

# 「比」、「興」、「文學」—— 王夢鷗與徐復觀文論之異趣\*

陳英傑\*\*

〔摘要〕

1980年初，《中外文學》刊出王夢鷗（1907-2002）一篇文章〈劉勰論文的觀點試測〉，隨即引發徐復觀（1904-1982）撰文痛批，連續三天佔據《中國時報》版面，是為〈王夢鷗先生「劉勰論文的觀點試測」一文的商討〉。王、徐均藉解讀劉勰（465-522）《文心雕龍》，各自建立論述基礎，但其實兩人的觀點分歧，乃根源於兩套不同的「文學」觀念。此中，「比」、「興」皆被視為「文學」的特性。王、徐如何理解「比」、「興」，深深左右了兩人的「文學」觀念。徐復觀早曾於1958年發表〈釋詩的比興——重新奠定中國詩的欣賞基礎〉，王夢鷗觀點主要見諸1964所出版《文學概論》，唯在1955年的〈電影編劇問題〉已露端倪。本文析較兩人的「比」、「興」之義，要之王夢鷗視「比」、「興」為「間接」、「繼起」的構辭法，切實印證「文學」是「語言的藝術」。徐復觀視「比」、「興」為詩中語言和事物之趨向「感情化」的「反省」、「直感」方式，後者尚有「觸發」、「形像」二義。由是，「語言」、「文體」、「情性」、「人格」這些理論概念依次浮現，徐復觀旨在打通文學與繪畫領域的「中國藝術精神」，遂與王夢鷗由詩到敘事體類「一氣衍成」的「文學」觀念，分道揚鑣。兩人的分歧，也折射出當時臺灣中文系學人看待新批評方法的兩種取向。

關鍵詞：王夢鷗、徐復觀、比興、文學、中國藝術精神

---

\* 本文為科技部專題研究計畫「詩學正源：臺灣中國古典文論的『比興』說研究（1949迄今）」（MOST 107-2410-H-004-184-MY3）之部分成果。初稿曾發表於科技部人文司文學一學門、國立清華大學文論研究中心主辦：「感受、類推與寄託——『興』的國際學術研討會」（新竹：2021年12月17-18日），渥承與會先進及本刊兩位審查先生賜正，謹申謝忱。

\*\* 國立政治大學中國文學系副教授。

## 一、前言：龍學與文學

1980年元月，《中外文學》刊出了王夢鷗的一篇文章〈劉勰論文的觀點試測〉。這篇文章並未特別訂分章節，卻顯而易見涵蓋兩部分的内容：一是省思時下龍學研究，二則是以更多篇幅討論劉勰的文論觀點。關於前者，王先生的觀點是，時下的「各研究者使用自己的文學觀念，建立種種綱領，然後割裂原文以分配於各人擬造的綱領之下」，而這種作法，「是否會走失了此書的立說精神」。王先生講得非常直白：「如是敷述，固無妨直稱之為今人的新論，似不須冒以《文心雕龍》的舊題」，更進一步宣判這是「重建原書文學理論之流弊」。<sup>1</sup>關於何為劉勰文論的原義、何為時人容或無意之間假託劉勰實為己意，兩造說法，王先生自有清晰的區隔意識。可以想見，此文第二部分所論劉勰文論觀點，乃是自認能避免前揭之弊，精準掌握劉勰文論的真正意旨。

王先生這篇文章是否因而堅實可信呢？同一年四月，徐復觀連續三天在《中國時報》上發表了〈王夢鷗先生「劉勰論文的觀點試測」一文的商討〉，慷慨陳詞：

王夢鷗先生，是一位好學深思，著作宏富，很值得尊敬的學者。但我這些年來讀到他的著作時，常覺他由立異以求自成一家之念太強，這本是一種前進的動力，未可厚非。但若以此態度來詮釋古人，便難免屈人從己，蒙混了古人的面目。<sup>2</sup>

所謂「屈人從己，蒙混了古人的面目」，幾乎就是王夢鷗前文中對於時下研究狀況的省思，那麼王文反倒是陷入了原本思欲有所改革的窠臼。不僅如此，依據徐先生的說法，王夢鷗之「屈人從己」，並非此文僅見，而是「這些年來讀到他的著作時」，常見的流弊。他這篇文章的宏旨便是針對被王文「蒙混」的劉勰文論觀點，提出「澄清」，最後則歸結為：「王先生的論點，似乎不是讀過《文心雕

<sup>1</sup> 王夢鷗：〈劉勰論文的觀點試測〉，《中外文學》第8卷第8期（1980年1月），頁7。

<sup>2</sup> 徐復觀：〈王夢鷗先生「劉勰論文的觀點試測」一文的商討〉，《中國時報》第8版，1980年4月17日，收入徐著：《中國文學論集續篇》（臺北：臺灣學生書局，1984年），本文所引悉出於此。

龍》所說出來的」。<sup>3</sup>王文中究竟隱含什麼問題，以致招惹徐先生嚴苛的批判？

徐復觀認為王文中「離譜」的地方在於：

《文心雕龍》的名稱，是表明如何用心才可以構成有藝術性的雕鐫的文體。而王先生的用心，則在用語言的觀念來代替文體的觀念。<sup>4</sup>

他把《文心雕龍》一書的重點歸結為「文體」觀念，遂批評王夢鷗所持的「語言的觀念」，乃完全不知「文學」為何物：

稱文體，即把語言包括在內，使其成為構成文體的一個因素，以與其他因素鎔合而成為文學特性，成為文學的整體。僅稱語言，則不僅遺漏了構成文體的其他因素，因而破壞了文學得以成立的特性，……王先生因無法了解，而要以「語言」來抹煞「文體」，等於把全書（按：指《文心雕龍》）投入於黑暗之中。<sup>5</sup>

徐文更試圖斧底抽薪，徹底瓦解王先生憑以立論的原典：

王先生為自己的主張所引的例證，無一不是出自他對《文心雕龍》文字語言的誤解。他最重要的論證是引自〈原道〉的「心生而言立，言立而文明，自然之道也」的幾句話，他說這是「一著手就把握到了文學的核心問題。」……「心生而言立」，祇說明人高於其他動物的特徵；「言立而文明」，這祇是追原溯始地說明人含有藝術性的本質；這是就「原始人」或「初生人」而立論，距離所謂文學乃至文字的出現，在時間上尚有很大的一段距離，……王先生把劉氏所說的這樣清楚地發展過程，置之不理，卻另外設辭說：「這心生而言立上面顯示一種發展，有發展必有其過程，他稱那過程為自然之道」；我不知道王先生對「自然之道」，作何了解。若

<sup>3</sup> 徐復觀：《中國文學論集續篇》，頁 183。

<sup>4</sup> 同前註，頁 171。

<sup>5</sup> 同前註，頁 175-176。

與我的了解相同，則天道是文，天所生的特為靈異之人，自然也有文的本質，這中間祇有「天地生人」的「生」的過程，還有什麼發展過程呢？<sup>6</sup>

扼要言之，《文心雕龍·原道》所謂「心生而言立」，係指「人高於其他動物的特徵」；所謂「言立而文明」，係指「人含有藝術性的本質」。而這份「本質」，乃是人的天賦自具，故徐先生說：「天所生的特為靈異之人，自然也有文的本質」，這也就是「自然之道」。值得注意的是，徐先生調劉勰這段話的脈絡中，此一天賦自具藝術性本質的「人」，僅是「原始人」、「初生人」，亦即是「人」的素樸形象，而非即刻進入「文學創作」的議題討論層次。對照之下，王文認為劉勰這段話是「一著手就把握到了文學的核心問題」，此中同時存在一個「發展過程」——這在徐復觀眼中誠為「誤解」。

為能豁顯徐、王兩人的歧異焦點，乃有必要找出王夢鷗〈劉勰論文的觀點試測〉一看。王文所列劉勰文論見解的第一點正是：

《文心雕龍》的著者劉勰，他對於文學的基本看法，是把文學當作「語言」來處理。這一點，可說是他一著手就把握到了文學的核心問題。〈原道篇〉說：「心生而言立，言立而文明，自然之道也。」從「心生」至於「文明」，這上面顯是一種發展，有發展必有其過程，他稱那過程為「自然之道」，……盱衡〈原道篇〉的前文後語，實則不難瞭解他說的「心生而言立，言立而文明」這整個的發展過程，只是「表現」或「現形」的過程。他所謂「自然之道」，當即是指述這種表現的原理。<sup>7</sup>

王先生依據《文心雕龍·原道》，謂：「從『心生』至於『文明』」，存在一個「發展過程」。他何以作此解釋？文中僅簡單說：「這上面顯是一種發展」，試加推敲，應是將「心生」、「言立」、「文明」間的「而」字，視為連詞，表遞進之意，遂就文學創作原理揭出了一個由內蘊趨於外顯，亦即由心思萌發以至於「表現」、「現形」的「發展過程」。稽以王夢鷗 1968 年發表的〈劉勰論文之特殊見解〉：

<sup>6</sup> 同前註，頁 178-179。

<sup>7</sup> 王夢鷗：〈劉勰論文的觀點試測〉，頁 8。

《文心雕龍》諸篇中不斷地提到：「心生而言立，言立而文明」（〈原道〉）；又曰：「心生文辭」（〈麗辭〉）；又曰：「心既託聲於言；言亦寄形於字」（〈練字〉）；又曰：「書者，舒也，舒布其言，陳於簡牘」（〈書記〉）；又曰：「言語者，文章關鍵，神明樞機」（〈神思〉）……等等，都是堅信語言與心靈有不可分的關係之表示。……從語言學的觀點來發揮他對於「文」的看法，使他的意見不但邁越了前人，而且還為後世文評家所追蹤莫及的，這就不能不稱為他的卓識了。<sup>8</sup>

可以察見，王先生從「語言」的觀點看待「文學」，乃是自信能在《文心雕龍》中尋獲大量證據，並推許為劉勰之卓識。因此，王、徐兩人的歧異，並不僅是如何訓詁〈原道〉一篇文句的問題，甚至不僅是如何理解劉勰文論觀點而已，乃是更根本地指向兩套不同的「文學」觀念。王先生堅信「文學的核心問題」，須由「語言」著手；徐先生對「文學得以成立的特性」，則偏重於「文體」，視「語言」為構成「文體」的諸多元素之一。王、徐對待「語言」的態度相左，導致兩人的「文學」觀念難以共量，一旦投射到劉勰文論解讀時，自然引爆爭議。換言之，兩人見解分歧的盤根錯節之處，並不在於「龍學」，實在於「文學」。嗣後，徐復觀未再撰文言及王夢鷗，短短兩年內即辭世；王先生也不曾公開回應徐說，唯1981年出版的《古典文學的奧秘——文心雕龍》一書仍引黃侃(1886-1935)云：「人有思心，即有語言；既有語言，即有文章」，<sup>9</sup>形同堅守壁壘。可見批評砲火既經引爆，今似遠颺，其實從未弭平。

我們舊事重提，並非單純出於考古的興趣，或者有意介入王、徐龍學見解的曲直得失，而是試圖憑藉這樁學術史公案，諦思「文學」究為何物——這一不斷吸引人玩索的老話題。如前所述，王、徐龍學見解之爭，根源於兩套不同的「文學」觀念。兩人如何理解「文學」？亦即王先生所謂「文學的核心問題」、及徐先生所謂「文學得以成立的特性」，究竟指什麼？有什麼樣的區別？對「語言」、「文體」的強調、偏重，又是如何具體塑成彼此特異的「文學」觀念？

<sup>8</sup> 王夢鷗：〈劉勰論文之特殊見解〉，《國立政治大學學報》第17期（1968年5月），頁6-7，收入王夢鷗：《古典文學論探索》（臺北：正中書局，1984年），改題〈劉勰論文的特殊見解〉，部分文句微異，頁162。本文所引此篇悉依是書，唯為彰明此篇首發時間，述及時仍依原題名。

<sup>9</sup> 王夢鷗：《古典文學的奧秘——文心雕龍》（臺北：時報文化，1981年），頁27。

晚近有關王夢鷗和徐復觀學術研究的後設性探討，成果豐碩。扣除懷人或訪談性質的文章，學界對王夢鷗的禮學研究、唐代研究、小說研究、語言美學、治學方法，俱有涉獵。至於徐復觀文學史、藝術史、思想史、經學史和當代政治、文化議題等論述，也早已吸引學者的目光。但有關王、徐 1980 年初的文論歧見卻鮮見探討，唯龔鵬程曾在《文化符號學》略述其事：「（王夢鷗）以語言藝術界定劉勰論文之旨，便引起徐復觀先生嚴重的非難，撰文大力批駁，主張文體本於情性，不能只從語言面去論文體」，<sup>10</sup>唯筆觸甚簡，其實龔文的旨趣本亦不在專題梳理兩人歧見。近年廖棟樑發表〈繼起的意象：王夢鷗對「興」的解讀〉，其論王夢鷗的「興」義外，並曾比較徐復觀的「興」義，進而述及兩人歧見。<sup>11</sup>綜觀龔、廖之文，均未能充分注意王、徐的「龍學」歧見或「興」義落差，根本而言，實是兩套迥然異趣的「文學」觀念。因此，前文所揭系列性問題，仍待專文探討，始得深入解答。

事實上，誠如廖棟樑前揭文已著手進行的工作，欲解答上述問題，必須特別抓緊兩人的「比」、「興」之義。何以故？王夢鷗嘗云：

依照向來的解釋，「賦」之外，「比」、「興」都是「間接法」的表現。近人以此為文學語言之特性，則又與我們稱「詩」為「比興」的用意相合，這也可謂古今中外對文學表現法的意見毫無二致了。<sup>12</sup>

王先生於「興」尤有措意：

至於「興」，則為原意象引發的繼起印象之傳達，但所傳達的繼起意象與原意象之間可類似亦可不類似，甚至相反的，無不可據以表述。這也是文學的作品大不同於其他著述的特質。<sup>13</sup>

<sup>10</sup> 龔鵬程：《文化符號學》（臺北：臺灣學生書局，2001年），頁487。又可參閱頁476。

<sup>11</sup> 廖棟樑文章原發表於復旦大學中文系主辦：「文學批評與文學」學術會議（2014年4月），筆者未見原文，此處依據廖先生當年公開的科技部記專題研究計畫期末報告：「心理、語言與意義：論王夢鷗先生的語言美學（第2年）」（2014年10月），頁2-10。

<sup>12</sup> 王夢鷗：《文學概論》（臺北：藝文印書館，1998年，初版六刷），頁114。此書原有帕米爾書店1964年版，下文除特別註明外，悉依較通行之藝文印書館版。

<sup>13</sup> 同前註，頁127。

徐復觀對「興」也揄揚有加，稱為「詩的生命」、<sup>14</sup>「詩中的最勝義」，<sup>15</sup>又說：

興是把詩從原始地素樸地內容與形式，一直推向高峯的最主要的因素。抹煞了興在詩中的地位，等於抹煞了詩自身的存在；於是對古人作品的欣賞，必然會停頓在理智主義的層次，……文學的要素，被語言學的要素所犧牲了。<sup>16</sup>

這些說法在在顯示：王夢鷗和徐復觀皆將「比」、「興」、尤其「興」，推尊到「文學」或「詩」的關鍵位置，此其所同也。唯請特別注意一點：徐復觀說法中仍強調「文學」、「語言學」的衝突關係，不免讓人聯想到前述他和王夢鷗間的龍學見解之爭。目前雖只是非常浮泛的討論，卻有助於重新銳化我們的研究思維：王夢鷗、徐復觀是如何通過對於「比」、「興」之類關鍵術語的定義，遂能折映出彼此特異的「文學」觀念？這正是本文的立意所在。

## 二、王夢鷗：構辭法

王夢鷗對「比」、「興」的討論，涵括兩個層面：一是從普遍性文學原理的層面，探究「比」、「興」之義，其說主要見於1964年出版的《文學概論》，爾後改名為《中國文學理論與實踐》。二是對文學批評史上「比」、「興」觀念的梳理、研究，其說散見於多篇專題論文，爾後編入其1984年出版的《古典文學論探索》、1987年出版的《傳統文學論衡》。這兩個層面在王先生的討論中實相錯綜，但他最具系統性的觀點表述是第一個層面，必須掌握在先。

王先生曾先後於廈門大學、政治大學開設「文學概論」課程，執教政大時撰成《文學概論》一書，允謂多年教學結晶。追原溯始，王先生曾回憶廈大時講授文學概論課程的理念：「對於教學生，最好能引用中國的例子和材料，也因此我才接觸《文心雕龍》這部專門談論中國文學理論的書」，<sup>17</sup>可見他對文學概論這門

<sup>14</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，2001年），頁104。

<sup>15</sup> 同前註，頁110。

<sup>16</sup> 同前註，頁117。

<sup>17</sup> 林明德：〈學人專訪：王夢鷗教授〉，《漢學研究通訊》第10卷第4期（1991年12月），頁298。

課程的經營、準備、乃至爾後勒成專書著述，實是深受《文心雕龍》的啟迪，故他緊接著說道：「《文心雕龍》是中國文學批評史上一部很偉大的著作，劉勰在《文心雕龍》中所談的，就現代文學批評來講，仍具意義，甚至談得更為透徹，發人深思」。<sup>18</sup>他在《文學概論·修訂版再序》開宗明義就說：「古人云：心生而言立，言立而文明」，<sup>19</sup>引《文心雕龍·原道》之語，不啻也可視為自報家門。至此，我們應先釐清的問題是：所謂「就現代文學批評來講」，《文心雕龍》之有「更為透徹」，且「發人深思」的「意義」——王先生指的是什麼？

事實上，《文學概論》一書初出版之際，有一副題：「現代綜合的考察」，<sup>20</sup>顯示王夢鷗是從「現代」的視角去談「文學」。他在〈修訂版再序〉中開宗明義引述〈原道〉「心生而言立，言立而文明」，不但是對劉勰的特致尊重之意，等於也是說他的「現代」視角可會通於劉勰此言。針對這段話，王先生最清晰的解釋見於1968年所發表的〈劉勰論文之特殊見解〉，該文認為劉勰的卓識是立足於語言學觀點談「文」，因而具有「構辭活動之二層觀」，王先生指出：

〈原道篇〉說「心生而言立，言立而文明」，驟看好像兩語是一個意思；如同「心生」即等於「言立」，亦等於「文明」。但再檢索他在別處的演述，則可以諒解他所以要用兩句話來表述的本意，即是要把心言和言文區分作兩層來講的。一層是「心既託聲於言」，一層是「言亦寄形於字」。因為這個「言」，並非專指那說在脣吻之間的「話語」，而且兼括著尚未吐露於脣吻之間的「心聲」。至於那個「字」字，亦是一樣，不能專看作寫在簡牘上的「字」，而是可以看作一種已構成為足夠代表心意的符號。<sup>21</sup>

王先生認為劉勰具有「構辭活動之二層觀」，一層指內在的心意，一層則是外在的語言。內在心意和外在語言的塑成，皆是「構辭活動」，這就是劉勰立足於語言學觀點的卓識。因此，王先生文中還如此概述劉勰所謂之「文」：「與其說是心靈的產物，不如逕說是語言的現象」。<sup>22</sup>他這麼理解劉勰文論觀點，直接化為

<sup>18</sup> 同前註。

<sup>19</sup> 王夢鷗：《文學概論》，頁5。

<sup>20</sup> 王夢鷗：《文學概論》（臺北：帕米爾書店，1964年），扉頁。

<sup>21</sup> 王夢鷗：〈劉勰論文的特殊見解〉，頁164。

<sup>22</sup> 同前註，頁161-162。



《文學概論》一書的基本精神。約當於全書自序性質的〈寫在前面〉：

我們設定的第一原則，是把「文學」說作「語言的藝術」。語言是它的本質，藝術是它的效用。……我們順沿上述的原則，把語言的藝術活動區分作兩度事實：一度是內在的構想，一度是外在的構辭。<sup>23</sup>

這些看法與劉勰的「構辭活動之二層觀」，可謂若合符契。值得注意的是，《文學概論》書中繼續發揮此理，並進一步指出：

第一度的事實——內在的記號也許是「直」的，但翻譯成第二度事實——外在的記號，它卻是曲的；又唯有那種曲的，才可吻合那個直的。這個例證，詩的語言居十分之八九。換句話說：詩的語言，特別是要區分內的與外的兩度事實，不但外的記號未必即是內的記號之翻版，有時內的記號還被外的記號推衍、侵蝕，而至於變形。<sup>24</sup>

這段話不難讓人聯想起那篇引起徐復觀痛批的〈劉勰論文的觀點試測〉，亦云：「『文』的本意是用以充實原始語言的語言，故負有增詳、放大、徵實原來語意的任務，就不得不旁徵曲喻、誇張、增飾原始的語意」，<sup>25</sup>劉勰論「文」的宏旨，與上引《文學概論》中內在和外在記號的辯證關係，於焉血脈相連。徐復觀抨擊王夢鷗立足於語言學觀點以致「誤解」劉勰，但何嘗不能換個方向說：王先生原是受到他認知中的劉勰文論之影響，遂拓築出獨特的「文學」論述。

綜考王夢鷗歷年著述，他視文學為「語言的藝術」，最早見於1955年以筆名梁宗之所譯 Lascelles Abercrombie (1881-1938) 的〈文藝技巧論〉，該文首云：「文藝是用語言表現的藝術」。<sup>26</sup>至於王夢鷗自己的表述，當可推源於1959年署名梁宗之的〈談「文學概論」〉，對《文學概論》一類書籍的寫法明言：「不用語言為媒介的藝術，不是文學；抽去其藝術性的語言，亦不是文學。文學本身可以概

<sup>23</sup> 王夢鷗：《文學概論》，頁2。

<sup>24</sup> 同前註，頁36。同樣的觀點表述，可參閱頁109。

<sup>25</sup> 王夢鷗：〈劉勰論文的觀點試測〉，頁10。

<sup>26</sup> Lascelles Abercrombie 著，梁宗之譯：〈文藝技巧論〉，《文藝創作》第51期（1955年7月），頁127，收入王夢鷗：《文藝技巧論》（臺北：重光文藝出版社，1959年），頁59。

論者，似乎只此而已」，而《文心雕龍》在文中正被推為後世「無出其右」的文學概論專書。<sup>27</sup>可見王先生與劉勰文論實在緊密相繫。

尉天驄（1935-2019）嘗謂《文學概論》一書：「把中國傳統美學予以新的詮釋」。<sup>28</sup>我們若細讀全書，實可發現王先生由借鑒《文心雕龍》的「二層觀」出發而獲致「新的詮釋」，最關鍵一步正是釐清「構辭法」的層次：

從修辭上觀察詩人文學家們對於意象的表述，大體可分為三個層次：第一層，是積極運用記號所能達成的效果而直接把原意象翻譯為外在的語言；第二層，則連同原意象所衍生的類似的意象同時譯為外在的語言而即以那類似之點來代表原意象；第三層是為著注意那衍生的意象，便把它當作原意象來描寫，若使原意象是由客觀的事物促起的，但促起之後繼起的意象則是純主觀的另一經驗之再現，以純主觀的另一經驗之再現當作主體來描寫。因此到了第三層，也可說是最為主觀的表述了。<sup>29</sup>

「意象」指內在的語言、記號或符號，以表心意、心聲。這段文字將創作者使用外在語言表述其意象之法區分為三個層次：一是對意象之直譯，二是另取其他意象之類似點構成譬喻，三則聚焦於所謂「繼起的意象」。王先生特別指出：「這三層，與我國古代區分詩法為賦、比、興三個層次約略相當」，<sup>30</sup>這透露他的觀點自有古典文論的血緣。但何以另鑄新詞？且看《文學概論》中的說詞：

我們不用老式的名稱，……而使用（一）意象之直接的傳達；（二）意象之間接的傳達；（三）意象之繼起的傳達。雖然事實仍是一樣，但這樣標題，似乎較易分曉。<sup>31</sup>

可見王先生有意在這三種構辭法的標題上改頭換面，諸如「直接」、「間接」、

<sup>27</sup> 梁宗之：〈談「文學概論」〉，《筆匯》革新號第1卷第3期第41號（1959年7月），頁27、25。

<sup>28</sup> 尉天驄：〈他影響了那麼多人——紀念王夢鷗教授〉，《回首我們的時代》（新北：印刻出版社，2011年），頁128。

<sup>29</sup> 王夢鷗：《文學概論》，頁122-123。

<sup>30</sup> 同前註，頁115。

<sup>31</sup> 同前註，頁128。

「繼起」，令其分野更加易曉。「賦」之「直接」，與「比」之「間接」，區隔最明朗。但何為「間接」、何為「繼起」？尚難由標題清晰推見。這涉及「比」、「興」的界義，自來夾纏難辨，亦尤為王先生反覆致意的重心。

依《文學概論》一書所述，「比」即譬喻，基本型式是「直喻」、「隱喻」。「直喻」的原理是  $A=B$ ， $B=C$ ，故  $A=C$ 。換言之，以  $C$  喻  $A$ ， $A$ 、 $C$  之所以可比，係因兩者之間有一類似點  $B$ 。在意象傳達的構辭法上，創作者並未揭明  $B$ ，故可謂「間接的傳達」。「隱喻」更加隱晦，王夢鷗說：

連那  $A=C$  的  $A$  也不說出來，只就  $C$  的本身來寫它與  $AB$  相關係的性態。<sup>32</sup>

指「隱喻」並未呈現以  $C$  喻  $A$  的構辭樣態，而是隱去  $A$ ，僅呈現  $C$ ，意在讓人依  $C$  去想像所喻指之  $A$ ，以及  $A$ 、 $C$  間的類似點  $B$ 。這無疑仍屬於「間接的傳達」，唯其構辭原理更趨隱晦而已。

值得注意的是，王夢鷗認為「興」也是譬喻之一，只是特別強調其在意象傳達的「繼起」，蓋指這種構辭法非直譯原意象，亦非以原意象為對象設置喻依，而是由原意象輾轉觸發無窮的新意象，王先生嘗藉圖示說明箇中原理：<sup>33</sup>

A—B—C—D—E……

圖 1

依上圖一， $B$  是  $A$  的譬喻，同時也是  $C$  的「母題」，亦即  $C$  是  $B$  的譬喻， $D$  是  $C$  的譬喻， $E$  是  $D$  的譬喻，以迄於無窮。為豁顯其特性，王先生畫出另一圖示：<sup>34</sup>

<sup>32</sup> 同前註，頁 143。

<sup>33</sup> 同前註，頁 151。

<sup>34</sup> 同前註。

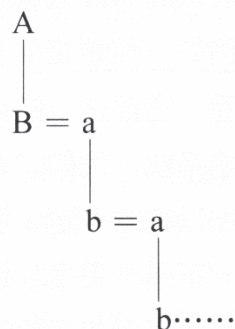


圖 2

圖二顯示：B 是 A 的譬喻，唯因 B 也作為一個新的「母題」，遂以 =a 表示之，b 則是 a 的譬喻。換言之，A——B 或 a——b，乃指新意象輾轉相生的過程。關於這種構辭法的運作情形，王夢鷗總括道：

興體能憑原生的一點意象而發展為無窮的意象，它的系統，正是我們所謂「想入非非」。<sup>35</sup>

「想入非非」一詞源於佛典，<sup>36</sup>此處僅取其一般用法，指「興」之為體乃是出於漫無涯涘的想像，彷彿亦可說是一種難以徵實的胡思亂想。他另在〈文人想像與感情之隱喻〉也曾拈用「想入非非」一詞藉以說明：

想像之像與那引發想像的對象，常是維持著若即若離的關係，有時竟至於脫離了關係。……這種與對象維持著若即若離的關係之想像物，在思考上往往被視為不周延的「例證」而受到排除；但在想像中卻常被當作有價值的「譬喻」而得以重用。<sup>37</sup>

這段話清楚解說「興」之「繼起」的構辭法中，原意象與新意象的關係是「若即

<sup>35</sup> 同前註，頁 153。

<sup>36</sup> 見《楞嚴經》，指意念進入玄妙之境。

<sup>37</sup> 王夢鷗：〈文人想像與感情之隱喻〉，《古典文學論探索》，頁 30

若離」，甚至「脫離了關係」，漫無涯涘，此即「想入非非」。故所謂「繼起」，未必存在客觀、嚴密的邏輯線索，主要依靠創作者主觀、自由的「想像」。

前面對於王夢鷗所論「比」、「興」之說，僅為簡要勾勒，其詳情自然值得逕讀原書，毋須本文過多複述。我們通過前面的素描，主要是期盼逼顯一個重要問題：「比」、「興」同屬間接性的譬喻語，此中「比」之「隱喻」，並不直接寫出原意象；這和「興」之「繼起」，特別強調新意象之輾轉相生、無窮觸發，兩者誠有相近之處。然而，「比」、「興」究竟如何區隔？或者反過來思考：「比」、「興」之間是否必然分野而毫無相兼互融的情形？這是古典文論史上糾葛不休的問題，王夢鷗彷彿投身參與了文論史，以致對於古人有所取捨、褒貶。

具體觀之，王先生無法苟同皎然（720？-803？）《詩式》所云：「取象曰比，取義曰興，義即象下之義」。他在《文學概論》中批評，皎然此說是將「興」視為詩人所取物象中喻指的意義、內涵，對「興」義的詮解就等於變成一種概念知解的活動，這其實只是「比」，而非「興」。王先生藉此重申：

「比」是「象與義」之類似點之連合，而「興」乃是繼起的意象（未必類似）之承接。<sup>38</sup>

他特別強調的是：「比」、「興」之真正區隔在於意象間的「類似」、抑或「未必類似」。皎然上述詩學觀點對唐人詩格頗有影響，諸如舊題白居易《金針詩格》、僧虛中《流類手鑑》、徐衍《風騷要式》、王玄《詩中旨格》，乃迄清人陳沆《詩比興箋》，此一系統的「比」、「興」說，顯非王夢鷗所因依的古典文論血緣。<sup>39</sup>究其根源，王先生之不取此一系統，倒不全然只因諸人無法明辨「比」、「興」在取象構辭上的「類似」或「未必類似」，他曾指出：「（《金針詩格》）托比興的作用，描摹萬象以曲喻『美刺箴誨』的內意」，故「偏於詩之應用價值」，而較遠於「純詩的觀點」，<sup>40</sup>他之致力於分判「比」、「興」，實是要

<sup>38</sup> 王夢鷗：《文學概論》，頁 136。

<sup>39</sup> 王夢鷗：〈白樂天《金針詩格》辨疑〉，《古典文學論探索》，頁 322。對陳子昂著名的「興寄」說，王夢鷗亦謂僅能予人「知解的滿足」，並非「純詩」的特質。見氏著：〈古代詩評家所講求的純詩〉，《中外文學》第 2 卷第 9 期（1974 年 2 月），頁 10。

<sup>40</sup> 王夢鷗：〈白樂天《金針詩格》辨疑〉，《古典文學論探索》，頁 323。

在此一基礎上闡明「詩」、或「文學」的「純」之性質。綜觀《文學概論》，他顯然是較崇尚「興」；或者更直白地說，他是要由「興」的角度去標舉「文學」的「純粹性」。

為便下文接續研討，我們暫先回到「比」、「興」如何區辨的問題上。王夢鷗曾引述羅大經（1196-1252 後）《鶴林玉露》之說，並代為舉例闡述之：

羅氏解釋，最為詳贍，他說「言在于此而意寄于彼，體會乃識」，是指「興」之為言是想像的而非概念的，它所傳達的只是「象」而不是「象下之義」。孔子看見「流水」而說「逝者如斯不舍晝夜」，這是「象」不是「日子過得很快」的象下之義；杜甫說：「朱門酒肉臭，道有餓死骨」，「餓死」與「朱門酒肉」是相對的意象不是類似的意象。可知聯想形式有「類似」也有「相對」，「比」以類似為要，而「興」則兼而有之。<sup>41</sup>

羅大經的「言在于此而意寄于彼，體會乃識」，指興體的語言和意義，並非前者內含後者的關係（象下之義）。因此讀者透過「體會」，方能藉其語言尋繹其意義。「體會」意指體驗領會，在王夢鷗的解讀中，等於「想像」，他無非是要強調興體所繼起、觸發的意象，得力於「想像」，而非圍繞語言概念加以邏輯推敲而得。基此，王先生再度扣回「比」、「興」的區隔問題，認為「比」、「興」同樣屬於聯想或想像，但「比」偏重於意象間的「類似」；「興」僅是被繼起、觸發的無窮意象，另能呈示一種「相對」——平行而非內含的構辭形式。

前面的討論顯示，王夢鷗對「比」、「興」分野的基本觀點就是意象間的「類似」、「未必類似」。即使是較隱微的「隱喻」，由於重在「類似」，則意象間之類似點的連合度，便是「比」所追求的目標所在。此一目標，可概稱為「絕似」。<sup>42</sup>不過，王先生並未明確闡述「興」何以是「未必類似」、亦即「興」何以仍然容許是「類似」。我們可試加推敲：所謂「未必類似」，這大概是著眼於「興」於想像之際的高度自由，故類似亦可、不似而離題亦屬無妨。換言之，「想入非非」之高度自由，正是「興」的當行本色。

依循這個觀點，王夢鷗自然會認同羅大經《鶴林玉露》中「比、賦不兼興」、

<sup>41</sup> 王夢鷗：《文學概論》，頁 136。

<sup>42</sup> 同前註，頁 146。

「興多兼比、賦」的判斷，<sup>43</sup>其實他的注意焦點只是「興兼比」而已。「比」有「隱喻」，那麼涵容性更大的「興」，就不妨改述為「隱喻的擴大」：

從隱喻的觀點來看，一種母題——A，可以用任何一種C來表現它，其中只要有一種B替它們在暗中連結起來。到了隱喻的擴大，詩人往往沉潛於C的意象中，無異於反以C為他表現的對象，而最初的母題——A，反成為喚起表現衝動——興趣——的「催化劑」(catalyst)。它們(A—C)之間要求「類似點的約束」，差不多完全解脫了，這是我國詩評家之所謂「興趣」。<sup>44</sup>

這段話可視為王夢鷗「興」之觀念的總結。文中所述，清楚涵蓋了「興」的兩個層次：一是「以C為詩人表現的對象」，指連類無窮的「繼起」。第二，最初的母題——A，只是成為「喚起表現衝動的『催化劑』」，不再是詩人設喻以求類似、連合的原意象，這便揭出「興」的另一層意義：離題。這兩個層次必須同時具足，相互證成，才能構成王夢鷗「興」之觀念的完整意義。前文均已梳理之。這段話更值得注意的地方是，王先生將所論之「興」，串連於古人所論之「興趣」。這在《文學概論》書中豈止一見，「唯有『興』、『興趣』一詞則較接近於我們所謂『聯想』或『想像』活動」，<sup>45</sup>也是如此。綜觀之，其所謂「興」、「興趣」，實是本於一種高度自由、無所約束的聯想或想像活動。

眾所周知，「興趣」的詩學術語源於嚴羽(1195?-1245?)《滄浪詩話》。王夢鷗論「興」而推及「興趣」，乃要藉以標懸詩或文學的一種極致境界：

自嚴羽解釋「興趣」如「空中之音，相中之色，水中之月，鏡中之象，言有盡而意無窮」云云，是為「言外之意」，亦即由語言所引發的無限聯想；重視那「聯想」而放棄那「語言」，這是他所謂「第一義」的主張。<sup>46</sup>

<sup>43</sup> 同前註，頁136。

<sup>44</sup> 同前註，頁158。

<sup>45</sup> 同前註，頁19。

<sup>46</sup> 同前註，頁240。

何以說嚴羽主張放棄「語言」？乍看似是怪異之說，唯稽以王夢鷗另文〈嚴羽以禪喻詩試解〉云：

詩騷以下迄於漢魏盛唐，凡是上乘的詩，而詩人都像是在平白的雪地上本著自己的意向而行，此外更無依傍；而大歷以還之詩，因前人的足跡既多，便以前人的足跡作為詩的軌範，不得不躡著腳步隨跡追蹤，反而忽略了自己的意向。如此寫得像前人之詩的詩，便落於第二義了。<sup>47</sup>

這段文字的關鍵詞是「更無依傍」、「隨跡追蹤」，後者落入「第二義」，指過度遵循前輩名家典範作品中所示現的軌則、法式；相對而言，前者能展現創作者個人的創造性，才是嚴羽最標榜的「第一義」。這種觀念原有其矯治「江西詩病」、重塑「詩學盛唐」觀念的歷史意義。但若脫離宋代詩學史的研討脈絡，而被王夢鷗借入《文學概論》一書的理論建構需求，我們就能揣想：「放棄那『語言』」、「重視那『聯想』」，兩者對舉，其實是更寬泛地指涉文學創作的極境，並不在於語言經營、鍛鍊的功力，亦即不在於針對某一意象加以巧妙的語言表現；真正重點乃在於通過無窮的「聯想」、想像，去傳達「言外之意」，亦即聯翩繼起、觸發的新意象。因此，詩或文學的核心價值，當然不在這意象本身的意義是如何被解讀，而是座落在「意象所隨伴的感情性質」。<sup>48</sup>

綜觀《滄浪詩話》，嚴羽原本未必懷有明確的「比」、「興」比較意識，他只是較重視「興」，遂拈出「興趣」一說。但在王夢鷗的借鑑挪用下，「興趣」作為詩或文學的「第一義」，就彰顯出「興」之於「比」的優越位階。<sup>49</sup>如前所述，這是指「興」、「興趣」經高度自由的想像活動，遂具「感情性質」。王夢鷗表述文字不一，或稱為「感情價值」、<sup>50</sup>「感情品質」、<sup>51</sup>「審美的價值」，<sup>52</sup>均指

<sup>47</sup> 王夢鷗：〈嚴羽以禪喻詩試解〉，《古典文學論探索》，頁 392。

<sup>48</sup> 王夢鷗：《文學概論》，頁 238。

<sup>49</sup> 這個觀點讓人想到《文心雕龍》。「比」、「興」位列「六義」，本無軒輊，劉勰在〈比興〉篇中卻明顯重「興」，抨擊文壇「日用乎比，月亡乎興」，自有其矯治文壇的「時代意義」，也成為一種特殊的論述。至於王夢鷗此說及其「時代」的關係，後文將會觸及。

<sup>50</sup> 王夢鷗：《文學概論》，頁 240。

<sup>51</sup> 同前註，頁 249。

<sup>52</sup> 同前註，頁 224。



同一意思。我們當可追問：「比」體難道無法獲致此一「感情性質」嗎？儘管王先生的答案非常簡略，《文學概論》有言：

不管是隱喻或直喻（明的或暗的），總是有兩個以上的客觀物並置著。既然並置著客觀物，當然顯得作者的人格不存在那「物」之中，亦即那「物」尚未注有詩人的生命，它只是「能狀難寫之景如在目前」而已。<sup>53</sup>

不過，循著前面的梳理線索來看，文中謂「比」為並置兩個以上的「客觀物」，這是指以 C 喻 A 的構辭形式中，唯求 A、C 兩者間的類似點之連合，此一類似點 B 需具客觀意義，方能達致一個目標：使人藉 C 而對 A 產生知解。這和「興」之意象間是否存在關連，常讓人覺得莫名所以，其繼起的意象屬於純主觀的另一經驗之再現，兩者自然必須區隔。大概沒人會否認，「比」中確實仍有詩思運行，但因屬於知解、屬於對語言的概念性認知，故王先生判斷：「尚未注有詩人的生命」。逆推可知，「興」具有「感情性質」——不能只是顧名思義，以為是詩中內容寫了喜怒哀樂之類的情緒——實是指涉詩中流淌著「詩人的生命」。這是「比」、「興」更為深關的分野，也是詩人能否邁向文學極境的真正關鍵。關於文學的這種極致價值，王夢鷗曾分兩層說明之：

第一層，只求意象之生動地表現，於是要求有最適當的修辭方法或巧妙的隱喻作用；第二層，則更要在生動的意象中透露出一種超乎現實的喜怒哀樂而屬於純美的感情。……這樣比較起來，顯然地，第一層要比第二層更接近於現實的感情；所以求為「有益於天下」的文學，用到第一層的標準即已足夠；至於第二層，它本是輕鬆的空想，雖無害於天下，卻也沒有積極的工具價值。亦唯如此，所以它獨異於一般實用的語言。<sup>54</sup>

文中指出，第一層是針對意象本身進行適切的修辭或譬喻，能有生動的掌握，並且具有實用性、工具性價值；這大抵是「比」（及「賦」）所能為之。王夢鷗更重視的無疑是第二層：「超乎現實的喜怒哀樂而屬於純美的感情」，而且這第二層

<sup>53</sup> 同前註，頁 157。

<sup>54</sup> 同前註，頁 241-242。

並無「積極的工具價值」，獨異於「實用的語言」。依其《文學概論》中〈目標與尺度〉一章的說法，詩或文學最純粹的「本質」，就是非現實性、非實用性，這種觀點也是受到康德（Immanuel Kant, 1724-1804）、哈特曼（E. von Hartmann, 1842-1906）美學觀念的影響。<sup>55</sup>王夢鷗在《文藝美學》中更繼續發揮康德的「無關心（disinterestedness）的美感」觀念，聲稱純粹的「文學美」並不具有「趣味以外的目的」，因此不應朝向某種對客觀事實的判斷、認識或知解；<sup>56</sup>他又借用哈特曼的「假象」（schein）之說，去闡述詩中的意境是一種「假象世界」，喚起的是「假象感情」，這是「由現實感情抽象而來的感情」。<sup>57</sup>至於王先生論嚴羽「興趣」之外，更擴及皎然的「文外之旨」、司空圖（837-908）的「韻外之致」、「味外之旨」、<sup>58</sup>王士禛（1634-1711）的「神韻」、<sup>59</sup>王國維（1877-1927）的「境界」諸說，<sup>60</sup>用以指述詩或文學中的純粹之美，儼然擬構了一個文論史譜系。故綜觀之，上文所謂「第一層」，其實落入王夢鷗文學美學價值觀念的「第二義」，「第二層」才是「第一義」，當中流淌著的「感情性質」、抑或說「詩人的生命」，乃指：詩中之情具有一種超逸於現實反應、實用意義的純粹性審美價值，這就印證了「文學之所以為文學的特點」。<sup>61</sup>

如何審辨「文學」異於其他學科的「本質」，這正是《文學概論》一書的核心關懷，王先生書中「興」之論述，誠可謂統其關鍵！

### 三、徐復觀：觸發與形像

王夢鷗的純粹性美學觀念，最早見於 1958 年署名梁宗之發表的〈漫談詩境界〉，借用康德、哈特曼觀點以闡釋嚴羽的「興趣」說；<sup>62</sup>1955 年的譯作〈文藝技巧論〉有云：「『詩』是文藝的精髓，在詩作中，以語言傳達純粹經驗，是盡

<sup>55</sup> 同前註，頁 223-234。

<sup>56</sup> 王夢鷗：《文藝美學》（臺北：里仁書局，2010 年），頁 119-120。

<sup>57</sup> 同前註，頁 158。

<sup>58</sup> 王夢鷗：《文學概論》，頁 238。

<sup>59</sup> 同前註，頁 240-241。

<sup>60</sup> 王夢鷗：《文藝美學》，頁 153。

<sup>61</sup> 王夢鷗：《文學概論》，頁 237。

<sup>62</sup> 梁宗之：〈漫談詩境界〉，《暢流》第 17 卷第 8 期（1958 年 6 月），頁 2，收入王夢鷗：《文藝技巧論》，改題〈詩境界〉，頁 53。

了語言的最大功能亦到了最大的強度」，<sup>63</sup>也幾可視為《文學概論》討論文學本質的精簡版，唯差在尚未明確拈用「比」、「興」之說而已。這兩篇文章均收入 1959 年出版的《文藝技巧論》。憑此，我們既可知曉此一純粹性美學觀念的早期論述樣貌，也能照映出後起的《文學概論》是如何調度「比」、「興」此一傳統理論概念進而建構更嚴密的理論系統。

值得注意的是，就在《文藝技巧論》成書的前一年，1958 年，香港的《民主評論》刊出徐復觀的一篇論文〈釋詩的比興——重新奠定中國詩的欣賞基礎〉，此文又收入徐先生 1974 年在臺灣學生書局出版的《中國文學論集》，此刻王夢鷗的《文學概論》已於 1964 年問世，並於徐書出版的隔年 1975 年推出修訂版。王、徐各自發表「比」、「興」論述的時間點，大抵是同一時期。兩人皆不曾公開提及對方的「比」、「興」論述，自難斷言兩人對彼此見解的觀感、評價；但只要仔細對勘各自的論文著述，便能發現其間的顯著落差。

在〈釋詩的比興〉中，徐先生抱持一個基本觀點：「情，才是詩的真正來源，才是詩的真正血脈」，唯「情」縹緲、朦朧，故就創作過程而言，「詩人須通過語言和外在的事物」，加以「客觀化」的表現。但換個角度來說，此時詩中的語言和事物，亦已趨於「感情化」。基此，他遂判定「詩」之得以成立的根本因素及批評標準，乃是取決於「感情化的程度」。<sup>64</sup>這個基本觀點非常重要，若掌握之，我們就能錨定〈釋詩的比興〉一文所論「賦」、「比」、「興」，主要是著眼於詩中語言和事物趨於「感情化」的三種型態。文中對「賦」著墨不多，誠如文章標題顯示，徐先生探究重心是「比」、「興」。一個難以迴避的問題於焉浮現：「比」、「興」同樣屬於「感情的間接地形象」，<sup>65</sup>兩者如何區分？

如前所述，關於「比」、「興」之別，正是王夢鷗反覆致意之處，他將「比」、「興」理解為「間接」、「繼起」的兩種「構辭法」。徐復觀的解釋方式不同，他是從「感情化」的角度切入，判分詩中的語言和事物係由創作主體的何種思維型態趨於「感情化」。〈釋詩的比興〉指出：

<sup>63</sup> 王夢鷗：《文藝技巧論》，頁 70。

<sup>64</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》，頁 96。

<sup>65</sup> 同前註，頁 97。

詩中間接的情象，是在兩種情景之下發生的。一是直感的抒情詩，由感情的直感而來；一是經過反省的抒情詩，由感情的反省而來。屬於前者是興，屬於後者是比。<sup>66</sup>

可知「比」、「興」之別，發源於創作主體對「感情」的「反省」、抑或「直感」。「比」之「反省」，指創作主體對外在事物施以「理智的安排」，其目標是：「使主題以外的事物，也賦予與主題以相同的目的性，因而可與主題處於平行並列的地位」。<sup>67</sup>換由讀者的角度來說，此時由於主題與物象之間，「有一條理路可通，因而可使讀者能由已說出的事物去聯想並沒有說出的主題」。<sup>68</sup>這種解釋觀點，似頗接近於王夢鷗所謂「兩個以上的客觀物並置著」的「譬喻」，尤其是「隱喻」。唯細加比較，王夢鷗談以 C 喻 A 的「構辭法」，徐復觀立足於反省、理智的「創作主體」，兩人說法其實座落於不同層次。徐復觀不是沒注意到詩的「語言」，唯他注意的是這語言或事物，因創作主體的「反省」、「理智」，進而趨於「感情化」；他對語言本身所以達致其藝術效用的構辭形式，不似王夢鷗特加關注。

事實上，「比」的意義本甚單純，歷來之所以備受討論，其實是和「興」之意義相互夾纏使然。沿續同樣的討論方式，徐復觀釋「興」為「直感」，也是著眼於創作主體對待外在事物的思維型態，他說：

用作興的事物，詩人並沒有想到在它身上找出什麼明確的意義，安排上什麼明確的目的，要使它表現出什麼明確的理由；而只是作者胸中先積累蘊蓄了欲吐未吐的感情，偶然由某種事物——這種事物，可能是眼前看見的，也可能是心中忽然浮起的——把它觸發了。未觸發時的感情，有的像潛伏的冰山，尚未浮出水面；有的則像朝嵐暮靄，並未凝成定形。一經觸發，則潛伏的浮了出來；未定形的因緣觸發的事物而構成某種形像。它和主題的關係，不是平行並列，而是先後相生。<sup>69</sup>

<sup>66</sup> 同前註，頁 98。

<sup>67</sup> 同前註。

<sup>68</sup> 同前註，頁 99。

<sup>69</sup> 同前註，頁 100。

據其所述，所謂「直感」，乃指創作主體由外在事物而形成「偶然」的「觸發」，這使創作主體對其原本蘊蓄潛伏的感情獲致了更清晰的觀照，形成了創作的「主題」；也促使此一感情因所以觸發的事物，而在作品中構成某種「形像」。徐先生引文最後指出，「興」是「先後相生」，而非「比」之「平行並列」，這等於是從創作主體遭臨外物時，係藉理性的省察去類比感情，抑或取其偶然觸發感情的先後因果關係——這樣的觀點，去論證「比」、「興」之別。

徐復觀的表述相當清楚，但藉由前面的梳理，更能凸顯他所釋之「興」兼具兩項意義：一是「觸發」，二是作品中的某種「形像」。我們當可如此推想：這個「觸發」原是創作主體的心靈活動，之所以能為人所識察、討論，實是由於原本發揮觸發作用的外在事物已進入詩歌語言層次，成為了詩中的「形像」。因此，徐先生的「興」義雖然兼具「觸發」、「形像」，其實際表述文字卻常混融難辨。他曾舉《詩經·葛覃》為例說：

凡「即景生情」的，尤其是「景中有情」的寫景，都是興。<sup>70</sup>

「即景生情」即是景物對感情所造成的「觸發」，「景中有情」則指原景物進入詩中而成「形像」。徐文又舉《詩經·旃丘》為例說：

此詩因節物之變遷而引起其流亡之久，待援之迫，則是興中的事物，對於此詩的主題，正有其感情觸發的意義。<sup>71</sup>

這段話旨在說明「興」的「觸發」、「引起」之義，但「節物之變遷」實是進入且形諸詩語的事物，則又隱兼「形像」之義。事實上，唯有通過詩中的「形像」，方能論其為「觸發」。故徐先生表面上所論「興」之「觸發」，主要是著眼於詩中的「形像」（亦即所謂「事物」、「景物」），具有何等獨特的審美意義。他給出的說法是：

<sup>70</sup> 同前註，頁 109。

<sup>71</sup> 同前註，頁 110。

興所敘述的主題以外的事物，是在作者的感情中與詩的主題溶成一片；在這裏，不能抽出某種概念，而只能通過他所敘述的事物，以感觸到某種感情的氣霧、情調、韻味、色澤。被感情融化了的事物，常與感情飄蕩在一起而難解難分。……不像比所用的事物，以那比這，與主題還有一些間隙。因此，興對於詩的意味，就詩是感情的象徵的本性講，較之於比，實更為重大。<sup>72</sup>

「比」、「興」同屬於透過「形像」而對感情加以間接性表達，但「比」中的「形像」僅在於喻示、照明感情主題的某一類似點，徐復觀認為彼此仍有「間隙」。這個「間隙」，尤其是在與「興」的比較框架中看出來的。上文指出，「興」中的「形像」，係與詩中的感情主題「溶成一片」，彼此之間的關係並非僅是某一類似點，而是指此一「形像」化身為感情主題本身，構成一種含蓄委婉的語言形式。讀者從詩中獲致的，並非通過「形像」以呈現的特定感情主題，那是「比」；「興」的感情主題始終未曾托出，故讀者難以切實掌握，而只能憑藉「形像」去表現「某種感情的氣霧、情調、韻味、色澤」。這顯然是「比」、「興」在更深層審美意義上的區分。〈釋詩的比興〉文中，徐先生反覆利用極形象化的筆觸闡說「興」的審美意義，如謂「興」之來無端去無跡，「其形是若有若無，於是它總是慢慢消逝於渺冥茫漠之中，好像一縷輕烟裊入晴空一樣，總是在盡與未盡之間」；<sup>73</sup>又「興」是未經反省，故是「熱烘烘地飄蕩之情」，<sup>74</sup>皆是同樣的觀點，亦皆強調興詩中「形像」的美妙，屢次譽為「詩之所以為詩的本色」。<sup>75</sup>

由於徐復觀論「興」之「觸發」，實是看重「形像」，故當碰觸到「興的演變發展」，他就能注意到一個王夢鷗未曾論及的議題，那就是「形像」在詩中出現的「位置」。綜言之，「興」在《詩經》中大多出現於一章開端，徐復觀視為常態；有少數出現於一章中間，則視為變例。另有一種變例乃出現於一首詩的結尾，徐復觀讚譽有加：

<sup>72</sup> 同前註，頁 102。

<sup>73</sup> 同前註，頁 103。

<sup>74</sup> 同前註，頁 105。

<sup>75</sup> 同前註，頁 110。類似說法亦見頁 104、105、106、114。

若就純粹地興體說，它必發展到用在一首詩的結尾地方，才算發展完成，才算達到興在詩的作用中的極致，因而把抒情詩推進到了文藝的巔峯。<sup>76</sup>

這種讚譽可能有些後見之明的成分，因為一詩結尾出現「形像」的情形，於《詩經》雖只是變例，後世詩歌著實不少，如徐先生文中也曾提示「絕句」、「詞」中的類似例證。因此，此處譽「興」為「詩的作用中的極致」、「把抒情詩推進到了文藝的巔峯」，並不是針對《詩經》的變例而說，而是跨出《詩經》一書藩籬，揭出後世詩歌的「演變發展」，同時解釋了「抒情詩」之日益值得重視的價值。什麼價值？徐先生曾比較興句位置在開端及結尾各具的意義：

用在章首的興，感情因外物的觸發而開始向主題凝斂，因而才開始其構造作用。這有如要放入熔爐而尚未放入熔爐的礦產，是一種原始地性格。在章尾的興，則感情已盡了主題構造的作用，它在構造中被提煉昇華，這恰如礦產已經過了相當的火候，要出爐而尚未出爐的狀態。所以，此時的活動，是感情醇化以後的發抒。……所以在結尾的興，較之在章首的興，其氣息意味，總是特為深厚，能給讀者以更強的感動力。<sup>77</sup>

文中將位於一章開端處的「興」之「形像」，譬擬為原始的礦產，尚未進入「主題構造」這一「熔爐」冶煉，這是喻指：此一「形像」的審美意義尚欠「深厚」。依前文的討論，其「觸發」的意義恐怕大於審美意義。徐復觀這裡的看法，與他稍早對「興」的禮讚，推許為詩之所以為詩的本質、本色，明顯落差。但假如不予泥看，認清這段文字的旨趣在於透過對比，以凸顯位於一詩結尾處之「形像」的審美意義，而非偏激地貶抑前者的價值；那麼，我們就應當正視：後者的情況是整首詩中的感情已臻於「提煉昇華」、「醇化」，故位於結尾處的「形像」，其「觸發」意義降到了最低，審美意義則是特為「深厚」，並能造成「更強的感動力」。對於後者，徐復觀直指體現了「一切藝術文學的最高境界」，因為這是：

<sup>76</sup> 同前註，頁 114。

<sup>77</sup> 同前註，頁 115。

由內蘊的感情，至深至厚，因而於不知不覺之中，鼓蕩出去，以直接湊泊於某一客觀事物之上，使感情在某一客觀事物上震動於微茫渺忽之中，說是主觀的感情，卻分明是客觀的事物；說是客觀的事物，卻又感到是主觀的感情。在這種情調、氣氛中，主客難分，因而主客合一，以直接顯出作者無窮無限之情。<sup>78</sup>

徐復觀特著墨於一詩結尾處之「形像」所能臻致的主客合一境界，這和稍早他總括「興」之審美特質：「在作者的感情中與詩的主題溶成一片」，實出一轍。稍有不同之處在於，此處的「內蘊的感情」，既經一整首詩的主題構造作用，其結局被預設為「至深至厚」；唯有如此預設的基礎，後續於一詩結尾處拈出的「形像」，方能隨之更趨於「深厚」。更深一層的問題應該是：此一內蘊的感情究竟是如何達致至深至厚之境？換言之，在結尾之「興」前，「賦」或「比」扮演了何種角色而能令感情達致至深至厚之境？此則為徐先生懸而未論者。〈釋詩的比興〉一文篇幅多在論「興」，「比」較少，「賦」尤寡，這固然是「興」義最為繁雜之故，但若對照王夢鷗《文學概論》分闢專章論「賦」、「比」、「興」，則徐文顯得簡略許多。這難免致使徐文中雖有一個大判斷：「最高作品中最精采的句子，……尤其是此時的興，常不以自己的本來面貌出現，而是假借賦、比的面貌出現，因而把賦、比轉化為更深更微的興」，<sup>79</sup>終究缺乏進一步論證。

對於「興」的審美意義，徐復觀曾引述司空圖關於「味外之旨」的詩說，佐證其說之不誣。王夢鷗探討「文學」的「純粹性」時，也曾溯源於司空圖此說，這是否顯示兩人觀念相近？非僅如此，徐先生嘗謂「詩可以興」，指讀詩而能獲致康德所謂「無關心的滿足」，<sup>80</sup>這顯示王、徐兩人確有相近的知識基礎，我們因此必須謹慎，不宜片面強調彼此的差異。但就「興」義的理解而言，王先生的純粹性美學觀念發源於「興」、即「繼起的意象」，這是藉由高度自由的聯想、想像，去傳達聯翩繼起、觸發的新意象，自然呈顯出言外的「感情性質」。但徐先生並未特別留意「興」之「繼起」。他論讀者的「可以興」，雖說：「讀了一首詩後，在自己的感情上覺得受到了莫名其妙的感發、感動、感染」，<sup>81</sup>或許近於「繼

<sup>78</sup> 同前註。

<sup>79</sup> 同前註，頁 112。

<sup>80</sup> 徐復觀：〈環繞李義山（商隱）〈錦瑟詩〉的諸問題〉，《中國文學論集》，頁 179。

<sup>81</sup> 同前註。



起」之義；但就創作者角度而言，他所關注的「觸發」之義，其實只是外在事物對創作主體之感情產生的激盪、激發作用，詩人遂將此事物援入詩中而構成「形像」，憑以表現感情的「氣霽、情調、韻味、色澤」。換言之，關於純粹審美趣味的創造，徐復觀並非歸因於意象間的「繼起」，而是歸因於「形像」本身的「感情化」；他談的不是意象繼起後之「離題」、「未必類似」，而是「形像」與感情主題間的「不知其然而然的溶合」，<sup>82</sup>這顯然和王夢鷗的論述取徑大相徑庭。

緣此，兩人面對鍾嶸（468?-518?）《詩品·序》所云：「文已盡而義（意）有餘，興也」，遂有不同解讀。王夢鷗認定：

「文」是原來要表達的意象，「義有餘」之「餘」恰正是由「文」而涉及的繼起的意象。<sup>83</sup>

徐復觀的解讀是：

意有餘之「意」，決不是「意義」的意，而只是「意味」的意。意義的意，是以某種明確的意識為其內容；而意味的意，則並不包含某種明確意識，而只是流動著一片感情的朦朧縹渺的情調。<sup>84</sup>

兩造對勘，王先生的「文」、「義」指原意象與新意象間之連綿「繼起」，這是一種語言記號運作現象；徐先生原本的討論脈絡是闡發位於一詩結尾處的興義，可推他所理解的「文已盡」，重在「盡」，指一詩結尾處，「意有餘」則指此處之興（「形像」）具有朦朧縹渺的審美意味、情調，這正是感情化的結果。

追原溯始，王夢鷗和徐復觀的分殊，涉及雙方對「文學」懷有不同的定義。徐先生立足點以詩之血脈淵源為一「情」字，王先生卻宣稱：「文學所起，雖發自人情，然其表露於作品者，終不離乎文字」，<sup>85</sup>故預設文學為「語言的藝術」，可見兩人立論基礎分歧。文學究竟是「語言的藝術」，抑是「感情化」的結晶？

<sup>82</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》，頁102。

<sup>83</sup> 王夢鷗：《文學概論》，頁136。

<sup>84</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》，頁114。

<sup>85</sup> 王夢鷗：〈魏晉南北朝文學之發展〉，《傳統文學論衡》（臺北：時報文化，1987年），頁178。

兩者固非無法會通，但王、徐顯然互有側重。若站在後者的立場來看，王夢鷗恐因強調「語言的藝術」，致有浮泛之嫌，誠如徐復觀〈《文心雕龍》的文體論〉一文曾簡要談及「文體」與「語言」的關係：

構成文體重大因素之一為語言，語言的藝術性稱之為「采」；文體既出於情性，則構成文體的語言，也不能不出於情性，所以有〈情采篇〉。<sup>86</sup>

據其所述，「文體」與「語言」並非同一層級的概念，後者僅為前者所以構成的元素之一，前者又是出於「情性」。可知王夢鷗〈劉勰論文的觀點試測〉一文之遭到徐復觀痛批，正因王先生所強調的「語言的藝術」，不被承認為「文學」的本質奧義。依徐先生的思路，「語言」的藝術表現儘管值得重視，卻必須受到「文體」的約制，故同樣出於「情性」。換言之，這是一種以「情」為本的文學觀念，此情在「語言藝術」上的表現，構成了「文體」。假如片面強調「語言藝術」，卻輕忽根植於「情」的「文體」，對「文學」的認知便淪為聲色邊事。<sup>87</sup>徐復觀探討「比」、「興」，就是基於此一「文體論」的思路而建構開展。例如：關於《文心雕龍·詮賦》所言：「情以物興」、「物以情觀」，他提出了這樣的解釋——

「情以物興」，亦即〈物色篇〉的所謂「物色之動，心亦搖焉」；這是內蘊的感情，因外物而引起，這是由外物之形相以通內心之情，有似於感情移出說。「物以情觀」，乃通過自己之感情以觀物，物亦蒙上觀者之感情，

<sup>86</sup> 徐復觀：〈《文心雕龍》的文體論〉，《中國文學論集》，頁 57。

<sup>87</sup> 龔鵬程認為徐復觀的文體論，「本於中國傳統的『詩言志』之說，強調作品乃主體情志之發抒或表現」，這實是錯解了《文心雕龍》。見氏著：《文化符號學》，頁 477；〈《文心雕龍》的文體論〉，《文學批評的視野》（臺北：大安出版社，1990 年），頁 105-107。顏崑陽亦謂徐文「作了不相應的詮釋」，見氏著：〈論《文心雕龍》「辯證性的文體觀念架構」——兼辨徐復觀、龔鵬程〈《文心雕龍》的文體論〉〉，《六朝文學觀念叢論》（臺北：正中書局，1993 年），頁 157。關於徐文的爭議性，早年虞君質亦曾批評徐文以 style 比附「文體」之誤，見氏著：〈對於徐復觀藝術觀點的批評——兼論他的品格與風格〉，《作品》第 3 卷第 1 期（1962 年 1 月），頁 9-10；對此，徐復觀並有〈文體觀念的復活——再答虞君質教授〉回擊，見載於《民主評論》第 13 卷第 4 期（1962 年 2 月），收入氏著：《論戰與譯述》（臺北：志文出版社，1982 年），頁 113-130。徐復觀觀點適切與否，誠然值得多方探研，但這不影響本文分析他與王夢鷗的文論異趣。

物因而感情化，以進入於作者的性情之中，再由性情中之外物，發而形成作品中之文體。此時文體中的外物，實乃作者情感、情性的客觀化、對象化；這即是感情移入說。<sup>88</sup>

所提感情的「移出說」、「移入說」，實指「興」的「觸發」、「形像」二義，前面已有梳理，不必贅複。<sup>89</sup>現下應特別注意的是：依文中所述，這種興之形像，「發而形成作品中之文體」，可見徐復觀對興義的解釋，乃是置入其「文體論」的觀念系統中而論之。徐先生痛批王夢鷗重「語言」而忽「文體」，可以想見，他並不苟同王先生從構辭法角度所論之興義。

問題是，王夢鷗是否果然輕忽「文體」？其《文學概論》云：

文學的極致價值雖關係於美的經驗、美的感情，但那感情的品質又與所經驗的材料息息相關。那經驗的材料，我們已把它安排作繼起的意象，而繼起的意象必待外射為語言——說在口裡或寫在紙上，然後始成為欣賞的對象與批評的對象。因此，隱伏在人心的美感的品質化為批評的對象時，常常被看作就是語言的品質——文體、風格。<sup>90</sup>

王夢鷗所指「文體」（風格），就是「語言的品質」，其內涵是由「繼起的意象」所表現的無窮美感。這種文體觀念和徐復觀似頗相近，實則不然。徐復觀屢次強調「文體」出於「情性」，認為「文體是與作者生命力相連結的東西」，這不僅為了解釋《文心雕龍》一書觀念內涵，也是他個人所體會的「人類整個文學的共同傳統」。<sup>91</sup>反觀王夢鷗《文學概論》振振有詞：「風格即是人格，不能一概而論」，且舉《文心雕龍·體性》中「典雅」之體為例：

<sup>88</sup> 徐復觀：〈《文心雕龍》的文體論〉，《中國文學論集》，頁 54。

<sup>89</sup> 徐復觀另曾以「感情移入」、「移出」之說，聯繫於「詩的比興」，唯其說較簡。見氏著：〈從顏元叔教授評鑑杜甫的一首詩說起〉，《中國文學論集續篇》，頁 193。

<sup>90</sup> 王夢鷗：《文學概論》，頁 250-251。

<sup>91</sup> 徐復觀：〈《文心雕龍》的文體論〉，《中國文學論集》，頁 61。

文學作品既是隨感而興，所以每一個作品都只能代表作者「一時」的即興，我們不能以偏概全，亦即不能因某作家寫過我們覺得「典雅」的文章便以為出於典雅的人格。<sup>92</sup>

王文的思路是：「隨感而興」、「『一時』的即興」，皆指意象間的「繼起」，這仰賴於高度自由的想像，那麼就不一定要受特定人格型態之框限。這其實是王夢鷗針對《文心雕龍》既有文體觀念的質疑、悖離，也透露他所謂「文體」，已然另起新義，實際上是淡化了「人格」因素，純就「語言」而論。當然，他的「語言」，乃指傳達內在意象的構辭法，具有藝術效用，絕非空洞的文字符號。唯因所重者在此不在彼，遂與徐復觀之特別強調「人格」產生衝突。

前曾指出，徐復觀所釋「興」義，是在「文體論」觀念系統中而論之。故他的「興」義，尤其是作為詩歌語言一環的「形像」，亦當寓含詩人的「人格」。這一點在〈釋詩的比興〉一文雖未清晰表述，但只要我們稍微擴大考察視野，即能確證。此中，一個值得思考的問題是：「比」、「興」都是詩人間接透過某種形象、物象的表達方式，這形象、物象所指為何？據徐復觀〈《文心雕龍》的文體論〉所云：「中國在《詩經》中的比興，早將自然與人的感情結合在一起」，<sup>93</sup>參以另文中的概述：「比興即是寫景」，<sup>94</sup>可知徐先生之注目「比」、「興」，不啻也就是注目自然景物在詩中的表現及其審美意義。有時為了凸顯議題，他甚至不復沿用「比」、「興」的傳統概念術語，而改用「第一自然」、「第二自然」。例如：他對詩人如何觀照自然景物的議題表示：

觀照時，常將被觀照的對象賦予以觀照者的精神情感，在不知不覺中，使其由「第一自然」昇而為「第二自然」，故觀照中亦有某程度的想像。<sup>95</sup>

「第一自然」指外在客觀的自然景物，「第二自然」則指詩中的自然景物，這是創作主體「觀照」景物之際，「想像」隨之運行，遂能融入自身的「精神情感」，

<sup>92</sup> 王夢鷗：《文學概論》，頁 251。

<sup>93</sup> 徐復觀：〈《文心雕龍》的文體論〉，《中國文學論集》，頁 53。

<sup>94</sup> 徐復觀：〈王國維《人間詞話》境界說述評——中國詩詞中的寫景問題〉，《中國文學論集續篇》，頁 80。

<sup>95</sup> 同前註，頁 73。

故可視為一種富含審美意義的景語。他曾徵引司空圖〈與極浦書〉云：「詩家之景，如藍田日暖，良玉生烟，可望而不可置於目睫之前也。象外之象，景外之景，豈容易可談哉」，以闡發景語中所蘊含若即若離的審美意味。<sup>96</sup>這令人想到：「第二自然」是富含審美意味的景語，何嘗不能視為「興」之「形像」？換言之，其「形像」之義，乃是指「第一自然」超昇至「第二自然」。

徐復觀使用「第一自然」、「第二自然」的概念，實能更清晰地說明自然景物在詩中所扮演的雙重角色及其層遞超昇關係；更重要的是，這對概念能跨越詩或文學的藩籬，逼顯一種普遍性的「中國藝術精神」。讀徐復觀《中國藝術精神》，可發現他屢用這對概念去說明詩或文學外的各種藝術之美，「第二自然」簡直成為一種定義藝術、品藻藝術的準則。徐先生不止一次強調：「藝術之美，只能成立於第二自然之上」、<sup>97</sup>「第二自然，才是藝術自身立腳之地」、<sup>98</sup>「一個藝術家的最基本地，也是最偉大地能力，便在於能在第一自然中看出第二自然」，<sup>99</sup>在在可見重視程度。然而，如何才能進入「第二自然」？如何成就偉大的藝術之美？對這個關鍵問題，徐先生的答案非常簡潔：

在中國，作為一個偉大的藝術家，必以人格的修養，精神的解放，為技巧的根本。<sup>100</sup>

他還論及畫家如何表現自然山水的「氣韻」：

氣韻問題，乃是作者的人品人格問題。……人格是靠修養的工夫。「讀萬卷書，行萬里路」，這不是技巧的學習，而是對心靈的開擴、涵養；是要

<sup>96</sup> 同前註，頁 88。「觀照」、「想像」與「寫景」的關係，徐復觀另有頗為玄奧的討論，與此處稍有落差，本文為避枝蔓故不旁涉，可參閱氏著：〈中國文學中的想像與真實〉，《中國文學論集》，頁 455-456。

<sup>97</sup> 徐復觀：〈釋氣韻生動〉，《中國藝術精神》（臺北：臺灣學生書局，1966 年），頁 178。

<sup>98</sup> 同前註，頁 195。

<sup>99</sup> 同前註，頁 210。

<sup>100</sup> 同前註，頁 215。

使被塵濁所沉埋下去的心，藉書中的教養，得到超拔、擴充的力量，這便把氣韻的根源復甦起來了，人格便自然提高了。<sup>101</sup>

如此看來，藝術之能成其偉大，與其取決於「技巧」，更是根源於崇高峻潔的「人格」。這種觀念，在徐復觀的論述中橫跨了詩、詞、畫，更且擴及藝術化的人倫鑒識活動，是為普遍性的「中國藝術精神」。緣此，王夢鷗淡化「人格」，反側重於類乎技巧層次的「語言藝術」，欲由此角度釐定文學的藝術效用，這在徐眼中不啻倒行逆施，彼此爆發激烈衝突，豈止是一樁如何理解「劉勰文論觀點」的個案？兩人的「比」、「興」意涵，也只是各自「文學」觀念的投影而已。

#### 四、回首他們的時代

徐復觀的「比」、「興」論述，尤其「興」之觀念，乃是朝向於一種普遍性的「中國藝術精神」。這種宏大的學術視野和氣度，正如王夢鷗所談「興」義，豈止侷於「詩」之一體，而是試圖掌握更為寬廣的「文學」，他的「興」義於焉就有一個嶄新突破。為便討論，謹先彙錄《文學概論》中的一幅圖示：<sup>102</sup>

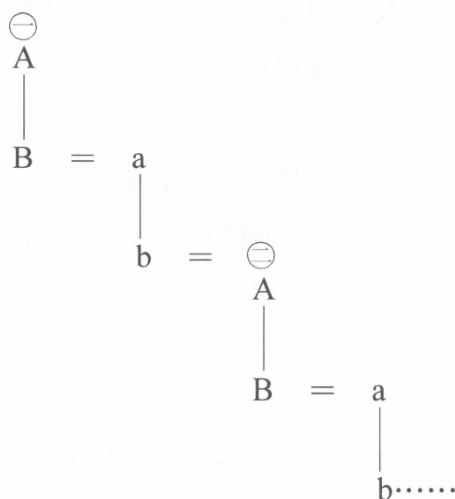


圖 3

<sup>101</sup> 同前註，頁 213。

<sup>102</sup> 王夢鷗：《文學概論》，頁 152。



聞電影方面工作，而後轉就教席。那段『出軌』的時間，對自己治學研究資料蒐集的訓練，有不少幫助」，<sup>107</sup>自述曾參與新聞電影工作，蓋指主編《中央日報·電影周刊》，負責「看遍中外電影，然後寫影評，有時整個版面都是他一個人的文章，頗為愜意」，<sup>108</sup>當年筆墨〈悼黃英同志，並談中國電影事業〉（1934年10月27日）、〈我們的態度〉（1934年11月17日）、〈中國電影經濟的危機與自救〉（1934年12月15日）、〈一年來中國電影概觀〉（1935年1月5日）、〈銀幕與舞台〉（1935年1月26日）、〈天道的說教——不算影評，祇寄給看過《愛斯基摩》的朋友〉（1935年2月16日），讀之可知皆非無根游談。他又曾任中央電影廠編劇，圖四顯示，所撰電影劇本如《孤城落日》、《生命線》，也屢獲獎掖，公諸報刊。<sup>109</sup>爾後王夢鷗渡海來臺，執教政大，其學生羅宗濤（1938-2018）回憶：「老師喜歡看電影，我也常陪老師到木柵大戲院觀賞。老師往往對影片作扼要而中肯的批評，把這些批評跟課堂上的理論相印證，總有意想不到的收穫」；<sup>110</sup>另一位學生高大鵬則慨嘆早年電影編劇經驗原是王夢鷗治學的「支援意識」，而「這些事卻被許多後人遺忘了」。<sup>111</sup>這些蛛絲馬跡透露：王夢鷗的電影編劇經驗和教研工作間，隱伏重要關連。

1955年2月，《文藝創作》第46期刊出王夢鷗的〈電影編劇問題——劇情之發生與構造、題材與結構問題、電影劇本的特性及其長度〉，確實值得特別注意，文中指出：

電影劇本的結構形式（其實小說亦常如此），通常可約為三種：……第三種是可以高度發展的故事形式，而由一個個或大小的插話組織成立，大抵

<sup>107</sup> 記者：〈得獎人談感想〉，《聯合報》第9版（文化新聞版），1986年2月21日。

<sup>108</sup> 羅茵芬：〈從山城小舞台到中央研究院〉，《中央日報》第16版（中央副刊），1994年9月16日。

<sup>109</sup> 記者：〈蘇教廳徵求電影劇本「孤城落日」當選〉，《中央日報》第2張第4版（教育與體育），1936年11月24日。記者：〈教育部徵求教電劇本揭曉〉，《中央日報》第2張第4版（教育與體育），1937年4月2日。

<sup>110</sup> 羅宗濤：〈追隨從悟道灑落到忘形——我與王夢鷗老師的師生緣（上）〉，《中央日報》第19版（長河），1996年10月19日。

<sup>111</sup> 高大鵬：〈覺來無處追尋——王夢鷗先生辭世三周年紀念〉，《中國時報》第E7版（人間副刊），2005年9月20日。



每一個插話發展至相當緊張階段，忽又插入另一插話；另一插話尚未完全，又侵入另一插話。如是輾轉相因，造成險象環生的效果，而將各個插話未表明部份直接於主題，所以倘能知道其下文如何，須俟清楚了主題所在。在其輾轉相因的安排上，作者可以任意開展，利用各插話的交錯相映，達到筆酣墨飽，使劇情越顯得熱烈而有力，同時亦是主題越明確而有力。<sup>112</sup>

王先生文中屢次拈出：「一個插話發展」、「忽又插入另一插話」、「又侵入另一插話」，構成「輾轉相因」、「交錯相映」的安排形式，得以激發劇情和主題上的藝術效果；而且這種形式並無固定規準，特仰賴於創作者的「任意開展」。這段說法讓人想到《文學概論》對於敘事體類情節構造，也認為透過生動的敘述，能使「每一個插話……都形成一種層遞的形式」。<sup>113</sup>然而，這些關於電影劇本和敘事體類插話的討論，最令人驚異之處，乃均是呼應王先生前述那種「頭緒很多」的「興」。換言之，「興」是一個可以跨越個別文學體類和電影藝術的關鍵詞。依此，與其單純以為王先生特重於「詩」，以詩觀駕凌敘事體類，不如著眼他的學思歷程，肯認電影編劇經驗與文論之間的交光互影。

如此討論電影劇本結構，王夢鷗真正注目之處，未必只是編劇者駕馭形式的的能力一端，〈電影編劇問題〉談及劇情的原料議題：「在電影編劇上對於這原料，作者第一要考慮的，就是它在實生活中的感動性，一旦移在銀幕上表現，是否仍能保持其原性質」，<sup>114</sup>編劇者（作者）所需考慮的實是如何召喚觀劇者之感受。由是，我們應進一步留心王夢鷗另文〈情節之間歇作用〉，有言：「一個故事，怎樣使人關心，又怎樣使人進而發生同情共感？我們想：這正如五十年代初期，戲劇發見了她的觀眾一樣，小說自也不能忘記她的讀者」，<sup>115</sup>亦即從計算觀眾或讀者心理的角度去處理「情節」的變化，如文中指出：

事件發展的時間連續性被遮斷，因而在同一事件圈子裏繼續而來的情節便已突破了原故事的範圍。因為講故事的人接著要說的卻不是此時此事，而

<sup>112</sup> 此文收入 1959 年的《文藝技巧論》，訂題〈電影編劇問題〉更精簡。上引文見王夢鷗：《文藝技巧論》，頁 147。

<sup>113</sup> 王夢鷗：《文學概論》，頁 199。

<sup>114</sup> 王夢鷗：《文藝技巧論》，頁 142。

<sup>115</sup> 同前註，頁 117。

是海闊天高地講到不是此事而又有關此事的任何直接或間接的，或間接而又間接的原因。於是時間上的連續被弄得寸寸割斷，如同駢枝突出。<sup>116</sup>

所述遮斷時間連續性的情節變化構造，實在很容易聯想到電影編劇結構中層遞迭出的「插話」，即「興」。可以推見王夢鷗之「興」，不僅是一種語言藝術形式，就目的而言，這種語言藝術形式更是為求創造讀者感動的設想。

〈情節之間歇作用〉一文是王夢鷗的小說論述，文中例證多為小說，戲劇和電影僅是偶見拈及。試察王夢鷗著述歷程，更能發現 1950 年代初期密集發表多篇現代小說論述、譯介，可能和他投入中國文藝協會「小說創作研究組」的教學息息相關。<sup>117</sup>透過那些小說論述、譯介，可嘗試尋繹王夢鷗論電影編劇結構和小說情節變化的淵源。1953 年 8 月，王夢鷗用筆名梁宗之在《文藝創作》第 28 期譯載 E. M. Forster（福斯脫）〈論小說的情節〉，已提及「將連續的時間中斷」的形式。<sup>118</sup>1954 年 10 月又在《文藝創作》第 42 期譯述狄葆德（Albert Thibaudet, 1874-1936）〈小說的結構形式〉，譯者附識直指核心：「長篇小說，是一連串插話的聯合」、「這好像很散漫的章法而又不損害小說美的價值」。<sup>119</sup>王夢鷗約略同時出版的《小說概論》，對小說結構作用議題並曾揭示：「任意切斷情節的連續性」。<sup>120</sup>其實這些說法仍較簡略，但一經排比，跡象宛然，正可視為稍後所論電影編劇結構和小說情節變化的淵源。尤富意味的是，這些說法的發表，均在《文學概論》一書論「興」、「繼起的意象」之先，可以合理推想：王夢鷗之「興」義能有上圖三的突破，要推 Forster 和狄葆德小說理論的啟迪、激盪。

在《文學概論》中，王夢鷗以「語言的藝術」明確定義「文學」，除是早年電影編劇經驗及小說論述的後續發揮，實則也有深刻的時代意義。那是一個怎麼

<sup>116</sup> 同前註，頁 113。

<sup>117</sup> 王夢鷗在小說班的教學情形，可見王鼎鈞：〈夢老坐在「小說創作班」像牧人等他的羊〉，《中央日報》第 16 版（中央副刊），1994 年 9 月 16 日。

<sup>118</sup> E. M. Forster 著，梁宗之譯：〈論小說的情節〉，《文藝創作》第 28 期（1953 年 8 月），頁 56。作者 Forster 之名，王夢鷗他處譯作福斯脫。

<sup>119</sup> 狄葆德（Alebrt Thibaudet）著，梁宗之譯：〈小說的結構形式〉，《文藝創作》第 42 期（1954 年 10 月），頁 118，收入王夢鷗：《文藝技巧論》，改題〈狄葆德小說結構論〉，部分文句微異，頁 83。

<sup>120</sup> 梁宗之：《小說概論》（臺北：康樂月刊社，1954 年），頁 22。

樣的「時代」？尉天驄如此回首：「自從三〇年代以來，特別到了一九四九和一九五二、五三年前後，由於受到現實情勢的影響，文學和藝術普遍地都成了政治的、經濟的乃至道德教條的附庸」，<sup>121</sup>大抵是反共文學的霸權時代。依據陳芳明的梳理，當時「把文學活動當成政治動員」的重要推手，乃是張道藩（1897-1968）、陳紀滢（1908-1997）主持的「中國文藝協會」，主宰了1950年代臺灣文壇；連同後起的戰鬥文藝運動，均見王夢鷗身影。<sup>122</sup>只是我們不應輕忽：也正是在此文藝環境裡，王夢鷗數年間逐漸憑藉《文學概論》一書捏塑成形的「語言藝術」觀念，益能顯其「與時代對話」的意義。依尉天驄所述：

後來張道藩先生創辦《文藝創作》雜誌，虞君質先生主編《文藝月報》，先生乃以「梁宗之」筆名發表眾多文學理論的文章。透過這些文章，讓人重認了文學的藝術價值和尊嚴；用簡單的話來說，賦予文學和藝術應有的美學基礎。<sup>123</sup>

王夢鷗雖參與中國文藝協會活動，但從美學的、而非政治的角度討論文學，顯然思欲有所變革。可見所謂反共文學陣營的文學觀念立場，不應簡單化約視之。這更成為王夢鷗一生執著的理念，儘管時移世異，1996年九十壽誕之際他仍音聲朗朗說道：「文學應當回歸到純藝術，不然難道回到政治學、經濟學？」<sup>124</sup>關於王先生的學術實績，柯慶明（1946-2019）指出：「他啟發了一整個世代的年輕學者」，<sup>125</sup>正是肯認他在《文學概論》中跡近「新批評」的立場，經系統化而表出的「語言藝術」觀念。<sup>126</sup>

事實上，《文學概論》問世不久後的1966年，王夢鷗不但在尉天驄所編《文學季刊》創刊號，以筆名梁宗之譯述新批評家李查茲（I. A. Richards, 1893-1979）

<sup>121</sup> 尉天驄：〈他影響了那麼多人——紀念王夢鷗教授〉，《回首我們的時代》，頁125。

<sup>122</sup> 陳芳明：《臺灣新文學史》（臺北：聯經出版公司，2011年），頁266-267、271。

<sup>123</sup> 尉天驄：〈他影響了那麼多人——紀念王夢鷗教授〉，《回首我們的時代》，頁125。

<sup>124</sup> 王忠明：〈一代宗師王夢鷗九十壽誕〉，《聯合報》第35版（文化廣場），1996年10月19日。

<sup>125</sup> 引自王蘭芬：〈五四獎頒獎，溫馨感人〉，《民生報》第A11版，2001年5月5日。

<sup>126</sup> 柯慶明並曾讚譽王夢鷗的《文學概論》：「足以作為今後『新批評』在中國的發展的理論『工具』（Organon）的文學理論的經典之作」，見氏著：《現代中國文學批評述論》（臺北：臺大出版中心，2020年），頁98。

的文論〈批評理論之紊亂〉；1967年伊始，還陸續在《文學季刊》、《幼獅文藝》、《幼獅月刊》等刊物譯述韋勒克（René Wellek, 1903-1995）、華倫（Austin Warren, 1899-1986）的新批評文論，即1976年正式彙集、梓行的《文學論——文學研究方法論》。<sup>127</sup>這些譯事揭露了王夢鷗自家的文論進路。<sup>128</sup>因此，對1970年代臺灣的中國古典文學研究最爭議性的話題——新批評如何運用於中國古典文學研究——他的態度竟頗寬容，在一場訪談中說道：

一些在國外讀書的人，把外國的「新批評」方法引進來，有些人很不以為然。其實，批評的工作和作家的創作一樣，能嘗試更多的方法總是好的，在這方面，我們不必急於計較眼前的成果和成敗。只要用心是良好的、精神是進取的，我認為都該寬容的接納。<sup>129</sup>

時為1979年，王先生對新批評的態度，不啻也是夫子自道，並讓人想起這場訪談前後數月間的另一場論戰：徐復觀在《中國時報》上發表了〈從顏元叔教授評鑑杜甫的一首詩談起〉、〈敬答顏元叔教授〉，<sup>130</sup>一貫的慷慨陳詞，顏元叔亦撰〈敬覆徐復觀老先生〉回擊。<sup>131</sup>本文只想聚焦討論徐先生的一項批評觀點：

<sup>127</sup> 查考王夢鷗歷年著述，以梁宗之筆名譯述《文學論》篇章，始於1967年11月〈文學的諧音與韻律〉（《文學季刊》第5期）、1968年11月〈文體與文體論〉（《文學季刊》第7、8期）、1969年7月〈意象、隱喻、象徵、神話〉（《文學季刊》第9期）；其後中輟數年，1974年11月後復較常見載於《幼獅文藝》、《幼獅月刊》，至1976年10月正式出版。又此書係與許國衡合譯。

<sup>128</sup> 唯黃景進認為王夢鷗之說與新批評仍有差異，而較接近於俄國形式主義和歐陸結構主義，值得參考。見氏著：〈王夢鷗先生的文藝美學〉，淡江大學中國文學研究所主編：《文學與美學》第4集（臺北：文史哲出版社，1995年），頁210。

<sup>129</sup> 王夢鷗口述，季季筆錄：〈探索，嘗試，創造！〉，收入〈新文學的再出發——文藝節特輯〉，《聯合報》第12版（聯合副刊），1979年5月4日。

<sup>130</sup> 徐復觀：〈從顏元叔教授評鑑杜甫的一首詩談起〉，《中國時報》第12版，1979年3月12日；〈敬答顏元叔教授〉，《中國時報》第12版，1979年7月16日。二文均收入徐著《中國文學論集續篇》。

<sup>131</sup> 顏元叔：〈敬覆徐復觀老先生〉，《中國時報》第12版（人間），1979年6月13-15日。

如何由死變活，由第一自然轉化為第二自然呢？顏教授不追溯到詩人作此詩時的精神狀態、感情活動，……以顏教授走的語言文法分析的路，可以當作初步歷程中的一種歷程，或補助手段中的一種補助手段，不能由此直接把握到文學中的藝術性。<sup>132</sup>

「第一自然」、「第二自然」的轉化機制，就是徐復觀的「興」義，已見前述；他批評顏元叔用新批評之法解說杜詩，偏重「語言文法分析」，輕忽創作主體的「精神狀態」、「感情活動」，這和稍後撰文痛批王夢鷗的論調亦相彷彿。可見王、徐之爭，乃是徐、顏戰火的延燒。緣此，王、徐各持論見，既非單純龍學研究之爭，唯又豈是兩人對「文學」觀念的分殊而已？在那一西潮拍打沖激下的「時代」，同時也折射出臺灣中文系學人看待新批評方法的兩種取向。

## 五、結論

本文注目的是一樁學術史公案：1980年初，王夢鷗發表了〈劉勰論文的觀點試測〉，旋遭徐復觀特撰〈王夢鷗先生「劉勰論文的觀點試測」一文的商討〉一文痛批。表面上，雙方是對劉勰文論觀點解讀有別；深層而言，支撐著各自解讀觀點的是兩套完全不同的「文學」觀念。王先生認為文學的核心議題是「語言」，徐先生則謂文學的根本特性在於「文體」，「語言」僅是構成「文體」的眾多元素之一。雙方的「文學」觀念如此落差，卻各自都是扣緊了「比」、「興」這對古典文論概念。他們如何詮釋「比」、「興」之義，亦即如何藉調度古典文論資源，以為各自建構當代文論之養料，自然是這樁學術史公案最引人興味之處。

王夢鷗發現劉勰在《文心雕龍》中，寓含了一種「構辭活動之二層觀」，備受啟迪。其《文學概論》開宗明義將「文學」界定為「語言的藝術」，並細加區劃為兩度事實：「內在的構想」、「外在的構辭」，與劉勰觀點儼然血脈相連。正是在此脈絡下，王先生將傳統的「賦」、「比」、「興」，視為「構辭法」，指創作者為傳達其內在意象而使用的外在語言法則。當中，「比」是「意象之間接的傳達」，「興」是「意象之繼起的傳達」，尤為王先生反覆致意的重心。要言之，「比」之為體，重在喻體和喻依諸意象間的「類似」、「絕似」；「興」指聯翩繼起以迄於無窮的意象，唯意象間的關係卻可以是「未必類似」、「想入

<sup>132</sup> 徐復觀：〈敬答顏元叔教授〉，《中國文學論集續篇》，頁217-218。

非非」，縱離題亦何妨！王先生特別強調「興」是本於一種高度自由、無所約束的聯想或想像活動。依此，他認定文學價值的「第一義」，乃是能藉上述的聯想或想像活動，去繼起新的意象。這個被繼起的新意象，即為「興」之構辭法的成品，因別有一番審美趣味，王先生遂援借嚴羽話頭而稱為「興趣」，這在《文學概論》一書博引旁徵、大有淹貫中西之勢的論筆下，最終朝向一種超逸於現實反應、實用意義的純粹性審美價值。總之，「比」、「興」之義的分辨，特別是「興」義的發揮，對王先生「文學」觀念的建構而言無疑統其關鍵。

徐復觀把《文心雕龍》一書的核心關懷，歸結稱為「文體論」。他所謂的「文體」，出於「情性」；構成文體的「語言」，自亦出於「情性」。這是徐先生對劉勰文體論的理解，也是他對「文學」本質的基本預設觀點。因此，即使跳脫了龍學的研討脈絡，他所認知中的「比」、「興」之義，必須置入文體論的觀念系統方能得其真髓。據〈釋詩的比興——重新奠定中國詩的欣賞基礎〉一文來看，徐先生認定詩之得以成立的根本因素及批評標準，取決於「感情化的程度」，而「比」、「興」正是促使詩歌趨於「感情化」的不同思維型態。要言之，「比」是創作主體對「感情」加以「反省」的思維；「興」則為創作主體的「直感」，具體展現為詩人感物而動的「觸發」，以及此一感情因所以觸發之外物而在詩中構成的某種「形像」。換言之，徐先生釋「興」，兼融「觸發」、「形像」二義，尤偏重於後者。他之所以推崇「興」是「詩的生命」、「詩中的最勝義」，乃是在「比」的對比下，進而彰明「興」的「形像」係與詩中的感情主題「溶成一片」，臻致一種主客合一的極致詩境。這種觀念究竟和王夢鷗所論有何落差？我們必須審慎分辨：徐復觀如此崇高的「興」義，緊緊繫於詩中「形像」的「感情化」，實為其文體論的一環；而在徐復觀文體論系統觀照下，王夢鷗從「構辭法」的角度釋「興」，視為「語言藝術」的具現，那就等於是未遑深識文學根柢的浮泛之談。徐先生嘗自豪於「頗能論詩」，<sup>133</sup>他論詩的旨趣顯然希在語言技藝之外，進層去掌握詩人的「感情」、「情性」，為此則又特別強調「人格的修養」，誠所謂工夫在詩外。他之論詩、論詞、論畫、論人倫鑒識活動，均有相同的強調，這是他所體認的「中國藝術精神」。王先生的觀點，恐怕正被評定為根本悖逆了「中國藝術精神」。

徐復觀終究是站上「中國藝術精神」的制高點去談詩之「比」、「興」，氣

<sup>133</sup> 徐復觀：〈自序〉，《中國文學論集續篇》，頁1。

魄恢弘，其對「中國文化的責任感」，<sup>134</sup>令人肅然遙想。然則王夢鷗所論之「興」，決破了「以興論詩」的舊慣，於詩外亦施用於小說、戲劇等體類，「興」遂成為一個解釋效力、運用範圍更寬廣的文學理論觀念，我們於焉尤能看出他資借古典文論養料以創構當代文論的宏圖。如此宏大的企圖心，實關涉於王先生早年的電影編劇經驗，並有「與時代對話」的深刻意義，即是透過標舉「語言的藝術」，去抗衡 1950 年代反共文學的霸權時代下，「文學」之可能淪為政治、經濟、道德教條的附庸，捏塑文學之異於其他學科的純粹性審美價值。對這份時代意義的追尋，也間接導致了他對 1970 年代以降援借新批評方法析解中國古典文學的潮流，特別懷有一種「寬容」的態度。

回首王、徐之爭的學術史公案，本文所做的工作乃是加以梳理、比較，探掘雙方的觀念結構和意義。但這是一場未曾弭平的戰火，王、徐留下了一個棘手的問題：閱讀文學作品，到底應在多大程度上考慮「作者」？詩是作者的真實經驗投影嗎？王夢鷗本於「語言的藝術」，論「興」而激賞「想入非非」，遂釐定文學作品的特色是「虛構性」；<sup>135</sup>徐復觀認為文學根於「情性」，所倡導的「追體驗」，正是一種蘄向於「站在與作者相同的水平，相同的情境，以創作此詩時的心來讀它」的讀法。<sup>136</sup>王、徐見解不同，可能衍發學術史上另一起關於「比興寄託」之說的精彩論辨，本文顧及論旨，只能留待來茲。

<sup>134</sup> 徐復觀：〈再版補編自序〉，《中國文學論集》，頁 1。

<sup>135</sup> 王夢鷗：〈「文學」定義之一考察〉，《古典文學論探索》，頁 6。

<sup>136</sup> 徐復觀：〈環繞李義山（商隱）錦瑟詩的諸問題〉，《中國文學論集》，頁 254。

## 徵引書目

- 王忠明：〈一代宗師王夢鷗九十壽誕〉，《聯合報》第 35 版（文化廣場），1996 年 10 月 19 日。
- 王鼎鈞：〈夢老坐在「小說創作班」像牧人等他的羊〉，《中央日報》第 16 版（中央副刊），1994 年 9 月 16 日。
- 王夢鷗：《文藝技巧論》，臺北：重光文藝出版社，1959 年。
- \_\_\_\_\_：《文學概論》，臺北：帕米爾書店，1964 年。
- \_\_\_\_\_：〈劉勰論文之特殊見解〉，《國立政治大學學報》第 17 期，1968 年 5 月，頁 1-19。
- \_\_\_\_\_：〈古代詩評家所講求的純詩〉，《中外文學》第 2 卷第 9 期，1974 年 2 月，頁 8-14。
- \_\_\_\_\_口述，季季筆錄：〈探索，嘗試，創造！〉，收入〈新文學的再出發——文藝節特輯〉，《聯合報》第 12 版（聯合副刊），1979 年 5 月 4 日。
- \_\_\_\_\_：〈劉勰論文的觀點試測〉，《中外文學》第 8 卷第 8 期，1980 年 1 月，頁 6-19。
- \_\_\_\_\_：《古典文學的奧秘——文心雕龍》，臺北：時報文化，1981 年。
- \_\_\_\_\_：《古典文學論探索》，臺北：正中書局，1984 年。
- \_\_\_\_\_：《傳統文學論衡》，臺北：時報文化，1987 年。
- \_\_\_\_\_：《文學概論》，臺北：藝文印書館，1998 年。
- \_\_\_\_\_：《文藝美學》，臺北：里仁書局，2010 年。
- 王蘭芬：〈五四獎頒獎，溫馨感人〉，《民生報》第 A11 版，2001 年 5 月 5 日。
- 林明德：〈學人專訪：王夢鷗教授〉，《漢學研究通訊》第 10 卷第 4 期，1991 年 12 月，頁 297-301。
- 柯慶明：《現代中國文學批評述論》，臺北：臺大出版中心，2020 年。
- 徐復觀：《中國藝術精神》，臺北：臺灣學生書局，1966 年。
- \_\_\_\_\_：《論戰與譯述》，臺北：志文出版社，1982 年。
- \_\_\_\_\_：《中國文學論集續篇》，臺北：臺灣學生書局，1984 年。
- \_\_\_\_\_：《中國文學論集》，臺北：臺灣學生書局，2001 年。
- 梁宗之（王夢鷗）：《小說概論》，臺北：康樂月刊社，1954 年。
- \_\_\_\_\_：〈談「文學概論」〉，《筆匯》革新號第 1 卷第 3 期第 41 號，1959 年 7



月，頁 25-27。

高大鵬：〈覺來無處追尋——王夢鷗先生辭世三周年紀念〉，《中國時報》第 E7 版（人間副刊），2005 年 9 月 20 日。

記者：〈蘇教廳徵求電影劇本「孤城落日」當選〉，《中央日報》第 2 張第 4 版（教育與體育），1936 年 11 月 24 日。

記者：〈教育部徵求教電劇本揭曉〉，《中央日報》第 2 張第 4 版（教育與體育），1937 年 4 月 2 日。

記者：〈得獎人談感想〉，《聯合報》第 9 版（文化新聞版），1986 年 2 月 21 日。

尉天驄：《回首我們的時代》，新北：印刻出版社，2011 年。

梁宗之：〈漫談詩境界〉，《暢流》第 17 卷第 8 期，1958 年 6 月，頁 2-4。

陳芳明：《臺灣新文學史》，臺北：聯經出版公司，2011 年。

黃景進：〈王夢鷗先生的文藝美學〉，收入淡江大學中國文學研究所主編：《文學與美學》第 4 集，臺北：文史哲出版社，1995 年。

虞君質：〈對於徐復觀藝術觀點的批評——兼論他的品格與風格〉，《作品》第 3 卷第 1 期，1962 年 1 月，頁 9-12。

廖棟樑：「心理、語言與意義：論王夢鷗先生的語言美學（第 2 年）」，科技部專題研究計畫期末報告，2014 年 10 月。

顏元叔：〈敬覆徐復觀老先生〉，《中國時報》第 12 版（人間），1979 年 6 月 13-15 日。

顏崑陽：《六朝文學觀念叢論》，臺北：正中書局，1993 年。

羅宗濤：〈追隨從悟道灑落到忘形——我與王夢鷗老師的師生緣（上）〉，《中央日報》第 19 版（長河），1996 年 10 月 19 日。

羅茵芬：〈從山城小舞台到中央研究院〉，《中央日報》第 16 版（中央副刊），1994 年 9 月 16 日。

龔鵬程：《文學批評的視野》，臺北：大安出版社，1990 年。

——：《文化符號學》，臺北：臺灣學生書局，2001 年。

狄葆德（Albert Thibaudet）著，梁宗之譯：〈小說的結構形式〉，《文藝創作》第 42 期，1954 年 10 月，頁 118-123。

福斯脫（E. M. Forster）著，梁宗之譯：〈論小說的情節〉，《文藝創作》第 28 期，1953 年 8 月，頁 55-65。

Lascelles Abercrombie 著，梁宗之譯：〈文藝技巧論〉，《文藝創作》第 51 期，  
1955 年 7 月，頁 127-132。

# *Bi, Xing, and Literature: A Disagreement between Wang Mengou and Xu Fuguan*

Chen, Ying-Chieh\*

[Abstract]

Wang Mengou's article "Liu Xie Lunwen Guandian Shice" was published in the *Chung Wai Literature Quarterly* in 1980. This article was immediately criticized by Xu Fuguan's article in the *China Times*. Wang and Xu both build the basis of their discourse by interpreting Liu Xie's *Wenxing Diaolong*, but their differences of opinion depend on two different ideas of "Literature". Both of them once believed that the key concepts of "Literature" were *bi* (比) and *xing* (興), but their understanding of *bi* and *xing* was different. Wang believed that they refer to certain rhetorical devices, which proves that "Literature is the art of language". Wang's literary concept was a comprehensive literary concept that penetrated poetry and narrative genres. In comparison, Xu believed that *bi* and *xing* were two ways for creators to treat their feelings, his literary concept breaks the boundary between literature and painting, and is actually a kind of "Chinese artistic spirit". In addition, the differences between the two also reflected the two different orientations of the "New Criticism" viewed by Taiwanese scholars at that time.

**Keywords:** Wang Mengou, Xu Fuguan, *bi* and *xing*, Literature, Chinese Artistic Spirit

---

\* Associate Professor, Department of Chinese Literature, National Chengchi University.

