

原興：兼論中國文學特質

陳世驥作 王靖獻譯

作者引言

本文稍以比較文學方法，探索我國詩歌創造之初型。胚胎所具，復因枝振葉，以見其對後世傳統文學之影響。所論主題，自是以詩經為張本。但推源究始，發見與之古義，實非後起六義之說所能囿範。因詳為具說，命題曰原興。本文因多需西洋例證，對比發明，故原以英文寫成，去歲為慶祝李方桂先生六十五歲壽吉，發表於中央研究院史語所集刊。(註一)靖獻近從予治詩經及西方古典，撰博士論文參考閱讀，留意譯出。原文推理論證，行文語氣，一經逐譯，自有改觀。然靖獻作新詩散文，創製斐然，筆名葉珊，見知於時。今茲譯文，語藻文格，亦多任出心裁；至予覆參訂正，只順其筆勢，添減潤色，舒發言泉，另成體性，不復回照原篇。是則茲譯校定，存原旨而有新面目，就正於方家，非徒翻復重出也。且意此文論旨及方法，雖俱屬學術專題，然若能致新文學創作者之注意，予則幸甚。靖獻研古典而親炙新文壇，則幽谷喬木之鳴，豈徒譯述焉爾？亦多啓予友聲之思也。

世驥誌 一九七〇年五月于柏城加州大學

我們要探索中國文學的起源，自然應該把目光集中在詩經。又由於詩歌乃是各種民族文學的開端，站在文學史研究的立場，我們必須檢驗詩經是否具有這種早期胚芽的性格，看看這胚芽對後世所謂帶有「民族特色」的幾種中國文學的類型是否具有決定性的因素。假定我們隨意問一般粗通數國文學的人，問他們感覺中國文學最主要的特點何在，回答之一也許如此：中國文學乃是精妙的寫作技巧，高度的藝術安排，感受的極致提煉，和作者從瞬息世界中的人類和自然所歸納的尖銳、直接、簡潔、乃至於樸拙的觀察的結

註一：原文 “The *Shih-Ching*: Its Generic Significance in Chinese Literary History and Poetics”，見中央研究院史語所集刊第三十九本，一九六九年正月刊。

合。這個特點見於詩經。這個特點又不但見於詩經，也見於後世的文學，如樂府、五言古詩，又如唐詩絕句，又如宋詞，甚至見於戲曲和小說。我們對這些晚期文學類型的發展脈絡亦極明白；質言之，這些類型的作品莫不起於民間，經宮庭文人和知識份子的發揚，且不失其一般如上文所說的特色。同時，大作家的作品總包涵了民間文藝的主題和各別天才創作的痕跡，屈原如此，曹植、李白、蘇軾、黃庭堅等亦復如此——劇曲家和小說家則多不勝舉矣！

基於這種認識，本文的目的在追索詩三百之所以形成的過程，進而考察其藝術成就，和它對後世傳統的文學批評標準的貢獻。再者，更推廣的看詩經在現代世界漢學研究者心目中的地位，本文試圖肯定西方漢學泰斗高本漢教授這句充滿讚歎的話：「縱觀橫看中國文學史，沒有一部晚出的著作能比詩經更重要，更具有影響力。」（註二）

古代傳下來的這三百零五篇，搜集在一起，也直到有宋一代才被冠上這麼一個充滿禮教氣味的書名詩經（註三）。這些詩看來十分繁複駁雜。假定我們在談到類型（genre）時，指的是韻律的完整性和主題的一般性，並特指那些適用於描述晚期發展的文學型態，則我們不便輕易斷定詩三百屬於一共同的類型。但不論「類型」特指名稱或觀念，不論各家各派所下的定義有何不同，所發現的功能有何差異，不論是先驗性的或追加性的定義描寫，所謂「類型」和所謂形式「統一性」並無必然的關連。柏拉圖的說法值得我們三思；他最初分別文學類型的時候只使用「描寫」、「模仿」一類概略的名辭，前者指史詩的敘事部份，後者專指戲劇（註四）。亞里斯多德接着推敲這兩個觀念，並加以擴大，最後的強調似乎說，只有史詩和戲劇才算是值得承認的兩個大類型。在這種情形下，轉化對象的形式只有兩種是值得重視的，其一為通過藝術家的模擬和人格化的工夫，以之（如柏拉圖所說）將藝術家的「自我同化」於外界的對象；其二為藝術家維持一局外的身份，用「簡單的敘事法」報導外界對象的實在（註五）。後世西方文學史家的困惑是有道理的，因為在古希臘的文學分類中所承認的，確實找不出第三種：詩人藉以表達個人心緒思維的抒情詩（Lyric）是沒有地位的（註六）。我們可以斷定，假定在孔子的時

註二：Bernhard Karlgren, "Glosses on the Kuo Feng Odes", *BMFEA*, XIV, 71.

註三：南宋廖剛（1070—1143）的詩經講義是文獻可徵的最早以「經」名詩的例子。參閱屈萬里詩經釋義頁三。

註四：Plato, *Republic*, III, 392.

註五：Ibid., 393.

註六：參閱 *Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Princeton, 1956, Genre 條下。

代（或古雅典時代）中國和希臘是一個結合的國度，當時必產生一種三型對立的文學系統，不必等到奧米底士（Diomedes）到第四世紀才成立「排演」（genus activum）、「敘述」（genus enarrativum）和「綜雜」（genus mixtum）三型理論；更無待乎文藝復興時代的三典型之說。這個文學系統裏的第三大類型自然是抒情詩，而且就是詩經所代表的文學類型。周朝中葉時，中國的抒情詩已經有了它的定義，顯示它的獨特價值和性格；早在柏拉圖以前已呈互相輝映的形勢。所謂「抒情詩」亦即我們今天文學評論上所使用的專門術語，特指起源於配樂歌唱，發展為音樂性的語言，直抒情緒，或宜譯稱為「樂詩」。周人提到「詩」時，所指的正不外乎此類詩經裏的作品，或其他類似詩經而和詩經共同構成那種特殊文學型態的作品。

古希臘人不重視這樣的抒情詩，或「樂詩」（melic poetry）而推求其類型，原因並不是古希臘沒有抒情詩。他們的注意力集中在史詩和戲劇，有他們的理由，例如各類社會文化價值觀和不同型態的哲學思想等，在在都是理由。我們暫不想深入研討希臘文化的問題。我們要指出這個現象：詩經的特殊地位在中國文學的評價和創造上是和古希臘的史詩戲劇成對照的，這是值得我們深思的問題。然則，我們相信先將詩經實至名歸地定位，視之為一特殊的文學類型，必有助於我們的研究。因為如此才可以先建立一個適合現代文學研究的完整觀念，接着可以亦步亦趨地探討這一部具有特別時代意義的文學作品；這樣來研究它的起源、發展、成就、和影響是比較方便可靠的。而且用西方的文類理論來理解詩三百的抒情性格，我們在研討的過程中，更能保持一個信念，即認定這些作品的文學和美學的專有要素。尤其因為歷史、文化、和科學種種因素，這種研究勢必非常繁雜，我們不能不先在定義的工作上花工夫。我們稱詩經作品為「抒情詩」或「樂詩」，目的在為我們的研討找一個適用於現代文學評論的共通術語，以之發揮詩經作品的光彩，尊之為第一個具有規模的中國文學創作的原始型態（prototype），孕育並繁衍中國歷代文學的傳統，其重要性恰似古希臘的戲劇和史詩之於歐西文學的傳統。

從現存的資料上考察，古文獻中第一次見到「詩」字出現的地方非他，就是在詩經本文內。商代的銅器和甲骨裏都無「詩」字。尚書金縢的「詩」字值得注意，此處「詩」字的出現和鬻風鴟鴞有關。即在詩經裏，「詩」字也只見於三處，都在大小雅（巷伯、卷阿、崧高）；我們知道大小雅的詩藝發展和風格的修整是極其顯著的，這點待下文詳論。從詩作內在的跡象和外圍的證據來看，卷阿和崧高的年代可以斷在公元前第九世紀末，正當西周之全盛時代；而且我們也不能不照傳統承認巷伯也屬於這個時

期（註七）。瞭解「詩」字在中文裏所涵容的深刻意義，瞭解其起源之早，我們可以毫不猶豫地說，詩之為文字藝術，論名論實，是早在遠古即達於一極高的境界了（註八）。

假如有人以為中文裏沒有可以對當 *poetry* 這個字的譯名（註九），等於說希臘文或其他任何語文裏找不到可以對當「詩」字的譯名。誠然，寓意豐富如「詩」字的字彙是不可能輕易在兩種文字裏找到充份完全的相等譯名的，例如法文 *Poésie* 和德文 *Dictung* 即未必代表一個完全相類的事體。古代中國人心目中所謂「詩」，大致說來代表的是一種文字藝術，即「歌出的文詞」，而強調文詞的成份，和亞里斯多德所謂 *ποίησις* 相同：「一種以文詞模仿的藝術，只以文詞模仿，別無其他，只是此藝術一直還沒有定名。」其後，中文「詩」字（如英文之 *poetry*）才發展為指示一切不論有音樂伴奏與否的具有「詩意」的作品（*poetic composition*），此已見於楚辭（註一〇）。再其後，「詩」字的用途更寬，如 *poetry* 字的用途亦日見廣義，可以代表一種超越各種藝術的特殊意味，具有抽象的性格，如十一世紀蘇東坡題王維藍關煙雨圖所謂「詩中有畫，畫中有詩」便是。

然而，從字源上考察，「詩」和 *poetry* 這個字的意義卻又大不相同。上文已提到亞里斯多德遲至西元前四世紀（註一一）才推源假借 *ποίησις* 來肯定那「一直還沒有定名的藝術」，此字包涵「制作」的意思，可見亞氏心目中的所謂詩藝極具「工藝」的色彩。他的巨作詩學為西方的文學評論闡發了許多富於分析性而又精密歸類的技術問題，樹立了一個條理分明的批評傳統。是故，亞氏之所謂「詩」基本上帶有極抽象的「制作」意味，顯然適合於包容希臘文學的兩大類型：史詩和戲劇。這兩大類型以其龐大的規模和繁美把希臘人的注意重心引向「制作」的結構、設計、和規劃的原則。中國人的「詩」字卻專重詩的藝術的要素本質的表現，而它最主要（如非惟一）的例子就是當時的文學——詩經——這種類型的藝術品。這個「詩」字乃是自然萌發的實體，此字之創造非為文學評論時的方便，而是早期詩藝創造衝動的流露，其敏感的意味，從本源、性格、和含蘊上看來都是抒情的（*lyrical*）。

註七：參閱拙作詩字原始觀念試論（中研院史語所集刊外編第四號），1961。

註八：參閱前引文。

註九：Arthur Waley, "The Form of Chinese Poetry", *Temple and Other Poems*, 1923, p. 137.

註一〇：九歌「展詩兮會舞」之「詩」顯然包含音樂的成份，但九章「竊賦詩之所明」之音樂成份反不如詩義的重要；總之，「詩」字在周朝末葉所指已十分廣泛。

註一一：一般學者相信亞氏詩學作於公元前三三五至三二二年間。

詩經發明且展現了「詩」這個字的意義，而且自古即為「詩」類型的典範——這個事實說明了詩經的原始要義、發展過程，乃至於美學欣賞的基礎特色。我們可以斷言詩三百零五之成篇約相當於孔子的時代，在西元前六世紀詩經的面目與今日已無大差異。傳到後來自然難免一些簡錯和散佚，最顯著者見於「頌」（註一二）。但一般而言，我們今天看到的詩經與孔子時代士大夫耳熟口詳的詩經大致相同。國語、左傳等書充份證明詩經在那個時代的流行。詩經具有非常的文化意義，故孔夫子誠子謂：「不學詩，無以言。」故孔夫子主張一人格之完成在「興於詩，立於禮，成於樂」（註一三）而墨者稱孔門弟子「誦詩三百，弦詩三百，歌詩三百，舞詩三百」（公孟篇）。以上這些見於紀元前六世紀以後的晚周材料，加上孔子經常提到的「詩三百」，就證明詩經全書當時已經存在，不但存在，而且具有完整的標準的結合性，證明詩經流傳於當時的上流社會，時時被哲人所引述、談論，視之為定形的文學作品，雖然在形式和主題方面的詮釋仍然見仁見智，不必一律。總之，古人已稱那三百零五篇為「詩」，且斷定它是某種特殊類型的藝術結合體。我們或要追問，除了周朝中葉為政教目的所建立並加諸於詩經的社會地位以外，這本集子裏的作品是否真有任何共同性？彼時它早已通過一段長時期的修飾刪增。在今天我們所看到的修整美好、剪裁合度的詩篇中，我們看出它們曾被「誦、弦、歌、舞」過，這點可見詩不但是音樂性抒情的，而且還指出別的特徵。論者多已同意在早期，詩是入樂的（註一四），但最值得注意的還是墨者所說的「舞詩三百」一句話。傳統的學者認為墨家此語頗帶譏諷之情，顯然對孔門之文學觀並不同情，此或許是誇張之說。無論如何，「舞詩三百」等等上下文指出一個事實：當時人提到「詩」的時候，誦詠、音樂、舞蹈皆與詩有關，由此我們可以追溯詩的原始意義，探討構成詩經一體的共同基礎，把注意的重點放在紀元前六世紀以前發展方向的研究。此種研究不但有助於詩經發展形勢的觀察，究其構成文學類型的特質，並有助於欣賞它的美學成就。

我們的蹊徑只有兩條：其一為「詩」字在語源上的真意；其二為歷來論詩傳統裏一個人云亦云的術語，即意義隱晦的「興」字。在美學欣賞的範疇裏，「興」或可譯為 motif，且在其功用上可見具有詩學上所謂複沓 (burden)、疊覆 (refrain)，尤其是「反

註一二：參閱傅斯年周頌說（傅孟真先生集第二冊）。

註一三：關於「興」的解析，詳下文。

註一四：參考古史辨卷三顧頡剛諸文。

覆迴增法」(incremental repetitions)的本質。如果我們能詳細探究出「詩」和「興」這兩個字的意義，並把這兩個字結合討論，即有希望求得詩三百的原始面目。此一原始的特徵使詩經裏的作品保有共通的文類典型，即使三百篇各具殊異的趣味，看似游離，其原始面目必趨於一。

我曾於另文考察了「詩」的字源，「止」的意義(ṭjəg 卽 卩 或 卩)，發現其與並行的西洋字源原理論頗能吻合(註一五)，我的結論是「詩」(ṣjəg)和以足擊地做韻律的節拍，此一運動極有關係，此尤其見於古文字的象形(註一六)。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。西方對中世紀民間歌謠的研究可做為我們的旁證，並可幫助我們設想詩經作品從原始面貌展開為豐富、上品的抒情詩的過程。學者已經證實「頌」裏的詩篇顯然是屬於最古老的藝術文獻，在周初即已舞唱於宗廟，今已斷定「頌者，容也」(註一七)。而且大小雅和國風裏許多章節都流露出歌、樂、舞合一的情形(註一八)。但在我們討論詩三百共同起源的問題時，先必須提出兩個事實來考慮。第一，我們已經看出詩經裏包含了強烈的舞蹈因素。但有一個分別首先必須弄清楚：詩中提到現實生活裏的舞蹈活動是一回事，詩法源於舞蹈節奏而內容卻可與現實生活的舞蹈無關的又是一回事。我們相信詩經裏的作品繼承了更古老更原始的舞蹈精神。此其一。第二，我們要分別晚出的祭祀性「舞歌」(如頌)和早期帶着自然流露的情緒和吶喊的舞蹈，因為後者才真正是「詩」的原始型態。可是問題又多一層複雜：我們現在所看得見的詩經，如以內容為標準來決定它成篇的時代，則周頌無疑是最古老的作品，大抵皆成於周初(西元前十世紀左右)，這部份作品和晚起的摹品商頌乃至於魯頌不同而勉被構成爲一類；大小雅當屬周朝早中葉的作品，以其中所述史實頗能與周朝早中葉的史實印證故爾；國風部份成篇最晚，其中且有晚至西元前六世紀者。然而，國風最富於民間氣息，雖其成篇最晚，但保存了最可觀的原始面目。

我們認定「興」(*xiəŋ)的解析乃是探索這種原始因素的可能途徑之一。我們視之爲 motif，但我們也可以看出在詩經裏「興」已具有「復沓」和「疊覆」，乃至於反

註一五：參閱楊樹達積微居小學金石論叢卷一頁二一至二二。又聞一多詩與歌(見全集)。

註一六：參閱拙作 "In Search of the Beginnings of Chinese Literary Criticism", *University of California Publications in Semitic and Oriental Philology*, Vol. XI, 1951.

註一七：見阮元擊經室集卷一釋頌一文；章炳麟、王國維肯定阮的見解。

註一八：例如賓之初筵、宛丘、東門之枌、伐木等。

覆迴增(註一九)的本質，詩經的作品結構與此關係甚密。毛傳為我們刻意注出許多「興」句(主要多見於國風和小雅)，但毛傳在注明「興」句時前後混淆意義隱晦的地方不少，所以朱熹不得不加以整頓，在集傳裏，所謂「興」已經變成文學批評的專門術語了。毛傳在三百零五首詩裏挑出一百十六首注上「興也」，有時指句，有時指章，不一而足。朱熹從大序(作者問題仍無定論)(註二〇)裏尋出賦和比這兩個批評語彙，重新考慮毛傳所謂「興也」的準確程度。有些「興」句被朱熹改命為賦，有些改命為比。他一方面減少前人所注的「興」句，一方面也找出不少毛公未曾注意到的興句。毛、朱之間最重要的當然是鄭玄，他的箋多少世紀來一直是毛傳所不可免的補充品，所謂「毛詩鄭箋」。鄭箋以美刺托意的原則讀詩，不免也增加許多「興」的材料(註二一)。假使我們批判鄭箋過重禮教寓意的方法，集傳則一再蓄意從這個傳統裏掙脫開來，並不很有成績。朱熹把賦、比、興三義疊合使用，又流露出宋人讀詩的一些成見。六朝、隋、唐的詩藝發展對朱熹的批評方法大有影響，因此「興」的本意也一天遠似一天。

我們無意低估後期學者對中國詩學批評方法的貢獻，雖則「興」意日遠，後期學者自有他們的地位。大序最後的成形，可能是公元一世紀的東漢時期，「興」在其中惟六義之一而已，是解經方法的專門術語，代表當時對詩經內容分類的趨勢。如風、雅、頌、賦、比、興這個順序又暗示一種隱隱可見的關於創作技巧和內容或題材分論的企圖(註二二)。大序對前三者論列甚詳，但對後三者則似乎十分潦草，任意引述即罷。因此，當第五世紀，中國純粹的文學批評首次臻達高峯的時候，偉大的詩批評家鍾嶸起而反抗大序的尊嚴，他只提到後三者，而且重新立下這麼一個順序：興、比、賦，稱之為三義。他以為興是言外之意，故曰：「文已盡而意有餘，興也」；所以興是含融性的，又是聯想性的，具有絃外之音的性質，復有潛伏性的力量。但我們知道他只是以他當時的四言詩和五言詩為重心來看問題，和古代詩經本身並無直接的關係。一個世紀以後，孔穎達追隨鄭玄的學術，重新強調大序之所謂六義，進行分辨一為「詩之形成」(即內

註一九：“Incremental repetitions”，參閱 F. B. Gummere, *The Popular Ballad* (1907).

註二〇：現代學者大致以衛宏為大序的作者，但仍無定論。

註二一：參考鄭志答張逸。

註二二：周禮稱「風、賦、比、興、雅、頌」為「六詩」；大師教「六詩」，故顯然指的是表現詩樂的技巧或方法。參見周禮大師、小師篇；又小師有所謂「六詩之歌」，特別表達「音調」方面的意思，初與後世所謂之「六義」大不相同。

容，指風、雅、頌），一為「詩之所用」（即技巧，指賦、比、興）。此為唐代一般人所接受的詩經學，六義的含意大抵如此，後代論詩者亦大抵順理成章以為如此。但孔氏雖命其著為毛詩正義，並未特別注意毛氏苦心保留的「興」的意思，他只稱「興」為「理隱」而已。孔氏所謂正義只不過進一步地把傳統文學批評裏「技巧」與「本質」的分歧乃至於「形式」與「內容」的差異強調了一次，這種二分法的思想終究要變成文學批評的漏洞，初不僅在中國文學如此，在西方文學亦然。如此一來，興在藝術技巧方面的意義變得更稀奇、更神秘了。由於他對詩經本身的熱愛，朱熹在這個集子裏看到的「興」比毛公還多，而且有時也表現不少難得的新觀點。但在他同代文學潮流和時尚的影響下，朱熹仍然留傳下兩個最令人扼腕歎息的壞影響。對他而言，「興」只是一種作詩發端的慣技，此論甚至使現代某些學者斷定「興」句與詩義毫無關係（註二三）；或以為「詩人因所見以興其事而美之」，如此以發揮他的諷喻觀點（註二四）。這種情形見於朱熹的時代，隨後又發生了其他玄思妙想。由於「興」的字眼而生「興致」和「興趣」，此見於嚴羽滄浪詩話裏神乎其神的渲染。這些字眼在後代的詩評學裏已經成為經常的詞彙，而且還是一般口頭語所使用不已的。我們多少年來都把「興致」、「興趣」來做習慣語，從不再想「興」在詩經裏所代表的意義，更坦然忘懷字源學裏的「興」字本意了。這就是為甚麼鍾、朱以來我們發現所謂「興」只代表各朝各代當時文學批評的一偏之見。但鍾嶸同時代的大批評學者劉勰的見解仍值得我們三思，他的話最有深度。劉勰說「興意銷亡」。他引賈誼以降諸家而言曰：「日用乎比，月忘乎興，習小而棄大，所以文謝於周人也。」（註二五）我們可以不贊同劉勰之厚古，但古今歧異是不難領會的。我們可以公平地說，這個歧異見於詩經作品之以「興」的技巧為要旨，而後世詩作不再重視這個要領。這種「墮落」不但是詩本身演變的結果，也是「詩觀念」轉換的現象。

我們相信，任何一種文學類型，即使在全盛時期特別表現出某一時代某一環境所孕育的風尚，都可以回溯到它最初的面貌。我們可以大膽地說，即使文獻微渺，初民的原始藝術型態仍然不難領悟。仔細地考察起來，毛傳之所以注出許多「興也」的句子，正可以說明「興」的技巧頗能廣泛地分佈於詩經各部份。「興」的因素每一出現，輒負起它鞏固詩型的任務，時而奠定韻律的基礎，時而決定節奏的風味，甚至於全詩氣氛的完成。

註二三：朱熹在詩傳綱領裏又說：「託物興辭，初不取義」。

註二四：見野有死麕篇。

註二五：文心雕龍比興篇。

「興」以迴覆和提示的方法達成這個任務，尤其更以「反覆迴增法」來表現它特殊的功能。對詩經而言，「興」的出現是這種文類在技巧方面最顯著的一面。我們可以這樣說，毛公注「興也」固有其前後不十分一致的地方，雖然他每次提到「興也」的時候已經不再着重「興」字原意了，即使如此，我們並不懷疑毛公對「興」的理解：他大概還知道「興」是古代詩歌的一種特殊技巧。周禮先曾經特著「興」為「六詩」之一。謹慎的學者們相信（註二六），儘管大序成篇可能甚遲，它背後的傳統可能是毛傳詩學的基礎，而且大序的所謂六義顯然脫胎於周禮的「六詩」（風、賦、比、興、雅、頌）。大序在文字上做了些工夫，把「興」擺在「六義」裏，如此取消了「興」與原始歌詩的特殊關連。但周禮的「興」卻時常單獨出現，自成一義，而且和音樂有極不可忽視的血緣。最可注意的是周禮大司樂（「司樂」地位高過「大師」）單獨言興，稱為「樂語」，以「興」為興道諷誦言語六種樂語之首。舞師提到「興舞」一辭，則曰：「凡小祭祀則不興舞。」我們不能望文生義地以為「興舞」只是「起而舞」的意思，我們應該從這裏看出一種特別的古禮。因為地官篇特別以「興舞」為專詞，與「和容」（頌）同列入「五物」中，而鄭注視為「禮樂」術語。

我們使用周禮材料時固然要格外小心，以古今學者見解一致者為可取（註二七）。古今學者頗多認為不論此書的晚出事實和竄入部份如何明顯，其基本精神仍可回溯到周朝初葉。從周禮和大序提到「六詩」、「六義」及「樂語」時所透露的歧異，我們可以體會到周初對興義觀念之不同於後代。周禮裏的「興」指的是有音樂伴奏的朗誦技巧，有時帶着祭祀情調，意味着舞踊的起步。這兩點反映的是周初習俗，可以幫助我們追探「興」的原始意義。「興」在古代社會裏和抒情入樂詩歌的萌現大有關係，至於這種抒情入樂作品被稱為「詩」，已是晚期變化的結果。如此以分析毛傳之所謂「興」就可以有些新層次，雖則「興」義在毛詩所存已不算完整，去掉那些橫加的美刺解析以後，用我們的新眼光來看，仍能教我們獲得對古詩類型之形成的了解。

現在要探求「興」的本意，我們極難找到早於周禮的文獻。從字源上着手或許是最佳途徑。「興」與「詩」字不同，借用高本漢教授的字類說，「興」字是比「詩」字更屬「原始的會意字」（primary ideogram）（註二八），而上文已提到「詩」是個後起演

註二六：如朱自清，參見詩言志辨頁五八。

註二七：汪中、孫詒讓、梁啟超、郭沫若、范文瀾的意見可以綜觀，參閱張心激偽書通考。

註二八：見 *Grammata Serica*（中日漢字形聲論），引言。

變出來的字。詩字的原始基於*tjəŋ，即「之」與「止」的共同本源，「之」與「止」亦即初民的舞踊觀念。「言」字的加入才成「詩」(𠄎)，但這已是晚期蓄意的發明，詩成爲文字的藝術，漸與舞踊觀念脫離，雖然隱約還有些連繫存在：周代祭祀的執行者自然也兼具「詩」「舞」兩種身份。現在假定「詩」的基本意義已經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具的特殊意義。因此「興」在詩經裏所擔任的角色越發具體可觀。

「興」的初形，即𠄎，古音*xjəŋ。此字見於甲骨，羅振玉初以爲是「與」(註二九)，顯然受了說文的影響，他斷定「與」即𠄎，即𠄎，稱前者象四手，後者二手，最後只承認𠄎字有二手，使之更近乎𠄎。羅氏不能肯定此字當中日部份的意思，此會爲中國文字學界的大疑問。有以爲是舟者，有以爲是槃者，雖則「舟」「槃」之間聲義已大不相同。羅氏勉強稱槃亦即舟，蓋二者皆載物；如此，我們可以在英文裏找出 vessel 這個字來概括這兩個意思，亦舟亦槃。但以舟爲槃或以槃爲舟仍是十分勉強的臆斷。爲了找出「興」字的原始意義，我們非改絃更張不可。羅氏殷墟書契考釋一九一四年問世，及一九三三年才有商承祚(殷契佚存考釋)和郭沫若(卜辭通纂考釋)的修正，現在我們加以研究，決可以接受商氏的解釋，以𠄎爲四手合托一物之象(註三〇)。郭氏更強調說，此所托之物非舟，而絕對是槃。郭氏指出鐘鼎文裏由槃到舟的譌變，主張𠄎即槃的象形，並強調此𠄎具有環轉的動態因素，因爲𠄎與𠄎同，𠄎亦即般、槃、盤，此三者自古即兼具盤牒和盤旋的意思，息息相關，由來甚久，不能以假借視之。商、郭二人的發現對我們決定「興」的字源極爲重要。此發現可以延伸到對詩經文類的研究，看得出詩經作品的初期型態，以及晚期發展。商氏先決定𠄎是四手或衆手托一物，繼而在鐘鼎文裏找到𠄎和𠄎(二者都添了「口」的因素)，因此而得到一個結論說：興是羣衆合力舉物時所發出的聲音。他斷定興音是擬聲，如邪許之類是也。我們發現英文裏相似的是 heave-ho 一辭。商氏指出，羣衆舉物發聲，但我們以爲這不僅因爲所舉之物沉重(一槃之物也不可能太重)。郭氏所強調的「旋轉」現象，教我們設想到羣衆不僅平舉一物，尚能旋游。此即「舞踊」。舉物旋游者所發之聲表示他們的歡快情緒，實則合力

註二九：殷墟書契考釋頁五六。

註三〇：我很感謝中央研究院高去尋先生對這部份問題向我提出的指引。蒙李孝定先生惠贈其大著甲骨文字集釋，得以詳考，今此誌謝。

勞作者最不乏邪許之聲。此古字當中的部份，慢慢發展為後期的「盤游」（尙書「盤游無度」，逸周書「盤游安居」），「盤桓」（易「盤桓利居貞」），而在詩經本身，般訓「樂也」，在衛風考槃和說文引「東門之枌」（槃娑其下）皆以槃為舞事。

基於上文的分析，我們知道「興」乃是初民合羣舉物旋游時所發出的聲音，帶着神采飛逸的氣氛，共同舉起一件物體而旋轉；此一「興」字後來演繹出隱約多面的含意，而對我們理解傳統詩藝和研究詩經技巧都有極不可忽視的關係。這是古代歌舞樂即「詩」的原始，「詩」成了此後中國韻文藝術的通名。但我們可以把「興」當做結合所有詩經作品的動力，使不同的作品納入一致的文類，具有相等的社會功用，和相似的詩質內蘊；這種情形即使在詩經成篇的長時期演變過程裏也不見稍改。原始的譟呼轉化潤飾而成為詩藝技巧和風尚，產生各種不同的意思，但我們仍體會得出那是最原始「曲調」的基本成份。毛公所記或有不十分完整之處，他稱這「曲調」基本成份為「興」，並特予以極崇高的地位。

我們要利用上文的結論先來澄清些詩經的基本問題。西方學者對中古歐洲民間歌謠的研究或可以做我們的借鏡，因為西方歌謠的性質和詩經頗為相近，例如二者最初發展的情形，漸與社會乃至於宮廷生活結合的現象（註三一），甚至二者時時展現的形式方面，多可互相印證。現代學者動輒主張詩三百莫非民歌而已，此說一反傳統的看法，因為過去的學者總以為詩作者是可覆按的王妃公侯士大夫之流；同樣的爭論也見於西方學界對中古民間歌謠的研究，我們先要澄清這個問題（註三二）。任何人在閱讀這些所謂「民歌」（無論中西）時，都不難品嚐到那種簡樸詩情的表現必也有待乎某種個人才具的潤飾，此「個人才具」可以是天生的，也可以完全佚名。我們很難毫不保留地承認這些東西儘是古人隨口詠唱的集體創作。實地的考察報告顯示，在現存的歌謠製作習尚裏，個人才具實即為集體創作時不可免的決定因素。我們讀詩經（尤其國風部份）時，常常會感覺到詩裏「個人」情緒的飛揚，雖然歌者不報姓名，不指定自己的存在，他的作品依然是個人情感的流露，此即所謂「抒情詩」之真義矣。同時，詩經裏顯著的反覆迴增技巧和複沓技巧（時而生動，時而奧異），也常使我們感到驚訝，那些技巧已趨定型，而且很

註三一：參閱 A. B. Friedman, *The Ballad Revival*.

註三二：參閱 F. B. Gummere, *The Popular Ballad* (1907); Louise Pound, *Poetic Origin and the Ballad* (1921).

可能在詩經成篇以前已告流行。所以詩經的「民間因素」的問題（和中古歐洲的歌謠一樣）指的不應該是我們現在所面對的版本所提供的章節，而是比這些成篇時期更早的因素，我們如把握到一條新線索，總不難清楚地發現這些最古老的因素。「興」字就是這條線索的一個出發點，以中西例證做比較，問題就明白得多了。

察恩伯爵士(Sir Edmund K. Chambers)可以算是比較穩健而具有權威性的學者，他決不冒然承認中古以來不斷演變的歐洲歌謠都是「羣體」創作。他曾經幽默地嘲弄朗格(Lang)和古梅爾(Gummere)等「羣體創作說者」(Communalists)，他引述「喬治·米雷迪斯在令人驚訝的婚姻」(George Meredith: *The Amazing Marriage*)裏說的一個諷刺：饒舌夫人(Dame Gossip)『之所謂歌謠者，乃是自然生長之文藝，恰似一夜之間從草地上的足印裏不期然萌生的菇菌。』(註三三)然而，察恩伯爵士仍然通過文字訓詁之學來探索中古歌謠的起源，而以爲歌謠起於某種原始中心的因素。「歌謠」(carol)在西文古字源的兩種含意可以互相發明並組成另一種新義。在希臘拉丁語源裏chorus有「圓舞」的命意，此字演變爲choraules，則指此種圓舞活動裏的簫笛伴奏者；最後，corolla這個字表示小冠冕小花環之類的東西，舞者環繞這冠冕花環而跳動，且其形狀也暗示這種環迴的舞蹈。察恩伯爵士下了一個結論：「無論如何，這都帶有『圓環』的含意。」(註三四)他又引用了一幅中古時代的小繡像來說明這種環舞的真象，繡像顯示「一羣男女舞者高舉雙臂，彼此互握以結合」的圖樣(註三五)。這種情形與中文「興」義(興)太是闇合了。再者，上文已提到「興」字所保留的「邪許」而昇舉的意味，亦見於後代發展爲「興起」「興盛」一類的演變意義。但最重要的還是其中感情精神方面激動的現象，純粹而且自然。英文中uplifting(「上舉」)這個字，以表「興」字的雙關涵義，最可發人深思(註三六)，因爲這指身體與精神同時之「上舉」，見於原始歌舞產生的初型，察恩伯爵士探出所謂「圓環」的本意以後(此「圓環」在中文裏就如上文所說的「槃」)，設想到原始民間歌舞的現象，「在場者受精神與感情的刺激，蹈足上舉而成舞。」而且隨舞以俱來的是「歌詩……此歌詩如無舞蹈之配合，或可能僅僅是

註三三：English Literature at the Middle Ages, Oxford University Press, 1947, p. 174.

註三四：前引書頁六六。

註三五：前引書頁六八。

註三六：Uplift是筆者與卜弼德教授(Prof. Peter A. Boodberg)偶爾交談結果，我們都同時想到這一個辭意，很可以和「興」字平等互譯。

一片恍惚的呼喊。」這種「歌詩」(「呼」喊)就是延續不止的初民的詠歎之始了!「興」的呼喊於是在初民的羣舞裏產生,起初這呼喊可能都發乎歡情,合羣的勞作漸化為聯繫的游樂,也可能都因為古老節慶場合裏人們因肢體結合感受到一種愉悅才發出「興」的呼喊。無論如何,快活的勞動或節慶的遊戲是產生這種呼喊的原動力,這種呼喊帶有節奏的因素,而且變化無窮,可以說是初民合羣歌樂的基礎。

基於此,我們可以斷定「民歌」的原始因素是「羣體」活動的精神,源自人們情感配合的「上舉」的衝動。但論「民歌」的「羣體」因素,只能適可而止,因為在那「呼聲」之後,總會有一人脫穎而出,成為羣衆的領唱者,把握當下的情緒,貫注他特具的才份,在羣衆遊戲的高潮裏,向前更進一步,發出更明白可感的話語。如此,這個人回溯歌曲的題旨,流露出有節奏感有表情的章句,這些章句構成主題,如此以發起一首歌詩,同時決定此一歌詩音樂方面乃至於情調方面的特殊型態。此即古代詩歌裏的「興」,見於詩經作品的各部份。這時興的呼聲可以想見已逐漸發展為靈感的章節,配合了羣衆集體的音樂和舞蹈,「領唱者」不斷順着原有的主題,不斷擴大,發出更多恰當有關的言語,此即原始民歌的根本。從這個時期到詩經成篇,時代非常長久,也許連高度文明的周人都不容易想像其間種種的變遷,此時詩已詠唱於肅穆的宮廷和宗廟,以及其他各種社會儀禮。但最值得注意的,是時代雖然變遷,「興」的因素猶不見銷亡,一直到毛公傳詩的時代,「興」的因素還被記認保持它獨特的重要性,而且演化出中國詩學理論的基礎。這一點消息非常可貴,我們不能不詳細考察。

「興」的因素分佈於詩經各部份,這是我們現在斷定詩三百必屬於一共通文類的線索。一旦我們追到「興」的原始含意和重要性,我們終於敢斷定所有詩經作品的形成背後都有一段深遠的歷史。要認識這段深遠歷史裏詩的潤飾加工過程,「興」是可靠的線索。「興」保存在詩經作品裏,代表初民天地孕育出的淳樸美術,音樂和歌舞不分,相生並行,揉合為原始時期撼人靈魂的抒情詩歌。它是後世所冥想憧憬的藝術典型,也是後世詩人所競相鼓舞來追求的藝術目標,只是遽爾企及那個境界卻是已不可能的事。

我們還要以上文奠定的觀念為基礎來看看其他環繞在詩經四周的問題。其中包括一些特別重要的題材處理方式的現象。我們要假定詩經成書的背後存在着歷史和社會的因素,而且詩作最後的面貌是一段演化的結果。首先,我們必須視風、雅、頌為一體,見諸此整體中最引人注目的主題之一往往和農業及求子(包括愛情)兩件事保持密切的關係。處理這些主題的方式各各不同,有時候是祭禮式地表達,但通常都通過農業活動裏

自然或人爲的對象來暗示，有時則見於田獵畜牧等不一而足。如果是「情詩」，詩中絕不乏原野草場生物的風味，或在岡陵，或傍溪澗。在這種情詩戀歌裏，值得大書特書的當然是女子所佔的重要地位。詩經裏以女子口氣表達的作品不勝枚舉。

上文已指出詩經背後有一個深遠的歷史，創作的方法是逐漸演化的；是故，詩裏的主題也具有歷史意義，初非周朝文明徵象所能完全解答。以周朝農業體制，如奴隸的使用和封建的使役，解詩並不理想；以社會學的研究，如當時婦女的地位，解詩也會難題。我們要想尋出答案來，只有把詩中的主題集中，印證到最初的根源才好。「興」義的研究已經指出與舞歌之不可分，通過這個認識，我們可以欣賞詩經內容和形式方面的渾樸無隔之美。我們可以推定早在商朝以前，農業和民生已經休戚相關（註三七）。西方的學者也斷定農業因素對古歐洲民歌的完成有極大的影響，古梅爾（F. B. Gummere）認為甚至「在最原始的階段裏」，所謂「農業社會」乃是「孕育民歌」初型的最基本的動力（註三八），當然也是最能繁育的動力。上述「興」義所包容的「上舉歡舞」也源自羣體對農作豐收和子孫繁衍的關切，由於這種羣衆歡舞本來具有祭祀和節慶的因素，大家難免感覺到農作和子孫的繁殖是二而一的東西。蔡恩伯爵士如是說道：「因為對繁衍的關心是羣衆歡舞的中心精神，女性自然而然站在領導的地位，而且舞蹈的刺激劑也就帶着愛慾的氣味。」（註三九）所以女性在詩裏的崇高地位反映的並不見得是周代社會的現象，它反映的應該是更古老時代詩歌形成的典型（註四〇）。這個典型發展到最後，經過誇張和潤飾的階段，就產生了詩經作品的優美；因此，爲了要真正地欣賞詩經原素，我們不妨以原始社會爲依歸，不必處處拘泥於周代的社會史實。再者，詩中所提到的自然景物和人造器具一定也都沾染着傳統意念的色彩，這是原始視界順理成章轉化爲詩材的過程，我們處理這些東西時，應該以其藝術效果爲着眼，而不可以爲這些東西都是形而下的現實對象。

這種現象都存在於「興」的原理，「興」感動我們，也感動從早期因素裏取法唱詩的周人，如此以確定詩三百的共同文類。雖則我們現在把靈感個人化，且往往從實際

註三七：殷墟甲骨卜辭所示大量有關農事紀載可證。

註三八：F. B. Gummere, *Origins of Poetry*, 1901, p. 279.

註三九：前引書頁八九。

註四〇：孔子對詩經裏的情詩尊崇女性者如關雎都充滿讚歎，這一點是值得我們注意的。他是篤而好古的，所讚美的不必是他當代風俗，而是古老傳統，可以想見。

生活裏汲取靈感，但面對這種確定文類（尤其是脫胎於古老時代的文類）時，主題的處理才是我們研究的重心。是故，女性在情歌裏的顯著地位和自然景物的一再出現都和「上舉歡舞」裏「興」的呼聲有關，這時大地母親的豐饒和少女美婦的生育是二而一的題旨，見於上古的求子祭祀活動裏，而歌舞音樂也毫無分別，渾然一物。

其次，我們可以推定「詩三百」一辭可能在孔子以前即已成立，而此一辭或與三百餘首詩之屬於同一文類有關係。從原始根源到初民歌謠，發展到詩經的完美形式，可看得出一個進化演變的階段。這個階段是中國文學發展史的縮影，民間文學不斷地演化，經過個人才具的潤飾加工，進入上層的知識社會而定型。但任何文類的萌芽和開花都有賴於它當時民生型態的榮養，也要看此文類和該社會之間有無密切共存的可能性，此文類必須要能滿足當時社會想像力的要求。同時，那個社會必須要產生高度警覺的批評精神，這批評的表現起初或可能十分奧秘難懂，但必須要有。周朝初葉中葉之間，詩經的發展大略合乎這些條件。我們已追溯商、周前原始社會祭祀典禮裏的歌舞音樂看到這文類的胎胚，繼之為初民的歌謠，表現出社會精神，它的性格當時已經有了某種程度的確定。從這個時期到周朝的建立，經過了悠遠的年代。我們都知道周朝最重視禮樂之教，我們也知道周人的興起和他們農稼方面的傑出成就最有關係。諸侯之間交通頻仍，東南西北的往來駱驛不絕於途。原來各邦族分別的藝術性格，逐漸在一統的天下裏演變為自覺性的共同文化理想，那時代可能是華夏文明第一次警覺到所謂「中國」的理念必須有別於「蠻夷」，而且華夷之別在乎文明禮樂，不在乎血統。這種文化理想自以周公為代表；周公的實際性格如何，雖無見於鮮明的傳記，但很快地傳薪給孔子，孔子把這個觀念表達得清清楚楚。這個發展迅速的朝代，包括文學藝術的發展，自然要在古昔尋找他們的根源，加以繁演。它不斷對古昔種種做回顧，推陳出新地做理想主義的評討，復興並保存古藝術的因素，在宮廷的鼓勵之下，使用以往傳統的主題來歌唱他們眼前的感受。我們相信詩三百雖多是周朝時代的成品，但其典型胎胚是來自遠古進化的詩歌的標本，「興」之成分即此標本初型。

現在我們可以進一步探討詩經的一般內容了，先粗枝大葉地看，然後分析其中的藝術細節。「頌」在詩經裏是宮廷文藝之最崇高者，其中最古老的是周頌，而商頌、魯頌都只是西元前七世紀以後的做品。我們知道「頌」配上歌舞，可以在宗廟裏表演，為祭祀儀式之一部份。周頌成於紀元前十世紀，當周王朝之初期，更可代表這種祭儀的肅穆情調。我們現在看到的周頌是遭受破壞而十分殘缺的，但仍然透露出兩個主要的特點：

或為禮讚先祖，稱其受命於天（註四一），播五穀以養百姓（註四二）；或為勞動生產抹上宗教的色彩（註四三）。周頌的另外一個特點是節慶聯歡的記載，不但以酒食祭祖宗，（註四四）而且自己分食祭物，至「既醉既飽」（註四五）而後已。載芡和良耜尤其充滿了農耕事業的歡樂，並提到婦女，婦女動輒姣好宜子：如「思媚其婦」和「百室盈止，婦子寧止。」這些詩都是宗廟祭祀時用來隆重歌唱的，但原始農業和求子祭祀裏「上舉歡舞」的因素依然殘存。

最值得我們注意的是這種文類從原型發展成現在的面貌的經過，有一點可以用來幫助我們認識頌詩的本質。一般讀者對頌詩或敬而遠之，不大欣賞，大概是因為傳統的說法太強調其中的禮法因素，或是因為這些詩太像樸拙無文吧。用「文類」理論把頌詩裏的古老因素指出來，可以有希望讓這部份的作品起死回生，讓我們感受到它原始的藝術情調。我們猜想，如果要奠定周初「詩」字意義的基礎，頌比風詩或更為著名之例證。上文已說明「詩」字所含容的「舞」意，我們也談到頌與舞之不可分離，實則，頌的基本意思還是「舞」，因為「頌者容也」，已有定論。再者，從國語和左傳來觀察，宮廷外交場合徵引頌詩章句至少始自紀元前八世紀，而引風詩章句者則遲至紀元前六三六年（註四六）；早期引「頌」時，概稱之為「詩」，當然其時公卿諸侯之引頌，不會不知道所引種種都是宗廟舞樂。他們稱「頌」為「詩」，從另外一方面說來，時人引詩可以不唱，引而不唱，「詩」的舞樂含意漸熄，形乎「言」之意漸強矣。這或許是「詩」字形成的基礎，在「言」字之外加上「言」字而成「詩」之本因。如此一來，詩經裏所有各部份的作品都獲得了「詩」的美名，我們可以說，當初是「頌」先開其例。卿大夫和知識份子對「頌」的敬意較大，以其為宗廟舞樂之故，此輩人士發現「頌」既可就樂而舞於廟堂之上，復可斷章引述於外交場合，使說者彬彬然能言善道，使聽者動容，所以為「頌」加上「詩」的美稱，表示它兼具兩種功能。

頌既有如此重要的地位，我們不可不進一步攷察；「頌」的作品都顯示「舞」「言」二義俱在，但各自分歧，獨立發展於個別的方向。周室宗廟的祭祀勢必遠較初民的野舞局

註四一：例如時邁、思文、桓。

註四二：例如思文。

註四三：例如臣工、噫嘻。

註四四：例如豐年、載芡。

註四五：見執競。

註四六：參閱勞孝與春秋詩話卷二。

面偉大的多，而特自發展成極其形式化的肅穆舞容；同時歌詞的氣勢也必須極度提高，因而修辭上多揚棄了初民的「興」之成分，倒不如後來「風」「雅」保存之多。其興之主題的效果尚在，但表現主題的方式卻要多改變了。讀「頌」的方法應該是，一面照顧字義，一面設想舞樂的雍容崇高，如此才能充份把握其「上舉」的氣氛。關於「興」的問題，現在分析「雅」「風」可更行詳細觀察。

雖然墨家在紀元前五世紀就說過詩三百皆可「誦」可「舞」，我們自不敢肯定風雅總必是伴之以誦以舞。但風雅都必然保留許多原來的典型，如復沓和反覆迴增的技巧皆明白可指，而且在毛傳裏總博得「興也」的標注。此「興」義才是詩三百屬於一共同文類的證據，毛公第一個看重它，毛傳「興也」最多的是國風和小雅，大雅只有四處，以其題材之肅穆僅次於頌之故。頌有二處。以上的統計可以指出「興」在欣賞詩經時是多麼的重要。猶有甚者，「興」在整個中國詩的發展過程裏都是非常重要的，而且在中國文學傳統裏具有特出的意義。這點下文再談。

毛傳所標示的「興」句有一特色，即詩人藉以起興的對象不外乎以下數類：大自然的日月山川，原野飛禽，草木魚蟲，或人為的器具如船舶、釣竿、農具；外加野外操作的活動如采拾野菜、砍伐柴薪、捕捉鳥獸，以及少數的製衣織布等。「興」的意義既已在上文說明了，我們可以進一步欣賞此種種渾樸而動人心魄之美。加羅教授（H. W. Garrod）對初民詩歌的讚歎可以解釋任何文明的初生藝術，也可以解釋詩經的活生生一字千金風格：

起初這世界曾是新鮮的。人一開口說話就如詩詠。為外界事物命名每成靈感；妙喻奇譬脫口而出，如自然從感官流露出來的東西。（註四七）

詩經裏的「興」就是來自「新鮮世界」裏的詩質。在形式方面，所有的興都帶着襲自古代的音樂辭藻和「上舉歡舞」所特有的自然節奏，這兩種因素的結合構成「興」的本質。興是即時流露的，甚至包括筋肉和想像兩方面的感覺。注意詩中頻仍的疊字和擬聲句，我們似乎聽得見一首帶有「興」在詩中散佈的主調，而且我們似乎被整個包容了進去。注意詩裏頭韻和腳韻的大量使用，這些音韻的展現好像要使整首詩為之震蕩，我們看得出「興」是這種詩歌之所以特別形成一種抒情文類的靈魂。

如此說來，用現代文學評論的術語來看，「興」乃是詩三百的「機樞」。但「興」

註四七：C. Day Lewis, *The Poetic Image* 頁二五所引。

也具有決定一詩風味和氣氛的功能，時爾遽起以控制一首詩的面貌。傳統的批評家（和部份現代的批評家）視一首詩的風味和氣氛的體會為「不可言傳」，說只可經驗了詩情，卻無法傳達。我們現在要設法把這種經驗拿出來仔細地檢討。先看幾個顯目的例子。我們必須有警覺敏感來感受這些例子所包容的力量，要時時準備讓「興」的呼聲所感動，而不為推論的訓詁和煩瑣的義理所滯碍。一首詩常常藉「興」以展開，例如壓卷的關雎。「關關雎鳩，在河之洲」不但先確立全詩的韻式，產生一套傍韻、協音、腳韻，使之振鳴於字裏行間（「之」字和詩的音響效果也不無關係）。而且全詩節奏的幅度是以感情的色彩來決定的，後者的形成主要憑藉開章的「興」句。我們認為此詩的氣氛十分「顯目」，音樂效果和題旨交互滲雜，光影和色彩縈繞不去，復與詩的絃外寓意纏綿相生，如此以加深我們誦讀關雎一詩時所經歷的情緒變化。我們如果要用「言外之意」這種字眼來說關雎，先必須了解這首詩停在推論解析的層次時是如何，繼則體會字與字之間安排佈置所勾劃的感性衝擊力；此時所謂「意」實際上就是「感受」。所謂只可意會，不可言傳，其實也就是詩所流露的精神或情緒的「感動」，此物不可割離，分佈於全詩；所以我們稱之為「氣氛」，並以為我們已經體會到某種「詩情」，一般詩經裏的作品要達到這個境界都靠錯綜豐富而自然的音響佈置，獨特卻不牽強的節奏，外加動人而新鮮如大自然萬物初生時渾樸的意象，這種種的核心就是「興」，因為「興」還保留着古老風格裏歌樂舞蹈緊密結合的精粹。

用這個方法讀詩，月出更是一個好例子；「月出皎兮，佼人僚兮」決定全詩三章個個反覆迴增調式的出現，而且每一句都以感歎語辭「兮」字為結束（詩經裏全以「兮」字結尾的章句並不多見）。這首詩的音響關係非常調合，比關雎猶有過之而無不及，全詩的韻律協奏，一如上升的月亮，而月出的意象首見復照澈全篇；是故，只要提到「氣氛」「詩意」時，我們所想見的是這詩中幾個明確的因素之機動：各種音律不斷的迴響，充滿字裏行間的光影色彩，此二者與詩中流露明顯的節奏結合，產生詩的「感動」力。此詩即或不一定是舞曲，也一定是受舞蹈啓示而作者，此見於詩的內容，在在都與詩經原始文類的構成配合。

以上舉的兩個例子都是相當短的詩作，一般讀者面對這類作品，就以直覺的欣賞亦能獲得滿足；但每當我們充份把握到「興」的精神，觀察它如何迴旋反映於作品的韻律和意象，我們的滿足必定增大，我們對作品藝術界的理解必定更深。如此則「氣氛」「詩意」云云亦不復是泛泛之詞而已，而是可以用實例分析的東西。雖然我們現在對古代字

義的了解未必完全精確，但要分析「氣氛」「詩意」時，仍可以縝密的態度觀察詩中韵律與意念的交互感應，這些韵律與意念的分佈與興的因素密切相關，而且往往環繞在興的週圍。下文我們可以使用這個方法來試驗看看能否分析一首比較複雜的詩，順便解決一點詩經藝術的老問題，並指出較長的作品所提供的美將與短詩不同。我們要把「興」從所謂「六義」的困境裏帶開，重新加以估量。

下面這個例子將指出興在比較複雜的作品裏的各種功能，一旦這詩內分佈的興的因素清楚解析了的時候，詩裏的糾纏部份亦可迎刃而解。傳統的詩評學常常弄成玄虛，上文已指出。朱子由於受了他的時代文學思潮的左右，斷然肯定所謂興，只是用來帶領該詩章節的東西，或指詩人當時注目所及的事物。朱子的後一說實際也可說是「靈感」。後代引用朱子觀念的人有時輕浮，有時執拗。於是朱意非變成太粗淺，就變成太拘泥。事實上，如果順着我們上文所探索的方向，對初民舞樂稍做思維，朱子所主張的道理並非沒有意義。但歷來順承朱意而敷衍失旨的人，由兩種錯，而又產生第三種錯誤。朱熹說興句可用來帶領詩的章節，後代乃有一種論調以為所謂興，除此以外，別無意義，我們上文裏已經證明這個看法是不正確的；朱熹提到詩人二目所及的事物是興的因素（即「靈感」說），後代乃有第二種本末倒置的理論，完全不顧及詩經作品與古代舞樂的關係，而由於古來「美刺」箋疏的理論陰魂未散，朱熹的話又使得另一些人錯以為周朝社會果然到處充滿了崇高的禮教標準，而當時的詩人也到處體察，發而為詩來表達理想。這一羣批評學者乃繼續其對古代黃金世紀的道德和智慧做不斷的禮讚。

我們舉個例子來看「興」到底是不是只用來帶領章節發端而已，其實現在這個例子證明興句根本不見得非出現在詩的開端不可；這個例子也可以證明興是詩經文類的最主要特徵；又可以證明興的功用是直接地指明詩情，而非間接的輾轉托意。小雅出車的興句是

嘒嘒草蟲，趯趯阜螽。

緊接的是「未見君子，憂心忡忡」。此二興句出現於四大段落之後；這些句子源自一古老的文類傳統，而非詩人創作一刻間雙目所及。證據是「嘒嘒草蟲，趯趯阜螽」亦見於他處，可以說是定型的辭彙。毛公傳注周南草蟲時碰見這兩句，說：「興也」，尤其值得注意的是在同一首詩裏，「未見君子，憂心忡忡」及其他複奏性的句子也毫不節略地重復了一次。

出車一詩可以說是大小雅的代表作品，比周南草蟲繁複得多。大小雅詩不見得比風詩美好，而且顯然不如風詩之富於民歌氣息，但大小雅詩的藝術加工往往高過風詩。也許這是為甚麼「詩」字見於巷伯、卷阿和崧高才表現出蓄意經營的藝術成果，此點上文已談到，茲不贅。雅詩一方面不受頌詩肅穆嚴整的廟堂風格所束縛，一方面凌越了風詩的「民間」氣息，更能教詩人表現個人才具的優秀，所以更能表現詩定義之「言」字的特殊意義。我們可以推定雅詩的多數作者可能更近於今日之所謂「歌者」，而非後來一般定義下的「詩人」。他們還是些在「興」傳統下經營創作的，而具有個人才情的作品也初見乎此輩作者。

出車所包含的「興」和此詩一般的結構和命意可做為我們的證據。此詩長達六章，比通常風詩的三章結構型態長達兩倍；詩雖繁長，結構轉折卻也分明，詩思的發展轉折把全詩分為兩部份，每一部份包括三個章節。「嘒嘒草蟲，趯趯阜螽」出現於第五章，亦即全詩第二部份的中段。此二句之出現暗示音樂調式之重新增強，以傍韻和腳韻的效果從先行諸章的字面上取得共鳴，並預示後面章句韻律上的協調。這兩個興句並且還引領了一個帶着新氣象的段落，通過這個段落所展現的新幅度，全詩的境界才屹然建立。出車前三章是關於征伐的部份，歌詩者也許不見得是特定的角色，但他所取以表現的主觀位置是很清楚的，他必是長途行軍隊伍裏的一名軍官無疑。前三章描寫軍車「彭彭」的聲音，旗幟「旃旃」的聲音，路途漫長，原野遼濶。但此詩的主調並不是軍隊凱旋的歡快，凱旋不是此詩所要強調的情緒。此詩所表露的是遠離妻子的官兵士卒的艱困、焦燥，和寂寥，而不是凱旋的驕傲，雖則末章是以凱歌和親人重逢的場景為結尾。這首詩本來即是刻畫行役軍人在平野長途跋涉的荒涼，他們渺小的存在和統帥南仲（「赫赫南仲」）光榮的塑像呈對照，使他們顯得更渺小更寂寥。雖則此詩第一部份所描寫的行役情狀都以「憂心悄悄」為中心，軍士官兵期待的無非是戰後返鄉的輕鬆愉快，所以這一部份已經預示了下面「興」的使用，目的在促成轉變和發展的複雜情緒。所以到了第五章我們聽到草蟲「嘒嘒」的聲音，阜螽「趯趯」的聲音，我們忽然覺悟大自然終究有它的秩序，而征人也終究要還鄉重見他們的妻子。但此二興句與第一部份的關係密切，初不只是詩意轉折的工具而已。這首詩的主題固然貫穿一致，但也直到「嘒嘒草蟲，趯趯阜螽」二句出現時才見到它完整而強烈的縮影。微小的昆蟲有限的活躍和細弱的聲音本來象徵的是原野裏行役兵士的渺小，但此地因戰後復歸自然常態，象徵的卻又是重見妻子的征人。思婦本習於獨自傾聽獨自觀看草蟲和螽斯，如今因為良人歸來，也能和他安祥和平地一

起傾聽一起觀看，重慶常態生活。他們「悄悄」的憂心一轉而為歡喜，以草蟲「嘒嘒」的鳴唱為象徵。以這兩個興句做基礎重讀出車，我們可以發現全詩六章裏許多韻律都滙歸於一系列振盪的意旨，時而並行，時而比照，維持彼此緊密的關係。「嘒」字的讀音使我們回想到原始舞蹈時人們發出的激動的呼聲，此為初民聚舞的主調，亦即此詩的主調。「悄悄」和「嘒嘒」配合上同樣的韻式，前者表示憂愁，後者表示解脫的情狀。難怪第一部份裏軍旗的拍響和車輛的轟動也染上這種情況的色彩。注意發出「旆旆」聲響的是旆旆，後者古音*d'ioŋ，與「悄悄」*ts'ioŋg-ts'ioŋg，「嘒嘒」*iōŋ-iōŋ近同，協後者古音*moŋ；發出隆隆聲響的是車*kjo，而教征人畏懼的是「簡書」，書音*sjo。接着到興句出現時，發聲的一是「草蟲」，蟲音*d'ioŋg，一是「阜螽」，螽音*tjoŋ——整首詩的音調雖然為怨激的情緒做基礎，卻非常對稱諧和。在同一章節裏，心的情狀從「忡」*t'ioŋg轉為「降」*g'ōŋg，而彼此還是和興句「蟲」「螽」調合的。在第一部份前三章裏，南仲的名字（仲音d'ioŋg）根本和其餘字面無法協韻，可是到第二部後三章時，南仲的名字和第五章的興句乃至於其他句子在音韻上都十分配合，互相構成清澈響亮的腳韻形式。如此音韻上的協和，使得南仲的名字變成可親的對象，進而與和平勝利的感人場面有了融洽的交感，征夫思婦在此重逢，「春日遲遲，卉木萋萋」，草蟲「嘒嘒」地歌唱，而戰車隆隆的聲音淡逝為記憶的殘餘，比草蟲阜螽微弱的鳴聲還微弱，世界太平，安祥。「赫赫」的南仲為大家爭取到和平和勝利，如今也不再可畏，他和大自然和部下的兵士都重獲和諧的快樂。

用這個方法理解「興」的功能，希望能使我們充份地欣賞詩經的藝術成就，徹底了悟環繞在詩意中心的各種韻律和意象的鑲嵌彩石；但願我們前文研究「上舉歡舞」時所獲的結論，及對興的見解之發揮，可以使我們用全新的眼光來讀詩。「興」的形成本來依藉的是新鮮原始世界的因素。加羅教授已指出，在那種世界裏，初民的敏感自然覺得他們「興高采烈」的言語必定和音樂舞蹈不可分離，而且他們對現世萬物的觀察力靈捷異常，向活潑的思想和感受並行成長的方向輻射。當前的事物即融入一套和諧的韻律和適當的節奏，如此以表達他們圓覺的思想和感受。我們並不認為毛傳所記的所有「興」句都一定成型於遠古，然後像寶石似的由初民移交給周朝的歌人。我們強調的是，自古形成的詩藝並不見廢於周朝，興義顯然還保持它名實相符的原始性格，周人使用這個精神的產物來表達他們高度文明社會下高度自覺的藝術。「興」乃是詩三百之所以為一特定文類的證明。我們已經嘗試通過「興」在詩經裏表現的特殊功能——即其鏗韻律、意

義，和意象於一爐的強力——來讀詩，我們的目的是避免參加古來冗煩的「美刺」寓意的解析，並且避免捲入現代修辭學家動輒以「隱喻」、「明喻」為基準所從事的辯論，因為這種辯論既成老調，又容易重落傳統寓言褒貶的圈套。

以上所舉諸例都是從毛傳註明「興也」的句子中挑出來的，毛公受禮教美刺傳統的限制，自然無從更深一層探討「興」在詩經裏的功能。因此他也不曾注意到詩經裏複沓、疊覆，和反覆迴增等句法的現象，這些其實正是脫胎於「興」的詩法，而且散見於詩經各處，非常重要。朱熹的集傳雖然並沒有為賦、比、興下最好的定義，他的眼界已經是非常難能可貴的了。他找出更多的「興」句，而且看出疊覆句法和反覆迴增句法的重要性。詩經裏的疊覆句法大多隨詩的發展做或多或少的改變，整句複述的例子可謂絕無僅有。「反覆迴增」句法構成一首詩的韻式，增進一首詩的和諧完整，這一方面的例子非常多。朱熹新發現的「興」句每每都是這種句法下的產物。我們到目前為止對「興」的研究當有助於對朱熹的新頭腦的了解，而不致於受毛公的限制——如此一來，在檢驗這些「興」句時，必定能夠有些新收穫。

我們都知道朱熹很難完全從禮教美刺的傳統束縛裏掙脫開來，所以也不必苛責他的不逮；他至少指出近乎反覆迴增句式的東西來，他名之曰「興」；他通過倫理學的攷察發現了這種句式，而不是以詩學的方法（即一詩中所顯露的結構、感覺和心理變遷等現象）來發現。朱熹同時還很受漢人所謂「六義」的影響，不能超越賦、比、興的範疇。所以，反覆迴增句式要達到「興」的境界，他是加以條件限制的，即在意味上必能投合他美刺傳統的口味，才算是他所謂的「興也」。反之，如果這種句式稍為直接明白些，即使我們看得出絕對是帶着原始舞樂的激情，而且反覆迴增無懈可擊，朱熹也名之為「賦」。事實上，這種直接簡單而又反覆迴增的句法雖毛公所未標，朱子所偏廢，於今我們卻可說正是最淳樸的「興」的面目。周南芣苢可為最佳之例：

采采芣苢，薄言采之。

采采芣苢，薄言有之。

以下的句式即根據同樣的節奏稍做變化而延長。描繪采、掇、桔等各種不同的動作。毛傳說芣苢「宜懷任焉」，近代學者如聞一多（詩經通義及匡齋尺牘）均讚同之。是故此「采掇」芣苢的動作無疑是原始求孕儀式化的象徵，結合了人與大自然的因素，最初執行於上文所說的「上舉歡舞」和歌詠裏。我們可以斷定，這首詩的主題和結構形式都可

說明「興」的根源和功用，藉反覆迴增的句式得以顯示，「興」的基礎意義在此。毛公未在這句子下注明「興也」，或可能是他的疏忽（後代學者常說毛傳是疏忽而不一貫的作品），朱熹命其為「賦」，理由當是此詩太簡樸太直接了；朱熹一向以為複雜奧秘者才對他的美刺詮釋有用，所以只有在這類作品裏，他才超越毛公而多發現些別的「興也」的東西。

當然，在有些詩裏，萌自古老的「興」趣的反覆迴增句式，也隨着修辭技法的發展而逐漸變形，失去原有的獨異性，溶入詩意構成的平舖因素裏。這可能是朱熹稱鄭風將仲子為賦的原因，這理由是不難懂的：

將仲子兮，無踰我里。

此詩以這兩句開頭，首章八句，然後以「反覆迴增」的句式稍做改易，發展出第二與第三章，每章亦復八句，如此構成一首詩。詩的意思很明白，描述少女因他人可能干涉她和她戀人的關係而產生的驚惶。每個段落的不同只見於若干基本字眼的變化，同時少女所耿耿於懷的「他人」也起了變化：先是「父母之言」，繼之以「諸兄之言」，和「人之多言」；她所害怕的先只是輕微的責備，隨着詩的發展，卻變成了公開的流言：父母和諸兄之「言」，繼之以街坊鄰里的「多言」。這個發展似乎和少女目睹戀人步近的程度相輔而行，她的心理動態見於詩中，歷歷可指。當仲子初入「我里」（註四八）的時候，她怕碰斷了若干杞枝（註四九），少女身邊的父母出於愛護，難免為她憂慮，因而會有微辭；仲子若愈行愈近，居然開始爬牆了，而且會碰斷了幾根桑樹的枝枒，做兄弟的也看不慣了，乃開始會對少女責備幾句；誰知仲子若不止步，反而踰進了她家的園子（當然是為了約會她），這時少女更恐慌了，又怕又愛，怕的是鄰里村人多要鼓其如簧之舌了。朱熹說「賦也」。我們當然沒有必要斤斤計較到底這首詩是不是「賦」，因為「六義」的分類本來就不全合實際；可是這首詩實在不能算是直截了當的「賦也」；這首詩談不到甚麼故事發展，因為詩重心所在並不是講故事。它的重心是少女心理狀態的變化，這點才是這首詩吸引人的地方。這首詩之所以特別值得重視是因為它「反覆迴增」句式的巧妙應用，韻律和意義的結合——此乃來自原始「興」義的進一步用於全詩結構。輕快

註四八：毛傳以「二十五家為里」。

註四九：馬瑞辰毛詩傳箋通釋以此為「社木」，即「其社所宜木」也。

迷人的節奏，加上巧妙的變化和共鳴，反覆的聲調和意象合作無間，這是將仲子感動我們的原因。

歷來攻小學者多已看出詩經作品在音韻方面特別超越的地方，可能由於中文抑揚聲調和隻字單音的特性，詩經的用韻非常豐富，包括了腳韻、通韻、雙聲、疊韻、隔行斜行等等不一而足。孔廣森詩聲分例論之極詳，分詩經韻例二十七種，舉式一百三十種。現代語音學者更進一步探索其他可能性，找出更多的音韻相合條件來讀「詩」（註五〇）。聲韻學家的縝密研究對我們欣賞古典裨益很大。在西方，亞瑟·韋理（Arthur Waley）說得很有趣，他說當他一九一三年初讀詩經的時候，雖然對文義尚不甚了了，已能够體會字裏行間鏗鏘不絕的「新奇動人的聲調」，乃覺得到處都是「歌詠着的」旋律（註五一）。我們的目標是要把這種聲韻上的價值和文義融會貫通，前文已經說明我們所採取的方法是追溯詩的本源，直達初民熱烈舞踊刹那的原始精神，即音樂與語言推源到舞的旋律而相生並長。「興」的意義就是一個證據，除此而外，周初「詩」字的意義亦由是演變而來，已多有拙作論及矣。

劉勰在紀元五世紀的時候已經感歎「興義銷亡」了；興義之所以銷亡實際上並不見得是因為「諷刺道喪」，雖然劉勰多少以為如此。反之，我們可以說，興義銷亡正是因為後代釋詩者太執着於諷刺之「道」了；這種執着可說是兩周斷章取義賦詩進退的習慣，加上漢人以「經」尊詩所演變下來的必然結果。毛傳注出「興」句來是一大貢獻，可惜毛公受當代文化環境的限制，難免有疏忽不妥的地方。我們現在應該藉着上文已說到的關於詩的起源的知識，把「興」義還原到它原始的地位，重視它在「上舉歡舞」中所發生的重要作用，它結合了音韻和文義，且一再為每一首詩做決定表情因素和形式結構的工作。如此，我們才能了解為甚麼「詩」是「歌詠言」，存在於音樂裏的言語，包含了初民歡舞刹那最淳樸的自然的節奏。如此，以「興」為基礎的詩經作品無疑正是現代人之所謂「抒情詩」（the lyric），證之於布拉克摩（R. P. Blackmur）和佛萊（Northrop Fry）的定義都是不錯的；布拉克摩說抒情詩也者，是「以聲律的適當，構架起詩意的文字……聲律成章，其詩亦即音樂。」佛萊的定義是：「聲韻和意象二者結合的潛在模倣。」（註五二）

註五〇：參閱董同龢上古音韻表稿，中研院史語所集刊（一九四八年）。

註五一：見 Waley, *The Book of Songs*, 326.

註五二：前引 *Encyclopedia of Poetry and Poetics*，詳 Lyric 條下。

詩經的作品是中國文學最初最基本的英華，以「興」為特徵，但所謂「興」，並不局促於毛公所定的意義，我們對「興」的了解是從對原始舞樂和現有材料的研究所得的知識。這種文類發展到了極致，作品極多，也不免衰落，在形式上完全合乎條件的東西不再出現。文字語言隨時代而變遷，社會習俗亦然，原有的詩型漸呈老態，後人也就無從複製了。劉勰說「興意銷亡」的時候，指的是他當時一般詩創作的流行風尚，他所說的「興」是狹義的興，顯然因為這狹義的興已不再適合他當時社會環境裏的創作方式。劉勰的話也可以說是多餘的，因為早在他的時代以前，興義已經可以說是「銷亡」了。

我們和劉勰不同，我們不在乎後代詩人能否勝任於詩經式的作品的模倣。我們要重新估價詩經，把它看做最上乘的抒情詩歌的結集，以那個時代的語言、社會，和心理條件為基準來看這些詩，詩經絕對是最上乘的。我們對詩經的眷戀仰慕，一方面也因為它源於淳樸世代的敏感，結合了歌、樂，和舞蹈，這在受「文明」洗禮的後代是找不到的。在此，我們要談談現代以「民歌」解釋詩經所可能引發的問題。詩經作品成於淳美簡樸的遠古世界，無論質地和形式都非晚期民謠可比。由於歷史上社會階層不斷的變動交融，後代民謠根本不再是原始樸拙精神的產物。以民歌釋詩的學者最喜歡說「興」只是引領章句的無意義的因素（我們上文已經指出此說之無稽），並舉現代民謠的例子做證明。可是現代民謠開章處那幾句韻文顯然並沒有控制引導全詩聲韻和文義的功能，而詩經作品的開章「興」句卻往往能夠決定全詩的動向，一如特意用來密縫結合不同詩素的天工。相信現代民謠可以解釋詩經的學者們同時鑄了一個很不幸的大錯，他們在翻譯詩經為白話文的時候總蓄意把它譯成當代民謠的風格，其結果充其量也只不過使詩經變成支離破碎的唐、宋式俗體韻文，而也失掉後代民歌的真趣味。這種不相稱的韻文又加上京劇之類的小調，就成了那些流行的語體詩經了。

中國民間傳統和文學史的研究極有關係，這是不容懷疑的。本文開始的時候已經指出，詩經以降各種文體類型的發生和成長都可以從民間找到可靠的線索，但在民間找線索，並不表示把充份發展的藝術品推回民間俚曲俗文的集團；相反地，我們要探討的是經過長時期加工潤飾以後所呈現的高度藝術性成就，本文所陳之義泰半亦在乎此。後代各種文體類型發展的過程和詩經一樣漫長而曲折。我們已經指出，研究文體類型的發展必須同時注意兩方面，一是歷史社會文化的因素，一是此文類本身最初萌芽時期的特徵；本文無疑是以後者為注意的焦點。研究後代文體類型的時候，學者不愁歷史社會文化等資料的缺乏，但研究詩經則大不相同。再者，後代文類成長的過程，從民間形式進化為

才子詩人匠心經營以抒情寫志的美術形式，大都歷歷在目。但遠古文類成長的過程絕少如此清楚者。當然，晚期文人傳統偶爾也顯得是個人創作活動的產物，相繼承，相影響。不過在中國文學史裏，不論是詩、戲劇、或小說，基本的民間傳統是絕對不容忽視的。這或許是中國歷代文學總維持着一個共同水準的原因。不论文人如何加工潤飾，不論某一時代某種文體多麼個人化，意象和主題兩方面都不缺乏自然的土地和人生今世的氣息。如西洋之超過一般程度的出世觀念和浪漫的自我主義可謂絕無僅有。中國文學裏找不到過分的「個人的」象徵主義，所有的心理興味都往往是公共性的。中國文學裏或也流露幼稚未成熟的錯誤，但極少見陰鬱病態之不可開交。

以類型為基準研究文學不能不思攷一般現象的定律。但一般現象的定律雖然有用，我們同時要認識在有一定律下可能產生價值極不相同的作品。我們如果沒有這個認識，「定律」只成了束縛。一個定律可以含容衡量各種歧異的個體，也可以包括大小高下的各種準則。通過「定律」的把握，我們可以分辨典型文類和原始型態，可以認清文藝的昇華和墮落等現象。總之，在一個特別的文類裏尋出完整的規律，不是開藥方，而是下診斷。把文類研究的方法（genre approach）應用到民間傳統與個人創作才具關係的追索的廣面上，我們的文學欣賞鑑識力可以朝兩個方向發展，這兩個方向終必歸趨於一，並增進我們評鑑力的深度和廣度。一方面我們可以看出自然初民之間天生的藝術創造如何在變動，最後發展為文人作家之間藉以交通心志的高度藝術作品，這點可以證明「詩人」乃「歌人」的化身，且保存着「歌者」的性格。中國歷代詩人墨客似乎沒有和大眾過份脫節的，不像西洋詩人如惠特曼之關心「純粹的自我」，以至於宣稱：「我歌唱我的我。」另一方面我們研究的重心如此，先攷察若干部不朽傑作，無論具名或佚名的作品，視各別的創作為獨立單一的成就，然後以「文類」的觀念看法為普遍準則來加以評鑒。在這種情形之下，我們可能先為某一部傑作的個別突出部份傾倒，甚至以為天下之大別無任何可以與它相頡頏的東西，這也說得過去，因為高級的文學欣賞是不能不有這種情緒來反應的；但任何一個受過訓練從事批評事業的人都不能不把個別作品裏的特殊成就拿到它同類作品之間相衡量。這時「文類」的觀念自然抬頭，我們才能分別一組作品裏的相似和相異。這當中自然存在着約定俗成的傳統，以此傳統的認識挑剔摹品和做作，並分辨當前作品所表現的創造力，追索其源流。這樣追上去，我們自然要走到該文類的原始濫觴了。民間創作和文人朝臣的創作在質地水準上可能相差極遠，但深刻廣泛地觀察一下中國文學的各種類型，我們往往可以把這民間和文人的作品連繫起來；這樣

連繫的結果對我們文學的欣賞往往是有益的。李白可說是最富於個人才具的詩人了，他在五古方面的錘鍊也到爐火純青的地步。但他的長干行根本寫的恰是民間題材，用的是民間意象，完成的是民間的趣味，而不失其為感人至深的傑作好詩。杜甫對藝術的刻意是異常的，但在寫作古體詩的時候，仍流露出他沿襲木蘭辭韻法和意象的地方，此不只見於他描寫公衆社會困厄的兵車行，甚至也見於他自己抒懷的草堂詩。其效果甚好，一方面杜甫使用民間形相寫活了他對民生艱難的感歎，他把自己和一般人民的公衆關係互相融會；另一方面他用同樣的手法把自己的感受刻畫出來，使大家都能從容親切地與他共同經驗那種他個人的一己心情。再說更輓近的例子，紅樓夢這部藝術價值高過任何其他中國舊小說的個人天才傑作，一開始就自命為「假語村言」也不是偶然的，更不是曹雪芹的扭泥作態。誰都知道紅樓夢是中國文學史裏登峯造極的小說，但它顯然還保留着民間說書的色彩。我們發現這個人才具與民間傳統的結合仍然保存着明顯的俗世的辛酸和歡暢。所以這個高度加工的藝術品裏正顯示洪荒以來基本人性的活生生的面貌。用這個眼光看中國文學，基於這種認識，我們對中國文學的欣賞有增無減；本文以初民「上舉歡舞」時「興」的呼聲來研究詩經，希望是個發展式的同時也是個還原式的研究。

On the Origin of the Hsing and the Characteristics of Chinese Literature

(A Summary)

SHIH-HSIANG CHEN

(Translated by CHING-HSIEN WANG)

This essay redefines the generic feature of the *Shih-Ching*, or *Book of Songs*, which characterizes the lyrical tradition of Chinese literature. The lyrics in the *Book* form a major genre in ancient world literature in contradistinction to epic and drama in ancient Greece which came to dominate western tradition. The *Hsing* element is discovered to be the key to the understanding of the structure, the beauty, and the miraculous appeal of the *Songs*; and its primary meaning and function are analysed and exemplified in detail. The *Book of Songs* is also discussed as a prototype of Chinese literature, for it exhibits the typical interactions of folk tradition with individual creation of later times.

This Chinese version, rendered by a modern Chinese poet, may, it is hoped, interest Chinese creative writers as well as scholars. A full presentation of the original is to be found in the *Bulletin of the Institute of History and Philology*, Academia Sinica, Vol. XXXIX, Jan. 1969.