9月初版五刷)，頁15。

<sup>32</sup> 屈萬里，《詩經詮釋》(臺北：聯經出版事業公司，2006年10月初版第十六刷)，頁50 程俊英等人從之，見程俊英、蔣見元，《詩經注析》上冊(北京：中華書局，2005年1月，第4次印刷)，頁72。

<sup>33</sup> (清) 方玉潤，《詩經原始》第一冊(臺北：藝文印書館，1960年6月)，頁288-289。

<sup>34</sup> 瀧川龜太郎編著，《史記會注考證》(臺北：宏業書局，1994年9月再版)，頁983。

<sup>35</sup> 陳望道，《修辭學發凡》(香港：大光出版社，1964年2月)，頁130。

<sup>36</sup> 程俊英、蔣見元，《詩經注析》上冊(北京：中華書局，2005年1月，第4次印刷)，頁58。

<sup>37</sup> (漢) 鄭玄，《毛詩鄭箋》(臺北：學海出版社，2001年9月再版)，頁1。

則言之所不能盡，而發於咨嗟咏歎之餘者，必有自然之音響節族（音奏）而不能已焉。」<sup>38</sup>可見情感除了以文字語言表達之外，也能化爲感嘆，以聲音幫助情感抒發。相對於有形文字，感嘆表達情意，是以情感附於聲之中，傳達無形情緒；由此可知，「感嘆」是以虛藝術表達盈餘的情感方式，屬於虛實表現藝術的一種。關於「感歎」修辭格的定義，黃慶萱《修辭學》說：

當一個人遇到可喜、可怒、可哀、可樂之事物，常會以表露情感之呼聲，來強調內心的驚訝或贊歎、傷感或痛惜、歡笑或譏嘲、憤怒或鄙斥、希冀或需要。這種以呼聲表露情感的修辭法，就叫「感歎」。<sup>39</sup>

由引文可知，「感歎」修辭能爲文字內容補充情感。以下舉《詩經》〈召南·騶虞〉、〈秦風·權輿〉爲例。在〈召南·騶虞〉：

彼茁者葭。壹發五豝。于嗟乎騶虞！（一章）

彼茁者蓬。壹發五豮。于嗟乎騶虞！（二章）

《詩序》：「騶虞，鵠巢之應也。鵠巢之化行，人倫既正，朝廷既治，天下純被文王之化，則庶類蕃殖，蒐田以時。仁如騶虞，則王道成也。」<sup>40</sup>《毛傳》以爲「騶虞」：「義獸也。」<sup>41</sup>而姚際恆《詩經通論》據賈誼《禮篇》：「騶者，天子之囿也。虞者，囿之司獸者也」<sup>42</sup>且「《爾雅·釋獸》無騶虞」<sup>43</sup>，說詩旨爲：「詩人美騶虞之官克稱其職也。」<sup>44</sup>今從之。〈騶虞〉採用 AA 曲式，二章疊章複沓。各章第二

<sup>38</sup>（宋）朱熹，〈傳序〉，《詩經集註》（仿古字版）（臺北：萬卷樓圖書公司，2004年9月初版五刷），頁1。

<sup>39</sup>黃慶萱，《修辭學》（臺北：三民書局，2004年1月，增訂3版2刷），頁37。

<sup>40</sup>（漢）鄭玄，《毛詩鄭箋》（臺北：學海出版社，2001年9月再版），頁9下。

<sup>41</sup>（漢）鄭玄，《毛詩鄭箋》（臺北：學海出版社，2001年9月再版），頁9下。

<sup>42</sup>（漢）賈誼，《賈誼新書》卷六，收入《二十二子》第十三冊（臺北：先知出版社，1976年），頁179。

<sup>43</sup>（清）姚際恆，《詩經通論》（臺北：廣文書局，1997年10月三版），頁47。

<sup>44</sup>（清）姚際恆，《詩經通論》（臺北：廣文書局，1997年10月三版），頁47。

句，馬瑞辰《毛詩傳箋通釋》曰：「壹發五豝、壹發五豮，二壹字皆發語詞。」<sup>45</sup> 詩人見掌鳥獸之官能善於驅趕豕以供天子狩獵，而以「于嗟乎」讚歎美之。馬建忠《馬氏文通》曰：「歎字終於單音，而極於三音，至矣。」<sup>46</sup> 詩人心中溢美之情，捨棄文字實質的表達，而以感歎「用一種呼聲或類乎呼聲的詞句」<sup>47</sup>，具體化強烈的思想情感，以虛出實令人聯想獲取。

### (三)設問與虛實表現

「所謂設問，是指在語文中，故意採用詢問語氣，以引起對方注意的一種修辭方法」。<sup>48</sup> 詩人或運用自問自答，或問而無答，或問而暗答等設問，隱藏欲言而未言之旨意，預留空間引人聯想詩文的確指的意蘊，以虛實手法傳達咀嚼不盡的餘韻美感。在〈齊風·南山〉的設問，令人聯想詩人的諷刺之意：

南山崔崔，雄狐綏綏。魯道有蕩，齊子由歸。既曰歸止，曷又懷止？

(一章)

葛屨五兩，冠綏雙止。魯道有蕩，齊子庸止。既曰庸止，曷又從止？

(二章)

蓺麻如之何？衡從其畝。取妻如之何？必告父母。既曰告止，曷又鞠止？

(三章)

析薪如之何？匪斧不克。取妻如之何？匪媒不得。既曰得止，曷又極止？

(四章)

〈南山〉詩旨在刺齊襄公「鳥獸之行，淫乎其妹」<sup>49</sup>。本段所論設問包含二

<sup>45</sup> (清)馬瑞辰，《毛詩傳箋通釋》(臺北：廣文書局，1999年5月再版)，頁33上。

<sup>46</sup> (清)馬建忠著，章錫琛校注，《馬氏文通校注》(北京：中華書局，1988年9月)，頁487。

<sup>47</sup> 陳望道說感歎的作用：「深沉的思想或猛烈的感情，用一種呼聲或類乎呼聲的詞句表出的，便是感歎辭。」陳望道，《修辭學發凡》(香港：大光出版社，1964年2月)，頁145。

<sup>48</sup> 蔡宗陽，《文法與修辭》下冊(臺北：三民書局，2001年1月，初版一刷)，頁48。

<sup>49</sup> (漢)鄭玄，《毛詩鄭箋》(臺北：學海出版社，2001年9月再版)，頁14下。

部分，一是三、四章一至四句的自問自答，一是四章末句問而不答等二種。首先，二三章一至四句先設問再自答。由於提問具有聚焦效果，因此虛寫出詩人強調的重點所在；再者自問而自答，暗示著此事人人盡知之理，透露出詩中主角明知故犯，達到間接諷刺之效。

其次，四章末句之設問，看似問而不答，實際虛答，讀者須藉由想像，才能獲得問句背後的隱藏意義。劉玉汝《詩續緒》：「此於末句止設怪問之辭，不為答之之語，然其所以答者，昭然已具於問之中。蓋傷禮以問，故一發問而其情已露，不待答也。其事已著，不必答也。中冓之惡，不可答也。為國諱惡，不宜答也。故問焉而所答自在其中，不必悉言而意已切至。此所謂婉曲之妙譏刺之工者也。」<sup>50</sup>所謂「不待答」、「不必答」、「不可答」均是詩人隱藏於問句中的諷刺虛寫，因此本詩不答之問亦是答，作品蘊旨及作者所透露的情感，讀者已由設問裡發起聯想得之，程俊英《詩經注析》說道：「每章末句均用無答的設問式，留給讀者去思考，既收到『言者無罪』的效果，又可加強詩的諷刺力量。」<sup>51</sup>〈南山〉藉助設問手法，作為掩飾，令讀者漸進式的剝除主角假面具；用含蓄委婉方式揭開淫佚獸行的真相，表現了諷刺寫作的虛實藝術。又如〈陳風·株林〉：

胡為乎株林？從夏南，匪適株林。從夏南。（一章）

駕我乘馬，說于株野。乘我乘駒，朝食于株。（二章）

《詩序》：「株林，刺靈公也。淫乎夏姬。驅馳而往，朝夕不休息焉。」<sup>52</sup>本詩二章，詩人轉換敘述人稱的口氣，一層又一層加深諷刺的主旨。馬瑞辰《毛詩傳箋通釋》說：「上二句，詩人故意設為問詞，若不知其淫於夏姬者，以為從夏南游耳，」下二句當連讀，謂其非適株林從夏南也，言外見其實淫於夏姬。此詩人立

<sup>50</sup>（元）劉玉汝，《詩續緒》卷六，收入《文津閣四庫全書》經部·詩類·第二六冊（北京：商務印書館影印，2005年），頁427。

<sup>51</sup>程俊英、蔣見元，《詩經注析》上冊（北京：中華書局，2005年1月，第4次印刷），頁274。

<sup>52</sup>（漢）鄭玄，《毛詩鄭箋》（臺北：學海出版社，2001年9月再版），頁56下。

言之妙。」<sup>53</sup>此詩第一章以第三者的角度設問，語氣彷彿不知道有靈公君臣淫乎夏姬之事，以虛寫手法，諷刺他們還認為外人不知淫亂之事，此為第一層諷刺；第二章陳靈公君臣自述驅馳前往夏姬處，詩人轉以第一人敘述視點，由陳靈公君臣自言他們在株野休息，在夏姬家吃早餐淫亂之事，為第二層諷刺。連貫二章詩義，陳靈公君臣荒淫之事已昭然若揭，但他們還是厚顏無恥無動於衷，諷刺之意溢乎言外。

#### (四)倒反與虛實表現

陳望道《修辭學發凡》對「倒反」的定義是：「說者口頭的意思和心裡的意思完全相反的」<sup>54</sup>，這是以正面文字意義，表達反面情意的方法。「倒反」能使文字語言與暗藏情意呈現衝突的美感，從虛境加強傳達的思想情感。以〈鄭風·狡童〉為例：

彼狡童兮，不與我言兮。維子之故，使我不能餐兮。(一章)

彼狡童兮，不與我食兮。維子之故，使我不能息兮。(二章)

《詩序》說詩旨：「狡童，刺忽也。不能與賢人圖事，權臣擅命也。」<sup>55</sup>；而《朱傳》：「淫女見絕，而戲其人之詞。言悅己者眾，子雖見絕，未至於使我不能餐也。」<sup>56</sup>錢鍾書《管錐篇》評曰：「尊本文而不外驚，謹嚴似勝漢人舊解。」<sup>57</sup>，然而方玉潤《詩經原始》：「不惟未至之義，詩無其文；即悅己之眾，詩亦並無其意」<sup>58</sup>因此就詩文本，除去《詩序》政教說、《朱傳》淫奔說，本文採今人余培林《詩經

<sup>53</sup> (清)馬瑞辰，《毛詩傳箋通釋》(臺北：廣文書局，1999年5月再版)，頁129上。

<sup>54</sup> 陳望道，《修辭學發凡》(香港：大光出版社，1964年2月)，頁136。

<sup>55</sup> (漢)鄭玄，《毛詩鄭箋》(臺北：學海出版社，2001年9月再版)，頁37。

<sup>56</sup> (宋)朱熹，《詩經集註》(仿古字版)(臺北：萬卷樓圖書公司，2004年9月初版五刷)，頁43。

<sup>57</sup> 錢鍾書，《管錐篇》(香港：太平圖書公司，1980年8月)，頁108。

<sup>58</sup> (清)方玉潤，《詩經原始》第二冊(臺北：藝文印書館，1960年6月)，頁478。

正詁》所言：「女子因所愛者情好漸疏而憂念之詩。」<sup>59</sup>。

〈狡童〉全詩採用二章疊章複沓曲式，各章一二句，為女子以第三者角度責備此「狂妄小子」<sup>60</sup>，不與自己說話、不與自己共餐；三四句轉而向對方呼告，傾訴自己因此憂心得吃不下飯，也無法安寢，將自己心中抑鬱的苦悶，加罪於對方疏遠的行為。詩篇用倒反修辭，表面看來是語語怪罪對方，卻也道出女子因為對方疏遠的行為，因而憂思抑鬱，余培林《詩經正詁》說：「稱其『狡童』，詈罵中猶有愛意，非憎惡之也。若憎惡之，何以竟為之不能餐、息哉？不共言、不共食，乃細微小事，而竟為之不能餐息，愛之亦深矣。」<sup>61</sup>詩文以倒反語意，在字裡行間透露出言外之意，虛寫出女子對對方難以斷絕的情意。

#### (五)誇飾與虛實表現

所謂「誇飾」，蔡宗陽《文法與修辭》在修辭學上的定義是：

是指在語文中，為了表達強烈的情感或鮮明的意象，故意誇大其詞，遠遠超過事實，運用放大或縮小事物的特徵、作用、形象、數量等方式的一種修辭技巧。<sup>62</sup>

「誇飾」修辭，陳望道《修辭學發凡》以「鋪張辭」稱之，認為「誇飾」在虛實的呈現，附會主觀情意的表現：

說話上所以有這種鋪張辭，大抵由於說者當時，重在主觀情意的暢發，不重在客觀事實的記錄。我們的主觀情意，每當感動深切時，往往以一當十，

<sup>59</sup> 余培林，《詩經正詁》上冊（臺北：三民書局，1993年10月），頁242。

<sup>60</sup> 余培林，《詩經正詁》（臺北：三民書局，1993年10月），頁243。

<sup>61</sup> 余培林，《詩經正詁》上冊（臺北：三民書局，1993年10月），頁242。

<sup>62</sup> 蔡宗陽，《文法與修辭》下冊（臺北：三民書局，2001年1月），頁115。

不能適合客觀的事實。<sup>63</sup>

這種「言過其實」的寫作，是將洶湧的情感力量收納於文辭之中，令人在強烈的文字效果下，間接感受詩文釋放的洶湧情感。劉勰《文心雕龍·夸飾》：「神道難摹，精言不能追其極；形器易寫，壯辭可得喻其真。」<sup>64</sup>其中「壯辭」即是誇飾修辭；「誇飾」能將文旨裡抽象細膩、難以盡數描繪的情感，在大能量大包容性的特質下一網羅，使虛實相生進而呈現詩人意識中的主觀情境。以〈衛風·河廣〉為例：

誰謂河廣？一葦杭之。誰謂宋遠？跂予望之。（一章）

誰謂河廣？曾不容刀。誰謂宋遠？曾不崇朝。（二章）

《詩序》：「河廣，宋襄公母歸于衛，思而不止，故作是詩也。」<sup>65</sup>《鄭箋》：「宋桓公夫人、衛文公之妹，生襄公而出。襄公即位，夫人思宋，義不可往，故作詩以自止。」<sup>66</sup>方玉潤說詩旨為「宋襄公母思歸宋不得也」<sup>67</sup>，本文從之。全詩採兩問兩答，首章正面作答，次章為否定作答。各章一二句，《鄭箋》曰：「誰謂河水廣與？一葦加之，則可以渡之。喻狹也，今我之不渡，直自不往耳，非為其廣」，「不容刀，亦喻狹小」。<sup>68</sup>三四句《鄭箋》：「誰謂宋國遠與？我跂足則可以望見之，亦喻近也。」<sup>69</sup>，而「曾不崇朝」是指不用一個早上便可以到達（宋國）。<sup>70</sup>各章二、四句，以誇飾手法表現思歸心切。在主觀情意主導下，詩人眼中的黃河已非

<sup>63</sup> 陳望道，《修辭學發凡》（香港：大光出版社，1964年2月），頁131。

<sup>64</sup>（梁）劉勰著，周振甫注，〈夸飾〉，《文心雕龍注釋》（臺北：里仁書局，2007年10月初版五刷），頁693。

<sup>65</sup>（漢）鄭玄，《毛詩鄭箋》（臺北：學海出版社，2001年9月再版），頁28上。

<sup>66</sup>（漢）鄭玄，《毛詩鄭箋》（臺北：學海出版社，2001年9月再版），頁28上。

<sup>67</sup>（清）方玉潤，《詩經原始》第二冊（臺北：藝文印書館，1960年6月），頁408。

<sup>68</sup>（漢）鄭玄，《毛詩鄭箋》（臺北：學海出版社，2001年9月再版），頁28上。

<sup>69</sup>（漢）鄭玄，《毛詩鄭箋》（臺北：學海出版社，2001年9月再版），頁28上。

<sup>70</sup>《鄭箋》：「行不終朝」，見（漢）鄭玄，《毛詩鄭箋》（臺北：學海出版社，2001年9月再版），頁28上。

現實之寬度，用蘆葦編成的小船便可以航渡過河，河的寬度甚至比刀片還薄；距離宋國之近，墊起腳尖就可以望見，不用一個早上便可以到達。錢鍾書《管錐篇》：「蓋人有心則事無難，情思深切則視河水清淺；跂以望宋，覺洋洋者若不能容刀、可以葦杭。」<sup>71</sup>詩人運用言過其實的誇飾技巧，「抒描深切的感動」<sup>72</sup>，在誇張的言語之外，令人體會在藝術虛寫中，所表現出真實而自然的情意。

## 第二節 形式構思與虛實之表現

《詩經》的虛實寫作藝術，不僅表現在比興及內容修辭上，透過重章複沓的結構形式，亦能觸引文外生義的虛實美感。葉嘉瑩《葉嘉瑩說詩講稿》提到：

有人認為詩歌的創作要注重「比興」，也就是借用形象來傳遞情意，這樣，彷彿「賦」就不重要了。其實，這並非完全正確。「比」、「興」當然是可以借用物的形象，使讀者有更真切的感受；但真正使一首詩能傳達出感發力量的，並不僅僅只是形象而已，……還有一個因素，就是敘寫的句法和章法。……形象安排的層次，……形象組織起來的適當的動詞、形容詞、句法章法的結構，都可以產生一種效果，有一種直覺的感動。使人感動的是詩中的形象是怎樣結合及表現出來的，而不是空泛的形象的堆砌。形象是重要的，敘寫的口吻也是重要的。「賦」沒有形象，感發從何而來？就只能來自敘寫的口吻及句法章法。<sup>73</sup>

詩之所以感發讀者而令其情動於中，不僅顯現在啓人聯想的比興解讀藝術和文中修辭裡，也在句法章法組成的形式中。作品的形式在特殊的安排下，亦能興起虛

<sup>71</sup> 錢鍾書，《管錐篇》（香港：太平圖書公司，1980年8月），頁95。

<sup>72</sup> 陳望道，《修辭學發凡》（香港：大光出版社，1964年2月），頁132。

<sup>73</sup> 葉嘉瑩，《葉嘉瑩說詩講稿》，收入《迦陵說詩叢書》第六冊（北京：中華書局，2008年1月）頁44-45。



實效果，令人感染意境產生直覺的感動。袁行霈《中國詩歌藝術研究》提到：

詩，不僅作為書面文字呈諸人的視覺，還作為吟誦或歌唱的材料訴諸人的聽覺。……詩人在寫詩的時候自然會注意聲音的組織，既要用語言所包涵的意義去影響讀者的感情；又要調動語言的聲音去打動讀者的心靈，使詩歌產生音樂的效果。<sup>74</sup>

「長歌固然可以一氣呵成，短歌則要靠反覆的歌唱才能喚起聽眾的感覺，讓旋律迴盪於心中」。<sup>75</sup>緣於可以合樂的歌詞，《詩經》多是重章複沓形式，尤以〈國風〉為甚。<sup>76</sup>這種間接傳達情韻的方法，即便是失去音樂的現代，讀者透過複沓形式的再三詠讀，仍在內容之外感受繚繞的餘韻。這是一種將情感結合音樂的特性而成的藝術形象，宗白華〈中國藝術意境之誕生〉說：「用節奏、和聲、旋律構成的音樂形象，和舞蹈、詩歌結合起來，就在繪畫、雕塑、文學等造型藝術以外，拿它獨特的形式傳達生活的意境，各種情感的起伏節奏。」<sup>77</sup>在《詩經》裡，可以發現虛實藝術不僅安排在文字內容裡，也在章句結構上的佈局。詩人真正所欲表達的，除了在文字的言外之意，也會利用詩文重章複沓的形式來渲染情感、傳達意境。

### 一、複沓形式虛寫意境

《詩經》在藝術構思上的虛寫，運用能夠合於音樂的歌詞特性，利用反覆吟咏在讀者的聯想中創造一種虛的意境。這類詩文的詩旨在文章中可能很模糊，但是透過聯想後，在文字外產生的具有補充詩文意義的虛藝術，讓全詩呈現完整而

<sup>74</sup> 袁行霈，《中國詩歌藝術研究》（增訂本）（北京：北京大學出版社，1997年5月），頁121-122。

<sup>75</sup> 黃坤堯，〈《詩經》創作與音樂形式〉，《詩歌之審美與結構》（臺北：文史哲出版社，1996年12月），頁13-14。

<sup>76</sup> 據夏傳才先生的統計，〈國風〉160篇中複沓形式之詩便佔了131篇。見夏傳才，《詩經語言藝術新編》（北京：語文出版社，1998年1月），頁42-43。

<sup>77</sup> 宗白華，〈中國藝術意境之誕生〉，《美學與意境》（臺北：淑馨出版社，1989年4月），頁352。

鮮明的形象，這樣複沓形式的虛寫的效果，猶如沈德潛《說詩碎語》所言：「詩有不用淺深不用變換，略易一二字，而其味油然而出者，妙於反覆詠歎也。」<sup>78</sup>

陳望道《修辭學發凡》：

人於事物有熱烈深切的感觸時，往往不免一而再，再而三地反覆申說；而所有一而再，再而三顯現的形式，如街上的列樹，慶節的提燈，也往往能夠給與觀者一種簡純的快感，修辭上的反覆就是基於人類這種心理作用而成。<sup>79</sup>

可見再三反覆的形式，也能感染讀者，具有帶動聯想的虛實作用。這種虛寫藝術本文以「複沓形式虛寫意境」稱之。以下舉幾首詩篇為例說明之：

〈周南·采芣〉

采采芣苢，薄言采之。采采芣苢，薄言有之。(一章)

采采芣苢，薄言掇之。采采芣苢，薄言捋之。(二章)

采采芣苢，薄言袺之。采采芣苢，薄言襮之。(三章)

《詩序》：「采芣，后妃之美也。和平則婦人樂有子矣。」<sup>80</sup>這是漢儒一貫將詩意引伸於政教的解釋策略。屈萬里《詩經詮釋》就詩中文字直截解為「此咏婦人採芣苢之詩」<sup>81</sup>〈采芣〉全詩三章，重章複沓；清·王夫之評曰：「『采采芣苢』，意在言先，亦在言後，從容涵泳，自然生其氣象。」<sup>82</sup>詩文意涵淺白，語言質樸，透過更替「采、有；掇、捋；袺、襮」六字，將讀者的目光聚焦在手部採集的動

<sup>78</sup> (清)沈德潛，《說詩碎語》，收入丁福保編，《清詩話》，(臺北：明倫出版社，年1971年12月)，頁525。

<sup>79</sup> 陳望道，《修辭學發凡》(香港：大光出版社，1964年2月)，頁198。

<sup>80</sup> (漢)鄭玄，《毛詩鄭箋》(臺北：學海出版社，2001年9月再版)，頁4上。

<sup>81</sup> 屈萬里，《詩經詮釋》(臺北：聯經出版事業公司，2006年10月初版第十六刷)，頁14。

<sup>82</sup> (清)王夫之，《薑齋詩話》，收入丁福保編，《清詩話》(臺北：明倫出版社，年1971年12月)，頁4。

作；而形式的再三重複，使文字彷彿活了起來，一章又一章的鏡頭畫面，生動呈現了婦女採車前草的現場，令讀者彷彿置身其中，表現出「詩中有畫」的虛實美感，因此方玉潤《詩經原始》評此詩：…「豈以其無所指實？殊不知此詩之妙，正在其無所指實而愈佳也。夫佳詩不必盡皆徵實，自鳴天籟一片好音，尤足令人低回無限；若實而按之，興會索然矣。讀者試平心靜氣涵泳此詩，恍聽田家婦女，三三五五於平原繡野，風和日麗中，羣歌互答，餘音裊裊，若遠若近，忽斷忽續，不知其情之何以移，而神之何以曠，則此詩可不必細繹而自得其妙焉。」<sup>83</sup>，本詩以婦女採芣苢的畫面，在複沓的形式輔助下，引發無窮興味，創造出更勝文字所能表達情意的虛寫效果，而表現出以實顯虛的聯想美。再如〈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。(一章)

翹翹錯薪，言刈其楚。之子于歸，言秣其馬。漢之廣矣，不可泳思；江之永矣，不可方思。(二章)

翹翹錯薪，言刈其萑。之子于歸，言秣其駒。漢之廣矣，不可泳思；江之永矣，不可方思。(三章)

近代學者直接從文字的表層義論詩，普遍認為〈漢廣〉是求之不得的戀愛詩<sup>84</sup>，在虛實藝術的表現除了在前文已論述的「虛構虛寫」法以呈現旨意外<sup>85</sup>，外在的形式結構暗示了情意的傳達。

本詩三章疊章複沓，章末「漢之廣矣，不可泳思；江之永矣，不可方思」四句未改一字，再三疊咏，王先謙《詩三家義集疏》評曰：「二、三章重舉江漢，

<sup>83</sup> (清)方玉潤，《詩經原始》第一冊(臺北：藝文印書館，1960年6月)，頁191-192。

<sup>84</sup> 諸如屈萬里云：「此當是愛慕游女而不能得者所作」，見屈萬里，《詩經詮釋》，頁15；王靜芝：「山中樵人之戀歌」，見王靜芝，《詩經通釋》，頁49；陳子展：「民間流傳的戀愛詩」，見陳子展，《詩三百解題》，頁32。

<sup>85</sup> 詳見第三章第二節〈虛擬幻想虛實法〉第三項〈虛構虛寫〉法，頁82-83。

以深致其贊美，長言之不足，又咏嘆之。」<sup>86</sup>這種複沓的效果，將「游女不可得」的心情，化入迷離浩渺的江漢之水；令欣賞者在吟咏中，產生想像的美感，也令詩中主角揪心無奈的情意得以繼續繚繞延展，達到輝映作品內容而增添情意的虛寫效果。

## 二、複沓形式虛寫內容

所謂「複沓形式虛寫內容」，是指「採用複沓的形式，經各章換用幾個字，起到一章接一章推進詩意發展的作用」。<sup>87</sup>在形式重疊的詩篇中，有些詩篇不更變基本的結構，僅易換少數文字調整意義，藉由反復疊詠的形式作用下，令人觀見一一開展鋪陳的內容。章句形式本身不像內容文字能夠明白表達內容，然而透過形式重疊，卻也令人聯想體會詩境。黃永武《詩與美》談「漸層」的美感說：

「在詩意上的命意上旋折旋深，不像單純無異的反覆，而是輕重有序，愈展愈妙的一種變化手段，如海螺旋轉，如寶塔層層，予人層次遞增，步步近逼的律動，讀來舒暢而有動感，給人美的印象。」<sup>88</sup>複沓形式能在文字之外，進一層表現內容的言外之意，傳達餘韻的虛實藝術。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。（一章）

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，諸兄之言，亦可畏也。（二章）

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。（三章）

《詩序》：「將仲子，刺莊公也。不勝其母，以害其弟。弟叔失道，而公弗制；

<sup>86</sup>（清）王先謙撰，吳格點校，《詩三家義集疏》上冊（臺北：明文書局，1988年10月），頁55。

<sup>87</sup> 夏傳才，《詩經語言藝術新編》（北京：語文出版社，1998年1月），頁49。

<sup>88</sup> 黃永武，《詩與美》（臺北：洪範書店，1987年12月第四版），頁120。

祭仲諫而公弗聽。小不忍，以致大亂焉」<sup>89</sup>，乃言詩文引伸之義。從詩文本看，姚際恆《詩經通論》說：「〈小序〉謂「刺莊公」，予謂就詩論詩，以意逆志，無論其為鄭事也，淫詩也，其合者吾從之而已。今按以此詩言鄭事多不合，以為淫詩則合，吾安能不從之，而故為強解以不合此詩之旨耶！」，「此雖屬淫，然女子為此婉轉之辭以謝男子，而以父母、諸兄及人言可畏，大有廉恥，又豈得為淫者哉！」<sup>90</sup>，方玉潤《詩經原始》進一步說：「此詩難保非采自民間閭巷鄙夫婦相愛慕之辭」<sup>91</sup>，從詩文本看應是「女子拒人求愛之詩」<sup>92</sup>。

本詩三章形式複疊，各章前三句更換「里、牆、園、杞、桑、檀」六字；四至八句分別換言「父母、諸兄、人」。各章二三句，馬瑞辰《毛詩傳箋通釋》謂「《周禮》二十五家為社，各樹其土之所宜木，與〈毛傳〉二十五家為里合。蓋里各立社，社各樹木。」又說「古者社必樹木，里即社也，杞即社所樹木也。古者桑樹于牆，檀樹于園」。<sup>93</sup>循章寫「踰里、踰牆、踰園」及「杞、桑、檀」等樹，傳達出仲子由遠而近的追求行動；透露出女子懷愛仲子卻婉而拒之的矛盾行為。各章四至八句，以由親而疏的關係層層擴散寫害怕他人的閒言閒語，間接表達女子因擔憂不符禮教的行為而拒絕他人示愛，暗示詩旨所在。徐常吉曰：「由踰里而牆而園，仲之來也以漸而迫也。由父母而諸兄而眾人，女之畏也以漸而遠。」<sup>94</sup>詩文沒有明說的衝突心理，透過形式反覆宣說傳達出來。柯慶明《中國文學的美感》分析說：

在〈將仲子〉一詩裏，三章複沓形式中所顯現的內容意義的發展性更清晰、更重要。因為所做為結論的「亦可畏也」的對象，已由近及遠的自「父母之言」、「諸兄之言」而歸結到「人之多言」；這不但與「仲子」所「踰」

<sup>89</sup>（漢）鄭玄，《毛詩鄭箋》（臺北：學海出版社，2001年9月再版），頁34上。

<sup>90</sup>（清）姚際恆，《詩經通論》（臺北：廣文書局，1997年10月三版），頁101。

<sup>91</sup>（清）方玉潤，《詩經原始》第二冊（臺北：藝文印書館，1960年6月），頁453。

<sup>92</sup> 屈萬里，《詩經詮釋》（臺北：聯經出版事業公司，2006年10月初版第十六刷），頁135。

<sup>93</sup>（清）馬瑞辰，《毛詩傳箋通釋》（臺北：廣文書局，1999年5月再版），頁78。

<sup>94</sup> 見（清）王鴻緒等，《欽定詩經傳說匯纂》卷五，收入《文津閣四庫全書》經部·詩類·第二八冊（北京：商務印書館影印，2005年），頁324。

的「我里」、「我牆」、「我園」所形成的由遠而近的發展對揚，而且正是呼之欲出的展示了敘述者所真正關切苦惱的正是社會生活中的禮教的規範。<sup>95</sup>

吳闈生《詩義會通》評〈將仲子〉說「語語是拒，實語語是招」<sup>96</sup>，形式的詠歎，表現女子憂於禮教規範而拒絕對方的求愛行爲，卻欲迎還拒的矛盾心理。詩人在複沓的結構下，假藉讀者聯想的美感，補充說明了詩文中未言的弦外之音；而引發聯想美感的手法，正是透過換字複沓，使內容旨意表現出逐章遞進的虛實藝術。又如〈召南·標有梅〉：

標有梅，其實七兮。求我庶士，迨其吉兮。(一章)

標有梅，其實三兮。求我庶士，迨其今兮。(二章)

標有梅，頃筐墜之。求我庶士，迨其謂之。(三章)

《詩序》：「標有梅，男女及時也。召南之國，被文王之化，男女得以及時也。」<sup>97</sup>除去附會教化之語，余培林就詩論詩說：「此述女子逾齡而望嫁之詩也。」<sup>98</sup>，本文從之。本詩寫作方法，陳奐《詩毛氏傳疏》曰：「梅由盛而衰，猶男女之年齒也。梅、媒聲同，故詩人見梅而起興」。<sup>99</sup>〈標有梅〉全詩三章，複沓形式以虛寫內容表現在各章二、四句。「標」，《鄭箋》：「落也。」<sup>100</sup>詩文內容說擊落梅果，各章第二句梅樹上的果子，由首章七成未落，到次章剩三成，末章則「頃筐取之於地」<sup>101</sup>，言樹上已無梅果；說明梅果由極盛而衰無，以喻時間流逝，女子年齡漸大。

<sup>95</sup> 柯慶明，《中國文學的美感》（臺北：麥田出版社，二版一刷，2006年1月1日），頁85。

<sup>96</sup> 吳闈生《詩義會通》言：「舊評語語是拒，實語語是招，蘊藉風流。案：此詩蘊藉風流，信然。詞旨與〈野有死麕〉略同，特彼辭猶峻，而此彌和婉。必謂陽拒而實招，亦過也。」（臺北：洪氏出版社（原樂天出版社），1977年9月再版），頁61。

<sup>97</sup>（漢）鄭玄，《毛詩鄭箋》（臺北：學海出版社，2001年9月再版），頁8上。

<sup>98</sup> 余培林，《詩經正詁》上冊（臺北：三民書局，1993年10月），頁58。

<sup>99</sup>（清）陳奐撰，國立政治大學中文系研究所主編《詩毛氏傳疏》（一），《國學要籍叢刊之六》（臺北：臺灣學生書局，1981年10月），頁62。

<sup>100</sup>（漢）鄭玄，《毛詩鄭箋》（臺北：學海出版社，2001年9月再版），頁8上。

<sup>101</sup>（漢）鄭玄，《毛詩鄭箋》（臺北：學海出版社，2001年9月再版），頁8上。

各章第四句，首章《鄭箋》：「求女之當嫁者之眾士，宜及其善時」<sup>102</sup>；次章「今」字，《鄭箋》曰：「急辭也」<sup>103</sup>；末章《毛傳》：「三十之男，二十之女，禮未備，則不待禮會而行之者，所以蕃育人民也」<sup>104</sup>，表示女子年華逐漸老去，急欲求嫁的心理。錢鍾書《管錐篇》評曰：

首章結曰云：「求我庶士，迨其吉兮」，尚是從容相待之詞。次章結云：「求我庶士，迨其今兮」，則敦促其言下承當，故《傳》云：「今，急辭也。」末章結云：「求我庶士，迨其謂之」，《傳》云：「不待備禮」，乃迫不乃緩，支詞盡芟，真情畢露矣。此重章之循序漸進（progressive iteration）者，〈桃夭〉由「華」而「葉」而「實」，亦然。<sup>105</sup>

詩篇利用重章的形式，在各章第二句暗示時間的流逝，以連結了第四句女子逐漸焦急的心理。黃永武在《中國詩學——鑑賞篇》說明詩的形式，「表現在文字外的有神韻。神韻雖在文字之外，卻必須依附文字。」<sup>106</sup>〈標有梅〉的複沓形式，在文字內容層層推進之餘，也將無形的時間流逝及女子抽象的心理狀態兩者具體化，附於組織形式之中，以供讀者憑藉想像詩文的確切的主旨。程俊英、蔣見元在《詩經注析》分析：

詩分三章，每章一層緊逼一層，與詩中人物心理活動的變化相適應。首章「迨其吉兮」，尚有從容相待之意；次章「迨其今兮」，已見焦急之情；至末章「迨其謂之」，可謂迫不及待了。三復之下，如聞其聲，如見其人。<sup>107</sup>

透過上文評語，可見〈標有梅〉的形式重疊補充了言外之意，表達出抽象的思想情感，暗示了女子逐漸焦慮的心情；內容在形式複沓下，實虛結合，形成統一的

<sup>102</sup>（漢）鄭玄，《毛詩鄭箋》（臺北：學海出版社，2001年9月再版），頁8上。

<sup>103</sup>（漢）鄭玄，《毛詩鄭箋》（臺北：學海出版社，2001年9月再版），頁8上。

<sup>104</sup>（漢）鄭玄，《毛詩鄭箋》（臺北：學海出版社，2001年9月再版），頁8上。

<sup>105</sup> 錢鍾書，《管錐篇》（香港：太平圖書公司，1980年8月），頁75。

<sup>106</sup> 黃永武，《中國詩學——鑑賞篇》（臺北：巨流圖書公司，1979年4月一版四刷），頁120。

<sup>107</sup> 程俊英、蔣見元，《詩經注析》上冊（北京：中華書局，2005年1月，第4次印刷），頁47。

審美境界。

### 第三節 內容寓意與虛實之表現

吳喬《圍爐詩話》認為「大抵文章實做則有盡，虛做則無窮。雅、頌多賦，是實做；風、騷多比興，是虛做。」<sup>108</sup>所謂「詩無達詁」，在各自表述的眾多注釋箋疏中，紛陳的旨意，展現了詩文寓意的多元虛作空間。本節試從詩文體裁著眼，區別前人闡述內容寓意的方式，作為《詩經》虛實藝術的探討。

所謂的內容「寓意」是指詩文的隱藏的意義，含有「寓意」的詩文都可說是「寓言」作品，其間又有「寓言」及「寓言式」的差別，余靜芳在〈寓言與寓言式作品〉一文定義為：

只有那些短小輕快幽默、運用勸喻或諷刺、可以「合理地破解」的作品才可以稱之為寓言。而有寓意的作品雖具有寓意豐厚、並運用比喻、象徵、投射等手法，創作由小見大、由具象到抽象的藝術「模型」等寓言化特徵，只能說明其作品有寓言化傾向，可稱為寓言式作品。<sup>109</sup>

按照余靜芳的定義，檢視〈國風〉的作品，多為「寓言」、「寓言式」兩類。從「寓言」可以「合理地破解」語中，可知寓言的體裁形式，在文字與意旨中隔有想像的空間；而「寓言式」作品給予讀者聯想啓示的空間更為開闊，余靜芳說「凡寓言式作品，無論其短長，必為厚重之作，必為生命力旺盛經得起時間考驗之作」<sup>110</sup>。本節以「寓言」及「美刺寄意」，分別論述《詩經》篇章運用「寓言」及「寓

<sup>108</sup> (清) 吳喬，《圍爐詩話》上冊(臺北：廣文書局，1969年9月初版)，頁32。

<sup>109</sup> 余靜芳，〈寓言與寓言式作品〉，《寧波大學學報(人文科學版)》，第16卷第2期(2003年6月)，頁57。

<sup>110</sup> 余靜芳，〈寓言與寓言式作品〉，《寧波大學學報(人文科學版)》，第16卷第2期(2003年6月)，頁59。



言式」塑造詩旨的虛實表現。

### 一、寓言與虛實之表現

比較「比興」藝術與「寓言」的關係，比興雖多有言外之意的「寓意」，與作品旨意的關係，僅是一種修辭方式，多作為導引聯想方向，以趨近旨意的手法；而「寓言」最主要的特徵在於擁有故事情節，並且容易連結主角的關係；帶有勸喻或諷刺性，以虛構題材比喻方式，寄託作者情意。<sup>111</sup>寓言詩的虛構文本以及情意寄託性質，令形象與旨意間存在疏離，進而表現了虛實藝術。下文以〈碩鼠〉、〈鷓鴣〉為例。

#### 〈豳風·鷓鴣〉

鷓鴣！鷓鴣！既取我子，無毀我室！恩斯勤斯，鬻子之閔斯。(一章)

迨天之未陰雨，徹彼桑土，綢繆牖戶。今女下民，或敢侮予。(二章)

予手拮据，予所捋荼，予所蓄租，予口卒瘡：曰予未有室家。(三章)

予羽譙譙，予尾脩脩，予室翹翹。風雨所漂搖。予維音嘒嘒。(四章)

〈鷓鴣〉為禽言寓言詩，詩文深層義《詩序》曰：「鷓鴣，周公救亂也。成王未知周公之志，公乃為詩以遺王。名之曰鷓鴣焉。」<sup>112</sup>《朱傳》進一步闡述：「武王克商，使弟管叔鮮蔡叔度監于紂子武庚之國。武王崩，成王立，周公相之。而二叔以武庚叛且流言于國曰：『周公將不利于孺子。』故周公東征二年，乃得管叔武庚而誅之，而成王猶未知周公之意也。公乃作此詩以貽王，託為鳥之愛巢者

<sup>111</sup> 余靜芳闡述寓言的特徵：第一：寓言故事簡單，結構簡短，人物關係或植物的擬人關係較單純（不需要錯綜複雜的結構故事）。第二：寓言故事圍繞著人或動植物展開，主人公可以是人，可以是有生物或無生物，虛構性強。第三：寓言故事是帶有勸喻或諷刺的故事。第四：寓言的寓意（即深刻道理）需借助比喻反映出來，以故事為喻體，以寓意為文本，進行比喻寄托。見余靜芳，〈寓言與寓言式作品〉，《寧波大學學報（人文科學版）》，第16卷第2期（2003年6月），頁59。

<sup>112</sup>（漢）鄭玄，《毛詩鄭箋》（臺北：學海出版社，2001年9月再版），頁62下。

呼鷓鴣……以比武庚既敗管蔡，不可更毀我王室也。」<sup>113</sup>寓言實質意義至此甚明。詩文本意有完整的故事事件敘述，依各章情節開展。以禽鳥哀求呼告鷓鴣惡鳥，已抓走鳥子<sup>114</sup>，不要再毀壞鳥巢；訴說因養育雛鳥及築巢而憂病的處境，以及身處危困的外在環境。詮解〈鷓鴣〉，以藉鷓鴣猛禽比喻武庚，而以禽鳥為周公自喻。擬人的禽鳥與真實人物有言意上的位差，而令讀者產生聯想。吳闓生《詩義會通》評曰：「周公之文見於《詩》《書》者，皆極側怛深到，警湛非常，即以文論，亦千古之至聖也。」說明寓言詩結合文字與情意實虛的藝術，能產生啓發虛境的作用。

〈魏風·碩鼠〉

碩鼠碩鼠，無食我黍！三歲貫女，莫我肯顧。逝將去女，適彼樂土。樂土樂土，爰得我所。（一章）

碩鼠碩鼠，無食我麥！三歲貫女，莫我肯德。逝將去女，適彼樂國。樂國樂國，爰得我直。（二章）

碩鼠碩鼠，無食我苗！三歲貫女，莫我肯勞。逝將去女，適彼樂郊。樂郊樂郊，誰之永號。（三章）

《詩序》：「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。」<sup>115</sup>全詩三章《朱傳》說皆為「比」<sup>116</sup>體。詩篇敘述一隻備受寵慣的大老鼠，僅會坐享農作的辛勞成果，詩人不堪索求只好選擇離開牠，到嚮往的樂土過日子。詩人用碩鼠，塑造貪斂不施恩惠眷顧人民的在位者形象。表面指責碩鼠，實則令讀者聯想為痛罵在上位者令人深惡痛絕的苛賦行爲，柯慶明在《中國文學的美感》中說：「以『碩鼠』來取代聚斂的統治者『女』，無疑是改變了語言

<sup>113</sup>（宋）朱熹，《詩經集註》（仿古字版）（臺北：萬卷樓圖書公司，2004年9月初版五刷），頁73。

<sup>114</sup> 吳闓生曰：「（管蔡）為武庚誘取也」，見吳闓生，《詩義會通》（臺北：洪氏出版社，1977年9月再版），頁119。

<sup>115</sup>（漢）鄭玄，《毛詩鄭箋》（臺北：學海出版社，2001年9月再版），頁46上。

<sup>116</sup>（宋）朱熹，《詩經集註》（仿古字版）（臺北：萬卷樓圖書公司，2004年9月初版五刷），頁53。

的正常使用，而使整個語言與情緒的表現增長了美感品味的距離與空間，「超越確指的言說在意涵上的有限性，而開拓出足令觀賞者吟詠玩味的無限的美感體驗的空間來了。」<sup>117</sup> 詩文用「寓言」呈現內容主題的方式，令文字所指與詩人情意分隔，讀者在對「碩鼠」意義的「破譯」過程中，也展現了詩文的虛實美感。

## 二、美刺寄意與虛實之表現

本文提到的「美刺」寄意，是指詩文表面見不到，但深入其中，頗有美刺意謂。詩人作詩，如將寓意隱含在詩文之內，讀者解讀詩旨則必須揭開作品表面文字的面紗，由種種言外之意裡聯想，才能發掘作品的蘊義，可見隱含寓意的內容也影響著詩篇虛實的藝術表現。

詩人觸物起興，雖然「興」句與詩旨的相關，包含某種程度上的虛寫寓意，然而卻不一定是作品文本的內容主題所在。在《詩經》部分詩篇主旨，被包裝於詩文底下，單就表面詮解是無法掌握詩文的全貌，讀者必須反覆思索以深究文字背後的真正意涵，「詩中所描繪的事物，不是詩人真正要歌詠的對象，描繪的形象沒有獨立的意義，而是用打比方來表意說理」<sup>118</sup>，因而產生更多聯想歧義。這種以彼物寄託情意，猶如賈吉林在〈虛實手法與《詩經》的含蓄美〉一文中所說的「意藏篇中，言此意彼，含而不露」<sup>119</sup>可說是此類寓言式詩篇所表現的虛實特點。試以〈周南·樛木〉一詩為例：

南有樛木，葛藟纍之。樂只君子，福履綏之。(一章)

南有樛木，葛藟荒之。樂只君子，福履將之。(二章)

南有樛木，葛藟縈之。樂只君子，福履成之。(三章)

<sup>117</sup> 柯慶明，《中國文學的美感》（臺北：麥田出版社，2006年1月1日二版一刷），頁84。

<sup>118</sup> 這類咏物以寄意之詩，夏傳才以比體詩稱之。見夏傳才，《詩經語言藝術新編》〈說「比」的藝術〉（北京：語文出版社，1998年1月），頁132。

<sup>119</sup> 賈吉林，〈虛實手法與《詩經》的含蓄美〉，《畢節學院學報》，第27卷第2期，總第103期（2009年），頁70。

〈樛木〉全詩三章，每章四句，各章更迭僅換二個動詞。每章一、二句以「樛木」、「葛藟」物象起興，《毛傳》：「木下曲曰樛」<sup>120</sup>，而藟為「葛之屬」句有攀爬纏繞樛木的意象。〈樛木〉各家詮釋的詩旨有「臣子依君」，如屈萬里《詩經詮釋》：「此祝福之詩。所祝之君子，蓋亦有官爵者」。<sup>121</sup>而程俊英、蔣見元《詩經注析》說：

《昭明文選》潘安仁〈寡婦賦〉：「伊女子之有待兮，爰奉嬪于高族。承慶雲之光覆兮，荷君子之惠渥。願葛藟之蔓延兮，託微莖于樛木。」李善注：「言二草之託樛木，喻婦人之託夫家也。《詩》曰『南有樛木，葛藟纒之。』」潘賦和李注都以葛藟附樛木喻女子嫁「君子」，這是對詩本義的闡發，也是後人定它為新婚詩的根據。<sup>122</sup>

從婦女依夫的角度，認為「這是一首祝賀新郎的詩」<sup>123</sup>。方玉潤《詩經原始》則結合君臣夫婦相依的聯想關係，說：「君臣夫婦義本相通，詩人亦不過藉夫婦之情以喻君臣義。」從文章脈絡的安排上看，三章只更換六字，反覆吟詠，方玉潤：「三章只易六字，而往覆疊詠，愍歎之意自見」<sup>124</sup>，所言又從形式構思得到發想。而陳子展《詩三百解題》釋〈樛木〉，不僅從葛藟攀附樛木等外在意象解詩，還結合「樛木」為「惡木」意義，認為本詩美中帶刺，因而詩旨為「奴依從主」關係，他從社會主義階級對立觀念解釋此詩說：

這詩用葛藟附託樛木的形象來象徵奴隸依從主子的關係。樛木是什麼木？

《毛傳》說：「木下曲曰樛。這是惡木，無用之木，拿來象徵剝削人的統

<sup>120</sup> (漢)鄭玄，《毛詩鄭箋》(臺北：學海出版社，2001年9月再版)，頁3下。

<sup>121</sup> 屈萬里，《詩經詮釋》(臺北：聯經出版事業公司，2006年10月初版第十六刷)，頁10。

<sup>122</sup> 程俊英、蔣見元，《詩經注析》上冊(北京：中華書局，2005年1月，第4次印刷)，頁12。

<sup>123</sup> 程俊英、蔣見元，《詩經注析》上冊(北京：中華書局，2005年1月，第4次印刷)，頁12。

<sup>124</sup> (清)方玉潤，《詩經原始》第一冊(臺北：藝文印書館，1960年6月)，頁181。

治階級可算恰切，而且在歌頌之中帶有諷刺的意味。」<sup>125</sup>

從題材旨意的虛實來看，不論以何種關係詮釋詩旨，都離不開葛藟依附樛木的意象，藉由假借寫葛藟、樛木的名物，來引發讀者間接的虛想；在諸家的詮釋中，暗示引動虛想，而虛想又牽連其他類通的虛想意義，仿若連鎖效應般，製造多種詮釋詩旨的聯想，呈現「詩無達詁」的虛實美感。

## 小結

「《詩經》裡的詩本就是樂歌，能歌甚至有些還有舞，表現著音樂的節奏與和諧，藝術的形式美和內容是不割裂的。」<sup>126</sup>在《詩經》寫作技巧的虛實表現，包含特有的「比興」藝術、文字修辭、篇章排列方式的形式構思，以及內容寓意表現上，也呈現多種虛實美感。比興藝術在論述心和物或物象情意兩者間的關係。比興對作者而言是創作手法，能化物象之實為情意之虛；對讀者而言，則是化實為虛，從作品文字進入可能是作者情意的跳板。作者以「比興」的創作手法蘊含旨意，解讀作品的讀者也必須依循作者的藝術手法閱讀，因此「比興」藝術影響著詩旨，而讀者對詩旨的聯想闡釋也牽動著對虛實的判斷。

作品裡運用的文字修辭，是引發讀者虛實想像以逐步修飾對作品旨意領略的途徑，其中「呼告」、「感嘆」令人感受對蓄積已久的無形情緒的宣洩效果。在「倒反」修辭中，則是衝突的藝術，令人在無形的虛想中，增加真正意指之實的情意表現。「誇飾」修辭能夠直接強調所指涉對象的程度，令人聯想大能量的情感表現。「設問」的自問自答表面看來是「全實」，實際隱藏了無須待想之言外意；問而不答則以空白空間，預留讀者想像。

<sup>125</sup> 陳子展，《詩三百解題》（上海：復旦大學出版社，2001年10月），頁20。

<sup>126</sup> 宗白華，〈中國美學史專題研究：《詩經》和中國古代詩說簡論（初稿）〉，收入宗白華著，林同華編，《宗白華全集》第三卷（合肥：安徽教育出版社，1994年12月），頁491。

複沓形式的篇章組合方式，主要是因《詩經》的音樂性而產生，副歌的疊咏具有餘韻繚繞的效果，即使失去音樂曲調的詩歌內容，讀者藉由反覆詠讀下，仍舊有直覺的感動，進而感染虛藝術中的詩文情意。《詩經》部分篇章藉由更替少數文字，使詩文的內容具有臨場感，令讀者彷彿見到隨章節呈現的一幕幕情景。在內容寓意的虛實表現部分，在「寓言」表現虛實部分，〈豳風·鴟鵂〉以「鳥」形象來建構受欺壓的主角形象，是以虛顯實的表現；而〈魏風·碩鼠〉則是以慣養的大老鼠比喻索求無饜的地主，人民無法負荷將棄之到遠方樂土。在表現美刺寄意的寓言式詩篇，例如〈樛木〉以葛藟攀附樛木意象起興，諸家詮解有從「君臣相依」祝賀升官之意、有從「婦依夫」解詩為祝賀新郎，甚至以兩物象的本意為惡者作為聯想，解詩為美中帶刺「奴依從主」，明人陸時雍《詩鏡總論》云：「善言情者，吞吐深淺，欲露還藏，便覺此衷無限」<sup>127</sup>由《詩經》篇文慣用「美刺寄意」含蓄隱義的手法，在文本之外，給予讀者多重啓示的藝術空間。

---

<sup>127</sup>（明）陸時雍，《詩鏡總論》，收入丁仲祐輯，《續歷代詩話》下冊（臺北：藝文印書館，1974年4月），頁1700。

## 第五章 《詩經》虛實寫作藝術與審美

《詩經》虛實寫作藝術的美感效應，表現在作者、作品及讀者三方面，有「詩人寫作之含蓄美」、「讀者詮釋之聯想美」以及「作品與讀者交流之意境美」等三種美感，以下分別論述之。

### 第一節 詩人寫作之含蓄美

中國古代詩歌的藝術美之一，就是以簡潔、凝練的語言文字，寫出濃厚、耐人尋味的豐富內涵。而詩歌這種精煉的語言文字的運用相對於直白淺露、一覽無遺的篇章，它體現的正是一種「含蓄」的美感。中國歷代詩人都把含蓄美作為一個重要的創作原則，這是因為詩人在面對豐富多采、包羅萬象的生活和情感，難以用詩句全部描繪出來，因此，詩人運用「含蓄」的創作法則，構築詩作成為一個限豐富的藝術世界。童慶炳在〈有限向無限的生成—「含蓄」與「簡化性」〉一文中，對詩人創作的含蓄美有此論述：

詩人創造的意境不論多麼完整，與生活、感情相比，總是一個有限的局部、斷片、角落、枝葉。從豐富性這一點而言，詩永遠無法與生活競賽。這樣詩人為征服生活所採取的「策略」，必然是以個別概括一般，以有限表現無限，即「以少總多」，「萬取一收」，企望在「言外」建立起一個無限豐富的藝術世界。<sup>1</sup>

「含蓄」既然是歷代詩人追求的一種美學風格，歷代詩評家對於「含蓄」的意義及美感作用的關注層面自然是既深且廣的。所謂「含蓄美」，鍾嶸在《詩品·

<sup>1</sup> 童慶炳著，《中國古代心理詩學與美學》（臺北：萬卷樓圖書公司，1994年8月初版），頁105。

序》中說：「故詩有六義焉：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；弘斯三義，酌而用之，幹之以風力，潤之以丹彩，使詠之者無極，聞之者動心，是詩之至也。」<sup>2</sup>他已提到了詩歌「文已盡而意有餘」的含蓄美。(唐)司空圖加以明確、解釋此一概念，在《二十四詩品》中，「含蓄」被列為其中一品，云：

不著一字，盡得風流。語不涉己，若不堪憂。是有真宰，與之沉浮。如滿綠酒，花時反秋。悠悠空塵，忽忽海漚。淺深聚散，萬取一收。<sup>3</sup>

其中「不著一字，盡得風流」點明的正是詩歌中「含蓄美」的表現，不著一字並非寫詩不用文字，而是詩句字面上不留一絲痕跡，但卻飽含著超逸美妙的神韻，意趣無盡。(宋)姜夔作詩詞，他特別強調「語貴含蓄」，詩中自然流露朦朧含蓄的詩味，他在《白石道人詩說》中寫道：「語貴含蓄。東坡云『言有盡而意無窮』者，天下之至言也。……若句中無餘字，篇中無長語，非善之善者也。句中有餘味，篇中有餘意，善之善者也。」<sup>4</sup>(清)沈祥龍在〈論詞隨筆〉中承襲姜夔的論述，也提及：「含蓄者，意不淺露，語不窮盡，句中有餘味，篇中有餘意，其妙不外寄言而已。」<sup>5</sup>也就是說，含蓄的風格是不把作者的意思明白說出，而是含在所寫的形象裡，含而不露，耐人尋味。正像(清)吳景旭所撰《歷代詩話》裡說的那樣，「凡詩惡淺露而貴含蓄，淺露則陋，含蓄則旨，令人再三吟咀而有餘味。久之而其句與意之微，乃可得晰也。」<sup>6</sup>以此觀之，具有含蓄美的詩歌，除了語言要精煉，概括，讀之還要令人感受其「餘味」、「餘意」，富含生動、傳神的特質，才稱得上是一首有藝術美的好詩。(清)劉大櫚嘗云：「文貴遠，遠必含蓄。或句上有句，或句下有句，或句中有句，或句外有句，說出者少，不說出者多，

<sup>2</sup> (梁)鍾嶸著，曹旭集注，《詩品集注》(上海：上海古籍出版社，1996年8月)，頁39。

<sup>3</sup> 何文煥編訂，《歷代詩話》(臺北：藝文印書館，1959年8月再版)，頁25。

<sup>4</sup> 郭紹虞主編，《中國歷代文論選(第二冊)》(上海：上海古籍出版社，1990年3月)，頁404。

<sup>5</sup> 唐圭璋編，《詞話叢編十二》(臺北：廣文書局，1967年5月初版)，頁4068。

<sup>6</sup> 楊家駱主編，《歷代詩話中冊》(臺北：世界書局，1961年10月初版)，頁458。



乃可謂之遠。」<sup>7</sup>其中「說出者少，不說出者多」也是相似的蘊藉含蓄之意。著重詩歌「含蓄美」的相關論述，還有如(清)吳喬在《圍爐詩話》提及：「詩貴有含蓄不盡之意，尤以不著意見聲色故事議論者為最上。」<sup>8</sup>近人錢鍾書《管錐篇》對〈狡童〉釋文亦提到：「其意初未明言，而寓於字裡行間，即『含蓄』也。」<sup>9</sup>所提到的「含蓄」，指的都是詩人在抒發情感時，往往不會直接道出心中所想，而要由讀者自行解讀詩作，尋出令人咀嚼再三的詩意。由此看來，含蓄就是用極少量的具體的可感的藝術形象，來表現豐富的生活內容和思想感情，給讀者以想像的無限廣闊的空間。詩歌作者在創作中有意將所欲言之意蘊藏不露，以引發讀者的想像與聯想，從而獲得意在言外的審美效果，這正是「含蓄」的藝術魅力所在。

詩的含蓄表現，主要是詩人用詩中的形象去啓迪讀者，進而使讀者去聯想、去回味；詩人創作的具體形象是實寫，讀者詮釋激發的聯想、想像是虛寫，因此，詩人運用的虛實寫作技巧表現出詩作的含蓄美感。含蓄美的主要表現形式，自然是含而不露、虛實相生——所欲表達的意思不在言辭中流露，而是隱含在具體的實象裡，讓讀者自己去猜度與想像。具備這種含蓄美特點的詩篇，在《詩經》〈國風〉中十分常見，如〈魏風·陟岵〉：

陟彼岵兮，瞻望父兮。父曰嗟予行役，夙夜無已。上慎旃哉，猶來無止！

(一章)

陟彼屺兮，瞻望母兮。母曰嗟予季行役，夙夜無寐。上慎旃哉，猶來無棄！

(二章)

陟彼岡兮，瞻望兄兮。兄曰嗟予弟行役，夙夜必偕。上慎旃哉，猶來無死！

(三章)

<sup>7</sup> (清)劉大櫚著，舒蕪校點，《論文偶記》(北京：人民文學出版社，1998年5月)，頁7。

<sup>8</sup> (清)吳喬撰，《圍爐詩話》上冊(臺北：廣文書局，1969年9月初版)，頁19。

<sup>9</sup> 錢鍾書，〈狡童〉，《管錐篇》(香港：太平圖書公司，1980年8月)，頁109。

本詩為「行役者思家之詩」。<sup>10</sup>詩中每章前二句，實寫行役者因思念家人而登山遠眺；之後各章四句，詩人筆鋒轉換，以遠方親人立場寫對行役者的叮嚀與祝願。詩人突兀轉換角色的用意，在詩中並無交代，以虛帶實，給人無窮聯想餘地。方玉潤深刻體會本詩表現的含蓄手法，他在《詩經原始》評〈陟岵〉：「筆以曲而愈達，情以婉而愈深。」<sup>11</sup>可見含蓄體現出餘意不盡美感。

## 第二節 讀者詮釋之聯想美

上文提到《詩經》含蓄美感左右著虛實藝術，而童慶炳〈有限向無限的生成〉一文中提到：

含蓄作為一種美的形態，又是讀者鑑賞再創造的需要，其心理機制就是讀者對詩作中空白的填充與投射。中國詩學之所以強調「文外之重旨」（劉勰），強調「語盡意未窮」（白居易），強調「景外之景」、「象外之象」（司空圖）、「言有盡而意無窮」（蘇軾），強調「句子有餘味，篇中有餘意」（姜夔），強調「語忌直，言忌淺，脈忌露，味忌短，音韻忌散緩，亦忌迫促」（嚴羽），強調「用意十分，下語三分」（魏慶之），強調「欲露」還藏（陸時雍），強調「寄言」（沈祥龍），其根本原因之一是相信讀者的再創造的能力，相信讀者在再創造的審美投射中，能充分地把握住詩歌字面以外的重旨、意味和景象，而且相信讀者對詩歌文末的「思而得之」，會獲得再創造的愉悅。<sup>12</sup>

童慶炳〈有限向無限的生成〉談「含蓄美」連結了讀者欣賞所產生的聯想美感：

<sup>10</sup> 屈萬里，《詩經詮釋》（臺北：聯經出版事業公司，2006年10月初版第十六刷），頁187。

<sup>11</sup> （清）方玉潤，《詩經原始》第二冊（臺北：藝文印書館，1960年6月），頁544。

<sup>12</sup> 見童慶炳，《中國古代心理詩學與美學》（臺北：萬卷樓圖書公司，1994年8月），頁108。

從欣賞的角度看，「含蓄」，之所以能成為美就在於讀者的心理投射機制的充分發揮。在讀者的「投射」機制充分發揮作用下，儘管詩裡提供的是「半」，但「半」可以多於「全」；提供的是「虛」，但可以「虛實相生」；提供的是有盡之言，但獲得的是「無窮之意」。概而言之，正是讀者投射機制的作用，填充了詩裡的「空白」，使詩獲得「不著一字，盡得風流」的品格。<sup>13</sup>

因此作品的含蓄帶動了讀者心理機制填充的聯想，含蓄文字之有限之「實」，引發讀者對言外之意（「虛」）的想像。作品含蓄與讀者聯想，可謂關係密切。馬會說明兩者關係：

中國古典詩詞講究緣情言志，其意境是追求含蓄、悠遠，反對直露。直寫部分為景（實），深藏的部分尤其沒有為詩詞直接表現，而由聯想、想像所造成、補充的部分為虛。<sup>14</sup>

在講求溫柔敦厚的傳統下，《詩》委婉而含蓄，在字詞呈現的模糊美感，文字以外，在詩歌語言跳躍的片段，倚靠讀者從聯想所得的詩文韻味美，修補畫面。柯慶明也提到：

透過物象的的呈示為手段，是如何的能夠超越確指的言說在意涵上的有限性，而開拓出足令觀賞者吟詠玩味的無限美感體驗空間來了。但是這種美感體驗的無限空間，卻絕對是文學性的美感所特有的人類情意的知覺、領會與想像的無涯領域與專屬範疇。<sup>15</sup>

<sup>13</sup> 童慶炳，《中國古代心理詩學與美學》（臺北：萬卷樓圖書公司，1994年8月），頁110。

<sup>14</sup> 馬會，〈虛實相生與意境的形成〉，《昭烏達蒙族師專學報（漢文哲學社會科學版）》，第25卷第2期（2004年），頁35。

<sup>15</sup> 柯慶明，《中國文學的美感》（臺北：麥田出版社，二版一刷，2006年1月1日），頁84。

要超越確指的言說意涵的有限性，可以從人類特有的知覺來領會。這裡所指的領會出的美感，是透過想像之「虛」，來得到無限美感體驗。此正為讀者詮釋之中獲得的聯想美感。宗白華在《中國美學中重要問題的初步探索》一文中認為：

由形象產生的意象境界就是虛實的結合，一個藝術品，沒有欣賞者的想像力的活躍，是死的，沒有生命，一張畫可以使你神遊，神遊就是「虛」。<sup>16</sup>

宗白華正是從藝術品與欣賞者的關係出發，來闡述虛實論的這一層含義。藝術家創造的形象是「實」，這形象引發接受者的再創造即是「虛」，虛實結合便是接受者憑審美想像參與到作品中去「神遊」後獲得的「意象境界」。可見藝術作品透過讀者的想像美感，得以豐富藝術作品的形象。由以上論述可知，文學作品的價值與意義有待讀者的完成，即「文本」必須在讀者的參與之後，才能算是真正的藝術作品。讀者的詮釋、聯想，是組織美感經驗的重要因素之一；《詩經》的靈活躍動之美，讀者豐富多采的詮釋功不可沒。

「聯想」一詞，依照心理學的解釋，是從某一件事物或觀念聯想起和它有關的另一件事物或觀念的心理作用。在此要注意的是，「聯想」並不是漫無目的的幻想，毫無主軸的空想，它必須瞭解作品或對象，以理解為基礎，並根據已知的經驗來詮釋當前的事物，才能真正領略文章經營布局之妙，才能真正釋放文章之美。讀者詮釋激發的聯想美，與讀者豐富多元的詮釋、聯想造成的審美差異有關。在《詩經》的詮釋中，由於詩的含義常常並不顯露，甚至於「興發於此，而義歸於彼」<sup>17</sup>（〈與元九書〉），加上讀者（接受者）的心理、情感狀態的不同，對同一首詩，常常因讀者（接受者）的不同而會有不同的解釋，這時作者已然隱去。因此，

---

<sup>16</sup> 宗白華著，林同華編，《宗白華全集》第三卷（合肥：安徽教育出版社，1996年9月，第2次印刷），頁454。

<sup>17</sup>（唐）白居易，顧學頡點校，《白居易集》卷四十五（北京：中華書局，1996年），頁961。

董仲舒云：「詩無達詁」<sup>18</sup>強調作者與讀者之間存在著隔膜，而在讀者的再創作中，可能產生和作者不同的想法、不同的興發感動。這一點在中國古文論中也有很豐富的論述，例如宋人劉辰翁在《須溪集》卷六〈題劉玉田選杜詩〉中所說的：「觀詩各隨所得，別有自用。」<sup>19</sup>「各隨所得」，講的就是詩歌詮釋中的因人而異，解讀者對詩作品的理解和解釋，有時出現與作品的原意不相交涉，解讀者完全可以根據自己的感受、聯想和需要對作品作創造性的理解和發揮。又如王夫之在《薑齋詩話》卷一所說的「作者用一致之思，讀者各以其情而自得。……人情之遊也無涯，而各以其情遇，斯所貴於有詩。」<sup>20</sup>譚獻在〈復堂詞錄序〉亦說：「側出其言，傍通其情，觸類以感，充類以盡。甚且作者之用心未必然，而讀者之用心何必不然。」<sup>21</sup>這些論述都可以引用來說明《詩經》的詮釋存在著審美差異性，同一部作品，讀者(接受者)可以仁者見仁，智者見智，各以其情而自得。

《詩經》虛實寫作技巧呈現的藝術美感，就讀者詮釋而言，即是意蘊縹緲的聯想美，詩人所致力的乃是將自己抽象之感覺、感情、思想，由聯想而化為具體的「實」象；讀者(接受者)所致力的乃是如何將作品中所表現的具體的實象，由聯想而化為自己抽象的感覺、感情與思想，以產生聯想的意境，亦即是「虛」。詩人極力強調詩作中的「實」象部分，給讀者(接受者)詮釋留下充分的想像和開掘空間，這就使得《詩經》潛藏深幽邃遠的含蘊，具有了聯想美。

### 第三節 作品與讀者交流之意境美

宗白華〈中國藝術意境之誕生〉論意境的意義說：

<sup>18</sup> (漢)董仲舒，〈精華第五〉，《春秋繁露》卷三，收入《文津閣四庫全書》經部·春秋類第六二冊（北京：商務印書館影印，2005年），頁549。

<sup>19</sup> (宋)劉辰翁，〈題劉玉田選杜詩〉，《須溪集》卷六，收入《文津閣四庫全書》集部·別集類第三九六冊（北京：商務印書館影印，2005年），頁476。

<sup>20</sup> (清)王夫之，《薑齋詩話》，收入丁福保編，《清詩話》（臺北：明倫出版社，年1971年12月），頁3。

<sup>21</sup> 收於唐圭璋編，《詞話叢編》（北京：中華書局，1986年），頁3987。

以宇宙人生的具體為對象，賞玩它的色相、秩序、節奏、和諧，借以窺見自我的最重心靈的反映；化實景而為虛境，創形象以為象徵，使人類最高的心靈具體化、肉身化，這就是「藝術境界」。藝術境界主美。<sup>22</sup>

宗白華又說，「沒有心靈的映射，是無所謂美的」。<sup>23</sup>心靈所反映「宇宙人生的具體」，不再單純客觀，而是「化實景而為虛境」，附帶主觀情感美感價值的「藝術境界」之景。而宗白華〈意境與山水〉一文提到：「藝術意境的創構，是使客觀景物作我主觀情思的象徵」<sup>24</sup>，換而言之，意境的產生，是以心造境<sup>25</sup>，化虛為實，使心靈反射的情感美化入景物中，是種追求美的藝術境界。因此，他又說：

意境是「情」與「景」（意象）的結晶品。<sup>26</sup>

《詩經》以含蓄語言作為作品的藝術形象，在讀者增添了想像的美感後，兩相結合，虛實相生，形成一個融合「作品藝術實境」與「讀者想像幻境」兩者，但其審美範圍卻遠遠超出兩者結合的「意境」。而「作品藝術實境」與「讀者想像幻境」能相結合會通的基礎，所依賴的媒介是「情」。蔡英俊〈「比興」意義的轉變及其美學旨趣〉論述：

---

<sup>22</sup> 宗白華，〈中國藝術意境之誕生〉，《美學與意境》（臺北：淑馨出版社，1989年4月出版），頁209。

<sup>23</sup> 宗白華，〈中國藝術意境之誕生〉，《美學與意境》（臺北：淑馨出版社，1989年4月出版），頁209。

<sup>24</sup> 宗白華，〈中國藝術意境之誕生〉，《美學與意境》（臺北：淑馨出版社，1989年4月出版），頁211。

<sup>25</sup> 方士庶《天慵庵隨筆》說：「山川草木，造化自然，此實境也。因心造境，以手運心，此虛境也。虛而為實，是在筆墨有無間，故古人筆墨具此山蒼樹秀，水活石潤，於天地之外，別構一種靈奇。或率意揮灑，亦皆煉金成液，棄滓存精，曲盡蹈虛揖影之妙。」見宗白華，《美學與意境》（臺北：淑馨出版社，1989年4月出版），頁208。

<sup>26</sup> 宗白華，〈中國藝術意境之誕生〉，《美學與意境》（臺北：淑馨出版社，1989年4月出版），頁209。

創作與鑑賞相互會通的關係，而這種會通的基礎就在於「情」的「表現」與「感知」的可能性：作者的「情」的「表現」具體呈顯在「藝術作品」所形成的「美感意境」，讀者對於「情」的「感知」也具體落實到「藝術作品」所彰明的「美感意境」，因此，創作與鑑賞的交會處就在於作者與讀者能共有共享的體會此一「美感意境」的「經驗」上。<sup>27</sup>

以情「表現」在作品的藝術形象，是客觀實景；讀者以情「感知」聯想產生的虛境，在實虛結合下而產生「美感意境」，可見「意境」美感是虛實交融下的產物。張少康〈論藝術形象〉論「意境美」：

意境是由藝術形象的比喻、象徵、暗示作用的充份發揮而造成的一種比藝術形象更加廣闊深遠的美學境界。在這個美學境界裡，藝術家的深邃的心靈世界，借助於藝術形象的比喻、象徵、暗示作用而得到具體生動的形象顯現，它能把藝術家心靈中無法用言語、物象具體表達出來的感受、體會、認識，形象地顯現在讀者面前。<sup>28</sup>

引文中所指的「比喻、象徵、暗示作用的充份發揮」，即是產生虛藝術的聯想作用，張少康繼續論述：

由於這種意境的創造使作者的心靈世界在作品中得到了比藝術形象本身所體現的內容有更多更充分的表達。

意境不僅有意和境辯證統一的一般藝術形象特徵，而且又是一種「意想」中的境界，既是作者意想中的境界，又是讀者意想中的境界。……作者創作時有得於心，但並未具體描寫出來，只是借藝術形象的比喻、象徵、暗

<sup>27</sup> 見蔡英俊，《比興、物色與情景交融》（臺北：大安出版社，1986年5月），頁146。

<sup>28</sup> 見張少康，《中國古代文學創作論》（臺北：文史哲出版社，1991年6月），頁106-107。

示，而讓讀者去體會和感受，達到和作者相默契，所以它能意會，難以言傳。<sup>29</sup>

可推知文本的閱讀在讀者與作者各自的想像空間裡，彼此之間情意互相流動，達到交流的效果，在虛實藝術的幫助下，能促進意境的形成。呂崇齡〈詩歌意境「虛」與「實」的辯證關係〉進一步論證虛實藝術有助意境的產生：

「實」是指具體的人、事、物的象以及由人、事、物的象所構成的藝術整體境界。這是具象的景、形、影，是客觀事物和景物的再現，常稱之為實境、真境、事境。「虛」是指與實境有某種必然聯繫的藝術想像境界，也包含蘊藉交融於實境中的特定情思。這是抽象的情、神、意，是主觀精神的產物，常稱之為虛境、空境、靈境。意境「虛」與「實」的關係，……實境的妙處在於引發出對虛境的想像，虛境的妙處又在於使實境化為意味無窮的美境。實境是虛境的根源和基礎，虛境是實境的超越和昇華。詩歌意境往往體現著虛與實的辯證統一。詩歌意境的創造，既不拘泥於事實，也不過份虛幻，在似與不似之間，即虛境與實境的融合。虛實相生，才能創造意境，虛實結合，才有意境的誕生。<sup>30</sup>

意境與虛實雖是兩種不同美學的範疇，然而虛實的寫作藝術能站在輔助的角色，幫助形成意境，將詩人所追求的藝術境界，讀者想像的幻境融合超越，體現意味無窮的意境美。如〈秦風·蒹葭〉文意朦朧恍惚，藝術價值歷來備受推崇，即是因為充分展現意境之美：

#### 〈秦風·蒹葭〉

<sup>29</sup> 見張少康，《中國古代文學創作論》（臺北：文史哲出版社，1991年6月），頁106-107。

<sup>30</sup> 呂崇齡，〈詩歌意境「虛」與「實」的辯證關係〉，《昭通師範高等專科學校學報》，第22卷第4期（2000年12月），頁17。



蒹葭蒼蒼，白露為霜。所謂伊人，在水一方。遡洄從之，道阻且長。遡游從之，宛在水中央。(一章)

蒹葭萋萋，白露未晞。所謂伊人，在水之湄。遡洄從之，道阻且躋。遡游從之，宛在水中坻。(二章)

蒹葭采采，白露未已。所謂伊人，在水之涘。遡洄從之，道阻且右。遡游從之，宛在水中沚。(三章)

〈蒹葭〉為懷人之詩，然而所懷何人，歷來說法各異，因此對詩旨及寫作原因，解說也迥然不同。各章開頭以「蒹葭、白露」塑造深秋氛圍；三四句續以點出企慕的「伊人」，在某個「企慕的情境地」<sup>31</sup>；而後反覆追尋後，「伊人」彷彿在眼前，雖可望見卻不可遇。方玉潤《詩經原始》：「曰伊人，曰從之，曰宛在，玩其詞，雖若可望不可即；味其意，實求之而不遠，思之而即至者；特無心以求之，則其人侷乎遠矣」<sup>32</sup>詩文透過以景托情，移情於景所構築的藝術形象實境中，為讀者開拓「象外之象，景外之景」的虛境，在虛境實境相生交流下，詩意得到深化拓展，展現無窮意味的意境之美。

## 小結

美學的建立來自個人的「美感經驗」，一首詩、一篇散文、一部小說……任何一部作品要能感動人心，首先要讀者進入作者創作的作品中，並觸及創作者所要聚集情感或美感所在的每份感動！《詩經》虛實寫作藝術美學，就作者而言，常以「意象」呈現主題，作者必須描繪具體可感的、可見的、可聽的，可觸摸的

<sup>31</sup> 錢鍾書，《管錐篇》（香港：太平圖書公司，1980年8月），頁123。

<sup>32</sup>（清）方玉潤，《詩經原始》第二冊（臺北：藝文印書館，1960年6月），頁602。

人、事、地、物等「實」象，藉以來讓讀者們更能夠體會作者蘊含作品的「虛」的意念，作者以有形的「實」象將己身「虛」的理、意、情涵蘊其中，詩作呈顯的是一種虛靈含蓄之美；就讀者而言，讀者藉由作者創作的「作品」，通過作者的眼、耳、心，經過感於各種看、聽、想的思境體悟之後，通過聯想和想像，從字裡行間體味出的那些虛象和空靈的「虛」境，讀者在詮釋中由特定形象產生藝術想像，產生各種類型的聯想，從而呈顯詩作絢麗多彩的聯想美。無論是作者的創作或是讀者的詮釋，「虛」與「實」二者總在詩作中交流，互相聯繫，互相滲透與互相轉化，以達到「虛實相生」的境界，從而大大豐富詩中的意象，開拓詩中的意境。因此，意境是由作者和讀者共同完成的，有意境的作品，必然能引起人無限的想像力，《詩經》即由作者創作的含蓄蘊藉的作品而引起讀者豐富的想像使意境臻於完美，兩者交流融合下，共同融造出境界美。

以上從三方面論述《詩經》虛實寫作的美學特徵：在詩人寫作上，體現的是「含蓄美」；在讀者詮釋上，體現的是「聯想美」；在作品與讀者交流下，融造的是絢麗繽紛的「意境美」。這些美學特性共同賦予詩篇耀眼的光彩和強大的生命力，以至於《詩經》成為流傳千古，頌揚不絕的文學經典。

## 結論

「虛實」可說是中國藝術領域普遍運用的術語，也是藝術創作與鑑賞的美學準則之一。在詩歌理論的領域，虛實隨著題材內容、藝術表現技巧的不同，而有不同的意義與概念，形成深廣的理論內涵。本文擇取前人所建構的虛實理論內涵，用來分析《詩經》詩篇之虛實寫作藝術，得到一些具體的研究成果；卻也因研究範圍和時間的限制，只就〈國風〉詩篇加以考察，未及〈雅〉、〈頌〉詩篇，就全面性探討而言實有未逮；另外活用繪畫、建築、電影或其他藝術虛實法於《詩經》文本的討論也有所不足，這些都是未來應該繼續拓展的研究。

一般人都以為《詩經》是寫實文學，而不會想到詩篇中充斥著虛寫技巧，瞭解這些虛寫手法對於提升詩篇鑑賞，內涵品味有莫大助益。回顧本文從訂題到寫作都是開創，在前無所承的情況下，一路寫來特別艱辛，可堪告慰的是論文完成也獲得一些具體的研究成果，以下分別就本文的具體研究成果和未來研究展望提出總結：

### 一、本文具體研究成果

#### (一)關注讀者詮釋文本虛實認知不同之因

虛實相生對藝術家創作和讀者欣賞接受作品都是有必要的。對於虛實相生中的「虛」，中國古代文學理論強調欣賞者要玩味，要「妙悟」，要展開想像的翅膀在藝術大海中盡興遨遊；這是著重在讀者層面的「虛」，引發人的想像這一虛實層面。西方接受美學在「讀者對文本的解讀」有更為詳盡的論述。德國文學理論家伊瑟爾認為，文本是一個充滿各種潛在因素而有待讀者在閱讀活動中加以具體化的結構。這種「文本不定性」<sup>1</sup>與「隱含的讀者」<sup>2</sup>和中國古代文論中的「虛」

---

<sup>1</sup> 伊瑟爾的「文本不定性」指的是：「……文學作品有兩極，我們不妨稱作藝術極與審美極：藝術極指的是作者創作的文本，審美極指的是讀者對前者的實現。依據這種兩極觀，文學作品本身明顯地既不可以等同於文本也不可以等同於它的實現，而是居於兩者之間。它必定以虛在為特

一樣，表明文本永遠都是開放的，可深入其中不斷想像和再創造。研究《詩經》文本，研究者將關注點放在：文本的開放性與讀者詮釋的自由性，是《詩經》文本在解讀上形成虛實之因。在第二章「虛實界說及《詩經》虛實表現與解讀」探究〈解讀《詩經》虛實認知不同之因〉，發現讀者對「語境」、「視點」及「比興」認知不同，是影響解《詩》虛實不同的主要原因。

1. 「語境」認知的虛實：「語境」，是指詩文的敘述情境，《詩經》普遍缺乏作者署名亦欠缺題序，失去詩人作詩的時空情境所指的語境，必然有礙理解語義圖景全貌；《詩經》語境難明之詩篇相當多，可見失去詩人語境的文本，讀者只能用揣測想像去建構文本當時的時空背景，因此表現不同的虛實美感。
2. 「視點」認知的虛實：「視點」是指讀者的主觀認知，讀者在解讀《詩經》時，依據個人主觀視點，依其心所認知去取舍詩義，這種詮釋作品的多元視點，對詩篇閱讀產生不同的虛實認知結果。
3. 「比興」認知的虛實：「比興」手法具有轉化情景的媒介特質，比興寄情於物，這種「物象」要借助文字，才能被描述和表達出來，這是一個創作的過程，用「物象」來釋意，用文字來表達「物象」。讀者對於詩文本比擬的「物象」，聯想、想像出紛紜多樣的詩義，比興藝術創造的形象與指涉旨意間的意蘊豐富，在意義的實虛轉化間，造成詩義隱約模糊的特色。

## (二) 歸納《詩經》之虛實表現法

在第二章第一節〈詩歌虛實論之歷史發展〉論及虛實論的發展，在近、現代，

---

徵，因為它既不能化約成文本現實，也不能等同於讀者的主觀活動，正是這種虛在性才使文本具備了能動性。」(轉引自張樹萍，王翔敏，〈論沃夫爾岡·伊瑟爾的「接受美學」〉，《長春師範學院學報》，第26卷第6期(2007年11月)，頁121。)

<sup>2</sup> 伊瑟爾提及的「隱含的讀者」論述：「如果我們要文學作品產生效果及引起反應，就必須允許讀者的存在，同時又不以任何方式事先決定他的性格和歷史境況。由於缺少恰當的詞彙，我們不妨把他稱作隱含的讀者。他預含使文學作品產生效果所必須的一切情感，這些情感不是由外部客觀現實所造成，而是由文本所設置。因此隱含的讀者觀深深根植於文本結構之中，它表明一種構造，不可等同於實際讀者。」(轉引自張樹萍，王翔敏，〈論沃夫爾岡·伊瑟爾的「接受美學」〉，《長春師範學院學報》，第26卷第6期(2007年11月)，頁121。)

確立虛實範疇與內涵方面，已建立一完整的虛實法理論體系<sup>3</sup>。然而，在統整各家學者建立的虛實理論體系時，發現運用虛實理論分析的對象不同，所統攝的虛實表現法或內涵，也各不相同。本研究以《詩經》作為虛實理論的印證對象，在分類歸納時全面呈現《詩經》的虛實表現特徵，具體分為「藉他言意虛實法」、「虛擬幻想虛實法」、「時間空間虛實法」以及「複合的虛寫技巧」等四種虛實表現法。不管是哪一類虛實法的應用，都與詩作展現不同意境密切相關；詩的「意境」在情感的抒發和意理的表達上與之有相似之處，因為它們都遵循「通過具體表現抽象，通過有限表現無限」這個藝術創作的一般規律。

### (三)指出《詩經》寫作技巧與虛實之關係

寫作技巧與內容有密切的關係，其作用在使作品的內容得到充分、完美的展現。虛實論所指涉的各類藝術領域，都離不開藝術創作問題，但不同的藝術側重點不同、目的不同，表現的手法也不同。詩貴真情，也就是說要有真情實感，詩人必須運用創作手法，使詩作有獨特的藝術的感染力。《詩經》的作者並非一人，很多民歌民謠作品多屬於民間集體創作，最初在人民中口耳相傳，一個人唱出，或幾個人唱和唱出，很顯然這樣的詩作在藝術創作手法的運用上是不自覺的，不刻意為之反而得到的是更「不著痕跡」、「渾然天成」與內容融為一體的藝術技巧展現，也更為增強《詩經》的藝術表現力和藝術感染力。歸結《詩經》寫作技巧與虛實之關係，具體的表現手法可分為與寫作技巧有關的「比、興技巧」、「修辭技巧」；與形式構思有關的「複沓形式」；與內容寓意有關的「寓言」、「美刺寄意」。

1. 「比、興技巧」：賦、比、興的運用，既是《詩經》寫作特徵的重要標誌，也開啓了我國古代詩歌創作的的基本寫作手法。其中比、興技巧的運用，通過聯想、形象比擬和情感整合，促成了情與景的交融，通過以實帶虛、虛實相生，從而創造了一個意興和興象兼具的、言有盡而意無窮的藝術境界。
2. 「修辭技巧」：在《詩經》篇中的「呼告」、「感嘆」、「設問」修辭，同樣具

<sup>3</sup> 參見本論文第二章第一節〈詩歌虛實論之歷史發展〉，頁 15-27。

有「留白」的效果，能製造聯想的虛境以拓展文字有限的意義空間，以表現虛實相生的效果；而「倒反」、「誇飾」分別以言意間的衝突對立及震撼懾人的強烈情感，表現虛實寫作藝術的美感。

3. 「複沓形式」：《詩經》的句式，有時章與章之間字句基本相同，只是對應地變換字數，反覆咏唱，帶有很強的節奏感。四字句節奏鮮明而略顯短促，重章疊句和雙聲疊韻讀來又顯得回環往復，餘韻繚繞。《詩經》獨特的複沓形式，在讀者反覆詠讀下，能於聯想中創造一種虛的意境；複沓形式也能在文字之外，進一層表現內容的言外之意，傳達餘韻的虛實藝術。
4. 「寓言」：寓言經常藉由虛構的形象、故事，運用不同創作手法凸顯寓意，「虛構性」即是寓言的特徵之一。《詩經》的〈魏風·碩鼠〉、〈豳風·鸛鳴〉兩篇是動物寓言的代表，〈碩鼠〉，將貪婪的施政者比喻為盜食人民田賦的大老鼠；〈鸛鳴〉，作者化身為痛失小鳥的大鳥，辛勤補巢，以免再受鸛鳴侵侮，兩篇均以動物作為寓言的形象，運用擬人化寫作藝術，表達深刻寓意，這使以動物寓言為內容題材，寄托寓意的《詩經》篇章，呈現虛構性的面貌。
5. 「美刺寄意」：《詩經》篇章多帶有複雜豐富的寄託寓意，使得短篇詩文能以小見大，如〈樛木〉以葛藟攀附樛木意象起興，前人解釋便有頌美君臣、夫婦，或諷刺奴從主等聯想，文本意義簡單，卻因使用虛實寫作手法而蘊含多重糾結的意義。

#### (四)提出《詩經》虛實寫作藝術與審美之關係

在虛實思想中「虛」占了主導的地位，它是美感及藝術境界形成的決定性因素。一件藝術作品，其美感豐富與否，在很大程度上關乎「虛」處的有無和寬狹。《詩經》虛實寫作藝術之美感，表現在作者、讀者及作品三方面。在作者方面，詩人創作詩篇的過程，從生活中選擇人物、事件、景物、環境等實的題材內容，運用各種藝術寫作技巧，含蓄蘊藉的傳達詩人的情感，充分體現出藝術創造化實

爲虛的特點，呈現「詩人寫作之含蓄美」。在讀者方面，《詩經》文本蘊含和意義總是模糊的、多向的、非確定的，讀者詮釋意蘊豐富的文本，便容易激發想像、聯想能力，共同實現作品的審美價值，呈現了「讀者詮釋之聯想美」。在作品與讀者方面，作品的生成、讀者的詮釋，都會有一個意境存在作家與讀者的理路情思中，「虛實相生」作爲一創作方法也是詮釋法則，讀者與作者在各自的想像空間裡，彼此情意互相流動，達到交流的效果，呈現「作品與讀者交流之意境美」。

## 二、未來研究展望

詩歌虛實論其實是一個龐大而繁雜的論題，學者們的相關論述很多，本文僅將詩歌虛實理論作一文獻統整歸納，並以《詩經》爲理論印證對象，選擇研究詩作的虛實法應用及寫作藝術與虛實表現等論題，其中不免有些遺漏。例如詩歌虛實論的建立，若能納入各類不同藝術的虛實表現手法對詩作的影響，勢必能擴充、豐富理論內涵，將其運用在分析研究詩作上，研究視角、命題會更多元。如同葉維廉關注到詩作與電影時間觀及蒙太奇手法的關係，他在〈中國古典詩與英美現代詩——語言與美學的滙通〉一文提到：

孟（孟浩然）詩和大部分的唐詩中的意象，在一種互立並存的空間關係之下，形成一種氣氛，一種環境，一種只喚起某種感受但並不將之說明的境界，任讀者移入、出現，作一瞬間的停駐，然後溶入境中，並參與完成這強烈感受的一瞬之美感經驗。中國詩中的意象往往就是以具體的物象（即所謂實境）捕捉這一瞬的元形。

中國詩超脫了西方的任意類分的時間觀而保存了我們和現象中具體事物接觸時某一程度的無礙的和諧。這種獨特的時間觀可以比作電影中的時間觀，電影可說是最能捕捉經驗的直接性的媒介。<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> 葉維廉，〈中國古典詩與英美現代詩——語言與美學的滙通〉。見葉維廉等著，《中國古典文學比較研究》（臺北：黎明文化公司，1977年10月），頁197-198。

詩人有話要說，有思想要表達，有情感要抒發，就借助於作品的「物象」，這是「實」的部分。而此「物象」在時空推移、轉換之際，並不會讓不同時空環境下的讀者，在詮釋上有任何聯想或想象的障礙，仍然有綿延的美感體驗不斷湧現，而此「美的感受」就是詩作「虛」的詮釋。葉維廉將中國詩超越時空限制的詮釋法則與電影的時間觀相比，「物象」、「影像」已然融合，馳騁於不同時空。

中國詩的物象堆疊，類似電影的蒙太奇手法在詩裡運用，使物象有更多的想像空間，葉維廉又提到：

利用了物象羅列並置（蒙太奇）及活動視點，中國詩強化了物象的演出，任其共存於萬象、湧現自萬物的存在和活動來解釋它們自己，任其空間的延展及張力來反映情境和狀態，不使其服役於一既定的人為概念。<sup>5</sup>

中國詩作能不受時空的限制，將種種獨立的意象集合並列，在透過讀者虛想下形成整體的美感。這種超脫時空剪裁文字，運用虛想構成全體的效果，與電影中的「蒙太奇」藝術相似。葉維廉把中國詩裡這種組合個別意象，造就整體虛境美感的特色，以電影時間觀及蒙太奇手法來類比、印證；這種不同藝術領域的相似藝術表現手法結合論證，不僅豐富藝術的表現手段，更提供詩歌虛實研究的另一個視角。

此外，「虛」和「實」是中國傳統繪畫的技法之一。「實」指客觀地反映繪畫物件，「虛」指圖畫中筆劃稀疏的部分或空白的部分。(清)笪重光在《畫筌》中談到畫面形象虛實關係時說：「空本難圖，實景清而空景現；神無可繪，真境逼而神境生。位置相戾，有畫處多屬贅疣；虛實相生，無畫處皆成妙境。」<sup>6</sup>這是對中國畫空間處理的方法和表現形式的闡述。這種虛實轉換的藝術手法被運用到

<sup>5</sup> 葉維廉等著，《中國古典文學比較研究》（臺北：黎明文化公司，1977年10月），頁209。

<sup>6</sup> (清)笪重光著，吳思雷注，《畫筌》（成都：四川人民出版社，1982年2月），頁24。



詩歌藝術創作之中，也具有不同凡響的藝術效果。因此，詩、畫分別運用「物象」、「畫象」等「實」象，表達「虛」的「詩境」與「畫境」，詩、畫的虛實論結合，也是一個可以研究的子題。另外，詩、畫表現一直被認為有相通之意，晁補之在〈和蘇翰林題李甲畫雁二首〉之一曰：「畫寫物外形，要物形不改；詩傳畫外意，貴在畫態中。」<sup>7</sup>意思是說，畫要寫出物件的神(虛)，要以形(實)來傳神；詩要傳達出畫外之意，離不開如畫的形象。畫要有詩一樣的情意，詩要有畫一樣的境界，正所謂「詩中有畫，畫中有詩」，以此觀之，詩畫在表情達意、創造虛實結合意境上的統一，是詩歌虛實寫作藝術尚可開拓研究的另一子題。

因此，虛實就像一張巨網，涵蓋文藝家族幾乎每一個門類：如電影著重「影像蒙太奇式的堆疊」、繪畫追求「氣韻生動」、戲劇中的虛白與靜場、武術的動作收放等等，都涉及到虛實，只不過每門藝術由於使用的材料及技法的不同，虛實表現的特徵也各不相同。各類藝術領域，運用不同的藝術表現手段表現出虛實美感，如能將各類藝術創作法與《詩經》詩篇的寫作藝術作一虛實結合分析，相信《詩經》虛實藝術寫作的研究，將會更加異彩紛陳，有更大的發展空間。

---

<sup>7</sup> 傅璇琮等主編，《全宋詩》，卷 1126 (北京：北京大學出版社，1991 年)，頁 12787。



## 參考書目

### 一、古籍(按時代先後排列)

#### (一) 詩經類

(漢) 鄭玄，《毛詩鄭箋》(臺北：學海出版社，2001年9月再版)

(唐) 孔穎達等正義，《毛詩正義》(附校勘記)(上海：上海古籍出版社，1990年12月)

(宋) 朱熹，《詩經集註》(仿古字版)(臺北：萬卷樓圖書公司，2004年9月初版五刷)

(宋) 呂祖謙，《呂氏家塾讀詩記》，收入(清)張海鵬纂輯《墨海全壺》第三冊(臺北：大通書局，民十年博古齋刊本影印，1969年)

(元) 朱公遷，《詩經疏義會通》，收入《文津閣四庫全書》經部·詩類·第二六冊(北京：商務印書館影印，2005年)

(元) 劉玉汝，《詩續緒》，收入《文津閣四庫全書》經部·詩類·第二六冊(北京：商務印書館影印，2005年)

(明) 朱善，《詩解頤》，收入《文津閣四庫全書》經部·詩類·第二六冊(北京：商務印書館影印，2005年)

(明) 戴君恩，《讀風臆評》，收入《四庫全書存目叢書》經部·詩類·第六一冊(臺南：莊嚴文化公司，明萬曆四十八年閔齊伋刻朱墨套印本，1997年2月)

(明) 戴君恩原本，(清) 陳繼揆補輯，《讀風臆補》，收入《續修四庫全書》經部·詩類·第五八冊(上海：上海古籍出版社，清光緒六年拜經館刻本影印原書版，2002年)

(清) 王先謙撰，吳格點校，《詩三家義集疏》上冊(臺北：明文書局，1988年10月)

(清) 王鴻緒等編，《欽定詩經傳說匯纂》，收入《文津閣四庫全書》經部·詩類·

第二八冊（北京：商務印書館影印，2005年）

（清）方玉潤，《詩經原始》（臺北：藝文印書館，1960年6月）

（清）姚際恆《詩經通論》（臺北：廣文書局，1997年10月三版）

（清）胡承珙，《毛詩後箋》，收入《續修四庫全書》經部·詩類·第六七冊（上海：上海古籍出版社，影印清道光十七年求是堂刻本，2002年）

（清）馬瑞辰，《毛詩傳箋通釋》（臺北：廣文書局，1999年5月再版）

（清）崔述，《讀風偶識》，收入《續修四庫全書》經部·詩類·第六四冊（上海：上海古籍出版社，清道光四年陳履和刻崔東壁遺書本影印原書版，2002年）

（清）陳奐撰，國立政治大學中文系研究所主編《詩毛氏傳疏》（一），《國學要籍叢刊之六》（臺北：臺灣學生書局，1981年10月）

（清）陳啓源著，《毛詩稽古編》，收入《文津閣四庫全書》經部·詩類·第二六冊（北京：商務印書館，2005年）

## （二）經類

（漢）董仲舒，〈精華第五〉，《春秋繁露》，收入《文津閣四庫全書》經部·春秋類·第六二冊（北京：商務印書館影印，2005年）

## （三）史類

瀧川龜太郎編著，《史記會注考證》（臺北：宏業書局，1994年9月再版）

## （四）子類

（漢）賈誼，《賈誼新書》，收入《二十二子》第十三冊（臺北：先知出版社，1976年）

（清）陳澧，《東塾讀書記》，收入《續修四庫全書》子部·雜家類·第一一六〇冊（上海：上海古籍出版社，上海辭書出版社圖書館藏清光緒刻本影印原書版，2000年）

王叔岷撰，《莊子校詮中冊》（臺北：中央研究院歷史語言研究所，1988年3月）

丁仲祐箋注，《老子道德經箋注》（臺北：廣文書局，1965年4月）

## （五）集類

- (梁)鍾嶸著，曹旭集注，《詩品集注》(上海：上海古籍出版社，1996年8月，第二次印刷)
- (梁)劉勰著，周振甫注，《文心雕龍注釋》(臺北：里仁書局，2007年10月初版五刷)
- (唐)司空圖，《二十四詩品》，收入何文煥編訂，《歷代詩話》(臺北：藝文印書館，1959年8月再版)
- (唐)司空圖，〈與李生論詩書〉，收入(清)董誥，《欽定全唐文》(十七)(臺北：文友書店，1974年8月)
- (唐)司空圖，〈與極浦書〉，收入(清)董誥，《欽定全唐文》(十七)(臺北：文友書店，1974年8月)
- (唐)釋皎然，《詩式》，收入《四庫全書存目叢書》集部·詩文評類·第四一五冊(臺南：莊嚴文化公司，北京圖書館藏明鈔本，1997年6月)
- (唐)劉禹錫，〈董氏武陵集紀〉，《劉賓客文集》，收入《文津閣四庫全書》集部·別集類·第三六〇冊(北京：商務印書館，2005年)
- (唐)白居易，顧學頡點校，《白居易集》(北京：中華書局，1996年)
- (宋)尤袤，《全唐詩話》，收入何文煥編訂，《歷代詩話》第一冊(臺北：藝文印書館，1959年8月再版)
- (宋)范晞文，《對床夜語》，收入丁仲祐編訂，《續歷代詩話》上冊(臺北：藝文印書館，1974年4月)
- (宋)陳應行輯，《吟窗雜錄》，收入《四庫全書存目叢書》集部·詩文評類·第四一五冊(臺南：莊嚴文化公司，吉林省圖書館藏明嘉靖刻本，1997年6月)
- (宋)姜夔，《白石道人詩說》，收入郭紹虞主編，《中國歷代文論選(第二冊)》(上海：上海古籍出版社，1990年3月)
- (宋)劉辰翁，〈題劉玉田選杜詩〉，《須溪集》，收入《文津閣四庫全書》集部·別集類·第三九六冊(北京：商務印書館影印，2005年)
- 傅璇琮等主編，《全宋詩》(北京：北京大學出版社，1991年)

- (明) 李漁，《李漁全集》(杭州：浙江古籍出版社，1991年8月出版)
- (明) 吳喬，《圍爐詩話》(臺北：廣文書局，1969年9月)
- (明) 李東陽，《麓堂詩話》，收入丁仲祐，《續歷代詩話》下冊(臺北：藝文印書館，1974年4月三版)
- (明) 周亮工纂，《尺牘新鈔》(臺北：大為圖書社，1960年2月)
- (明) 陸時雍，《詩鏡總論》，收入丁仲祐輯，《續歷代詩話》下冊(臺北：藝文印書館，1974年4月)
- (明) 焦竑，〈詩名物疏序〉，《焦氏澹園集》，收入《四庫禁燬書叢刊》集部·第六一冊(北京：北京出版社，明萬曆三十四年刻本，2000年)
- (明) 謝榛，《四溟詩話》，收入丁仲祐編訂，《續歷代詩話》下冊(臺北：藝文印書館，1974年4月)
- (清) 王夫之，《薑齋詩話》，收入丁福保編，《清詩話》(臺北：明倫出版社，年1971年12月)
- (清) 方東樹，《昭昧詹言》(臺北：漢京文化事業公司，1985年9月)
- (清) 朱庭珍，《筱園詩話》，收入《續修四庫全書》集部·詩文評類·第一七〇八冊(上海：上海古籍出版社，浙江圖書館藏清光緒十年刻本影印，2000年)
- (清) 何文煥編訂，《歷代詩話》(臺北：藝文印書館，1959年8月再版)
- (清) 沈祥龍，〈論詞隨筆〉，收入唐圭璋編，《詞話叢編十二》(臺北：廣文書局，1967年5月初版)
- (清) 沈德潛，《說詩碎語》，收入丁福保編，《清詩話》(臺北：明倫出版社，年1971年12月)
- (清) 笪重光著，吳思雷注，《畫筌》(成都：四川人民出版社，1982年2月)
- (清) 葉燮，《原詩》，收入丁福保編，《清詩話》(臺北：明倫出版社，1971年12月)
- (清) 趙執信，《談龍錄》，收入丁福保編，《清詩話》(臺北：明倫出版社，年1971年12月)

(清)劉熙載著、王國安標點,《藝概》(臺北:漢京文化事業公司,1985年9月)

(清)劉大櫟著,舒蕪校點,《論文偶記》(北京:人民文學出版社,1998年5月)

(清)馬建忠著,章錫琛校注,《馬氏文通校注》(北京:中華書局,1988年9月)

丁福保編,《清詩話》(臺北:明倫出版社,1971年12月)

丁仲祐編訂,《續歷代詩話》(臺北:藝文印書館,1974年4月)

唐圭璋編,《詞話叢編十二》(臺北:廣文書局,1967年5月初版)

吳宏一、葉慶炳編,《清代文學批評資料彙編(上集)》(臺北:成文出版社,1979年9月)

沈子丞編,《歷代論畫名著彙編》(臺北:世界書局,1984年5月再版)

## 二、民國以後專書(按作者姓氏筆劃排列)

### (一) 詩經類

王靜芝,《詩經通釋》(臺北:輔仁大學文學院,1968年7月)

朱守亮,《詩經評釋》(臺北:臺灣學生書局,1988年初版二印)

朱安群、徐奔、周洪、劉松來編著,《十三經直解(第一卷)》(南昌:江西人民出版社,1996年7月第2次印刷)

余培林,《詩經正詁》(臺北:三民書局,2005年2月修訂二版)

吳宏一,《白話詩經》(臺北:聯經出版事業公司,1993年5月)

吳闓生,《詩義會通》(臺北:洪氏出版社,1977年9月再版)

李辰冬,《詩經通釋》(臺北:水牛出版社,1971年8月)

李健,《比興思維研究——對中國古代一種藝術思維方式的美學考察》(合肥:安徽教育出版社,2003年8月)

車行健,《詩本義析論——以歐陽修與龔橙詩義論述為中心》(臺北:里仁書局,

2002年2月)

屈萬里，《詩經詮釋》(臺北：聯經出版事業公司，2006年10月初版第十六刷)

胡楚生，《經學研究續集·「《詩》無達詁」——《詩》多歧義之原因及其影響》

(臺北：臺灣學生書局，2007年9月初版)

夏傳才，《詩經語言藝術新編》(北京：語文出版社，1998年1月)

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，1974年10月)

張西堂，《詩經六論》(上海：商務印書館，1957年9月)

陳子展，《詩三百解題》(上海：復旦大學出版社，2001年10月)

猶家仲，《《詩經》的解釋學研究》(桂林：廣西師範大學出版社，2005年6月)

程俊英、蔣見元，《詩經注析》(北京：中華書局，2005年1月，第4次印刷)

裴普賢，《詩經評註讀本》(臺北：三民書局，重印二版一刷，2003年6月)

趙沛霖，《興的源起——歷史積澱與詩歌藝術》(北京：中國社會科學出版社，1987年11月)

錢鍾書，《管錐篇》(香港：太平圖書公司，1980年8月)

## (二) 詩文理論相關專書

仇小屏，《文章章法論》(臺北：萬卷樓圖書公司，1998年11月)

王國維，《人間詞話》(臺北：文馨出版社，1975年1月)

王夢鷗，《文學概論》(臺北：藝文印書館，1998年11月初版六刷)

朱光潛，《詩論》(臺北：正中書局，1999年3月，重排本第3次印刷)

張少康，《中國古代文學創作論》(臺北：文史哲出版社，1991年6月)

張方，《虛實掩映之間》，《中國美學範疇叢書之十七》(南昌：百花洲文藝出版社，2005年12月)

淺見日二，金城宇、岡田千穗譯，《距離與想象——中國詩學的唐宋轉型》(上海：上海古籍出版社，2005年12月)

陳佳君，《虛實章法析論》(臺北：文津出版社，2002年11月)



- 陳滿銘，《章法學新裁》（臺北：萬卷樓圖書公司，2001年1月）
- 陳滿銘，《章法學綜論》（臺北：萬卷樓圖書公司，2003年6月）
- 新興書局編，《筆記小說大觀八編(七)》（臺北：新興書局，1975年）
- 溫儒敏等編，《尋求跨中西文化的共同文學規律——葉維廉比較文學論文選》（北京：北京大學出版社，1987年）
- 葉嘉瑩，《迦陵談詩》（臺北：三民書局，1971年再版）
- 葉嘉瑩，《迦陵談詩二集》（臺北：東大圖書公司，1985年2月）
- 葉嘉瑩，《葉嘉瑩說詩講稿》，收入《迦陵說詩叢書》第六冊（北京：中華書局，2008年1月）
- 鄔國平，《中國古代接受文學與理論》（哈爾濱：黑龍江人民出版社，2005年11月）
- 廖蔚卿，《六朝文論》（臺北：聯經出版公司，1978年4月）
- 劉衍文、劉永翔，《古典文學鑑賞論》（臺北：洪葉文化事業公司，1995年9月）
- 蔡英俊，《比興、物色與情景交融》（臺北：大安出版社，1986年5月）
- 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：臺灣學生書局，2001年4月）

### （三）美學相關專書

- 李元洛，《詩美學》（臺北：東大圖書公司，1990年2月）
- 李元洛，《歌鼓湘靈——楚詩辭藝術欣賞》（臺北：東大圖書公司，1990年8月）
- 李浩，《唐詩的美學詮釋》（臺北：文津出版社，2000年5月）
- 宗白華，《美學與意境》（臺北：淑馨出版社，1989年4月）
- 宗白華著，林同華編，《宗白華全集》（合肥：安徽教育出版社，1996年9月，第2次印刷）
- 柯慶明，《中國文學的美感》（臺北：麥田出版社，2006年1月二版一刷）
- 袁行霈，《中國詩歌藝術研究》（增訂本）（北京：北京大學出版社，1997年6月2版）

- 曾祖蔭，《中國古代文藝美學範疇》（臺北：文津出版社，1987年8月）
- 黃永武，《中國詩學·設計篇》（臺北：巨流圖書公司，1987年4月一版八印）
- 黃永武，《詩與美》（臺北：洪範書店，1987年12月第四版）
- 黃坤堯，《詩歌之審美與結構》（臺北：文史哲出版社，1996年12月）
- 黃慶萱，《修辭學》（臺北：三民書局，2004年1月，增訂3版2刷）
- 葉朗，《中國美學史大綱》（臺北：滄浪出版社，1986年9月）
- 龍協濤，《文章讀解與美的再創造》（臺北：時報文化出版社，1993年8月）
- 龍協濤，《文學閱讀學》（北京：北京大學出版社，2005年6月第二次印刷）

#### （四）修辭相關專書

- 王希杰，《修辭學通論》（南京：南京大學出版社，1996年6月）
- 王希杰，《漢語修辭學》（北京：北京出版社，1983年12月）
- 成偉鈞、唐仲揚、向宏業等主編，《修辭通鑑》（臺北：建宏出版社，1996年1月）
- 陳望道，《修辭學發凡》（香港：大光出版社，1964年2月）
- 蔡宗陽，《文法與修辭》（臺北：三民書局，2001年1月）

### 三、碩士論文(按作者姓氏筆劃排列)

- 金明求，《虛實空間的移轉與流動——宋元話本小說的空間探討》（臺北：台灣師範大學國文研究所博士論文，2002年）
- 張淑惠，《《詩經》動植物意象的隱喻認知詮釋》（臺中：東海大學中文研究所碩士論文，2005年7月）
- 廖文麗，《古典小說虛實論研究--以《三國演義》為例》（臺北：台灣師範大學中文研究所碩士論文，1995年）
- 廖秀霞，《戲曲虛實論研究 ---以王安祈劇作為例》（臺北：台灣師範大學國文研究所碩士論文，2001年）
- 譚莊蘭，《詩經男性人物形象研究》（臺中：東海大學中文研究所碩士論文，2008年6月）

#### 四、期刊論文(按作者姓氏筆劃排列)

朱志美，〈語境在語言理解中的作用〉，《重慶科技學院學報（社會科學版）》，第9期（2010年），頁145-146、149。

何東，〈微茫精妙，虛渺難蹤——談《詩經》中部分詩歌的朦朧美〉，《河北大學成人教育學院學報》，第8卷第3期(2006年9月)，頁94-95。

余靜芳，〈寓言與寓言式作品〉，《寧波大學學報（人文科學版）》，第16卷第2期（2003年6月），頁57-59、120。

呂珍玉，〈《詩經》疊章相對詞句訓詁問題探討〉，《東海中文學報》，第12期（1998年12月），頁67-74。

呂珍玉，〈《詩經》末章變調詩篇研究〉，《東海大學文學院學報》，第45卷（2004年7月），頁95-119。

呂崇齡，〈詩歌意境「虛」與「實」的辯證關係〉，《昭通師範高等專科學校學報》，第22卷第4期（2000年12月），頁16-22。

岑溢成，〈從虛實論看中國古代文藝理論的性格〉，《當代》，第46期（1990年2月1日），頁68-75。

李朝軍，〈《詩經》語境初探〉，《涪陵師範學院學報》，第21卷第5期（2005年9月），頁10-13。

林祥徵，〈《詩經》的虛實美學〉，《泰山學院學報》，第27卷第1期（2005年1月），頁28-32。

馬會，〈虛實相生與意境的形成〉，《昭烏達蒙族師專學報（漢文哲學社會科學版）》，第25卷第2期（2004年），頁34-35。

馬慶洲，〈物換星移——《詩經》時間概念考釋〉，《清華大學學報(哲學社會科學版)》，第25卷第3期（2010年），頁73-79、160。

張樹萍，王翔敏，〈論沃夫爾岡·伊瑟爾的「接受美學」〉，《長春師範學院學報（人文社會科學版）》，第26卷第6期（2007年11月），頁119-123。

- 陳小碧，〈接受與重望——從接受美學角度談審美閱讀心理建成〉，《語文學刊》，第 5 期（2003 年），頁 46-49。
- 彭強民，〈中國藝術中的「虛實相生」論〉，《柳州師專學報》，第 15 卷第 2 期（2000 年 3 月），頁 56-59。
- 黃志文，〈虛實相生意綿邈〉，《昭通師範高等專科學校學報》，第 27 卷第 3 期（2005 年 6 月），頁 45-49。
- 黃秀燕，〈據實構虛的思念表達方式——以《詩經》作品為例〉，《中國語文》第 97 卷第 6 期（2005 年 12 月），頁 41-45。
- 賈吉林，〈虛實手法與《詩經》的含蓄美〉，《畢節學院學報》，第 27 卷第 2 期，總第 103 期（2009 年），頁 68-71。
- 鄧心強，〈近 30 年「虛實」範疇研究述評〉，《湖南文理學院學報（社會科學版）》，第 33 卷第 3 期（2008 年 5 月），頁 95-101。
- 鄧心強，〈「虛實」產生及與《詩》《騷》創作關係論〉，《太原師範學院學報（社會科學版）》，第 7 卷第 6 期（2008 年 11 月），頁 85-91。

檔名: 詩經國風虛實寫作藝術研究  
目錄: C:\Documents and Settings\claire\桌面\論文列印資料  
夾  
範本: C:\Documents and Settings\claire\Application  
Data\Microsoft\Templates\Normal.dot  
標題: 私立東海大學中國文學系  
主旨:  
作者: claire  
關鍵字:  
註解:  
建立日期: 2011/7/27 7:07:00 AM  
修訂版編號: 121  
前次更新日期: 2011/7/27 2:53:00 PM  
前次存檔人員: claire  
編輯總時間: 308 分鐘  
最後列印在: 2011/7/27 2:55:00 PM  
最後列印的字數  
頁數: 164  
字數: 15,018 (約)  
字元數: 85,608 (約)