

《東華漢學》第 34 期；1-72 頁
東華大學中國語文學系 華文文學系
2021 年 12 月

【特邀稿】
中國古代士人階層「詩式社會文化行為」的
實踐情境結構*

顏崑陽**

【摘要】

本論文經由反思批判「五四」以降，挪借西方「純文學」觀念以詮釋、評價中國古代詩歌的偏誤視域；而轉向、提出「詩用學」的新視域，揭開中國古代士人階層「詩式社會文化行為」所身處的「世界」。中國古代士人階層極少「為作詩而作詩」，根本沒有「純文學」的觀念及產物；詩，就是一種「社會文化互動行為」的特殊「語言形式」，因此「如何用詩」才是他們創作詩歌的主要動機、目的；而非只為「背離實用」的「純粹審美」而作詩。

這個士人階層「詩式社會文化行為」所身處的「世界」，絕非西方文藝心理學在理論上所說，一個沒有民族歷史文化性與區域社會性的實質內容，而純粹只是背離實用、虛作直覺審美想像的心理世界。這個「世

* 本論文為科技部 107 年度《中國古代士人階層「詩式社會文化行為」的實踐情境結構》專題研究計畫執行成果，計畫編號：MOST 107-2410-H-030 -049。

** 輔仁大學中國文學系講座教授

界」充滿著中國的民族歷史文化性與區域社會性，乃是一個多重層的「實踐情境結構」。

本論文的主題就是意在經由豐多的文本分析，以建置此一多重層「實踐情境結構」的「世界」。整體系統非常複雜，本論文已做出完密的展現。

關鍵詞：士人階層、詩式社會文化行為、實踐情境結構、常態情境、特殊情境

一、問題的導出與解決的構想

「五四」以降，由於追求現代化，一方面強烈的「反傳統」，一方面狂熱的「接受西學」。這是眾所熟知，近百年的中國文化、社會變遷潮流，千絲萬縷，盤根錯節，總體情境非常複雜；而層出不窮的論述也多到不可勝數，無法也無須在此贅述。我們所要關懷的問題，只界定在五四以降，中國古代詩學研究的主流取向，究竟能否因承、貼切於傳統歷史文化語境；而又能轉出創新的詮釋視域及其話語系統，終而建構既「現代化」又具「民族性」的知識型態？

所謂「反傳統」，雖然是很籠統而錯雜的文化意識形態；不過受到新知識分子強烈批判、反抗的種種傳統文化負面現象，大體都指向論述者所認定儒家思想表現於政治、教化、藝文各方面的腐皮爛肉朽骨，一切罪咎都由儒家概括承受，因此所謂「反傳統」大抵就是「反儒家思想傳統」。這種「反傳統」的文化意識形態，投射到中國古代文學的研究，所展現出來的論述，就是凡與儒家思想扯上關係的文學觀念、創作、批評，一概視為政教工具、封建毒素、社會進化障礙，有如殭屍骸骨，只是沒有生命的「死文學」，缺乏「藝術性」或「文學性」。這類論述，從「五四」以降，不斷衍伸、滲透到各種中國文學史、中國文學批評史或零篇散論之歷代各家作品的實際批評，這已是人文學界熟識的常談，無庸一一舉證。

至於「接受西學」，當然也是各種西方學說、理論紛至沓來；其中，與本論題直接相關的是美學與文學理論。首先，我們聚焦到蔣伯潛（1892-1956）在《文體論纂要》一書中，論述到受西學影響的「新派文體分類」，自晚清龍伯純（生卒年不詳）以降，蔡元培（1868-1940）、高語罕（1887-1948）等學者，相沿成習的將中國古代的文體分為「實用性」（或科學性）與「美術性」（或「藝術性」）二大類，而逐漸形成

固定的框架。蔣伯潛並指出這樣的分類，和日本一般的「文學概論」，其框架相同，例如武島又次郎（1872-1967）《作文修辭法》等，將詩歌、小說、戲劇視為「純文學」，而與其他普通散文的「雜文學」相對立；則清末以來的文體分類，顯然頗受日本漢學的影響；¹而日本學者這種「純文學」的概念，卻又是在明治維新時期，取自西學。

稍後，郭紹虞（1893-1984）的《中國文學批評史》上冊於1934年由商務出版，1947年又出版下冊。其中，關於「孔門的文學觀」，他的觀點是：孔門的文學觀有著「尚文」與「尚用」兩種似乎矛盾的主張。本於他論「詩」的主張，當然會有「尚文」的結論。可是，他同時又是注重實際，注重實用的思想家，所以又注重「尚用」。尚文成為手段，尚用才是目的。又關於六朝「文筆的區分」，他的觀點是：「文」是美感的文學、情感的文學，指詩賦、兼及箴銘、碑誄、哀弔諸體，屬於「純文學」一類的作品；「筆」是應用的文學、理智的文學，指章奏、論議、史傳諸體，屬於「雜文學」一類的作品。²「純文學」與「雜文學」二分的框架，至1987年，蔡鍾翔、黃保真、成復旺所合著《中國文學理論史》，仍然沿用。³這一類論述框架，顯然是「尚用」與「尚文」、「實用性」與「藝術性」、「純文學」與「雜文學」，截然二分，兩不相涉。詩，被歸到「尚文」、「藝術性（或文學性）」、「純文學」那一大類，不

¹ 蔣伯潛（1892-1956），《文體論纂要》（臺北：臺灣正中書局，1979），頁46至68。龍伯純（生卒年不詳），《文字發凡》，桂林市廣智書局，1904（清光緒30年）。蔡元培（1868-1940），〈國文之將來〉、〈論國文的趨勢及國文與外國語及科學的關係〉二文，收入中國蔡元培研究會編，《蔡元培全集》（杭州：浙江教育出版社，1997），第三卷·高語罕（1887-1948），《國文作法》（上海：亞東圖書館1922）。武島又次郎（1872-1967），《作文修辭法》（東京：早稻田大學出版部，1904〔明治37年〕），與保科孝一（1872-1955）《言語學》合刊。

² 郭紹虞（1893-1984），《中國文學批評史》（臺北：五南圖書出版公司，1994），頁5、頁13-15、頁67-76。

³ 蔡鍾翔、黃保真、成復旺合著，《中國文學理論史》（北京：北京出版社1987）。

具「實用性」；而所謂「藝術性（或文學性）」、「純文學」，這種概念實取自西方的文學理論。

其次，我們再聚焦到1920年代，日本學者鈴木虎雄（1878-1963）發表〈魏晉南北朝時代的文學論〉，首先提出「魏晉的時代是中國文學的自覺時代」之說，從此中國文人就懂得從文學本身去看文學的價值。⁴魯迅（1881-1936）曾留學日本，受到鈴木虎雄的影響，1927年在廣州夏期的一場學術演講也跟著倡說：「曹丕的一個時代可說是『文學的自覺時代』，或如近代所說是『為藝術而藝術』的一派」。⁵這一說法，顯然是拾日本學者之牙慧；而將「為藝術而藝術」與「為人生而藝術」截然二分，則是濺染到西學之唾沫。⁶然而，思潮之所趨，魯迅這一粗略空泛的說法，竟然影響深遠，其後又衍生出「文學獨立」之說。「文學自覺」伴隨著「文學獨立」就成為一個眾口喧騰的議題；與此一議題相關的論

⁴ 鈴木虎雄（1878-1963）這一篇論文，原發表於《藝文》雜誌，其後收入1924年所出版《中國詩論史》。臺灣有洪順隆譯本（臺北：臺灣商務印書館，1972）；大陸有許總譯本（南寧：廣西人民出版社，1989）。

⁵ 魯迅（1881-1936）的講題是〈魏晉風度及文章與藥及酒之關係〉，其記錄稿原發表於《國民日報》副刊〈現代青年〉，改定稿1927年11月發表於《北新》半月刊第二卷第二號。收入《魯迅全集》（北京：人民文學出版社，1981），卷三。

⁶ 在西方，「為藝術而藝術」的主張有其文藝思想發展歷程的因素條件，不能直接移植、套用到中國魏晉時期，以解釋當時的文藝創作趨勢及其觀念。西方從古希臘到十九世紀，文藝必須具有道德教化的功用，這種思想一直是主流。及至十九世紀，法國興起浪漫主義的文藝創作趨勢及思潮，轟俄（或譯為雨果，V. M. Hugo, 1802-1885）首先提出「為藝術而藝術」這句口號，後續由高第頁（P. J. T. Gautier, 1811-1872）將它做為正式主張，以反對傳統為道德而藝術的觀念，而認為「藝術獨立自主」、「藝術不是一種工具，它自身就是目的」、「美就是藝術的功用」、「一件東西有用便不美」，由此而逐漸產生一種文藝運動、思潮，從法國傳播到德國，又傳播到英國，而形成「唯美主義」。復經康德到克羅齊的唯心主義美學建立體系性的理論，影響更為深遠。參見朱光潛（1897-1986），《文藝心理學》（臺北：臺灣開明書店，1969），頁109-111。魯迅對如此複雜的西方文藝思潮及美學理論並無精深研究，隨口沾些西學的唾沫，撿了這個話頭，粗略空泛而不切魏晉時期的文學實況，卻產生那麼大的影響，這只能說時勢所趨，一人偶語，就眾聲喧嘩，百口呼應。

述，專書及期刊論文，至今已出現一百多種。⁷1930年代之後，甚至延伸到1990年代，所出版的《中國文學史》、《中國文學批評史》一類的著作，還不斷複製這樣的謬說，例如劉大杰（1904-1977）《中國文學發展史》、⁸胡雲翼（1906-1965）《中國文學史》、⁹馬積高（1925-2001）與黃鈞主編《中國古代文學史》；¹⁰羅根澤（1900-1960）《中國文學批評史》、¹¹王運熙（1926-2014）與楊明《魏晉南北朝文學批評史》¹²等。一種不經考察論證的謬說，竟然幾十年沒有人提出反思批判而轉相承

⁷ 黃偉倫，《魏晉文學自覺論題新探》（臺北：臺灣學生書局，2006），其附錄一、二，頁463-481。截至2005年，黃偉倫撰成此書，經過統計，已發表一百三十餘種相關論文。此後，仍有學者毫無反思的複製相同的說法，至今恐怕不只這個數目。

⁸ 劉大杰云：「中國文學發展到魏、晉……這期的文學，形成一種自覺運動，重視文學的價值和社會地位……文學漸漸地成為獨立的藝術。」參見劉大杰（1904-1977），《中國文學發展史》（臺北：華正書局，1977），頁227。此書上冊，初版1941年由上海中華書局印行。

⁹ 胡雲翼云：「魏晉南北朝是中國文學的自覺期。」又云：「魏晉南北朝是純粹美文學的發展期。這時期的文學，不以載道、不以致用，不陷於淺薄的功利主義，而朝著藝術至上主義的路進展。……別的時代絕不如魏晉南北朝是一個純文學的活動期。」參見胡雲翼（1906-1965），《增訂本中國文學史》（臺北：三民書局，1983），頁69、71。此書初版，1931年由上海教育書店印行。

¹⁰ 馬積高、黃鈞云：「建安作家對文學價值的新的體認，作家間以詩文相互競爭又相互切磋的文學批評風氣的形成，包括曹丕把文章當作『經國之大業，不朽之盛事』，確實表現出高度的『文學自覺』精神。」參見馬積高（1925-2001）、黃鈞主編，《中國古代文學史》（臺北：萬卷樓圖書公司，1998），冊1，頁320。此書初版，1992年由長沙湖南文藝出版社印行。

¹¹ 羅根澤云：「……至建安，「甫乃以情緯文，以文被質」，才造成文學的自覺時代。……阻止文學獨立，壓抑文學價值的，是道德觀念與事功觀念。」參見羅根澤（1900-1960），《中國文學批評史》（臺北：龍泉書屋，1979），第三篇第一章，頁136、138。

¹² 王運熙、楊明云：「魏晉時期……由於儒學中衰，儒家思想（包括文藝思想）對文人頭腦的束縛鬆弛了，於是文學不再僅僅當作政教的工具和附庸，它本身的審美作用被充分肯定。」參見王運熙（1926-2014）、楊明，《魏晉南北朝文學批評史》（上海：上海古籍出版社，1989），第一章，頁6。

襲。對於「文學自覺」及「文學獨立」之說，幾年前，我已進行反思批判，詳切的論證其誤謬，¹³在這裡不再贅述。

復次，我們再聚焦到西方十八世紀後期到二十世紀前期，康德（Immanuel Kant, 1724-1804）以降，歌德（J. W. Goethe, 1749-1832）、黑格爾（G. W. F. Hegel, 1770-1831）、席勒（E. Schiele, 1795-1804），與影響所及的克羅齊（B. Croce, 1866-1952）等古典唯心主義美學，以及李普斯（T. Lipps, 1851-1914）、浮龍李（Vernon Lee, 1856-1935）、谷魯司（K. Groos, 1861-1946）、閔斯特保（H. Münsterberg, 1863-1916）、布洛（E. Bullough, 1880-1934）等實驗心理學派的美學，蔚為主流。這一路數的美學，其關鍵概念是審美主體的感性直覺、審美客體的表象形式、美必背離功利實用、內模仿與感情移入、審美對象孤立、審美心理距離。這些西方美學理論，1930到1960年代，經由朱光潛（1897-1986）的譯介，遂傳播開來，影響深遠；¹⁴而當時正逢中國追求現代化之際，乃適時的影響到新文學觀念的美學基礎之建立。

大陸學界所流行的美學，1949年之前，以朱光潛所譯介的唯心主義、形式主義、實驗心理學的美學為主。其後，四〇年代，才有蔡儀（1906-1992）以馬克斯唯物主義為基礎的《新美學》，對唯心主義美學

¹³ 顏崑陽，〈「文學自覺說」與「文學獨立說」批判芻議〉，原刊《慶祝黃錦鉉教授九秩嵩壽論文集》（臺北：洪葉文化公司，2011），收入顏崑陽，《反思批判與轉向——中國古典文學研究之路》（臺北：允晨文化公司，2016），頁 223-246。

¹⁴ 朱光潛（1897-1986），《文藝心理學》，此書初版發行於 1930 年代，介述西方實驗心理學派李普斯、浮龍李、谷魯司、閔斯特堡、布洛等各家的美學。另外，朱光潛更全面的介述整個西方的美學史，康德等古典唯心主義美學也傳播到中國來，可參見朱光潛最重要的美學著作《西方美學史》（臺北：漢京文化公司，1982），下冊，第三部分，甲〈德國古典美學〉，第十二至十五章，頁 3-163；乙〈其他流派〉，第十八、十九章，頁 246-302，此書初版發行於 1960 年代。臺灣翻印流傳已是 80 年代。因此，早期影響台灣中文學術的西方美學，主要還是《文藝心理學》，以及克羅齊著、朱光潛譯，《美學原理》（臺北：正中書局，1947），再加上朱光潛一本小書《談美》（臺北：臺灣開明書店，1958），此書初版於 1932 年發行。朱光潛所譯介這些唯心主義、形式主義以及實驗心理學的西方美學，對近現代有關中國古代詩歌的批評、研究，其影響頗為深遠。

提出批判。五〇年代，李澤厚（1930-2021）也以「歷史唯物論就是實踐論」的觀念為基礎，提出「歷史積澱說」的美學理論。因而於五〇、六〇年代引發中國美學大論戰，迫使朱光潛的美學理論從「唯心主義」向「心物關係說」修訂。¹⁵不過，長遠觀之，朱光潛所引進一系的美學，並沒有完全消退影響力，大陸學界到1980年代，更掀起文藝心理學的論述熱潮，代表性著作主要有金開誠《文藝心理學論稿》、¹⁶彭立勛《美感心理研究》、¹⁷陸一帆《文藝心理學》、¹⁸滕守堯《審美心理描述》¹⁹等。延伸到1990年代，餘波猶見童慶炳《藝術創作與審美心理》、²⁰邱明正《審美心理學》、²¹胡山林《文藝欣賞心理學》²²等。這些都是朱光潛所引進西方心理學系統之美學理論的遺緒，綿延未絕。

綜合上述近現代的學術趨勢、情境觀之。「五四」以降，古代的文學批評及研究，其主流大致固著在「純粹審美／政教功用」、「純文學／雜文學」、「藝術性／實用性」這個截然二元對立的框架，而形成數十年不變的詮釋視域與評價基準，可視為「五四知識型」其中文學批評及研究的主要模式。²³二十幾年來，我對這種文學批評及研究模式，持續提

¹⁵ 趙士林，《當代中國美學研究概述》（天津：天津教育出版社，1988）。

¹⁶ 金開誠，《文藝心理學論稿》（北京：北京大學出版社，1982）。

¹⁷ 彭立勛，《美感心理研究》（長沙：湖南人民出版社，1985）。

¹⁸ 陸一帆，《文藝心理學》（南京：江蘇文藝出版社，1985）。

¹⁹ 滕守堯，《審美心理描述》（台北：漢京文化公司，1987）。

²⁰ 童慶炳，《藝術創作與審美心理》（天津：百花文藝出版社，1992）。

²¹ 邱明正，《審美心理學》（上海：復旦大學出版社，1993）。

²² 胡山林，《文藝欣賞心理學》（開封：河南大學出版社，1999）。

²³ 「知識型」（*Épistème*）是法國哲學家傅柯（M. Foucault, 1926-1984）《詞與物》一書的核心概念。他考察了文藝復興、古典主義以及近現代幾個歷史時期所建構的知識，發現在同一個歷史時期之不同領域的科學話語之間，都存在著某種「關係」。那就是在同一歷史時期中，人們對何謂「真理」，不同科學領域的話語，其實都預設了某種共同的本質論及認識論，以做為基準及規範，從而建構某些群體共同信仰的真理，以判斷是非，衡定對錯。「知識型」指的就是這種不同科學之間，本質論與認識論的集合性關係，也就是西方某一歷史時期人們共持的思想框架。當歷史時期遷移了，前一歷史時期所以為「是」的知識就不一定理所當然的「是」，更可能變成「非」了；也就是歷史遷移到一個社會文化因素、條件很不相同的

出批判。就古代詩學而言，我已在一篇論文中指出這一詮釋視域與評價基準的特徵，就是將詩歌孤立在古代人們社會文化生活之外，看作是一種「靜態化」的有機性語言形構，而藉由聲律與意象引發讀者審美經驗的客體；必須是「無關實用」而以表現「自身之美」為目的之詩，才是藝術性的「純詩」，當然也才是有價值的好詩。因此，作品本身之聲律、修辭、結構、意象的技巧與美趣是詮釋的重要主題。這就是學界一般所謂「內部研究」；至於，一碰觸到詩與社會文化的關係，尤其事涉政治、道德，這種被學界認為「外部研究」的問題，站在「純粹審美」觀點而致力於「內部研究」的學者，往往只需幾句話就可將問題排除掉：「以詩為實用工具，缺乏藝術性！」²⁴

那麼，這個中國古代詩學研究的主流取向，其所固持的詮釋及評價的框架，究竟能否因承、貼切於傳統歷史文化語境，而又能轉出創新的詮釋視域及其話語系統，終而建構既「現代化」又具「民族性」的知識型態？這個問題，我們大體宏觀的回答是：在這一詮釋及評價的框架觀看之下，中國古代詩歌所本具的民族文化性、士人階層存在經驗的政教性、社會性，完全被排除不見，就只剩語言形式結構的所謂「藝術性」；然而，我們應該要有正確的觀念，詮釋歷史不同於個人的理論創構，必須承認、尊重相對客觀之歷史他在性的經驗事實。因此，這種從西方移植過來的詮釋及評價框架，是否能相對客觀有效的詮釋中國古代詩歌整全的意義？這個問題非常值得反思批判，並進行相對詮釋有效性的典範重構。

時期，人們對「真理」的判斷，其本質論的假定改變了，認識論的規範也改變了，知識的確切性就跟著改變了；因此，知識才有不斷發展的可能，而不同的歷史時期也就有不同的「知識型」。參見傅柯著，莫偉民譯，《詞與物——人文科學考古學》（上海：三聯書店，2001）。「五四知識型」有何特徵？參見顏崑陽，〈中國人文學術如何「現代」？如何「當代」？〉，收入顏崑陽，《學術突圍——當代中國人文學術如何突破「五四知識型」的圍城》（臺北：聯經出版公司，2020），頁 75-78。

²⁴ 顏崑陽，〈用詩，是一種社會文化行為模式〉，收入顏崑陽，《反思批判與轉向——中國古典文學研究之路》（臺北：允晨文化公司，2016），頁 247-248。

因此，近二十幾年來，我在反思批判「五四」以降，這一「純粹審美」的詩學以後，破而能立，做出「詮釋視域」的轉向，另外提出「詩用學」的創新視域；「詩用學」又稱為「社會文化行為詩學」。假如我們能經由歷史想像，而「情境回歸」到古代士人階層的社會活動場域中，將可發現「詩」無所不在，士人階層普遍將它當作特殊的言語形式，「用於各種社會「互動」行為。因此，「詩之用」是中國古代既普遍又特殊的社會文化現象。依此而言，在中國古代，「詩」不只是一種文學「類體」，而且更是一種不離社會生活的「文化」現象或產物，可稱為「詩文化」。在「詩用學」的系統性理論中，我們的基本假定是：「用詩，是中國古代知識階層一種特殊的社會文化行為方式；而詩，就是這種行為方式的中介符號」。²⁵。

在人類的文化存在情境中，一切與文學有關的活動，其「總體情境」必備世界、作者、作品、讀者四大要素。²⁶這四大要素及其相互依存的關係，總體觀之，只是一個形式意義的模型。至於每個要素的實質涵義以及各要素的優位性，則是隨著不同理論系統的語境而有其差異。本文所要處理的是中國古代「詩用語境」中的「世界」，分析其中包涵哪幾種層次與面向的文化情境或社會情境。其意旨不在於挪借西方理論，用以解決中國古代詩歌活動總體情境中的「世界」問題；而是從中國古代士人階層的「詩式社會文化行為」經驗現象，經由直接文獻，針對士人階層實際存在的文化傳統所形塑的文化情境，與社會關係所形塑的社會情境，進行分析詮釋與綜合建構，而揭顯他們所身處經緯交織的整體情境，也就是士人階層實踐「詩式社會文化行為」所共在的「世界」。在這共在的世界中，士人們以此為基礎，以進行一次又一次「詩式社會文化行為」的「互動事件」。

²⁵ 同前註，《反思批判與轉向》，頁 252-253。

²⁶ 艾布拉姆斯（M.H.Abrams）著，鄺稚牛、張照進、童慶生合譯：《鏡與燈》（*The Mirror and the Lamp*）（北京：北京大學出版社，1998），頁 5-6。

「世界」是一個籠統的整體性概念，落實在中國古代士人階層之「詩式社會文化行為」，其實踐歷程究竟立基於那些層次與面向的「情境」，各層次面向的情境有何實質涵義？又以什麼關係連接為整體性的「結構」，以做為「詩式社會文化行為」之得以實踐的情境基礎？這些問題必須再進行精密的「分析」，以明各層次面向之「情境」的實質涵義，並進而綜理各層次面向的連接關係，以建置完整的「結構」而呈現「詩用」文化的「世界」圖像；這正是本文的焦點議題。

二、實踐情境的層次面向及其結構性關係

首先，界定「情境」(situation)一詞的涵義。從社會學而言，「社會情境」(social situation)之義不同於「社會環境」(social environment)。「社會環境」指的是社會由種種客觀制度或物質條件所構成群體的共同處境；「社會情境」則是被行為者所感知並主觀定義的活動境域，故美國社會學家湯瑪斯(W. I. Thomas, 1863-1947)等，提出「情境定義」(definition of the situation)之說。人們的社會行為不是簡單而機械的「刺激——反應」，乃是在接受到一個訊息而做出「反應」之前，必先經由對處境做出主觀感知而加以定義。這樣的「情境定義」又可區分為二個層面，一是由社會化過程所習成，依文化模式形塑之相對客觀「價值標準」所定義的「典型情境」，是群體共在的情境；二是由個人相對主觀之「態度」所定義的「特殊情境」，其實質內涵因個人定義而有其差異；這兩者有時處在「和諧」狀態，有時處在「衝突」狀態。²⁷

接著，我們提出中國古代士人階層「詩式社會文化行為」是在什麼樣的「世界」中「實踐」？而「世界」並非是一個完全客觀而由制度或物質條件構成的處境，它是士人階層經由文化教養而習成，主觀感知並依共識性的「價值標準」所定義的「典型情境」，我們稱它為「常態情

²⁷ 宋林飛，《社會學理論》(臺北：五南圖書出版公司，2003)，頁264-265。

境」。同時相對於「常態情境」，在某一次行為之「實踐」時，也會產生由個別行為者因依其立場、動機、目的所定義的「特殊情境」，它也是構成「世界」的一個層次面向。不管「常態情境」或「特殊情境」，都不是「靜態」的存在，而是在「詩式社會文化行為」的「實踐」過程中，「動態」的存在；「動態」可隨著「行為當下之機」而「應變」；但是，雖「變」而仍維持其「穩定」的「結構」，故稱為「實踐情境結構」。

在上述所界說「實踐情境結構」的基礎上，我們進一步要問的是：士人階層之「詩式社會文化行為」的「實踐情境」有哪幾個層次面向？各層次面向以什麼「關係」連接為「結構性」的總體情境？

針對這一問題，我們經由相關典籍文本通觀性的理解，所獲致總體的認知是：士人階層群體共在的「常態情境」，其上下層次有三：上層為「和文化情境」；中層分為「禮文化情境」、「樂文化情境」與「詩文化情境」三個面向；下層分為「教化社會情境」、「諷諫社會情境」、「通感社會情境」與「交接社會情境」四個面向。

至於個人的「特殊情境」總謂之「事件情境」。「事件」為單次發生，隨著「互動行為」之雙方所抱持的立場、動機、目的而有不同的「情境定義」，相對比較沒有客觀性的共同價值標準，故為「特殊情境」。

上述各層次面向的實踐情境連接為有機性的「結構」，就形成古代士人階層「詩用」的「總體存在情境」，而展現特殊涵義的「社會文化世界」，完全不同於一般「純文學創作」所標舉的直覺審美、想像的「心理世界」。

古代士人階層「詩用」的「總體存在情境」，展現特殊涵義的「社會文化世界」，乃是通觀所獲致總體情境的認知；至於各層次面向之「情境」的實質涵義，以及它們之間的有機性結構，就必須逐一微觀的分析詮釋，再加以綜合而構成系統。我們就將本文的論題加以「問題化」，提出一組多個具有邏輯關係的問題：什麼是「和文化情境」，即其實質涵義是什麼？什麼是「禮文化情境」，即其實質涵義是什麼？什麼是「樂

文化情境」，即其實質涵義是什麼？什麼是「詩文化情境」，即其實質涵義是什麼？而「和文化情境」與「禮文化情境」、「樂文化情境」與「詩文化情境」有何上下層次的結構關係？禮、樂與詩三種文化情境有何同一層次而不同面向的結構性關係？什麼是「教化社會情境」，即其實質涵義是什麼？什麼是「諷諫社會情境」，即其實質涵義是什麼？什麼是「通感社會情境」，即其實質涵義是什麼？什麼是「交接社會情境」，即其實質涵義是什麼？而這四個「社會情境」與上述二層次的「和文化情境」與詩、禮、樂三種文化情境有何上下層次的結構性關係？這一層次的四個「社會情境」又有何不同面向的結構性關係？而這些都是我們必須逐一分析詮釋而給予明切回答的問題。

三、什麼是「和」？什麼是「和文化情境」？

首先，我們必須問明：「和」一詞究是何義？其義甚為複雜，可選擇與「和文化」貼切關係者，其義如下，《說文》云：「𠄎，相應也，从口禾聲。」則「和」本作「𠄎」，从「口」得義，原指二種以上的「聲音」相應，《廣韻》云：「和，聲相應。」聲相應，則二種以上的「聲音」必不彼此衝突、相互排斥；若由「聲相應」引申其義，則可謂二種以上的事物，彼此不相衝突、排斥，故《左傳·文公十八年》云：「宣慈惠和。」杜預（222-285）注云：「和者，體度寬簡，物無乖爭。」²⁸所謂「物無乖爭」，就是「和諧」之義，《廣雅·釋詁三》：「和，諧也。」和諧，則事物雖分而為二，甚至眾多，卻可融合為一個「整體」，故「和」又有「合」之義，《禮記·郊特牲》：「陰陽和而萬物得。」孔穎達（574-648）疏云：「和，合也。」²⁹

²⁸ 春秋·左丘明（西元前 556-452）著，晉·杜預（222-285）注，唐·孔穎達（222-285）疏，《春秋左傳注疏》（臺北：藝文印書館，嘉慶二十年江西南昌府學重刊宋本，1973），卷二十，頁 353。

²⁹ 漢·戴聖（生卒年不詳）傳，漢·鄭玄（127-200）注，唐·孔穎達疏，《禮

「和」一詞本義是「聲相應」，將這涵義使用以描述文化產物的本質及其功能，最為足義者是《尚書·舜典》這一段文本：

詩言志，歌永言，聲依永，律和聲。八音克諧，無相奪倫，神人以和。³⁰

孔安國（西元前165-74）傳云：「聲謂五聲，宮、商、角、徵、羽。律謂六律、六呂。……言當依聲律以和樂。」³¹六律是陽聲黃鐘、太簇、姑洗、蕤賓、夷則、無射；六呂是陰聲大呂、應鐘、南呂、林鐘、仲呂、夾鐘。其中隱涵著陰陽二元對立，卻又和諧互濟的理則。而六律、六呂是音高，五聲是音階，乃是「多元並立」的存有物。以每一音高為基準，都可用五聲音階規律的交錯、組合，構成定調而「和諧」一體的曲式，是謂「律和聲」。而和諧的曲式，必須依賴「八音」演奏出來；「八音」是八種樂器，即金（鐘）、石（磬）、絲（絃）、竹（管）、匏（笙）、土（壎）、革（鼓）、木（柷敔），各有宏細、短長、剛柔、強弱、清濁，不同的音質，這也是「多元並立」的存有物。在「大合樂」時，必須彼此相應，各自守分，而不相互「乖爭」，才能表現為「和諧」一體的曲風，是為「八音克諧，無相奪倫」。倫者，合宜的分位及秩序。八種樂器合奏，是為「大合樂」，各樂器都要恪守交響互濟的合宜分位，而不能爭先奪強，破壞秩序，才能表現整體的「和諧」。因此「八音克諧，無相奪倫」就是異質事物多元並存而不互相排斥，並形成整體的和諧。至於為什麼這樣和諧的樂曲能產生「神人以和」的效用？後文再詳細討論。

記注疏》（臺北：藝文印書館，嘉慶二十年江西南昌府學重刊宋本，1973），卷二五，頁484。

³⁰ 漢·孔安國（西元前165-74）傳，唐·孔穎達疏，《尚書注疏》（臺北：藝文印書館，嘉慶二十年江西南昌府學重刊宋本，1973），卷三，頁46。按：今本古文《尚書》，〈堯典〉與〈舜典〉為二。清代閻若璩（1636-1704）《尚書古文疏證》已考證而斷定二篇原本為一，至南朝齊明帝時，被姚方興所橫斷為二。

³¹ 同前註，頁46。

「和」是異質事物二元對立或多元並存而不互相排斥或強為統一，以形成和諧的整體。這種觀念早在先秦時期，思想家們就提出「辨和同」的論述。《論語·子路》：「子曰：『君子和而不同；小人同而不和。』」何晏（195-249）注云：「君子心和，然其所見各異，故曰不同；小人所嗜好者同，然各爭利，故曰不和」。³²君子所見各異，卻因其心「和」而能相互尊重、包容，不互相排斥或強制他人以同己；相對的，「同」則消除異己以得統一。又《左傳·昭公二十年》記載晏子為齊景公「辨和同」之義。齊景公認為：「惟據與我和乎！」據，是佞臣梁丘據，對景公一味逢迎，不敢異議諫君，以獻替可否；故晏子（西元前578-500）不同意景公讚許梁丘據「與我和」，而批評「據亦同也」。因此齊景公問：「和與同異乎？」晏子就以飲食烹調以及樂曲演奏做為譬喻，為景公解釋「什麼是和」，云：

「和」如羹焉，水火、醯醢、鹽梅以烹魚肉，燂之以薪。宰夫和之，齊之以味，濟其不及，以泄其過。君子食之，以平其心。君臣亦然，君所謂「可」而有「否」焉，臣獻其「否」以成其「可」；君所謂「否」而有「可」焉，臣獻其「可」以去其「否」。是以政平而不干，民無爭心。……先王之濟五味，和五聲也，以平其心，成其政也。聲亦如味，一氣，二體，三類，四物，五聲，六律，七音，八風，九歌，以相成也。清濁，大小，短長，疾徐，哀樂，剛柔，遲速，高下，出入，周疏，以相濟也。君子聽之，以平其心，心平德和。³³

飲食烹調與樂曲演奏都是日常可經驗之事，其理顯而易知；故晏子持以譬喻，揭明「和」的情境及其道理。水，水分；火，火候。醯，醋；醢，肉醬，此處當指醬料。飲食烹調之「和」，乃是善用水分、火候，

³² 魏·何晏（195-249）注，宋·邢昺（932-1010）疏，《論語注疏》（臺北：藝文印書館，嘉慶二十年江西南昌府學重刊宋本，1973），卷一三，頁119。

³³ 春秋·左丘明著，晉·杜預注，唐·孔穎達疏，《春秋左傳注疏》，卷四九，頁858-861。

而調和醋、醬、鹽、梅各種滋味元素，謂之「齊之以味」，而原則就是「濟其不及，以泄其過」。其中某一滋味不足者，增補；某一滋味太過者，泄減。總之，必須將多元因素調和到最適分，使之融合為最完善的整體，這就是「和」。樂曲的演奏，其理亦然。依據杜預、孔穎達的解釋：一氣，「氣是作樂之主……人作諸樂，皆須氣以動」；二體，「舞者有文武」，也就是文舞與武舞二種身體姿態；三類，「樂以歌詩為主，詩有風雅頌，其類各別」；四物，「雜用四方之物以成器」，器指金石絲竹等樂器；五聲，「宮、商、角、徵、羽」；六律，「黃鍾、大簇、姑洗、蕤賓、夷則、無射」。七音，「五聲之外，加以變宮、變徵也。此二變者，舊樂無之，聲或不會，而以律和其聲。調和其聲，使與五音諧會，謂之七音」；八風，「八方之風，以八節而至；但八方風氣，寒暑不同，樂能調陰陽，和節氣」；九歌，「九功之德皆可歌。六府三事謂之九功」，六府指水、火、金、木、土、穀，三事指正德、利用、厚生。³⁴從以上的論述而言，樂曲之「體」的構成，因素非常多元，卻必須「相成」，杜預集解云：「此九者合，然後相成為和樂。」³⁵至於此「體」之「用」而成樂，更必須聲音之清濁、大小、短長、疾徐、哀樂、剛柔、遲速、高下、出入、周疏，各種二元對立辯證的質量，彼此「相濟」。如此，各種異質事物二元對立或多元並存而不互相排斥或強為統一，以形成整體和諧的音樂，所產生的效果則是「君子聽之，以平其心，心平德和」。

這種音樂之「和」的觀念，其後總成為《禮記·樂記》的體系性理論，其中心觀念就是「大樂與天地同和」、「和，故百物不失」；「樂者，天地之和也」、「和，故百物皆化」。³⁶「和」即是樂之「體」、樂之「本質」；而「百物不失」、「百物皆化」，即是樂之「用」、樂之「功能」。

³⁴ 同前註，頁 859-861。

³⁵ 同前註，頁 861。

³⁶ 《禮記注疏》，卷三七，頁 668、669。

綜合而言，我們可以認明「和」的基本概念就是：各種異質事物二元對立或多元並存而不互相排斥或強為統一，以形成和諧的整體。同時，由歷史語境也可以理解到從先秦開始，先哲即為中國文化建立了以「和」為理想、為本質的精神。而且，此一以「和」為文化的理想、本質精神，乃是儒道的共法，其實質內涵意義雖然儒道有別；但基本觀念卻大體一致。

中國古代士人階層共持的宇宙觀與人文世界觀，也就是士人階層對於萬物，包括「人」在內，所建構「存在秩序」之「情境」的「理想圖像」，就是「和」。此一「理想圖像」，並非全出於空想，而是遠古先哲置身於生命存在的世界，「觀乎天文以察時變，觀乎人文以化成天下」，³⁷由此體悟而得；並從體悟「天道」而致用於「人道」。那麼，天道有何奧妙之象之理，可以啟發人們創造文化而建構生命存在的理想之境？先哲洞察萬物雖然絪縕雜陳、紛紛變化，卻始終維持一陰一陽之二元對立而和合統一的常境，或多元並立而各在其自己之渾然和諧的整體，此之謂「大和」或「天和」、「天地之和」。

《周易》是中華民族共同的宇宙觀與人文世界觀，儒道思想有些基本觀念都與《周易》相關聯。《周易·繫辭上》：「一陰一陽之謂道。」³⁸陰與陽乃宇宙間二種性能對立的元質，隱然有一超越又內在之本體發用流行，使之相生和合而致物物生生不息，並因此實現為萬象，體用相即不離，這就是「道」。

《周易·乾·彖》云：「乾道變化，各正性命，保合太和，乃利貞。」³⁹什麼是「乾道」？《周易·乾·彖》云：「大哉乾元，萬物資始。」孔穎達疏云：「道體無形，自然使物開通，謂之為道；言乾卦之

³⁷ 魏·王弼（226-249）、韓康伯（生卒年不詳）注，唐·孔穎達疏，《周易注疏》（臺北：藝文印書館，嘉慶二十年江西南昌府學重刊宋本，1973），〈賁卦〉，卷三，頁62。

³⁸ 同前註，卷七，頁148。

³⁹ 同前註，卷一，頁10。

德，自然通物，故云乾道。」⁴⁰「乾道」即是「天道」，萬物資始、創生的根源之因；而落實於人文世界，人為三才之一，直觀天道而明「參贊化育」之理，即是「人道」。「和」是二元對立而和合統一，或多元並立而各在其自己之渾然和諧；「大和」是無偏無失，完滿極至之「和」，即「天地之和」。

「乾道」既是「天道」，同時也是「人道」，何以能「保合大和」？據王弼注云：「靜專動直，不失大和，豈非正性命之情者邪！」⁴¹「靜專動直」就是乾道的變化，故《周易·繫辭上》云：「夫乾，其靜也專，其動也直，是以大生焉。」⁴²什麼是「大生」？孔穎達疏解〈乾·彖〉云：「萬象之物皆資取乾元，而各得始生，不失其宜，所以稱『大』也。」⁴³「大生」也就是萬物普遍資取「乾道」做為生命之根源，而各得創生，各適性分，以至生生不息。故〈繫辭下〉云：「天地之大德曰生。」⁴⁴〈繫辭上〉亦云：「生生之謂易。」⁴⁵「乾道」不管是在「天」或在「人」，其動靜變化之用，都是能使萬物「各正性命」。正，是不偏邪，完善無虧。性，是天生之氣質，如剛柔、清濁；命，是人所稟受之遇合，如貴賤、壽夭。「各正性命」則萬物各依天生稟受之氣質遇合，純不偏邪，完善無虧的盡性因命而生生不息，因此能「保合大和」，此即「一陰一陽之謂道」。天道如此，人道之自我貞定以及參贊化育亦是如此。準此，「大和」乃是中國古代士人階層共持的宇宙觀與人文世界觀，也就是士人階層對於萬物，包括「人」在內，所建構「存在秩序」之「情境」的「理想圖像」，是中華文化的根本精神。

⁴⁰ 同前註，卷一，頁 10-11。

⁴¹ 同前註，卷一，頁 10。

⁴² 同前註，卷七，頁 149。

⁴³ 同前註，卷一，頁 10。

⁴⁴ 同前註，卷八，頁 166。

⁴⁵ 同前註，卷七，頁 149。

這種陰陽和合的觀念，在道家的思想中，做了更為明白的闡釋。《老子》第四十二章云：「萬物負陰而抱陽，沖氣以為和。」⁴⁶負、抱都是「具有」的意思。沖，《說文》云：「涌搖也。」引申為「激盪」，則「沖氣」乃陰陽二氣相互激盪，而激盪的結果不是分裂散落，而是融合為一，萬物因之而生焉，是謂「和」。這種宇宙觀，《莊子·田子方》所述更為明確，云：「至陰肅肅，至陽赫赫。肅肅出乎天，赫赫發乎地。兩者交通成和而物生焉。」⁴⁷重要的是「兩者交通成和」，陰與陽都不能孤立而生而存而在而化，必須經由彼此動態性的「交通」而形成「和」的動態性關係，萬物由此而生，這就是「天地之道」；則天地之道，以「和」為「用」而顯其「體」。

客觀宇宙萬物的生息變化如此；而人乃萬物之靈者，與天道同其德，而德的本質就是「和」，故《莊子·德充符》云：「遊心乎德之和。」⁴⁸這「德之和」既是「萬物皆一」的天道之「和」，同時也是人本具之「德」能「內保之而外不蕩」，因而得以「遊心」在「渾和一體」的天地間；遊，是「逍遙遊」自由無限之「遊」，故〈德充符〉云：「德者，成和之修也。」⁴⁹然則，「德之和」乃是「天」與「人」主客合一的境界，也就是《莊子·齊物論》所謂「天地與我並生，而萬物與我為一」⁵⁰，泯除物我之分而「渾和一體」的境界，故此「一」可稱為「渾一」；「渾一」不是以「我」為主宰以消除萬物本性的「統一」；而是無尊卑貴賤的價值分別，物物自生自在自化而渾然一體的境界，這就是「天和」。然而，在「後文化」的人類世界中，這種境界並非「現成」；而是主觀內在的德性，必須經由修養以滌除私情成見，才能自覺而朗現為「虛靜」

⁴⁶ 魏·王弼，《老子道德經注》。收入樓宇烈（1934-），《老子周易校釋》（臺北：華正書局，1981），下篇，頁117。

⁴⁷ 戰國·莊周（生卒年不詳）著，清·郭慶藩（1844-1896）集釋，《莊子集釋》（臺北：河洛圖書出版社，1974），卷七下，頁712。

⁴⁸ 同前註，卷二下，頁191。

⁴⁹ 同前註，卷二下，頁214-215。

⁵⁰ 同前註，卷一下，頁79。

之靈心，以洞觀天道包納萬物之「和」而同其「和」，故《莊子·天道》云：「夫虛靜、恬淡、寂寞、無為者，天地之平而道德之至。……夫明白於天地之德者，此之謂大本大宗，與天和者也。」⁵¹所謂「與天和者」就是「天和」，《莊子·庚桑楚》：「敬之而不喜，侮之而不怒，唯同乎『天和』者為然。」⁵²一個人能「同乎天和」則順逆不撓其心。

道家思想所開顯的「和」境，於天而言，是萬物渾然一體的「天和」境界；於個人而言，則是經由致虛守靜所朗現的「心和」境界。這二者相生共顯，以「心和」靜觀萬物之自生自在自化，而洞明「天和」之境；復由「天和」之境反照自身，而澄澈「心和」之境。二者循環相生，共顯主客合一的「渾和」境界。

那麼，儒家思想所開顯的「和」境，又是如何？基本原則，孔孟儒學不直接論述超越的「天道」，乃「下學而上達」，從「人」而及於「天」；故開端即由道德心性修養、人倫日用實踐做起，《禮記·中庸》云：

天命之謂性，率性之謂道，修道之謂教。……喜怒哀樂之未發，謂之「中」；發而皆中節，謂之「和」。中也者，天下之大本也；和也者，天下之達道也。致中和，天地位焉，萬物育焉。⁵³

〈中庸〉所論「致中和，天地位焉，萬物育焉」與上述《周易·乾·象》所云「乾道變化，各正性命，保合太和」，實有其相通之理。天者，道體，宇宙萬有之創生、存在而變化不息之根源。其「大德」就是《周易·繫辭傳》所謂「生生」，涵具「至善」的理想價值，故〈中庸〉云「誠者，天之道。」⁵⁴命者，賦予。天道發用流行，既創生萬有而又賦予本性，故云「天命之謂性」；人之「本性」當然是「天道」所賦予，故與天道同其體，性體即道體，則性體也涵具「至善」的理想價值。雖然萬有皆由天道賦予本性；但是，人與物的差別就在於人有「自覺心」，能

⁵¹ 同前註，卷五中，頁 457-458。

⁵² 同前註，卷八上，頁 815。

⁵³ 《禮記注疏》，卷五二，頁 879。

⁵⁴ 同前註，卷五三，頁 894。

自覺此一「內在」而與天道同體之「本性」；故於人而言，天道既超越、獨立而又內在其自身之「本性」。率者，循行；自覺而循此「本性」而行，即是「道」的實現，即是「至善」理想價值的實現，故云「率性之謂道」。

至善之「本性」乃天所賦予，從理想而言，「率性」即是「道」；然而，從現實而言，人都有情欲，所言所行不免偏私，未必能實現天命之性；故必須「修道」，才能自覺其性而盡其性。不過，人有資質之差異，〈中庸〉分為「生而知之」、「學而知之」、「困而知之」。⁵⁵「生而知之」即是《孟子·萬章》所謂先知、先覺者，⁵⁶也就是〈中庸〉所稱「自誠明，謂之性」的聖人，⁵⁷朱熹集注云：「德無不實而明無不照者，聖人之德所性而有者也，天道也。」⁵⁸則如堯舜之聖，其性受之於天；但「率性」而為，即自然合道。而聖人以下之賢人君子則是「學而知之」者，甚至有「困而知之」者，這就是〈中庸〉所稱「自明誠，謂之教」，⁵⁹朱熹（1130-1200）集注云：「先明乎善而後能實其善者，賢人之學由教而入者也，人道也。」⁶⁰生知之聖人既「率性」而明乎天道，則必垂文以設教，而化成天下之士，故云「修道之謂教」。這也就是《孟子·萬章》所謂「使先知覺後知，使先覺覺後覺」⁶¹。

「喜怒哀樂之未發，謂之中」、「中也者，天下之大本也」，然則什麼是「中」？喜怒哀樂是「情」，「情」因何而生？最一般性的通說是：內在之「性」外感於「物」而動，就產生喜怒哀樂之「情」，故《荀

⁵⁵ 同前註，卷五二，頁 888。

⁵⁶ 戰國·孟軻（西元前 372-289）著，漢·趙岐（108-201）注，宋·孫奭（962-1033）疏，《孟子注疏》（臺北：藝文印書館，嘉慶二十年江西南昌府學重刊宋本，1973），卷九下，頁 170。

⁵⁷ 《禮記注疏》，卷五三，頁 894。

⁵⁸ 《中庸章句》，頁 20。參見宋·朱熹（1130-1200），《四書集注》（臺北：學海出版社，1979）。

⁵⁹ 《禮記注疏》，卷五三，頁 894。

⁶⁰ 《中庸章句》，頁 20 頁。參見宋·朱熹，《四書集注》。

⁶¹ 《孟子注疏》，卷九下，頁 170。

子·正名》云：「性之好惡喜怒哀樂謂之情。」⁶²《禮記·樂記》亦云：「人生而靜，天之性也；感於物而動，性之欲也。物至知知，然後好惡形焉。」⁶³是則性靜而情動，性體而情用。情之動、情之用，必有外物感之；而或喜或怒或哀或樂之情，必向一方偏倚，就不可謂之「中」；情未發之「中」，乃天命之「性」未感於物，其原本安靜而不偏不倚之「體」。故朱熹集注云：「喜怒哀樂，情也；其未發，則性也。無所所偏倚，故謂之『中』。」

朱子之說已得「中」義，現代有學者引證下文「中也者，天下之大本也」，將「中」解釋為「超越的道體」，更自鑄「中體」一詞以名之，⁶⁴這就不免過度詮釋。喜怒哀樂之未發，文脈明白指的是「內在」之本性，沒有「超越」的道體之意。「大本」也未必要從超越的「道體」說；超越的「道體」未經由人之「率性」、「修道」，其自身不能成為「天下之大本」；從超越的道體說「大本」，顯然還停滯在形上學抽象的理論。〈中庸〉之學的主要意義不在形上學的抽象理論，而在政教的實踐。「致中和」而開顯「和」境，最關鍵就是「如何而致」？必然由道德心性修養做起，因此「天命之謂性」雖是形上學理論的最高預設，卻必須落實到聖人之「率性」，推而賢人君子之「修道」，經由實踐，才能致中和、天地位、萬物育，也就是「天道」的實現。率性、修道都從內在道德心性修養做起，故此一不偏不倚之「中」的「性體」，能「致」而勿失，即是天下之「大本」。朱熹集注云：「大本者，天命之性。」也是從內在之「性」以釋「大本」之義。

接著，「發而皆中節，謂之和」、「和也者，天下之達道也」，然則什麼是「和」？關鍵就在於「中節」。節者，適度；「中節」即合乎適當的節度。情之發皆能合乎適當的節度，不偏不倚，無過無不及，即

⁶² 戰國·荀卿（生卒年不確定）著，唐·楊倞（生卒年不詳）注，《荀子》（臺北：臺灣中華書局，1970），卷十六，頁2。

⁶³ 《禮記注疏》，卷三七，頁666。

⁶⁴ 楊祖漢，《中庸義理疏解》（臺北：鵝湖出版社，1986），頁115。

是「和」，斯為「情之正」，故朱熹集注云：「發皆中節，情之正也。無所乖戾，故謂之和。」⁶⁵情之正，無所乖戾，則不管是人與人之際，人與物之際，都不會互相侵奪，而形成「和諧」的秩序，這是喜怒哀樂「發而皆中節」的效果；然而，我們必須進一層追問：情之發如何能合乎適度？這個問題於「生而知之」的聖人而言，答案就是「率性」，經由「自覺」而明其本性，依循本性而行，則情之發皆自然「中節」而合道，這就是「自誠明」；至於「學而知之」的賢人君子，答案就是「修道」，就是朱熹所謂「先明乎善而後能實其善者」，必須「由教而入」，卻畢竟還是可以達到「自律」之和。若推及士民，則必待「禮」的節制，而致「他律」之和，故《論語·學而》有子云「禮之用，和為貴」。⁶⁶然而不管自律或他律，能致「和」，則通天下之人皆得「本性」不失，而實現天道，故謂之「天下之達道」。

不管聖賢士民，個體修身以「致中和」，並非最為終極的關懷，而只是開端；終極關懷乃由此開端而推擴到「天地位焉，萬物育焉」。「天地位」則尊卑高下安其所而不亂其序，即是「和」；「萬物育」則各遂其生而不相侵奪，當然也是「和」。因此，「天地位焉，萬物育」其實就是總體宇宙的「大和」之境，與《周易·乾·彖》所謂「乾道變化，各正性命，保合太和」之意相通；然而，儒家所祈嚮此一「大和」之境，並非如道家只是個體由「虛靜心」所觀照朗現的自然「天和」境界，而是經由聖賢道德心性修養，推擴到總體的政教實踐，所欲創造建構的理想世界；其實現的程序是由個體的正心、誠意做起，推己及人進而及物，故《中庸》云：

唯天下至誠，為能盡其性；能盡其性，則能盡人之性；能盡人之性，則能盡物之性；能盡物之性，則可以贊天地之化育。⁶⁷

⁶⁵ 《中庸章句》，頁2。參見宋·朱熹，《四書集注》。

⁶⁶ 《論語注疏》，卷一，頁8。

⁶⁷ 《禮記注疏》，卷五三，頁895。

「誠」是萬物得以存在的根本，「誠」則盡天命之「性」而合於天道之「仁」；包括人在內，萬物的存在是價值的存在，而不僅是物理的存在，故〈中庸〉云：「誠者，物之終始；不誠，無物。」⁶⁸聖人不僅「自成」其「誠」，更推擴而「成物」，故〈中庸〉又云：「誠者，非自成己而已也，所以成物也。」⁶⁹聖人之「自成」是盡己之性，即以此為開端，進而「盡人之性」，再進而「盡物之性」。從己到人到物，一切存有皆能盡其天命之性，則「人」始能與天、地並為「三才」，而參贊萬物之化育，故云「天地位，萬物育焉」，而其關鍵則是「致中和」。

準此，儒家「致中和」所指引的文化實踐，即是以「和」做為宇宙萬有生命存在的終極關懷，亦即理想的世界。人之生命存在的意義，根本上乃是個體精神生命朝向理想價值的無限創造；以及包括人與物在內，個體與個體在實現價值的過程中，通過合宜的互動關係，而建構的總體性秩序。此一秩序不是將個體視為物理性存在而在結構上所連結的形式關係；乃是將個體視為價值性存在，而於互動性的倫理實踐行為上，所形成的分位關係。當個體在倫理分位的秩序上，形成良性的互動關係，就稱之為「和」。在這種「和」的存在秩序中，個體生命獲致一種不受壓迫、侵奪與消滅的和諧感，這種和諧的秩序以及感受，既是「善」同時是「美」，我們可以稱之為「存在秩序美」。⁷⁰

綜合上述，「和」乃是儒道兩家思想的共法，也就是他們所抱持的宇宙觀與人文世界觀。士人階層對於萬物，包括「人」在內，所建構「存在秩序」之「情境」的「理想圖像」就是「和」。這是終極關懷，而實現此一終極關懷的程序，都是以主體心性修養為開端，由心性之和到人文世界之和到自然世界之和，終而創造萬物總體存在的「和境」。因此，「和境」做為中國古代士人對生命存在的終極關懷、理想圖像，並非「現

⁶⁸ 同前註，頁 896。

⁶⁹ 同前註。

⁷⁰ 「和」是「存在秩序美」，此說參見顏崑陽，〈論先秦儒家美學的中心觀念與衍生意義〉，收入顏崑陽，《詮釋的多向視域》（臺北：臺灣學生書局，2016），頁 15-46。

成物」；而是主體經由心性修養，表現於人際而推及物際的社會文化行為實踐，最終所創造生命存在的理想世界。在實踐過程中，聖賢垂文設教，以化成天下，乃是以「和」為基本精神、指導原則，而依藉禮、樂、詩做為普及的社會文化行為方式。

四、什麼是禮、樂、詩的文化情境？它們與「和文化情境」有何結構性關係？彼此又有何同一層次而不同面向的結構性關係？

在回答什麼是「和」？什麼是「和文化情境」之後。我們接著要問：什麼是禮、樂與詩的文化情境？而這三種情境與「和文化情境」有何上下層次的結構性關係？它們彼此之間又有何同一層次而不同面向的結構性關係？

（一）什麼是「禮文化情境」？與「和文化情境」有何結構性關係？

「和」落實於人文的創造而取得特定形式，實現為產物，即是周文化的禮、樂與詩。那麼，我們首先要問：什麼是「禮文化情境」？與「和文化情境」有什麼結構性關係？《論語·學而》記述有子云：

禮之用，和為貴。先王之道，斯為美。小大由之，有所不行。知和而和，不以禮節之，亦不可行也。⁷¹

禮，乃是先王之道。孔子的門生有若論述禮之「用」以「和」為貴。「和」指什麼？邢昺疏云：「禮樂為用，相須乃美。禮之用，和為貴。和謂樂也，樂主和同，故謂樂為和。」⁷²這個解釋並不切當，硬鑿入《禮記·樂記》「大樂與天地同和」之說，而認為「和」指的是「樂」；實則《論語》此處文本語脈完全未涉及「樂」，所論只是「禮」而已。朱熹集注，

⁷¹ 《論語注疏》，卷一，頁8。

⁷² 同前註。

云：「和者，從容不迫之意。」⁷³這個解釋也不妥切。因為禮之用，乃是雙向對待的行為，「和」之義必須置入這一情境中，才能獲致妥切的解釋；而「從容不迫」只是個人行事的態度，不含雙向互動之意。

適當的解釋應該是：和者，順也，無乖爭也。禮之「用」，是指禮的功能、效用；其「用」能使人際互動，相待和順，彼此不爭。這是基本原則，故而在觀念上必須認知到：小大之事，皆應循禮為之。不過，有若進一層指出，僅是觀念上「知和而和」，仍是「有所不行」。因為「知」只是主觀的認識，更重要的卻是必須付諸於「行」；「行」則有何人人可以共同遵循的「節度」？如果僅是主觀的「知和而和」，則付諸於「行」之時，人各一心，事各一理，缺乏客觀普遍的節度，而事事只是一味的相待和順，彼此不爭，則可能太過，也可能不及，未必合乎適中的節度。因此，有若乃提示：「不以禮節之，亦不可行也。」關鍵就在於「節」；此句的「節」字，動詞，節制也；「節制」必有形式化而眾所同遵的客觀規範，即是節度。禮之節度，稱為「禮節」，故《禮記·曲禮》云：「禮，不踰節。」⁷⁴孔穎達疏云：「禮者，所以辨尊卑，別等級，使上不逼下，下不僭上，故云禮不踰越節度。」⁷⁵

禮之義頗多層次，從上層禮體、禮意、禮本、禮質、禮用，到中層禮文、禮法、禮典、禮制、禮節、禮儀、禮序、禮數、禮分，以至下層禮器、禮服、禮物。上層是禮的本體或說本質、精神以及功能、效用，由主體觀念所認知；有若所謂「知和而和」，即是此一層次之義。中層是禮的形制、典法、節度、儀式、程序、等差、分限，乃是禮已文字形式化為客觀的行為規範，整部《儀禮》就是載記周代所制作各種禮的制度儀節。有若所謂「以禮節之」，即是此一層次之義。禮由「知」而「行」，必落實在這一層次的制度儀節。下層則是禮之物質形式化的器具。有若對於「禮」的論述，顯然兼備上、中二個層次之義。「禮之用」，說的

⁷³ 《論語集注》，卷一，頁5。參見宋·朱熹，《四書集注》。

⁷⁴ 《禮記注疏》，卷一，頁14。

⁷⁵ 同前註。

是上層有關禮之功能、效用，主觀的觀念性認知。「以禮節之」，說的是中層禮之形式化，可供眾所遵循的行為規範。這兩者必須互濟，才能實現禮所致用而成的「和」境。

節，節制也；節制什麼？我們可回應前文《禮記·中庸》所謂「喜怒哀樂發而中節，謂之和」。人性皆有情欲，感物緣事而發為喜怒哀樂好惡。而情欲表現於外，即是「言行」。因此，所要節制者，就是情欲；情欲發而皆中節，「言行」就能不偏不倚而適中。前文已論及，「生而知之」的聖人「自誠明」，「率性」而合道，情欲之發皆自然「中節」。然而一般士人則必須遵循聖人所建制的「禮」，以「節」其情欲之發，使中節而合道。然而，為什麼「節」能達到「和」境？這個問題，後文合論禮、樂時，再來回答。

（二）什麼是「樂文化情境」？與「和文化情境」有何結構性關係？

接著，我們要問：什麼是「樂文化情境」？與「和文化情境」有何結構性關係？「樂」與「禮」共生而並用，故「樂」的本質與功用同樣是「和」。前述《尚書·舜典》云：「八音克諧，無相奪倫，神人以和」；所謂「八音克諧，無相奪倫」乃是異質事物多元並存而不互相排斥，並形成整體的和諧，這是樂曲本身音律所表現的「和」；而「神人以和」則是此一「和」的樂曲作用於神人之際所產生「和」的效果。然則為什麼這樣和諧的樂曲能產生「神人以和」的效用？我們可以這樣回答：

一方面，「和」的樂曲是人之心靈的表現，可通於倫理，故《禮記·樂記》云：「樂者，音之所由生也，其本在人心之感於物也。」⁷⁶所感之物「和諧」，則其心和諧，而所生之音、所成之樂就能「和諧」，故《禮記·樂記》云：「其愛心感者，其聲和以柔。」⁷⁷而所感之「物」指的是「心」外一切客觀世界的事物，包括自然與文化社會；⁷⁸文化社

⁷⁶ 《禮記注疏》，卷三七，頁 663。

⁷⁷ 同前註。

⁷⁸ 「物」之義，包括自然與文化社會一切事物，參見顏崑陽，〈從〈詩大序〉

會，古謂之「世」；則政教之治亂、社會之安危，必感染人心，而表現為或樂或怨或哀的音聲，故《禮記·樂記》云：「治世之音安以樂，其政和；亂世之音怨以怒，其政乖；亡國之音哀以思，其民困。」⁷⁹然則古代之樂，不能視為純藝術之作，乃通乎政教之用，故《禮記·樂記》云：「凡音者，生於人心者也；樂者，通倫理者也。」⁸⁰

另一方面，「和諧」的樂曲可用以感化人性人心，以獲致「適中」的效果。「適中」，就是「和」，故《周禮·春官·大司樂》云：「（大司樂）以樂德教國子，中和、祗庸、孝友。」鄭玄注云：「和，剛柔適也。」⁸¹故「和」乃樂教所獲致人性人心不偏向極端而能「適中」的感化效果。這是「聲感」之用；「樂教」之所以可能，依靠的是「音聲」對人直覺的感化薰陶，而不是觀念性道理的講論。人性人心有所感有所激而然，時常呈現或剛或柔、或強或弱、或急或緩、或哀或樂、或喜或怒的兩極之狀，如果時常經由「和諧」之樂曲的感化薰陶，就自然而然可以表現「適中」之心性。《春秋左傳·昭公二十一年》記載：周景王要鑄大鐘，律中無射，樂官伶州鳩勸阻，而論述音樂之道，聲必「小者不窳，大者不樞」。窳者，極細也；樞者，極大也；「小者不窳，大者不樞」就是「適中」，「適中」則其聲「和」，而能「和於物，和則嘉成。故和聲入於耳而藏於心，心億則樂」。⁸²億者，安也。這種歷史經驗，到《呂氏春秋》就成了「適音」的理論，而有〈適音〉一篇，又稱〈和樂〉，云：「樂之務在於和心，和心在於行。夫樂有適，心亦有適。」⁸³什麼是「適」？適中、平和，也就是不過激、不偏極。人「心」

論儒系詩學的「體用觀」》，收入顏崑陽，《學術突圍》（臺北：聯經出版公司，2020），頁206-207。

⁷⁹ 《禮記注疏》，卷三七，頁663。

⁸⁰ 同前註，頁665。

⁸¹ 漢·鄭玄注，唐·孔穎達疏，《周禮注疏》（臺北：藝文印書館，嘉慶二十年江西南昌府學重刊宋本，1973），卷二二，頁337。

⁸² 《春秋左傳注疏》，卷五〇，頁867。

⁸³ 戰國·呂不韋（西元前290-235）等著，陳奇猷（1917-2006），《呂氏春秋校釋》（臺北：華正書局，1985），冊上，卷五，頁272。

處在適中、平和而不過激、不偏極的情境中，才是真正的悅樂。而這種「適心」的情境如何而致？答案是可藉由「適音」的感化薰陶，故云：「以適聽適則和矣。」⁸⁴聽適，即所聽為「適音」。何謂「適音」？云：「（音）太鉅、太小、太清、太濁皆非適也。何謂適？衷音之適也。何謂衷？大不出鈞，重不過石，小大輕重之衷也。」⁸⁵衷者，中也。鈞，陳奇猷（1917-2006）注釋云：「鈞為度量鐘音律度大小之器。」又云：「大不出鈞，重不過石，謂鐘音律度之大者不得超過鈞所發之音；鐘之重不得超過百二十斤。」⁸⁶因此，「適音」即是樂曲之音，大小、輕濁、輕重必須「適中」；因為音聲之感會直覺刺激人的情緒反應，「適音」才能獲致心情的平和，故云「以適聽適則和」。這就是「樂教」的效果。

綜合言之，從樂曲自身而言，致「和」之律有二：一是「適音」，即每個音聲各別的質量，其大小、清濁、輕重都必須適中；二是「八音克諧，無相奪倫」，即各音之間彼此恪守交響互濟的合宜分位，而不能爭先奪強，破壞秩序。合此二種「樂律」才能表現樂曲整體的「和諧」。這種「和諧」既是樂曲音聲自身的和諧，同時也是人性人心的和諧。而以此「和諧」一體的「大合樂」之曲，祭祀鬼神，也才能獲致「神人以和」的效果，故《尚書·舜典》「八音克諧，無相奪倫，神人以和」句下，孔穎達疏引〈大司樂〉云：「『大合樂以致鬼神示，以和邦國，以諧萬民，以安賓客，以說遠人』，是神人和也。」⁸⁷

（三）「禮文化情境」與「樂文化情境」有何異形同質，共生並用的結構性關係？

周文化就是禮樂文化，而禮樂乃是先王之道。儒家思想對禮樂之「用」的詮釋，就是「和」。甚且，不僅置入文化社會實踐的情境以釋

⁸⁴ 同前註，頁 273。

⁸⁵ 同前註。

⁸⁶ 同前註，頁 280。

⁸⁷ 《尚書注疏》，卷三，頁 47。

其「人和」的功能、效用，更提升到與自然天地同體的情境以釋其「大和」或「天和」的本質，《禮記·樂記》云：「大樂與天地同和，大禮與天地同節。」⁸⁸又云：「樂者，天地之和也；禮者，天地之序也。」⁸⁹大樂、大禮之「大」皆是極至、最高之義，指的是樂、禮的本質。樂、禮雖是人為的產物，卻是聖人法天地之道所為的創造，故其本質與天地同和、同節。我們先問何以「大樂與天地同和」？〈樂記〉本文自有解釋，云：

地氣上齊，天氣下降。陰陽相摩，天地相蕩。鼓之以雷霆，奮之以風雨。動之以四時，煖之以日月，而百化興焉。如此，則樂者天地之和也。⁹⁰

這段文本對「樂者天地之和」的解釋，似乎很玄虛。天地自然現象與「樂」有何關係？為何前面大段文本都在描述天地自然現象，後文卻推導出「如此，則樂者天地之和也」？我們可以這樣理解，前段文本所描述的天地自然現象，呈現的是一種二元對立與多元並立的結構，並經由動態歷程的變化，而形成「百化興焉」的總體宇宙存有之境。這其實就是我們前文徵引《周易·繫辭傳》所謂「一陰一陽之謂道」的「大和」之境。天地、陰陽、雷霆、風雨、四時、日月都是二元對立與多元並立結構的自然存有物；上齊、下降、相摩、相蕩、鼓、奮、動、煖，都是動態歷程變化。這種動態歷程變化都依循著天地陰陽相對或四時、日月更代的辯證規律，而產生「百化興焉」的總體宇宙存有之境；此「境」即是「和」，故〈樂記〉云：「和，故百物皆化。」⁹¹又云：「（天地）流而不息，合同而化，而樂興焉。」⁹²那麼，這樣的「和」境，與「樂」有何關係？回到「樂」自身的結構，前文論述到六律為陽聲，六呂為陰聲，陰陽二元對立。同時六律、六呂是音高，五聲是音階，乃是「多元

⁸⁸ 《禮記注疏》，卷三七，頁 668。

⁸⁹ 同前註，頁 669。

⁹⁰ 同前註，頁 672。

⁹¹ 同前註，頁 669。

⁹² 同前註，頁 671。

並立」的存有物。八音，乃絲竹等八種樂器，也是「多元並立」的存有物。這也就是〈樂記〉所謂「鐘鼓、管磬、羽籥、干戚，樂之器；屈伸、俯仰、綴兆、舒疾，樂之文也。」⁹³樂器與樂文種種因素交互作用而形成樂曲複雜的結構；而這結構並非靜態，乃是依循「規律」而「變化」的動態歷程，所謂「八音克諧，無相奪倫」，演奏完成整體「和諧」的樂曲。我們比較上述「天地之和」與「樂之和」，其動態歷程結構與終極效果，非常類似，故〈樂記〉云「大樂與天地同和」，這是以類比邏輯思維對「樂」的本質所做的詮釋。

接著，我們必須同樣追問何以「大禮與天地同節」？〈樂記〉本文同樣自有解釋，云：

天尊地卑，君臣定矣。卑高已陳，貴賤位矣。動靜有常，小大殊矣。方以類聚，物以群分，則性命不同矣。在天成象，在地成形。如此，則禮者，天地之別也。⁹⁴

節者，節制、節度，事物各安其位而不逾分。別者，分殊，或以類分，或以個別。「別」則必「節」，始能有「序」而不亂。自然宇宙在天成象，在地成形；聖人仰觀天象、俯察地形，可見天地高下之分，萬物小大之別，而性命各有不同，形成有序而不亂的總體結構。此一結構並非固定不變，乃「動靜有常」，依循一種動態歷程而變化，卻各有其節度，始終維持其「常」體；故聖人法天地以制禮，尊卑貴賤各有其分位，節度而不亂，故〈樂記〉云：「大禮與天地同節」，又云：「禮者，天地之序也。」節而有序則不爭，故〈樂記〉云：「禮至，則不爭。」有序而不爭，則萬物各正其性命，就是總體「和諧」。此義可以呼應《周易·乾·彖》所謂「乾道變化，各正性命，保合太和」、《論語·學而》所謂「禮之用，和為貴」。然則，禮乃是經由「節」的形式及程序，而達到「和」的目的、效果。其動態歷程結構及終極效果，與天地相似。因此，所謂「大禮與天地同節」，與「樂」一樣是以類比邏輯思維，對

⁹³ 同前註，頁 669。

⁹⁴ 同前註，頁 671。

「禮」的本質所做的詮釋，故孔穎達疏云：「天地之形，各有高下、大小為節限。大禮辨尊卑貴賤，與天地相似，是大禮與天地同節也。」⁹⁵所謂「大禮辨尊卑貴賤，與天地相似」，就是類比邏輯思維所獲致的認知。

準此，從動態歷程結構觀之，禮與樂的本質皆與天地相似。然而〈樂記〉之論，「禮」與「樂」分而言之，云「大樂與天地同和；大禮與天地同節」、「樂者，天地之和；禮者，天地之序」。我們必須追問：若然，則大樂無須「節」乎？大禮不致「和」乎？從鄭玄注、孔穎達疏以降，歷代學者對於「大樂與天地同和；大禮與天地同節」、「樂者，天地之和；禮者，天地之序」，大致都是「禮」與「樂」分開作解。其實，在〈樂記〉的論述語境中，經常出現「禮」與「樂」上下文並論，除了前引「大樂與天地同和；大禮與天地同節」、「樂者，天地之和；禮者，天地之序」之外，可再舉數例：「禮節民心，樂和民聲」、「樂者為同，禮者為異；同則相親，異則相敬」、「樂由中出，禮自外作……樂至則無怨，禮至則不爭」、「禮者，殊事合敬者；樂者，異文合愛者也」、「天高地下，萬物散殊而禮制行矣；流而不息，合同而化而樂興焉」、「聖人作樂以應天，制禮以配地」……。從這些話語，如何解釋「禮」與「樂」的分合？

我們必須特別注意到，這一類「禮」與「樂」並論的話語，不能二者截然分釋，而必須互文合解，始能足義。因為禮與樂，雖表層的媒介形式有別，禮文為儀節，樂文為音律；但是，進入中層動態歷程結構的運作程序，則二者相似，前文已作論述，都是二元對立或多元並立的結構，卻統合為一體。至於最高層的目的、效果也都是法天地之「大和」。故「大樂與天地同和；大禮與天地同節」、「樂者，天地之和；禮者，天地之序」這一類的話語，上下兩句必須互文合解，不能說樂「和」則不必「節」，前文徵引「八音克諧，無相奪倫」，明示音聲必須有「律」，

⁹⁵ 同前註，頁 668。

各個音聲之陰陽、清濁、輕重、洪細、快慢都必須有一定的「節度」、「秩序」，不互相侵奪，才能形成「和諧」一體的樂曲。

準此，對於「樂」而言，「節」乃是致「和」的必要形式及程序。然則「大樂與天地同和」、「樂者，天地之和」，此二句以「和」為明文表述之顯義，卻以下句「大禮與天地同節」、「禮者，天地之序」的「節」、「序」，互為總體語境所蘊涵之隱義；顯隱合解，始足其義。相對而言，不能說禮「節」則不能致「和」，前文已論及「禮之用，和為貴」，而且僅是觀念性的「知和而和」，還不能達到「和」的目的、效果，而必須「以禮節之」。同時，我們也論及「喜怒哀樂發而中節，謂之和」。「節」是形式及程序，乃能達到「和」的目的、效果。然則「大禮與天地同節」、「禮者，天地之序」，此二句同樣以「節」、「序」為明文表述之顯義，而以上句「大樂與天地同和」、「樂者，天地之和」的「和」，互為總體語境所蘊涵之隱義；顯隱合解，始足其義。準此，禮樂形式雖殊，而內涵本質及所具有功能卻無二致，都是以「節度」而致「和」，二者共生而並用。

（四）什麼是「詩文化情境」？與「和文化情境」有何上下結構性關係？與禮、樂文化情境有何同一層次而不同面向的結構性關係？

什麼是「詩文化情境」？與「和文化情境」有何結構性關係？讓我們回顧前文所論及，在中國古代，「詩」不只是一種文學「類體」，而且更是一種不離社會生活的「文化」現象或產物，可稱為「詩文化」。尤其從先秦以至漢代的詩學，其思考、發言的位置，都是「讀詩者」或「用詩者」的位置；「詩之用」才是顯題。這種詩學可稱為「文化詩學」。至於將「詩」視為一種特定的文學類體，思考、發言的位置轉到「作詩者」，而去專注於「如何作詩」、「如何作好詩」的問題；以及「詩之體有何特徵」、「詩之體對創作與批評有何規範作用」的問題。這是魏晉以降，文體觀念形成，而專業文人興起之後，文化轉型所展現的狀況。

這種詩學可稱為「文體詩學」；「文體詩學」產生了，「文化詩學」卻仍然延續未絕，只是詩之「用」卻由讀者的閱讀、應用而轉變為作者的創作、致用。士人們絕少只是純粹為作詩而作詩，必然是「有為」而作，也就是「詩」絕大多數都為某種「社會文化行為」的動機、目的而作。⁹⁶綜合言之，不管是從閱讀或從創作而言，古代士人事實的存在於一個「詩無所不在」的「詩文化情境」中。

先秦時期，《三百篇》被廣泛的應用於一切政教活動。顧頡剛（1893-1980）〈《詩經》在春秋戰國間的地位〉一文中，專節考述〈周代人的用詩〉。⁹⁷他歸納周代人為應用而作的詩與採來的詩而應用，可分為四種：一是典禮；二是諷諫；三是賦詩；四是言語。典禮，主要是對神的「祭祀」與對人的「宴會」。而諷諫，主要是公卿列士作詩以獻於君，以及庶人歌謠被官吏采而告誦於君。賦詩，乃外交專對的言語方式。言語，指的是說話時的引詩。⁹⁸顧頡剛所謂「言語」特指在史傳中，例如《左傳》、《國語》記事時，其中人物對話，間插引《詩》以做為理據。其實，引《詩》以為理據，不僅在人物對話，就是文字書寫也常引《詩》以證理，朱自清（1898-1948）《詩言志辨》中，就專節論述〈著述引詩〉。先秦、漢代典籍引用《三百篇》的詩句，以印證自己所說的道理，這是眾所熟悉的狀況。朱自清指出著述引《詩》從《論語》開始，以後《墨子》和《孟子》也常引《詩》，而《荀子》引《詩》獨多。接著，朱自清又列述漢代各種典籍的引《詩》：《韓詩外傳》；劉向《新序》、《說苑》、《列女傳》；董仲舒《春秋繁露》的〈山川頌〉、〈必仁且智〉、〈郊祀〉；賈誼《新書》的〈禮篇〉；《禮記》的〈大學〉、〈中庸〉；班固《漢書》的〈地理志〉、〈天文志〉等。引《詩》究有何用？朱自清援引諸例，說明引《詩》乃藉以宣揚德教，或藉以證事，

⁹⁶ 顏崑陽，〈用詩，是一種社會文化行為模式〉，頁 253-254。

⁹⁷ 顧頡剛（1893-1980）等編著，《古史辨》（臺北：明倫出版社，1971），冊三，下編，頁 320-345。

⁹⁸ 同前註，頁 322-344。

或藉以論天道，或藉以述史事、明制度、記風俗，或藉以明天文地理，或藉以做為隱語，由此以見漢人著述引《詩》之多，用《詩》之廣。⁹⁹

綜合顧頡剛、朱自清廣徵文獻所做的考述，已顯發先秦至於漢代，普遍的「詩文化情境」主要是應用一部《三百篇》或稱《詩經》，斷取可為格言的詩句，廣為施用於各種持有目的的話語。我們細考先秦自作這種四言古體詩者極少，及至兩漢也不多，大約有商山四皓（四人皆生卒年不詳）〈採芝操〉（一稱〈紫芝歌〉）、韋孟（生卒年不詳）〈諷諫詩〉、〈在鄒詩〉、韋玄成（?-西元前36）〈自劾詩〉、〈戒子孫詩〉、東平王劉蒼（?-83）〈武德舞歌詩〉、班固（32-92）〈明堂詩〉、〈辟雍詩〉、〈靈臺詩〉、傅毅（?-90）〈迪志詩〉、張衡（78-139）〈怨詩〉、朱穆（100-163）〈與劉伯宗絕交詩〉、桓麟（生卒年不確定）〈答客詩〉、應季先（生卒年不詳）〈美嚴王思詩〉、秦嘉（生卒年不詳）〈述婚詩〉、〈贈婦詩〉（四言）、蔡邕（132-192）〈答對元式詩〉、〈答卜元嗣詩〉、孔融（153-208）〈離合作郡姓名詩〉、仲長統（180-220）〈見志詩〉等。¹⁰⁰兩漢四百多年，四言古體詩總數不過二十首左右。然則漢代在五言古體尚未興起而廣為文人階層持以創作之前，個人或群體用以表現情志的文體，乃由四言古體詩衍變為辭賦。楚辭〈離騷〉是「依詩取興」，¹⁰¹而「賦者，古詩之流也」，¹⁰²辭賦乃是廣義的詩。東漢晚期以至魏晉，五言古體詩漸興，「詩」又普遍的成為文人階層抒情言志的主要文體。自此以降，古體猶盛而近體漸興，五言完熟而七言漸起，及至唐宋以詩賦取士，「詩文化」達到最高峰，這是文學史眾所熟知的現象，毋庸細

⁹⁹ 朱自清（1893-1980），《詩言志辨》（臺北：頂淵文化公司，2001），頁106-117。

¹⁰⁰ 以上各詩篇，參見遼欽立（1910-1973）輯校，《先秦漢魏晉南北朝詩》（臺北：學海出版社，1984），冊上，頁91、105、107、113、114、167、168、172、179、181、183、184、185、186、193、196、204。

¹⁰¹ 〈離騷經序〉，參見漢·王逸（89-158）註，宋·洪興祖（1090-1155）補註，《楚辭補註》（臺北：藝文印書館，1968），卷一，頁12。

¹⁰² 班固（32-92），〈兩都賦序〉，參見南朝梁·蕭統（501-531）編著，唐·李善（630-690）注，《文選》（臺北：華正書局，1982），卷一，頁21。

論。詩至唐代已諸體皆備，上從皇帝下到處士，沒有人不會作詩。而作詩的動機目的，上則「用」以頌美、諷諭政教、風化士群；下則抒情言志，「用」以相互酬贈，彼此感通或期應。¹⁰³「詩」已成為士人階層既普遍而又特殊的言語行為，下逮明清，歷代皆然，而形成「詩式社會文化行為模式」。先秦兩漢以徵引《詩經》為用，東漢晚期以至魏晉開始，文人自作五言古體以為「用」，其「用詩」的型態變遷，主要是從政教各種場合的「集體意識詩用」，另生個人社會交往的「個體意識詩用」；¹⁰⁴歷代這二種「詩用」始終並行。因此「詩文化情境」乃是古代士人階層所共處的文化存在情境。詩，不能被看作只是一種純文學創作的文體。

我們論述的重點將聚焦在「詩文化情境」與「和文化情境」有何上下層次的結構性關係？而與「禮文化情境」、「樂文化情境」又有何同一層次而不同面向的結構性關係？

中國古代詩歌，從起源就與禮樂並生。禮是宗教祭祀之儀式，樂是歌唱之音聲，故詩即是歌，合稱詩歌或歌詩。歌，或徒聲按節而吟詠，或配樂合律而歌唱。前引《尚書·舜典》所謂「詩言志，歌永言，聲依永，律合聲。八音克諧，無相奪倫，神人以和」，就已完整表達這種詩、禮、樂同場並出，一體和諧的動態歷程結構關係。而我們要特別揭示的是「神人以和」，祭祀的結果能致「神」與「人」整體和諧，必然是詩、禮、樂本身都是「和」。禮、樂之和，已如前文所論。我們在此要論述的是「詩」理想的本質也同樣被規定為「和」。

前文徵引《禮記·中庸》「喜怒哀樂之未發，謂之『中』；發而皆中節，謂之『和』」。然則，喜怒哀樂之發，表現於外者無非「言」與「行」兩種形式，也就是「言語」與「行動」。「言語」可分為一般生活中的說話與特定形式的書寫；特定形式的書寫，就形成各類文體。大

¹⁰³ 顏崑陽，〈用詩，是一種社會文化行為模式〉，頁 262-263。

¹⁰⁴ 顏崑陽，〈論唐代「集體意識詩用」的社會文化行為現象〉，收入成功大學中文系主編，《第四屆唐代文化學術研討會論文集》（臺灣：成功大學，1999），頁 27-32。

類區判，就是文與筆；有韻為文，無韻為筆。有韻之文以「詩」為母體。無韻之筆，以先秦古文為母體。文筆之辨已是學者常談的議題，在此無須細論。我們將問題聚焦在《禮記·中庸》所謂「喜怒哀樂發而皆中節謂之『和』」；喜怒哀樂之發，表現於「言」，其中「詩」是主要形式之一，就必須「中節」，必須「和」。

從〈舜典〉到〈中庸〉的論述，我們可以依此合理的推論，先秦時期，在「周文化」的總體語境中，再加上後起儒家對周文化傳統的因承與發揚，詩與禮、樂並生而共在，都被規定以「中節」為用為序，而以「和」為體為質。然則如何可謂之「中節」？如何可謂之「和」？前文論及，「中節」即合乎適當的節度。詩的什麼質素要合乎適當的節度？構成「詩」的質素有二層：一是詩聲；一是詩情（或詩意）。詩以「歌」的型態為起源，有聲有辭，是為「歌詩」。《文心雕龍·樂府》云：「樂辭曰詩，詩聲曰歌。」¹⁰⁵劉勰專以「詩聲」指「歌」，當是入樂合曲之「歌」；其實「樂辭」之詩，語言本身也有音調協韻之「聲」，這也是「詩聲」。在不歌而誦的吟詠中，語言本身的「詩聲」就特別盈耳；故而「詩聲」實有二層：歌曲之宮商與語言之音調協韻。

詩與樂的分合是一個變化歷程漫長而複雜的現象，不在這裡詳做處理。一般所論都只是《三百篇》之詩與樂的分離究竟在何時？這是一個沒有定論的議題，一般的說法是孔子時代就開始，到戰國時期，詩與樂就完全分離，¹⁰⁶這說法還不能成為定論。不過，可以確定的是到了漢代，《詩經》原本的歌詩都已離樂而成為徒詩被引用。然而，我們不能即此

¹⁰⁵ 南朝梁·劉勰（465-522）著，周振甫（1911-2000）注釋，《文心雕龍注釋》（臺北：里仁書局，1984），頁 112。

¹⁰⁶ 朱自清認為：「孔子時代，《詩》與樂開始在分家。從前是詩以聲為用；孔子論《詩》才偏重在《詩》義上去。到了孟子，《詩》與樂已完全分了家，他論《詩》便簡直以義為用了。從荀子起直到漢人的引《詩》，也都繼承這個傳統，以義為用。」參見《詩言志辨》，頁 119。顧頡剛也認為：「春秋時樂的主要的用的是歌詩輔佐，戰國時音樂就脫離了歌詩而獨立了。……戰國的音樂種在『器樂』而不重在『歌樂』。」參見《古史辨》冊三，下編，頁 354-355。

斷言，詩與樂從此分而為二；適當的說法應該是，詩到了漢代，開始分為二個傳統：一個是漢魏六朝樂府以降，歷經隋唐曲子詞、教坊曲、聲詩、宋詞、元曲、明清民歌時調，¹⁰⁷詩與樂仍然合一，「詩聲」以宮商為主。另一個是文人創作，五七言古近體詩，詩與樂分離，因此「詩聲」以語言的音韻為主。

先秦在詩與樂合一的時期，詩聲之「中節」主要還是宮商能合乎節度。這就是前文所引《春秋左傳·昭公二十一年》伶州鳩論樂、《呂氏春秋》的「適音」之說，不再複述。「適音」就是「中和之音」，就是「正聲」，也就是前引〈樂記〉所稱「和以柔」之聲。漢魏以降樂府一系，詩樂合一，詩聲之「和」仍是這個傳統的延續，不在此細論。我們要關注的是文人創作一系，詩與樂既已分離，「詩聲」轉以語言的音韻為主。則「詩聲」如何「中節」而致「和」。《三百篇》時期，詩的語言尚未律化，聲隨情轉，乃「自然之音」。其「中節」而致「和」，實繫於「樂」。語言的「詩聲」沒有獨立成為顯題被關注。東漢晚期，五言詩興起，文人創作之詩逐漸普遍，語言之「詩聲」仍然延續《詩經》傳統的「自然之音」，聲隨情轉。關鍵的出現當然是沈約提出「聲律論」，¹⁰⁸語言之「詩聲」如何致「和」成為被關注的顯題，影響所及，詩走向律化，導致近體律絕的形成，這已是學界眾所熟識的議題。律化的近體，「詩聲」已成為定格，基本原則就是沈約「前有浮聲，後須切響。一簡之內，音韻悉異；兩句之中，輕重悉異」之說。¹⁰⁹這顯然符合二元對立統一之「和」的原理。唐詩近體格律雖是人為規定，一般論者仍認為不失「自然之音」；及至宋代，「以文字為詩，以才學為詩，以議論為詩」，¹¹⁰則已失「詩聲」而全以文字之義為用。宋代鄭樵(1104-1162)

¹⁰⁷ 明清時期，民歌時調受到文人的重視，而影響到詩學觀念。參見明·馮夢龍(1574-1676)等編，《明清民歌時調集》(上海：上海古籍出版社，1986)。

¹⁰⁸ 南朝梁·沈約，〈謝靈運傳論〉，參見沈約(441-513)，《宋書》(臺北：藝文印書館，景印清乾隆武英殿本，1956)，卷六十七，頁862。

¹⁰⁹ 同前註。

¹¹⁰ 宋·嚴羽云：「近代諸公乃作奇特解會，遂以文字為詩，以才學為詩，以

在〈樂府總序〉提出「樂以詩為本，詩以聲為用」之論，¹¹¹重議先秦時期詩樂合一的詩文化情境，特別突顯「詩聲」的重要性。影響所及，元代楊士弘（生卒年不詳）選編唐詩而名為《唐音》，就是將「詩聲」的觀念落實到詩作的品評，他在〈唐音序〉中明白表示：

審其音律之正變，而擇其精粹，分為始音、正音、遺響，總名曰《唐音》。……嗟夫！詩之為道，非唯吟詠情性，流通精神而已；其所以奏之郊廟，歌之燕射，求之音律，知其世道，豈偶然也哉！¹¹²

楊士弘當然知道唐代文人創作的古近體詩，事實上沒有「奏之郊廟，歌之燕射」。他是以前代詩樂合一的詩文化情境，突顯他品評唐詩是以「音律」為先，重建「詩聲」在詩歌意義、價值上的重要地位。因為在他的認知，詩之音律正變實回應世道人心。他提出初盛唐、中唐、晚唐三分之說，「三音」並非機械的對應「三唐」，不過「正音」實以盛唐為最多，因此他特別推崇盛唐；在〈唐詩正音目錄並序〉中，特別強調「專取乎盛唐者，欲以見音律之純，系乎世道之盛」。¹¹³他既高揚「正音」之純，又何以猶取不純之「遺響」？在〈唐音遺響目錄並序〉中，他做此說明：「余既編〈唐詩正音〉，今又採取餘者，名曰〈遺響〉，以見唐風之盛與音律之正變。學詩者先求於正音，得其情性之正，然後旁採乎此，亦足以益其藻思。」¹¹⁴顯然，他編《唐音》，一方面要展示唐詩之盛的完整面貌，以及音律正變對照的特徵，這是唐代詩史的建構；但是，另一方面他又對音律的正變做出評價，顯然是高揚「正音」，強調音律之純和，能得情性之正，以做為學詩者之取法。因此，在《唐音》

議論為詩。夫豈不工，終非古人之詩也。」參見嚴羽（生卒年不確定）著，張健校箋，《滄浪詩話校箋》（上海：上海古籍出版社，2012），冊上，頁 173。

¹¹¹ 宋·鄭樵〈樂府總序〉，參見鄭樵（1104-1162），《通志》（杭州：浙江古籍出版社，1988），卷四十九，樂一，頁 625。

¹¹² 元·楊士弘，〈唐音序〉，參見楊士弘（生卒年不詳）編選，明·張震（生卒年不詳）輯注、顧璘（1476-1545）評點，陶文鵬、魏祖欽整理點校，《唐音評注》（保定：河北大學出版社，2006），冊上，頁 8。

¹¹³ 同前註，頁 74。

¹¹⁴ 同前註，冊下，頁 629。

一書中，經常出現這一類的話語：音律之和協、音律純厚自然、音調高古、音律沉渾、擇其粹者、溫柔敦厚之教。這些話語簡而言之，就是詩以「中和之音」為上。從鄭樵到楊士弘，對於「詩聲」觀念的提倡及實際批評的操作，影響所及，明代李東陽、李夢陽等，反思批判宋詩已失「聲色」之美，而經由「詩文辨體」之論，乃因承先秦詩樂合一的本質觀，高倡「詩以聲為用」，一時蔚為思潮，「詩聲」之義重受顯發。2009年間，我指導余欣娟完成博士論文《明代「詩以聲為用」觀念研究》，對這一議題討論甚詳。¹¹⁵

至於「詩情」之「中節」，則是指詩之內容所表現喜怒哀樂之情緒皆能不偏不倚、無過無不及，合乎適當的節度，也就是前文所引〈中庸〉，朱熹集注云：「發皆中節，情之正也。無所乖戾，故謂之和。」

《三百篇》正風、正雅所發之情，可稱為「情之正」；正者，不傾斜、完善，也就是「中節」，也就是「和」。孔子論〈周南·關雎〉：「樂而不淫，哀而不傷。」¹¹⁶何晏集解引孔安國云：「樂不至淫，哀不至傷，言其和也。」¹¹⁷樂不至淫，哀不至傷，是則樂與哀之發，皆能「中節」，孔安國以「和」稱之；則「中節」是致「和」的行動要則。人生所企求理想、完善的終極目的乃是「安樂」，是為「情之正」；故〈詩大序〉所稱「治世之音安以樂」，¹¹⁸即是「情之正」，即是前引〈樂記〉所謂「和以柔」之聲。然而「安樂」不能至於「淫」；「淫」是過度而無節。至於變風、變雅，「發乎情，止乎禮義」，則「變而不失其正」，其「情」仍是「中節」而不失「和」。何以然？〈詩大序〉的解釋是「發乎情，民之性也；止乎禮義，先王之澤也」。¹¹⁹「情」是人民「血氣心知之性」感物緣事而發，¹²⁰所表現的「情之真」。其所感所緣

¹¹⁵ 余欣娟，《明代「詩以聲為用」觀念研究》（臺北：花木蘭出版社，2011）。

¹¹⁶ 《論語·八佾》，參見《論語注疏》，卷三，頁30。

¹¹⁷ 同前註。

¹¹⁸ 〈詩經注疏〉，卷一之一，頁14。

¹¹⁹ 〈詩大序〉，參見《詩經注疏》，卷一之一，頁17。

¹²⁰ 《禮記·樂記》：「夫民有血氣心知之性，而無哀樂喜怒之常，應感起物

為「王道衰，禮義廢，政教失，國異政，家殊俗」，¹²¹也就是衰亂之世。從民之性所發的「情之真」來看，是「亂世之音怨以怒」、「亡國之音哀以思」，¹²²相對於「治世之音安以樂」的「情之正」，乃是「情之變」；「情之變」是客觀處境所迫而有所不得已，但其怨怒哀思雖發乎「血氣心知之性」，卻與「安樂」一樣也不能過度，故仍然必須「中節」，而能「變而不失其正」；晚明許學夷對風詩正變之「情」深有體會，故云：「風雖有正變，而性情則無不正也。」又云：「風人之詩既出乎性情之正，而復得於聲氣之和，故其言微婉而敦厚，優柔而不迫，為萬古詩人之經」。¹²³他以「性情之正」、「聲氣之和」、「微婉之言」，描述風人之詩的典範性，兼及「詩聲」與「詩情」。不過，我們必須問：變風、變雅如何而能「中節」？就是「止乎禮義」，此乃道德理性的作用。民何以有此道德理性？〈詩大序〉的回答是「先王之澤」；「先王之澤」當指周公制禮作樂之教化的遺澤；則詩之所以「正」所以「和」，與禮、樂教化有密切關係。

詩之以「和」做為本質的規定，可以歸結在「詩教」所致的「溫柔敦厚」。「詩教」之說最早見於《禮記·經解》：「溫柔敦厚，《詩》教也。」¹²⁴孔穎達疏云：「溫謂顏色溫潤，柔謂情性和柔。《詩》依違諷諫，不指切事情，故云『溫柔敦厚』是詩教也。」¹²⁵顏色、情性都從「詩教」的效果，即所養成的「民性」或諷諫者的言語態度而言。依違諷諫，不指切事情，則從言語形式，即「比興」而言。然而孔穎達將詩、樂、禮三教分開解釋，並特別指明「詩教」與「樂教」的差別，云：「詩樂是一，而教別者：若以聲音干戚以教人，是樂教也。若以《詩》辭美

而動，然後心術形焉」，參見《禮記注疏》，頁 679。

¹²¹ 〈詩大序〉，參見《詩經注疏》，卷一之一，頁 16。

¹²² 同前註，頁 14。

¹²³ 明·許學夷（1563-1633）著，杜維沫校點，《詩源辯體》（北京：人民文學出版社，1987），卷一，頁 2。

¹²⁴ 《禮記注疏》，卷五十，頁 845。

¹²⁵ 同前註。

刺諷諭以教人，是詩教也。」¹²⁶這樣的解釋，只是就「教」的媒介工具而言，所說甚為表象。朱自清的解釋卻能入裏，洞視到詩與禮、樂的本質及功能實為一體，因此他解釋「溫柔敦厚」既是詩教，也是樂教及禮教，而歸結云：「『溫柔敦厚』是『和』，是『親』，也是『節』，是『敬』，也是『適』，是『中』。」¹²⁷這個說法正合本文一路對禮、樂、詩之本質與功能的分析詮釋。綜合孔穎達與朱自清的解釋，則詩之「和」就是從聲、情到語言形式都表現為「溫柔敦厚」。「詩」做為士人階層「社會文化行為」一種特殊的表意形式，為了能致「和」因而採取「比興」之言；則「比興」就不僅是文學創作的修辭法則及技巧而已，實有其「言語倫理的功能與效用」。這個問題，我已另為專文論證。¹²⁸

「詩文化情境」同樣也以「和文化情境」為其「理想圖像」，制約了「詩」的本質與功用，形成上下層次的結構性關係，而建置士人階層所共識，以「和」為貴的「存在情境」。

綜合前文的論證，我們就可以回答「和文化情境」與詩、禮、樂的文化情境有何上下層次的結構性關係？而「禮文化情境」、「樂文化情境」與「詩文化情境」有何同一層次而不同面向的結構性關係？簡要的說，在中國古代士人階層「詩式社會文化行為」的實踐情境結構中，「和文化情境」居於最上層，以制約「禮文化情境」、「樂文化情境」與「詩文化情境」。「禮」、「樂」與「詩」的社會文化行為都必須以「和」做為基本精神與原則。而詩與禮、樂實不可分，皆以「中節」為用為序，而以「和」為體為質。在橫向的同一層次中，「禮文化情境」、「樂文化情境」與「詩文化情境」這三個面向，始終並生而共在，彼此支援，相互結構而成為士階層「社會文化行為」的整體存在情境。「詩式社會文化行為」固然始終不離「禮文化情境」；漢代以降，詩與樂分離而形

¹²⁶ 同前註。

¹²⁷ 朱自清，《詩言志辨》，頁 120-123。

¹²⁸ 顏崑陽，〈「詩比興」的言語倫理功能及其效用〉，收入顏崑陽，《詩比興系論》（臺北：聯經出版公司，2017），頁 260-324。

成文人的創作，語言的「音律」取代樂曲的宮商而做為「詩聲」的要素，與文字義共同構成詩的充足意義。聲、情及語言形式都以「溫柔敦厚」為「正音」，用在「詩式社會文化行為」中，以獲致「和」的倫理效用。

五、什麼是教化、諷諫、通感、交接的社會情境？ 它們與「和文化情境」及詩、禮、樂 三種文化情境有何上下層次的結構性關係？ 彼此又有何同層次而不同面向的結構性關係？

接著，我們要問的是：什麼是「教化社會情境」，即其實質涵義是什麼？什麼是「諷諫社會情境」，即其實質涵義是什麼？什麼是「通感社會情境」，即其實質涵義是什麼？什麼是「交接社會情境」，即其實質涵義是什麼？而這四個「社會情境」與上述二層次的「和文化情境」與詩、禮、樂三種文化情境有何上下層次的結構性關係？這一層次的四個「社會情境」又有何不同面向的結構性關係？

總體而言，這一層次的四種情境，乃是士人階層之「詩式社會文化行為」，當代所共處的「社會情境」。其中，教化、諷諫也有其歷時性的文化傳統，乃是士人階層處在政教場所，所共同建構的「社會情境」；由「集體意識」所投射「詩式社會文化行為」，都在這一「社會情境」中實踐。¹²⁹而通感、交接則是士人階層在社會日常生活場所，所共同建構的「社會情境」；由「個體意識」所投射的「詩式社會文化行為」，都在這一「社會情境」中實踐。儘管這幾個情境含有文化傳統性質；但是在「詩式社會文化行為」實踐之當下，這幾個情境比較顯現在「社會互動關係」的空間場所。

¹²⁹ 「集體意識詩用」與「個體意識詩用」的涵義及其差別，參見顏崑陽，〈論唐代「集體意識詩用」的社會文化行為現象〉，頁 27-32。

(一) 什麼是「教化社會情境」與「諷諫社會情境」？二者彼此有何同一層次而不同面向的結構性關係？與上述二層次的四種「文化情境」有何上下層次的結構性關係？

「教化社會情境」與「諷諫社會情境」，都是士人階層「集體意識」所投射之「詩式社會文化行為」共處的情境；並且兩者形成上下階層雙向互動的結構性關係，而形成文化傳統。「教化」與「諷諫」的上下階層雙向互動的結構性關係，一言以蔽之，就是〈詩大序〉所說的「上以風化下，下以風刺上」；故而我們可以將這兩種「社會情境」合在一起詮釋論證。

「教化」是古代每個王朝主要的政策之一，乃是立國的文化社會基礎。然則，以什麼設教最是立本之道？周代開始所建立的就是禮教、樂教與詩教，而漸成歷代綿延的大傳統。因此，中國古代，「詩」從不曾只做為「為藝術而藝術」，不食人間煙火的純粹審美之作。王者教化士人及萬民，「詩」是最重要的一種文化形式，而總謂之「詩教」。唐代建立科舉制度，以詩賦取士，非僅觀其文采，更是觀其性情心志，就是這種詩文化傳統在政策上確實的展現。

因此，「教化」一向就是士人階層「詩用」之主要行為意向，並形成自覺或不自覺的「文化意識形態」，廣遠的影響到詩的應用、創作與批評，型塑了士人階層所處的社會情境。以詩為教的政策及實踐，從先秦以至西漢就已普行。朱自清《詩言志辨》第三節〈教詩明志〉，對這種社會文化行為現象有些論述。¹³⁰不過，說得很簡略，有些「用詩」的情況也與「教化」無關。我們對詩的「教化社會情境」必須再做更為詳切的詮釋論證。

「詩教」一詞及其說法，雖到漢代《禮記·經解》才正式出現；但〈經解〉所說是特別針對《詩》、《書》、《樂》、《易》、《禮》、

¹³⁰ 朱自清，《詩言志辨》，頁24-31。

《春秋》六經之教而說。漢代才見「六經」的定名。¹³¹《禮記》是漢代戴聖（生卒年不詳）所傳，承自漢初魯高堂生（生卒年不詳），下傳魯徐生（生卒年不詳）、蕭奮（生卒年不詳）、孟卿（生卒年不詳）至於后蒼（生卒年不詳）而傳戴聖，¹³²故六經之教應該是漢人的說法。孔子時期，還沒有《詩經》之名，但稱《詩》、《詩三百》、《三百篇》。其實，以「詩」為教，早在西周就已開始。¹³³周代的詩教，大體可分為「公學」與「私學」。教化對象，也大體可分為國子與一般士人，甚至擴及平民。

公學施之於朝廷，主要對象是國子；國子是貴族子弟。《國語·楚語上》記載，莊王使士亶傅太子箴，士亶問於申叔時如何為太子傅，申叔時告以：「教之詩而為之導廣顯德，以耀明其志」。¹³⁴從這個案例來看，「詩教」被認為對品德心志的培養啟發顯有莫大的效用。以詩為教，不僅是楚國這一案例，周代王朝根本將「詩教」建置為學制，《周禮·大師》記載：「大師掌六律六同，以合陰陽之聲……教六詩曰風、曰賦、曰比、曰興、曰雅、曰頌。」鄭玄注以為「教瞽矇也」¹³⁵，他把受教對象解釋為「瞽矇」，乃是應下文「大祭祀帥瞽登歌」而言。其實，周代之以禮、樂、詩為教，乃是國子普遍接受的養成教育，故《周禮·大司

¹³¹ 「經」的名稱始見於《荀子》，所稱之經僅《書》、《詩》、《春秋》三種。而《莊子·天運》有「丘治《詩》、《書》、《禮》、《樂》、《易》、《春秋》六經」之語，似乎莊子時代就有「六經」的定名；但是，《莊子·天運》，被疑為是漢代之作。而司馬遷《史記》的〈孔子世家〉及伯夷、李斯、儒林、滑稽、自敘各傳也都只見「六藝」之名。因此「六經」之定名應是漢代的事。詳參日本·本田成之，《中國經學史》（臺北：廣文書局，1990），頁1-10。

¹³² 《漢書·儒林傳》，參見漢·班固（32-92）著，唐·顏師古（581-645）注，清·王先謙（1842-1917）補注，《漢書補注》（臺北：藝文印書館，光緒庚子長沙王氏校刊本，1956），冊二，卷八八，頁1552-1553。

¹³³ 徐復觀（1904-1982），《中國經學史的基礎》（臺北：臺灣學生書局，1991），頁6。

¹³⁴ 春秋·左丘明著，三國吳·韋昭（204-273）注，《國語》（臺北：九思出版公司，1978），卷十七，頁528。

¹³⁵ 《周禮注疏》，卷二十三，頁356。

樂》記載：「大司樂掌成均之法，以治建國之學政，而合國之子弟焉。……以樂語教國子，興、道、諷、誦、言、語。」¹³⁶周代詩樂合一，「樂語」即徒歌之詩。國子的養成教育學程，「詩」與禮、樂都是必修，循序施教，這可見於《禮記·內則》，云：「十有三年，學樂、誦詩……二十而冠，始學禮。」¹³⁷十三歲學樂、誦詩，詩與樂並習，乃是品德、心志及言語技能的教養，因此《周禮·大師》述及「教六詩」時，接著特別強調「以六德為之本」。什麼是「六德」？鄭玄注「所教詩必有知、仁、聖、義、忠、和之道。」¹³⁸「和」明白是詩教所要培養的品德。至於言語技能，則是孔子所謂「不學詩，無以言」、¹³⁹「誦詩三百，授之以政，不達；使於四方，不能專對，雖多，亦奚以為」。¹⁴⁰春秋時期，卿大夫聘於他國，「賦詩言志」之所以能成為一種「外交專對」的言語行為模式，完全依賴國子養成教育的「詩教」。¹⁴¹以詩為教，不僅是施之於國子，以培養其品德、心志與言語技能，也用之以教下民。〈詩大序〉以〈關雎〉為「風之始」，而指出其功用為「所以風天下而正夫婦也，用之鄉人焉，用之邦國焉。風，風也，教也；風以動之，教以化之」。¹⁴²顯示先秦時代的確將〈關雎〉之詩樂用之於鄉國，這可證之《儀禮·鄉飲酒禮》：「……乃合樂〈周南〉：〈關雎〉、〈葛覃〉、〈卷耳〉；〈召南〉：〈鵲巢〉、〈采芣〉、〈采蘋〉。」《儀禮·鄉射禮》：「……乃合樂〈周南〉：〈關雎〉、〈葛覃〉、〈卷耳〉；〈召南〉：〈鵲巢〉、〈采芣〉、〈采蘋〉。」¹⁴³鄉飲酒、鄉射之禮都是施之於鄉黨之民。鄭

¹³⁶ 同前註，卷二十二，頁 336。

¹³⁷ 《禮記注疏》，卷二十八，頁 538。

¹³⁸ 《周禮注疏》，卷二十三，頁 356。

¹³⁹ 《論語·季氏》，參見《論語注疏》，卷十六，頁 150。

¹⁴⁰ 《論語·子路》，同前註，卷十三，頁 116。

¹⁴¹ 參見顏崑陽，〈論先秦「詩社會文化行為」所展現的「詮釋範型」意義〉，《東華人文學報》，第八期（2006.1），頁 55-87。

¹⁴² 《詩經注疏》，卷一之一，頁 12。

¹⁴³ 《儀禮·鄉飲酒禮》，參見漢·鄭玄注，唐·孔穎達疏，《儀禮注疏》（臺北：藝文印書館，嘉慶二十年江西南昌府學重刊宋本，1973），卷九，頁 93。又《儀禮·鄉射禮》，卷十一，頁 115。

玄注：「合樂，謂歌樂與眾聲俱作。」〈周南〉、〈召南〉皆為正風，這六篇都是夫婦之教，故鄭玄注云：夫婦之道，生民之本，王政之端。此六篇者，其教之原也。」¹⁴⁴由此而構成以詩「教化」人民的社會情境。

至於私學，孔子（西元前551-479）是私人講學的開創者，受教對象大多是一般士人；以「詩」為教是主要學業之一，《史記·孔子世家》記載：「孔子以《詩》、《書》、《禮》、《樂》教，弟子蓋三千焉。」¹⁴⁵從《論語》的記載來看，《三百篇》之「詩」的確是他主要的教材，他召喚門生學詩：「小子，何莫學乎詩！詩可以興，可以觀，可以群，可以怨。邇之事父，遠之事君，多識於鳥獸草木之名。」¹⁴⁶興、觀、群、怨都是從讀者學詩的「閱讀效果」立說，提示門生接受「詩」的教化所能獲致的心志啟發涵養，也是「詩」所具有的效能。事父、事君是「詩」之品德教育的功用，這就與「禮」有關了。多識鳥獸草木之名則是獲得知識之緒餘。而上文所引述，外交專對的言語技能，另是學詩效用之一端。從《論語》一書中，我們也可以看到孔子實際以「詩」教門生的案例，〈學而〉記載子貢向孔子請教「貧而無諂，富而無驕，何如？」孔子回答後，子貢受教而引詩「如切如磋，如琢如磨」做為連類譬喻，孔子盛讚子貢：「賜也，始可與言詩矣，告諸往而知來者。」¹⁴⁷又〈八佾〉記載子夏請教孔子：「『巧笑倩兮，美目盼兮，素以為絢兮。』何謂也？」師生彼此對話討論，最後孔子盛讚子夏：「起予者商也，始可與言詩已矣。」¹⁴⁸這二個案例，詩意與日常言之理所做連類譬喻的詮釋，顯然

¹⁴⁴ 同前註，頁 93、94。

¹⁴⁵ 漢·司馬遷（約西元前 145-90）著，日本·瀧川龜太郎（1865-1946）注，《史記會注考證》（臺北：藝文印書館，1972），卷四七，頁 743。

¹⁴⁶ 《論語·陽貨》，參見《論語注疏》，卷十七，頁 156。

¹⁴⁷ 《論語·學而》：子貢曰：「貧而無諂，富而無驕，如何？」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，始可與言詩矣，告諸往而知來者。」參見《論語注疏》，卷一，頁 8。

¹⁴⁸ 《論語·八佾》：子夏問曰：「『巧笑倩兮，美目盼兮，素以為絢兮。』何謂也？」子曰：「繪事後素。」曰：「禮後乎？」子曰：「起予者商也，始可與言詩已矣。」參見《論語注疏》，卷三，頁 26-27。

都關聯到「禮」；「詩」與「禮」接合而成義，「詩教」實以「禮」做為意義價值的規範。我們可以再進一層了解，孔子以「詩」為教的方式是否傳諸弟子，而推廣為儒家普及的教育方式？《論語·陽貨》記載：「子之武城，聞弦歌之聲。」¹⁴⁹顯示子游為武城宰，以詩樂「化」民。合理的推想，孔子的弟子中，像這種「弦歌」之教，應該不只子游一人而已。

漢代以前，詩的教化功能與效用乃是依藉引用《三百篇》的正風正雅去實踐。即使變風變雅，也必要求「發乎情，止乎禮義」。因此，「風雅詩教」乃是以「禮」做為意義價值的規範，而以「和」做為根本精神。這樣的「風雅詩教」已形成源遠流長的詩文化傳統，也是士人階層牢固的文化意識形態，貫通整個中國詩史，歷代多以這個詩文化傳統型塑為士人階層共處的社會情境。東漢晚期，五言詩興起，作詩成為文人的專藝，「風雅詩教」的文化傳統就由引詩而轉移到作詩。這是漢魏以降整個詩歌歷史深廣的文化現象，當然不可能以此短幅之文精細論述，只能宏觀其大體而舉例言之。

漢魏以降，「風雅詩教」再被顯題化而高調倡導，以重構詩的「教化社會情境」，最典型也最常被論及的就是唐代陳子昂（661-702）、李白（701-762）、杜甫（712-770）以至元結（723-772）、白居易（772-846）、元稹（779-831）等為中心，再擴大到元結所編《篋中集》的沈千運（生卒年不詳）、孟雲卿（生卒年不詳）等詩人群，更廣及顏真卿（709-785）、蕭穎士（707-758）、賈至（718-772）、李華（715-774）、梁肅（生卒年不詳）、柳冕（生卒年不詳）、呂溫（772-811）等，一系綿延，形成重建傳統「風雅詩教」的思潮與創作實踐。這一向被稱為唐詩的「復古主義」。歷來學界有關的論述甚夥，許總的《唐詩史》所論最為詳明。¹⁵⁰這幾乎已成詩學上的共識，毋庸本文在此複述。不過，我們要強

¹⁴⁹ 同前註，卷十七，頁 154。

¹⁵⁰ 許總，《唐詩史》（南京：江蘇教育出版社，1994），冊上，有關陳子昂的風雅詩觀，頁 228、頁 244-252。有關李白的風雅詩觀，頁 567-570。冊

調的是，陳子昂、李白等詩人，他們雖倡導「風雅詩教」，卻也不是先秦以至漢代，儒家「風雅詩教」的翻版複製，所因承者乃是風雅之詩的本質與詩人主體的創作精神。其中已融入他們當代的社會文化經驗、新興的詩觀，以及個人才性學養的質素，而有其創變。

「風雅詩教」當然不是到唐代而止，仍繼續綿延相傳，下貫到清代沈德潛（1673-1769）都還明切的提倡「詩教」，其《說詩碎語》開宗明義就立出「詩教」之論，云：「詩之為道，可以理性情，善倫物，感鬼神。設教邦國，應對諸侯，『用』如此其重也。」接著批評唐詩「託興漸失，徒視為嘲風雪，弄花草……而『詩教』遠矣。」因此，他主張要「優柔漸漬，仰溯風雅，詩道始尊。」¹⁵¹他所謂「優柔」，就是「溫柔敦厚」。除了沈德潛明顯提出「風雅詩教」的觀念之外；有清一代，這種源自於風雅的詩文化傳統，其實也隱然滲透在不少詩人的意識之中，而表現為注重詩的性情之真而不失其正的變風變雅之意，以及關懷社會的用心。前面述及明末清初許學夷《詩源辯體》固是如此，其他如河朔詩派的申涵光（1619-1677）等、顧炎武（1613-1682）、婁東詩派的吳偉業（1609-1672）等、秀水詩派的朱彝尊（1629-1709）等、桐城詩派的姚鼐（1731-1815）、方東樹（1772-1851）等，也都或隱或顯的表現風雅傳統的詩觀及創作實踐。¹⁵²當然，他們雖因承風雅傳統，卻也能因時適變，融合性情而自成面目。

風雅詩教不僅發用於詩，也發用於詞。宋詞興起於民間，原本以男女豔情成為應歌賄酒的娛樂品；及至入於士大夫之手，詩化、雅化即成一往向前的趨勢。而雅化至於極端，則是起於北宋晚期而延續到南宋中

下，有關杜甫秉承風雅傳統精神的創作實踐，頁 31-36、41-46。有關元結的風雅詩觀，頁 81-87。有關元稹、白居易的風雅詩觀，頁 249-276。

¹⁵¹ 清·沈德潛（1673-1769），《說詩碎語》，參見現代·丁仲祐（1874-1952）編訂，《清詩話》（臺北：藝文印書館，1977），冊下，頁 639-640。

¹⁵² 參見劉世南，《清詩流派史》（臺北：文津出版社，1995），申涵光，頁 4-6；顧炎武，頁 54-59；吳偉業，頁 119；朱彝尊，頁 175、181；姚鼐、方東樹，頁 394、397-400。

期的「復雅」思潮；所復之「雅」並非文辭修飾之文雅，而是《詩經》風雅六義的詩歌本質、功能觀念。北宋晚期的黃裳（1044-1130）提出古詩歌之本的「六義」觀念，以為作詞之基準而云：「風雅頌，詩之體；賦比興，詩之用……六者，聖人特統以『義』而為之名；苟非義之所在，聖人之所刪焉。」¹⁵³這顯然是「風雅詩教」在詞的創作中復活其精神，約略同時而稍晚的銅陽居士（生卒年不詳）編選《復雅歌詞》，在序文中，云：「《詩》三百五篇，商、周之歌詞也，其言止禮義，聖人刪取以為經。」在這種觀念之下，他對晚唐溫、李以降至於北宋晏、歐的詞風大為不滿，嚴厲指責云：「溫李之徒，率然抒一時情致，流為淫艷猥褻不可聞之語。吾宋之興，宗公巨儒，文力妙天下者，猶祖其遺風，蕩而不知所止。」¹⁵⁴因此，他編選認為符合「風雅詩教」的詞作，以為典範，而名為《復雅歌詞》。此書編成於南宋初期高宗紹興年間，國家正面臨危亡之秋，影響所及，風雅詩教蔚為思潮，南宋詞人張元幹（1091-1170）、黃公度（1109-1156）、曹冠（生卒年不詳）、張孝祥（1132-1169）、林正大（生卒年不詳）等，都明切感知這種詩歌「教化社會情境」，而以「風雅詩教」為作詞的準則。

綜合前述，可以顯見先秦時期從公學到私學，「詩教」以「禮」做為意義價值的規範；而「禮之用，和為貴」，「和」必是「詩教」的根本精神。詩教有時會結合樂教，詩樂並行，謂之「弦歌」，以收「聲感」與「情感」兼得的效果。及至《禮記·經解》的記載，所謂「溫柔敦厚，詩教也」，沒有明分公私之學；卻顯示「詩教」乃施之於貴族子弟及萬民而普行的教育方式，並成為士人階層共處的社會情境，其目的就是養成「溫柔敦厚」的民性。溫柔敦厚，和也。在儒家來看，「和」就是達成社會秩序之美的人性基礎。漢魏之後，詩教由「引詩而用」轉為「作

¹⁵³ 宋·黃裳（1044-1130），〈演山居士新詞序〉，參見《演山集》，卷二十，收入景印《文淵閣四庫全書》（臺北：臺灣商務印書館，1983），集部別集類。

¹⁵⁴ 宋·銅陽居士（生卒年不詳），〈復雅歌詞序〉，參見金啟華等編，《唐宋詞集序跋匯編》（臺北：臺灣商務印書館，1993），頁364。

詩而用」，「風雅詩教」已成文化傳統及士人階層的意識形態；在歷代或顯或隱的影響到士人作詩與評詩，詩文化仍然不離禮文化，而形塑了士人共處的「教化社會情境」。這種「教化社會情境」實與「和文化情境」以及詩、禮、樂文化情境形成上下層次的結構性關係。

「諷諫」一向也是士人階層「詩用」之主要行為意向，與「教化」形成上下階層雙向互動的結構性關係，而形成文化傳統。「諷諫文化」頗為複雜，方式多種而發展歷程漫長。《白虎通·諫諍》云：「諫有五：其一曰諷諫，二曰順諫，三曰闕諫，四曰指諫，五曰陷諫。」其中，「諷諫」指的是「知禍患之萌，深睹其事未彰而諷告焉」，這是先見之明的勸諫，展現諫者的智慧。不過，我們關注的是「如何諫」的方式。「孔子曰：『諫有五，吾從諷之諫。』」顯然孔子以「諷諫」為上策，為什麼？關鍵就在其方式，故孔子云：「去而不訕，諫而不露。」¹⁵⁵所謂「諫而不露」就是所採取的方式很「隱微委婉」。而「隱微委婉」的語言形式可以是日常說話，例如《史記·滑稽列傳》所載淳于髡、優孟、優旃、東方朔等，¹⁵⁶雖是日常說話，其方式卻詭譎曲折，諫而不露。另一種語言形式就是「詩」，並且使用〈詩大序〉所謂「下以風刺上，主文而譎諫」的「譎諫」方式、¹⁵⁷劉勰所謂「環譬以託諷」的「比興」方式。¹⁵⁸什麼是「譎諫」？鄭玄箋云：「風刺，謂譬喻不斥言……譎諫，詠歌，依違不直諫。」¹⁵⁹主要就是「比興寄託」。劉勰「環譬」之說，一般學者所釋皆不明確，我將它解釋為「全篇整體設譬」，就是後世所謂「比興體」。¹⁶⁰譎諫、環譬都是以「比興」的詩式語言所做「隱微委婉」的「諷

¹⁵⁵ 以上引述皆出自《白虎通·諫諍》，參見漢·班固著，清·陳立（生卒年不詳）注，《白虎通疏證》（臺北：廣文書局，1987），卷五，頁279-281。

¹⁵⁶ 瀧川龜太郎，《史記會注考證》，卷一二六，頁1293-1298。

¹⁵⁷ 《詩經注疏》，卷一之一，頁16。

¹⁵⁸ 《文心雕龍·比興》云：「興則環譬以託諷。」參見周振甫，《文心雕龍注釋》，頁677。

¹⁵⁹ 《詩經注疏》，卷一之一，頁16。

¹⁶⁰ 顏崑陽，〈文心雕龍「比興」觀念析論〉，收入顏崑陽，《詩比興系論》，頁146-147。

諫」，我們可以稱它為「詩諫」。「隱微委婉」，就是以「和文化」為根本精神，而以「禮文化」為倫理規範的言語方式。

以詩為諫，其來甚早，西周就已開始，《左傳·昭公十二年》追述西周穆王「欲肆其心，周行天下」，也就是縱情於遍遊天下；祭公謀父「作〈祈招〉之詩以止王心」，這是自作詩以諫，穆王或許聽從，善終於京都遊觀之宮，故傳云：「王是以獲沒於祇宮。」¹⁶¹西周以至春秋時代，自作詩以諫，有一些人事不明確的泛例，例如《魏風·葛屨》：「維是褊心，是以為刺。」《小雅·節南山》：「家父作誦，以究王詢。」《小雅·何人斯》：「作此好歌，以極反側。」¹⁶²除了為數不多的自作詩以諫之外，更多的是獻詩，春秋《左傳·襄公十四年》記述：「自王以下，各有父兄子弟以補察其政：史為書，瞽為詩，工誦箴諫，大夫規誨，士傳言，庶人謗。」¹⁶³所謂「瞽為詩」，孔穎達疏云：「詩者，民之所作，采得民詩，乃使瞽人為歌以風刺，非瞽人自為詩。」至於「工誦箴諫」，孔穎達疏云：「詩辭自是箴諫。」¹⁶⁴箴體有韻語者，是廣義的詩，則箴諫其中有些就是「詩諫」。又《國語·周語》也記載：「天子聽政，使公卿至於列士獻詩，瞽獻曲，史獻書，師箴，瞽賦，矇誦……。」¹⁶⁵以及《國語·晉語》亦稱：「使工誦諫於朝，在列者獻詩使勿兜，風聽臚言於市，辨祲祥於謠，考百事於朝，問謗譽於路。」¹⁶⁶這些獻詩、獻曲、誦箴以諫，都是「詩諫」，而且有時必須合樂。

先秦時期的「詩諫」，假如從明確的個人行為來看，引詩以諫，晏子可為代表。作詩以諫，則屈原可為代表。春秋時期，晏子事齊景公，非常善諫。劉向校定《晏子》，在〈敘錄〉中稱云：「其書六篇，皆忠

¹⁶¹ 《春秋左傳注疏》，卷四五，頁 795。

¹⁶² 三篇詩分別參見《詩經注疏》，《魏風·葛屨》，卷五之三，頁 206-207；《小雅·節南山》，卷十二之一，頁 393-397；《小雅·何人斯》，卷十二之三，頁 425-428。

¹⁶³ 同前註，卷三二，頁 562-563。

¹⁶⁴ 同前註，頁 563。

¹⁶⁵ 《國語》，卷一，頁 9-10。

¹⁶⁶ 同前註，卷一二，頁 410。

諫其君，文章可觀，義理可法。」¹⁶⁷我們現在所見《晏子》一書，後人各據所聞輯錄，雖出於傳說，卻非向壁虛造。內篇第一卷、第二卷共五十篇，記載晏子諷諫齊莊公、景公的事蹟，大部分引詩以諫，多出自《三百篇》，小部分自作歌以諫。¹⁶⁸至於屈原之作〈離騷〉，王逸〈離騷經序〉述及屈原「放逐離別，中心愁思，猶依道徑，以風諫君」。¹⁶⁹屈騷諷諫之意，已是學界所熟識，毋庸詳述。

「諫諍」未必以詩，但「詩諫」卻是士人階層很重要的「詩式社會文化行為」。然則，這一行為模式如何形成而演為傳統？從政治制度而言，秦代始設「諫大夫」，專職諫諍朝政之得失，「諫諍」至此制度化。漢武帝沿用，設「諫大夫」。東漢光武帝改為「諫議大夫」。¹⁷⁰隋唐仍之，另設拾遺、補闕，專掌諫議得失。¹⁷¹然則，不擔任此一專職的一般士人如何得諫？《白虎通》明載：「士不得諫者；士賤，不得豫政事，故不得諫也……大夫進諫，士傳民語。」¹⁷²那麼，士人欲盡其忠，又如何諷朝政之失，諫君王之過？這就得回顧秦漢代之前的狀況，從前文所引文獻，可知周代沒有專設「諫官」，自公卿大夫至於工商，無不得諫者，這幾乎就是全民的公共事務；不過，風謠雖產生於民間，是群體感物緣事而自然歌詠，非一人之作；由於可觀民風，故采而獻之於王朝；

¹⁶⁷ 漢·劉向（西元前 77-6），〈晏子敘錄〉，參見清·嚴可均（1762-1843），《全上古三代秦漢三國六朝文》（臺北：世界書局，1982），冊一，《全漢文》，卷三七。

¹⁶⁸ 鄒太華輯注，《晏子逸箋》（臺北：臺灣中華書局，1973）。自作詩以諫，例如《晏子逸箋·內篇·諫下》第二卷記載：齊景公使國人起大臺。歲寒不已，凍餒者很多。晏子作歌以諫曰：「凍水洗我若之何！太上靡散我若之何！」頁 95。

¹⁶⁹ 《楚辭補注》，卷一，頁 10-11。

¹⁷⁰ 《續漢志·百官志》「諫議大夫」條，王先謙集解引惠棟曰：「秦置諫大夫，屬郎中令……掌論議，漢初不置，至武帝，始因秦置之……光武增議字為諫議大夫。」參見南朝梁·劉昭注補，清·王先謙集解，《後漢書集解》（臺北：藝文印書館，1956），冊二，頁 1341。

¹⁷¹ 《唐書·百官志》，參見宋·歐陽修（1007-1072），《唐書》（臺北：藝文印書館，據清乾隆武英殿刊本景印，1956），冊一，卷四七，頁 553-554。

¹⁷² 漢·班固著，清·陳立注，《白虎通疏證》，卷五，頁 276。

又上引《左傳》所謂「庶人謗」，《國語》所謂「風聽臚言於市、辨祿祥於謠、問謗譽於路」都指出百姓對王朝美善刺惡的「輿論」，並非直接面陳於天子的「諷諫」；如此則百姓只是經由采風獻詩，間接參與諷諫，故孔穎達疏云：「庶人卑賤，不與政教，聞君過失，不得諫爭，得在外誹謗之。謗謂言其過失，使在上聞之而自改，亦是諫之類也。」¹⁷³士人與平民同樣不得直接進諫，依《白虎通》所述，士人如果不自作詩以諫，就只能「傳民語」，也就是「獻詩以諫」了。這是值得關注的「諷諫文化」現象，先秦時期，以禮樂所建立的周文化，「君」以「德」立位，一旦失德，公卿大夫、士人以至庶民，皆可「諷諫」之，差別只在於管道及方式而已；故「諷諫」不只是官制內的專職，而是政教上一種普遍的「諷諫文化」，形成常態的「社會情境」。

因此，對於士人而言，「詩諫」的行為，所因承的不是官制，而是普遍的「諷諫文化」傳統。這個「詩諫」的傳統如何形成？首先就得結合上述先秦時期從獻詩、引詩以諫到自作詩以諫的歷史過程來看。自作詩以諫，當以屈原為典型，而「騷」亦是廣義的「詩」。接著還得結合漢代詩、騷的箋注來看；漢代詩、騷箋注，依藉經典詮釋，顯題化的全面建構「詩諫」的行為模式，屈騷固然被漢人明白指認寫作目的是「諷諫」，並以此觀點箋注屈騷；而《詩經》三百篇，毛詩的《小序》全以「美善刺惡」詮釋詩旨，幾乎就等於「諫書」。以詩為諫，美刺時政世風的「詩諫文化」，至此完全建立，而演為傳統，並且形成士人階層牢固的意識形態；漢魏以降，歷代士人或隱或顯的將這一「詩諫」的文化意識形態投射到詩的創作與批評，而構成一種共處的「諷諫社會情境」，每有「諷諫」之作，例如漢代韋孟（生卒年不詳）、賈誼（西元前200-168）、枚乘（生卒年不詳）、司馬相如（西元前179-117）、東方朔（西元前154-93）、揚雄（西元前53-西元18）、張衡（78-139）等；魏晉六朝王粲（177-217）、曹植（192-232）、阮籍（210-263）、劉琨（270-318）、

¹⁷³ 《春秋左傳注疏》，卷三二，頁563。

郭璞(276-324)、鮑照(約415-466)、庾信(513-581)等；唐代陳子昂(661-702)、張九齡(678-740)、李白(701-762)、杜甫(712-770)、元稹(779-831)、白居易(772-846)、元結(723-772)、劉禹錫(772-842)、張籍(776-830)、杜牧(803-852)、李商隱(813-858)等，他們詩多少皆有「諷諫」之作。

我們更要揭顯的是，以詩諷諫，雖然不一定都依著套式的禮儀進行；但是士人階層以「詩」做為諷諭時政美惡的符號形式，卻必然在倫理關係所構成的「社會情境」中進行，不可能肆意為之；並且多以「比興託喻」表現之，「隱微委婉」以「諷諫」，這是以「和」為根本精神，而以「禮」為意義價值的規範。

綜合前述，我們可以這樣斷言，士人階層的「詩式社會文化行為」所處「教化社會情境」與「諷諫社會情境」，彼此形成上下階層雙向互動的結構性關係，而形成文化傳統。同時，這二者都與「和文化情境」以及詩、禮、樂文化情境形成上下層次的結構性關係。

(二) 什麼是「通感社會情境」與「交接社會情境」？二者彼此有何同一層次而不同面向的結構性關係？與上述二層次的四種「文化情境」有何上下層次的結構性關係？

「通感」與「交接」乃是士人階層在社會日常生活場所，所共同建構的「社會情境」；由「個體意識」所投射的「詩式社會文化行為」，都在這一「社會情境」中實踐。「通感」是士人心靈情感藉「詩」彼此交通，乃精神面向的「詩式社會文化行為」；「交接」則是士人現實利益藉「詩」彼此施予與接受，乃功利面向的「詩式社會文化行為」。這二種行為都在士人階層所共構的「通感」與「交接」的社會情境中進行，因此我們可以將這兩種「社會情境」合在一起詮釋論證。

「通感」一向是士人階層「詩用」之最主要的行為意向，都是士人階層發生於個體與個體日常生活場所的心靈情感互動行為，隨感而以詩贈答，乃形成一種普遍共在的「社會情境」。因此，古代這類「贈

與——酬答」之「詩式社會文化行為」乃是非常普遍的現象，而「酬贈詩」或稱「贈答詩」也佔去每個詩人相當多數的作品。這類「通感」之作，往往在詩題就作了明示，「贈某某」，例如秦嘉（生卒年不詳）〈贈婦詩〉；¹⁷⁴「寄某某」，例如李商隱〈寄令狐郎中〉；¹⁷⁵「示某某」，例如陶淵明（365-427）〈示周續之祖企謝景夷三郎〉；¹⁷⁶「簡某某」，例如杜甫〈君不見簡蘇徯〉；¹⁷⁷「貽某某」，例如杜甫〈貽阮隱居〉。¹⁷⁸有贈、寄、示、簡、貽；相對的，就有「答某某」，例如李白〈答杜秀才五松山見贈〉；¹⁷⁹「酬某某」，例如白居易〈酬張太祝晚秋臥病見寄〉；¹⁸⁰「和某某」，例如蘇軾（1037-1101）〈和劉道原見寄〉。¹⁸¹

《說文》云：「感，動人心也。」在本論文中，所謂「感」指的是：用詩者以「詩式語言」傳達情意而感動對方之心。《說文》云：「通，達也。」通，也有明曉之義。在本論文中，所謂「通」指的是：由於雙方彼此以「詩式語言」傳達情意，感動而會通其心；故「感通」也是「社會互動」的行為，若以「詩式語言」為媒介，即是「詩式社會文化行為」，它是中國古代士人階層最為普行的一種「詩用」模式。

¹⁷⁴ 參見南朝齊·徐陵（507-583）《玉臺新詠》（臺北：臺灣中華書局，1985），卷一。

¹⁷⁵ 唐·李商隱著，清·馮浩（1719-1801）注，《玉谿生詩集箋注》（臺北：里仁書局，1981），卷一，頁224。

¹⁷⁶ 晉·陶淵明（365-427）著，龔斌注，《陶淵明集校箋》（臺北：里仁書局，2007），卷二，頁102。

¹⁷⁷ 唐·杜甫著，清·楊倫（1747-1803）注，《杜詩鏡銓》（臺北：華正書局，2007），卷十六，頁790。

¹⁷⁸ 同前註，卷五，頁228。

¹⁷⁹ 唐·李白著，瞿蛻園（1894-1973）等校注，《李白集校注》（臺北：里仁書局，1981），冊二，卷十九，頁1137。

¹⁸⁰ 唐·白居易著，《白居易集》（臺北：里仁書局，1971），冊一，卷十九，頁174。

¹⁸¹ 宋·蘇軾（1037-1101）著，清·王文誥、馮應榴注，《蘇軾詩集》（臺北：學海書局，1983），卷七，頁331。

人的社會群居生活之所以可能，文化創造之所以可能，完全由於人性本具「能感」之心。因此，中國古代詩歌之創造，起始就是出於「感物而動、緣事而發」；感物、緣事就是「興」；興者，起情也；故「興」有中國詩歌本質論之義。¹⁸²《禮記·樂記》云：「凡音之起，由人心生也。人心之動，物使之然也。感於物而動，故形於聲。」¹⁸³班固《漢書·藝文志·詩賦略論》對於大夫之所以「登高能賦」的原因，提出「感物造耑」之說。¹⁸⁴劉勰《文心雕龍·明詩》論詩的創生之因，云：「人稟七情，應物斯感；感物吟志，莫非自然。」¹⁸⁵鍾嶸（468-518）〈詩品序〉也如是說：「氣之動物，物之感人，故搖蕩性情，形諸舞詠。」¹⁸⁶詩歌創生的因素，內則人性之「能感」，外則應物之「所感」。前文論及，「物」兼指自然物色與社會事象，故「感物」也可以說為「緣事」，班固《漢書·藝文志·詩賦略論》云：「趙代之謳，秦楚之風，皆感於哀樂，緣事而發。」¹⁸⁷因此，中國古代詩歌從一創生開始，其本質及相應之功能，就定位在「言志」，《尚書·舜典》云：「詩言志。」而〈詩大序〉亦云：「詩者，志之所之，在心為志，發言為詩。」¹⁸⁸及至陸機（261-303）〈文賦〉而有「詩緣情而綺靡」之說。¹⁸⁹「言志」與「緣情」遂成為中國古代詩歌之起源論與本質論、功能論，兩種主流性的觀念，而相沿為傳統。

情、志內在於人心，隱而不顯，動而非靜。雖說「言為心聲」，然而「心之所之」的情志，實非言語所能盡達，故立象以示意，「比興」

¹⁸² 徐復觀，〈釋詩的比興——重新奠定中國詩的欣賞基礎〉，收入徐復觀，《中國文學論集》（臺中：民主評論社，1966），頁 95-104。

¹⁸³ 《禮記注疏》，卷三七，頁 662。

¹⁸⁴ 《漢書補注》，冊二，卷三十，頁 902。

¹⁸⁵ 周振甫，《文心雕龍注釋》，頁 83。

¹⁸⁶ 南朝梁·鍾嶸（468-518）著，曹旭箋注，《詩品箋注》（北京：人民文學出版社，2009），頁 1。

¹⁸⁷ 《漢書補注》，冊二，卷三十，頁 903。

¹⁸⁸ 《詩經注疏》，卷一之一，頁 13。

¹⁸⁹ 〈文賦〉，參見晉·陸機（261-303）著，劉運好校注，《陸士衡文集校注》（南京：鳳凰出版社，2007），卷一，頁 22。

乃成為詩歌主要的符號形式。詩之創作，出於人心之「能感」；而詩之閱讀，也是出於人心之「能感」，因興象以會意。而人之社會群居生活，克服孤獨之道，惟在「彼此通感」。通感之道，惟在因詩興象而托意。《漢書·藝文志·詩賦略論》所謂「古者諸侯卿大夫交接鄰國，以微言相感。」¹⁹⁰「微言相感」即是「以隱微的詩性語言，彼此通感」。其說雖特指「諸侯卿大夫交接鄰國」，而「以微言相感」；但是，「微言相感」其實可擴大為古代士人階層普遍的「詩式社會文化行為」。因此「通感」乃成為士人階層最主要的「詩用」類型之一，而形塑為一種共在的「社會情境」。

「交接」也是士人階層「詩用」之最主要行為意向，而且最普及而雜多，除了特定的教化、諷諫以及心靈通感的互動關係之外，其餘所有身接形觸，意圖所及的「社交活動」都包涵在內。交接者，交往接觸。《漢書·藝文志·詩賦略論》所謂「交接鄰國」，特指國與國之間的「外交」活動。若就社會個體與個體的關係而言，「交接」其實是古代士人階層日常普泛的「社會互動行為」。這一類社交行為必須經由養成教育，以建立其正常的規矩，故《禮記·樂記》云：「射鄉食饗，所以正交接也。」¹⁹¹「射」是射箭，古代士人階層所必習的六藝之一，鄉里或邦國都會舉行競賽，故《儀禮》載有「鄉射」與「大射」之禮。而「飲酒」也是人際用以表達親切及敬重的方式，《儀禮》記載古代大夫、諸侯經常舉辦「鄉飲酒禮」、「燕禮」，以酒食宴饗年長或賢能之士。¹⁹²

這兩種「禮」都是五禮中的「嘉禮」，¹⁹³舉辦的用意是「正交接」，「交接」即是人際之「社交」；「正交接」，就是養成正常的社交行為

¹⁹⁰ 《漢書補注》，冊二，卷三十，頁 902。

¹⁹¹ 《禮記注疏》，卷三七，頁 667。

¹⁹² 《儀禮注疏》，〈鄉射禮〉參見卷十一、十二、十三；〈大射禮〉參見卷十六、十七、十八；〈鄉飲酒禮〉參見卷八、九、十；〈燕禮〉參見卷十四、十五。

¹⁹³ 吉、凶、軍、賓、嘉五禮，參見《周禮注疏》，卷十八，〈春官·大宗伯〉：

規矩，知所節度。正常的「社交」行為規矩是避免人際衝突，使得社會秩序得以致「和」之道；而「社交」行為要能正常，必有禮儀規範之，須經由教養而習成，故古代列為「嘉禮」，是為「社會教育」之要目。當然，人際之「交接」名目總雜，不僅「射」與「飲酒」二項，從日常生活而言，「交接」是最為頻繁的「社會互動行為」，也就是最普泛的「社會情境」。

在這一情境中，士人階層往往明顯表現其「常民性」的一面，雖為知識分子，猶不能免俗，例如從「施予」一端而言，舉凡過訪、餽贈、邀約、示愛、慶弔、干謁、期應、戲謔、責備、嘲諷、勸戒等，都是「交接」的社會互動行為，例如唐代白居易〈病中逢秋招客夜飲〉及〈自城東至，以詩代書，戲招李六拾遺、崔二十六先輩〉、¹⁹⁴朱慶餘（生卒年不詳）〈近試上張籍水部〉、¹⁹⁵孟浩然〈望洞庭湖上張丞相〉、¹⁹⁶李白〈嘲王歷陽不肯飲酒〉、¹⁹⁷蘇軾〈送荀芍藥與公擇〉、¹⁹⁸黃庭堅（1045-1105）〈乞鍾乳於曾公袞〉¹⁹⁹等；從「接受」一端而言，所有相對「施予」行為而所作酬、答、謝等，也都是「交接」的社會互動行為，例如張籍〈酬朱慶餘〉、²⁰⁰白居易〈病中答招飲者〉、²⁰¹蘇軾〈黃魯直以詩饋雙井茶，次韻為謝〉。²⁰²古代士人階層經常處於這種總雜的「交接社會情境」之中，而「詩」是他們所普遍採取的符號形式，實為「詩用」之大類。

綜合言之，「通感」與「交接」兩種「社會情境」，都是以「和文化情境」為根本，而以「禮文化情境」為意義價值規範，形成上下層次

「以嘉禮親萬民。」賓射之禮、饗燕之禮皆在嘉禮之內，頁 277-278。。

¹⁹⁴ 《白居易集》，冊一，卷八，頁 158；卷十三，頁 254。

¹⁹⁵ 清聖祖御定，《全唐詩》（臺北：文史哲出版社，1978），冊八，頁 5892。

¹⁹⁶ 李景白，《孟浩然詩集校注》，卷三，頁 272。

¹⁹⁷ 瞿蛻園等，《李白集校注》，卷二三，頁 1353。

¹⁹⁸ 《蘇軾詩集》，冊上，卷十六，頁 817。

¹⁹⁹ 宋·黃庭堅（1045-1105）著、任淵（約 1090-1164）等注，劉尚榮校點，《黃庭堅詩集注》（北京：中華書局，2003），冊二，卷二十，頁 711。

²⁰⁰ 《全唐詩》，冊六，卷三八六，頁 4362。

²⁰¹ 《白居易集》，冊一，卷十五，頁 311。

²⁰² 《蘇軾詩集》，冊下，卷二八，頁 1482。

的結構性關係。而這兩者之間，一為精神面向的「詩式社會文化行為」；一為功利面向的「詩式社會文化行為」，形成同一層次而一體兩面之社會情境的結構性關係。

總結而言，教化、諷諫、通感、交接四種並時性當下的「社會情境」與前述上、中層次的四種歷時性傳統的「文化情境」，有何結構性的關係？我們的回答是：這四種「社會情境」受到上述兩層四種文化情境的制約，必然以「和」為教化、諷諫、通感、交接之社會行為的「理想圖像」；而以「禮文化」的「倫理分位」以及「詩文化」的「符號形式」規範其「互動」的言行。而「樂文化情境」在漢代之後，由於詩樂分離，而文人創作興起；「樂文化情境」就轉變為語言「聲感」的講求，總以「中和」的「正音」為理想。那麼，這四種「社會情境」之間存在什麼結構性關係？我們的回答是：這四種社會情境乃是古代士人階層在現實世界中，其文化生命存在兼合「集體」與「個體」為一身的「總體情境」。在「特殊事件」的當下，進行「詩式社會文化行為」，做為行為者自覺、感知以進行「情境定義」時，這四種「社會情境」並列為「取類」以選擇「角色定位」的參照系。

接著推演而下，我們就針對「事件情境」提出第四組系列性問題。

六、什麼是「事件情境」？與上述上中下三層「常態情境」有何結構性的關係？

什麼是特殊的「事件情境」，即其實質涵義是什麼？它與上述上中下三層士人們共在的「常態情境」有何結構性的關係？

「事件情境」是單次性的「特殊情境」，與士人階層所共處的幾種「常態情境」有別。所謂特殊的「事件情境」，前文已略做簡要的定義；「事件」為單次發生，隨著「互動行為」之雙方所抱持的立場、動機、目的而有不同的「情境定義」。前文論及，在「特殊事件」的當下，進

行「詩式社會文化行為」，常態共處的教化、諷諫、感通、交接四種「社會情境」，可做為行為者自覺、感知以進行「情境定義」時，「取類」而選擇「角色定位」的參照系。所謂「取類」而選擇「角色定位」，是指雙方彼此互動，「施予」一方必須參照那四種「社會情境」，自覺的選取其中一種而做好「情境定義」，才能適當擇取自己的「角色定位」，而明確的掌握賦詩所欲傳達的「本意」是什麼；相對的，「接受」一方也必須參照那四種「社會情境」，自覺的選取其中一種而做好「情境定義」，才能明確的掌握對方賦詩所欲傳達的「本意」是什麼，而擇取自己的「角色定位」，並給予對方適當的回應。

這種特殊的「事件情境」，我們可以舉例言之，前文提到孟浩然〈望洞庭湖上張丞相〉：

八月湖水平，涵虛混太清。氣蒸雲夢澤，波撼岳陽城。欲濟無舟楫，端居恥聖明。坐觀垂釣者，徒有羨魚情。

這是一次性的特殊「事件」，其「情境」是孟浩然以詩干謁張丞相，「期求」他能援引提拔自己。張丞相應該是張說（663-730），唐玄宗開元四年左右，因與姚崇（650-721）不合，罷中書令，累徙岳州刺史。洞庭湖在岳州，孟浩然隱居襄陽，其實頗有應舉用世之心。這首詩應該是此時謁見張說之作，²⁰³以「望洞庭湖」做為「比興」意象，寓托期待張丞相援引之意。這就是孟浩然呈詩給張丞相所身處的「事件情境」，他對這情境的定義，乃是認知到唐代士子「干謁」成風，只要不違「禮文化情境」的規範，則自己這一行為並非有虧道德的惡事，同時也感知到張丞相能欣賞他的才學；但是，「干謁」畢竟非屬榮耀，自己的社會地位與張丞相也不對等，因此難以直言，遂取詩比興的文化傳統，藉「望洞庭湖」以托意。這當然是在上述「交接社會情境」中，所發生的「詩式社會文化行為」，而構成一次「事件」。在這次「事件」，上述就是

²⁰³ 李景白，《孟浩然詩集校注》，參見〈前言〉，頁1，又卷三，頁272-273。

孟浩然所做的「情境定義」。至於張說也處在這「事件情境」之中，他如何感知而定義？又如何回應？因為史料缺乏，故不可考知。

這種特殊的「事件情境」其實不離「常態情境」，故都以士人階層共在的「常態情境」為基礎，而由雙方行為者彼此選擇「常態」與「特殊」兩層情境的「和諧」或「衝突」。所謂「特殊情境」以「常態情境」為基礎，主要是：一「和文化情境」的「理想圖像」；二「禮文化情境」的「倫理分位」；三「詩文化情境」的「符號形式」；四則比較複雜，選擇「教化社會情境」或「諷諫社會情境」或「通感社會情境」或「交接社會情境」的「角色定位」。就在這四種基礎上，個人面臨一次性「事件」的互動行為，經由「現場」所感知的「特殊情境」，而依其立場、動機、目的，進行社會互動的「實踐」。就以孟浩然這次以詩干謁張丞相為例，他從「交接社會情境」，就可以清楚的將自己這次行為所扮演的「角色」，定位為「期求」尊長能援引拔擢的「干謁者」。這樣的干謁行為，當然必須以「和」的情境做為「理想圖像」，即使「干謁」最終無法實現，也不能傷害彼此的「和諧」。而在「禮文化情境」的制約下，孟浩然當然認知到自己與張丞相之間，長幼尊卑的「倫理分位」，以什麼樣的「態度」表現，才最得體。而在這二個前提性的基礎上，他從「詩文化情境」也就體察到以「微言相感」的「比興」寄托，最為適當。個人實踐的特殊「事件情境」，孟浩然選擇以常態的文化情境或社會情境為基礎，而形成彼此和諧依存的結構性關係。

七、結論

經由前文的分析性詮釋與各單元的綜合，我們可以總結中國古代士人階層「詩式社會文化行為」的「實踐情境結構」：上層「和文化情境」；中層「禮文化情境」、「樂文化情境」、「詩文化情境」；下層「教化社會情境」、「諷諫社會情境」、「通感社會情境」、「交接社會情境」。

這三層「常態情境」，縱貫的形成上下層層制約的結構性關係；亦即「和文化情境」制約「禮文化情境」、「樂文化情境」與「詩文化情境」；而「和文化情境」下貫「禮文化情境」、「樂文化情境」與「詩文化情境」，雙重制約「教化社會情境」、「諷諫社會情境」、「通感社會情境」與「交接社會情境」。中層三個面向的情境，「禮」、「樂」與「詩」乃橫向的形成並生共在，彼此支援的結構性關係；下層教化、諷諫、通感、交接四個面向的情境，則橫向並列，在「社會互動行為」之「角色定位」時，做為「取類」參照系的結構性關係。

這三層「常態情境」的結構性關係，乃形成古代士人階層之生命存在的「總體社會文化情境」，沒有任何一個士人能脫離此一「總體社會文化情境」，而遺世獨立的實現他的存在意義價值，當然包括所有的文學活動，創作、批評與應用。其中，一切當下性、特殊性「事件情境」的「詩式社會文化行為」，都必然在這三層「常態情境」的制約之下，才能切實的進行而獲致效果。因此，中國古代士人與「詩」相關的一切活動，根本沒有「為藝術而藝術」、「為文學而文學」的創作與批評；「詩」從來無法脫離古代士人階層貼切於社會文化的人生而能被生產出來。魯迅一輩所謂「文學自覺」、「文學獨立」，完全是遠離中國古代士人階層生命存在的歷史情境，所做「癡人說夢式」的虛無空想。

最後，我們必須斷然指出，中國古代士人階層，詩的創作與批評所身處的「世界」，絕非西方文藝心理學在理論上所說，一個沒有民族歷史文化性與區域社會性的實質內容，而純粹只是背離實用、虛作直覺審美想像的心理世界。那是理論上抽象概念的「世界」，不可能在任何一個民族國家的詩創作與批評活動中具體的「實踐」出來；因為所有文學家都存在、生活於他們特殊的民族文化社會世界中，接受傳統，同時貼切於當代的生活經驗去感思、想像，從而進行創作及批評。

主要徵引文獻

一、傳統文獻

- 〔漢〕孔安國傳，〔唐〕孔穎達疏，《尚書注疏》。臺北：藝文印書館，1973
- 〔魏〕王弼、韓康伯注，〔唐〕孔穎達疏，《周易注疏》。臺北：藝文印書館，1973。
- 〔漢〕毛亨傳，鄭玄箋，〔唐〕孔穎達疏，《詩經注疏》，臺北：藝文印書館，1973。
- 〔漢〕鄭玄注，〔唐〕孔穎達疏，《周禮注疏》。臺北：藝文印書館，1973。
- 〔漢〕鄭玄注，〔唐〕孔穎達疏，《儀禮注疏》。臺北：藝文印書館，1973。
- 〔春秋〕左丘明著，〔晉〕杜預注，〔唐〕孔穎達疏，《春秋左傳注疏》。臺北：藝文印書館，1973。
- 〔春秋〕左丘明著，〔三國吳〕韋昭注，《國語》。臺北：九思出版公司，1978。
- 〔漢〕戴聖傳、鄭玄注，〔唐〕孔穎達疏，《禮記注疏》。臺北：藝文印書館，1973。
- 〔魏〕王弼著，《老子道德經注》，收入樓宇烈校釋，《老子周易校釋》。臺北：華正書局，1981。
- 〔春秋〕晏嬰著，鄒太華輯注，《晏子逸箋》。臺北：臺灣中華書局，1973。
- 〔魏〕何晏注，〔宋〕邢昺疏，《論語注疏》。臺北：藝文印書館，1973。
- 〔戰國〕莊周著，〔清〕郭慶藩集釋，《莊子集釋》。臺北：河洛圖書出版社，1974。

- 〔戰國〕孟軻著，〔漢〕趙岐注，〔宋〕孫奭疏，《孟子注疏》。臺北：藝文印書館，1973。
- 〔宋〕朱熹，《四書集注》。臺北：學海出版社，1979。
- 〔戰國〕荀卿著，〔唐〕楊倞注，《荀子》。臺北：臺灣中華書局，1970。
- 〔漢〕王逸註，〔宋〕洪興祖補註，《楚辭補註》。臺北：藝文印書館，1968。
- 〔戰國〕呂不韋等著，〔現代〕陳奇猷校釋，《呂氏春秋校釋》。臺北：華正書局，1985。
- 〔漢〕司馬遷著，〔日本〕瀧川龜太郎注，《史記會注考證》。臺北：藝文印書館，1972。
- 〔漢〕班固著，〔唐〕顏師古注，〔清〕王先謙補注，《漢書補注》。臺北：藝文印書館，1956。
- 〔漢〕班固著，〔清〕陳立注，《白虎通疏證》。臺北：廣文書局，1987。
- 〔晉〕陸機著，〔現代〕劉運好校注，《陸士衡文集校注》，南京：鳳凰出版社，2007。
- 〔晉〕陶淵明著，〔現代〕龔斌注，《陶淵明集校箋》。臺北：里仁書局，2007。
- 〔南朝齊〕徐陵編著，《玉臺新詠》。臺北：臺灣中華書局，1985。
- 〔南朝梁〕蕭統編著，〔唐〕李善注，《文選》。臺北：華正書局，1982。
- 〔南朝梁〕沈約著，《宋書》。臺北：藝文印書館，1956。
- 〔南朝梁〕劉勰著，〔現代〕周振甫注釋，《文心雕龍注釋》。臺北：里仁書局，1984。
- 〔南朝梁〕劉昭注補，〔清〕王先謙集解，《後漢書集解》。臺北：藝文印書館，1956。
- 〔南朝梁〕鍾嶸著，〔現代〕曹旭箋注，《詩品箋注》，北京：人民文學出版社，2009。
- 〔唐〕李白著，〔現代〕瞿蛻園等校注，《李白集校注》。臺北：里仁書局，1981。

- 〔唐〕杜甫著，〔清〕楊倫注，《杜詩鏡銓》。臺北：華正書局，2007。
- 〔唐〕白居易著，《白居易集》。臺北：里仁書局，1971。
- 〔唐〕李商隱著，〔清〕馮浩注，《玉谿生詩集箋注》。臺北：里仁書局，1981。
- 〔宋〕歐陽修等著，《唐書》。臺北：藝文印書館，1956。
- 〔宋〕嚴羽著，〔現代〕張健校箋，《滄浪詩話校箋》，上海：上海古籍出版社，2012。
- 〔宋〕鄭樵著，《通志》，杭州：浙江古籍出版社，1988。
- 〔元〕楊士弘編選，〔明〕張震輯注、顧璘評點，〔現代〕陶文鵬、魏祖欽整理點校，《唐音評注》，保定：河北大學出版社，2006。
- 〔宋〕蘇軾著，〔清〕王文誥、馮應榴注，《蘇軾詩集》。臺北：學海書局，1983。
- 〔宋〕黃庭堅著、任淵等注，〔現代〕劉尚榮校點，《黃庭堅詩集注》，北京：中華書局，2003。
- 〔宋〕黃裳著，《演山集》，收入景印《文淵閣四庫全書》。臺北：臺灣商務印書館，1983。
- 〔宋〕銅陽居士著，〈復雅歌詞序〉，收入〔現代〕金啟華等編，《唐宋詞集序跋匯編》。臺北：臺灣商務印書館，1993。
- 〔明〕馮夢龍等編，《明清民歌時調集》。上海：上海古籍出版社，1986。
- 〔明〕許學夷著，〔現代〕杜維沫校點，《詩源辯體》。北京：人民文學出版社，1987。
- 〔清〕聖祖康熙御定，《全唐詩》。臺北：文史哲出版社，1978。
- 〔清〕沈德潛著，《說詩碎語》，收入〔現代〕丁仲祐編訂，《清詩話》。臺北：藝文印書館，1977。
- 〔清〕嚴可均校輯，《全上古三代秦漢三國六朝文》。臺北：世界書局，1982。
- 遼欽立輯校，《先秦漢魏晉南北朝詩》。臺北：學海出版社，1984。

二、近人論著

(一) 專書及專書論文

- 朱光潛，《談美》。臺北：臺灣開明書店，1958。
- 徐復觀，《中國文學論集》。臺中：民主評論社，1966。
- 朱光潛，《文藝心理學》。臺北：臺灣開明書店，1969。
- 顧頡剛等編著，《古史辨》。臺北：明倫出版社，1971。
- 劉大杰，《中國文學發展史》。臺北：華正書局，1977。
- 蔣伯潛，《文體論纂要》。臺北：臺灣正中書局，1979。
- 羅根澤，《中國文學批評史》。臺北：龍泉書屋，1979。
- 魯迅，《魯迅全集》。北京：人民文學出版社，1981年。
- 朱光潛，《西方美學史》。臺北：漢京文化公司，1982。
- 金開誠，《文藝心理學論稿》。北京：北京大學出版社，1982。
- 胡雲翼，《增訂本中國文學史》。臺北：三民書局，1983。
- 彭立勛，《美感心理研究》。長沙：湖南人民出版社，1985。
- 陸一帆，《文藝心理學》。南京：江蘇文藝出版社，1985。
- 楊祖漢，《中庸義理疏解》。臺北：鵝湖出版社，1986。
- 蔡鍾翔、黃保真、成復旺合著，《中國文學理論史》。北京：北京出版社1987。
- 滕守堯，《審美心理描述》。臺北：漢京文化公司，1987。
- 趙士林，《當代中國美學研究概述》。天津：天津教育出版社，1988。
- 王運熙、楊明，《魏晉南北朝文學批評史》。上海：上海古籍出版社，1989。
- 徐復觀，《中國經學史的基礎》。臺北：臺灣學生書局，1991。
- 童慶炳，《藝術創作與審美心理》。天津：百花文藝出版社，1992。
- 邱明正，《審美心理學》。上海：復旦大學出版社，1993。
- 郭紹虞，《中國文學批評史》。臺北：五南圖書出版公司，1994。
- 許總，《唐詩史》。南京：江蘇教育出版社，1994。

- 劉世南，《清詩流派史》。臺北：文津出版社，1995。
- 馬積高、黃鈞主編，《中國古代文學史》。臺北：萬卷樓圖書公司，1998。
- 胡山林，《文藝欣賞心理學》。開封：河南大學出版社，1999。
- 朱自清，《詩言志辨》。臺北：頂淵文化公司，2001。
- 宋林飛，《社會學理論》。臺北：五南圖書出版公司，2003。
- 黃偉倫，《魏晉文學自覺論題新探》。臺北：臺灣學生書局，2006。
- 余欣娟，《明代「詩以聲為用」觀念研究》。臺北：花木蘭出版社，2011。
- 顏崑陽，《反思批判與轉向》。臺北：允晨文化公司，2016。
- 顏崑陽，《詮釋的多向視域》。臺北：臺灣學生書局，2016。
- 顏崑陽，《詩比興系論》。臺北：聯經出版公司，2017。
- 顏崑陽，《學術突圍》。臺北：聯經出版公司，2020。
- 〔義大利〕克羅齊（B.Croce）著、朱光潛譯，《美學原理》。臺北：正中書局，1947。
- 〔日本〕鈴木虎雄著、洪順隆譯，《中國詩論史》。臺北：臺灣商務印書館，1972。
- 〔日本〕本田成之，《中國經學史》。臺北：廣文書局，1990。
- 〔美國〕艾布拉姆斯（M.H.Abrams）著、鄺稚牛、張照進、童慶生合譯，《鏡與燈》。北京：北京大學出版社，1998。
- 〔法國〕傅柯（M. Foucault）著、莫偉民譯，《詞與物——人文科學考古學》。上海：三聯書店，2001。

（二）期刊論文

- 顏崑陽，〈論先秦「詩社會文化行為」所展現的「詮釋範型」意義〉，《東華人文學報》第八期（2006.1），頁55-88。

（三）會議論文

- 顏崑陽，〈論唐代「集體意識詩用」的社會文化行為現象〉，收入國立成功大學中國文學系主編，《第四屆唐代文化學術研討會論文集》。臺南：國立成功大學，1999。

Selected Bibliography

- Dai, Sheng, et al. *Liji zhushu (Commentaries on the Book of Rites)*. Taipei: Yee Wen Publishing Company, 1973.
- Du, Yu, and Yingda Kong. *Chunqiu zuozhuan zhushu (Commentaries on the Zuo Tradition)*. By Zuo Qiuming. Taipei: Yee Wen Publishing Company, 1973.
- Guo, Qingfan. *Zhuangzi jishi (Collective Commentaries on the Zhuangzi)*. By Zhuang Zhou. Taipei: He Luo Books, 1974.
- Kong, Anguo and Yingda Kong. *Shangshu zhushu (Commentaries on the Book of Documents)*. Taipei: Yee Wen Publishing Company, 1973.
- Mao, Heng, et al. *Shijing zhushu (Commentaries on the Classic of Poetry)*. Taipei: Yee Wen Publishing Company, 1973.
- Takigawa, Kametaro. *Shiji huizhu kaozheng (Research on the Collective Commentaries on the Records of the Grand Historian)*. By Sima Qian. Taipei: He Luo Books, 1972.
- Wang, Bi, et al. *Zhouyi zhushu (Commentaries on the Zhou Book of Changes)*. Taipei: Yee Wen Publishing Company, 1973.
- Zheng, Xuan and Yingda Kong. *Zhouli zhushu (Commentaries on the Rites of Zhou)*. Taipei: Yee Wen Publishing Company, 1973.
- . *Yili zhushu (Commentaries on the Book of Etiquette and Ceremonial)*. Taipei: Yee Wen Publishing Company, 1973.
- Zhu, Xi. *Sishu jizhu (Collective Commentaries on the Four Books)*. Taipei: Xue Hai Publishing, 1979.

The Structure of Practical Situation in “Poetry as a Sociocultural Act” among the Ancient Chinese Intellectual Stratum

Kun-Yang Yen*

Abstract

Since the May Fourth Movement, the interpretation and criticism of classical Chinese poetry has been based on a biased perspective borrowed and appropriated from the Western concept of “pure literature.” This article, while reflecting and critiquing on this biased standpoint, would suggest and turn to a novel perspective of “poetic pragmatics” and reveal a “world” of “poetry as a sociocultural act” among the ancient Chinese intellectuals. Rarely did ancient Chinese intellectuals compose “poetry for poetry’s sake;” for them, the idea and production of “pure literature” did not exist. Poetry itself is always a unique “linguistic form” of an interactive act between society and culture; therefore, “how to put poetry into use,” rather than merely being “purely aesthetic” by “deviating from pragmatism,” would serve as their main intention and purpose to create poetry.

In addition, this “world” of “poetry as a sociocultural act” among the intellectuals is by no means a mental world without substantial contents of ethnic culture and history as well as regional sociality, or one that simply deviates from pragmatism and engages in illusory imagination of instinctive aesthetics, as often indicated in literary psychology theory of the West. On the contrary, filled with ethnic historic-cultural quality and regional sociality, this “world” of the Chinese intellectuals is really a multilayered “structure of practical situation.”

* Chair Professor, Department of Chinese Literature, Fu Jen Catholic University

The subject matter of this article aims to construct such a “world” of a multilayered “structure of practical situation” with ample textual analysis. Highly complicated as the entire system of such “world” may seem, it has been carefully examined and thoroughly demonstrated in this article.

Keywords: intellectual stratum, poetry as a sociocultural act, structure of practical situation, generic situation, particular situation