

「孔學與二十一世紀」
國際學術研討會論文集
2001年9月28～29日

比興的現象學—— 詩經詮釋進路底再檢討

謝大寧
中正大學中文系教授

在傳統經學中，詩經的詮釋方向雖也曾經經歷過幾次變動，比如說漢代的訓詁、六朝隋唐的義疏、宋明的義理等等，但大體而言，從孔子（甚至更早）依比興之旨為之定調以後，詮釋的基本典範就一直不曾有過變動，這現象一直到近代才有了一些改變。原則上說，我們向來視詩經為中國文學的鼻祖，這看法即使到今天，也依然沒變，但是我們也必須承認，以「詩經為中國文學之首出」的原則，其內涵在古今的理解上，是有重大不同的。今天我們多數人是以所謂純文學的觀點來理解這個原則，我們傾向於認為詩經乃是一些原初素樸的歌謠，而後為采風之官蒐集編成，基於此，我們乃有必要回歸詩經的原貌，而純以原始歌謠來看待它的文學美。當然從詩經的編成上看，說詩經包括一些素樸的歌謠，這自然是事實，但這個事實邏輯上恐怕並不必然就會導致另一個結論，亦即我們應

恢復詩經的純文學風貌，不過這樣一個結論卻又似乎是今天流行的觀點，也幾乎構成了目前所有詩經詮釋的基本典範。於此，我覺得之所以導致這樣一種詮釋典範改變的原因，似乎並沒有得到充分的檢討，我們好像都只是簡單地接受了上述的邏輯，因而總認為它原來是什麼，我們就應該還其原貌，而比興的老詮釋傳統反而是儒家對這種原貌的楊棄，或說是基於道德目的的運用。可是詩經之作為經典，其時代顯然較諸儒家的成立要來得更早，而我們似乎並沒有考量到，即使是同一個文本，當它作為原始口耳相傳的歌謠，和它之被編成同時並被當成了經典，其意義的改變，更何況我們也許還可以進一步來問，這些歌謠真的就只是我們想像中的如同閩南客家山歌一般的所謂民歌嗎？然則，這裡有沒有一些值得深入探討的問題呢？

在我看來，我相信章實齋「六經皆史」的說法，事實上以某種形式提供了此一詮釋典範改變的背景。當然我的意思並不是說此一改變直接源自章實齋，「六經皆史」亦自有其原來的意思，這意思是什麼，非本文所能具論，而我只是認為這句口號式的話，後來逐漸被窄化成六經皆是某種「史料性」的文本，這也就是說當經典只是史料的時候，史料自應依照客觀性的要求而還原其原貌，當這想法成為研究的前提後，遂使我們傾向於重新恢復詩經之為原始歌謠這樣一種還原工作。在這裡，我們乃看到了一個事實，亦即它和比興詮釋傳統所預設的前提對不對並沒有關係，而是當我們自認為我們較諸古人更能「客觀」地看待經典時，它事實上已經隱含了我們鮮少察覺的某種「經典意識」的改換；我以為正是因為我們對「詩經之所以為經」的看法改變了，才有了後來詮釋典範的改變。因此，在我們討論詩經的詮釋進路之先，乃有必要先回到所謂經典意識這個意向性概念的檢討上。

壹、關於經典意識

關於古今兩種顯然有別的經典意識，如果我們從現象上來作一個最簡單的區分的話，我以為今天我們已經很少從某種生命價值的具體實踐與體驗上來看所謂的經典了。基本上，我們今天經常只以某種「文化遺產」來看所有的經典，因此，我們界定所謂的經典，它意指的常只是做為某一文化體之最重要精神載體的文化創造物，它表示的只是供作認知上描述某一文化體的「文化標記」，換句話說，某一文化體之精神活動乃是主體，經典則是相對於這一主體活動最重要的客體。今天人們當然承認經典在文化上的優越地位，但原則上它也只是眾多文化載體中的一種，只不過它是較重要的一種而已。它和其它載體基本上還是同質的、平列的關係，其差別只是量上的、重要性上的差別而已。這就像我們今天走進任何一個博物館一般，其中的任何一種文物，都在訴說著這個文化，而我們彷彿以一個異文化的旁觀者一般，對這些文化產物投以疑惑、嘆賞以至理解等等不一而足的反應，經典對我們的意義就是如此。關於這點，我們只需要回味一下顧頡剛乃至多數古史辨學派學者的經典意識，便可以清楚看到。這也像一位異教徒之看待聖經、可蘭經或是佛經一樣，我們常常會把舊約當成猶太民族史，把默罕默德、釋迦牟尼當成異民族的古史人物，他們和我們自己的生命體驗基本上是不相干的。我可以因著經典而擴大我的認知領域，這基本上還是知識興趣層面上的事，或者說，這種意識下的經典，它根本就只是「抽象」的，它原本不在具體生活中。然而這樣的經典意識真的在經典成立之初，人們心目中的經典意識嗎？它是一種合理的經典意識嗎？

以下我想先以文學經典為例來作一些對照。在文學中，我們常常談到文學經典典律化的過程，當然，此處所謂的文學經典，它之為經典，和詩經之為經典，其意義並不盡相同，但既說到典律，其

中總會有可資對比處。以下，我茲先轉引一段法國批評家 Sainte-Beuve 在〈什麼是經典〉一文中，對文學經典所作的有名的界義，他說：

真正的經典作者豐富了人類心靈，擴充了心靈的寶藏，令心靈更往前邁進一步，發現了一些無可置疑的道德真理，或者在那似乎已經被徹底探測了解了的人心中再度掌握住某些永恆的熱情；他的思想、觀察、發現，無論以何種形式出現，必然開闊寬廣、精緻、通達、明斷而優美；他訴諸屬於全世界的個人獨特風格，對所有的人類說話，那種風格不依賴新詞彙而自然清爽，歷久彌新，與時並進。

這段界義一般說來，是相當完備易懂的，相信許多人亦能直覺地接受此一界義。不過對這段話中的幾個詞彙，我總覺得有些不安。他說「無可置疑的道德真理」、「永恆的熱情」、「對所有的人類說話」，這些詞彙在後結構以來的所有論者而言，無疑都是犯忌諱的「中心主義」式的帶著權力色彩的詞彙，因為它訴之於過多的普遍性、整體性，而這樣的抽象，終將難以抵擋另外的抽象。但是這是不是又代表著永遠只有特定的，相對某一歷史時空，某一意識形態的經典呢？抑或我們根本就該將所謂的經典解構掉？可是經典的存在這一事實本身，每每也的確指向著有某些越乎特定時空、特定意識形態的意義，這裡面自有一種特定的屬人的需求在，其問題也許只是出在我們永遠不可能以任何抽象的方式，去找出所謂意義底普遍的、整體的標準而已。葉維廉先生曾經舉了這樣一個有趣的例子說：

非西方的文化體系裡，像印地安人、非洲人、大洋洲人的文化裡，大部分還保留著他們口頭的形式和魅力。這些文化，

在早期考古人類學學者和詩人記錄和翻譯成文字形式的過程中，遭受了不少的損失。這些人類學者和詩人無不抱著與他們研究的民族固有的世界觀和美學活動大相逕庭的成見與偏見來對待這些文化。早期的人類學者時常忽略了口頭創作事件的全部過程，他們把其中特有的表達策略和重點統統拋棄，而僅僅從中抽離出一個「要旨」來。口頭創作的策略，一如祭儀事件裡相輔相成、融渾和諧的歌唱、擊掌、啞劇動作、舞蹈、擊鼓、吟哦（包括語字高低長短變調的發音和魔咒的成分），不應僅僅視為書寫文學封閉系統中所重視的「要旨」之「裝飾物」；它們本身是主要的形式與內容，是所有上述元素互相滲透、互為表裡、不可分割的一體。詩人和作家常常帶著建立在書寫文學理論基礎的創作意圖來處理這些祭儀活動或記錄，因此，他們無法正確地認識到發聲的效果，即興的功用和超越文辭的開放性等等，而往往把它們視為外圍的、邊緣的、甚至是無關的。這個態度反映在翻譯的情形是：一個包括了種種合唱的安排和魔咒而長達兩天的祭儀活動，時常被粗暴地減縮為一首僅僅數行的短詩，所有覆唱的部分都被刪略了；保留下來的只有寥寥無幾的所謂重要的母題，然後又依據西方文學理論典型的機械因果律和表現因果律的直線邏輯將這些母題串連起來。

我以為這個例子某種程度也可以指出歷來在討論經典之所以為經典的迷思，比如說詩經無疑就是那早已抹除了表達策略的口頭創作，而我們今天這種以純文學視詩經的態度，也正是建立在書寫文學的理論基礎上的某種「粗暴」的抽象。當然人亦可說，當詩經被記錄成文字開始，它便已經丟掉了口頭創作的特色，這原來是所有文字記錄均無可避免的問題。這樣的講法固然是事實，但葉先生這段話的重點，其實是在指出經由某種「要旨」的抽象，所表現出來

的對口頭創作以及那經由種種複雜的儀式性行為所蘊含的意義底刻意忽略。我們今天當然已經不可能恢復那口頭創作的原貌，但我們至少可以不要那麼粗暴，也應該好好思考那些創作背後可能的豐富內涵，因為其中其實蘊含了他們的全部世界觀，或者說那裡面正反映了他們對所謂真理世界的體會，而我們正該由此試圖進入這個世界，以尋求某種程度的對話。關於這種對話如何可能的問題，當然必須另外檢討，但不要自以為我們已經掌握了判斷真理的準則，無論如何總是避免粗暴的不二法門。對所有經典而言，如果說經典中真有所謂的真理的話，則這真理恐怕不會是在任何形式的抽象裡，而是在那形式與內容「互為表裡，不可分割」的一體之中。換言之，我們討論到經典之所以為經典，事實上正牽涉到真理觀的問題。關於這個問題，我以為海德格的檢討無疑是深具關鍵性的。海氏在其〈論真理的本質〉一文中，曾詳述了流俗的真理概念，此一概念原則說乃奠基於「符合性」上，這符合性建基在陳述之正確地「表象」了一物，於是陳述之正確（符合於一物）即成了流俗所認可的真理。但陳述之表象總「意味著讓物對立而為對象」，這即是主觀上之拉出主客對待，而後陳述即是在主觀上所形成之概念上的抽象。然而海氏云：

作為如此這般被擺置者，對立者必須橫貫一個敞開的對立領域，而同時自身又必須保持為一物並且自行顯示為一個持留的東西。橫貫對立領域的物的這一顯現實行於敞開之境中，此敞開之境的敞開狀態首先並不是由表象創造出來的，而是一向只作為一個關聯領域而為後者所關涉和接受。

這也就是說表象性的陳述並不能據有真理，所有的符合之正確性，如海氏所說，乃是「這種為結合著的定向的自行開放，只有作為向敞開之境的可敞開者的自由存在，才是可能的」，以此，海氏

乃說「真理的本質乃是自由」。當然，這自由並非意指著人的任意性，而是存在者之自行敞開，是以海氏云「自由便自行揭示為『讓存在者存在』」。依此，海氏乃綜結而言云：

如此這般來理解的作為讓存在者存在的自由是存在者之解蔽意義上的真理的本質的實現和實行。真理並不是正確命題的標誌，並不是由人類「主體」對一個「客體」所說出的，並且在某個地方——我們不知道在哪個領域中——有效的命題的標誌，不如說，真理乃是存在者之解蔽，通過這種解蔽，一種敞開狀態才成其本質。一切人類行為和姿態都在它的敞開之境中展開。因此，人乃以綻出之生存的方式存在。

這裡意指著真理乃是存在者之解蔽，而人之存在則只是相應著這個存在者解蔽的敞開之境底「綻出之生存」，也就是說真理擁有著人，是真理之自我敞開，人才能由之綻出，並將之把握為歷史。原則上說，人不能是真理的尺度，相反地，人在把握真理之解蔽時，倒是一方面「存在者整體」仍始終是在遮蔽狀態之中，而且另一方面也常由於人之「固執地持存」，而將真理把握成了「迷誤的非真理」，這倒真是莊子所說的由成心而來的是非，「道隱於小成，言隱於榮華」了。海氏云「我們把陳述之正確性的，根據的本質開端就在於遮蔽和迷誤之中」，此即是說，就本質言，任何抽象的真理的正確陳述，它其實皆只是讓真正的真理處於遮蔽與迷誤之中，換言之，我們前述所言的，今天流俗通行的經典意識，究其本質，它不獨不足以道出由經典所揭示的真理，而且根本就只是對經典真理的某種迷誤的把握而已，這當然是深深值得警惕的。

然而現在問題就來了，如果說我們今天「把經典推出去作為一個認知對象」的經典意識，它恆只是在迷誤中將經典把握為某種「非

真理」的話，那在經典成立之初時，人們的經典意識又是如何在把握經典真理的？而我們今天又當如何來把握經典真理呢？關於這點，首先我們當然得知道，在經典成立之初，就如上文所引述的葉維廉先生的說法，人們並不會將經典推出去，當成一個生命之外的認知對象，這也就是說我們不可以用任何一種抽象來考慮經典之所說。經典的文本從其發生上看，就如同某個藝術作品一般，總有其作者，或是來自編成者之編成活動，但經典之作為經，它從來不是專屬於哪一個個人的，相反地，作者的因素常常得先被抹掉，而後經典作為「常道」的意義乃能顯示出來。從字源上看，《說文》說「經，織也」，也就是織布機上的縱線，此線是固定不動的，因此乃引申出常道之義。但也因此，經字從字源上看，它便不能是抽象的，就像人不能離開衣服，衣服不能離布，布不能離經一樣，它必須恆常地「在場」，否則它就不能是經了。今天我們若將經典理解為任何一種認知對象，則無論我們給予它的判斷和評價有多高，它便已經不是在場的了，因此它也就不能真正當得常道之名，這就像海德格在〈藝術作品的本源〉中所說：

要是一件作品被安放在博物館或展覽廳裡，我們會說，作品被建立了。但是，這種建立與一件建築作品的建造意義上的建立，與一座雕像的樹立意義上的建立，與節日慶典中悲劇的表演意義上的建立，是大相逕庭的。這種建立乃是奉獻和讚美意義上的樹立。這裡的建立不再意味著純然的設置。在建立作品時，神聖作為神聖開啟出來，神被召喚入其現身在場的敞開之中，在此意義上，奉獻就是神聖之獻祭。讚美屬於奉獻，它是對神的尊嚴和光輝的頌揚。尊嚴和光輝並非神之外和神之後的特性，不如說，神就在尊嚴中，在光輝中現身在場。我們所謂的世界，在神之光輝的反照中發出光芒，亦即光亮起來。

經典也是如此，它之被確立為經，首先是以活的，現身在場的，與經典成立之初的人們底生命緊密相連的，同其呼吸的方式而確立的。在其中，真理就不只是通過經典而自行揭示了自己的這種「純然的設置」，而是進一步的「神聖作為神聖開啓出來」。我以為原初人們的經典意識正是如此，對他們而言，不是由他們選擇了某種東西、標準作品以為經典，而根本是真理通過經典而照亮了他們的世界。換言之，經典不是被哪個人創作出來的，也不是被什麼力量規定出來的，它現實上有沒有具體的作者，也沒有那麼相干，它就祇是讓真理在場而已。而人們也就因著這個在場，乃建立了他們的世界。所以這當中沒有懸隔，簡單地說，人們乃是活在經典之中。我以為我們唯有把握到了這一點，乃能真正區分出前述的古今兩種經典意識，從而我們也能了解到，把詩經當成純文學的作品，這看法背後所預設的經典意識，以及依照如此所把握的經典意義，其實是有嚴重問題在的。於是眼下的問題，乃是我們應當如何把握此一讓經典在場的真理？

一如前述，不管怎麼說，既然談到把握經典真理，那麼總必須依憑於一點，此即經典之「在場」。這對經典成立之初的人們言是如此，對我們言亦復如此。此兩者間如果說有差別，則其差別也許只是經典成立之初的人們，他們從不曾經驗過經典與生命相破裂的狀況吧！可是對我們而言，傳統經典已經在某種意義上脫離了在場狀態，於是我們乃有了一個棘手的新問題，亦即我們應如何恢復經典之在場呢？這裡，我們可以如是來想，它當然不是簡單地回到經典成立之初的狀況，過去的已然過去了，我們和過去的唯一聯繫，便只有經典文本自身了。經典文本假語言而呈現，但問題是經典的語言，和我們的語言之間，一定得仰賴某種翻譯以為轉渡，可是這翻譯如何可能呢？或者說這翻譯僅只需仰賴一些語文學家便可以辦得到嗎？關於這個問題，海德格在他那篇著名的〈阿那克西曼德之

箴言〉中，給了我們更多也更原則性的啓示。

這篇箴言乃是古希臘最古老也很簡短的箴言，它蘊含了極豐富的內容，也成為了古希臘最重要的經典話語之一，不過它的翻譯卻充滿了問題。這些問題依照海氏所說，主要乃出在從辛普里丘（Simplikios，六世紀時之新柏拉圖主義者）以迄尼采等人，無不是採取了柏拉圖、亞里斯多德的形上學概念，以為翻譯的基礎，但問題是箴言的語言不是來得比柏拉圖他們的語言更古老嗎？而我們不是去傾聽這更古老的語言，卻是拿晚出的概念去規範它，這會不會使箴言之真理一直處於遮蔽之中呢？於是問題也就跟著來了，我們應該怎麼傾聽這古老的箴言？擺在我們面前的，只有箴言的語言，和我們自己的習用語言，當然語文學家可以從許多事實證據，來為我們調整這兩者的界限，可是詮釋學史的發展，早就告訴我們這種詮釋技術的面向背後，還有更本質的問題，這問題用里克爾的說法，即是「存在者遭遇存在的方式」的問題。以此，關於傾聽這古老的箴言，海氏乃有了一段很不好懂的話，他說：

思想之箴言唯有再思想與箴言之所說的對話中才能得到翻譯。而思想乃是作詩，而且，作詩並不是在詩歌和歌唱意義上的一種詩。存在之思乃是作詩的原始方式。在思中，語言才首先達乎語言，也即才首先進入其本質。思道說著存在之真理的口授。思乃是原始的口授。思是原詩，它先於一切詩歌，卻也先於藝術的詩意因素，因為藝術是在語言之領域內進入作品的。無論是在這一寬廣的意義上，還是在詩歌的狹窄意義上，一切作詩在其根本處都是運思。思的詩性本質保存著存在之真理的運作。由於它運思著作詩，因而那種想讓思想的最古老之箴言道說出來的翻譯，必然表現為暴力性的。

這意思簡單地說乃是如此：與此箴言的對話，憑藉的乃是「存在之思」，這種思不是我們一般意義下的思考，而是一種「本質思考」，但什麼是本質思考呢？依照海氏的想法，語言總是自為地在說著，此一「語言說」事實上即是存在在說，因此「語言說」即是存在之「自現」(Ereignis)，沒有存在之自現就沒有人之說。這意思講起來似乎有些曲折，但我們只需試想，當一個詩人在自鑄一個尖新的意象時，他感覺到的恐怕不是他創造了一個詞彙，去準確地描摹了那個意象，而是那個意象背後的存在在向他言說，是存在之自我流出，詩人只是在靜聽這個存在之呼喚，而這種保持對存在呼喚之靜聽，也就是海氏所意指的本質思考，所謂「詩人思入那由存在之澄明所決定的處所」即是此意。因此他乃說「思想乃是作詩」，而且是一種作詩的更原始方式。我們即是要以這種存在之思，去思入箴言的語言，讓箴言的語言那可能隱蔽著的部份流出來。我們必須拉掉一切對此一語言既有的執持（語文學家所提供給我們的常只是此一意義下的語義分析），而以完全的靜聽，傾聽箴言的自我流出。我們不能以獲得準確的詞義或對譯的字詞為已足，而是如其所說：

我們唯獨著眼於此種對話想表達出來的東西——如果這東西是從自身而來達乎語言的話。這東西就是那個同一者，它必然地以不同方式關涉到希臘人和我們自己。正是它把思想的早先帶入西方的命運之中。依照這種命運，希臘人才成為歷史性意義上的希臘人。

這也就是說對某一個對譯之詞而言，比如說他所舉之例，以 seiend（德文的存在著）去譯 òv（拉丁文的存在著），或是我們以道德或英文的 moral 去譯中國古典中的德，這兩者間乃是「同一者」，但並非「相同者」，它們各自以不同的方式關聯著古人和我們，而

我們如今所要傾聽的，是要在兩者的不斷對話中，從「同一者」去「喚起另一個存在的天命」，亦即我們依照自己對對譯之詞的存在之思，以進入文本，並與之反覆對話，從而讓古人的語言中那往往還不曾被說出的，重新在我們的語言中被開放出來。海氏把這樣一種開放稱之為一種「暴力」，因此他說：

我們既不能科學地證明這種翻譯，我們也不可以憑無論何種權威而一味地相信這種翻譯。科學的證明過於侷限，而相信在思中無任何位置。這種翻譯只能在箴言之思中得到思考。但思乃是在思想者的歷史性對話中的存在之真理的作詩。

於焉，我們在這裡也得到了一個把握經典真理的最基本原則，如其所云「思才把思想的早先帶到有待思的東西的近鄰」，這種存在之思作為一種對存在呼喚之靜聽，它當然必須「在場」，因此，海德格乃為我們恢復經典之在場，指出了一條明路。

以上，我以一些看來有些艱澀的哲學討論，探討了經典詮釋的基本原則，這個原則的基本考量點，原不在訓詁、考據，也不應以任何方式將經典轉成認知的對象，而是應以一種在場的存在之思來尋求與經典文本進行某種歷史性的對話。不過，這樣的討論對於我們實際走入詩經的詮釋，看來還是有著很大距離的。這問題到底在哪裡呢？於是我們必須進入下面的討論。

貳、比興的意義

我以爲上說的問題，大致可以從兩方面來看。其一，以存在之思作為經典詮釋的基本出發點，這大體上只是解決了詮釋的存有論基礎，可是這個出發點，離文本詮釋的實質操作面，我們恐怕還很難看出其效用，這就如同里克爾所指出的：

用海德格哲學，我們可以返回到基礎上去，但是我們不可能開始進行那種將導致從基本的本體論到關於人文科學地位的真正認識論的問題上去的運動。

對我們而言，當我們拿起詩經，對這一個文本，會有海德格式的存有論詮釋興趣的人恐怕不會很多，雖然我們知道，今天既然要談詮釋，就不太可能無視於海德格給我們的存有論基礎，但我們多數人恐怕還是想能夠更深刻地理解詩經吧！當然，關於這所謂的理解，還是會牽涉到許多哲學問題，就詮釋學史言，這些年來圍繞著理解問題的相關討論，實在是相當多，最重要的至少就有伽達瑪、哈柏瑪斯以及里克爾等人的相關論戰，這些討論所涉及的問題，比如說「效果歷史」、「差異的間距化」等等，即使只是簡略地交代一遍，也是相當大的篇幅，因此，本文並無意於涉入相關的討論，我只想在前述的基礎上，看能否找到一條實際可行、可操作的途徑，以為詮釋詩經的基本進路。現在問題是這條進路該到哪裡去找？

其次，在前面的討論裡，我經常只以古今兩種經典意識來相對照，並將比興的詮釋傳統，視為是古代經典意識下的產物，這樣的概括其有效性又如何呢？我們當然不能很簡化地認為近代以前的人們，都在一個一成不變的經典意識之中，然則在什麼條件之下，可以允許我們做出此一概括？另一方面也可能有人會如此質疑說，當前的詩經詮釋也並沒有離開比興的傳統啊！這樣的質疑也不能說完全沒有道理，因為如果純從經生家的觀點來看，形式上古今對比興之理解還是可以放在同一個脈絡中來檢討，我們為什麼非得作出如此之區分不可呢？

就後一個層面的問題而言，我們有必要回顧一下歷來對比興的理解。比興的問題無疑是傳統經學的一大主題，不過平心而論，這

個問題實際上處理得很糟糕。從某方面看，它似乎聚訟紛紜，莫衷一是，但另一方面看，歷來的爭議焦點，彼此間的差異到底有多少？各自論點的根據是什麼？我們又似乎看不太出來。嚴格說來，我常覺得它只像是一場對著稻草人的爭議，何以言之呢？我想之所以會將比興的問題處理成此一局面，主要便是由於傳統的訓詁式解經習慣所致。比興之名出現得並不太早，周禮所謂的六詩之說，應是其淵源，而後詩序也採取了這個說法，但它的確詁卻很難定，歷來解經家唯一的憑據，只有孔子所說的興義，可是兩者間的關係究竟如何，卻也似乎從來沒有任何理路上的說明。就歷來的討論來看，所有人的出發點，其根據似乎都是在毛公的毛詩詁訓之實際操作上，大家都在猜測毛公在許多詩句下所標的「興也」之義到底是什麼意思。而猜測底線索，則大致源自於兩個訓詁的說明，一個是孔安國解釋論語「詩可以興」所說的「引譬連類」之義，另一個則是鄭玄在訓解六詩時所說的「風言賢聖治道之遺化；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，取善事以喻勸之；雅正也，言今之正者以為後世法；頌之言誦也，容也，誦今之德，廣以美之」。解經家大體即在核對這些詁訓說法與毛詩實際操作間的相合程度，而實際核對的結果，往往有種種體例不一之處，如裴普賢所指出的，毛傳鄭箋的四大缺失，她說：

比興界限不清，呈混淆現象。此由於毛詩未標比詩，鄭箋比刺興美說，站不住腳，自破藩籬，曲從毛傳，僅以比喻說明興義所致。(2)毛傳所標興也，不能確切在興句之下，往往包括非興句在內。(3)毛傳僅於首章標興也，難於統括以下各章之為興式。(4)毛傳所標興詩，尚有遺漏，而所標各篇，亦有不能說明其為興詩者。

由於這些缺失都很顯明，遂引起了後來的許多討論與修正，比如說雖然疏不破注，但孔穎達還是指出了「其實美刺俱有比興者也」，此後到了宋朝，爲了彌合體例不一的問題，乃更有如朱子等人「賦而興也」「興而比也」之類的複雜說法，而這樣一個做法，到了清朝，似乎更有變本加厲之勢。不過有意思的是，不管怎麼修正，似乎總有出例的狀況，條例愈多，往往麻煩也愈多，結果是解得愈熱鬧，愈是莫衷一是。但反過來看，所有這些解釋都並不曾挑戰一個最基本的原則，即是由比喻託譬的角度來理解比興，這似乎是大家默認的一個共識，比如劉勰所謂「比者附也，興者起也，附理者切類以指事，起情者依微以擬議。起情故興體以立，附理故比例以生。比則畜憤以斥言，興則環譬以託諷」，這說法如果撇開論情說理等一些小爭議，幾乎就可以代表傳統的全部說法了。但是這樣的共識，其原始的依據究竟在哪裡？把比興當成比喻託譬，其原始而真正的理由究竟何在？我們該如何正確地理解這所謂的比喻託譬呢？它只是意指純文學上修辭技巧的意義嗎？凡此種種問題，在訓詁意識之下，對傳統學者言，似乎都是存而不論的。

而在某種意義下，現代學者對比興的看法，也是有其傳統淵源的。近代從顧頡剛開始，主流看法便認爲所謂興乃是無義的趁韻，這看法當然是從反朱子的立場出發，但事實上鄭樵也早有興義在聲而不在義的說法，甚至朱子本人也早採取過類似之說，這似乎都表示古今其實是在同一脈絡中的。不過我們如果再仔細看一下，則也會發現其中存在著一些蹊蹺，怎麼說呢？在此，我想先引述一段何定生的說法，他說：

像朱熹等何以終要弄到一塌糊塗呢？這個原因很清楚而簡單的。他們不明白詩經是什麼。朱熹的頭腦清楚得多了，說國風是歌謠，又以敘述的態度來解淫詩。但他仍忘不了名教的大帽子，所以終不懂得詩。自來說詩的都沒有懂詩，以名教

說詩，於是興也者，興此物以及於名教之謂也。故由雉鳴而至於樂而不淫，而會至於文王太姒，而會至於君臣上下，而會至於王化之基。我們看這，大家弄不清起興，其間一貫的原因是很可以明白了。雖也會說借物起興，不必與正意相關，有全不取義等話，而畢竟忘不了名教的關係。於是，禽蟲草木也有仁義善惡的關係，乃至自然界也就「蝦蟆在東，乃天地之淫氣」，畢竟都是詩旨。

蘇轍的「意有所觸乎當時」，固然進步得多了，但還太用力。詩經是一部歌謠，我們可以說，其關於景物所詠必多無意。詩經之詠物，常有暗示詩裡的抒情，像「中谷有蓷，嘆其乾矣。有女仳離，其慨歎矣」慨歎就同乾成爲一種共鳴的意識。但這也該小心些，不然，就會成爲朱熹之續。

在這段話中，我們若撇開一些情緒性的判斷字眼，何定生事實上指出了古今詩經詮釋重點所在的「興詩」，這起興之義的重要差別，此差別即在應不應該關涉到道德名教上。很顯然地，今人對相關問題的觀點無論是否相同，他們對所謂起興，大抵多不主張從道德名教上著眼。可是相對地，古人所認爲的起興，則無論如何皆會牽涉到這點，即使同樣也主張興在聲而不在義的鄭樵，同樣也會說「興在鴛鴦，則鴛鴦在梁，可以美后妃；興在鳴鳩，則鳴鳩在桑，可以美后妃也」。可是像徐復觀之論興，則純從感情上著手，如他所云：

賦比興是自然地產生出來的，是與詩的本質不可分的東西。大家公認最早說明詩之來源的「詩言志」的志，乃是以感情為基底的志，而非普通所說意志的志。發而為詩的志，乃是喜怒哀樂愛惡欲的七情。情才是詩的真正來源，才是詩的真正血脈。情的本身無形象可見，詩人須通過語言和外在的事

物，而賦以音節與形象。

此時的語言乃是情的語言，事物乃是情化了的事物。語言的感情化，事物的感情化，乃詩所以成立的根本因素。

興是一種觸發，即朱傳的所謂引起。被它觸發的還是預先儲存的內在潛伏感情，觸發與被觸發之間，完全是感情的直接流注，而沒有滲入理智的照射。在感情的直接流注中，客觀的事物，乃隨著感情而轉動，其自身失掉了客觀的固定性。

這當然是一種相當唯心論式的講法。從這樣的講法出發，興乃成了某種創造美感形象的修辭手段，此所以我乃在本文開頭要說，今天我們多半以純文學的角度來看詩經之故。由此，我當然也證實了我的確有理由作成上述的概括，而且我也可以進一步指出，像徐先生上述的說法，其實頗有種唯心論的抽象在，情豈真具有如此高之自由度嗎？不過這並不是本文的重點所在，前面我也早已指出了類似的抽象並不足以把握詩經中所蘊含的真理，因此可置勿論。現在我比較關切的倒是，傳統的比興詮釋在比興與道德名教之聯繫這一條件上，如果我們可以將之概括為同一進路的話，我們又應當如何評價這一進路？我以為對這個問題的檢討，將直接關涉到本節所提出的第一個層面問題的解決，而要檢討這個問題，我們首先可能必須先問，是什麼理由讓古人可以用比喻託譬來理解比興，而且可以因此而聯繫到道德名教上去的？如果譬況只是一個修辭策略的話，它可並沒有必然的理由非得作此聯繫不可，然則這理由該怎麼找出來？

對於上述問題，我相信絕不只是字詞訓詁的問題，把比解釋成比喻，看起來似乎很天經地義，但這種訓詁的解釋其緣由究竟是什麼？它為什麼不能解釋成比賽，或是其它意思？而且此一解釋也是沒有理論效力的，這主要是因為單單一個所謂的比喻，它的意思太寬泛了，比喻在文學上到處皆可用，而究竟是什麼因素讓這個比喻

只能朝道德名教方面去比，這恐怕才是重點。至於將興字解釋成譬況，其訓詁上的根據是什麼？還根本是個煞費思量的問題。然而如果說它不只是訓詁的問題，那又還是什麼問題？在此，我想周策縱關於所謂六詩的一個深刻而有趣的考證，應該可以作為我們思考的起點。

周先生在他的《古巫醫與六詩考》一書中，從神話和古文字學的观点，對六詩作成了一個很有意思的考證。他的問題意識乃由反對六詩體用和三經三緯之說開始，他假定風雅頌賦比興都是詩體，同時並以這些字在字源上與巫祝之宗教行為的關聯，展開了相當具有說服力的考證。如其對風之為詩體的看法，主要是從伺風鳥而來，他說：

巫與伺風、祈風有關，不僅由於風在軍事及一般氣候預測上有重要作用，而且由於風在古人的心目中是「生」的本源，性與生命乃風動而起。巫的工作既與祈生相關，故在禱雨之外，對於風也就特別重視。古代歌舞的起源，除了邪許節勞，戰爭助威，降神祈福佑等之外，一個基本衝動力還有性的要求與吸引，和生產與再生產的需要。風之觀念乃主要因此而與詩歌發生聯繫。

這段話大概包含兩個部分，一是指出了風字在整個神話體系中的淵源，並確認了所謂的風詩乃源自於祈風的歌舞；二是進一步對風作了一個與性心理學相關的解釋。這後一部分解釋的效力如何，此處暫置勿論，但前一部分則是至為重要的，他的追索打開了一個重要的視野，讓我們想到詩體背後不可以切斷的整個文化牽連。周先生也即以此角度，檢討了其它的幾種詩體，如興與樂舞的關聯，所謂「古代把各種器物放在承槃上陳列，在祭祀或其他公開場合中表示豐饒、成功、貢獻、祈禱、慶祝、紀念、或追悼，通常伴以樂

舞，有時也伴以歌祝述頌之辭」，由此而衍生出了興詩。至於賦詩則是源自巫醫登高的神話和風俗；比字本身則和巫醫操蛇製蠱有關，而它之轉成詩體名稱，則是由製蠱毒時之眾蛇比配，連類到此種歌舞表演的型態而成；雅則是用足的舞蹈，頌則和擊瓮以慶豐年之類的歌舞有關。當然純就考證來看，周先生的說法是不是完全正確，是一回事，其實周先生自己也未必完全期其必然，可是通過這些相當有說服力的考證，為我們相當程度地補足了比興之義相關討論所闕漏的部分，於是，我們知道比興之義還有更深刻的一面，只是這一面是什麼呢？

從神話學的觀點看，古代神話時期的所有語言，其背後總有神話的意涵在，周先生的考證其實正是提醒了我們這一點，當我們只以比喻託譬來理解比興時，事實上已經將之理性化了。此一理性化的過程，周先生當然也嘗試做出了一些解釋，不過我以為此處這個問題還不是最重要的，關於這個問題，底下我會另有處理，此處關鍵的是，如果比興事實上和巫祝的宗教行為有關，它反映出了什麼意涵？照周先生的解釋，他總喜歡用性心理學的角度來看，當然這也是現代某一派神話學的觀點，可是我以為這樣的解釋角度是有不小缺陷的。關於這個解釋角度所涉及的理論問題，此處恐怕無法具論，不過我們可以用一個例子來看。周先生在討論了頌的意義之後，復進一步申論了詩序所謂「頌者美盛德之形容」之義，他說：

原來這「盛德」之德，固然可解作道德或德性，但其較早的意義，似乎更具體。德自所從之直，可能說成從目之直視，而另一方面也可能象種子的發芽，所以古時這字既有徵循之意，而更常有生殖潛力的涵義，從植、殖、值諸字還可見到一些端倪。德字早期即表示這種繁殖的潛能，《韓非子·解老篇》「德也者，人之所以建生也」可能還保存這初義。

他將德直接聯繫於生殖，這種講法恐怕並不符合於德的初義。德這個字眼在古經典中所在多有，我在拙作〈儒學的基源問題——德的哲學史意涵〉一文中，曾詳細地考察了這個字，依照我的看法，德在早期主要乃意指「天命」，天命與人之受命組成一組中國早期信仰最重要的概念，它代表著中國初民所相信的人神結構，因此我即將之名為「天命信仰」。如果這一考察有其可信度的話，則頌所表達的便不應該是指生殖，而是讚美天命，這點我們從頌詩的內容中，是很容易看出來的。若果如此，則頌詩之義從其原初的發生來看，便應該關聯著某種對天命之「在場的」體會，神話基本上是人神一體的，所以天命也總是在場的。頌詩如此，其它六詩又何嘗不是如此呢？周先生在說風詩時，曾有一段話從風與氣的關聯上作引申云：

古人相信，充滿天地萬類的氣，從各方運動，各方鄉土不同，其風氣自亦有異。這各土地不同的風氣，生出不同的音樂，便叫做土風，應用於歌詩，便叫做國風。這些音樂、歌詩都由風氣鼓動感人而生，也就可以動人、感人、教化人、諷勸人，甚至還可以動天地，感鬼神。這都是從中國基本思想，即氣充滿宇宙、天人交感、天人合一的觀念發展出來的理論。

這說法平心而論，恐怕是太理性、太邏輯化了，氣化宇宙的觀點恐怕是後起的，即使我們承認氣的概念來源甚早，我們也不能忘記氣背後的神話色彩，這色彩我們在漢代的氣化宇宙論中仍可以清楚看見，因此之故，我倒以為如果風和伺風鳥真有關係，我們應該注意的恐怕是由風標（即伺風鳥）之占候，所表現出來的那對天命訊息的期待。此一想法，我們可從一個間接證據看出來，風標之占主要是在祈雨或止雨，這就和漢代土龍祈雨一般；而董仲舒正是在

此引春秋之義，而將之歸諸天命，這也就是說下不下雨乃是由天命，它也是一種「德」，風所傳達的即是天命的訊息。風頌是如此，而依周先生的考證，我們當然也很容易連類推論到其他，所以我乃說六詩皆關連著對天命的體會也。於是，我們乃對比興之義有了一個完全不同於傳統的新理解。我以為蔣年豐說風乃「代表了一種神速而具有靈性的聲音，傳遞了重大的訊息」，這說法確實是隻眼獨見的。

根據上述的想法，我們乃可以解決一個非常重大的有關詩經詮釋的問題，亦即我們將可以解開為什麼傳統的詩經詮釋，非得關連到道德名教上去不可的原因所在。何以言之呢？如果說六詩之成立，基本上都關連到對天命的體會，也就是說天命對詩人而言是在場的，詩人之作詩或是一般人之詮釋（這作詩和詮釋在早期皆是在宗教行為中完成的）乃是一種體驗式的信仰實踐，而天命即是德，則事實上根本就不會有德與詩之聯繫的問題，因為它們根本就是一體的。不過隨著時間的發展，德這個原始的天命之義也逐步倫理化，而傳統的信仰實踐色彩也逐步淡化，比興之義乃漸漸轉成後來的理解模式，因此比興遂成了後來學者所謂的作詩、用詩之法，而且它只能夠朝向道德名教作譬況引申。我們今天根據這一限制性譬喻的現象，應該還很清楚看出來那從源頭而來的古老痕跡，無論如何，只要這一痕跡仍在，詩經便仍是在場的，換言之，傳統的詩經詮釋並沒有讓詩經失去其在場的狀態，詮釋者還是必須訴諸於一種蔣年豐所稱的「精神現象」，也就是對這在場狀態的體驗——雖然這體驗的確隨歷史時空之不同而不同。我們可以說，其實一直到近代，我們才讓這種在場狀態走失掉了，從而詩經作為經典的意義也隨之走作，這當然是件深深值得反省的事。現在，回到上面的說法，如果比興的原始意思是表達對天命的體驗，那它後來為什麼又成了所謂的比喻託譬之義呢？這裡面是存在著誤解呢？還是有什麼如前面所說的非訓詁之必然的道理在？我以為如果真正有一條可以

如其為詩經本色的詮釋進路在，也就是我們真的想找到一個可操作的存在之思以進入詩經文本，便必須從這個問題上著手。於是，我們乃必須進入下節之所說。

參、比興與「憂患的現象學」

要解決上述問題，我們還是得先想想，為什麼比興會被解經家講成譬喻之義？前面我們曾經提到，從訓詁上看，這樣的講法並沒有必然性，比可以解釋成比喻，為什麼就不能解釋成比例、比並？而興在訓詁上則更是只有興起、興發、興作等等意思，就是沒有解釋成譬況的，那解經家是依據什麼理由可以如此來說呢？前面我們已經論證的，主要是針對比興為什麼非得關涉到道德名教的理由而說，現在我所關切的則是在這樣一種關涉的前提下，解經家非作如此解釋不可的理由究竟何在？我們現在必須重申前面提到的一個問題，並且將重點置於另一部分，此即：比興式的譬喻，究竟和對詩句作道德解釋，有什麼必然的關係呢？如果我們純從譬喻作為一種修辭策略來看，的確很難找出這兩者間的必然關聯，然則比興的這個解釋是怎麼作出來的？它有沒有可能根本是個錯誤的解釋呢？

對於上述問題，我們也許必須先問，什麼是譬喻？譬喻如果用伽達瑪的話來說，它意指著表現了某個東西，但「該東西的涵義並不存在於它的顯現性、它的外觀或它的詞文中，而是存在於某個處於它之外的所指中」，由此而使一個非感覺的東西進入我們的感覺之中。所以從修辭上看，譬喻總是第二義的，它總落後於譬喻之所指。但我們看任何一個文本，尤其像詩經這樣的文本，其絕大多數的篇章，甚至連作者都不知道，我們只能根據文本的字詞，在不可能有其他證據的狀況下，去想像譬喻所指的是什麼。如果我們純從這樣的邏輯來想，則這所謂的譬喻必將是自由的，「關關雎鳩，在河之洲」只是說在河洲之上美麗的雎鳩鳥，這雎鳩鳥以聯想的方式

譬況著窈窕淑女，而君子就像欣賞著睢鳩鳥那優美的鳴叫聲一般，在追求著這位窈窕淑女，所以我們依照上述邏輯，大約只能得出這是首情詩的結論，我們大體是根據文本，由睢鳩關關的鳴叫聲為譬喻，以喻指那不好表達、「非感覺」的情，所以在詮釋上我們總是顛倒著修辭的理論邏輯，也就是說譬喻和譬喻之所指的關係，基本上和理論的要求是顛倒的。從這樣的觀點出發，我們當然無從理解此詩一定要講成「美后妃之德」的緣故，因而我們總認為這只是詮釋者的儒者立場，或者說是主觀偏見吧！而一般我們也常如此認為，即作者主觀上的「非感覺的東西」，當他在選擇某一譬喻以表達之時，他的選擇是自由的，這自由和詮釋者看此一譬喻時的自由，兩者之間甚至可以是兩條平行線，於是我們乃可以將我們所理解的所指，逕行認定為作者之所指。然而這樣的詮釋邏輯真是對的嗎？在詮釋學裡，上述問題事實上涉及了「說明」和「解釋」這兩個概念間的矛盾，這裡我當然無法詳述這個詮釋學史上的大問題，但基本上我以為里克爾的態度是最為持平的，他說：

從一種觀點來看，隱喻的理解能作為對更長一些的文本，如一部文學作品的理解的一種指導，這個觀點就是說明的觀點，它只涉及我們稱作含義的意義方面，即話語的內在模式。從另一個觀點來看，對作為一個整體來看的作品的理解，為隱喻提供了一把鑰匙，這種觀點就是解釋的觀點，它發展了我們稱作「指稱」(reference)的意義方面，即向著語境的有意識的方向和向著自我的反省方向，所以，如果我們把說明應用於含義（作為作品的內在模式），那麼，我們可以把解釋保留給那種關於作品映射它自己的語境的能力，和使解釋圈(hermeneutic circle)運動的力量的研究。這個研究包括對被映射的語境的理解，和在這些新的語境出現時自我理解的深化。所以，我們的作業假說在含義及含義的解釋

的層次上把我們從隱喻引向文本，然後，在作品指稱語境和自我的層次上，即解釋的層次上，從文本走向隱喻。

這意思簡單說即是詮釋必須同時涉及兩個層面，我們必須有方法同時照顧文本的含義和文本的語境，以及由此所牽連而及的自我的反省。因此如果說譬喻真只是詮釋者的自由，則它必然導致對文本語境的偏廢，所以我們今天所熟知的看待詩經譬喻的方式，顯然是有問題的。我們前已論及，詩經有一個絕對不可忽視的語境，亦即六詩都關聯於對德——也就是天命——的體會，然而問題是，對德之在場的體會為什麼非得關聯到譬喻不可呢？這種關聯又是如何而可以牽連到我們的自我反省，也就是經典之在場的實踐的？

從理論上看，德之體驗牽涉到的是一個意向性行為，一般來看，這個意向性行為似乎不必然是譬喻，然則我們可有任何理由講出這兩者間的必然關係嗎？要想講出這點，則除非我們能說譬喻本身即不只是一個修辭概念，而必須也是意向性概念，同時這個概念即指向於德的體驗，但這樣的講法是可能的嗎？在此，我以為里克爾在其《惡的象徵》一書中所提到的「罪的體驗」和象徵的關係，以及由之所說的「懺悔的現象學」，提供了一套非常重要的參考架構。因此我有必要先針對這個說法做一些簡單介紹。

里克爾認為惡的體驗乃是西方文化非常重要，甚至是最核心、最基本的體驗，它是西方宗教意識的基本內容，而「作為褻瀆、罪、有罪被體驗的東西，必須要有一種特定語言、象徵語言作中介」，換言之，象徵語言乃是表達這一體驗的憑藉，而且是唯一而不可替代的憑藉，他說：「事實上，並沒有關於我們所體驗的、遭受的、或所犯的惡之直接、非象徵性語言；無論人承擔他的責任，或者宣稱自己是那支配他的惡的犧牲者，他首先都是以某種象徵思想去表現，藉由各種『懺悔』的儀式之助，我們可以摹寫出它的表述方式」。為什麼說沒有非象徵性的語言可以承擔此一體驗的表述

工作呢？里克爾特別以原罪概念來解釋，而以爲「原罪概念最經不起與哲學直接衝突的檢驗，因爲它的合理性顯得最靠不住。而哲學理性所應當傾聽的，倒正是對於惡的懺悔的最漫不經心的、最不能言喻的表達方式。所以，我們應當從思辨的表達方式退回到自覺的表達方式。尤其是，一開始就必須確信，原罪的概念不是處在一種生活的體驗、基督教關於罪的體驗的循環的開端，而是處在它的終端。此外，它給予這種體驗的解釋只是對基督教所說的罪惡根源作盡可能合理化的解釋」，這也就是說要表達罪的體驗，理性的陳述其實是最無力，也是最後的憑藉。這就像海德格說現身、理解和解釋這存在的結構，而理性的陳述只是在存在之有所理解後，對此理解有所解釋之固定化表現一般，而那真正貼近於存在之現身的，依里克爾的講法，則只有象徵的語言足以當之也。在此，里克爾進一步指出，此一象徵語言足以開展出一個「意向性結構」，他說：

象徵符號在其意旨之中含藏了雙重的意向性。首先，有原初的或字面的意向性，它像任何有意義的意像性一樣，涵蘊著約定記號對自然記號之征服：它就是汙點、脫軌、重量——這些語詞並不肖似所指之事物。但是就在這第一個意向性上，建造了第二種意向性，它透過實質的汙點、空間中的脫軌、負擔的經驗，指向人在神聖之中的某種情境；透過第一層意義所指明的這個情境，正是那被玷污的、罪孽深重的、罹罪的存有者。於是，字面的、外顯的意義，越過自身指向某種像是汙點、像是脫軌、像是負擔的事物。……象徵性記號是不透明的：第一層、字面的、顯明的意義，類比地意指著第二層意義，而後者只有在第一層意義中才能被給予。這不透明性正是象徵之深刻性、無法窮盡的深邃。

依照此一講法，象徵當然就是一個意向性的概念，而且它的重

點乃在這第二層的意向性上，現在的問題是，我們要如何才能穿透這第二層意義的不透明性，以詮釋出象徵的深刻性呢？在此，里克爾以爲對惡的體驗之最原初的象徵語言，乃是所謂的「懺悔的語言」，他說：

懺悔者做懺悔的那種體驗是仍還身陷於情感、恐懼、苦惱原狀之中的無識別力的體驗。正是這種情感的暗示，形成懺悔供訴的客觀化；懺悔表達了情感，從而推向了外界，沒有懺悔，情感本身就可能封閉著，猶若靈魂中的一個印記。語言是情感之光。透過懺悔，人留下語言，甚至在對他自己的荒謬、苦難和苦惱的體驗中。

就在這個懺悔中，人乃能揭示罪之體驗的各個層次。於是里克爾乃能依據懺悔這種情感的語言，進行一種現象學式的描述，而說爲一套「懺悔的現象學」，從而他即以此而深刻地詮釋了聖經。

整體而言，里克爾運用象徵的詮釋，來具體揭示了西方文化中的罪的體驗，我以爲對詩經的詮釋，甚至是所有古代經典而言，都是深具啓發性的。就我們前文所說，六詩皆關聯於德的體驗，但問題是這個體驗應該如何表達呢？如果說我們可以類比於罪的體驗而說德的體驗，則我們是不是也可以找出一些象徵的語言，從而發展出另一套現象學，以更深刻地詮釋詩經呢？在我看來，這樣的想法絕對不是什麼比附式的聯想，而是有其高度的可能性和可行性的，同時我們也能爲比興之爲譬喻及其與德之體驗的必然關聯，提供非常充分的說明，然而我這樣的想法有什麼根據嗎？

首先，我們看到里克爾說罪的體驗，他很明白地指出了由此一體驗出發，乃是基於「哲學問題本身在歷史上、地理上、文化上的起源」這一基本的偶然性，這也就是說他不是將罪的體驗抽象爲一個普遍的哲學問題，他是從希臘文化和猶太文化的「親近性」上而

說的。因此，他也指出截至今天為止，除了某些特定的學者，事實上希臘文化根本還不曾與遠東諸文明相遭遇，因而「這解釋了為什麼由源自古希臘的哲學問題取向的現象學不能公正對待印度與中國的偉大經驗的原因所在」。基於這個理由，我們當然不能直接援用所謂的罪的體驗，這並不是說我們對於罪不曾有過體驗，而是說罪的體驗根本就不能抽離其文化脈絡而普遍來說。但這也就同時反映出了一點，不同的文化體應該會、也將會有其不同的體驗，現在問題是我們有沒有辦法確認出來，如罪的體驗之在西方文化底核心地位一般，那作為中國文化核心的體驗是什麼？

關於作為中國文化的核心體驗，我以為正是「德的體驗」，此一體驗不只是做為六詩的內涵，它甚至也是中國所有經典，乃至整個文化體一個「隱默的」內涵。在前曾提及的拙文〈儒學的基源問題——德的哲學史意涵〉中，我曾仔細考察了德這個字眼，這個字眼基本上是象徵性的，依照白川靜的考證，德字的字形表示的是「目之咒力」，從字源上看，德和省是同源的，省在古書中指的是巡省，天子代天巡狩，省於四方，德即意指監看四方，誰在監看呢？具體說當然是天子，但是它象徵的正是天之在監看四方，換言之，這正是「天監在上」的意思。於是由德字事實上反映出了周代初年的一個整體的神話世界觀，因此我乃說德就是「天命」，失德就是「失墜天命」。拙文云：

周人對代殷而有中國的神話理解，是統合在「天命靡常」這一個意象之下的。基本上，我不認為這是周人對自己統治地位的一種「神道設教」的合理化說辭，我傾向於認為這是當時殷周民族共同的神話世界觀。依照「天命靡常」的意象，周人遂發展出了「惟德是輔」這個觀念，換言之，天命與德之間取得了一種神話式的綜合關係。

基於這樣一個神話世界觀，我乃說是否能保住德命，或是否將會失墜天命，遂成為周人存在上的最大恐懼來源，拙文中我說「尚德即所以證明天命之猶在，因此如何證明天命之歸向，便成了周人憂患之所在，亦所以『克明德』『疾敬德』會成為有周王侯最關切的事之故」。從這裡，我們當可很容易感受到一種普遍存在於周文傳統中的可以類比於罪的體驗之「德的體驗」，罪的體驗反映的是人在上帝面前的與上帝隔離的罪咎感，而德的體驗反映的則是人在天命之前的無知之神秘感。關於這樣一種體驗，我相信是任何熟悉古典的人，都應該可以發現的，只是我們往往只從後世對德的一種符合理性邏輯的講法來理解古典，因而忽略了德對天命的這種象徵作用而已。

如果我們重視我之前對德這個概念的釐清，並恢復德這個字眼的象徵性的話，便會發現那隱藏在經典中的一套象徵的語言，這套語言並不像西方之取著神話的形式，或者是取著隱藏在神話之下的懺悔式之告解的形式，而是很特別地取著一種歷史陳述的形式，在這種歷史陳述形式之下，則是隱藏著一種「憂患的告白」，我曾詳細考察了《尚書·呂刑》中「德威惟畏，德明惟明」這個句子所牽涉到的重黎絕地天通的歷史故事，而指出了其中所反映出來的「保德」之「憂患意識」，其中這「威、畏、明」等字眼，也正是一種最明確的憂患的告白，這種告白完全是象徵性的，它讓對天命的神秘情感開放出來，從而在這種憂患意識之中成就了自己的意義實踐，這也就是里克爾所說的「我在表達世界的過程中表達了我自己，我在譯解世界的神聖性過程中探索了我自己的神聖性」。所以我乃在另一篇拙文中有這樣一個說法：

我們從「德」這個最原初的象徵符號出發，通過「失德」的種種象徵，而後歸結於一種對憂患的思索與體驗，這就是流露在早期經典中的一種意識氛圍。舉例而言，《左傳·莊公卅二

年》神降于莘，內史過的一段話云「國之將興，明神降之，監其德也。將亡，神又降之，觀其惡也。……王曰：若之何？對曰：以其物享焉」。

如果我們拿呂刑的話來作對照，當可清楚看到其間相承的軌跡（也就是說監德觀惡不能從道德的角度來理解，它只是指有沒有依照禮文的規定，以其物享之）。《國語·晉語》記載鄢之役晉敗楚後，范文子的說法云「君幼弱，諸臣不佞，吾何福以及此？吾聞之：天道無親，唯德是授。吾庸知天之不授晉且以勸楚乎？君與二三臣其久戒之！夫德，福之基也，無德而福隆，猶無基而厚墉也，其壞也無日矣。」更是明證。……這種對失德的恐懼，也就是他們憂患的所在。因此，如果說里克爾可以因著「惡」、「罪」等的象徵，而引出一套「懺悔的現象學」以詮釋由聖經所引生的一整套神學的話，那麼我們就很可以類比而說，由德、失德等象徵，而引出一套「憂患的現象學」。我以為這一整套由德引生的意向性結構和憂患的現象學，事實上正可作為中國經典以及其詮釋文本共同的詮釋學基礎。

於焉，我認為我們乃可以由憂患的現象學出發，來建構中國經典——當然也包括詩經在內——的詮釋進路。

不過，敏感的人可能會注意到，前面我們提到比興時，我們說傳統是以譬喻說之，但我在引入里克爾的說法時，說的則是象徵，因此若我們要以一套憂患的現象學來詮釋詩經時，則比興之義到底是譬喻呢？還是象徵？一般而言，譬喻和象徵當然是兩回事，但在平常的用法中，它們也是相當相近以致經常混用的。從兩者的共同性來看，它們皆在使一個非感覺的東西進入我們的感覺之中，但譬喻作為這樣一個功能，當它達成任務後，它便可以功成身退了；然而象徵則始終是「依據於它自身的在場，而且是通過其所展示或表述的東西的立場才獲得其再現性功能的」。如果我們依照這樣一個譬喻和象徵的功能性來區分的話，則我們前文說經典的真理恆須依

賴經典之在場，以此而言，比興之表達，當然不會只是像一則寓言一般，只具有意義呈現上的過渡性功能，因此嚴格而言，說比興乃是譬喻，或者如傳統所說「比顯而興隱」這種所謂顯喻與隱喻的區分，這似乎都是不嚴格的，沒有從象徵與譬喻之真正功能性區分上來說的講法，而祇是從比較一般的修辭意義上來說而已。換言之，我們雖仍可以用不嚴格的譬喻之義來說比興，但它的真正意義卻是在它的象徵性之上的，這樣我們也就解決了這個名詞上不一致的問題。而且事實上我們還可以兩個例子來補強上述說法，其一是里克爾本人在後來一些詮釋學的相關討論中，倒是常以「隱喻」來說，但其實他對隱喻的說法，和他在《惡的象徵》中說象徵的用法是一致的，如他說「隱喻的機制來源於它在詩歌作品的內部和以下三個特徵相聯繫。第一和措詞的其它程序相聯繫；第二和神話相聯繫，它是作品的本質，作品的內在含義；第三，作為整體的作品的意向性，即和把人的行為表現得比在現實中更高的目的相聯繫。在這個意義上說，隱喻的機制完全來自於詩歌的能力」，這用法的一致性是非常明白的。另外，古代學者早已指出「易象」與比興的關聯性，章實齋說「易象雖包六藝，與詩之比興，尤為表裡。夫詩之流別，盛於戰國，人文所謂長於諷喻，不學詩則無以言也。然戰國之文，深於比興，即其深於取象者也」，易象之象，我們一般即以象徵說之，而它與比興之譬喻相關，可見在傳統的用法中，這兩者間的區分常是不太嚴格的，因此我們也大可不必在這上面做太多文章了。

此外另一個也許會引生一些問題的，則是應該如何處理「賦」的問題？從修辭上看，傳統我們都說是平鋪直敘為賦，這意思也就是說它是「反象徵」的，然則在象徵的詮釋學中，我們該怎麼看待賦的地位呢？對於這個問題，我以為倒是簡單得很，事實上這個問題只是被修辭學的區分帶出來的，如果從詩的取義，也就是從向著德之體會的方向來進行詮釋而言，詩是根本沒有平鋪直敘這回事的，

詩永遠是隱喻的，這不獨對西方而然，中國詩學的傳統，也同樣可以支持這個說法的。

解決了上述一些邊際性問題之後，我們乃可以再回到憂患的現象學上。對本文而言，走筆至此，不覺篇幅已長，在此我們當然無暇真正展開這一套象徵的詮釋，但原則上，我們也可以如此來看，就如同里克爾對罪之體驗底原始的象徵系列所做的說明一般，我們也可以根據德之體驗來初步指出它所相應的原始象徵。里克爾的想法是如此的：

對於罪的懺悔揭示了體驗的各個層次，並不像人們可能料想到的簡單體驗。在個人內心深處對可恥的一種感受這一確切意義上說，「有罪」只是一種最為個性化與內心化的高位體驗。這種對有罪的感受暗示了一種更基本的體驗——「罪」的體驗，這種罪的體驗把所有人都包括在內，並暗示了人在上帝面前的真正地位，不管人知道與否。……但罪本身又是對過錯的一種更古老的想法——以受外界污染的血緣或汙點為藉口去構想「褻瀆」的想法——的一種糾正，甚至一種革命。這樣，有罪、罪和褻瀆就構成了體驗的一種原始多樣性。

我以為在對德的憂患中，毫無疑問的，它也有一個最高位的體驗，此即「無德」之感，這是一種未受照顧，或者甚至是受到拋棄而生的無價值之感。此種無德之感同樣也暗示了一種更基本的「畏命」的體驗，天命對每個人而言都是神祕的，對每個人都有決定性的，必須敬畏、不可挑戰的。當然，這種畏命的體驗尚有其更原始的體驗，這應該是和褻瀆一致，有著人類學上初民之共通性體驗的一種「冒犯」的體驗，正是由這種體驗的種種不同體會，乃有種種不同的禁忌系統。以此，我乃可以讓無德、畏命和冒犯構成一組原始的象徵系列，從而據此展開憂患現象學的描述工作，而在此一描

述中，我們也能同步展開詩經乃至其他經典的詮釋工作。我相信這正是奠基在存在之思上的一條可行的詮釋進路也。

當然，我相信還是有人會很不滿足於這樣一種純原則的陳述方式，而希望我能依據上述進路做一些實際的詮釋，以免流於空口說白話之譏。不過限於篇幅，我想無論如何精簡，那恐怕都需要一本專書才辦得到，所以此處只好割捨不論了。但是事實上我還是可以舉一個暫時不做詳述的小引言，來供作參考。我想大家都應該很熟悉《論語·八佾》中的一段孔子和子夏論詩的話：「子夏問曰：巧笑倩兮，美目盼兮，素以爲絢兮。何謂也？子曰：繪事後素。曰：禮後乎？子曰：起予者商也，始可與言詩已矣。」這樣的講詩方式當然是非純文學的，孔子先說繪事後素，這還是一個字面上的說明，但子夏突然跳到禮後乎，這樣的說明是什麼方式的說明呢？傳統上說，這其實就是最標準的比興式之詮釋方式，也代表著子夏通過詩經，對德所做的體會，所以孔子會說起予者商也。應該注意的是，孔子說始可與言詩，這明白表示了其中的確蘊含了一種說詩的方式，而我以為此一方式正需用我上述所說的論點來索解也。這也就是說我在上文所表達的憂患的現象學這一詮釋進路，事實上正是由孔子的這種說詩方式所觸發的，如果大家真能仔細想想這其中非常有意義的轉折，也仔細想想這句詩句和孔子生命世界的關聯，而不要只以教條主義的心態視之，應該就可以思過半矣。不過在這裡還是請原諒我先不做細論，他日我將以專書論之，屆時我定會詳細做交代的。另外在〈學而篇〉中子貢所說「如切如磋，如琢如磨」的例子，也是完全一樣的，我就不再具論了。

肆、結語

以上我以相當哲學的方式，整體性地檢討了詩經的詮釋進路，這樣的檢討方式，我不知道習於以文學方式來處理詩經的人是否習

慣？基本上，我認為今天我們一般理解詩經的模式，其實是基於一種抽象的經典意識，而這種意識事實上並無法讓我們真正把握住詩經作為經典所揭示的真理，因為這種意識將使經典無法處於在場狀態；於是我說我們應以海德格所說的存在之思，也就是一種對存在呼喚的靜聽，來恢復經典之在場，以把握經典所揭示的真理。不過原則上說是如此，但如何將這一原則轉變為實際可操作的經典詮釋進路，則還是煞費思量的。以此，我乃檢討了歷來對比興的理解，我以為古今對比興理解的最基本差別，乃在於是否一定要將比興關聯到道德名教之上，而我以為這一差別頗具關鍵性，但今天一般說法並無法對此一關聯的理由，提出具有說服力的說明。於此，我引述了周策縱的講法，他將六詩以非常精闢的考證關聯到古代巫祝的宗教行為之上，而我則進一步將這一關聯，聯繫到對天命，也就是對德的體會上，以此而解決了比興和道德名教相關聯的問題。而我以為這個問題的解決，也為如何發現詩經合理的詮釋進路找到了一把鑰匙。

對於這條詮釋進路，我主要是參考了里克爾在討論罪的體驗時，所採用的懺悔現象學這條進路，因為它提供了一個比興之為譬喻，以及比興涉及德的體驗這兩者相聯繫的管道。而我則進一步依據我對德的考證，將懺悔的現象學修改為一套憂患的現象學，並認為通過無德、畏命和冒犯這一組原始的象徵系列，將可能為我們找到一條足以更深刻地進入詩經之真理世界的道路。於是，我乃由原則上解決了我設定給自己的問題。當然，我也充分了解，這個問題更徹底的解決，尚有賴於我實際的詮釋業績，但由於篇幅的限制，這一工作的完成，我也只能俟諸異日了。

不過，在本文的最後，我仍想聊綴數語的是，事實上本文的工作，我的意圖尚不只是在發展一套詩經的詮釋模式，我更根本的設定，乃是希望這一個進路，能夠成為中國所有經典的詮釋模式。前此，我在拙文〈言與意的辯證——先秦漢魏易經詮釋的幾種類型〉

中，已經嘗試將此一詮釋進路用在易經的詮釋之上，本文則是另一個嘗試。我了解這樣一個意圖是十分艱鉅的，要想把這麼龐大的經典冶於一爐，恐怕會是一件吃力而不見得討好的事情。然而我總認為，這個時代我們的學術圈是該到了一些冒險的時刻了，尤其當經典已然從我們的生活中抽離，經典的實踐性要求也早已讓位於某些知識性的興趣時，思索如何救住經典的意義，在我看來，實在是再重要不過的事。可是時代的巨輪也告訴了我們，此一工作不會是廉價的復古，要如何讓此一工作既能滿足於經典的內在實踐性要求，又能讓經典的真理展現出對這個時代的創造性，同時也能經得起現代知識的檢證，這實在是步步艱難。也因此，我此一工作看來的確頗有強探力索的勉強相，我要求邏輯性，也要求知識性，但更重要的是，我還要求對經典的「實感」，要求能與現代相對話；無論我的成績如何，我相信這總是一個有意義的痕跡，一個在我們的學圈中比較少見的建構性工作的痕跡。黃俊傑先生說：這個時代我們需要一個中國經典的詮釋學。我完全同意他的慧見——雖然我不見得贊同他所說，要在所謂第二序的層次上來談這個詮釋學——也希望我的工作對這一目標的完成，能有些許貢獻，或者即使是嘗試錯誤也好。當然，我更期待於讀者方家的雅教！「知音如不賞，歸臥故山秋」，但願我能不要那麼早就歸臥故里！