

從「興於詩」論李白詩 詮釋的一個問題

蔡 瑜 *

提 要

本文主要分為三個部分，首先，從還原作者志意的困難說明歷來詮釋李白詩的爭議根源，並由此回溯詩與志的離合關係，乃至於由「用詩言志」到「作詩言志」的歷史轉變。揭示「詩」與「作者志意」的結合，實經歷一段複雜的文化建構過程，其中實證主義的傾向，使具有多元可能並根植於「感發」與「互動」的「興」意在詮釋活動中受到遮蔽。其次，便重新檢視早期「興於詩」的意涵，透過孔子及其弟子的談詩言志，說明興意起於「集體共感」與「即境而生」的特質，然而，此一意涵在後世「詩言志」的理性索解中逐漸淡化失落，形成以推尋作者志意為目標的詮釋，以致漸失詮釋活動的開放性。最後，則由「興於詩」到「賦比興」並列，再進而形成「比興」合辭以與「賦」相對的發展，說明「興」意在詮釋活動中重要性的遞減。並接續以李白詩為

* 國立臺灣大學中國文學系教授

例，嘗試解開志意還原論的桎梏，讓興意即境而生，形成穿越時空呼喚著人類集體意識的永恆禮讚。

Hsing in Poetry: on an issue of interpreting Li-Po's poetry

Tsai Yu

Abstract

This essay is divided into three parts. The first part starts by pointing out that some debates in interpreting Li Po's poetry come from the difficulties of re-discovering the author's intention, and that the relationship between poetry and intention is much more complicated than the intention theorist depicts. The essay further traces the development from "using poetry to express the will" to "making poetry to express the will", revealing that the combination of "poetry" and "the author's will" has gone through an intricate process of cultural construction, in which a positivist, reductionist approach has suppressed an interpretative pluralism based on the idea of "hsing" (arousal, initiation, sensitivity, interactivity). The second part re-examines the meanings of "hsing-yu-shih" (hsing in poetry), quoting the ways Confucius and his disciples talk about poetry and the will which emphasize the aspect of poetry's hsing

in collective sensibilities and the responsiveness to situation. This aspect, however, has been gradually falling out as the later rationalist approach grew so strong as to reduce the meaning of poetry into the author's intentions, losing the openness of interpretation. The last part contrasts "hsing in poetry" to "fu-bi-hsing" (composition-analogy-arousal). This part points out that with the latter turning into a separation between "bi-hsing" and "fu", the importance of "hsing" diminishes. It concludes, using Li-Po's poetry as an example, with a refutation of intentional reductivism of interpretation, and a recovery of "hsing" as the way to relate poetry to our deepest cultural imaginations and collective unconsciousness.

從「興於詩」論李白詩 詮釋的一個問題

蔡 瑜

一、前 言

在中國詩歌史上，李白與杜甫堪稱兩朵奇葩，儘管李杜優劣之論時有所聞，但在反覆爭辯後，基本上仍大體保持著並駕齊驅之勢，然而，在檢視詩學史中對於兩位詩人的詮釋活動，李白相對於杜甫實在寂寥許多：首先是在基本的「註釋」工作，註杜與註李的分量曾不可以道里計^①。其次是分析杜甫詩法並以之為典範的討論也遠遠是李白難以望其項背的。雖然量化或許並不能代表什麼深刻的意義，但是有時也不能否認數字可以代表某一面向的問題，因而，其中原因早已引起學者專家探索的興致，內緣外因的分析可謂多矣。對於這個在後世演繹無窮的問題，本文擬回溯到早期「興於詩」的意義重新檢視，說明

① 僅以宋代為例，截至南宋即有號稱「千家註杜」的規模，雖經後人的考訂，此說或許過於誇張，但至少也有「百家註杜」的規模，此後各代還不斷的增加。然而註李者則終宋不過楊齊賢一家，其後各代的增衍也相當有限。請參見蔡瑜《宋代唐詩學》第四章作家論上頁 195 - 196 及 252。臺大中文系博士論文，1990 年。

興意在詮釋活動的開放性如何在以儒立身的士人文化中與「詩言志」的理念糾葛夾纏，改變了詩之所以為詩的指向，並逐漸與歷史主義結合，以推尋還原作者志意為詮釋目標。使早期具有多元可能、依恃於氛圍，根植於「感發」與「互動」的「興」意失落，從而所謂「比興」的詮解不但居於根本地位，更呈顯出偏舉「比」意的思維，使原不必然倚恃「類比思維」的「興感」或是轉化為比，或是在詮釋活動中被遮蔽，如此的詮釋走向尤其在李白詩的詮釋中顯現出齟齬難平的爭議。本文即嘗試從李白詮釋的爭議根源出發，回溯詩與志的離合關係，探尋「興」作為詮釋活動的本質是如何被孔門弟子所彰顯，又如何後世的詮釋歷史中逐漸失落；最後，則落實於李白詩例中說明重新體認「興」在詮釋活動的本質性意義，是開顯李白詩的重要關鍵。

二、歷代李白詩詮釋的主要問題

問題的發生

熟悉中國詩學史的人都有這樣的認識：李白與杜甫在評價上經歷了由唐至宋的重要轉折，李白遠遠比杜甫更受到唐代人的推崇，是當代耀眼的明星，一直享有意義著令人望塵莫及的「詩仙」美稱；而杜甫則是自宋代才真正確立了詩聖與詩史的地位，自此之後兩人在互有起伏的情形下，大致保持著並峙的局面。由於詩聖的概念頗根植於詩史而又牽涉到詩作典範化的問題，本文暫不擬討論，而將集焦於討論因評註杜詩而蔚為風氣的以「詩人志意」與「歷史事件」交互印證的詮釋方法，同樣運用於李白詮釋上所產生的限制。

在宋代以前，中國的詩歌集，無論是總集、選集、別集，是否按照編年排列往往不是編者所措意的，所以，可以得見分題材、分體裁、分地域、分詩人、甚至分高下的編排體例，卻不見編年的本子。但自宋人編輯杜詩以來，

「編年」就成爲一項努力的目標，不但有編年本的出現，即或不依編年纂集，也無不在註釋考證上窮盡繫年之力，這反映出宋人對於杜詩的理解是相當政治歷史的取向^②。詩史之說由唐人孟棻《本事詩》提出時原只是著眼於杜甫屢與時事相互呼應的內容，但在宋人以詩證史，以史註詩，尋索作品繫年的註杜工程推衍下，儼然建立了「知人論世」的系統，詩人的道德人格乃與詩作的評價交揉並現，不但是以意逆志，更且是以政逆志、以史逆志，如此的問題視域蔚爲風尚後也自然成爲註李與評李的方法，並在這樣的詮釋基礎上進行李杜的優劣評價。

從而，遂有註杜有功被譽爲「少陵忠臣」的趙次公評云：「白之詩多在於風月草木之間，神仙虛無之說，亦何補於教化？」^③；王安石則不滿李白「識見污下，十首九說婦人與酒。」^④，至於蘇轍更批評「李白詩類其爲人，俊發豪放，華而不實，好事喜名，不知義之所在。」^⑤或是就詩作內容爲論，或是依循著「讀其詩，知其人」的邏輯，對李白爲人頗多微詞。此外，與時代潮流相輝映的則有曾鞏編輯李白詩時便打破前規，採用「考其先後而次第之」的體例^⑥；以及宋元兩代唯一的註李家數楊齊賢、蕭士贇也都遵循著以史註詩的道路^⑦。只是，對於詩面上充斥風月草木、神仙、遊俠、婦人、美酒的詩該如何

② 關於宋人對於杜集的編註情形，請參見《宋代唐詩學》頁 188 - 203。

③ 〈草堂記略〉參見清仇兆鰲《杜詩詳註》附編。

④ 見引於〈鍾山語錄〉，參見宋胡仔《苕溪漁隱叢話》前集，（臺北：長安出版社 1978 年）頁 37。

⑤ 見引於〈詩病五事〉《螢雪軒叢書》（日本青木嵩山堂刊本）頁 60。

⑥ 對此明末的胡震亨已不免質疑：「太白詩閒適遊覽居多，罕及時事，安能如杜詩一一得其歲月而次第之？且讀白詩與讀杜詩自各一法，舍旃白詩中靈筆妙趣，顧作詩時日，是求何爲？」關於曾本的問題分析請參見《宋代唐詩學》頁 251 - 252。

⑦ 胡震亨亦曾評註云：「乃蕭之解李，亦無一字爲本詩發明，卻於詩外，旁引傳記，累牘不休。」關於二本的註解體例及相因相承的情形，請參見《宋代唐詩學》頁 252 - 254。

關涉到歷史事件乃至於家國社會，便有待「比興」對於詩意指向的轉化延伸，因此，以「比興」結合文本與時事的關係便成為重要的註釋方法。

如此的詮釋方法落實在李白詩上便衍生出相當大的歧異，由於前面所引蘇徹、王安石、趙次公之說乃是以賦筆的觀念直從詩的內容批評李白的淺薄不足取^⑧，爲了扭轉此一直接印象，乃有從「比興」觀念詮釋的評家，如清吳喬之說便頗能綜括此派評家的見解：

予謂宋人不知比興，不獨三百篇，即說唐詩，亦不得實。太白胸懷，有高出六合之氣，詩則寄興爲之，非促促然詩人之作也；飲酒學仙，用兵游俠，又其詩之寄興也。子由以爲賦而譏之，不知詩，何以知太白之爲人乎？^⑨

吳喬之處所謂的寄興即是比興諷諭之道，故又有「太白歌行祖述騷、雅…而字字有本，諷刺深切，自古未有也。」^⑩的評論，並屢屢析其美刺之意。至於劉熙載云：「太白詩言俠、言仙、言女、言酒，特借用樂府形體耳。讀者或認作真身，豈非皮相。」^⑪則更是用樂府體制的特質來證成李白詩的表裡之別。雖然，採用賦體或是比興之法來解詩，可以得到判若雲霓的作品解讀甚至作者人

⑧ 類此的說法還所在多有，如羅大經：「李太白當王室多難海宇橫潰之日，作爲歌詩，不過豪俠使氣，狂醉於花月之間耳。社稷蒼生，曾不繫其心膂。」《鶴林玉露》（四庫全書本）葉盛：「若太白所謂爲君談笑靜胡沙，又如調笑可以安儲皇，此皆何等語也！」《水東日記》卷二十七，頁677。（臺北：學生書局，1965年）

⑨ 《圍爐詩話》卷四《清詩話續編》頁580（臺北：木鐸出版社，1983年）。

⑩ 同前註卷二，頁512。由於以比興釋詩更能在詮釋上有所發揮，較之以賦筆解讀者更加多元，如「太白之神氣當游戲萬物之表，其於詩寓意焉耳。豈以婦人與酒敗其志乎？」《捫虱新話》《李白集校注》（臺北：里仁書局，1981年）「叢說」頁1869-1870。「李如〈古風〉數十首感時託物，慷慨沉著，安在其萬景皆虛？」《屠緯真文集》同前頁1873。此外，自宋至清整個李白詩的註釋系統都持續在增強個別詩作的比興喻指的論據。

⑪ 《詩概》《清詩話續編》頁2425。

格的認定，而不同的「比興」之說也使詩之作意相去甚遠，但是著意於還原作者志意，並加以實在化的目標實是一致的。也由於意在還原作者的意圖，各家對於寄興、比興的詮解，事實上都常常落實為一種或隱或顯的「比喻」，並由此指向作者的「志意」，也即是出以「託事於物」的「類比」思維。

詩與志的離合關係

對於這種以「作者志意」為核心而加以還原，並由詩及人的詮釋批評，我們首先可以提出這樣一個問題：詩的詮釋活動是否即是詩人志意的還原活動？以及與此相伴而生的另一個問題：是否存在著可以透過理解文本的活動而加以還原的「作者之志」？

關於這兩個互相關涉的問題，我們擬從溯源「詩」的原始意涵，來說明「詩」與「志」的離合關係。依據臧克和先生的分析，「詩」字的古文結體為「從言之聲」，基於「義存乎聲」的解詁條例，較原始的「詩」字的意義應是「言之所之也」，亦即「語言的指向」或是「訴諸語言的行為」。至於「志，意也，從心之聲」其意義乃指「心態意緒的活動」，且意、志兩字存在著互訓的關係^⑫。可見詩是語言的指向，志則是心緒的活動，兩者原是判然有別的，後來詩大序「詩者，志之所之也」的說解將「志」等同於「詩」，實是經過儒學者的文字學整理^⑬。詩從「言之所之也」演變成「志之所之也」，「志意」也就取代「語言」成為詩的本質。從「語言的指向」發展到「心意的指向」，「詩」有了明顯的限制，與原先素樸地視詩為語言現象，深契詩作為語言現象的複雜風貌，其間的差異是非常顯著的。

⑫ 臧克和《漢字單位觀念史考述》（上海：學林出版社，1998年）1.4 詩志字，頁34-35。

⑬ 案此段關於詩與志的文字學說解，參見同前註，頁29，及筆者個人的綜合理解。

再就「從言寺聲」的常見結體而論，臧克和先生認為詩理應與恃、持、侍等字有所相通^⑭。其中，臧先生從起源發生的層面來析解「持」字，說明上古詩歌之所以具有這樣的含意在於原始人利用「巫術儀式用語」來「控制自發的害人的自然現象」，甚至企圖憑藉這種語言功能去影響神靈，以達到某種心靈的抒解、制止某些災患的發生，因而是一種「祝咒」^⑮。若從這種「巫術儀式用語」的角度來看，詩歌的產生作為「語言現象」不但不宜窄化為只是一種心志的意向，同時，也不是「個人」的，而是「集體」的。

從詩的始原意涵可以見出詩與志意的結合是較後期的發展，詩是「語言的指向」顯然是最為直接素樸的定義，詩所呈現的本即是一語言現象，詮釋者所面對的詩也只是由語言文字所組構的「文本」，詮釋的進程可以視之為與文本進行的一種對話^⑯。我們與文本相互提問：對文本的反應，即是回答文本向我們的提問，而文本的這個提問實際上是我們以文本為答案，重構的一個問題，由於這個重構的問題決不可能處於它原本的視域之中，因而提問本身就是一種對於可能性的試驗，打開了意義的各種可能性，這也使得文本的意義無法窮

⑭ 案：「恃」字的問題較為單純，指向「采詩獻詩誦詩者的身分特徵」；「恃，賴也」，則詩之為用就是「有所寄托之言」；至於「持」有「握也」、「執也」之意，而衍「寺」聲的字又往往有「持止」之意，詩乃可視為有「節持使止」的功能，而此意涵也自然轉換成「止乎禮義」。參見同前註，頁29-33。臧先生之說掌握到「詩」字儒家化的種種跡象，但這些說解也都同時證明詩是語言現象的本質，如「恃，賴也」是憑依之意，說明詩是一種「載體」，一種溝通的「憑藉」。至於「持，執也」更屬巫術文化的語言現象，說詳正文。

⑮ 前揭書頁29-32。此意又可參看葉舒憲《詩經的文化闡釋—中國詩歌的發生研究》「第二章詩言祝—咒祝、祈禱與詩的發生」（湖北：湖北人民出版社，1994年一版1997年三刷）。

⑯ 案「對話」的說法取於以下這段論述：「把詮釋學任務描述為與文本進行的一種談話，這不只是一種比喻的說法—而是對原始東西的一種回憶。進行這種談話的解釋是通過語言而實現。」加達默爾著、洪漢鼎譯《真理與方法》頁477。（臺北：時報文化出版公司，1993年）

盡。因此，以文本作為答案去重構問題，從其所展現的問題視域及意義領域的開放性而言，都不可能簡單的符合作者曾有的意圖或思想上的體驗。

加達默爾認為重構作者事實上曾經想到的意圖乃是一項還原的任務，這種取向的產生是受到歷史主義的誘惑，遵循我們在自然認識中所熟悉的認識，而把理解認作一種彷彿重複文本形成過程的重構。然而，這種以作者意見為目標的詮釋學還原正如把歷史事件還原為當事人的意圖一樣是不適當的，因為，我們經歷事物的進程時，總是存在某種可能不斷改變我們的計劃和期待的東西，歷史事件的發生並不能單純地與歷史人物的主觀思想劃上等號，當歷史的解釋者把一組前後相關的意義認作是歷史人物實際所意圖的目的時，他們總是冒著使這組關係實在化的風險。理解文本的情形也有類似的情形，不但創作的進程會不斷改變著作者的原先計劃，甚且有時還是無從計劃的。所謂「原本的意圖」本即是曖昧不明的，更何況理解的任務是理解文本自身的意義，而文本的意義傾向一般也遠遠超出它的原作者曾具有的意圖。任何將文本理解的可能性實在化的結果，都是將文本置於一個閉鎖的境域。加達默爾認為歷史學家和語文學家應考慮「進行理解活動的意義境域的基本開放性」^{①⑦}，因此，這種以還原作者志意為任務的詮釋最基本的缺失正是一種開放性的失去。由此可知，詩的詮釋活動並不即是詩人志意的還原活動，也不存在著可以經由理解文本的活動而客觀還原的作者志意。

從前面的分析不難理解為什麼以還原作者意圖為目標的文本詮釋活動會走向詩人人格的批評，因為在「尚友古人」^{①⑧}的觀念裡，我們把文本理解成某個「你」的生命表現，「因為經驗對象本身在這裡具有人的特徵，所以這種經驗

①⑦ 案以上二段對於詮釋現象的說明，是筆者綜合加達默爾的理論而成，參見《真理與方法》頁 481 - 485。

①⑧ 《孟子集注》卷十〈萬章下〉第八：「頌其詩，讀其書，不知其人可乎？是以論其世也。是尚友也。」《四書章句集注》（臺北：大安出版社，1994 年）頁 452。

乃是一種道德現象，並且通過這種經驗而得的知識和他人的理解也同樣是道德現象。」^{①⑨}。姑不論從文本去論述一個人的道德對於「人」的理解本即是一種經由文本的「重構」，並非實存生活中的道德實踐；就其對於文學文本的理解而言也不免是一種偏離。如前所述，與文本對話，每一次的重構問題，都是文本意義可能性的開顯，而理解的每一次實現都可能被認為是文本的一種歷史可能性，文本的意義是不可窮盡的，文本意義的充滿正是在理解的變遷之中得以表現^{②⑩}。可見還原作者的意圖本身只是一種歧出於詮釋現象同時也不可實現的理想，而因文及人更是另一個層次的問題，已遠離文本詮釋的範圍；從這個角度來看，歷史考證法不但不宜宣稱他們的詮釋是與作者之「志」相符，同時還有著將「可能性」實在化的風險。

由「用詩言志」到「作詩言志」的轉變

儘管加達默爾從實效歷史意識的角度分析，啓示我們還原詩人之志的詮釋法，事實上是無法真正有效的還原出理想而客觀的作者意圖，而由此衍生出的人格之辨也不是文學詮釋的範疇，但是這樣的詮釋方法卻在中國詩歌的詮釋傳統中居於重要的地位，並且沿用不絕，這自是受到「詩言志」與「以意逆志」「知人論世」一系列的觀念導引，其中不但預設了逆志的可能性，更有其必要性，此一走向其實存在著由「用詩言志」到「作詩言志」的重要轉關。

在先秦時，基本是以用詩為主，「詩」是共有的文化財產、言語的寶庫，並不以探索詩人之志為目的，「春秋時人的賦詩言志、獻詩陳志和教詩明志，都體現出神話時代之後替代神話而行使法典作用的詩歌的重要價值。」^{②①}這本是稽古的傾向。因此，在《尚書》中出現的「詩言志」其實是就教育胥子而

①⑨ 《真理與方法》頁 465。

②⑩ 《真理與方法》頁 483。

②① 參看葉舒憲《詩經的文化闡釋—中國詩歌的發生研究》頁 420。

言，應是一種如何援用既有的詩以言己志的訓練^{②③}，「志」實是與誦者、讀者、用者結合，而不是與作者結合，這也是孔子「不學詩，無以言。」的背景。但自漢代以降「志」便與詩人結合，不但有〈詩大序〉以「詩者，志之所之也，在心為志，發言為詩。」奠定其理論基礎^{②④}，更有〈小序〉將詩人作意實在化，才使「以群體之詩言志」轉變為「詩人自作詩以言志」的詮釋取向。但這些原本也還主要運用於《詩經》的解讀，其後在與詩歌文人化的傾向結合，才漸次形成詮釋詩歌的普遍法則，原先的集體性也轉為個人性。

由於真正的理解活動是一種視界的融合，當我們獲得一個歷史過去的概念時，也同時包括了自己的概念^{②⑤}，所以用詩以言志雖然看似斷章取義，純任主觀，但他們的意義領域是開放給與用者同在的群體，他們本即以表達己意為目

②② 〈尚書·堯典〉：「帝曰，夔，命汝典樂，教胥子，直而溫，寬而栗，剛而無虐，簡而無傲，詩言志，歌永言，聲依永，律和聲，八音克諧，無相奪倫，神人以和，夔曰，於予擊石拊石，百獸率舞。」《尚書集注述疏》頁 62。（臺北：鼎文書局，1972 年）案：出現在此段文字中的「詩言志」被認為是中國最早的論詩綱領，但其時代因牽涉今古文尚書的真偽之辨，眾說紛紜，而文學評論者的考證又更從此一文學思想出現的可能背景加以論證，相關的論述可以參看王文生〈「詩言志」——中國文學思想的最早綱領〉《中國文哲研究集刊》第三期，頁 209-304，1993 年 3 月。由於此一問題並不是本文的核心與焦點，無法在此作詳細的論證，但本文對於〈堯典〉所出現的「詩言志」與一般通行的見解頗為不同，採取的是「賦詩言志」、「誦詩言志」而非「作詩言志」的詮釋，所持的理由至少有二端，其一是，這段論述基本是說明樂官如何施行「樂教」，「詩言志」如果是「作詩言志」對於教導胥子而言會不會太複雜，也不甚合於施行「樂教」的情境。其二是，儘管在詩經中已有作者自言作歌抒懷之意，但「作詩」的訓練顯然並不包含在我們所熟知的先秦典籍所呈現的教育中，我們所熟知的先秦人物也鮮有「作詩」的記載，反而是大量「賦詩言志」、「誦詩言志」的「用詩言志」的例證，如果理論的產生有其相應的時代脈絡，我們便很有理由質疑「詩言志」在早期並非是「作詩言志」而是「賦詩言志」、「誦詩言志」。關於此一問題筆者將在第二年「中國的經典詮釋傳統」的計劃進行後續研究，將提出較全面而完整的資料與詮解。

②③ 《詩經》十三經注疏本，頁 13。（臺北：藝文印書館，1979 年）。

②④ 《真理與方法》頁 484。

標，充分覺知到此在的歷史有限性，所以沒有任何一說是被定於一尊的。相反的，在「作詩以言志」的基本預設下企圖「詮詩以逆志」，這不但是將詩的「語言指向」限定成「心意指向」，同時也忽略了言、意之間的落差。因而，以還原作者志意的詮釋意圖，一方面因為理解本身包含了詮釋者自身的概念而不可能客觀完成還原的任務，另一方面所彰顯的實是詮釋者自身的志意，這似乎又回到「用詩以言志」的傳統上，但是兩者的詮釋態度實是截然不同的。也就是說，一種是既不預設詩人言志、也不企圖進行還原，隨感興發的藉既有之詩抒發己意；另一種則是既先預設詩人言志，又企圖加以還原，並將自身主觀的認定視為客觀的事實，兩者的差異自是昭然若揭。因此，在方法上即或透過「比興」此一語言現象的轉釋將個人志意與歷史事件的關係實在化，所逆溯而得的志意並不因與歷史事件並陳或扣連而更具實證性，然而實證精神的要求所產生的排他性卻易於失去詮釋的開放性，爭議乃層出不窮。

當然，在歷經千年的李白評論史，並非人人都採用同一種詮釋進路，有些詩論家便能捨棄還原作者意圖的目的，甚至直承無法確然掌握李白詩的歸趣，並且極度稱許這種風格恰正是李白之所以為李白之處，從這個觀點論列的往往是李白最具代表性的古風、樂府之作，如：

太白古樂府窈冥恂恂，縱橫變幻，極才人之致，然自是太白樂府。《藝苑卮言》卷四²⁵

樂府則太白擅奇古今，少陵嗣跡風雅，〈蜀道難〉、〈遠別離〉等篇出鬼入神，恂恂莫測。《詩薮》內編（臺北：廣文書局，1973年）頁126

臞翁詩評：李太白如劉安雞犬，遺響白雲，覈其歸存，恍無定處。《詩人玉屑》卷三，頁18²⁶

²⁵ 《續歷代詩話》頁1169。（臺北：藝文印書館，1983年）。

²⁶ （臺北：世界書局，1980年）。

所謂「窈冥恂恂，縱橫變幻」、「出鬼入神，恂恂莫測」、「覈其歸存，恍無定處」都提示出李白詩的旨歸是極難掌握的，更遑論有定於一尊的志意可言，而清翁方綱更直言這種迷離恂恂之感才是近於李白詩本質的東西：

太白〈遠別離〉一篇，極盡迷離，不獨以玄肅父子事難顯言，蓋詩家變化至此，若一說煞，反無歸著處也。惟其極盡迷離，乃即其歸著處。

《石洲詩話》卷一^{②7}

翁氏對李詩的說解頗有「道可道非常道」的韻味。此外明陸時雍的說法更具啓示性：

古風八十二首，…然寄托猶苦不深，而作用間未盡委蛇盤礴之妙，要之雅道時存。…太白長於感興，遠於寄衷，本於十五國風爲近。《詩鏡總論》^{②8}

陸氏雖似感歎李白詩的寄託不深，作用未能盡其妙，但也所以見出李白詩長於感興，而此感興未必就是寄寓志意，故曰「遠於寄衷」，若再參看其云；「詩不待意，即景自成；意不待尋，興情即是。太白寡意而寡用之，…出於自然。」（頁 1705）可知即景興情不一定都待「意」來完足，而且陸氏認爲這種質性是近於國風的；無獨有偶的是劉熙載也有類似的體認：

李詩鑿空而道，歸趣難窮，由風多於雅，興多於賦。《詩概》頁 2424
二人皆視此歸趣難窮的質性是近於「風」又多「興」的藝術表現，此處所言之「興」雖然不免與前面所論偏重於「比」的比興之說相涉，但因同時承認是「歸趣難窮」無法定指的，若從讀者的角度言，感受到作者的興寄無端，也正是讀者經由文本感興、起發的無窮與多元，指向的是先於賦比興分化的「興」，亦即「興，起也」，也就是「興於詩」。從他們的提示中，讓我們看出從「興」的角度詮釋李白詩恰是反思作者志意還原論的基本進路，那麼，「興」究係何指？讀者又如何從李白詩「感興」？將是我們下面的課題。

^{②7} 《清詩話續編》頁 1372。

^{②8} 《續歷代詩話》頁 1696。

三、「興」在詮釋活動中的彰顯與失落

爲了解決上述的提問，我們首先必須對「興」意作一釐清，「興」的本意與「詩」的本意都在與「詩言志」的傳統結合時，受到某種程度的遮蔽。

「興」字的始原意涵「實取象於祭獻儀式中的一個片段，隨著一齊『興起』的發聲喊，衆祭者將祭供器舉起進獻。」「隨著興起的集體動作，還要訴諸相應的贊詞」^{②⑨}。從這樣的文字學析解中，我們對「興，起也」的掌握理應同時包含與宗教儀式之「集體共感」性質並生的即興呼喊及狂熱歌舞所形成的氛圍^{③①}，因此，葉舒憲先生便把對詩歌樂舞之「興」的根源追溯于儀式性醉狂^{③②}。只是目前大部分的研究對於這樣的興意如何在後世詩歌的詮釋發生作用著墨不多，而是將焦點集中於論證興與象^{③③}或興與喻^{③④}的關聯，以說明「即物起

②⑨ 參見〈原詩篇：儒家詩學思想轉換考〉《中國文字與儒學思想》，臧克和（廣西：廣西教育出版社，1996年）頁135-167。又許進雄先生則釋甲骨文的興字爲「象四手共同抬舉肩輿或擔架之狀。」《中國古代社會》（臺北：臺灣商務印書館，1995修訂版）頁380、389。許先生並沒有強調「發聲」的作用，但由於三期甲骨文及金文皆孳乳「口」符，且衡之常理衆人要共舉一物爲求平衡齊一，勢必要發聲以相呼應，而發聲也才密切關涉到「詩歌」的問題，故於此採用臧克和先生之說。當然臧先生所論也是前有所承，在葉舒憲先生《詩經的文化闡釋—中國詩歌的發生研究》的第六章「詩可以興—神話思維與詩國文化」第一節「興的研究：從孔子到當代」綜述的各家說法中即有許多可以與臧先生之說相互參證，頁394-404。

③① 陳世驥先生對於興的溯源便在強調群體活動、上舉歡舞、辭樂節奏等。參見〈原興：兼論中國文學特質〉《中國現代文學批評選集》王靖獻譯，頁30（臺北：聯經出版公司，1976年），及葉舒憲前揭書頁427的分析。

③② 前揭書頁426，葉舒憲先生對於此一結論的論證相當豐富，可參其書頁424-427。

③③ 參見臧克和之說，同註29，頁149-151。

③④ 參見周策縱《古巫醫與六詩考》（臺北：聯經出版公司，1986年），及葉舒憲先生前揭書頁427-428的分析。

興」「托事於物」的原由，有的甚至系統地論證興是一種類比聯想，並指出這種引譬連類的思維方式乃是神話思維的產物^{③④}。不論是就作詩之法還是思維方式立論，所開展的都是後世「比興」之說的發展根源。但本文所要追問的是興的始原意涵中所具有的集體性共感的質性是否獲得延續，又如何得到彰顯？

由於〈論語·泰伯篇〉有云：子曰：「興於詩，立於禮，成於樂。」^{③⑤}可以見出「興」是孔子對於詩最基本而整全的意見，在此一層面，興的意涵並不與賦比並列。但此處文字簡約，「興」字又在後代詮釋中充滿了歧異或偏重，所以什麼是「興於詩」我們希望能從孔子與弟子言詩的實際對話中去捕捉，《論語》中有兩段非常著名的論詩段落：

子貢曰：「貧而無諂，富而無驕。何如？」子曰：「可也，未若貧而樂，富而好禮者也。」子貢曰：「詩云『如切如磋，如琢如磨』其斯之謂與？」子曰：「賜也，始可與言詩已矣！告諸往而知來者」〈學而篇第十五〉

子夏問曰：「巧笑倩兮，美目盼兮，素以爲絢兮，何謂也？」子曰：「繪事後素。」曰：「禮後乎？」子曰：「起予者商！始可與言詩已矣！」〈八佾篇第八〉^{③⑥}

從孔子對於二位弟子所言的肯定與嘉許，論定孔子重視「自我的啓發」、並以詩是「開啓人的道德生命所必需」^{③⑦}，都是非常切中肯綮的解釋。只是此處我

③④ 請參閱葉舒憲前揭書第六章的第二節「引譬連類與神話思維傳統」、第四節「詩性智慧之根與詩國文化」。

③⑤ 《四書章句集注》《論語集注》卷四，第八，頁141。（臺北：大安出版社，1994年）案：此段文字是孔子揭示道德人格完成的步驟，從此角度言這段話是不可割裂爲論的；但是本文以論詩爲主，在此語境中適正讓我們體察到詩是道德人格的起引，而非完成，因此，由詩索志、論人，恐都使詩的誦詠過於沈重。

③⑥ 分見《論語集注》卷一頁68，卷二頁84。

③⑦ 參見張亨先生〈《論語》論詩〉《思文之際論集—儒道思想的現代詮釋》頁73、91。（臺北：允晨文化公司，1997年）。

們更著意於「興」的活動是如何在兩人之間展開的。在第一例中，子貢原先問的問題與詩並無關涉，但是在孔子的啓發後，便用〈詩·衛風·淇奥〉的「如切如磋，如琢如磨」來涵括自己的理解，顯示出自身從詩句的感興與現在之理解的交融。由於其原本並不是爲了解詩，這種斷章取義其實很似我們援引恰當的成語以說明自己的心意，並不算是曲解。至於第二例，則是落在解詩的對話脈絡，較易引人質疑，「巧笑倩兮，美目盼兮」二句見於〈詩·衛風·碩人〉但今本沒有「素以爲絢兮」之句，故無從檢驗原詩的文脈，但三句合觀解爲巧笑美目再加以素粉之飾³⁸應是字面可解的意涵，但這顯然不是子夏所要問的問題；孔子答以「繪事後素」，由於與原詩都有著素粉爲飾的意涵，孔子的興頗有「引譬連類」的意味，至於子夏更進而以「禮後乎？」來理解，便開展了另一個關涉道德生命開顯的視域，這樣的興發似乎與原詩愈行愈遠，卻獲得孔子的稱許，並自承受到了「起」發。興最直接的意涵就是起，「禮後」的想法原本並不存在於孔子理解這三句詩的意識中，基於師生都有學詩以開啓道德生命的共同問題視域，故在對話過程中得以逐漸趨近。

所以這二例中所呈顯出的「興」實有非常豐富的面向：既是各人本身面對詩的感發；也是各人過去與現在的經驗在此刻的交融；而尤其重要的是從此二例中呈現出孔子與弟子經由對話相互啓發所達到的「共感」。兩處都提到的「始可與言詩已矣」，正是理解在互動對話中達到了「視域交融」，其中的問題視域顯現出既開放又有所限制的性質。至於第二例中原是子夏之問，後來卻是孔子受到「起」發，便更是重新在兩人之間建構了一個新的視域，開啓一個新的可能性。

後人往往把孔門師生的這種詮解活動的目的歸之爲「道德啓發」，方法歸之爲「引譬連類」，這當然屬於一種興的實踐。但是必須分辨的是，孔子師生

³⁸ 參錢穆《論語新解》（臺北：三民書局，1978年臺四版）頁76。

的「興於詩」是開放的、流動的，人格感化雖是他們的共同視域，但這並不表示道德的啟發是興的唯一內涵，而「引譬連類」雖是某些情境下的興發方式，但這也不是興發的必然法則，「興」理當隨著不同的問題視域與當下情境作出不同的開顯與對應。孔子師生展現的開放性，使孔子儘管被尊為聖人，後人卻並不依循其說作為詩人的志意；相反的，〈小序〉在解經時以還原作者志意為目標所展現的權威性，實是將個人的興實在化為一種「比」，由於實在化的過程必須有因果邏輯的連繫，所以不具備多元起興的流動性，而只能算是一種或隱或顯的比。

若再結合孔子與弟子言志，則不但看到更具原始風貌的「興」，也看到活潑而不封閉的「志」。在一次曾皙與子路、冉由、公西華侍坐的場合，曾皙所言之志與其他三人治國為邦的理想迥然不同，令孔子高度讚賞：

…「點！爾何如？」鼓瑟希，鏗爾，舍瑟而作。對曰：「異乎三子者之撰。」子曰：「何傷乎？亦各言其志也。」曰：「莫春者，春服既成，冠者五六人，童子六七人，浴乎沂，風乎舞雩，詠而歸。」夫子喟然歎曰：「吾與點也！」〈論語先進篇〉第二十五，卷六，頁 179

關於這段充滿抒情況味的敘述所呈顯出的「人我、物我之間都已失去限隔，交流迴注」的境界早經學者專家的揭示，並具體指出其中詩的性質^{③⑨}。此處所要強調的是「浴乎沂，風乎舞雩」的宗教儀式與情感，朱熹註「浴，盥濯也，今上已祓除是也。」「舞雩，祭天禱雨之處。」^{④⑩}古代禱雨之祭即稱為雩祭，因為伴有樂舞故又稱「舞雩」^{④⑪}，在接連兩個與宗教相關的儀式中，雖然無從考知曾皙所言是否有任何正式的儀式，但一群人身處於疊現著宗教儀式記憶的活動地點，儘管只是乘風納涼，所形成的整體氣氛，仍當渲染出一種準宗教意味

③⑨ 參見張亨先生〈《論語》中的一首詩〉，同註 37，頁 477。

④⑩ 《四書章句集注》《論語集注》卷六，頁 180。

④⑪ 《漢字單位觀念史考述》臧克和（上海：學林出版社，1998 年）頁 148。

的集體共感，因而，「詠而歸」便是此種共感的延伸與迴蕩。而「冠者五六人，童子六七人」這樣率意不拘、老少皆宜又和樂融融的組合，多少是透過類似宗教性經驗的渾化與冥合，此種共感也是超越語言文字所能傳達的。曾皙從與群體、與天地山川的共感中，興發其志，孔子則由弟子的抒詠中產生了視域融合，進而興歎不已，故云：「吾與點也！」從這裡我們也充分見到「志」雖然是一種「心理情感的指向」，但它是透過興發共感、彼此交流而形成的，並非封閉在自我之中的「個人意向」而已。

討論至此，我們顯然在孔子與弟子關於詩的對話中，找到了興意「集體共感」的質性，所謂的「興」首先便須是起於共感，這種共感存在於共同參與詮釋的集體之中，也存在於詮釋者與文本之間。由於共感起於集體的互動情境，所以會因不同的群體組成、問題視域而形成不同的氛圍，進而產生不同的理解活動。在孔門弟子的對話中，我們似乎看不到儀式性的迷狂醉態，但迷狂醉態所揭示的實是一種渾然忘我的沈醉交融，在孔子與曾皙的言志中，曾皙所言是透過準儀式的洗禮所臻至的純淨和諧，孔子便是在這樣的一種「境」中與之融合，也即是一種「興」感，存在其間的不是理性思辨，也不是類比聯想，而是一種感性直觀。

因此，「興」雖藉「象」來彰顯，但象與興的關係並不就是「喻」，後世「比興」連用的詮釋角度，其實往往是以比來涵蓋興，興的始原意涵中所包含的儀式性的迷狂與醉境，在要求類比聯想的理性索解中逐步淡化失落^④，從而形成詩歌詮釋上的定向性與封閉性。無論從詩歌的創作源起，或是就讀詩者的「感發」而言，最不可或缺的即是一種激發共感的「境」，境的形成可以基於

④ 葉舒憲先生曾如是概括：「由陳事物而歌舞之“興”到作詩法之“興”，原有的儀式性狂熱與激情的成分逐漸被過濾掉，這就給“興”的進一步理性化發展提供了條件。再從作詩法之“興”到“引譬連類”的語言與思維模式之“興”，神話與幻想的因素也就消失殆盡，詩法不再僅僅是詩法，同時兼具了論說和推理的功用。」前揭書，頁 428。

一種象喻，但也可以與理性的比喻無涉，以比釋興只是滿足解詩人的理性要求，換言之，是一種讀詩者以類比法所產生的「興發」。由於「興於詩」的原初境界本是一種儀式性歌樂舞渾然為一的、全身心沉醉其中的體驗境界。」^{④③}，「興」的索解實應以集體共感的體驗為核心。

從「興於詩」一語可以得知，「興」是詩之詮釋現象的本質，雖然在先秦典籍中都是從讀者、用者的角度來談興與詩的關係，但是從詩的起源來看，「興」也是詩之創作現象的本質，甚至可以說，詩是一種即感發、即創作、即詮釋的交互運動，在「興」的圓融裡不斷形成視域融合。在即興即境中，意義不斷的生發湧現，故早期歌樂舞融為一體的呈現方式實有助於情境的塑造與共感的形成，後世詩樂分離自然消滅了許多共感的能量。

四、「興」於李白詩

由前面的析論可知，無論從詮釋或創作的角度來看，興都居於詩之本質的地位。只是，有時詮釋不能免於方法上的需求，遂而衍生出賦比興之說。賦比興雖然各有相應的範疇，但它們基本上仍然統籌於「興」的問題下，故在某個意義上，以賦以比釋詩仍是一種「興於詩」的現象，只是興是共感的、集體的，並且是納己於萬物萬象之中；相對的，比則是先建立主體，再以萬事萬物為譬，所以比的思維是個人的，理性的、限制的。「興」從作為詩的本質，變成與賦比並列的作詩之法，已是「興」意的窄化，到了「比興」並陳與「賦」相對時，所指又已偏於「比」意，更使「興」成為陪襯，興意在詮釋活動中的隱而不彰，即是「興」的失落，興的失落意味的是詮釋可能性的縮減與集體感應的流失。而此一現象也是本文在起始提到的，形成李白詩詮釋問題的根源。

^{④③} 葉舒憲前揭書頁 438。

因此，接下來便從李白作品的詮釋實例中分析「興」意所開啓的視域，如何讓文本意義不斷湧現，形成穿越時空呼喚著人類集體意識的永恆禮讚。首先我們選擇爭議最多，被視為「出鬼入神，恠莫測」的作品作為討論的起點，〈蜀道難〉：

噫吁戲，危乎高哉！蜀道之難，難於上青天。蠶叢及魚鳧，開國何茫然。爾來四萬八千歲，不與秦塞通人煙。西當太白有鳥道，可以橫絕峨眉巔。地崩山摧壯士死，然後天梯石棧相鉤連。上有六龍回日之高標，下有衝波逆折之回川。黃鶴之飛尚不得過，猿猱欲度愁攀援。青泥何盤盤，百步九折縈巖巒。捫參歷井仰脅息，以手撫膺坐長歎。問君西遊何時還，畏途巖巖不可攀。但見悲鳥號古木，雄飛雌從繞林間。又聞子規啼夜月，愁空山。蜀道之難，難於上青天，使人聽此凋朱顏。連峰去天不盈尺，枯松倒挂倚絕壁。飛湍瀑流爭喧豗，冰崖轉石萬壑雷。其險也如此，嗟爾遠道之人胡爲乎來哉？劍閣崢嶸而崔嵬，一夫當關，萬夫莫開。所守或匪親，化爲狼與豺。朝避猛虎，夕避長蛇。磨牙吮血，殺人如麻。錦城雖云樂，不如早還家。蜀道之難，難於上青天，側身西望長咨嗟。^{④④}頁290

這首〈蜀道難〉是李白自蜀初至京師以示賀知章，因而獲得「謫仙」之譽的代表作。這篇作品的取意歷來衆說紛紜，爭議自古代延燒到當代仍未停歇，充分證明了「恠莫測」之語，當然也說明了謫仙之作對於人們的「起」發是如此豐富多元。關於此詩的重要說解，依據詹鎔先生的引述整理，古人之說約有四種^{④⑤}，其中三說皆與特定的史事人物有關，其中「諷玄宗幸蜀」說由蕭士贇提

^{④④} 本文所引李白詩作皆本於詹鎔主編《李白全集校注彙釋集評》（天津：百花文藝出版社，1996年）

^{④⑤} 分別是一、罪嚴武，危房琯、杜甫；二、諷玄宗幸蜀；三、諷劍南節度使章仇兼瓊；四、即事名篇，別無寓意。參見《李白全集校注彙釋集評》頁311。又本詩各說及相關的考證亦參見同書頁301-315。

出，並為全詩作出每句的喻指，最為詳盡，獲得後人廣泛的迴響。只是與史事人物有關的三說都經今人研究證明與詩的著成時間多有扞格。至於第四說則主張「即事名篇，別無寓意。」放棄對於作者意圖的追尋，這除了「多聞闕疑」之外，也是對詮釋現象的反省，只是這種說法無法滿足後人探求作者志意的好奇心^{④⑥}，因而仍然繼續衍生今人諸多的新說。綜觀古今凡是主張此篇作意與政治諷諭相關者，儘管所舉史事不同，但在對文本的詮釋上都有一個共同的焦點，即是以「一夫當關，萬夫莫開。」以下的數句為詩意的關鍵，強調其中的諷諭勸戒之意，再以此為主脈逆解前文的「比興」之意，換言之，前面五分之四所開顯的神話、傳說、自然奇景的鋪陳便只是修辭的作用，而不是攸關詩意指向的本體。當然，也有人以平常心看待那段勸戒之語，而認為此詩是李白在長安為送友人入蜀而作^{④⑦}，刻意避免鑿實為論的弊端。

我們必須承認要用三言兩語來含括一篇詩旨本即是非常困難的事，再加上還原作者的意圖本即是難以獲得實證的工程，但我們也相信，每一種理解的實現都可視為文本的一種歷史可能性，而文本意義的充滿正是在理解的變遷中得到表現^{④⑧}。由於整個詮釋傳統對於文本的不斷打開，交互對話，已使我們的詮釋活動面對的不僅是原始文本，也是累積的註釋批評所共同形成的整體。每一個詮釋者都受到歷史的限制，後來者的詮釋任務，就是不斷繼續開啓文本的意義。從這個角度而言，異說叢出適正說明了文本意義的豐富，因此，我們當然不能提出任何關於〈蜀道難〉的定解，只是嘗試說明以「比興」企圖還原作者

④⑥ 案：除了好奇心之外，有時道德意念的堅持更是主要原因，如陳沆《詩比興箋》就曾痛批胡震亨所云：「白蜀人，自為蜀詠耳，…必求一時一人事實之，不幾失之細乎？何以穿鑿為？」的說法，是「以明七子無病之呻，臆古人失聲橫涕之什。」儼然以推尋作者之志意為個人的道德責任了。相關引文及論述文見前揭書，頁309、311。

④⑦ 此為詹鍈先生所提，見前揭書頁290。

④⑧ 《真理與方法》頁483。

作意的詮釋方法，由於「託物喻意」的視域已限定了主客輕重之分，使「興」的多元性可能受到斷傷。面對〈蜀道難〉一文，及前述任何一種說法，我們都可以提出這樣的疑問：此篇為什麼要開出如此壯闊的神話與傳說的視野，難道就只是為了誇飾炫奇嗎？如此震懾心目的畫面就只是裝飾陪襯的作用，而無本質的意涵嗎？如果將李白的這首詩放回樂府詩作的傳統裡，前人的〈蜀道難〉都是小製作，大致以自然景觀道途艱險為主題，容或牽涉歷史也只是三言兩語^{④9}，李白此作所面對的也包括了由他人之作所得到的感興，以神話傳說作為本詩的開幕，顯然是李白對過去諸首〈蜀道難〉的重新開啓。如果我們感受到這個動人心魂的序幕，隨之起伏，便能從中體驗李白經由蜀道所開顯的通向遠古，自洪荒以迄文明的視鏡。從開首至「不與秦塞通人煙」是混沌茫然的神話世界，再至「天梯石棧相鈎連」便是經歷一番驚天動地的變動才開啓了相互溝通的可能，但直至「以手撫膺坐長歎」都還是一片只有鳥獸而杳無人跡的無情荒地。自「問君西遊何時還」開始才引進了悲與愁，自然與人事因情交融相互糾擾，進入了真正的人類世界，故「使人聽此凋朱顏」是在同樣的「難於上青天」的感歎之外，介入了「時間」，呼應著悲愁的誕生。接續則是從自然與人事兩端既分別又交融的訴說著其中的艱難與危殆，全詩句句說的都是蜀道的古往今來，卻也句句啓示著人類文明的起源，「不如早還家」便是向著初始的無窮歸返，「難」的又豈僅是現實存在的蜀道而已？如果我們只看到字面上的蜀道，或是只在意背後的政治，詩中開啓人類原始經驗、召喚集體共感的本質便難免流失。

我們還可再舉〈公無渡河〉作為參照：

黃河西來決崑崙，咆哮萬里觸龍門。波滔天，堯咨嗟。大禹理百川，兒啼不窺家。殺湍湮洪水，九州始蠶麻。其害乃去，茫然風沙。被髮之叟

^{④9} 參見郭茂倩編《樂府詩集》所錄各同題詩，頁 590 - 591。（臺北：里仁書局，1984 年）

狂而癡，清晨臨流欲奚爲？旁人不惜妻止之，公無渡河苦渡之。虎可搏，河難憑。公果溺死流海湄。有長鯨白齒若雪山，公乎公乎挂骨（胷）於其間，箜篌所悲竟不還。頁 281

此詩的作意同樣是衆說紛紜，迄無定解^{⑤①}，索解的關鍵也多繫於後半首「被髮之叟」究係何所指？他是否即是李白？〈公無渡河〉也是一首樂府詩，又名〈箜篌引〉，原辭極爲簡單：「公無渡河，公竟渡河，墮河而死，將奈公何！」李白之前已有文人的同題之作，但皆只敷衍本事，無甚新意^{⑤②}，所以，我們同樣可以追問如果只是以「公」作爲喻指，又爲何要以驚心動魄的洪水漫天、大禹治水開場，難道也只是單純的奇詭想像嗎？畢竟開首四句開啓了一幅人與大自然搏鬥，終而天地建立秩序，人類生活趨於穩定的圖象，同時也喚起了人類對於「水」之驚懼的原始記憶。但是，水患雖去，人類對於自然依舊「茫然」。下面則是時空轉換後開啓另一個涉水之險的畫面，處處與大禹治水形成對照，大禹是人類的英雄，狂叟的行徑則令人困惑難解，前者爲了完成大業，斬斷親情倫理，後者則受到衆人的排拒，只剩妻子的關懷是狂叟在人間最後的牽繫，然而狂叟卻一去不返，留給妻子永遠的憾恨。兩相對照，李白到底持怎樣的價值觀，當是所有讀者想要追問的，但是二例在詩中以平行的方式呈現，留下了巨大的想像空間。「旁人不惜」或許意含著否定吧！但是「不惜」正源於「不解」與不對應的價值觀，那麼「旁人」的價值可以爲據嗎？「狂而癡」正突顯出自我與外在價值拉鋸的結果，面對「公竟渡河」的迷狂涉險，我們與李白同感震攝，危險是以怎樣的吸力將人捲入漩渦之中，或許只有親入深淵之人才能體會。至於是否被理解，不免有著時與命的限制吧！「箜篌所悲竟不還」是驚

⑤① 包括一、「諷止當時不靖之人自投憲網者，借此爲喻云耳。」二、「諷頑冥而觸法者。」三、刺永王璘之作。四、在長流夜郎途中所作，「被髮之叟」爲李白自喻，「妻止之」即實指宗氏，前文則皆爲唐室變亂的喻指。頁 286 - 289。

⑤② 參見郭茂倩編《樂府詩集》頁 377 - 378。

歎！是錯愕！更是時空無法逆轉的失落。如果〈蜀道難〉的「不如早還家」是向著原初的無窮歸返，那麼「竟不還」或許正是更根源的「何為原初？」的探索，在此，李白毋寧是拋出了一個亙古難解的問題。

無論是〈蜀道難〉還是〈公無渡河〉，我們都很難排除李白受到現實處境逼仄的可能，因而，當然也可能存在政治觀照，但是，具體的文本創造實開啓了通向神話傳說的視域，探觸著人類原始的心靈，這種氛圍與氣象同樣是不容忽視的。

若論神幻莫測、迷離恂怳之趣，〈遠別離〉比之前二首實有過之而無不及，詩云：

遠別離，古有皇英之二女，乃在洞庭之南，瀟湘之浦。海水直下萬里深，誰人不言此離苦！日慘慘兮雲冥冥，猩猩啼煙兮鬼嘯雨。我縱言之將何補？皇穹竊恐不照余之忠誠，雷憑憑兮欲吼怒，堯舜當之亦殫禹。君失臣龍為魚，權歸臣鼠變虎。或言堯幽囚，舜野死。九疑聯綿皆相似，重瞳孤墳竟何是？帝子泣兮綠雲間，隨風波兮去無還。慟哭兮遠望，見蒼梧之深山。蒼梧山崩湘水絕，竹上之淚乃可滅。頁 267

這首詩因為中間「君失臣龍為魚，權歸臣鼠變虎」等句強而有力的政治評論，起引出種種指涉君臣關係的政治聯想，雖大體認定是「諷君失權之作」，但究係結合著那一段時事？又為何牽扯娥皇、女英二女的故事？而喻指該如何落實在字裡行間？各家都有不同的揣測。從而二女與舜之別離往往被指為李白忠君憂國之心卻不為君所鑒察的託喻，亦即君臣之別。不過，另外也有論者認為語脈太難聯貫，而斷為偽作^{⑤2}。

如果我們並不堅持中間數語才是全篇的作意，而隨著文本的啓引展開視野，這首詩也可以是首尾相應，一氣直下的。篇首以舜之二妃娥皇、女英因從

⑤2 參見《李白全集校注彙釋集評》頁 273-281。

征於舜，溺於湘水而化為湘水之神的神話起引，開啓著永遠無法彌補的離別之憾，接續的雲雨交加，是與此一不幸相應的自然徵兆，因此下面「我縱言之將何補？皇穹竊恐不照余之忠誠」便是二女忠誠懇懇的禱祝，然而，天命已定，無力回天，這便是二女無語問天之苦^⑤，當上天以怒吼的雷鳴示意，即或是聖賢也難改變。那麼堯舜果真是禪讓嗎？還是如傳說所言是一場奪權的陰謀？畢竟政治的險惡虛妄是局外人永遠無法參透的迷霧，舜的野死葬蒼梧，便因疑團難解，更添悲怨的傷痛，二女所經歷的豈僅是時空睽違的生離死別，更是身爲人都難以跨越的界限。蒼梧、湘水的遙隔是「遠」的落實，除非是山崩水絕，世界改變，這種愴痛將是永無終極的。這首詩以神話始以神話終，首尾相應，中間敷陳的是相關的傳說，逼現出人面對不可知之天的無力蒼涼。在這樣的視域下，當然可以興起許多現實處境的聯想，但都不易鑿實而言，因爲李白的興感呈現出回返本源的質性，難以落實於比附之中。

以上所舉三首詩的分析旨在說明作爲詩之本質的「興」，由於難以定論，在與還原詩人志意的詮釋意圖結合時，難免受到窄化，詮釋者雖然承認作品是出於「興」的，但在說解時則是以比釋興來貫串詩意，「興」的理解實受到相當的壓抑，只餘修辭的作用，由於思維受到理性要求所限制，在面對李白以樂府歌吟不斷呼喚著人類原始經驗、探溯本源的作品，便無法開顯文本更多的可能性。不過，「興」意失落的問題並不僅出現在「比興」詩上，有時以賦筆直抒的作品，也會因集焦於詩人性格，而忽略了文本視域的開顯，我們可再用李白的酒詩爲例作一探討。

李白號稱酒仙，有人因而賞其作品中的豪放飄逸，有人則因此質疑其道德人品，然而，不容否認的是李白通過酒的迷狂醉境，往往在充盈酒氣的歌詠中

⑤ 案前人理解此段都是從下文逆推而解此句爲李白自述，並以「皇穹」喻指君上，以示李白的忠憤，然而這在語脈上顯得非常突兀，與上下文具呈斷裂。故此處順著前文語脈，二句當是二女之語較爲通暢。

拋出了最爲艱難的問題，當李白一次又一次宣稱酒中世界才是他的原鄉，也適正一次又一次冒險開啓了人類的有窮世界，當他只肯定酒爲生存唯一的意義時，即入乎人類價值基礎崩毀的深淵，讓生命的本質處於無所遮蔽的狀態，逼視著人生的界限，揭露出人之存在的孤獨，在酒的迷狂醉境中李白向著生命的本質作永恆的回歸。如其〈月下獨酌〉四首之二：

天若不愛酒，酒星不在天；地若不愛酒，地應無酒泉。天地既愛酒，愛酒不愧天。已聞清比聖，復道濁如賢。賢聖既已飲，何必求神仙？三盃通大道，一斗合自然。但得酒中趣，勿爲醒者傳。頁 3272

此詩巧妙地結合了天地聖賢關於酒的典故，看起來是「無理而妙」的狂言醉語，實是藉酒渾融了上下古今、冥合了聖賢與酒徒^{⑤④}、消解了神仙與凡人的落差。李白正是由此向種種判然有別的價值提出質疑，在他看來唯有消解此身的拘執融於天地之中，才是歸宿^{⑤⑤}。至於在〈月下獨酌〉其四中所言的「蟹螯即金液，糟丘是蓬萊。」便更是即酒境即仙境了。

又在〈襄陽歌〉中李白以襄陽一地爲天地的座標，以酒爲觸媒，穿梭於歷史時空，質疑著生命的本質，詩云：

落日欲沒峴山西，倒著接羅花下迷。襄陽小兒齊拍手，攔街爭唱白銅鞮。傍人借問笑何事，笑殺山翁醉似泥。鸕鶿杓，鸚鵡杯，百年三萬六千日，一日須傾三百杯。遙看漢水鴨頭綠，恰似蒲萄初醱醅。此江若變作春酒，壘麴便築糟丘臺。千金駿馬換小妾，笑坐雕鞍歌落梅。車傍側挂一壺酒，鳳笙龍管行相催。咸陽市中歎黃犬，何如月下傾金罍？君不見晉朝羊公一片石（古碑材），龜頭剝落生莓苔！淚亦不能爲之墮，心

⑤④ 此亦〈將進酒〉：「古來聖賢皆寂寞，惟有飲者留其名。」之意。頁 357

⑤⑤ 這也是其在〈月下獨酌〉之三所云：「窮通與修短，造化夙所稟。一樽齊死生，萬事固難審。醉後失天地，兀然就孤枕。不知有吾身，此樂最爲甚。」頁 3276

亦不能爲之哀。（誰能憂彼身後事，金甌銀鴨葬死灰）。清風朗月不用一錢買，玉山自倒非人推。舒州杓，力士鎗，李白與爾同死生。襄王雲雨今安在，江水東流猿夜聲。頁 973

詩的開首運鏡於晉襄陽太守山簡的醉態並與李白自我的形象疊合，當詩人將一江春水幻視爲春酒時，也透過歷史的視鏡窺見到功名、富貴、逸樂、生死都將被江水淘洗一空，在時間之流中，人除了當下的存在什麼都無法堅持，「清風朗月不用一錢買，玉山自倒非人推。」酒中無恃無求的陶然，也正是最爲自由的心靈。

透過酒的渾融，李白無時無刻不在爲我們開顯人之有限的存在處境，除了〈將進酒〉開首「君不見黃河之水天上來，奔流到海不復回。君不見高堂明鏡悲白髮，朝如青絲暮成雪。」震攝人心的時空對照外，在〈把酒問月〉中更是問向天體的本源，詩云：

青天有月來幾時，我今停盃一問之。人攀明月不可得，月行卻與人相隨。皎如飛鏡臨丹闕，綠煙滅盡清暉發。但見宵從海上來，寧知曉向雲間沒。白兔搗藥秋復春，姮娥孤棲與誰鄰。今人不見古時月，今月曾經照古人。古人今人若流水，共看明月皆如此。唯願當歌對酒時，月光常照金樽裏。頁 2858

這首詩充滿了天真的癡問，自然流暢，開首的一問是明月高掛的時間起點，這是一個人類所無法回答的問題，無從回答便逼現出身爲人的限制。畢竟人所能參與的只是月亮的一小段旅程，在古、今、人、月串聯而成的四句詩中，當「古」、「今」兩個時間辭彙與「人」結合時，便形成不相聞問，充滿限制的「古人」、「今人」，但是，與月結合時卻始終如一，「古月」、「今月」並無分別，對照出在歷史的長河裡月之永恆與人的有窮，對於人受時間限界的感知最爲透關，令人無言以對。那麼，結尾「唯願當歌對酒時，月光常照金樽裏」便不是簡單一句「及時行樂」的價值判斷所能含括的，李白入於痛苦的深

淵，開啓「人生有窮」的視野，無盡的悲懷只能在當下的沈酣中獲得片刻的慰藉。

總之，酒中的李白總是與天地同在，向著人類集體呼喊，站在一切對立價值的臨界點上開顯出恢宏壯闊的視域，我們能夠從中興發多少，端看我們是否能與李白「共感」。

在後世詩歌與「作詩言志」結合，逐漸走向文人一己的內心世界時，李白卻選擇回到神話的天地中，重新召喚一種最原始素樸的存在之感，探索生命的本質。李白大量採用音樂性、集體感強烈的樂府、民歌作為語言的情境，其中流動著宛如神諭般的對話聲浪以及向著眾人開放心靈的對話態度。有時，李白彷彿神巫一般，作為人類與超自然世界的溝通媒介，亦人亦神，引領著集體唱和與共舞。杜甫曾言李白「筆落驚風雨，詩成泣鬼神」〈寄李十二白二十韻〉此處的「驚風雨」、「泣鬼神」都不是誇飾與形容，而是回應著李白的召喚，與之共感，並與〈詩大序〉：「動天地，感鬼神」遙相呼應。

本文係臺灣大學資助「中國的經典詮釋傳統」研究計劃之部分研究成果