

天人合一：興詩中的「道」

蕭麗華*

大綱

壹、前言

貳、結語

*國立臺灣大學中文系教授

摘 要

「天人合一」是一個極複雜的命題，多數人把他納入儒家系統來解讀，本文以詩經為題材，以「天人合一」為命題，正欲突顯《詩》經過儒家思想正典化過程所失去的「道」文，即興詩之原始面貌。欲知《詩》，應從「興」入手，回復「興」詩中的「道」，就是回到「天人合一」的起點。如此，「興」在詮釋歷史上的歧義自可消弭。為了系統說明，本文除前言、結論外，全文凡分五節，第一節從歷代「興」義之解釋起論，以呈現自先秦、漢魏以來各色「興」義之糾葛；第二節針對近代學人中徐復觀、葉嘉瑩、陳世驥、周策縱等之論見加以層次化辨析，看出徐復觀、葉嘉瑩之「興」義偏向創作緣起論，陳世驥、周策縱之「興」義較近初民文化，但陳先生重「興」之盤游頌舞與反覆迴增之音韻，周先生重「興」之祭儀；第三節專從神話原型論「興」之本義乃言靈道說，是初民集體潛意識之表現，此即「天人合一」；第四節將種種「興」義以本義、衍生義、第一義、第二義之次序歸納為三，輔以詩例逐一論析，最後仍以「天人合一」為歸；第五節從《詩經》中撮舉「興」詩為例，以原型與非原型方式具體解讀，以證明何謂「興」詩中的道。綜言之，興的起始義離不開神祕性的感發，在初民社會，它是集體潛意識透過宗教儀式的顯現；在後代文學理論與文學技巧中，它是個體生命在創作的剎那，應物而感的「靈感」；在文本中，它是一種體裁，一種情景交融自然生發的音韻與聯想的語文形式。這是本文對「興」所體認的三層次意涵。

關鍵字：道、興、詩、詩經、天人合一

壹、前言

「天人合一」是一個極複雜的命題，多數人把他納入儒家系統來解讀^{註 1}，本文以詩經為題材，又冠以天人合一的命題，因此很容易令人連想到儒家的天道人倫觀。這代表《詩》在經典化的過程中，已經過政治/道德化的詮釋，這也是中國經典傳統的「基本性格」^{註 2}，循此詮釋，《詩》往往無涉於文學^{註 3}，成為「風以動之，教以化之」的詩教意義。長期以來《詩》與儒家思想是合一的，這意味著歷代詩經學所建立的各色詮釋系統，是以「人文解釋「道」文^{註 4}」的方式所構設起來的。因此對於《詩》，一切詮釋都是後設的（meta），也許這樣能企及人文的終極關懷（ultimate concern），但這終究扭曲了詩的本質。使一些存在於詩的原始問題，未能得到原貌呈現，尤其是「興」詩之所以為詩的主要質素，長久來已成為詩經學中最糾葛不清的問題，這或許是《詩》經過「正典化」（canonization）所造成的拘束。這正是 Robert Eno 所說的：「中國

註 1 近代學人金中程〈從詩經看錢謙的天人合一觀〉成大歷史學報 23 期、呂宗麟〈論儒家中的天人合一觀〉宗教哲學 3 卷 4 期、劉述先〈論孔子思想隱涵的天人合一貫之道〉中國文哲研究集刊第 10 集等等，多數均為儒家視野，僅少數學人能在儒家外有較寬廣較全面的觀察，如季漢林〈天人合一新解〉文化雜誌 17 期、張亨〈天人合一的原始及其轉化〉見氏著《馬文之絜論集》頁 249。

註 2 徐復觀《中國經學史的基礎》六：「經學是由詩書禮樂易春秋所構成的。它的基本性格，是古代長期政治、社會、人生的經驗累積，並經過整理、選擇、解釋，用作政治社會人生教育的基本教材的。天而自漢以後，兩千年來，成為中國學堂的骨幹。它自身是在歷史中逐漸形成的。學生書局 71 年版，頁 1。

註 3 林宗宏〈詩經傳統意識——解析與重建〉指出，《詩經》不是為了文學目的（美感經驗）而被製成的，這也就是說，《詩經》無涉於文學。國文天地 3 卷 2 期。

註 4 葉維廉〈比較文學叢書總序〉認為「導向文化歷史的理論，很容易把討論完全走向作品之外，背棄作品之為作品的美學屬性，而集中在社會文化現象的講述。」「但考慮到歷史整體性的理論家則會在社會文化素材中企圖找出「宇宙秩序」（道之文—天象、地理）、「社會秩序」（人文—社會組織、人際關係）及「美學秩序」（文學肌理的構織）」見氏著《比較詩學》頁 15、16，東大圖書公司 1983 年版。

詮釋學的特色：以人為重心，非以文學意義為重心」，同樣的 Steven Van Zoeren 也認為：「對言志之《詩》的解讀，常常是道德詮釋學上的工作」^{註 5}。

本文以「天人合一」為命題，正欲突顯《詩》正典化過程所失去的「道」文，即詩之原始面貌。欲知《詩》，應從「興」入手，回復「興」詩中的「道」^{註 6}。這就是回到「天人合一」的起點。如此，「興」在詮釋歷史上的歧義自可消弭，而中國經典詮釋的「人」文工程，也才能不掩蓋掉「道文」天然之美。

一、

欲讀詩必先了解「興」，很多詩經學者都知道這點的重要性^{註 7}，但往往侷限於聖教人文及歷代歧說，很少能還予「興」原始意涵。這是歷代詩經學糾葛最深的一個問題。

一般論「興」從孔子「《詩》可以興」（《論語·陽貨》）及「興於《詩》」（《論語·泰伯》）開始。《論語》中「興」字共 9 見，其中有 7 次用作「起興」之義，^{註 8}；或者從《周禮·春官大師》掌教六詩「曰風，曰賦，曰比，曰興，曰雅，曰頌」及《詩大序》「詩有六義焉：一曰風，二曰賦，三曰比，四曰興，

註 5 見李淑珍文〈現代西方詮釋下的中國註疏傳統〉一文頁 13，轉譯 Robert Eno, "Towards a History of Confucian Classical Studies" Pro5, Early China, no.17 (1992)。台大「中國經典詮釋傳統」第 3 次研討會。

註 6 本文以「興詩中的道」為題，受張隆溪《道與羅各斯》一書啓發，張氏指出 Logos 一語有理性（ratio）與言說（oratio）的意思，而道（Tao），這個漢字同樣包含了思想與言說的二重性。見該書頁 72-73，四川人民出版社 1998 年版。

註 7 例如王禮卿〈詩經興體釋例〉云：「毛公特著興體，不憚煩瑣，具徵興於全經之重要，故治詩不明興之義例，無本之學。」孔孟月刊 31 卷 11 期。又如文幸福《孔子詩學研究》云：「不知比興無以觀詩。」學生書局，民 85 年版，頁 76。

註 8 見葉舒憲《詩經的文化闡釋》頁 395，湖北人民出版社 1994 年版。

五曰雅，六曰頌」之說開始。儘管孔子的「興」不是六義的「興」^{註 9}，但這兩者都已預設《詩》在孔門教育下的意義，都不是興的原始意義。

最早對興義的內容或作用提出較具體的解釋者，是東漢鄭玄：

風，言賢聖治道之遺化也；賦之言鋪，直鋪陳今之政教善惡；比，見今之失，不敢斥言，取比類以言之；興，見今之美，嫌於媚諛，取善惡以喻勸之。^{註 10}

到唐代孔穎達云：

風雅頌者，詩篇之異體；賦比興者，詩文之異辭耳。

又云：

司農又云：「興者，托事於物」，則興者起也，取譬引類，起發已心。^{註 11}

宋朱熹則說：

本要言其事，而虛用兩句頌起，因而接續去者，興也。引物為況者，比也。^{註 12}

又云：

註 9 龍宇純〈也談《詩經》的興〉，中國文哲研究集刊 1，民八一年。

註 10 見《周禮正義》卷二十三，藝文印書館十三經注疏本，頁 356 上。

註 11 見《毛詩正義》卷一之一，藝文本，頁 16 上。

註 12 《朱子語類》卷八十一「詩」，漢京文化事業公司版，頁 821 上。

興者，先言他物以引起所詠之辭也。^{註 13}

歷代論六義者，以《詩》為主的傳箋注疏不計其數，無法在此一一稱述，但屈萬里先生認為，以風雅頌指《詩》之內容、性質，賦、比、興指三種不同體裁、表現方式，已是「詩經學」中的定論^{註 14}，我們若循此定論「興」為詩的表現技巧，則興之近於比的問題，雖歷經辨說，仍未得指歸。如前所引文字之外，譬如《文心雕龍》云：「比顯而興隱哉，比者，附也；興者，起也」（《比興篇》）鍾嶸云：「文已盡而意有餘，興也；因物喻志，比也」（《詩品序》），皎然云：「取象曰比，取義曰興」（《詩式》）。乃至近代學人，聲言從傳統經學氣氛中解放為純民歌文學者，如朱自清歸納「興」有二義，一是發端，一是譬喻^{註 15}；古史辨學者顧頡剛等人「起興」說^{註 16}等等，終未能釐清比興之間的差別。夏傳才在其《詩經語言藝術》中說：

歷代對賦比興三義的解說，賦義基本一致，比興二義則各抒己見，而尤以「興」義眾說紛紜。…他們的解說雖然紛雜，卻各自接觸了興義的不同方面，只是還未圓備周詳而已。^{註 17}

這段話很能為歷代「興」義的糾葛及目前尚未切解的情形作註腳。夏先生因此提出較圓備周詳的「興」義，他認為：

從《詩經》運用這種手法來看，「先言他物」的起興與下文的「所

註 13 《詩集傳》關雎篇注，中華書局民六七年版，頁 1。

註 14 屈萬里《詩經詮釋》，「敘論五：六義四史正變之說」，聯經出版事業公司，民 73 年版，頁 11。

註 15 見朱自清《詩言志辨》，漢京文化事業民 72 年版，頁 53。

註 16 見《古史辨》第三冊，明倫出版社民 59 年版。

註 17 夏傳才《詩經語言藝術》，雲龍書屋民 79 年版，頁 119。

詠之詞」的關係，大致有三類情況：第一類是興詞只有發端起情和定韻的作用，而與下文在意義上沒有什麼聯繫，即朱熹所說的「全不取其意」；第二類是起興的形象與下文「所詠之詞」在意義上有某種相似的特徵，因而能起一定的比喻作用，即毛、鄭所說的「托物起興」「興寓美刺」；第三類是起興對正文有交代背景、渲染氣氛和烘托形象的作用，達到鍾嶸所說的「文已盡而意有餘」的效果。^{註 18}

這個說法照顧了歷代多元分歧的意義層次，表面上是給「興」義一個較圓滿的文字答案，其實並未觸及「興」義的原始。此外，文幸福先生也曾對比興有細密的比較：

	興	比
本 質	思想情感潛藏未經反省 不自覺其存在	思想情感成熟並經反省 確然知其存在
物 象	感情外觸而生 故起情之物象乃適觸偶遇	感情內省而發 故附情之物象乃理智尋索
方 法	觸物起情 故先言物象以引起所詠之情	索物托情 故以彼物比此物
意 象	物象與主題之關係純屬主觀 為感情之興會故意在言內	物象與主題之關係事屬客觀 有理路之可尋故意在言外

註 19

二、

以上興義的糾葛與最周全細密的定義，都只是後設的，我們可視之為詩經

註 18 夏傳才《詩經語言藝術》頁 120。

註 19 文幸福《孔子詩學研究》，學生書局，民 85 年版，頁 69。

闡釋學系統中的各色答案，詩經闡釋學起自孔、孟、荀、毛詩序^{註 20}以迄於今，歷代分合異同的問題不在少數，興義一端裴普賢先生已有縱貫歷史的整理。

^{註 21}本文踵事增華，只在突顯一個原始性的及先於周社會存在的問題，一個無始終，超時間存在的問題，此為興的原始、興的生發。這個問題在前輩學人如徐復觀、葉嘉瑩、陳世驥等都曾或多或少觸及，例如徐復觀〈釋詩的比興〉說：

興所用的事物，因感情的融合作用，而成爲內、外、主、客的交會點。此時內、外、主、客的關係，不是經過經營、安排，而只是「觸發」；這便是興在根源上和比的分水嶺。^{註 22}

徐復觀從詩的生發，也就是興的根源著眼，其實已碰觸到興的原始之一，但他的說法是不落入時空的，既未考慮周初社會，也完全未考慮詩經作者興詩的背景，只是超然獨立的看創作共相。因此他自己也說，他的說法在前人如朱傳的「引起」說，文心雕龍的「起情」說都已經說到了。這種說法站在詩情根源的發抒過程中說，在概念上雖然可以清楚區別，但實際創作的詩人，並不會按比興的清晰概念去作詩，加上創作技巧的巧拙及讀者理解的參差，因此，想要於作品中分辨賦、比、興，必然是無法完成真正任務。

不過，我從徐復觀此文得到幾點重要提示：

1. 站在純理論的立場，通過詩經的作品，以探求詩的原型是可以

註 20 在先秦孔孟荀已分別引詩、論詩，是對《詩》詮釋的開始，到漢代毛詩序更見系統理論，因此近人有引西方 hermenutics，一詞來看詩經注疏、引說者，如林耀澐〈詩大序的文學理論與「詩經解釋學」的建立〉一文，孔孟學報六十五期。

註 21 裴普賢先生曾將歷代學者解釋比興的理論歸納爲「傳箋興喻派」、「興以情立派」、「興聲無義派」與「綜合分析派」四類，見〈詩經興義的歷史發展〉一文，收於《詩經研讀指導》，東大圖書公司，民 66 年版，頁 322。

註 22 見徐復觀《中國文學論集》，學生書局民 69 年版，頁 91-117。

把他（指比興）分別得清清楚楚。

2. 詩經是由口傳文學進入書寫文學階段中的產物。（徐先生稱之為「化石詩」）。
3. 興的出現，正是天籟，直感地抒情詩的產物。

（以上為徐先生原文文字之摘錄，出處同註 22）

因此我認為從創作緣起談「興」以外，「化石詩」的時代性意義（及周初社會背景）也是興之原始問題。徐先生選用了「原型」一詞，是否即心裡學上 archetypy 之義？他與中華民族乃至人類的集體潛意識的關係如何？這些是否可統稱之為「天籟」？這都是我讀徐文所觸發的聯想。

葉嘉瑩先生也曾以詩之生發來闡釋「興」，他說：

賦、比、興三名所標示的實在並不僅是表達情意的一種普通技巧，而更是對於情意的感發的由來和性質的一種區分。^{23 24}

葉先生指出情意之感發，正是詩之源起，蔡英俊還因此進一步認為「賦比興絕對不是單純的修辭技巧」「他毋寧是出現在一篇作品的開端處，成為整首作品的主導動機，藉以決定作者以何種方式帶領讀者進入詩的世界、情感的世界。」²⁴ 葉、蔡二人雖同徐復觀一樣觸及到興在創作產生時的原始意涵，但終究仍落入「興的作用大多是物的觸引在先、而心的情意之感發在後，而比的作用，則大多是已有心的情意在先，而借比為物的表達則在後」等興而比，比而興與

註 23 見葉嘉瑩《迦陵談詩二集》，〈中國古典詩歌中形象與情意的關係例說：從形象與情意之關係看賦、比、興之說〉一文。

註 24 蔡英俊《比興物色與情景交融》，大安出版社民 75 年版，頁 131。

問題中，不過，他們已點出近乎神祕主義^{註 25}的詩人靈感生發的問題。

陳世驤〈原興：兼論中國文學特質〉一文是目前探索「興」義，較能觸及「興」之原始的一篇文章。他一方面能落實到周初社會，追索詩三百形成的過程，又能溯迴詩之本質問題，兼顧到美學共相通則。他說：

在美學上，「興」或可譯為 motif，且在其功用上，可見詩學所謂複沓 (burden)、疊覆 (refrain)，尤其是「反覆迴增法」(incremental repetitions) 的本質。

「詩」和以足擊地做韻律的節拍此一運動及有關係，尤其是古文字的象形。以足擊地做韻律的節拍，顯然是原始舞蹈的藝術，和音樂、歌唱同出一源。

又說：

「興」字是比「詩」字更屬於「原始的會意字」(primary ideogram)。假定「詩」的基本意義以透露出周初對詩經作品的一般看法，則「興」的基本意義(起源比「詩」更早得多)更可以顯示在周朝初年對詩經所據的特殊意義。

基於古文字的考索，陳世驤從「興」的初形(即𠂔)，承繼商承祚〈殷契佚存考釋〉得出一個結論：「興是群眾合力舉物時所發出的聲音」，又承郭沫若〈卜辭通纂考釋〉的看法，得出另一看法：「舞誦」「盤游」。因此陳先生定義「興」

註 25 同前揭蔡英俊書，頁 153。蔡英俊文註四十三云：「詩論中強調靈感或想像力，都必然會傾向於神祕主義的論調」，蔡先生並引英·柯伍德《藝術哲學大綱》說「靈感可謂是宗教感情」。

的原始意涵：「乃初民合群舉物旋游時所發出的聲音，帶著神矢飛逸的氣氛，共同舉起一物體而旋轉」。^{註 26}「興」字素樸的原貌，其原始歌舞產生的初型因而呈現。周策縱《古巫醫與六詩考》也曾專章考論「興」的由來，見解與陳氏接近。他認為殷商甲骨文中的「頁」都是祭儀名稱，與祈求或歡慶的宗教活動有關。^{註 27}

這意味著《詩》中的興體詩原有著代表初民天地孕育初的淳樸心象、音樂和歌舞。這些突破性的觀點，是前引徐、葉諸先生未論及的。這是以初民社會為依歸，把「興」從「六義」的困境中帶開，有重新估量的視野。

三、

以上引周、陳、徐、葉諸說都觸及「興」之原始意義，也分別有文學本質與初民社會的不同視野。但是「興」義所包容的「上舉歡舞」之義時，也曾有「源自群體對農作豐收和子孫繁衍的關切」之論，陳先生更引察恩伯爵士(F.B. Gummere, *Origins of Poetry*) 的說法：「因為對繁衍的關心是群衆歡舞的中心精神，女性自然而然站在領導的地位，而且舞蹈的刺激也帶著愛欲的氣味」^{註 28}，這段話儼然已有「原型」說的雛形。

近世以來，古史資料出土日多，神話與原型批評的研究愈顯，二者使詩經研究的方向有向原初社會接近的機會，能提供我們對「興」義作更深刻的思考。

最早採取神話原型方式^{註 29}解讀詩經的是法國漢學家格拉耐，於 1919 年出

註 26 見《演說驢文存》，點文出版社民 64 年版，頁 219-266。

註 27 見周策縱《古巫醫與六詩考》頁 217，聯經出版公司 1986 年版。

註 28 前揭演說驢書，頁 234。

註 29 原型(Archetype)一詞意為原始方式，原始模型，本來出於希臘文 archetypus，arche 意即最初的、原始的，typos 即形式。原型批評，又稱神話批評，是本世紀影響較

版《中國古代的祭禮與歌謠》，此書結論《詩經》中的歌謠是「季節祭的宗教情感產生」。「歌謠表現了自身共生的愛情。」「這種定時的愛情通過舞蹈歌唱隊的古老的歌唱表現出來。」^{註 30}這個看法影響了日本學者白川靜，有《中國古代民俗》一書，其中第三章「言靈的思想」主要討論的就是「興」的問題。他說：「古代歌謠詩篇的產生，當在咒儀作為民俗仍然流行，言靈思想仍然廣泛存在的時代。」而興「一般作為對這些對象（指地靈）的贊語，並由贊頌而感受其對象所具有的咒術力量。...這就構成興之起源的本質」，又說「這種祝歌的形式被破壞，逐漸變成類型化的東西，並脫離本來的祝頌詩而單獨使用，在他的表現機能上也就發生了變化。」他甚至認為「比喻是興的發想的墮落形式」^{註 31}。我們如將白川靜的看法與前引陳世驥的原興說比較，一從神話原型入手，一從古文字學入手，所得結果殊途同歸，這證明興的原始意涵是不能脫離初民社會的「言靈」「道說」，與宗教儀式，甚至咒語唱頌等氛圍。執此原初意涵，來了解後來六義中的「興」，乃至於比興的分別，比顯興隱、物先物後或有意義關連、無意義關連等問題，都可迎刃而解。

大的一種文學研究法。其中以側重研究儀式與文學的「劍橋學派」和側重心理學的「榮格學派」的影響力最大。原型批評理論的集大成者是弗萊，弗萊之前也有 Frezer《金枝》，把原型的起源追溯到前宗教的巫術階段，其後有簡·赫麗生（J·Harrison）、吉爾伯特·墨雷（G·Murray）、傑茜·韋斯頓（J·L·Weston）及日本學者小金丸研一等，都從不同角度證明了藝術的原型即是人類早期的「祭禮儀式」「宗教儀式」，也就是巫覡等，他們都是側重儀式與文學的研究。法國人類學家維·布留爾則提出「集體表象」概念，與榮格「集體無意識」說極相近，這些都是弗萊文學原型說的前導。弗萊認為「神諭」即「原型敘述」，原型是文學中獨立交際的單位，它可以意象、象徵、主題、人物或結構單位，在作品中出現。原型有深刻的文化、心理根源。這個說法近於 Logos(道說)，這也是本文將「興」中的道推臻至天人合一的原因。

註 30 此書中譯本為上海文藝出版社 1989 年版。引文見 141。

註 31 白川靜《中國古代民俗》中譯本，陝西人民出版社 1988 年版，頁 46-83。本文此段引述文字摘自劉懷榮《中國古典詩學原型研究》文津出版社 85 年版，頁 9。

格拉耐和白川靜的看法都早在 30 年代以前，但這種針對詩經所作的原型探討，遲至近十年間才在海峽兩岸中國人的研究中出現。其中趙沛霖《興的源起》、傅道彬《中國生殖崇拜文化論》、葉舒憲《詩經的文化闡釋》、劉懷榮《中國古典詩學原型研究》是幾本值得注意的專著。如果以「原興」的角度來說，趙、劉二人的書中均已有深入的探討。

趙沛霖《興的源起》認為：「人類最初以“他物”起興，既不是出於審美動機，也不是出於實用動機，而是出於一種深刻的宗教原因。」他引用黑格爾《美學》說：「只有藝術才是最早的對宗教觀念的形象翻譯。」至於物象，他說：「用以充當原始興象的物象都是那些基本物象，如某些動物、植物和那些具有神話意義的物象。」他同時指出《詩》中的原始興象有「鳥獸」「草木」「魚類」「神話動物」四類。^{註 32}

我非常同意「興」義的原初必然帶有宗教氛圍，甚至是初民的集體潛意識的表現。但興象的具體指涉，也就是趙沛霖解釋的鳥獸、草木、魚類、神話動物各自所代表的圖騰意涵是否真切，我則採保留態度。譬如他說：「以鳥類為“他物”起興者」多有「懷念祖先和父母」的意涵。這個說法在〈小雅·小宛〉、〈小雅·黃鳥〉可以成立，但在〈周南·關雎〉則未必然。再如，他說：「以魚類為“他物”起興，其“所詠之詞”都與匹偶、愛情和婚媾有關」^{註 33}。這在〈齊·敝笱〉、〈陳·衡門〉可以證成，但〈檜風·匪風〉的「烹魚」，顯然無關。但這樣的努力已呈現興的源起意義，同時也考察出部份興象內容可信的傳統意念，提供後代文學意象深刻的認識空間。

趙沛霖該書除了詮釋興象原始之外，其實已觸及「興」脫離宗教的轉化，

註 32 見趙沛霖《興的源起—歷史積澱與詩歌藝術》明鏡出版社民 78 年版，頁 5-8。

註 33 前揭趙沛霖書，頁 14、28。

也就是「外化為規範化的藝術形式」，但是能把這種起始與衍化依歷史階段逐一探析者，屬劉懷榮《中國古典詩歌原型研究》一書粗具規模。劉氏首先從《儀禮》考察「興」字出現之頻繁，顯然是升降揖讓之際的禮節，又從古文字考察「興」字通於「釁」字，為祭祀名，到《爾雅·釋言》及《說文》釋興為「起」時，已是從儀式禮節的本義引申到感性生活或特定的心靈感受等等。^{註 34}

劉氏在考察興義原始之後，陸續探索「興」的原初「典禮儀式」義到「詩教」到後交「香草美人」與「審美體驗」等演變，這算是目前討論興義系統較完足的一部論著，使人可以了解興的起始義與其過渡到文學理論中的軌跡。（劉書不只討論興，而是賦比興合論。）

四、

興的起始義雖不開神祕性的感發，在初民社會，它是集體潛意識透過宗教儀式的顯現；在後代文學理論與文學技巧中，它是個體生命在創作的剎那，應物而感的「靈感」；在文本中，它是一種體裁，一種情景交融自然生發的音韻與聯想的語文形式。這是我目前對「興」所體認的二層次意涵。

以第一層次來說，興與象之間其實是一種「天人以和」或「天人同一」的表現，它生發於祭祀中。不管從祭祀典儀、字源本義或文化源流加以考索，都可證明。以祭祀典儀來說，「興」字於十三經中，以出現於《儀禮》者最多，達數十處，《儀禮》一書本記錄古代禮節儀式，不僅反映周代貴族各項生活禮節，其中也必保留部份遠古祭祀禮儀的痕蹟。^{註 35}前引劉懷榮《中國古典詩歌原型研究》據《儀禮》加以考察之說已知。《鄉射禮》云：「工不興，坐於樂正

註 34 見劉懷榮《中國古典詩歌原型研究》，文津出版社民 85 年版，頁 71-80。

註 35 參考馮友蘭〈儒家對於婚喪祭禮之理論〉一文，《古史辨》第二冊，出版社民 85 年版，頁 71-80。

曰：「正歌備」，鄭玄注：「不興者，瞽矇禮略也。」孔穎達疏也有進一步的說明：「以工告樂正，以卑告尊當興。今以瞽矇無目，不可責其備禮。故不興者，瞽矇禮略也。」可見「興」是一種下對上、卑對尊、人對鬼神所行的禮節。^{註 36}前引陳世驥、周策縱之考，也與祭儀相關（見第二節註 26、27）。從字源本義來說，商承祚〈殷契佚存考釋〉認為「興」象四手各執盤之一角而興起。^{註 37}、前引陳世驥也據郭沫若《卜辭通纂考釋》考云：「興又當有盤旋義，」群眾合力舉物並旋游，在情緒歡愉時發出邪許之聲。^{註 38}、又周法高《金文詁林》考云：「興字、般字與樂舞有關」。^{註 39}以上諸家之說可以看出「興」字本義源自古代祭禮。再以文化源流來說，從卜辭中可知「興」祭為祖先崇拜的祭祀活動，而祖先崇拜的早期形態即圖騰崇拜^{註 40}，初民集體獻舞的祭祀，所觀注的正是人神以和的宗教體驗。

這種原初的第一層意義之「興」，在詩經中處處仍留有痕跡。在後代的文章作品中，也明顯留存現象，譬如唐元結〈演興〉詩四首，分別為〈招太靈〉、〈初祀〉、〈頌木魅〉、〈閔嶺中〉，是招神祭祀的民間祭典面貌^{註 41}，此時若離開招神祭祀的意涵去看這組詩，則幾乎無法解釋。例如〈招太靈〉與《楚辭·九歌》一樣充滿宗教色彩：

招太靈兮山之靈，山屹屹兮水泠泠。荷之瀝兮渺何年！木修修兮

註 36 見劉懷榮《中國古典詩歌原型研究》，文津出版社 85 年版，頁 72。

註 37 見李孝定編述《甲骨文字集釋》，中央研究院歷史語言研究所 1970 年版，頁 829。

註 38 同註 26。

註 39 見周法高編《金文詁林》，香港中文大學 1974 年版，頁 1482。

註 40 此據劉懷榮《中國古典詩歌原型研究》頁 87-91 所考，文津出版社 85 年版。劉氏徵引各派民俗學者如美國學者斯賓塞或俄國學者托爾斯托夫等學說來說明文化人類學上這種集體供牲之古老獻祭儀式與圖騰崇拜之關係。

註 41 見《全唐詩》卷 240 元結詩。上海古籍出版社 1986 年版，頁 607。

草鮮鮮，嗟魑魅兮淫厲，自古昔兮崇祭。禧太靈兮端清，余願致夫精誠。久嫋嫋兮忡忡，招楮靈兮呼鳳。鳳之聲兮起颼颼，吹玄雲兮散而浮。望太靈兮儼而安，澹油溶兮都清閒。

這本是招神祭祀的詩篇，內容寫到祭祀的具體場面和過程，但後人不解「興」義，卻說：「詩篇僅是招神邀神而做，序文提及的演興，在這一篇詩裡是找不到的。」^{註 42}

由此義來看，詩經中「關關雎鳩，在河之洲。」（〈周南·關雎〉）「桃之夭夭，灼灼其華。」（〈周南·桃夭〉）「楊之水，不流束薪。」（〈王風·楊之水〉）等等，其中的關雎、桃花與束薪，絕不是純粹的自然物，而是具有某種巫術神性的東西。正是靠這種巫術神性，自然物與人的某種特定的心靈狀態、心靈需求和願望等主觀內在的東西，得以聯結起來，這種心物關係是即心即物，亦心亦物，心在物中，心物渾然不分的。換言之，即是心的物態化與物的心靈化，這種心物關係與後世詩歌中的心物關係並不能完全等同，而是一種「神人合一」的集體潛意識的具現。^{註 43}

當這種圖騰觀念消隱之後，「興」與「象」，心與物之間那種聯結關係的神祕性便消失了，因此，代替以文化禮制下的「比興美刺」。或許雅頌中仍有具祭祀典禮意涵的詩篇存在，但已非原初巫覡性的神人合一，而是帶著「天命」「道統」的人文自覺，因此有毛傳鄭箋及漢人的比興觀出現。

離開第一義之後，「興」的意涵落入第二層次的物我聯結的聯想與象徵功能，也就是創作技巧的問題。此即「神性外物不再激發出人的宗教情感，而只

註 42 聶文鬱《元結詩解》，陝西人民出版社 1984 年版，頁 102-106。

註 43 以上看法引自前揭劉懷榮書頁 160。

是以一般的外物引起人的自然情感」^{註44}，此時，「興」已成為藝術創作和審美理論中的命題。所謂「興者，有感之辭也」(摯虞《文章流別論>)、「登高之旨，蓋睹物興情，義必明雅。」(《文心雕龍·詮賦》)這是從創作論；「援遠宋氏，顏謝譚犛，靈運之興會標舉，……」(《宋書·謝靈運傳》)「其旨遠，其興僻」「情幽興遠」「並多新興」「情興悲涼」(殷璠《河嶽英靈集》評常建、劉昫、賀蘭進明、崔峒詩)。這是從審美論。不管審美或創作論，「興」義此時的關鍵在「神與物游」「應物斯感」「神用遙象」，意即物象「已經不是耳目所接觸到的外物，而是經過情思變化所孕育的象，……是情貌結合，情景交融的象」^{註45}，落實為作品中的象即「意象」。

雖然「意象」已離開「興」本義的宗教性，但意象的產生仍有人在應物斯感下的神秘性。劉勰說：「獨照之匠，窺意象而運斤。」(《文心雕龍·神思》)，王昌齡說：「神會於物，因心而得。」(《詩格》)杜甫則說：「詩興無不神」(《寄張十二山人彭》)、「蒼茫與有神」(《上韋左丞相二十韻》)，這種獨照的、神交的「興」，即前引蔡英俊文所說的「靈感的神秘性」。如果我們用中國的「道」或西方的Logos來解釋的話，道與Logos同為形上學的「一」，即「永恆流轉著的火」，這個火即「神」^{註46}，人能體道，即能點燃出創造之火，在體道的刹那，情景交融，心物合一，此即「靈感」。所以嚴羽《滄浪詩話》說：「詩之極致有一，曰入神」(《詩辯》)。王夫之《夕堂永日緒論》說：「情景名為二而實不可離，神於詩者妙合無垠，巧者則有情中景，景中情。」又說：「含情而能達，會景而生心，體物而得神，則自有靈通之句，參化二之妙。」這個神妙靈通的感情如何致之？古今詩論各有其從語，劉勰說「神思」，嚴羽說「妙悟」，三十

註 44 同上，頁 309。

註 45 周振甫《文心雕龍今譯》北京·中華書局 1992 年版，頁 530。

註 46 見汪裕雄《意象探源》安徽教育出版社 1996 年版，頁 14。

禎說「頓悟」，我則稱之為「天人合一」，此即詩歌「興」的來源。

於此，我深深體會到「興」在神話原型的本義中，心物相互滲透，天人難解難分；在審美創作的引申義中，天人分化而重合。⁴⁷這兩者雖然有初始與演化之別，但都具有「天人合一」⁴⁸的特質，所以「興」中有體驗超越存在（即道）的珍貴價值。這是本文論述的重心。

五、

通過以上的論述，「興」的純理論性探討已完成。但實際落實在作品的詮釋分析時，實有重重困難。因為審美認知、藝術創作和宗教性觀照有「天人合一」的共同特徵，即使在理論上分辨得了其象喻內容的不同，及有意識與無意識的差別，面對作品仍然「詩無達詁」。換句話說，澄清「興」義並無法在作品中切確落實對意象的辨認，然而，它可提供我們讀《詩經》的多元空間。例如〈周南·關雎〉：

關關雎鳩，在河之洲，窈窕淑女，君子好逑。
參差荇菜，左右流之，窈窕淑女，寤寐求之。
參差荇菜，左右采之，窈窕淑女，琴瑟友之。
參差荇菜，左右芼之，窈窕淑女，鐘鼓樂之。

此詩毛詩、詩集傳都標為興體。在原型的探究下，趙沛霖認為其中「關雎」為鳥的意象，其原型有懷念祖先和父母之意。但歷代都做求女詩解讀，只是把關

註 47 鄭啓耀《中國神話的思維結構》重慶出版社 1990 年版，頁 10。

註 48 張亨〈天人合一的原始及其轉化〉指「天人合一」包括「自然與人的關係」「帝神與人的關係」「道與人的關係」，一般人使用「天人合一」一詞時，這三種指涉往往混一。見《思文之際論集》允晨文化出版社民 86 年版，頁 249。

雖當做情景交融的起興聯想而已。而其中的「荇菜」，趙國華認為花卉植物「象徵女性生殖器區騰」，「後來演化為單純象徵女性」，又「進一步發展為象徵男女愛侶」，^{註 49}這是原型探討。但後代多以「荇菜」只是「潔淨難取」之象徵^{註 50}，此則視「興」為修辭技巧或創作方法的解讀方式。至於詩序所謂：「關雎，后妃之德也。」毛傳：「言后妃有關雎之德」等，德治風化的比興義，在「興」的歷代闡釋系統中，也曾出現。因此深原型探「興」的方式閱讀，可讀到此詩源自氏族文化的鳥詞騰與生殖區騰；探引申的「興」義讀此詩，則欣賞到興象聯想與情景交融的藝術。然而我們無法截然斷定原型閱讀才是唯一正確的。又如〈邶風·燕燕〉：

燕燕于飛，差池其羽。之子于歸，遠送于野。瞻望弗及，泣涕如雨。
 燕燕于飛，頡之頡之。之子于歸，遠于將之。瞻望弗及，佇立以泣。
 燕燕于飛，上下其音。之子于歸，遠送于南。瞻望弗及，實勞我心。
 仲氏任只，其心淵塞。終溫且惠，淑慎其身。先君之思，以勸寡人。

此詩今人多做嫁女送行詩來閱讀，讀其情感與興象之生動，全詩情感固然蘊藉深婉，興象之「燕燕」，一般卻只視為即目之所望而已。裴晉賢先生以為：「詩中前三章皆以燕燕子飛起興，因燕子常成雙成對，追逐相隨，已經寓有預祝女子出嫁，夫唱婦隨，和諧相處之意。」^{註 51}《詩序》認為此是：「衛莊姜送歸妾也」。《鄭箋》則以史證詩，進一步解釋：「莊姜無子，陳子戴嬀生子名完，莊姜以為己子。莊公薨，完立，而州吁殺之。戴嬀於是大歸。莊姜遠送之於野，

註 49 趙國華《生殖器崇拜文化》中國社會科學院 1990 年版，頁 236-238。

註 50 崔述《讀風偶識》引毛亨《毛詩故訓傳》云：「其取興於荇菜者，菜在水中，潔淨難取」。文幸福《詩經圖南發微》亦云：「淑女有荇菜之潔」。學海民 75 年版，頁 179。

註 51 裴晉賢《詩經譯註讀本》（民書局，民 84 年版，頁 104。

作詩見巴志。」後來《孔疏》《詩集傳》《詩經原始》都用此說^{註 52}，使此詩的歷史情境溢然紙面，而「燕燕」也只不過是送別的情景之興。

到王國維《北伯鼎跋》考證：「自來說邶國者，雖以為在殷之北，然皆於朝歌左右求之。今則殷之故墟得於洹水，大且、大父、大兄三戈出於易州，則邶之故地不得不更於其北求之。余謂邶即燕，鄘即魯也。邶之為燕，可以北伯諸器出土之地證之」。此說一出，也就聯繫了原始地域，回到了殷商的燕鳥圖騰中。趙沛霖因此據《呂氏春秋·音初》有娥二女北飛不返，做歌「燕燕往飛」，及《史記·殷本紀》相同的記載，考訂商民族的始祖契為玄鳥所生，玄鳥即燕，燕是商民族的祖先神，《詩》之「燕燕于飛」是周人留有殷商原始詩歌「燕燕往飛」所體現的懷念祖先的圖騰痕跡^{註 53}。這個說法，使這首詩的「興」，從藝術審美觀點溯源到原型圖騰的宗教民族意識，增加詩歌神秘的與古史的世界，使莊姜在送兒媳婦歸宗的深摯情感不僅只是送行惜別而已，而是擴大到「先君之思」，展現對故國祖宗的懷念之情。

貳、結語

《詩》歷幾千年下來，它的文獻意義已包括經學、史學、文學及其他。它在孔門聖教的經學價值是無庸置疑的。在史學上，王陽明說「五經皆史」，章學誠說「六經皆史」，詩的上古始意義也毫無疑義。然而做為文學，李白〈古風〉說：「大雅久不作，吾衰竟誰陳」，杜甫〈戲為六絕句〉說：「別裁偽體親風雅，轉益多師是汝師」。《詩》開展了文學史上永恆的「風雅」典型，究竟指的是詩歌表現手法、修辭技巧或白居易式的反應現實、補察時政、洩導人情等

註 52 見《詩經名篇集釋集評》內蒙古教育出版社，1992 年版，頁 80-83。

註 53 見前揭趙沛霖書，頁 13-23。

社會功能？如果我們能回歸「興」的原始意涵，也就是「道文」之美，與一切文學表現手法或文學內容思想等「人文」之繽紛自不相妨礙。

本文只是做一種原興的工作，以提供對詩歌原始的深刻認知，也期待對意象原始有集體潛意識的探索，這並不表示歷代「興」的各種詮釋是錯誤的，反而映襯出「美刺」、「諷諭」、「起情」、「附理」等「興」的歷代闡釋系統有其繽紛的價值。然而原興的詠詩方式，卻有著豐富而迷人的「自然與生命」的原初世界，這是不容抹煞的。

Man and Nature are One —Commentary on “Tao” in “Hsing”

Li-Hua Hsiao *

Abstract

“Man and Nature are one” is a complicated topic. Most of scholars acknowledge it through Confucian School. Though is not the real concept of this paper. As “*the Book of Odes*” was canonized in a system of Confucian School, the literature of “Tao” was lost. That is why this paper will debate about it. “Hsing” is the key of “*the Book of Odes*”. To recognize “Tao” will reveal the real meaning of “Hsing” and that will put an end in all of the divided opinions. For this reason, the following paper is issued with 5 sections. The first section arranged many famous opinions of all the past dynasties and raised dispute over them. The second section picked up 4 modern scholar’s opinions and analyzed them systematically, toward the significance of “Hsing”. Two scholars, 徐復觀 and 葉嘉瑩, thought that “Hsing” is a kind of artistic inspiration. The other two scholars, 陳世驥 and 周策縱, thought that “Hsing” is a indication of Logos in the beginning of mankind’s history. The third section aimed the archetype, the

*Prof. of the Department of Chinese Literature, National Taiwan University

collective unconscious of Chinese ancestor and discussed the primordial image through Myth. The fourth section made a verdict about the meaning of "Hsing" and separated it into three implications. Finally the fifth section selected some poems from "the Book of Odes" with "Hsing" and read them pass the way or not the way of archetype. I think, in the beginning, "Hsing" is a way that mankind communicated with nature, in the later periods, "Hsing" is an inspiration of art and a method of symbolization. Thus end my conclusion.

Key words : Tao, Logos, Hsing, poetry, *the book of Odes*, Man and Nature are One