

目錄

前言	P.1
第一章 在時間與空間中的人的姿態 - 關雎 解讀	
第一節 人的現實處境 - 求之不得	P.4
第二節 生命的收蓄	P.8
第三節 生命的開顯	P.12
第四節 關雎 所開展的生命向度	P.14
第二章 人的收蓄與開顯	
第一部 『收蓄』—從外部世界轉入內在生命的路徑	P.17
第一節 生存的收蓄 - 葛覃 解讀	P.18
第二節 人倫的收蓄 - 卷耳 解讀	P.21
第二部 『開顯』— 生命進入世界的開展	P.25
第一節 生存的開顯 - 樛木 解讀	P.25
第二節 人倫的開顯 - 蠡斯 解讀	P.30
第三章 人在共體中的生命韻律	
第一節 家庭 - 桃夭 解讀	P.34
第二節 公 - 兔置 解讀	P.37
第三節 存在整體 — 采芣 解讀	P.42
第四章 理想存在	
第一節 自我的嚮往 - 漢廣 解讀	P.46
第二節 生命的根源 - 汝墳 解讀	P.52
第三節 理想的開顯 - 麟之趾 解讀	P.57
結論	P.62
跋	P.65

前言

沒由來的，『詩』就進入了我們的生命，如同存在迎面而來，我們來不及思考就已經進入了它，或者它進入了我。總之在這個片刻，我們已經融在一起。唯一能作的事，就是細細的感受它。感受它化為我們的骨血，在一呼一吸中，鮮活整個生命。

在這個務實的時代，我們必須承認，讓這些詩進入我們的頭腦，絕對能帶來豐厚的利益。只要想想，《詩經·周南》¹的這十一首樸素的詩²，是整個中國文化一系列偉大詩作的起點，我們就能夠意會到，對這些詩的理解，特別是透過長遠的詮釋傳統所帶來的明白，將像一把鑰匙般的為我們開啟中國文化的大門，並且毫無疑問的，讓我們變得更優雅，更有文化素養。另一方面，我們還可以讓這些詩更深入些，讓它們不僅僅作為知識，而是作為我們生命的一部份，進入內在的真實。換句話說，從內在重新感受這古老的文字組合，讓它們對我們發言，讓它們開啟我們的生命感受。

重新面對詩文的第一個難題，來自於文字本身的歧異性。即便 周南 作為《詩經》的第一篇，已經被成千上萬的歷代學者研究過，但是詩中的許多文字仍存有歧異。故而我們的工作，起於探索詩文的每一個字在《詩經》中的使用脈絡，思考文字本身的可能意義³，然後透過推測字與字、句與句、詩與詩的次序的形成，慢慢的感受每一字、每一句、每一首詩的意涵。

在這個漫長的查詢、比較、推測、思考之中，詩文慢慢的融入生命，研究工作也由主動慢慢轉為等待。此時，我們讓『詩』住在我們的生命裏，與存在對話；讓『詩』以生命之姿，鮮活的面對真實存在。我們只是傾聽，傾聽詩文流過存在的聲音。整個研究成果，不是來自於精心的構想，而僅僅是對這個聲音的紀錄而已。當整個研究進入尾聲，神奇的，有某種喜悅與幸福的感受從內在升起，為生

¹ 《詩經》分 風、雅、頌 三部份，周南 詩篇是 風 的第一篇。

² 整個《詩經》本身如何編排、集結，現在只能做合理的猜測。我們贊同大陸學者的看法，認為『各國太師一方面收集編選本地詩歌以上送周太師，一方面還把周太師編訂后的詩歌選本教給本國貴族子弟學習和樂工演唱。...從當時各國大夫在各種場合賦詩引詩如此熟練，所用詩篇如此集中，如果沒有一個統一本子是不可能的。由於各國太師不斷選送新詩，所以這個詩集本子是經周太師不斷增刪修訂的。...一直到春秋中葉，周太師的最後一次審定本出現，太師的編選工作不再進行，便形成了我們今天見到的《詩經》本子。』袁長江著，《先秦兩漢詩經研究論稿》（北京：學苑出版社，1999.8）頁 5-6。

³ 如果《詩經》沒有相同的用法，就參考十三經。

命帶來新鮮的震動。原因無它，我們發現這些詩是被創造來歌頌人的。在這十一首詩裡面，充滿了對人的肯定與祝福。

整篇論文內容，主要以對每一首詩的解讀為主，並且在幾個地方觸及周人的主題—禮樂、君子等等。在解讀的過程中，我們越來越感覺到整個 周南 是有意識的安排成現在的面貌，並結構性的展示周人對生命的體會。故而論文章節也順著 周南 詩篇的順序安排如下：

第一章 在時間與空間中的人的姿態： 關雎

作為整部《詩經》的第一首詩， 關雎 確實觸及生命的本質問題，從人的根本嚮往及其現實處境，到人面對自身的期盼時所可能出現的美麗姿態。並且更根本的，表明人所有的努力與情感，只是指向對人的『好』。

另一方面， 關雎 也表現出個體生命面對自身生命情境的四種姿態，這也將是接下來的四首詩所分別要談論到的主題。

第二章 收蓄與開顯：(1) 葛覃、卷耳、(2) 樛木、蠡斯

在 關雎 中已經指出，人是在空間中，以『生存』與『人倫』的期盼為經，在時間中，以生命的『收蓄』與『開顯』為緯，交織而成種種姿態。故而本章依照生命的兩個向度來開展其中的道理。即第一部份，生存的收蓄— 葛覃、人倫的收蓄— 卷耳。第二部分，生存的开顯— 樛木、人倫的开顯— 蠡斯。

第三章 人在共體中的生命韻律： 桃夭、兔置、芣苢

在前面的第一、二章，指出個體生命面對自身期盼的真實後，接下來在本章，是展現人在各種共體中的生命韻律。分別是家庭 - 桃夭、公(國家) - 兔置、存在整體 — 芣苢。

第四章 理想存在： 漢廣、汝墳、麟之趾

這一章總結性的討論理想存在的問題。 漢廣 說明自我對理想的嚮往及其追求的不真實，並指出實現理想的真實途徑。 汝墳 則根本的指明生命的根源及其不可否定的基礎，展示人的絕對自由

的根底。麟之趾 最終的構劃出整個人類的理想存在的實現景況。

第一章 在時間與空間中的人的姿態 - 關雎 解讀

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。
求之不得，寤寐思服，悠哉悠哉，輾轉反側。
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，鍾鼓樂之。

周南·關雎⁴

第一節 人的現實處境 - 求之不得

1. 起始

關關雎鳩⁵，在河之洲⁶，窈窕淑女，君子好逑。

不論人目前以什麼樣的姿態存在，這個圖像都是生命最基本的嚮往。這是 關雎 的起始，也是每一個生命在當下的起始。一個安穩的生存居所與情感的和樂滿足，是人最平凡的心願。

以『關關雎鳩，在河之洲』來表徵人們對安穩居所的嚮往，或許來自於周人對雎鳩的欽羨與崇拜⁷。它們在河洲中的居所，能躲避陸上動物的攻擊，又能夠容易的從河中取得食物；它們在天地間自由飛翔，為所欲為的鳴叫著。這對於必須為生存而不斷努力的人們而言，在安穩的河洲中生存著的雎鳩，實在是生存的

⁴ 本文所引用之《詩經》文句，採自《毛詩正義》（漢）毛亨傳；（漢）鄭玄箋；（唐）孔穎達疏；龔抗雲等整理。（臺北市：台灣古籍，2001.10）（十三經注疏 標點本）。

⁵ 『關關，和聲也。雎鳩，王雎也。』《毛詩正義》（同注4），頁25。

⁶ 『水中可居者曰洲』《毛詩正義》（同注4），頁28。

⁷ 據中國學者研究，透過周原的考古發現，證明起於商周時代的鳳鳥崇拜，其實原初有兩類：鷹鳩類與孔雀類。從岐山周原鳳雛村遺址出土的祀鳳卜甲上的鳳形象--短尾鳥類，證明周人鳳崇拜的原形，在周原時期，即為 關雎 詩中的鷹鳩類鳥。直到成王時期開始排除了鷹鳩類鳥，並掀起鳳崇拜的高潮。由於鳳凰的形象日趨華麗，鳳凰的形象被高度神化，甚至脫離原形孔雀。至使人們遺忘，鷹鳩類是周人鳳崇拜的起始。何丹著，《《詩經》四言體起源探論》（北京：中國社會科學出版社，2001.11）。頁.111-149。

理想狀態。

然而另一方面，人們也清楚的知道，雉鳩不是人最終的期盼。生命的存續除了要穩定生存之外，另一件必須之事，就是尋求異性以延續後代。對人而言，其需要不僅止於此。人透過婚姻而進入家庭，共體中的美善、人倫的和樂，都不僅要求對象以異性的身分出現。而正是在對自身與對對象更高的期盼中，人們明白到人自身的特殊性。於是人以自身為嚮往的對象而形構成『窈窕淑女，君子好逑』的美麗圖像。

2. 好

在《詩經》中有 62 首詩⁸使用『君子』這組詞彙。值得注意的是，無論是在國風 中，君子多以被女性思念的對象⁹出現。或者在 雅 頌 中，君子是被人們祝福或者期盼、敬重的對象¹⁰。《詩經》中的君子幾乎都不是作為主體，而是被動的以一個對象浮現出來。似乎在那個時代，人們對於自身的理想形象並不確定，而只能用『君子』，一個隱含著某種可能性、某種潛能的詞組，來表達對人的理想的盼望。而『窈窕淑女』同樣的也是將人們對女性的期盼，寄託在一個尚未顯露自身的詞彙『窈窕』上面。

考察『窈』、『窕』這兩個字。我們發現到『窈窕』連用，不論在《詩經》或者其他《十三經》裡都沒有再出現過。毛傳 將『窈窕』釋為『幽閒』，傳統多接受這個看法。但是清朝的姚際恆在《詩經通論》中提出不同的意見：『『窈窕』字從穴，與『窰』、『窩』等字同，由後世言『深閨』之意。毛傳 訓幽閒：『幽』或有之，『閒』則於窈窕何見乎。』¹¹。同時代的方玉潤在《詩經原始》中質疑姚際恆的說法：『窈窕字，雖從穴，然與便娟等字對用，則仍是閨閣幽靜之意，非窈窕即深閨也。脫卻閨閣以是窈窕固不可，即竟以窈窕為閨閣意豈可

⁸ 風 20 首，雅 41 首，頌 1 首。

⁹如 周南.汝墳 『未見君子，惄如調飢。……既見君子，不我遐棄』 召南.草蟲 『未見君子，憂心忡忡，亦既見止，亦既覯止，我心則降』 鄭風.風雨 『風雨如晦，雞鳴不已，既見君子，云胡不喜』，君子以一個被女性思念、期盼、充滿情感的對象的姿態出現。

¹⁰如 小雅.南山有臺 『南山有臺，北山有萊，樂只君子，邦家之基，樂只君子，萬壽無期。』 小雅.蓼蕭 『蓼彼蕭斯，零露漙兮，既見君子，我心寫兮，燕笑語兮，是以有譽處兮。』等等。在此無論君子的身分是什麼，『君子』主要都是作為一個情感的對象，被動的出現的。並且當君子這個字出現時，經常都意味著詩人或者詩中的主角，對於對象(君子)人格或者德性的尊重、相信、期盼與祝福。

¹¹ 見〔清〕姚際恆《詩經通論》。取自《續修四庫全書 62》/續修四庫全書編纂委員會編（上海市，古籍出版社，2002），頁 19。

乎？」¹²。在古人們的討論中，我們能夠隱約的看見淑女是『閨閣幽靜』的，且我們也從中學習到，能夠從對字形的直觀中明白字的可能涵義。故而我們可以進一步推論，窈窕淑女是在一固定地方(穴)中的『幼』與『兆』的姿態。『幼』字在先秦典籍之中，多半是用在長幼、年幼的幼，換言之，是指一個人沒有完全的成長還沒達到完全成熟的狀態，是一種在成長中的姿態。『兆』在先秦典籍中主要有兩個意思，一是兆民，指萬民、百姓，後來演變為表示數目，如億兆。另一是預兆、徵兆，最初是指龜甲、獸古燒灼後的所出現的裂痕，而後演變為事情發生前所顯露的徵候、跡象。而無論是『幼』還是『兆』，都是指一個東西或人事物尚未顯露其可能性的狀態。故而『窈窕』是指人的美麗、美善尚未開顯，但又隱約透露著的狀態。

於是，在對『窈窕淑女，君子好逑』這個畫面的凝視中，我們看到人正透過與理想的面對面，不斷提昇自身的各種可能性。對象越是美麗，自身亦隨之開闊起來。君子與窈窕淑女的存在，讓人對美好的理想，擁有無窮無盡的夢想。而正是這夢想鼓舞了人們的情感，在與對象的面對面中，超越自身的自然之性，展現人不同於天地萬物的美麗姿態。

而人正是在自身的美麗當中，突然的發現到，對於睢鳩的凝視並非僅止是欲求生存安穩。跟隨著睢鳩在河洲、天地之間鳴叫飛行，也讓人同時在想像中，超越了生存給予人的種種束縛。而睢鳩正是作為一種能給予人自由的精神動物，出現在人的面前。從而我們看到，『關關雎鳩，在河之洲。窈窕淑女，君子好逑。』總合了人的所有期盼，屹立在周南之首。人的種種努力、不安，人的美麗與開顯也由此開始。

3. 求

參差荇菜¹³，左右流之，窈窕淑女，寤寐¹⁴求之。

荇菜是一種葉子浮在水面上，根部在水底的植物。這意味著整株植物是隨著

¹² 見〔清〕方玉潤《詩經原始》(台北縣：藝文印書館，民國70年2月)，頁171。

¹³ 『參差，長短不齊之貌。荇，接余也。根生水底，莖如釵股，上青下白，葉紫赤，圓徑寸餘，浮在水面。』《詩集傳》〔宋〕朱熹(臺北縣：藝文印書館，民63)，頁6。

¹⁴ 『寤，覺。寐，寢也。』《毛詩正義》(同注4)，頁29。

河水的高低流動而不穩定，甚至經常的被河水衝擊，而致使根部脫離河底泥土而在水面上漂流，所以用『荇』來形容。而它之所以那麼容易跟隨河水起伏，原因在於它有一個大大的葉子浮在水面上。『參差荇菜、左右流之』正意味著人的努力。努力於自身生存的安定，能夠在如河水般不斷流動的存在中，建立一個如河洲般安穩的環境。河面上漂流著的『荇菜葉』與『河洲』兩相對比，正顯示出人的努力的意圖所在。無論荇菜根部抓住河底的力量是多麼的小，在河中是多麼的不穩定，人總是期盼在河面上，佔有一個穩定的空間。故而『左右流之』正是要表達如此的努力是如何的困難，荇菜總是左右流之，人的努力不斷的持續，但總是無法真正的安定下來。

而另一方面，人對於窈窕淑女的種種期盼，促使人總是處在求之中，如同面對生存一樣不斷的努力。然而那個距離總是存在著，那個求總是持續著。甚至，日日夜夜的努力，日日夜夜的求，對象總是仍然保持在眼前，無法完全安定下來，無法真正的求得。換句話說，甚至人已經用了所有的能力去努力求取，但是，那個距離仍然保持著，那個理想總是在不遠的前方。『關關雎鳩，在河之洲』仍然作為理想存在著；『窈窕淑女』也總是在前方讓人期盼著。『參差荇菜，左右流之。窈窕淑女，寤寐求之。』因此正是表明了，人面對著理想與期盼，是處在如此不停的努力之中的。不論如何的『左右』努力、『寤寐』求取，在時空中的這種前進姿態總是存在著。

4.不安

求之不得，寤寐思服¹⁵，悠哉悠哉，輾轉反側。

當所有的努力都無法達到心目中的理想時，人的意識會來到一個點，即人始終是求之不得的。每一次的求之不得都有原因，人總是透過原因的探求而重新燃起希望，繼續努力。但是，面對整個人存在的最終期盼，人始終是求之不得的。那個對自由的嚮往與人倫美麗的梦想，始終保持是一個夢想。所有的努力都無法達成什麼，對梦想的期盼甚至變得更強烈。於是那個向外的努力，轉向內在；寤

¹⁵ 『服猶懷也。』《詩集傳》(同注 13)，頁 6。

寐求之，轉為寤寐思服。日日夜夜的在內在思索還有什麼樣的可能性？日日夜夜的在內在思慕理想存在與人倫美麗。那個期盼求得、佔有的努力，全部轉向內在，在人的內在形成巨大的不安。

『悠哉悠哉』，表達在時間中前進的生命，因完全受阻而無法向前時的感嘆。

『輾轉反側』，顯示出人在空間中，尋不到穩定的點，而無法安定下來。如此全面而深刻的不安，正相對於理想存在的美麗安穩，而越發的讓人感到悲哀無望。

5. 結語

關雎 至此，將人的真實處境濃縮的表達出來。透過人面對存在的兩大期盼，描繪在面向理想的前進當中，人的處境與感受。要注意的是，詩中所描繪的三種狀態，即對理想的期盼、努力與不安，在實際的生活中，並沒有絕對的次序。人總是經常的在不安中，重新點燃對理想的期盼，在努力中又同時感受到內在的不安與對外在理想的希望。這是人的姿態，在這三者之間流動不已。努力或許隨著理想的昇華而改變，不安或許隨著努力而安心踏實，而理想也經常隱而不顯。作為一個人，如此的存在是至為平常的狀態。

然 關雎 作者必定對人懷著深厚情感的。他期盼處在這狀態中流動不已的人，能在現實存在中，感受生存的喜悅與人倫的美善。他期盼求之不得的不安能離開人，而僅僅作為一種提醒被保存在 關雎 中。換句話說，他之所以將人的處境暴露出來，是要將正在讀詩的人拉到當下，拉進文字，融入即將出現的樂音。

第二節 生命的收蓄

參差荇菜，左右采之，窈窕淑女，琴瑟友之。

1. 樂音

當詩文來到這裡，在輾轉反側的不安之後，忽然出現一種明亮、平淡的氛圍，

周南 琴瑟以泛音¹⁶起始，在空氣中輕微的震動著。於是的一切都沉澱下來，雎鳩、河洲、淑女、君子。人的理想、努力、不安在琴瑟聲中安頓著，回到自身的位置。

為了直觀在此古老樂音中隱藏的道理，有幾個概念必須要先釐清。(一).琴瑟樂音不是以外於當下生活的某個理想情境的姿態出現，而是直接參與在生活中，融化在人與人之間的。這個樂音是開放的，所有環境中出現的聲音都與之融化在一起而形成一個共樂。故而這個樂音所呈現的是存在整體在當下的真實狀態。它在宴會¹⁷、人群中彈奏，是為了要讓人們在樂音中感受自身的獨立存在，感受自身在整體中的真實。(二).琴瑟樂音透過種種下指落弦的內勁變化，已在單一聲音中呈顯『樂』的美麗，故而並不強調任何旋律鋪衍、節奏、曲式等等的發展來呈顯音樂¹⁸。換句話說，整個音樂的完成並不需等待情節的安排發展，而相反的是在每一發聲的當下即完整自身，並隨著在時間中前進的整體的變化，自然的呈顯出個體與整體，在每一個當下的真實狀態。

故而，當人以手指碰觸琴弦而發出聲音時，這個聲音一方面表達出人在當下作為一個個體的状态，另一方面也表達出人面對對象的感受。這個對象可能是外在世界的任一對象，也可能是人自身的心情、想法。故為了要能表達出真實的感受，人必得要完全收斂自己，從對外在的種種欲求期盼中收回到單純個體。如此發出的聲音才能呈現自身與對對象的感受的真實。換句話說，當對象呈顯在眼前，手指輕撥琴弦而發出聲音，那個聲音像某種中介物一樣的，在人與對象之間震動著。人在這個聲音中聽到自己，也聽到自己對對象的感受。而隨著時間的前進，對象不斷的出現，種種對對象的感受也接踵而至。如果每一個聲音就是一個人對著對象的感受，那麼在如此時間中斷續出現的聲音，必定讓人意識到，在種種不同的聲音中的『不動的自己』，與安置許多不同對象的『整體』的出現。

換句話說，隨著樂音的前進，人將越來越清楚感受到自己作為一個個體的獨立存在；另一方面，人也將明白對象是被安置在什麼樣的整體之中，以什麼樣的姿態而互相關聯。更進一步的，當人在樂音中前進，在不同的關係中感受同一對象，那麼人也將同等的感受到，對象呈顯為與自己一般的一個獨立自身的存在。

¹⁶ 琴樂中，『泛音空靈，代表天；散音(空弦音)不動，代表地；按音(由人按出的音階曲調)人為，代表人。』林谷芳著，《傳統音樂概論》(台北縣汐止鎮：漢光文化,民87)。頁.88。

¹⁷ 鄭風.女曰雞鳴 『宜言飲酒，與子偕老，琴瑟在御，莫不靜好。』小雅.鹿鳴 『我有嘉賓，鼓瑟鼓琴，鼓瑟鼓琴，和樂且湛，我有旨酒，以燕樂嘉賓之心。』

¹⁸ 見《傳統音樂概論》(同注16)，頁.39。

於是在琴瑟樂音中，每一個個體都以其自身的姿態而存在著，並且都同時的處在整體的關聯之中。

2.努力的真實

『參差荇菜，左右采之』。『采』象徵著人的持續努力。在這個努力中，有著對自身、對存在的接受。換句話說，人明白到自身的努力，像荇菜一般，只能在河面上形成龐大模樣，卻不可能真正建立永遠穩定理想的居所。整個存在處在不停的變動中，眼前安居的土地，或許在數個世代後被河流淹沒；努力的耕種，或許因天候而無法收成。理想的生存環境是無法求得的。

真實生存的安穩，來自於如此的明白。明白人不需期盼、追求理想的生存淨土，而是倒過來的，生存的安穩，來自於人自身持續的努力。換句話說，人所期盼的理想國度，實即存在於人自身的努力中，不需要等待任何客觀環境的給予，就能在當下的努力中，實現自身的期盼。人沒有翅膀，不能在天地間自由飛翔，但這不意味著人因此而失去自由。人的自由，來自於自身在大地上，一步步的行走。在如此的行走中，人以全然獨立的姿態存在於天地之間。這是人的真實，並且以此真實而能如實的感受存在整體。

於是我們看到，人從對河洲的期盼追求中，收回自身真實的存在景況而努力。『左右采之』，並非來自於對求之不得的理想的放棄，而正相反的，當人獨立於天地之間，感受到自身與整體的真實樣貌時，人明白到理想存在，不是如同想像般的集中於河洲，而是散佈於存在整體的。故而『于以采蘋、于沼于沚』¹⁹、『于以采蘋、南澗之濱。于以采藻、于彼行潦』²⁰、『陟彼南山、言采其蕨』²¹，理想已存在於當下現實的空間中，等待人的努力採集。無論所採的對象，是基於生存或者儀禮需要，『采』都表示著人對著理想的持續努力。如此的努力，本身已經意味著理想的實現，換句話說，人的美麗，以此在大地上一步步的行走而真實。

¹⁹ 取自 召南·采蘋。

²⁰ 取自 召南·采蘋。

²¹ 取自 召南·草蟲。

3.情感

綜觀整個存在整體中的每一個體，人將發現處在關係中的人們雖然各自獨立而有種種不同的姿態，然在層層交錯複雜的關係中，卻有著一些個體與自身處在類似的關係中，以類似的姿態存在著。這種存在姿態的類似甚或相同，在初始的時候，引起了人對人的喜好。窈窕淑女與君子正透過如此的相同姿態而彼此吸引。換句話說，在整體存在中，當天地萬物對人而言顯得那麼奇異而與自身不同，當人仍然無法在其中肯定自身的存在時，一個與自身有著同樣姿態的對象，必然引起人對對象的『好』。如此的好，在彼此的互相凝視或者單方面的想望中加強，而形成一種在自身與對象間的固定聯繫，我們稱此為兩者間的情感或者單方面的思慕。而人將很容易的透過對象肯定自身的存在姿態，並且更進一步的，在如此的肯定中，產生自身與對象合一的感受。換句話說，如此肯定的是兩者在面對面中的真實。從而使得對此情感的期盼以『求得』作為努力的方向。透過求得、透過對對象的佔有而在一方面肯定自身，一方面沉浸在關聯帶來的安定感受。人之所以對對象『寤寐』求之，正來自於如此美麗圖像的誘惑而變得強烈起來。

在琴瑟聲中，人明白自己作為一個個體獨立存在，也同時意識到對象亦是一個獨立存在的個體。故而，正因其獨立自主而始終『求之不得』的。『琴瑟友之』因此代表著人從對對象的欲求中收斂回來，感受到自身的真實姿態，並且同時看到自身與對象間的原始關係，是起始於兩者的共同期盼、努力、感受等等。換句話說，『友』正是這樣的一種關係，在其中，兩者各自面對自身的存在處境而努力，並忽然意識到對方亦在同樣的處境中，擁有同樣的心懷與努力。換句話說，兩個獨特個體，忽然在相會中感受到某種共通性，而產生『友』的感受。

4.友

這個友的感受，透過琴瑟樂音而進一步的得到加強。當人面對對象彈奏琴瑟，首先，自身與對象都在樂音中獨立的出現，並且，面對天地萬物一聲一聲的傳達心中感受，而同時感受到對象的共鳴。那麼，自身與對象將透過琴瑟樂音，自由遨遊於天地之間，共同感受生命的喜樂哀傷。人們將透過不同的手勢、頻率、輕重衍繹豐富多變的生命經歷，在單一輕彈中收斂、釋放、安頓內在情感。人們因此從『友』的感受出發，在琴瑟樂音中賦予情感真實內容。並且如此的情感不是佔有，而相反的是對彼此個體生命自由發展的支撐，甚至透過彼此的共鳴而發

現自身更多的可能性。換句話說，在『窈窕淑女，琴瑟友之』之中，我們看到對對象情感的真實，正是起始於人對自身的肯定的。從對對象的欲求中收回來的情感，才反而是讓人的情感有了真實的起點。換句話說，在關係之中，人必定要以如此獨立的姿態，才能讓所有的情感得以真實。而人倫美善的實現亦必透過如此的對自身，對對象的肯定才得以實現出來。

人倫的美麗，起始於在人倫共體中每一個體的全然獨立，而又能在樂音中讓所有感受融化一體的心懷。換句話說，正是以個體的姿態，在整體之中，在種種人倫關係中，人變得更加美麗。

第三節 生命的開顯

參差荇菜，左右芼²²之，窈窕淑女，鍾鼓樂之。

1. 禮

當採收下來的荇菜被使用在儀禮中時，表示了人的努力，不僅僅以自身的生存為對象，而致力於共體的禮。換句話說，人明白到人真實安定的生存居所，更是存在於人倫共體中的。如此的穩定並非來自於河洲的存在，而來自於在人倫關係中人對人的致力。從個體這邊看來，人是單獨的面對自身的生存而努力；從共體看來，人是在努力中與種種人事物產生關聯，而成為共體的一部份。換句話說，人倫共體是透過每一個個體生命的自我開展，而形成的種種關係的總合。而如此平面的在空間上的關係，如果重疊上在過去長久時間中，所有曾經在此人倫共體中努力的個體生命，剎那間人將感受到自身的存在，在當下是同時關聯著多少在空間與時間中的個體的努力。

如此面對共體、面對個體生命的存在感受，只有感激，只有無限的敬。在行禮中的人，正是感受到如此無以名之的感動，而以單純的敬表達自身的感激，並且反過來對個體生命產生敬意的。換句話說，個體生命是凝聚無數多人們的努力

²²在古代荇菜經常在儀禮中使用。『芼，熟而薦之也。』《詩集傳》（同注 13），頁 7。故而此處的荇菜是被用來作為儀禮的祭品之一。

而存在的，這個對個體生命的支持，已經包含著對個體生命的信任、肯定與祝福，人之所以能夠感受到自身如此獨立於天地萬物間的存在，背後正有著如此一點一滴匯聚起來的巨大情感支撐著的。

2.樂

『窈窕淑女，鍾鼓²³樂之』。鍾鼓是非常強烈的樂器，不同於琴瑟的是，它更強烈的將聲音聚集在個體身上。當鐘聲響起，幾乎是同時的，那個鐘聲撞擊到人的身上，並且同時向內、向外擴展著。那個敲擊是點狀的，但是它卻同時向所有方向一層層的震動開來，而伴隨著鐘聲前進的，是人的所有情感、感受，人的喜悅、悲傷。它同時向外擴展人的感受，並且將那個感受帶入人心深處。當人如此的被聲音震動著，所有隱藏在內在的不安，所有對外界的不信任，所有在人性中被壓抑下來的東西，也全部跟著震動起來。並且如同大地被春雷振醒，人內在的一切亦透過被鐘聲撞擊而活躍起來。這就是為什麼鼓一直被用來在戰場上振奮人心²⁴。戰場上的士兵正是透過這般進入內在的強烈鼓動，爆發原始的生命力而充滿勇氣的。換句話說，生命正是透過如此的震動而甦醒。而從這個甦醒中開展的生命感受，就是『樂』。

而大大小小的編鐘，一方面意味著種種生命不同本質，另一方面也代表了生命的種種不同層面。故而如此的『鍾』才能夠從各個層面開啟生命的內在力量。孔子聞韶樂，三月不知肉味。那麼我們可以想像韶樂一定是能夠在許多層面開啟生命、激發各個層面的生命力的，它必定是透過鍾鼓聲無窮無盡、綿綿不絕的開啟生命的。換句話說，透過鍾鼓如此的凝聚在個體生命身上的震動，使得孔子三個月都還處在樂當中，而說出：『不圖為樂之至於斯也。』

3.對生命的肯定

就個體而言，透過鍾鼓震動而開啟的生命力是安於自身的，它們一方面向外擴展，一方面向內安定下來，如同樹木向下紮根，向天空伸展。生命正是透過如

²³ 鐘是指編鐘，由一套大小不同的鐘所組成；鼓指皮鼓，亦可能是指一套大小不同的鼓。故而是可以發出一連串經過編排的樂音。

²⁴ 小雅·采芑 『顯允方叔，伐鼓淵淵，振旅闐闐』。

此的開顯而真實，並且如此的開顯將時時都是起點，而不斷的發展的。另一方面，當生命在如此的震動中，一層層的向外擴展，人的感受將變得更敏感、更覺知。如此的感受去到對象上面，同樣的震動將同時撞擊對象，在對象身上產生震動。如果我們將這個畫面想像成聲波的運動。當聲波去到對象，必定同樣會有聲波反彈回來。如果彈回來的感受是苦的，這就意味著自身的樂的開展受到阻撓。換言之，當人感受到對象的苦時，為了自身生命的喜悅，人必定會努力去開啟對象，讓對象同樣也是樂的。『鍾鼓樂之』正具體的展現如此的對人的努力。換句話說，在『鍾鼓樂之』中，人同時開啟自己也開啟對象。『鍾鼓樂之』所相信的，是在如此『樂』的開啟中，人是努力於讓一切都成為樂的。換句話說，生命在全然的樂之中肯定自己，並且讓這個肯定從內向外的擴散開來，而去到對象上。故而，人在鍾鼓聲中的聽到的，是對人的全然信任，對生命的完全肯定。人對人的情感的美善，正透過如此的努力而真實。

第四節 關雎 所開展的生命向度

1.結構

在樂音的伴隨中，關雎 在此表現出個體生命面對整體存在時的種種姿態。並且在我們的解讀中，隱然出現四個如此的姿態。亦即在空間中，以『生存』與『人倫』的期盼為經，在時間中，以生命的『收蓄』與『開顯』為緯，交織而成的領域。圖示如下：

時		間			
<u>開顯</u>	<u>收蓄</u>				
(芼之)	(采之)	<u>生存</u>	空		
	(好)				
(樂之)	(友之)	<u>人倫</u>	間		

生命是在時間與空間中的存在。對於人來說，生存的安穩與人倫關係的和樂，是其最基本的嚮往，人的種種努力莫不以此為出發點，並主要的，是透過空間形式作為理想實現的指標。例如以物質的獲取代表生存的安穩，以與他人關係的聯繫，代表人倫關係的和樂。在空間的向度中，一切都是趨向安穩的、固定的、不變的。換句話說，無論在空間中的物質存在是如何的美好，其本身都是無生命的。真實的生命，是透過時間分分秒秒的生長開來。故而透過人在時間中的努力，物質才能帶來生存的安穩；透過人在時間中前進著的情感，才能成就人倫關係的和樂。時間本身正巧與空間相反的，是不穩定的、流動的、不停的，換句話說，時間本身即意味著生命不停的移動與生長。對人來說，空間主要呈現為影像，而時間則在聲音、樂音中表現其特徵。

透過 關雎，我們看到生命意識的兩個基本方向，收蓄與開顯。『收蓄』是生命在時間上的回溯，讓空間中所有的物、人，在回溯中重新被意識清楚，使人對自身與整體有所明白；『開顯』則是生命在時間中的前進，在對當下所有物、人的承擔中，開展自身與對象的真實。兩者都伴隨著某種影像與樂音。故而如此在時間與空間的交織中，出現四種影像與樂音，即生命的四種姿態。此姿態在 關雎 中以『采之』、『友之』、『芼之』、『樂之』表現出來。並且在《周南》詩篇中，更進一步的以四首詩分別開展其中的道理。即生存的收蓄— 葛覃、人倫的收蓄— 卷耳、生存的開顯— 樛木、人倫的開顯— 蠡斯。

2. 周南 的中心

關雎 之所以能夠讓我們看到生命的這幾個領域，是因為它本身即指出此四個領域的中心。亦即，生命在時間與空間的交織中，其所有的努力與情感，都指向對生命的『好』，並以此對生命的好，換句話說，對人的喜愛為一切的中心。

《詩經》以 關雎 為首，實即表明了人所有的努力與嚮往，也祇是對人的『好』而已。故而在君子、淑女的形象中，我們感受到全然的對人的肯定與信任；整個面對生存的努力，最終亦歸於對人的致力。

故而，在生命的收蓄中出現的是人的美麗，在開顯中出現的是個體生命對人對己的善。越是在如此的美善中凝視人，就對人越是喜好，而人正是在此凝視中看見自己、明白自己，進而開顯自我之美善而喜樂。如此對人的『好』所帶來的

喜悅是雙方面的，即見人與自身之美善而樂。換句話說，當人作為自我所好的對象，而出現在自我之外時，眼前的人也同時成為一面鏡子。鏡中浮現的自我，無論其為正面或者負面，都映照出自我在某個片刻的生命姿態。而自我正是在如此不斷的承擔與接受中，日漸明白自我的真實，明白人的種種現實與期盼。並且更進一步的，為自身與對象的樂而致力。如此的致力，是善也是樂；如此所開顯的正是人的美善。

故而，君子、淑女，代表著周人對人的明白。整個 周南 詩篇之所以使用種種非人的生命，如 關雎、葛覃、卷耳、樛木、蠡斯、桃夭、芣苢、麟之趾 為題，也僅是要讓人在面對生命萬物的種種姿態中，明白自身在天地萬物間獨特的美麗。人所好與其所致力的，只是君子淑女而已；人所努力開顯的，亦為君子淑女而已。

第二章 收蓄與開顯

第一部份 收蓄 —從外部世界轉入內在生命的路徑

『收蓄』是生命本身的自然傾向。日出而作，日落而息。這個『息』即是收蓄。所有我們透過視覺，而在空間中出現的對象，隨著日落而沉入黑夜。這意味著所有對象從空間中消失，轉而收入內在形成另一空間圖像。在此圖像中，所有對象的姿態、位置，全部為當下的我的感受所決定，並隨著我對存在整體的感受而時時的變動。如同人透過琴瑟發出的樂音一般，人在樂音聲中感受自身與對象的種種關係，感受自身與整體的種種關聯；人也透過此內在圖像，明白自身、種種對象、與整體的姿態。

作為一個真實的人，所有作為都是基於對人的『好』的。然而在與人的互動中，並不意味著每一作為都能使人產生好的感受，甚至可能在複雜的因果關聯中產生傷害。如此背離出發點的作為，也經常在與種種對象的互動中，不自覺的發生著。自覺的起始，即來自於在此收斂的意識中，出現的內在圖像。換句話說，當對象從現實空間中消失，而出現在自我的內在空間裏。此圖像所呈現出的種種關聯，將使自我明白，自身與對象的真實關係為何？在現實中的互動是否真的出於自身的真實情感？甚至，在內在空間中出現的對象，是能夠發出聲音與自我對話的，這個聲音或許是喜悅，或許是悲傷，或許是肯定，或許是要求。在對這個聲音的傾聽，與對這內在圖像的凝視中，人於是能夠真正的明白自身的作為，並真實的致力於對人的『好』。人的作為的真實，人對好壞對錯的明白，正是起始於如此的收蓄。

禮，或許正來自於對此內在空間的明白。在禮之中出現的種種位置、關係，如天、地、君、親、師等等的安排，正對應著在人心中存在整體圖像。禮的空間安排，是要讓一切都能夠在人的內在有所安，並且透過樂，亦即內在聲音的發聲，指明人作為的真實之道。換句話說，禮樂的整個安排，必定是出於對人的好，而以此生命內在的整體圖像，展現生命的美麗姿態的。並且，正因如此內在的生命圖像，使得禮樂能成人之美善。故而，人的美善之道的起點，首先即來自於此收蓄的意識。這正是 葛覃、卷耳 的主題。

第一節 生存的收蓄— 葛覃 解讀

葛之覃兮，施於中谷，維葉萋萋。黃鳥于飛，集于灌木，其鳴喈喈。
葛之覃兮，施於中谷，維葉莫莫²⁵。是刈是漚²⁶，為絺為綌²⁷，服之無斃²⁸。
言告師氏，言告言歸，薄汙我私，薄澣我衣，害澣害否，歸寧父母。

周南·葛覃

1. 生存 - 人與外在空間的關係

詩文開始即出現在空間中種種生命生長的圖像。我們看到葛藤生長，婉延到中谷，並且茂盛的生長著。黃鳥在空中飛翔，群集在灌木上，和諧的鳴叫。在此我們看到生命的伸展並不是在空無一物的空間上發展，而總是要『施於中谷』、『集于灌木』的。換句話說，生命必定要透過如此的互相依存、關聯，而伸展開來。並且從『維葉萋萋』與『其鳴喈喈』中，我們看到生命展開來的美好與喜悅。

第二段的前半部仍然延續第一段的主題，依然是在描述葛藤生長的狀況。『維葉莫莫』，表示葛藤的生長已經到了極為成熟的狀態。故而接下來是說人們：『將如此的葉子割採下來煮過，用來做葛布，穿在身上不厭棄。』（是刈是漚，為絺為綌，服之無斃）。這裡一方面表示出人與物的關係，一方面更觸及人的生存問題。換句話說，食飽穿暖是生命的基本需求，與它種生命型態如葛藤、黃鳥相較，人的生存所需甚至更為複雜。故而人在生存的經驗中觀察種種自然現象，累積足夠的知識，讓人能利用自然物來支持自身的生存。換句話說，人在此生生活動的努力中，與自然緊密的聯繫在一起，並且更進一步的與人群形成緊密的關係。於是透過對生存的努力，使得生命的發展如同葛藤一般『維葉萋萋』。並且人們在彼此互助的努力當中，和樂的相處在一起，而同黃鳥一樣『其鳴喈喈』。

第三段，『師氏』是教導人們如何使用自然物來幫助自身生存的傳授者。

²⁵ 『莫莫，成就之貌。箋云：成就者，其可采用之時。』《毛詩正義》（同注4），頁38。

²⁶ 『漚，煮之也。』《毛詩正義》（同注4），頁38。

²⁷ 『精曰絺，鹿曰綌。』《毛詩正義》（同注4），頁38。『葛布細者曰絺，粗者曰綌。』糜文開、裴普賢著《詩經欣賞與研究》（台北市，三民書局，民國80年），頁10。

²⁸ 『斃，厭也。』《毛詩正義》（同注4），頁38。

由於自然物的種類是如此的多，故而必定有許多不同的老師。而每個老師所教導的內容，就意味著人將會以什麼樣的方式，來為自身的生存而努力。換句話說，不同的老師，正意味著不同的生存姿態。

2. 姿態

故而在《葛覃》中，衣服代表著人以特定的方式在社會上為生存而努力的姿態，並且這個姿態並非人天生的，而是當人在伸展其自身的生命，與整體在種種互動中出現的姿態。換句話說，當人『施於中谷』或者『集於灌木』的時候，人必定會隨著環境的改變而形變其自身。更進一步的，人經過特定的學習訓練(是刈是穫)之後，具備特殊的能力(為絺為綌)，還能夠對共體產生更大的作用的(服之無斃)。但是，生命在如此開展的過程中，是否時時的真實行作，而不隨波逐流呢？從『言告言歸』到『歸寧父母』，意味著人從對如此生存姿態的努力學習中收回來，回到自身的出發點，反省自身作為的真實。故而，在詩的第三段中，出現兩個『歸』字，正相對著『覃』。換句話說，人的意識在此生命的開展中收斂回來。『薄汙我私，薄澣我衣』，是人有意識的整理其所學。『洗衣』的意象意味著，人反省自身在社會中開展的生命姿態。『害澣害否』，是在反省中更進一步的選擇，去除掉自身在如此開展中的不真實。

『歸寧父母』，這是人的生命最原初的起點。『歸寧』意味著人從種種向著生存的努力中收斂回來，回歸到一個能夠完全寧靜的點。在這個點上，能夠看到所有自身的發展，看清楚自身所有發展的脈絡。如同回到葛藤的最根部，才能夠明白整個葛藤延伸出來的整體面貌，人的歸寧，亦同樣的是回到自身最原初的點，重新反省自己所有的努力。唯有如此的『歸』，生命才能有所『安』。而『父母』一方面代表著每個人生命的起點所在，一方面也提醒著人，自身的存在是透過父母的努力而來的。換句話說，自身的存在，實即來自於父母對子女的好，父母的種種面對生存的努力，也往往只是要養育兒女。故而，在生存的努力背後，隱藏的是人與人之間的情感，與人對人的好而已。

而人正是在這個收斂反省中，浮現自身與所有對象的內在關係，而漸漸對整個內在圖像有所明白，並以此修正自身的作為與方向。中國人之所以如

此重視祭祖，即在於，要每日的回到原初的點，省察內在圖像的真實，反省自身的種種努力。人的種種不安，也總是在社會中過度的形變自己而不安。但是當人能夠時時的在意識上收回來，觀照自身在社會上的種種姿態，那麼人必定能夠在如此的反省中，明白如何讓自己『寧』的。而是如此的歸寧能夠真正的安定自己，也才能真正的讓父母安心的。

3.錯

人面對生存的努力，其實正如同葛藤的伸展一樣，經常是隨著環境來形成自身的姿態。特別因為生存的需求是迫切的，人經常是在生存的壓迫中前進，而不一定能夠全部基於自身所學之真實與對人的好而為。換句話說，人經常在如此的前進中犯錯，而沒有實現自身之真實。然如此的犯錯其實是至為平常的。葛覃 要人明白的是，在如此的前進中的人的姿態，就如同穿在身上的衣服一樣，也只是人一時的姿態。人的犯錯也僅是一時的沾汙，而不是某種永遠印在人身上的印記。故而如同人每日澣洗自身的衣物，人亦同樣的每日反省自身之作為。『害澣害否』，是說人如意識到自己的錯誤，能夠改正的就改正，能夠彌補的就努力把它洗乾淨。如果某種作為形成的錯誤與傷害過大，那麼就要全然的停止往那個方向發展。人在生存中的努力，是如此在一步步的前進與反省中，一步步的真實的。

『歸寧父母』故而是讓人在種種自覺與不自覺的前進中收斂回來，觀照自身整體的狀態。並且，父母原本就代表著在人自身之外的這種觀照的意識。換句話說，父母原本就先人自身的如此觀照人的整體發展。人從出生開始，就在父母如此的觀照中日漸成長。在人還沒意識到自身的作為之前，父母就已經在如此的觀照中，護持著人的成長的。而人的所有對錯好壞，其實也正需要透過如此的觀照才能夠明白的。每個人都有其自身獨特的成長方式，甚且如此的獨特性，也部分的來自父母的生存姿態。人必定要有意識的回到這個點上，才能夠全面的反省自身發展的種種真實。

故而，葛覃 所教導的，一方面是要人學習人在整個自然界中的位置，明白人如何在自然中生存，另一方面更是要人在明白自身生命的整體發展中反省自身之作為，使人在面對生存的前進中，能夠真實的安定下來。人為了生存需要不停的努力，這是人的真實狀態。故而關於生存真正的問題反而

是，人是在如此的努力中，如何才是真實的？這是人自身能夠決定的，是人在歸寧父母的反省中的自我明白。

第二節 人倫的收蓄— 卷耳 解讀

采采卷耳、不盈頃筐。嗟我懷人、實彼周行。
陟彼崔嵬、我馬虺隤。我姑酌彼金罍、維以不永懷。
陟彼高岡、我馬玄黃。我姑酌彼兕觥、維以不永傷。
陟彼砠矣、我馬瘠矣、我僕痛矣、云何吁矣。

周南·葛覃

1. 懷

人對人的『懷』，是所有的情感之所以真實的基礎。人在對種種對象的懷想中，具體的在內在形成一個空間圖像，來容納這所有的『懷』。它與記憶有著類似的作用，只是所懷的不是對象在空間中的種種細節，而純粹是對對象的『情感』 - 一種溫暖的、滋潤的、喜悅的感受。這個情感感受在生活中時時的變形，有時反倒成為痛苦的來源。但是人之所以要堅持的懷著，即使痛苦也不願放棄，是因為順著這個情感感受向內走，人接觸到自己的真實。

面對種種存在的對象，唯有『人』最是讓人心懷。而人之所面對各種對象，特別是面對各種人的共體而出現不同的面貌、不同的姿態，是因為人過於讓人心懷，以致於人不願意放棄從他人得到的任何情感，而自願的維持某個特定的姿態，某個自我的面貌。故而，人如果真的無情的話，是不需要在人面前形變自己的。正是因為人對人太有情感，人太喜愛人，才致使人出現不同的自我，以不同的網、不同的面具，抓住情感。

然而讓人不安的是，這個面向情感的自我經常感到失落，對象的情感似乎是無法抓住的。在生命的發展過程中，人與人雖然發生種種關聯而產生情感，然而這種關連經常只是一種人們在各自面向生存的努力中偶然的組合，甚至只是基於共同生存的需要而形成。而每一個生命發展的速度不同，節奏

也不同，故如此的組合形式隨時變形，個體之間的聯繫也隨時可能終止。換句話說，情感的聯繫隨時消失，自我的期盼經常落空。從外觀看來一個龐大的人的共體，事實上只是眾多的個體孤獨的努力著，沒有一個實質的連結存在著。換句話說，越是在共體裡面，人越是感到單獨。

故而當『我願意』的承諾在人與人之間產生，那個『懷』將變得無比的強烈。『我願意』的意思是，無論對方去到那裡，無論對方以什麼姿態存在，兩者都願意互相『懷』著，互相支持著、接受著、跟隨著。故而如此的『懷』能夠穿透空間，甚至穿透自我，直接進入人內在的真實。人與人的情感，人倫的喜樂，正是在這個點上面變得真實。

2. 詩文解

『采采卷耳²⁹，不盈頃筐³⁰』。採集易得的卷耳，又不採滿易滿的頃筐，已經暗示對人而言，有著比生存問題更真實之事。情感反而是在人心中，最緊要的事。『嗟我懷人，真彼周行』，思念心懷裏的人，心跟隨著對象去到那遙遠的地方。這個『懷』讓人聯繫在一起，形成真實的情感共體。

『陟彼崔嵬³¹、我馬虺隤³²。我姑酌彼金罍³³、維以不永懷。』這段話都是這個在采卷耳的人，在思念中感受著懷人時的自言自語³⁴，並透過這個自言自語，表達心中的不安。詩文在『彼』與『我』之間的轉換，表明如此在想像中，時而去到對象上面，時而收回到我的感受中。於是我們就看到這個采卷耳的人，『想像自己去到懷人所在的山石高大的地方，我的馬走到那裡也極度勞累。我喝著在那邊金罍裏的酒，期盼懷人你能快點回來，而不用讓

²⁹ 『采采，非一采也。卷耳，苔耳，葉如鼠耳，叢生如盤。』《詩集傳》(同注 13)，頁 13。

³⁰ 『頃筐，畚屬，易盈之器也。』《毛詩正義》(同注 4)，頁 44。

³¹ 『崔嵬，毛傳云：土山之戴石者。爾雅云：石山之載土者，相互異。愚以為皆不可通。崔嵬字皆不從石，安得謂之石戴土，土載石耶？按：說文：崔，高大也；嵬，高不平也。只言其高，于義為當。』《詩經原始》(同注 12)，頁 180。崔嵬主要是指山石高大的意思。

³² 『虺隤，病也。』《毛詩正義》(同注 4)，頁 45。『虺隤：馬罷不能升高之病。』《詩集傳》【同注 13】，頁 14。

³³ 『罍，酒器，刻為雲雷之象以黃金飾之，求長也。』《詩集傳》(同注 13)，頁 14。

³⁴ 在詩經中有許多『陟彼』的用法，在後面接著的都是思念中的感受。如〈魏風·陟岵〉『陟彼岵兮，瞻望父兮。父曰嗟予子行役，夙夜無已。上慎旃哉，猶來無止。陟彼屺兮，瞻望母兮。母曰嗟予季行役，夙夜無寐。上慎旃哉，猶來無棄。陟彼岡兮，瞻望兄兮。兄曰嗟予弟行役，夙夜必偕。上慎旃哉，猶來無死。』詩文中父母與兄說的話都是在思念中的想像之語，此語反映了思念者對存在的不安。

我如此永遠的懷想著』。『陟彼高岡³⁵、我馬玄黃³⁶。我姑酌彼兕觥³⁷、維以不永傷。』想像著自己去到那山脊之地，我的馬病了，我喝著酒，期盼如此的苦不會讓人永遠的傷痛。『陟彼砠矣³⁸、我馬瘠矣、我僕痛矣³⁹、云何吁⁴⁰矣。』想像自己去到石山，我的馬病的無法前進，我的僕人也累倒的，如此的絕望真的是憂傷啊！

3. 情感

詩文明顯的以三個字來表達三種對生命情感的感受，即『懷』、『傷』與『吁』。『懷』這個字已經在一開始就指明著，人與人真實的連結，正是在彼此的懷。故而不論對方去到多遠的地方(陟彼崔嵬、我馬虺隤)，都還是彼此心懷著的。不永懷，只是希望對方快點回來，而不用如此一直在心懷中思念著。換句話說，不永懷所表達的，正是人與人之間因分離而產生的苦感。分離之所以如此的苦，正是相對於人與人一起時的樂。故而『酒』一方面是苦的，一方面又似乎甘甜無比，喝酒正意味著兩者的融和，我與彼、苦與樂。在這個融和中出現的，已經是人對情感的期盼。

從『懷』到『傷』，意味著思念越來越強烈，情感越來越深，因而那個苦也越來越強。『陟彼高岡、我馬玄黃』意味著在『彼高岡』上，孤獨的感受強烈的侵蝕著人，人因過度的思念而生病了。喝酒仍然是一種盼望，盼望對方能回到身邊。在這裡人仍然相信的，即便如此的痛苦，也仍然相信。相信情感的真實，相信愛。

『吁』是人在真正絕望時的嘆息。在這裡一切都絕望了，『自我』已經無法再前進半分了。『陟彼砠矣、我馬瘠矣、我僕痛矣』，所有前進的力量都停止了，『自我』到此全然的絕望。然而正是在這共同的嘆息聲中，在這個『自我』的無能為力之中，我們同時也看到這個情感、這個相信仍然繼續前進著、甚至進入的更深。情感能如此的伴隨著人，甚至去到『自我』已經絕

³⁵ 『山脊曰岡』《毛詩正義》(同注4)，頁47。

³⁶ 『玄馬病則黃』《毛詩正義》(同注4)，頁47。

³⁷ 『兕觥，角爵也。』《毛詩正義》(同注4)，頁47。

³⁸ 『石山載土曰砠』《毛詩正義》(同注4)，頁49。

³⁹ 『瘠，馬病不能進也。痛，人病不能行也。』《詩集傳》(同注13)，頁15。

⁴⁰ 『吁，憂也。』《毛詩正義》(同注4)，頁49。

望、無路可走的時候，仍然把人連在一起。換句話說，情感能如此的深入生命而無處不在，它將人們永遠的連在一起。在如此情感中，人永遠都不是孤獨的。

4.人倫的基礎

情感的意思是，『對象』以一個外於我的『自我』出現，並且與我的『自我』面對面。當對象成為自我的倒影，人看到自己，那就意味著人看不到對象。換句話說，『自我』總是對著對象而形成自身的，一旦對象消失，『自我』要以什麼姿態出現？如果『自我』無法反映對象來呈現自身，那麼，『自我』必定會在某個片刻無法繼續維持下去。『自我』的暫時崩解，就意味著內在真實的『我』的出現。

這本身即意味著人與人的互相溶解。故而『彼』與『我』越來越是不分，而能共同懷、傷與吁。此一溶解的感受，即是情感的感受。並且在自我與自我的相互溶解中，換句話說，在愛之中，當某個片刻來臨，自我短暫的消失，而掉入生命內在的真實，掉入純粹的愛裡面。這是情感之所以如此吸引人的地方，它促使人從外往內，收回到生命的根源。而人倫情感的建立，其實正來自於當這個真實的『我』被看見，當兩個真實的『我』願意互相伴隨，如此的情感關係必定將人與人連在一起，無論如何也無法分開。

故而人倫關係，特別是家庭關係，就是如此而能聯繫著人。無論子女去到哪裡，無論子女戴上什麼樣的『自我』，那個情感的伴隨都無視於空間，而無所不在的。於是我們就看到，在這個人倫的聯繫之中，人們以『自我』底下的『我』而連在一起。在這裡，甚至連意識到『我』都是不需要的，而直接的以『我們』自稱。這個『我們』的感受，正是所有人倫關係的真實基礎。

第二部分 開顯 — 生命進入世界的開展

生長是生命的本質。當生命停止任何形式的生長，我們就不再以『生命』形容這個對象。另一方面，生長本身，意味著不停的動，如同人的呼吸一般，所有生命都以其自身的韻律不停的脈動著。如果把我們的聽覺能力無限度放大，我們將意識到，所有的動都產生聲音。或者倒過來說，所有的聲音都來自於移動。聲音因此意味著生命的韻動，並且同時意味著時間。

明顯的，當任何聲音都消失，那就表示了沒有任何生命存在。在此狀態中，時間沒有意義，一天、一年、一世紀之間沒有任何差別。換言之，時間不存在了。故而如果我們強烈的意識到時間的存在，那就意味著我們的生命是如何強烈的蓬勃發展，並且能夠產生如何的聲音了。作為一個生命的意識，我們的問題因此僅僅在於，如何讓生命以其自身的韻律生長開來？如何聽見美麗的樂音？在與種種對象、生命的關聯中，如何開展才能發出悅樂之音？

在這裡，『開顯』是生命的開顯，也是樂的開顯。『樂』因此同時意味著生命的開展、喜悅的感受、動人的樂音與時間的前進。故而，我們從對時間與空間的感受中，看到禮樂是如此的一種安排。『禮』是在空間中，對存在整體的重新安排，讓人明白自身與整體的關係圖像；『樂』是在時間中，生命在美善中的開展自身。當禮樂在眾人面前呈現開來時，人們透過禮所呈現出來的共同圖像明白彼此，並在對圖像的凝視與對樂音的傾聽中，明白自身開顯的道路而喜樂不已。對於禮樂開啟人的盛況，我們只能想像。但禮樂所涵蘊的情感，與其開顯的生命樣貌，同時被保留在《詩經》中。接下來的 樛木、蠡斯，即為我們展示生命開顯的兩種姿態。

第一節 生存的開顯— 樛木 解讀

南有樛木，葛藟纍之。樂只君子，福履綏之。

南有樛木，葛藟荒之。樂只君子，福履將之。

南有樛木，葛藟縈之。樂只君子，福履成之。

周南·樛木

1.現實

個體生命必定要在現實生活中開展。然而，現實卻經常給人無法為所欲為的感受。因為人並非在空無一物的環境中開展其生命的，現實裡面似乎總是有某種東西阻礙人的發展，致使人無法完全依循自身的理想而努力。換句話說，生命的開展的第一個問題，似乎就是如何面對現實累加在生命上面的種種重擔。

在現代，人們依其能力的強弱而可以分成二種類型。第一種，以對現實的對抗，實現自身的理想。這種對抗被肯定為一種力量上的強大，並進一步的透過對現實的否定，來肯定自身理想的真實。第二種，接受現實的種種規則，讓現實塑造自身的生存姿態。這個類型以另一種方式否定現實，他們選擇將現實視為痛苦的來源，而在現實之外建立一種娛樂生活。換句話說，透過娛樂的存在，而使得現實能夠被暫時的忍受。這兩種類型，事實上都努力在現實之外建立某種東西，作為理想生活的實現。換句話說，現實是不被真正的接受的，現實成為生活中，一種必須要抵抗或者躲避的部分。

樛木 正是在這個問題上，形構另一種不同於此的圖像。它歌唱著，『生命來自現實，在現實中生長開來。接受如此的存在，在當下喜悅和樂的承擔一切，在承擔中發展自身的真實。那福祿將隨之而來！』這是對存在完全的接受與信任。它相信無論什麼在我們身上發生，都是好的，都是我們可以承受的；它相信人是有足夠的力量能夠承擔一切的，並且能夠在這承擔中喜悅的開展自身。如此的祝福並非保證的給予，而僅僅是相信。相信無論什麼來到人身上，都是福履，都是讓人喜悅的。而正是在這種承擔中，我們看到生命開展的真實。換句話說，柔軟的樛木，已經是強大的象徵；僅僅是承擔，已經是生命力的展現。人的喜樂與開展全部在現實中實現。換句話說，生活不需要被分成理想與現實兩個部分，而是在人的承擔中，以綜合的姿態呈顯出來。

2.承擔

南有樛木⁴¹，葛藟纍⁴²之。樂只君子，福履⁴³綏⁴⁴之。

⁴¹ 『木下曲曰樛。』《毛詩正義》(同注4)，頁49。

⁴² 『纍，音雷，上附也。』《詩經欣賞與研究》(同注24)，頁19。

『南』是草木茂盛的地方⁴⁵，並且經常意味著生活富足之所⁴⁶。 樛木從『南有...』開始，將溫暖的感受引入詩中。在這裡，萬物充滿生機，沒有能否存活的問題，一切只是聚焦在生命要如何開展。換句話說，南已經是生存至理想的場所，當現實已經如此的理想，生命究以何種姿態開展自身呢？

『南有樛木，葛藟纒之』。 樛木 作者以這個奇異的圖像令人眩惑。樹木自然是向天空伸展的，特別是在富饒的南土，樹木必定得到更多的滋養，而能夠生長的更高更大，更能自由自在的向天空開展。然而樛木卻相反的，是枝幹下曲的樹木，其之所以如此的向下彎曲，原因在於被許多葛藟纏繞著。在這個圖像裡面，我們看不到樛木與葛藟之間的對抗，而相反的是在兩者的關係之中，出現生命在默默承擔中，生氣蓬勃的美麗景象。

樛木一定是很柔軟、很敏感的樹木。它感受到葛藟的纏繞，感受葛藟的重量，而改變其生長的方向，從向天空伸展轉而向下發展。換句話說，它並沒有停止生長，而只是接受葛藟依靠自身的枝幹生長，將向上的空間讓給葛藟，而在這承擔中，讓自身與葛藟同等的伸展著。樛木生長的越大越廣，葛藟也隨著伸展開來。樛木的溫柔，展現出一種不同於對抗的，非強悍的力量。然而這種溫柔的力量，卻反而促使萬物得以伸展開來。換句話說，在樛木身上，我們看到真正的生命力，是一種在當下承擔一切，而默默開展的力量。

『樂只君子，福履綏之』。所以真實的人也是如此的，是在如此對當下的承擔中，開展自身而樂的生命。並且在此對存在的承擔中，福也隨之安定下來。換句話說，福來自於如此的承擔。

⁴³ 傳統對此篇的『履』字，多從《毛傳》而解釋為『祿』，然福祿兩字的意思略有重複。觀察詩經中『履』字的使用，多指踩、踏之意，如 齊風·東風之日『在我室兮，履我即兮。』魏風·葛履『糾糾葛履、可以履霜。』小雅·小旻『戰戰兢兢、如臨深淵、如履薄冰。』小雅·大東『君子所履、小人所視。』等等，順著這個用法，福履就意指著福的跟隨。如此用法賦予『福』一種靈活的意象，並使詩意更為豐富，故本文仍將『履』解釋為踩、踏之意。

⁴⁴ 『綏，安也。』《毛詩正義》(同注4)，頁51。

⁴⁵ 『南，南土也。』《毛詩正義》(同注4)，頁50。『南者陽方，草木就陽則榮茂，故毛以南土釋之。』(日本)·竹添光鴻《毛詩會箋》(一)(台北市，大通書局，民國59年9月)，頁69。

⁴⁶ 小雅·南有嘉魚『南有嘉魚、烝然汕汕。君子有酒、嘉賓式燕以衍。南有樛木、甘瓠纒之。君子有酒、嘉賓式燕綏之。』表示南方物資的豐富。小雅·大田『既備乃事、以我覃耜、俶載南畝、播厥百穀。』周頌·良耜『耒耜良耜、俶載南畝。播厥百穀、實函斯活。』等，屢次出現的南畝的用法，也表達南是百穀容易生長的地方。小雅·天保『如月之恒、如日之升。如南山之壽、不騫不崩。』小雅·斯干『秩秩斯干、幽幽南山。如竹苞矣、如松茂矣。』『南山』一方面表達出長壽之意，也同時意味著草木生長的繁茂。

3.福

南有樛木，葛藟荒⁴⁷之。樂只君子，福履將⁴⁸之。

詩人以『樛木—葛藟』與『君子—福履』作對比，意味著君子對存在的承擔，就像樛木承擔葛藟一樣，所以，承擔就成為福的來源。但什麼是『福』呢？回到《詩經》中對『福』這個字作考察⁴⁹。首先我們可以看到，『福』在 風 裏面僅在本詩出現，其餘多分布在 雅 頌 。並且，『福』主要使用在兩方面：一是在對天的儀禮中使用，如 小雅·楚茨 『我倉既盈。我庾維億。以為酒食。以享以祀。以妥以侑。以介景福』。福代表共體的福，並主要是指農作的豐收、生活的安定等等⁵⁰；另一是用來表達對君子的期盼與祝福。如 小雅·小明 『嗟爾君子。無恆安處。靖共爾位。正直是與。神之聽之。式穀以女。嗟爾君子。無恆安息。靖共爾位。好是正直。神之聽之。介爾景福。』。福降臨在君子身上，是因為君子能夠『無恆安處、正直是與』的為共體的美善努力。甚至更進一步的以『君子萬年』⁵¹，表達期盼世世代代都有君子的存在，如此的期盼故仍是基於共體的福。因此，『福』不是單指個人的福，而是用來表達共體的幸福。

故而，『福』一方面來自於天，一方面來自於君子。從『神之聽之，介爾景福』⁵²或者在祭禮中的詞語如『以享以祀，以介景福』等等看來，似乎表達『福』來自於天，祭神是為了求福。然而仔細考察 小雅·楚茨、周頌·豐年 等說明祭祀的篇章，我們可以看到，對天的祭祀是在農事或者豐收之後進行，其姿態是『感謝』而非『求』。換句話說，無論收成如何，人面對天就只是感謝。人因此不是對天有所欲求，而更多的是默默的承受。另一方面，人對於共體的幸福確實可以有所努力，而不是無力的任由天來決定

⁴⁷ 『荒，奄。』《毛詩正義》(同注4)，頁51。

⁴⁸ 『將，大也。...將，猶扶助也。』《毛詩正義》(同注4)，頁51。

⁴⁹ 《詩經》中共有二十九首使用到『福』這個字。分別是 風 一首 周南·樛木； 小雅 十二首 鹿鳴之什·天保 南有嘉魚之什·蓼蕭 谷風之什·小明/楚茨/信南山 甫田之什·甫田/大田/瞻彼洛矣/桑扈/鴛鴦/賓之初筵 魚藻之什·采芣； 大雅 七首 文王之什·文王/大明/旱麓 生民之什·行葦/既醉/鳧鷖/假樂； 周頌 六首 清廟之什·烈文/執競 臣公之什·豐年/潛/載見/有客； 魯頌·閟宮 一首； 商頌·烈祖/殷武 兩首。

⁵⁰ 另還有 小雅·甫田 小雅·大田 等等，福都代表著共體的幸福。

⁵¹ 如 大雅·既醉 『既醉以酒，既飽以德，君子萬年，介爾景福。』 小雅·瞻彼洛矣 『君子萬年，保其家室。』 小雅·鴛鴦 『君子萬年，福祿宜之。』等。

⁵² 取自 小雅·小明。

的。所以《詩經》裏的福，更多的是與人的努力相關的。如 小雅·信南山
『信彼南山，維禹甸之，畇畇原隰，曾孫田之。... 祀事孔明，先祖是皇，
報以介福，萬壽無疆』，說明先祖的努力帶來後代的福，並且進一步的將『福』
的出現，歸之於君子的努力。如 大雅·大明 『維此文王，小心翼翼，昭
事上帝，聿懷多福。』 大雅·既醉 『既醉以酒，既飽以德，君子萬年，介
爾景福。』 大雅·假樂 『假樂君子，顯顯令德，宜民宜人，受祿于天，保
右命之，自天申之，干祿百福，子孫千億。』。

故而在《詩經》中，種種對周人先祖的歌頌，就是對君子的肯定。『周』
正是透過許多君子世世代代以來的努力，累積了種種的福，而成為人心嚮往
的所在。故而在 樛木 中出現的君子形象，實即就是周人君子的原型。

4.君子的誕生

南有樛木，葛藟縈之。樂只君子，福履成之。

讓我們將想像力收回到本詩中，僅僅在詩文裏想像君子的誕生。我們將
看到，君子來自於這樣的一個面對整體存在的態度——『接受』。在接受中深
深的嵌入存在，經驗存在，從存在的根部開展生命力，分分秒秒的致力於人
的美善，感受人的美善而樂，見幸福的笑容而喜悅。

人面對存在，就如同樛木面對葛藟一樣，最基本的態度，就只是『接受』
或者『拒絕』。存在緊緊的貼著我們，不論我們要或不要。環境、關係、人
圍繞著我們，攀附在我們身上開展它們自身。煩的感受，顯示出我們不願接
受存在，但又無力擺脫的窘境。無論如何的拒絕，無論我們在拒絕之後努力
於什麼樣的理想淨土，拒絕總是失敗的。人的幸福喜悅，從來沒有透過拒絕
而真正的實現。不是因為人創造不了理想國，而是因為單純的沉醉在幸福中
的悅樂，無法透過拒絕、透過不信任而湧出。

人選擇了接受，而開始邁向君子之道。存在如同葛藟般糾纏著人，『纍
之』、『荒之』、『縈之』，人都只是接受。接受並非僅是被動的承擔，而是要
全然的經驗存在，深入存在的根。在如此的深入生命中，人必然看見自身的
樂，與存在的樂是一致的。如此的一致性，使得人在美善中的幸福神情，如

此讓人喜好而願意致力於其實現。人對人的好，只是來自於人對樂的好而已。如此的努力，因此同時是開顯自身，也開顯對象的。換個角度說，樂的感受是無對象與我的分別的，對象的喜樂與我的喜樂互相融合而無分別。因此，整個生命的開顯、時間的前進、福的實現與樂的感受，是一致的。故而君子的『樂』，是如此在對存在的深入、關係的深入中，伴隨著福履而『綏之』、『將之』、『成之』的。

故而君子是如此致力於『樂』的人。什麼來到生命中，就努力開顯其美善，他對存在是純然接受的。故而如此存在的明白，孔子也只是以『知天命』來形容。這個接受的態度，因此是開顯的前提。並且如果我們理解是正確的話，那麼，這個生命的開顯，正是生命在當下的開顯，在每一個『現在』嵌入現實，努力在眼前、在當下開顯生命的美善，致力存在的悅樂，分分秒秒。

第二節 人倫的開顯—— 蠡斯 解讀

蠡斯⁵³羽，詵詵兮。宜爾子孫、振振兮。

蠡斯羽、薨薨兮。宜爾子孫、繩繩兮。

蠡斯羽、揖揖兮。宜爾子孫、蟄蟄兮。

周南·蠡斯

1. 聲音與生命力

歷史上對於詩中的蠡斯，究指何種昆蟲有許多不同看法。但是蠡斯多子，且以翅膀發出聲音，則是被公認的主要特徵。從本詩中我們可以看到，蠡斯最突出的特點就是善於鳴叫。其發音的位置來自於翅膀，也就是『蠡斯羽』。上下翅的互相摩擦就像提琴一樣，能夠發出各種的聲音。翅的薄厚和振動速度決定了鳴聲的節奏和高低。而三段詩文都從蠡斯羽起始，表示接下

⁵³ 『蠡斯，蚣蝑也』《毛詩正義》(同注4)，頁52。『蠡斯，蝗屬，長而青角，長股，能以股相切作聲，一生九十九子。』《詩集傳》(同注13)，頁17。

來的『詵詵』、『蕤蕤』、『揖揖』都是對蠡斯叫聲的形容。我們雖然無法確定詩人聽到的蠡斯叫聲是如何，但只是想像那連續以各種姿態開展的蟲鳴聲，就讓人感受到某種旺盛的生命力，在詩文中躍動。

在聲音之後出現的，是人對人的祝福。奇異的是，這個祝福是對人（爾）的子孫，而不直接對著人（爾）。仔細凝視這個圖像，我們發現到，在這個祝福之中，已經包含著對人全然的肯定與信任。信任人自身生命的開展是美善的，其子孫，作為個體生命的延續，也全部是美善的。對於個體生命而言，這個圖像，這個聲音，已經是生命最大的樂；一代代子孫的持續開展，已經意味著個體生命透過共體而綿綿不絕的開顯下去。這是對人的生命的歌頌，對生命力的全然肯定。

『振振』、『繩繩』、『蟄蟄』正意味著生命力的三個狀態。『振振』是生命力最初的開展，如同清晨的第一道光，喚醒整個大地；『繩繩』是持續、接續。接續著振振而起的生命力，在白日中持續滋養萬物；『蟄蟄』是生命伏蟄休養的狀態。它不是昏沉的，不是動彈不得，而是寧靜的醞釀。如同萬物在夜晚沉寂下來，等待時機的來臨。生命力在此一步步的前進，一層層的開顯。這是樂的開顯之道，指向人種種致力最大的期盼—無窮無盡的樂。

2.無窮無盡的樂

子孫出現在這裡，並非偶然。生命力的開顯，生命的樂與子孫相關聯，意味著生命力透過繁殖而開展。換句話說，性能量在最初就等同於生命力。只要稍微想像兩性性能量的結合，能創造出如何美麗的新生命，人就能意識到，這個蘊藏在生命內在的繁殖力量，是多麼的巨大與神秘。從而我們看到，生命力的開顯，首先是性衝動的，一種創造生命的強烈驅力。

『振振』是生命的創造能量勃發時的狀態。人是在性衝動中，首次強烈的感受到『我』：『這是我！這麼的鮮活！這麼的充滿！這麼的喜悅！』。這個從內在湧現的神秘力量，使人強烈的感受到自身生命。無可否定，無可取代。人首度在內在感受自身生命，彷彿每一個細胞都燃燒起來，整個生命從內在發出震動，帶來對自身生命的全然肯定。這是之所以人那麼的偏好性。因為光是性衝動本身，已經足以讓人肯定自我，感受內在強烈的生命律動。人的樂，因此從性開始生長，同樣的能量，漸漸轉變為愛。

自我的性衝動，無可避免的把人引向異性，引向神秘的創造活動。換句話說，在作愛當中，兩股巨大的生命力如海浪衝向海岸般的互相衝擊。在海水衝上岸的剎那，人首次嘗到另一個外於我的生命。或者說，從強烈的感受到『我』開始，人一次次的感受到『你』的生命，並且最終在性高潮中感受到『我們』。新生命在『我們』中誕生，伴隨著狂喜、滿足與幸福的感受。生命來自於極度的喜悅，以致於我們能夠確定，樂是自我生命開顯的唯一感受。

在高潮中經驗到『我們』，是性能量成熟的標誌，性能量在此進一步開展，從『我』成長到『我們』。換句話說，這個能量不僅僅停留在『我』的個體生命裡面，而是衝出『我』之外，脫離開肉體而以純粹生命力的形式，在兩個人之外融合。於是我們看到，對生命的肯定從雙方的內在湧出，創造出外於兩人的另一個新生命。這個新生命在『我們』之中誕生，使得『我們』的出現不需依賴性而漸漸真實化，並使性能量往上移入心，成為愛，成為對生命持續滋養的能量。

至此，生命力從『振振』走向『繩繩』。『繩繩』意味溫柔的滋養生命的能量狀態。生命在愛之中誕生，並且持續被愛支持、滋養。另一方面來說，生命力也如此的透過愛而持續開顯。『我們』的領域透過子孫的繁衍而持續擴大，最終將是『我』的消失，只有愛瀰漫整個存在。

3. 振振、繩繩、蟄蟄

生命的開展，從性移向愛，從『我』到『我們』的誕生，整個歷程越來越走向神秘的、不可知的，越來越接近純粹的創造性的能量。全然的開顯帶來了全然的寧靜；在樂的最高點，蓬勃開展著的生命力忽然間停止下來。一切都靜止了，呼吸從亢奮掉入和緩的韻律，聲音從高亢沒入沉寂，生命力從枝頂回到根部，沒入大地。神秘的力量在此接管一切，承受一切。使用『神秘』來形容這個力量，是因為它沒有眼睛可見的形式，甚至無法想像。但如果沒有這個力量，生命的種種豐富的姿態就不可能。

這是純粹創造性的能量，整個地球的生命就是在這個能量中創造出來。人一直與這個能量聯繫著，未曾切斷過。就如同在父母與子女之間有一條無形的繩，永遠聯繫著『我們』，人仍然持續的被這個創造性的能量所滋養。『蟄

蟄』或者『伏蟄』正是形容生命在此時的狀態。回到大地，回到原始的創造性能量中，與整體在一起。『我』消失，融入存在，生命在此重新被充滿、被滋養。當時間來臨，生命再次『振振』而起，『我』從存在整體中湧出來，邁向全新的開顯歷程。

『蟄蟄』確然是神秘的。不論生命在開顯中受到什麼傷害，不論生命以什麼姿態開顯，不論人的種種作為是如何，只要回到存在的根源，就能得到全然的滋養，沒有選擇，沒有審判，就如同睡眠一樣，生命在其中神秘的被滋養著。生命的自然傾向是朝向樂的，是朝向生命力的開顯的。然而人可能為了種種原因，而選擇了種種或苦或樂的生命狀態。這對於原始的創造性能量而言，或者對於人類的父母而言，人的種種作為是無所謂好壞的。人選擇讓生命力不斷向上開顯而樂，或者選擇生命力要停滯在某個點上面而苦，這只是『我』的選擇。『蟄蟄』代表著創造性能量對人、對生命的愛與無限的耐心。因此我們也在『蟄蟄』之中，看到那原始的創造性能量是愛，是對生命無限的肯定。

整個生命是如此不斷的『振振、繩繩、蟄蟄』的歷程。人的開顯，正是透過這個不斷向前的圓，而越來越是充滿創造力的，越來越充滿愛的，越來越像是那個純粹的能量，越來越純粹的喜樂。枝葉越是伸向天空，根部就越是深入大地；開顯越是美麗豐富，生命就越是被滋養。周人選擇了將如此的明白，以一層層子孫的開顯表達出來，這意味著，周人選擇將生命力的開顯指向人，指向為人的幸福喜悅而努力。這是對存在的正面回應，是對生命的絕對肯定；人透過禮樂回應了天，感謝天對人的創造。從而我們看到，愛瀰漫著整個存在。

第三章 人在共體中的生命韻律

第一節 家庭——桃夭 解讀

桃之夭夭、灼灼其華。之子于歸、宜其室家。

桃之夭夭、有蕢其實。之子于歸、宜其家室。

桃之夭夭、其葉蓁蓁。之子于歸、宜其家人。

周南·桃夭

1. 室家與家室

『灼灼其華』、『有蕢其實』、『其葉蓁蓁』是指桃樹在時間上的三個狀態，從開花到結果到採果後剩下葉子⁵⁴。而『之子于歸』⁵⁵指女性的出嫁，所以從『宜其室家』到『宜其家室』到『宜其家人』，必然是詩人要我們明白的，女性嫁入夫家後在時間上的三個狀態了。換句話說，他是要藉著結婚，來展示人融入家庭的歷程。我們的分析將從研究『室家』、『家室』的意涵開始。

『室家』：《論語·子張》『叔孫武叔語大夫於朝曰：「子貢賢於仲尼。」子服景伯以告子貢。子貢曰：「譬之宮牆：賜之牆也及肩，窺見室家之好；夫子之牆數仞，不得其門而入，不見宗廟之美，百官之富。得其門者或寡矣！夫子之云，不亦宜乎！」』。文中以『室家之好』相對於『宗廟之美』與『百官之富』，明確的顯示『室家』是用整體來說家庭，包括了家庭的物質與家人們的狀態。又如《詩經》中的 幽風·鴟鴞 『予手拮据、予所捋荼、予所蓄租、予口卒瘁、曰予未有室家。』 小雅·常棣 『宜爾室家、樂爾妻帑。是究是圖、亶其然乎。』 小雅·無羊 『旃維旟矣、室家溱溱。』 小雅·雨無正 『謂爾遷于王都、曰予未有室家。』 大雅·綿 『乃召司空、乃召司徒、俾立室家。』等，『室家』多用來形容整個家庭的狀態。

⁵⁴桃樹3月開花，有花無葉，滿株桃紅。六、七月結子採收，秋天剩下葉子，冬天無葉。

⁵⁵北風·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、下上其音。之子于歸、遠送于南。』歸是回歸的意思。如果傳統將『之子于歸』認定為女性的出嫁，那麼歸的意義就在於，那是新娘子的一生的『歸宿』。換句話說，歸是相對於說一個人一生真正的歸宿而用歸的。而之子為『是子』或『這個人』的意思；『於』是『往』的意思。故而『之子于歸』是說這個人往她的歸宿而去。

『家室』：鄭風·東門之墀『東門之栗、有踐家室。』小雅·瞻彼洛矣『君子萬年、保其家室。』大雅·綿『民之初生、自土沮漆。古公亶父、陶父陶穴、未有家室。』『家室』則著重在描寫家庭的物質狀態，如家產，家業的用法等等。

故而『室家』的描寫重點在於『家』，而『家室』描寫重點反而在於『室』。故 檜風·隰有萋楚『隰有萋楚、猗儺其枝。天之沃沃、樂子之無知。隰有萋楚、猗儺其華。天之沃沃、樂子之無家。隰有萋楚、猗儺其實。天之沃沃、樂子之無室。』，這首詩的用法與 桃夭 是一致的。都是用『華—花』對應『室家』或者『家』，用『實—果』對應『家室』或者『室』。明白『室家』與『家室』的差別，有助於我們釐清詩意。

2.家—人倫

『桃之夭夭⁵⁶、灼灼⁵⁷其華⁵⁸。之子于歸、宜其室家。』。以『灼灼其華』表達生命在進入婚姻時的狀態，表明了婚姻是生命的開花狀態。新娘的美麗一方面來自內在喜悅的開顯，而顯露出的幸福光彩。另一方面，也來自新娘與整個家庭之間，彼此的信任與接受。信任進入家庭是生命的幸福，相信新娘的到來是整個家庭的喜悅。人們在對彼此的肯定中，感受生命的喜樂，而越發的看到對方的美麗。換句話說，不僅僅新娘是美麗的，在新娘眼中，家庭也同樣是『灼灼其華』的。融入家庭，始於如此美好的圖像，人們因此家庭中充滿美麗的光彩。

『桃之夭夭、有蕢其實⁵⁹。之子于歸、宜其家室。』以『有蕢其實』對比『宜其家室』，意味著新娘為家庭提供果實，這個『實』代表了新娘能為『家室』有所貢獻。換句話說，新娘不只是美麗，而能夠對家庭的生存問題而努力。此努力不一定是指賺錢。種菜、整理、操持家務等等，都是家庭的生存問題。而新娘正是在如此的努力中，開展心中對人的愛。家庭的幸福不僅僅是一種感受，而是在一步步具體的致力中出現的。如此的幸福，不論家

⁵⁶ 『夭夭，其少壯也。』《毛詩正義》（同注4），頁56。

⁵⁷ 『灼灼，華之盛也。』《毛詩正義》（同注4），頁56。

⁵⁸ 華是花朵的意思。在先秦兩漢時期，都沒有『花』字。『花』是『華』的後起俗字。

⁵⁹ 『有』是『極』、『甚』的意思。『有蕢』相對於灼灼與萋萋都是『重言』，都是要加強對對象的形容。『有蕢其實』是要形容桃樹結出果實的豐碩狀態。

庭的物質狀況如何，都是可以努力達成的。換句話說，即使家庭在物質上是貧窮的，新娘對家庭種種操持，仍然能夠讓人感受到幸福的。

『桃之夭夭、其葉蓁蓁。之子于歸、宜其家人。』以『其葉蓁蓁』相應『宜其家人』，是說新娘能以平淡的姿態與家人和樂相處。面對家人，不再是一種花朵般的光芒四射的美麗，不再是操持家務而展現的能力，而歸於葉子般的平靜姿態。人倫的建立，反而是在種種美麗的期盼與生存需要之後，還能互相關懷，互相支持，而單純互相的以人，作為一個生命的平淡姿態，接受彼此而形成的。換句話說，人單純的面對人，接受人在種種生命歷程中的姿態，不是因為對方的美麗，不是因為對方的能力，而只是因為對方是人而仍願意在一起。這樣的接受與信任，這樣平淡的心懷，才能融入人倫，融入家庭共體。

3.我們

家庭是個巨大的共體，一個在長遠的時間中不斷開顯的生命歷程，其中蘊含著從久遠的過去開顯出來的情感與樂音。人們在這共同的氛圍與震動裏呼吸著，生活著，從而使得同一個家庭的人們，顯現出相似的生命姿態。換句話說，家庭如同一個大池子，每一個個體的喜悅都為共體帶來喜悅。相反的，每一個個體的痛苦，也同時成為共體的痛苦。家庭因此是如此融合了一切的生命之池，就如同存在一般，許許多多的『我』在其中互相溶解著。從『我』到『我們』，然後又從『我們』重新生出『我』。

結婚是『我』從『我們』之中的重新誕生，是生命的第二次誕生。第一次是個體從父母的結合中誕生，並孕育在『我們』之中，悄悄開始生命的歷程。當個體生命越來越成熟，當『我』的生命力漸漸開展，當『我們』已被消融，而『我』內在的生命力仍然蓬勃震動著。新的『我們』在『我』之中醞釀，並透過結婚而開顯出來。『桃之夭夭、灼灼其華。之子于歸、宜其室家。』開花(華)是『我』的出生，並同時的開顯出『我們』(室家)。對個體生命而言，這是生命力的『振振』，個體生命開始以『我』的姿態存在。

『桃之夭夭、有蕢其實。之子于歸、宜其家室。』『我』成熟而結出了果實。我吸收了整個『我們』的養料，接受『我們』的意識，不論好壞的，從我的創造之中，換句話說，從我的愛之中，重新生出果實。『我們』因此

而開始不一樣了，一個新生命、新意識的誕生，使得『我們』變得不一樣了。在『我』的果實的分享中，家室開始以不同的姿態出現。不同的震動、不同的氛圍。『我』的新生，也同時帶來『我們』的新生。家庭，就是如此在不斷的新生中前進的共體。這是生命力的『繩繩』，在創造中的重新開展。

『桃之夭夭、其葉蓁蓁。之子于歸、宜其家人。』『我』重新回到平凡的姿態，回到我原始的姿態，重新融入『我們』，在『我們』之中以同樣的韻律呼吸著、休養著。讓生命寧靜下來，重新融入共體的在之中。以人的平凡姿態，在家庭中安然存在著。家庭的幸福，在於能夠如此平淡的休養生息，也就是在這『蟄蟄』的狀態，重新孕育新的生命力。

家庭，因此是個體生命不斷開顯的所在。『我』的樂，就是家庭的樂，毫無分別。並且正是因為家庭這個共體的存在，『樂』才能夠無窮無盡的開展，而不是停止在我的個體上面。換句話說，無窮無盡的樂，起於『我』的開顯，而透過『我們』實現出來。於是我們看到，人在對共體的創造中，變得越來越美、越來越幸福。

第二節 公 — 兔置 解讀

肅肅兔置，椽之丁丁。赳赳武夫，公侯干城。
肅肅兔置，施于中逵。赳赳武夫，公侯好仇。
肅肅兔置，施於中林。赳赳武夫，公侯腹心。

周南·兔置

1.可能意涵的分析

對這首詩的解釋，有許多不同的看法。在第一段的詩文裏，『肅肅兔置，椽之丁丁』是說有個人在設置捕兔網，『赳赳武夫，公侯干城』，是說武夫是公侯的干城。分開來解釋時意思很清楚。但是兩組合起來看，詩人的意圖就讓人費解。這個困難在於，設置兔置的人是誰？傳統多認為是武夫。但一個

捕兔者的形象，似乎很難與赳赳武夫劃上等號。所以傳統要在『肅肅』上面下工夫，將『肅肅』視為是捕兔者在設置兔置時的恭敬整飭的姿態，以形成武夫的形象。但是，如同清朝的學者⁶⁰所指出的，肅肅是對兔置的形容，如同赳赳是對武夫的形容一樣。肅肅並不是捕兔者的姿態。

所以從民國開始，就有學者將兔訓為虎⁶¹，讓武夫以捕虎者的姿態出現，使詩義在這個脈絡下變得合理。但是，『虎』這個字在《詩經》中已多次使用⁶²，如果詩人的原義是虎而不是兔，那麼在《詩經》成書之時，必定能夠發現這個可能的誤解而即時修改。且詩人使用兔置作為篇名，已表明詩人是有意識的使用這個字的。故而，如果設置兔置的人不是武夫，那麼就只有一個可能，詩人要影射的設置兔置的人是『公侯』。換句話說，應該是『肅肅兔置』比喻『赳赳武夫』，『椽之丁丁』比喻『公侯干城』。

重新考察詩義，我們可以看到在『肅肅兔置，椽之丁丁』裡面，有個人在『椽』乃至『施』兔置。在農業社會，捕兔是農夫的工作，因為兔子會破壞田稼，故而這是確保收成的必要手段。且設陷阱捕兔，而非主動獵殺，也表示捕兔的姿態不是攻擊而是防衛，其用意僅在『驅獸毋害五穀』⁶³。故而，透過這個比喻，我們可以看到在周人的心目中，公侯意味著農夫。『公』，這批人的存在，是要讓田裏所有的植物都能夠開花結果。在這裡，『公』並不是一種統治的力量。其差別在於，在『照顧』之中，人民是成為自身想要成為的人，結自己的果實；在『統治』之下，人民是成為統治者需要的人，結出統治者需要的果實。而明顯的，農夫是共體的照顧者，而非統治者。

⁶⁰ 『肅肅蓋縮縮之假借，通俗文物不申曰縮。兔置本結繩為之，言結繩之狀則為縮縮。縮縮為兔置結繩之狀，猶赳赳為武夫勇武之貌也。』（清）馬瑞辰撰，《毛詩傳箋通釋》（台北市：藝文印書館，民 47），頁 97。

⁶¹ 見聞一多《詩經新義》云：『釋文 作菟，云，又作兔。案：古本毛詩疑當作菟，菟及於菟，謂虎也。《左傳》宣四年曰：楚人...謂虎於兔。』而其訓兔為虎的主要看法來自於『夫以此赳赳然偉丈夫，後身當「公侯干城」之任，意其人必烏獲，憤育之流，深具兼人之勇。今方椽戈林中，張置捕虎，是以詩人見其人，美其事，忻慕之情油然而生，發為歌詠。誠如箋說，直一尋常獵夫，施置林中，待兔而捕之耳。斯人也，斯事也，而譽之為「赳赳武夫，公侯干城，」母其不類乎？』取自林明德著《詩經 周南詩學》（臺北市：國立編譯館，民 85），頁 427-430。

⁶² 邶風·簡兮『碩人俣俣。公庭萬舞。有力如虎。執轡如組。』鄭風·大叔于田『叔在藪。火烈具舉。禮禴暴虎。獻于公所。』小雅·巷伯『彼譖人者。誰適與謀。取彼譖人。投畀豺虎。豺虎不食。投畀有北。』『虎』字在 風 雅 中已經普遍的被使用，且意思也很明確。

⁶³ 《禮記·月令》『是月也。驅獸毋害五穀。毋大田獵。農乃登麥。』《十三經注疏·禮記》（台北縣，藝文印書館，民國 82 年 9 月），頁 307。

2.公

『肅肅兔置，椽之丁丁。赳赳武夫，公侯干城。』公侯，或者說『公』的力量，首先出現在『干城』，也就是一般所謂的軍事。『肅肅兔置，施于中達⁶⁴。赳赳武夫，公侯好仇』。中達是指交通要道。引申的意思是要津，或者『必爭之地』。『仇』這個字，在詩經中，比方 大雅·皇矣『帝謂文王、詢爾仇方、同爾兄弟、以爾鉤援、與爾臨衝、以我崇墉。』仇方是友邦或者對方的意思。《說文》『仇，讎也。』『讎，猶應也。』。所以，仇的原始意義，是指對應、對手、對方之義，特別可能是指做同樣的事的對方。仇是雙方剛好都要同一個東西的時候，才出現的感覺。雙方都欲求同一個東西時，比方說同時欲求勝利，同時欲求獎賞，或者共同爭奪水源的鄰居，或者互相以對立的姿態出現的對象，都可以稱做『仇』。但是，從仇到敵，是有距離的。故而，『好仇』的意思應該是用『好』的態度去面對『仇』。換言之，是人面對『爭』的時候的態度。而『公侯好仇』，因此說明了『公』也是一種外交衝折的力量。

『肅肅兔置，施於中林。赳赳武夫，公侯腹心。』考察『林』在《詩經》中的用法，單一個『林』字通常用來表示樹林、森林。但是林前面加一個形容詞，就多加很多意思。特別是『中林』的使用。在 小雅·正月 與 大雅·桑柔⁶⁵裡面，『中林』都暗指著『公』的力量的中心所在。故而『公侯腹心』，是說公的力量也同時是面對其自身的，類似於現代所謂的內政。至此，我們可以看到整個『公』，主要表現在共體的『軍事』、『外交』與『內政』三方面。故而在 大雅·文王之什 裡面，從 文王 到 文王有聲，對周人歷代祖先種種作為的描述，除了說明其種族的繁衍歷程外，經常是表現在這三個方面。比方在軍事上，對密、崇的討伐乃至『肆伐大商』⁶⁶。在外交上，調解虞芮兩國的糾紛⁶⁷，還有在內政上修建家室、宗廟⁶⁸等等。

這個『公』，不是如同現代一般的，以龐大國家的姿態出現，而相反的是以一個個體生命的姿態—『公侯』來表示。這意味著『公』，無論其所展

⁶⁴ 『達，九達之道也。』《毛詩正義》(同注4)，頁59。

⁶⁵ 在《詩經》中，『中林』一共出現三次。除了本詩之外，還有 小雅·正月『瞻彼中林，侯薪侯蒸。民今方殆，視天夢夢。』大雅·桑柔『瞻彼中林，? 牲其鹿。朋友已譖，不胥以穀。』從詩義的脈絡中考察，可以看到『中林』都是在暗喻上位者所在的地方。

⁶⁶ 見 大雅·皇矣『帝謂文王、詢爾仇方、同爾兄弟、以爾鉤援、與爾臨衝、以伐崇墉。』

⁶⁷ 見 大雅·綿『虞芮質厥成、文王蹶厥生。』

⁶⁸ 見 大雅·綿『乃召司空、乃召司徒、俾立室家、其繩則直、縮版以載、作廟翼翼。』

現的力量是多麼龐大，其本質或者其真實，也只是一個個的個體生命的努力而已。在《詩經·大雅》中，表面上不斷的在歌頌『公』的家族世系，從太王、王季、公劉一直到文王、武王，實際上是要使得『共體』，表現為一種個體對個體的跟隨。人面對的只是個體生命而已，並沒有一個巨大的共體放置在人之上。故而對『公』的歷代族人的種種作為的形容，也只是要讓人能夠出於對個體生命的『好』而願意跟隨而已。是這樣的出於『好』的跟隨，而形成共體。故而人面對文王、武王，就如同人面對一個在自己眼前的個體生命一樣，能夠以自身對對象的感受來判斷，自己決定自己是否要跟隨如此的生命個體的。而如果一個『公』的族，能夠不斷的讓人喜好而願意跟隨，那確實這批人一定是非常非常美善的個體生命的。共體因此必然是出於對個體生命的全然肯定，在跟隨美善的個體生命中形成的。

3. 兔置

武夫的『武』，在《詩經》中最初的意涵是『足跡、腳印』⁶⁹，作為動詞就演變為『繼承、跟隨』的意思。故而『武夫』已經意味著人對『公侯』的跟隨。然而特別的是，在人開始為『公』作事情的時候，其姿態卻是『肅肅兔置』。在《詩經》裡面，『肅肅』用在人身上，多有收斂的意思。比方說，大雅·思齊『雝雝在宮、肅肅在廟。』這裡的肅肅是指人面對宗廟、面對祖宗時，收斂回來的狀態。又如小雅·鴻雁『鴻雁于飛、肅肅其羽。』，肅肅也是收斂的意思。或者幽風·七月『九月肅霜』，肅也有凝結收斂的意思。換句話說，人成為一種力量的自我節制的狀態。且『兔置』本身甚至不是真實生命，而只是一個工具。故而，詩文不斷的以『肅肅』為起始，相對於桃夭的『夭夭』，與芣苢的『采采』。我們可以明確的感受到，個體在『公』裡面的努力，不是生命力的開顯，而反而是一種自我節制，甚至節制到凝固成為器——『兔置』。

『兔置』是捉兔子的網，它束縛住兔子使之無法自由發展。這意味兔置是一種非傷害性的束縛力量。這個力量，被用在干城、好仇與腹心，表示這

⁶⁹見簡良如，共體文明的創建與理想：《詩經·大雅》之文，《中國文化研究所學報》（香港：香港中文大學中國文化研究所，2001年），新第十一期，頁299-326。亦見向熹編《詩經辭典》（四川：四川人民出版社，1997年7月），頁686。

個力量不會真正傷害生命（干城、好仇），並且最終的，這個力量表示了公侯對自己的束縛（腹心）。在這個圖像裡面，我們看到對於『公』一層層的節制。從『公』施展出來的力量，到這個力量的執行者，到『公』對其自身的約束，『肅肅免置』的意象貫穿整個『公』。這意味著周人必然清楚的意識到，整個出於對人的『好』而形成的共體，必須要在節制的狀態中才能真實。共體的出現，來自從個體生命歷程中開顯出來的愛。這個情感期盼著共體中的每一個體都能夠因全然的開顯而喜悅幸福。在共體的圖像中，每一個個體都獨立自身的存在著。並且，是許多的個體出於對人的喜好而形成共體。

4. 共體可能產生的幻覺與其真實

從『公』這邊來看，在『公』這邊的『自我』，作為許多『自我』的追隨對象，很容易產生一個幻覺，就是這些追隨者因為我而幸福，因為我而開顯，故而，這些追隨者的『自我』，也是我的一部份。共體的美麗成為我的美麗，共體的圖像變成『大我』。當『大我』出現的時候，個體生命越來越不被看到，越來越不是作為一個個體生命而被感受。個體生命不是開顯自身，而是讓『大我』來開顯自身。就如同忽然之間，整個森林變成只有一顆大樹的意志，全部的樹都要長出蘋果。這個滑稽的圖像將一點都不是個體生命的幸福，而僅僅成為『大我』的快樂。縱使產出豐盛的果實，但卻無法為生命帶來喜悅。

從另一方面來說，這個幻覺的產生也只來自一個原因，就是人無法肯定自己。在『公』之中的人，如果無法肯定自己。那麼，這個內在的『黑洞』，將需要不斷的吸取外界對自己的肯定來肯定自己。然而如同黑洞無法被滿足一般，人對自己的否定，也無法透過吸納而滿足。從而，對外界的肯定的吸收，漸漸演變成對外界的控制，因為『我』需要透過『你』來看到『我』。這個過程將一直延伸，一直去到所有追隨『我』的人都是『我』。然而只要內在的黑洞存在，『我』將永遠都無法不滿足。內在的不安將永遠的存在著，『大我』總是不斷的擴張。故而周幽王必然是一個非常否定自己的人。他無法相肯定己，無法在褒姒臉上看到笑容，故而，他唯有透過外在對他的肯定來證明自己。換句話說，『烽火戲諸侯』之所以可能，即來自於諸侯對周王的信任與周王對自己的不信任，這兩個極端的力量而形成的鬧劇。故而史家

以『幽』來形成這個周王，即意味著在這個王的內心有個巨大的黑洞，並因此造成了西周的瓦解。

所以，『公』對自己的節制，還不如說是對自己生命的肯定與明白。整個『公』不斷的強調敬、慎、肅穆，是在對存在、對所有的追隨者、對自己說：『我就是我，你就是你。我有我自己獨立的生命，就如同你一樣。我肯定自己的生命，也如同你一樣。個體的意義，在讓個體生命開顯自身的真實；共體的出現，是個體對存在的分享，讓每一個體生命在美麗的氛圍中開顯自身，讓存在充滿生命開顯的喜悅與芳香。』在禮樂裡面出現的，正是這樣的一幅圖像。在其中，人們肯定自身的個體生命，而開顯自身的喜樂。周人是如此強烈的肯定自己、接受自己，如此而致使『我們』的出現。於是在禮樂聲中，『我們』沉浸在一體的感受中，也同時感受個體生命的歡愉。這是為什麼，在《詩經》中的每一個體都如此的獨立，從周南詩篇的篇名中出現的每一個體，關雎、葛覃、卷耳、樛木、蠡斯、桃夭、兔置、芣苢⁷⁰，到詩中的每一個對象都以獨立自身的姿態出現，擁有自身無窮無盡的意義，而不是被收納在人的感受中出現。生命的盛況，來自天地萬物都能獨立自身的，以其生命的真實而開顯。因此我們看到，人對自己的肯定，在周人身上來到歷史的高峰。

第三節 存在整體——芣苢 解讀

采采芣苢，薄言采之。采采芣苢，薄言有之。

采采芣苢，薄言掇之。采采芣苢，薄言捋之。

采采芣苢，薄言袪之。采采芣苢，薄言禡之。

周南·芣苢

1. 芣苢

『芣苢』是宜子⁷⁰的植物，它本身即意味著純粹的生命力。詩文單純

⁷⁰ 『芣苢』，馬舄。馬舄，車前也。宜懷任焉。』《毛詩正義》(同注4)，頁62。

的描述著對芣? 的熱烈採集，表現出對生命的熱情。換句話說，如此熱衷於『生子』，必然是來自於人強烈的感受到生命的喜悅與歡愉。就是因為生命如此的值得，如此的喜悅，而讓人如此想要延續下去。如此的生命感受，必然是美麗的，必然是充滿喜悅的，以致於人那麼衝動的想要活，想要經歷。喜悅、快樂，如海浪般的到來。從作愛到懷孕到新生命的來臨，全部都是那麼的喜悅，那麼的幸福！生命是這麼的美妙，無法想像竟然如此的美好！『多子多孫多福氣』像個印記一般，標誌著人感受到的生命的狂喜。

如果生命是痛苦的，那麼，繁殖就必須被阻止。如果生命是不斷的痛苦感受，為什麼要延續這樣的生命？為什麼要讓痛苦不斷的進入存在？周人必定是全然的感受到生命的喜悅的。不論存在如何的來臨，他們都是接受的，都是肯定的，他們一定覺得生命是如此的值得經歷，生命經驗是如此的讓人開顯自身，人是如此的值得以人的姿態生活。這麼的美麗、這麼的幸福！若非如此的喜悅，若非如此的肯定，人這種生命如何需要繼續存在？

『芣?』代表著生命，代表著存在的給予，它已經是創造性能量的表徵，故而詩人以『采采』⁷¹來形容。並且以它表示存在，意味著整個存在都是如此的創造性能量，它表徵存在的本質。而這個本質是什麼呢？人作為一種存在物，是在巨大的幸福與喜悅中、在性高潮的狂喜中誕生的。人以其自身的生命，其自身每一個細胞都能夠證明說，生命的本質，是被愛所充滿著的狂喜。人如此的被生下來，並在喜悅中創造生命；人從創造性能量中誕生，並且越來越融入那創造性能量。生命的歷程，在周人身上展現為只是純粹的喜樂的歷程。個體生命力在其中不斷開顯，並最終的融入整體存在，融入神，融入純粹的狂喜。

2.存在的感受

芣? 所歌唱的，是人面對存在時的三步驟。首先，『采之』、『有之』是意識到對象的出現。其次，『掇之』、『捋之』是我與對象的互動。最後的『袺之』、『襜之』。是我對對象的接受，或者我與與對象的互融。

⁷¹ 采采是茂盛、鮮明的意思。如 秦風·蒹葭『蒹葭采采，白露未已』與 曹風·蜉蝣『蜉蝣之翼，采采衣服』。參見向熹編，《詩經辭典》(同注 66)，頁 42。

第一個狀態。我看到對象、意識到對象，我打開我自己。我的世界出現一個新的東西。我對它一無所知。它是什麼，我完全都不知道。我完全的好奇，完全的充滿著期盼，它的形狀，它的顏色，它的氣味，它的芬芳，對於我來說是全然新鮮的東西。它引起我的好奇，我一看到就想要采它，它一出現，就進入我的心中。我意識到它，感受到它，聞到它，它忽然的跳進我的世界裡面。我充滿著期待、充滿著喜悅的開始經驗著它。

第二個狀態。我開始采它，開始用它，從各種方向接觸它，看它的反應。我仔細的拾取它，小心地分析它，整理它。它是那麼的美，從每一個角度都出現新的美，新的芬芳，新的聲響。我經驗著我與它的互動，我全然的感覺著它的存在。全然的經驗它，享受它，充分的與它互動。在這裡，我呼吸著，全然的經驗它。它是那麼的美，我分享了它的美，它的芬芳，分享了隱藏在它身上的存在的喜悅。

第三個狀態。我把它收起來，或者它融入了我。我全然的經驗了它、全然的接受了它。我把它收起來，收進我的身體裡面，融入我的心懷，它融入我，或者我融入它。我更全然的品嚐了它，接受了它。它進入我的生命，我與它無分。我感受到它就是我，我就是它。我們在這裡互相融化了。我接受了這個存在所給予的禮物，並且在與這個禮物的接受中、融化中，我感受到越來越多的存在的喜悅，感受到生命的甜美。我感受到存在的美。當它進入我，我已經不是同一個人，我的生命增加了這個新的喜悅，整個生命變得不一樣。

然後，又一個新的禮物來臨，來到我的眼前，我又意識到一個新對象出現在我的世界中……。這是生命之所以能夠變得更美、更鮮活、更充滿的唯一理由。存在不斷的來臨，不斷的來到。如同一杯杯的美酒。我不斷的經驗著，在其中不斷的感受生命的喜悅與幸福。我一邊歌唱，一邊感受著；一邊工作，一邊經驗著；一邊接受，一邊被融化著。在我面對存在的時候，我不是開顯自身，而是不斷的接受著，接受存在的給予。喜悅如此的一個接著一個來臨，它們全部都進入我的生命，滋養我內在的種子。所有融入我的，都將化為我的生命力，而慢慢的開顯出來。在存在面前，我只是一直在接受，一直的接受，感受愛如雨水般降臨大地。除非我封閉我的感官，除非我不願接觸，除非我不敢讓存在融入我的內在，否則，存在是如此不斷的將禮物灑落在我身上。在面對存在整體的時候，我是如此的喜樂；在面對存在的時候，

我是如此的不斷變得更活、更被愛所充滿。生命是如此的喜悅，如此的值得。
只要『我』打開，存在會不斷的給予。在存在面前，我就只是接受、接受、
接受。

第四章 理想存在

第一節 自我的嚮往——漢廣 解讀

南有喬木，不可休息。漢有游女，不可求思。
漢之廣矣，不可泳思。江之永矣，不可方思。

翹翹錯薪，言刈其楚。之子于歸，言秣其馬。
漢之廣矣，不可泳思。江之永矣，不可方思。

翹翹錯薪，言刈其簍。之子于歸，言秣其駒。
漢之廣矣，不可泳思。江之永矣，不可方思。

周南·漢廣

1. 人對理想的期盼

南有喬木，不可休息。漢有游女，不可求思。

周朝在開國之後，首要之事就是向『南』的開拓。這意味著他們透過新領域的開拓來實現周的理想。所以，『南』字在詩經中，經常都伴隨著一種對理想的存在狀態的期盼⁷²。『喬木』是高大的樹木，意指著一個較好的生存空間。小雅·伐木『出自幽谷、遷于喬木』孟子·滕文公『吾聞出於幽谷，遷于喬木者，未聞下喬木而入于幽谷者』，文中的『出於幽谷、遷于喬木』是說鳥類從幽谷遷居到更高大、更安全的喬木上。以喬木相對於幽谷，這個意思到後代，轉化成為『良禽擇木而棲』。所以喬木明顯的是在說一個較好的生存環境。甚至在三國演義裡面，有『良禽擇木而棲，賢臣擇主而事』。在比喻裡面明顯可以看到，『木』直接用來比喻『賢主』。所以在《詩經》小

⁷² 在《詩經》中，『南山』是長壽的象徵，如小雅·天保『如月之恒、如日之升。如南山之壽、不騫不崩。』，『南畝』指新開墾的土地，如小雅·大田『大田多稼、既種既戒。既備乃事、以我覃耜、俶載南畝、播厥百穀。』，種種意向都顯示了南的特殊性。

雅·小宛『溫溫恭人，如集于木。惴惴小心，如臨于谷。』中的這個『木』，其實就在隱喻君主了。但無論如何，『喬木』作為一個理想的生存場所的意象是明顯的⁷³。然而詩人卻是說『南有喬木，不可休⁷⁴息』，指明人是無法達到這個理想存在的。

『漢有游女，不可求思』。『漢』⁷⁵是廣闊、浩瀚的意思，在此是描述在廣闊的漢水中有個游泳的女子。漢水是不停流動的。『游』意味著這個女性即使在不穩定中仍能優遊自在的存在著，這個字本身已有夢幻的味道。試著想像『游女』，她不是一個在陸地上，清楚明確的讓人看得到的對象，而是若隱若現的、可以附加各種想像在其上的對象。所以『游女』這個字已經表明其本身是人們心中理想對象的影像，一個想像中的夢幻對象。後面接著『不可求思』，亦同樣的在表明，如此理想的對象，是無法求得的。

『南有喬木』表徵著理想的生存場所；『漢有游女』表徵著理想的情感對象。將這兩個理想安排在『南』與『漢』之後，其實表明了人總是期盼某種外於當下的理想存在。人越是拒絕眼前的真實，就越是強烈的期盼某種遠方的理想。詩人必然聽到了人的要求，而出於愛心的回應著：『不可休息！不可求思！』。換句話說，如果將理想存在構想在遠方的某處，那麼將永遠無法達成的，那個距離將會是永恆的。

2.空間與時間

漢之廣矣，不可泳思。江之永矣，不可方思。

漢是指漢水，『漢之廣矣』，依循傳統的說法，是指兩岸間距離的『廣』。

所以『不可泳思』是說因為如此的寬廣，你不可能游的過去，漢水的廣是超

⁷³ 孟子·梁惠王下『所謂故國者，非謂有喬木之謂也，有世臣之謂也。』是說，一個長久的國家，不是因為有充足的生存資源，而是因為有世世代代的賢臣，國家才能長久安定的。這個喬木也是相關著理想的生存狀態的。

⁷⁴ 『休』這個字，是人在木旁邊，意味著人的休息總是與『木』連在一起的。古人對『木』的認識是極為豐富的，在〈爾雅·釋木〉中共列的108條目，裡面對各種木的名稱、型態、用途有具體的說明。從裡面我們能夠看到，『木』確實能夠提供給人各種生存上的需要。

⁷⁵ 『漢』在《詩經》裡面主要有兩個用法。一是『雲漢』，指天上的銀河。小雅·大東『維天有漢，監亦有光』。大雅·棫樸『倬彼雲漢，為章于天』。大雅·雲漢『倬彼雲漢，昭回于天』；一是『河流』。如小雅·四月『滔滔江漢，南國之紀』。大雅·江漢『江漢浮浮，武夫滔滔。江漢湯湯，武夫洸洸』。大雅·常武『王旅嗶嗶，如飛如翰，如江如漢』。它們都意味著廣大的、浩瀚的狀態，並給予人一種廣闊無邊的感覺。

過你的能力的。換句話說，一個理想的生存場所，不是你個體的努力能夠達成的。這個解釋有點勉強，在現實生活中，連海洋都可以橫渡，何況只是一條河？且古代人的體能不可能比現代人還差，所以這個解釋需要保留⁷⁶。故而應該從『漢』的廣大浩瀚的意象來解釋的。『漢』是如此的廣大，你用個人的力量努力的去尋找(泳思)，你是找不遍的。那個你理想中『南有喬木』的所在，你理想中的對象『漢有游女』，因為空間是如此無限廣大，如天上的銀河般的浩瀚，你僅憑一己之力的尋找(泳思)，是無法窮盡的，你將永遠都會覺得『南有喬木、漢有游女』的。這是第一個理由，在空間上，你的渺小與空間的龐大浩瀚是不成比例的，空間是你無法窮盡的。

『江之永矣，不可方思』。從 大雅·常武 『王旅嘽嘽，如飛如翰，如江如漢。』可以看到『江』是用來比喻河水的流動，『漢』如前所述，是用來比喻河水的廣大浩瀚。所以，『江之永矣』是要說，河水不停的流動著，你即使依靠竹筏(方)，也無法找到你的對象。換句話說，『方』相對於『泳』，是說，即使你依靠著某個工具，以為利用它們，就可以有無窮無盡的能力，在廣大浩瀚的漢水中，尋找你的『南有喬木』與『漢有游女』，都無法找到的。因為漢水不只是廣大，存在不只是廣大，而且它還不停的流動著，你所要找的東西，不停的變動著，你不可能找的到。所以第二個，理想不可能被尋找到理由就在於，『江之永矣，不可方思』。一切在時間中不停的流動，所有你想要找的狀態，在時間中一下子的改變、消失了。

空間上的浩瀚寬廣與時間上的不停流變，使得你所以為的理想是永遠都達不到、得不到的。在如此的對理想的期盼中，你將永遠會覺得不安。詩人到此已經說明了如此的理想存在是不可得的，是不可追求的。但是人對理想的期盼仍然是基本的，人總是期盼處在美善的生存環境與人倫關係之中的。所以接下來詩人必定要說明，如果如此的面對理想的方式是錯誤的，甚至是讓人變得不安的來源，那麼人的努力應該是如何呢？

3.面對理想的真實

翹翹錯薪，言刈其楚。之子于歸，言秣其馬。

⁷⁶ 故而 衛風·河廣 『誰謂河廣，一葦杭之。誰謂宋遠，跂予望之。誰謂河廣，曾不容刀。誰謂宋遠，曾不崇朝。』，即已經表明人的努力，是可以克服空間的距離的。

翹翹錯薪，言刈其簍。之子于歸，言秣其駒。

『翹翹錯薪』⁷⁷是交錯堆疊著的一堆薪柴。詩人以此來對比『南有喬木』，意味著我們眼前的存在景況，反而都不是如同『南有喬木』般的單純高大，而是種種生存努力的可能性，堆疊交錯的陳列在眼前的。『言刈其楚』是說，面對此存在景況，我們只要選擇性的割取『楚』來作為生存之所需。

『楚』是指荊。『束薪』與『束楚』⁷⁸在詩經中經常出現，表明這是古人經常採集的木⁷⁹。換句話說，人對於生存的努力，其實不需要期盼『南有喬木』的，面對眼前的環境，謹慎的選擇自己所需要的就可以。換句話說，當詩人使用『南有喬木，不可休息』，即暗指人不接受現實，而以為找到完美的生存環境中，就可以完全的休息，完全的不用再為生存而努力。換句話說，你期盼有巨大的喬木來安穩你的生存，或者期盼有取之不盡的物資來供給你的生存，這樣的期盼是不可能達到的。生存或者說生命，只是在面對眼前種種複雜的狀況中不停的選擇、不停的努力而已。『不停』正是生命的本質。生命的存在狀態，是透過不停的努力而越來越美善的在時間與空間中不停開展，永無止境。如此生活的幸福將不僅只停留在『喬木』上面，真實的生活將會是無法想像的幸福美麗。

『之子于歸，言秣其馬』，是說這個人將要離去，我餵『其馬』吃草。與『漢有游女』一起解釋，就是，想像中漢水的游女，是你不可能求得的，因為『漢之廣矣、不可泳思，江之永矣，不可方思』。理想的情感對象，只是一個幻象。真正的情感對象只是在身邊的人身上，在每一個你所接觸的人上面。你對對象的情感的真實，就在於甚至當她要離去的時候，你也能夠為她的離去而努力的。換句話說，你對情感對象的努力是沒有條件的，並不是為了『求』得，才有努力。換句話說，人對於『漢有游女』的『求』，其實是不真實的。如此的『求』，努力於一個想像的對象，而以為這是真實的情

⁷⁷ 『翹翹』是『突起貌』。在 幽風·鴟鴞 中『于室翹翹』是說『高而危險貌』都是對某種東西堆疊起來的狀態的形容。而且用翹翹來形容這些東西，意味著這些東西堆放的很明顯，但是又有點不穩定的味道。『錯薪』是交錯著的柴木、柴草。故而『翹翹錯薪』是交錯堆疊著的一堆薪柴。

⁷⁸ 王風·揚之水『揚之水，不流束薪。彼其之子，不與我戍申。...揚之水，不流束楚。彼其之子，不與我戍甫』唐風·網繆『網繆束薪。三星在天。今夕何夕。見此良人。.....網繆束楚。三星在戶。今夕何夕。見此粲者。』

⁷⁹ 『荊』的支條可供刑杖之用，古代婦人以荊做首飾，即所謂『荊釵』。荊的支條嫩者可編筐屨，老者為薪。換句話說，『楚』的用途很廣，是人們的採集對象。

感，這樣的追求也明顯的是不真實的。詩人透過對人對於『之子于歸』的努力，而明顯的表示出人倫的努力，全部都只是在為身邊的人，接觸到的人而努力而已。即使這個人已經要離去，也意味著這個人『現在』是在身邊的。相對於遙遠的、若隱若現的游女，如此的對著情感對象的努力，與人倫的和樂才是真實的。

『翹翹薪錯，言割其藁。之子于歸，言秣其駒』。『藁』指藁篙⁸⁰，是可口的野菜。老化的藁也可以當作薪柴。因為這個地方用割，而不是用采，所以這裡的用途應該也是作為薪材。且接下來的『之子于歸，言秣其駒』，與第二段相比，都只是換了兩個字。所以，而這兩個換了的東西，從『楚』到『藁』，是從硬的到軟的，從像木頭的薪柴到像草的薪柴；從『馬』到『駒』，從大一點的馬到年輕一點的馬。這其中要多說的道理是，藁是四處可見的，甚至你只要稍稍的注意，就能夠滿足你的生存所需的。換句話說，滿足生存所需並不是困難的，甚至平凡日常所見之物，就能夠滿足的。而從『馬』到『駒』，明顯的是要說，『之子』不是同一個人。換言之，無論那個對象是誰，你都要為她們努力的。

故而存在的理想與人倫情感的美善，是沒有特定形式的，是人在一次次的努力中，一次次的實現，而充滿無窮無盡的可能的。美麗與幸福沒有固定的形式，而只是人透過不同的時空，以不同的姿態實現出來的。故而人其實不需要追求『南有喬木』與『漢有游女』的，因為生命自身已經包含了所有神秘的種子，等待開顯的到來。

4.自我旅程的停止與生命的真實

在人內在的空間圖像中，充滿了各種對象。真實的、想像的與理想的對象。人從各個地方學習到知識，增加了人對各種對象的知道。故而在人的內在，存在著種種美好的『南有喬木』與『漢有游女』。透過這內在的空間圖像，『自我』經常被描述為一個從這裡到『南有喬木』、到『漢有游女』的歷程。如同 漢廣 所指出的，這個追求注定要失敗，自我永遠都無法達成。這個『不可休息』、『不可求思』的確認是有力的。它使得自我在意識到如此

⁸⁰ 『馬云：「藁，篙也」郭云：「似艾」。』《毛詩正義》(同注4)，頁67。

追求的無望中，慢慢停止無謂的虛耗。

在整體的內在圖像中，我們看到所謂自我的旅程，其實是人對自己的不信任而已。因不信任自己，而期盼成為某人，以某人的姿態被肯定；因不信任自己，而期盼某種外在的對象給予自我某種美善。故而自我總是需要被肯定，自我總是不斷的需要『愛』。在這個意識底下的真實聲音是『我是不完美的！我是不值得的！』。故而人不接受『翹翹錯薪』而期盼『南有喬木』；不接受『之子于歸』而求『漢有游女』，其根源是自我否定的。倒過來說，人真的肯定自己的話，就不需要去遙遠的地方尋找幸福，不需要透過對象的愛來肯定自己。換句話說，眼前的『翹翹錯薪』，當下就能形變為『喬木』，『之子于歸』立刻會充滿愛的。

事實上，在內在空間中出現的整體就已經是對自我的肯定了。當人閉上眼睛，看入內在，整個整體都在內在繁茂的開展著，所有的對象，包含自身，都在其中擁有自身的位置。而這個自己的出現，就已經是自我肯定了。故而這個自我其實只需要安於自身當下的姿態，安於自身的有限而努力，如此已經是自我的真實了。漢廣 反覆出現的『漢之廣矣，不可泳思。江之永矣，不可方思。』，指出人須要意識到自身，相對於空間的寬廣與時間的綿延不絕，是一個有限的存在。這在人對內在圖像的省察中就已經是自明的。而人將自身置於對理想的無限追求，不斷的遠離自己，反而是因為人以為世界的範圍就只是像『井』一樣的大小，完全是人可以單純掌握的。人在此追求『喬木』、求取『游女』，以為它們被尋找到時，一切就將會達成了。

漢廣 明白的指出這個幻覺，展現整個存在的無限寬廣與持續不停的流動特性，讓人安於自我的有限而努力。如此人才出現一種謙卑的，面對存在整體，而自我節制、安於自身，並且在這個姿態裡面，充滿了自信與接受。生命的開展，正是從此開始而一步步的真實。

第二節 生命的根源— 汝墳 解讀

遵彼汝墳、伐其條枚。未見君子、惄如調飢。
遵彼汝墳、伐其條肄。既見君子、不我遐棄。
魴魚赧尾、王室如燬。雖則如燬、父母孔邇。
周南·汝墳

1. 自我的毀滅

人並非出生於全然的空無中，而相反的，一進入這個世界，就已經身處共體之中。『自我』透過共體來明白自己，透過種種對象，『自我』的意識才隨之出現。換句話說，相對於對象的存在，『自我』才需要被標誌出來。因此，對象似乎總是在『自我』之前的。『自我』總是必須依循對象的位置，跟隨對象的作為來看到『自我』。因而『對象』對『自我』而言似乎總是一種壓迫。因為『自我』不得不跟隨『對象』。

所以詩文『遵彼汝墳、伐其條枚⁸¹。未見君子、惄如調飢。』正是說明人處在這種狀態裡面。『遵彼汝墳』是指人依循著汝水堤岸而走，『伐其條枚』意味著一種選擇性的伐，甚至是很細微的伐。從『遵彼汝墳，伐其條枚』這幾個字的安排中，可以感受到詩中人是有一種無法隨心所欲的姿態出現。換句話說，從『遵彼』到『伐其』都是人在共體存在中的特定姿態。『未見君子、惄如調飢』則是人在面對自己的情感對象時，無法隨心所欲的感受。換句話說，無論是在生存或者情感中，人都無法是自由的，無法如其所求的，而必須在現實中被壓抑著。下一句『遵彼汝墳、伐其條肄。既見君子、不我遐棄。』，人在生存中仍然毫無選擇的只能『伐其條肄』，甚至面對情感對象，也只是無力的感受著自己沒有被拋棄。

在這樣的氛圍中，讓人不禁懷疑起自身的真實性。『我是誰？』『我們』是什麼？』『我就是我們中的一小部份，而應該默默的遵循一切嗎？』生命在此追尋著我，直到『魴魚赧尾，王室如燬。』『赧尾』是發情的象徵，

⁸¹ 枚是一種可以含在嘴裏的木頭，也就是『銜枚疾走』的枚。在 幽風·東山 有『勿士行枚』，在《左傳》中也有記載。

且『頰』這個字是赤、貞，表示了如此的性衝動是針對特定對象的。換句話說，在面對我所好的情感對象時，性衝動從生命內在勃發起來，而使得『我』爆發出來。這個『我』是無法被否定，無法被壓抑，而以絕對的姿態肯定我自己的。然而同樣的能量能在剎那間轉變性質，原本作為創造性能量的性衝動，在感覺到被壓抑而無法開展的狀態下，轉化成對整體的否定。『王室如燬』正是說，在這個強烈的力量面前，生命全部被毀去。龐大到連王室般的共體，也無法阻擋如此毀滅的力量。

當『對象』消失，『自我』也隨之消失。這個強烈的否定力量，以絕對之姿轉而壓迫在『對象』之上。『王室如燬』已經意味著整體存在的毀滅，生命力展現了它的強大。在這裡，『對象』與『自我』都被否定了，一切都沒有價值，一切都沒有存在的必要。

2.對『我』的絕對肯定

『雖則如燬』。『雖則』的用法在《詩經》中出現五次，在本詩之外，其餘的四首詩都是透過『雖則』在講表象與表象底下真實的不同。如 衛風·芄蘭『芄蘭之支、童子佩觿。雖則佩觿、能不我知。』 鄭風·出其東門『出其東門，有女如雲。雖則如雲，匪我思存。』等等⁸²，故而『雖則如燬』只是一個表象而已，但透過這個表象，最真實的將會呈現出來。

當整個世界都被毀去的時候，還有什麼東西留下？當強烈的力量燒毀所有的一切，所有對象全部都被毀去，甚至『自我』也在其中毀滅自己的時候，還有什麼能夠留下來？當生命力形變為毀滅一切的『黑洞』，有什麼還能存在？當人心出現一個如此的『黑洞』而否定一切，甚至否定自己的時候，有什麼還能信任？有什麼還能夠存在？人的根本基點是什麼？

『父母孔邇』。當所有對象都被毀滅的時候，父母卻存在著，而且還很近的站在這個力量的面前。試著想像這個充滿隱喻性的畫面，當這個毀滅性的力量面對自身的父母時，當人面對自己的創造者時，發生了什麼事？

在黑洞底下，永遠有一個光明的點。那個『點』先『黑洞』而存在了。

⁸² 還有 小雅·鴻雁『之子于垣、百堵皆作。雖則劬勞、其究安宅。』 小雅·大東『跂彼織女、終日七襄。雖則七襄、不成報章。』『雖則』都是用來表示表面與實際感受的不同。

換句話說，這是這個『黑洞』反轉自身面對自身內在，面對自己的創造。父母的存在，即保證了人是在絕對的愛與信任中誕生的。最低限度，在『我』被誕生的片刻，在那個性高潮的片刻，在全然歡愉喜悅之中，創造者是充滿著對生命的愛與對存在的信任的。透過這個全然的接受，『我』誕生了。父母的存在，提供了一個先驗的保證——『我』是以光明、以愛的姿態來到世界的。這一個小小的光明與愛，已經充滿了對存在的接受與信任，已經蘊藏了所有的神秘在裡面。這個點是『我』。換句話說，『我』是從這個小小的種子中，神秘的開展出來的。『我』的誕生，已經是對存在的肯定，對生命的肯定了。在一切外來的不信任還沒來到之前，在『自我』形成之前，『我』的誕生已經是對一切的絕對信任了。故而這個光明同時照亮了人與其父母，以至一個人無論如何的被否定，都一定會被父母接受的。即便在誕生之後，父母的自我變得脆弱而無法開顯出愛，但是，這個愛的印記，將印在子女與父母之間，永遠無法消失。因為這個信任是絕對的，這個愛是純粹的，即便只是在生命的一小片刻發光，都將照亮整個生命歷程。

3.絕對的自由

由於這個點的存在，人對存在的拒絕或者接受才變得可能。換句話說，即使在對生命、對存在的拒絕之中，人都必須要有這個點的存在。人的追求『南有喬木』、『漢有游女』，也必須要有這個點的存在，有著對『我』的絕對信任，那麼這個追求才能發生的。這個絕對的基點，使得『自我』可以選擇黑暗或者光明。拒絕與接受，全部都是在這個小小的愛上面浮現的。即便『自我』對一切的不信任到了極點，即便人的生命力，想要燬去全體，但是，這個毀滅的力量，仍然來自人對自己的信任與接受，如果沒有一點點的對自己的信任與接受，這個毀滅的力量是不可能的；如果沒有愛，黑洞也不可能。

汝墳 正是意識到這個點，世界因此是可以隨『我』創造的。我要毀滅或者創造都是我的決定。如果我拒絕，我可以燬去一切；如果我愛，我可以創造一切。我是可以隨心所欲的，因為我對自己是絕對肯定的。換句話說，我擁有全部的自由，沒有什麼對象可以真正壓迫我，沒有什麼可以真正否定我。如果我要的話，我可以抓住所有外界對生命、對存在的不信任，形成黑

洞來讓『自我』覺得痛苦的。『我』絕對擁有這個『基礎』可以這麼做的。

我也可以保持這個內在的點，一直是一個種子。我可以讓這個種子以種子的型態歸還存在的。這個是『我』的自由！『我』可以保持是一個種子，可以保持內在永遠有著純淨無染的光明，這是毫無疑問的。然而，這個內在的種子總是在呼喚著，幸福總是在等待的。黑洞隨時可以消失，而開始種子的伸展。開花，成為千瓣蓮花，這是種子內在的衝動，是種子的呼喚，這個種子本身已經隱藏著無窮無盡的喜樂、無窮無盡的開展的。它正是『我』的生命本身。

生命的開展意味著進入存在，進入光明也進入黑暗。故而『如燬』是需要的，如此才能明白什麼是創造；『求之不得』是需要的，如此才能明白什麼是喜悅與幸福；『自我』是需要的，如此才能夠讓『我』變得更覺知、更有力量。就如同『哭』是為了要讓『笑』變得更深入、更放鬆一樣，當兩者都被接受，純粹的愛才能夠呼吸，才能夠伸展。所有在存在中灑落的，都只是要讓人越來越鮮活，讓愛越來越甜美，讓生命越來越幸福。人會越來越意識到，『我』的喜悅，也是『存在』的歡愉。因為這內在的光明已經保證，『我』就是『存在』，『我』就是『愛』。

4.君子

君子是一個真實的人，一個意識到內在真實的『我』，並且以『我』進入真實存在的人。從生命誕生的那個片刻開始，換句話說，從『我』誕生的片刻起始，存在一刻也不停息的迫近著，生存的需要迫使『我』必須大量的與存在接觸。面對龐大的空間與不停流動的時間，『我』需要退一步的在『我』與『存在』之間形成某種東西，以安定從外而來的壓迫。這個東西慢慢的累積了種種外來的圖像，累積種種對象的姿態，而形成了存在的整體圖像。我不僅可以透過這個圖像明白世界，也可以透過這個圖像來形成我的姿態。而這個我可以隨意更換的姿態，就是『自我』。

故而『我』可以成為這個，成為那個，我對那個角色認同的越多，我就越習慣形成什麼姿態。然而無論如何，這個『自我』是無法離開這整個存在圖像的。因為『自我』是來自於那個暫時的存在圖像，它只是『我』的一個

選擇，在整體圖像中的選擇。故而，人可以同時扮演許多種自我的。在不同的共體中，人可以以不同的身份、姿態、價值觀與感受而出現。故而『自我』就像衣服一樣，是穿在『我』身上的保護層。

君子的意義，正在『我』對於『自我』的統治上面。人經常因為過度的認同『自我』，而遺忘內在的『我』。這或許來自於，當『我』面對存在向內縮，而以『自我』之姿面向存在時，這已經意味著『我』對自己的不信任。

『我』覺得自己無法面對存在，『我』害怕『我』無法生存下去！這個恐懼塞住『我』與『自我』之間的通道，而使得人無意間遺忘『我』的存在。也因此，在『自我』裡面，總是存在著對自己的不信任，像是個印記般的刻劃在每個自我裡面。當人在所有的自我中意識到這個不信任，那麼自我將轉而在內在形成巨大的黑洞。這個黑洞將毀滅一切，毀滅整個存在圖像。這是為什麼一個人可以有那麼巨大的毀壞力量。因為人對存在發出聲音說：『一切都不值得存在！』

君子是個接受的人。他明白『自我』是『我』的衣服。只要時時的清洗，衣服是能夠為『我』提供適當保護的。我可以擁有許多件衣服，穿戴在身上感覺仍是舒適的。『自我』也可以很美，甚至也可以形成君子的姿態。『我』與『自我』的差別，僅僅在於『自我』需要『非自我』的存在。自我的真實需要非真實才能呈現出來。換句話說，『自我』無法獨立存在。因為它是人內在存在整體圖像的一部分，它無法完全的獨立自身，它無法不透過非我來呈現自己，明白自己。

君子的獨立，因此來自於『我』的開展純粹來自內在。在自己對自己的肯定中，讓內在的愛與光明，在存在的滋養下一天天的伸展。君子的真實，來自於從真實的、完整的、原初的『我』出發，有意識的使用『自我』，覺知的接受存在的滋養，而開顯出來的生命之光。周人禮樂的使用，不僅僅在於要展現君子的真實姿態。他甚至期盼能讓人在對整體的空間圖像與個體特定姿態的凝視中，意識到『我』與那個『自我』的存在。換句話說，在禮樂面前，整個『自我』被搬到『我』之外，使得『我』看到『自我』們的演出。在這凝視與傾聽中，『我』面對整體存在，並且透過樂音的鼓動，開顯生命的真實光芒。從而我們看到，在周人身上，人如此的成為君子，成為真實的人。

第三節 理想的開顯 — 麟之趾 解讀

麟之趾、振振公子。于嗟麟兮。

麟之定、振振公姓。于嗟麟兮。

麟之角、振振公族。于嗟麟兮。

周南·麟之趾

1.理想的腳印

『麟』明顯的意味著一種理想的生命存在。在 孟子·公孫丑上 『有若曰：豈惟民哉。麒麟之於走獸，鳳凰之於飛鳥，泰山之於丘垤，河海之於行潦，類也。聖人之於民，亦類也。出於其類，拔乎其萃，自生民以來，未有盛於孔子也。』，麒麟作為理想的存在，這個理想的存在是能夠讓人跟隨的，如同『聖人之於民』一般。在本詩中依序出現『麟之趾』、『麟之定』、『麟之角』。趾與角的意義是明確的。『定』，傳統將它解釋為額頭，是為了要同等於趾與角，以表示麟的某一部位。但是回到《詩經》中考查『定』⁸³的用法，我們可以看到，『定』主要的意思就是『安定』、『穩定』、『定下來』的意思。所以，從『麟之趾』到『麟之定』到『麟之角』，事實上是我們從追蹤某物的腳印到看到那個被追蹤的對象時，從『腳印』到『腳』到對象『定』下來，到最後對象的『角』被看清楚的順序。

什麼是理想呢？ 漢廣 指出它不在『南有喬木』或者『漢有游女』上面，而是在生命當下的努力中實現。 汝墳 進一步指明生命真實的基點所在。但是，從這個種子出發，生命將開顯為什麼樣態呢？人曾經開出如何美麗的花朵？生命可能開顯成什麼呢？這不僅僅是個好奇而已。這是整個生命對存在的探詢。『我』可以有什麼真實的希望？當眼前存在顯得混雜不明，當生命自身難以開顯的時候，有什麼可以讓『我』感到鼓舞呢？對於這個問題， 麟之趾 以『麟』代表理想本身，意味著理想不是一個空間中的場所，

⁸³ 鄘風·定之方中 『定之方中，作于楚宮。』 小雅·天保 『天保定爾，亦孔之固。俾爾單厚，何福不除。』 小雅·采芣 『君子之車，戎車既駕，四牡業業，豈敢定居。』 大雅·江漢 『經營四方，告成于王，四方既平，王國庶定。』 定，主要是安定、穩定的意思。

也不是某個可獲取的固定對象。理想像是生命，一種活生生的狀態。

『麟』曾經存在過，它曾經留下痕跡。對於孔子來說，周公是『麟』，對於中國人來說，孔子是『麟』。但是，要到哪裡尋找麟？麟的生存姿態是如何？麟如何生活？麟如何面對種種生存的困難？麟如何讓這個世界變得更美？『詩經』不是麟本身，『論語』不是麟本身，它們是麟的腳印。所以我們的探詢，從追蹤『麟』的腳印開始的。這個追蹤對我們而言，意味著『學』。

在經過長久的學習後，人從各種複雜的腳印中，開始辨認出什麼是麟的腳印。他看出這個腳印與其他腳印的不同，他能夠聞到某種特別的香味隱藏在裡面。這個理想的存在不是現成的任何東西，不是人們習慣看到的東西，不是人們從書本上，從畫作上看到的東西，它顯得更美更善。人辨認出那是某種特別的存在，那是麒麟的腳印。他開始追蹤，追蹤，終於，他看到那個創造腳印的腳，他看到『麟之趾』。

2.理想自身

『振振公子』。當理想存在被具體的被看見，當麒麟被如此的看到，這個公子，這個生命個體立刻的跟隨著它，他的整個存在被這個麒麟所振奮，他的整個生命隨著振振起來。不是因為他得到什麼，而是他的內在被麒麟的存在姿態所喚醒，而真正的振作起來。在還沒看到麒麟之前，人還不明白自己的可能性，還在猶豫要如何振作？要振作往哪個方向？在看到麒麟之後，人怎麼可能不振作？當麒麟被看到，即使只是看到腳趾，都引發公子的振振，而這個振振也讓公子成為像麒麟一樣的理想存在。

『于嗟麟兮！』。這是極度狂喜時的嘆詞。當人看到那真實的，看到理型、看到理想，當人看到真正的禮樂之治，當人看到孔子，所有的形容詞將不足以形容心中的感受，他就只能夠說『那就是麒麟！』。發出這個聲音的，是公姓⁸⁴，他們在公子的振振中明白，這真的是麒麟。公子看到麒麟，公姓看到公子。於是，所有在公子身邊的公姓，如此互相跟隨著，一個個在對麒麟的跟隨中，開顯自身生命。透過眾人的跟隨，麒麟無法消失而安定下來。換句話說，理想是如此的在現實中實現。

⁸⁴ 『公姓，公同姓。...正義曰：言同姓，？於同祖。..傳云『公族，公同祖』，則為與公同高祖，有廟屬之親。』《毛詩正義》(同注4)，頁73。

這個定下來不是透過別的，而是透過眾人的振振而定下來。換句話說，當每個生命如此跟隨著理想，從自身生命的真實出發，從不同的層面經驗著理想、開顯理想，如此理想的整體才變得越來越完整。換句話說，理想不僅僅是一個個體而已，理想必然是整體存在；理想不是一座森林的實現而已，理想同時是整個地球。

另一方面，透過『振振公姓』，麒麟開始可以被眾人辨識出來，否則我們要怎麼看到麒麟？麒麟其實一直都在，我們經常的在某些片刻可以感覺到它的存在，但是，我們看不到它定下來，我們看不到『理想』就停在哪裡。我們看不到一個『美』自身就在哪裡。透過許多人一起實現這個美，我們才能夠說我們開始看到美。然後在振振公姓之後，整個公族⁸⁵都看到麒麟。那個喜悅變得更龐大。『那是麒麟！那是麒麟！』於是，理想存在透過『振振公族』而開顯出自身的精華。換句話說，公族，這個更大範圍、更多層面的人們都看到麒麟，都開始跟隨。當這個跟隨越來越多，層面越來越廣，『麟之角』才真正的被看見。在此之前，在『麟之角』還沒被辨認之前，麒麟還不完全是麒麟，麒麟的精隨，麒麟之所以是麒麟的根底還沒出現。但是一旦整個公族追隨它，剎那間，人們藉著這些公族的努力，而真正的看到理想，看到理想之所以成為理想的本質。

理想是如此而實現的。換句話說，理想不只是個體的美善，而是透過許許多多個體生命的開顯，而呈現出來的共體的美善。個體有其自身的喜悅，但是那個從一個個獨特生命的共鳴所開顯出來的美善，是更為全面與豐富的。換句話說，麒麟不是一個個體，而是存在整體。

3.理想的開顯

『公』這個字的運用，表明在人的存在中，『公』是讓人們追隨的。換句話說，上位者與麒麟的作用是一樣的，都是如此讓人們跟隨的。當上位者以麟的姿態出現，自然將引起人們的喜好而跟隨。故而，在周人身上，正是從對文王一層層的跟隨中，而形成了『周』。換句話說，整個『周』是以對上位者一層層的喜好追隨而形成，而非如後代的『秦』一般，以『法』從上

⁸⁵ 『公族，公同祖也。』《毛詩正義》(同注4)，頁74。

到下一層層的控制整個王朝。『周』不是後代意義下的王朝，而是出於如此一層層的，從下到上的跟隨而形成的。故而，『周』的崩解，必然來自於上位者不再讓人喜好，不再讓人願意追隨，而自然的瓦解。所謂的禮壞樂崩，崩解的不是控制權的喪失，而是失去了這種『好』的。

這種『好』的心情，在《詩經》中經常被表述為『未見君子，憂心忡忡。既見君子，我心則降。』⁸⁶換句話說，這是人面對幸福充滿期待的感受。而這個感受在後代中，只出現在男女間的戀愛。換句話說，確實這種人對人的愛好與跟隨的心情，在『周』之後喪失了，以致於人們只能透過戀愛來明白。然而，透過『麟之趾』，我們確實可以看到這樣的理想是可能的，人對人是可以有如此美麗的期盼的。

而整個跟隨現象的基礎，換句話說，麟的基礎，來自於所有生命內在那個無法被否定的基點。那個真實的『我』，那個在創造頂峰中誕生的愛與光明，是所有生命的共同印記。以至於當某個種子開展開來，綻放光明與愛的氛圍時，任何周圍的生命都會開始感受到同樣的氣味與震動。那個『振振』不可能僅只是停止在個體身上，而必然一層層的擴散開來。生命的本質是愛，是純粹的愛、純粹的創造性能量。愛是不斷的創造，不斷地分享存在的喜悅。愛無法封閉自我的，愛是全然的對生命的肯定。故而同樣的能量，黑洞是不斷的毀滅，愛與光明是不斷的創造與開展。

愛不可能只是一個愛，君子不可能只是一個君子。他的本質就已經是創造生命的喜悅與幸福。故而這個樂必然是不斷擴散的，君子必然是致力於讓人們同樣的震動起來，同樣的成為君子的。整個存在不可能只是滿足於一座漂亮的花園，祂必然要讓整個存在都變得充滿花朵與芬芳的。這個存在的內在驅力，正是要將整個存在實現為麒麟的。並且這個麒麟也只是一個新生的開始，理想將是無法想像的、無窮無盡的開顯。

中國人稱新生兒為『麟兒』，或許正來自於人們清楚的意識到，每一個新生的生命，都帶著無限的光明來到這個世界，並且這個生命終將會開顯為麒麟。縱使生活中充滿了挫敗，充滿了對生命的不信任，但是人必定將透過這些經歷，而變得更光明、更美麗。周南的作者們以種種奇異的構思，

⁸⁶ 出自『小雅·出車』『嘒嘒草蟲，趯趯阜螽，未見君子，憂心忡忡，既見君子，我心則降。』類似的句法還有『召南·草蟲』『未見君子，憂心忡忡，亦既見止，亦既覯止，我心則降。』『秦風·晨風』『未見君子，憂心欽欽，如何如何，忘我實多。』等等。

留下麒麟的腳印，正是要讓人們明白，你已經是理想存在了，只要你打開來看，所有你要的禮物，所有你所期盼的喜悅幸福，都已經在你身上了。事實上，你就是你所要的一切了！

結論

1. 『自我』—禮

在 汝墳 裡面被揭開的那個『我』，是整個人的中心。生命從『我』開始，在種種共體存在中形成各種『自我』的外衣，一直到越來越以『自我』來肯定自身生命的真實，甚至去到追求更龐大的『大我』來肯定自己。這是人不斷的向外走，而遺忘內在真實的過程。

所謂『收蓄』是相對於人向外求的姿態而彰顯出來的。周南 以 葛覃、卷耳 兩首詩來講這個收蓄，很精準卻又驚人的平凡。她不需要人去形成某種特定道理的明白，而只是要人在自身生活的兩個方面更覺知些，更有意識些。第一，是在自己的生存活動中，時時反省自己發展的狀態。並指出父母的在，提醒人回到自己的原初點而安。這個平凡的意識，已經能讓人不過度的發展自我，不過分的遠離內在的真實。第二，透過人與人之間的思念，讓人感受到內在的『我』。人對人不斷的思念，意味著這個思念本身，是穿透種種『自我』，而來自內在的『我』的。即便人在情感中感到失去自我所具有的獨立的假象，但是正是在這個自我的瓦解與崩壞中，在這個與他人融而為一的思念中，我們從自我所展現的種種姿態裏重新返回自身、返回我。這是一種人回歸自身的方式，我們稱之為『收蓄』。

在這裡我們看到，『自我』只是人面對種種共體時的姿態。並且透過『自我』的現象，我們在內在組合出一個整體的圖像。人的種種『自我』依照這個圖像而形成，並因此而能快速的轉換出不同的『自我』面貌，但也一方面使得『自我』無法獨立存在。然而，對於人的生存與情感而言，適當的『自我』表演是需要的，就如同人可以在不同場合穿著不同的衣服一樣。只要『我』是主人，『自我』也是可以對我有益的。

故而，我們認為，『禮』正是在這個層面上，透過對共體乃至存在整體的圖像的安排與演繹，讓人們在『禮』的進行中，一次次的意識自身內在的圖像，讓人意識清楚自身在共體中的『自我』面貌。如此而出現的『自我』是美麗的，並且也使得共體以『禮』的面貌出現。

2. 生命的韻律—樂

『樂』不具有空間形式，而是以時間形式與我融合在一起。所以它能夠直接穿透『自我』，讓『我』聆聽到。也因此『樂』是能夠直接的演繹生命的真實韻律的。而生命的韻律，正是在《蠡斯》中的『振振、繩繩、蟄蟄』。換句話說，透過這個韻律，我們看到生命循環的歷程，從『我』的『振振』，到『繩繩』中『我』對於『自我』的使用，最後到『蟄蟄』一放下『自我』，回到『我』，回到『我們』，最後沒入存在整體。

這個『我們』是在『我』之下的，是『我』來的地方，是『我』的出處。當我們從『自我』收到『我』之後，確實『我』是獨立存在了。『我』是真實的我，原生的我。這個『我』不需要反映任何的對象而只是以『我』來感受自身。在這個感受裡面，只是純粹的生命力，只是創造性的能量，只是愛。而這個感受也是不停收蓄的，或者也可以說是不停的消融。『我』消失，而融入『我們』，這個『我們』是父母與『我』的共在，是回到那個『我』誕生時的家。然後這個消融甚至能夠繼續，直到『我們』消失，直到融入整體存在。這個循環就在我們的生命當中，如是不斷的重複著。

故而，這個生命的韻律，在論文第三章裡面清楚的展示出來。人首先進入家庭《桃夭》，再進入公《兔置》，再回到存在整體《芣苢》。並且在每一個共體中，其韻律也是一樣的振振、繩繩、蟄蟄的。換句話說，都是從『我』到『自我』再回到『我們』。故而，已經沒有更高的東西凌駕在『自我』之上，公侯最多也只是表現為『自我』而已。而人與人透過『自我』與『自我』的連結，也僅是形成共體。在這個共體裡面，每個『自我』都是獨立的，都是節制自身的。換句話說，這個共體的圖像，透過禮樂而展示出來的。故而『禮樂』無論如何，都不是一種強大的控制力的。因為它面對的也只是一個個的個體，一個個的『自我』而已。

3. 『我』的開顯—君子

固然生命可以在共體中以『自我』的姿態出現。然而，《周南》所期盼人的，仍然是這個真實的『我』的開顯。故而我們看到，在《樛木》之中，人以真實的『我』直接承擔存在，接受存在。整個『我』的開顯之所以可能，即來自於『我』不害怕存在，不再以『自我』的姿態出現，而接受一切。事實上，當人接受一切不再抗拒，那麼，一切都將融入生命，成為喜樂的生命感受。正是生命的樂如此

的確定，詩人才能夠以『樂只君子』來形容人的狀態，並且 蠡斯 也因此才能成為對人的肯定與祝福。

當人以內在真實生命的姿態出現。這意味著，這個『樂只君子』，這個真實的人，將越來越是純粹的愛、純粹的創造性能量。而如同我們在前面所說，生命的韻律是回到創造性能量的，因為那是生命的來源。這兩個自然的傾向，必然的促使人們期盼君子的存在，期盼接近君子的在。並且在 麟之趾 中我們看到，這樣的接近，必然導致越來越多君子的誕生，換句話說，越是接近創造性能量，人內在的光明就越是被喚醒，越是發光。

整個周南的努力，從外在空間轉向內在空間的收蓄，最終實現的，是由『自我』到『我』最終到達『我們』的旅程。這個旅程是一個朝向真實的回返，在這個愛的旅程中，人以內在的真實開顯出來。整個周南的嚮往，於是在於期盼人人都能成為君子，期盼整個人類都能以其自身生命的歡愉，在大地上自由的奔馳。

跋：感想與感謝

整個論文工作，從開始寫作到完成審查，本身是個強烈的生命歷程。種種喜怒哀樂、肯定、否定、豐盈、枯竭，乃至人事物的遷移變動，全部參與在這些文字裡面，甚至經常化為某種不知名的力量，主宰著寫作。這個如同著魔般的寫作感受，並非特別的，而僅是我們平日生活的狀態。只是在平常，我們不如此集中的觀察自己，感受內在的變動。但無論如何，我們總是在”寫作”的，用筆、用電腦，或者用身體，我們在存在整體中，著魔般的”寫作”著。

”作品”的完成，意味著短暫的清醒。在這光明的片刻，我們瞥見那如夢般的自我，明白存在的給予與自我的遮蔽，而後進入另一個”寫作”。這個光明照耀的時間有多長，有時需要運氣，有時需要勇氣。即便外頭沒有明亮的光，我們也要有勇氣接受內在的光。”清醒”是痛苦也是喜悅，並與”寫作”一起，讓我們越來越真實。

幸運的是，有許多明亮的光照耀著我。有的溫暖我的心，有的溫柔的陪伴著我，有的指明了我的盲點。特別是我的指導教授譚家哲先生，實如『北辰』般，寂然不動的為學生們開啟”寫作”的歷程，並以其自身之真實，開顯生命的無限開闊。...還記得當年聽譚老師講《論語》時，課堂上的神秘氛圍，我們相信老師的在，將能照亮好幾個世代的人。現在論文寫完了，我更是如此的確信。

當光照在身上，我們能說什麼來表達心中的感激呢？

努力的實現生命的美善吧！

這是光的期盼，我猜。



參考書目

一.詩經類

- 漢、毛亨傳；漢、鄭玄箋；唐、孔穎達疏；龔抗雲等整理。《毛詩正義》(臺北市：台灣古籍，2001.10)(十三經注疏 標點本)。
- 宋、朱熹，《詩集傳》(臺北縣：藝文印書館，民 63)。
- 清、姚際恆，《詩經通論》。取自《續修四庫全書 62》/續修四庫全書編纂委員會編(上海：古籍出版社，2002)
- 清、馬瑞辰，《毛詩傳箋通釋》(台北市：藝文印書館，民 47)。
- 清、方玉潤，《詩經原始》(台北市：藝文印書館，民 70)。
- 清、陳奐，《詩毛氏傳疏》(台北市：台灣學生出版社，民 70)。
- 高本漢著；董同龢譯，《詩經注釋》(台北市：中華叢書編審委員會印行，民 49)。
- 竹添光鴻，《毛詩會箋》(台北市：大通書局，民國 59)。
- 糜文開、裴普賢，《詩經欣賞與研究》(台北市：三民書局，民國 80 年)。
- 屈萬里，《詩經詮釋》(台灣：聯經出版社，1998)。
- 吳宏一，《白話詩經》(台北市：聯經，民 82)。
- 沈澤宜，《詩經新解》(上海：學林出版社，2000.6)。
- 雒江生，《詩經通詁》(西安：三秦出版社，2000.5)。
- 劉敏慶，《詩經圖注(國風)》(高雄市：麗文文化，2000)。
- 滕志賢，《新譯詩經讀本》(台北市：三民，民 89)。
- 楊任之，《詩經探源》(青島：青島出版社，2001,7)。
- 葉舒憲，《詩經的文化闡釋—中國詩歌的發生研究》(湖北：湖北人民出版社，1994.6)
- 林明德，《詩經·周南詩學》(臺北市：國立編譯館，民 85)。
- 白川靜，《詩經的世界》(台北市：東大，民 90)。
- 夏傳才，《詩經研究史概要》(台北：萬卷樓圖書公司，1993)。
- 向熹，《詩經詞典》(四川：四川人民出版社，1997.7)。
- 夏傳才，《詩經語言藝術新編》(北京：語文出版社，1998.1)。
- 陳元勝，《詩經辨讀》(合肥市：安徽大學出版社，1998.12)。

- 袁長江，《先秦兩漢詩經研究論稿》（北京：學苑出版社，1999.8）。
- 揚之水，《詩經名物新證》（北京：北京古籍出版社，1999）。
- 陳桐生，《史記與詩經》（北京：人民文學出版社，2000.2）。
- 夏傳才，《思無邪齋詩經論稿》（北京：學苑出版社，2000.9）。
- 《詩經研究叢刊》（第一輯）/中國詩經學會編（北京：學苑出版社，2001.7）。
- 何丹，《《詩經》四言體起源探論》（北京：中國社會科學出版社，2001.11）。
- 洪東流，《詩經疑難新解》（上海：上海人民出版社，2001）。
- 劉敏慶、賈培俊、張儒，《《詩經》百家別解考，國風》（山西：山西古籍出版社，2001）。
- 劉敏慶，《從經學到文學—明代《詩經》學史論》（北京：商務印書館，2001）。
- 趙帆聲，《詩經異讀》（開封：河南大學出版社，2002.1）。
- 《詩經研究叢刊》（第二輯）/中國詩經學會編（北京：學苑出版社，2002.1）。
- 《詩經研究叢刊》（第一輯）/中國詩經學會編（北京：學苑出版社，2002.7）。
- 《第五屆詩經國際學術研討會論文集》/中國詩經學會編（北京：學苑出版社，2002.7）。
- 元風【日本】，《毛詩品物圖考》（山東：山東畫報出版社，2002.8）。
- 雒啟坤，《《詩經》散論》（北京：商務印書館，2002）。
- 洪湛侯，《詩經學史》（北京：中華書局，2002）。
- 張啟成，《詩經風雅頌研究論稿》（北京：學苑出版社，2003.1）。

二. 相關書籍

- 譚家哲，《論語研究》（三冊），影印本。
- 王德培，《西周封建制度考實》（北京：光明日報出版社，1998.8）。
- 林谷芳，《傳統音樂概論》【台北縣汐止鎮：漢光文化，民 87】。
- 葛兆光，《七世紀前中國的知識、思想與信仰世界》 中國思想史 第一卷（上海：復旦大學出版社，1999.1）。
- 《古代漢語虛詞詞典》/中國社會科學院語言研究所古代漢語研究室（北京：商務印書館，2000.10）。
- 潘富俊著 呂勝由攝影，《詩經植物圖鑑》【台北市：貓頭鷹初版：城邦文化，2001】

葛兆光，《七世紀前中國的知識、思想與信仰世界》 中國思想史 第二卷（上海：復旦大學出版社，2001.8）。

《上博館藏戰國楚竹書研究》/上海大學古代文明研究中心，清華大學思想文化研究所編（上海：上海書店出版社，2002.4）。

揚之水，《先秦詩文史》（瀋陽：遼寧教育出版社，2002.4）。

三.學位論文、期刊論文

譚家哲， 人不知而不愠 ，《哲學雜誌》，第 6 期，1993。

譚家哲， 西方古文明之性格略論 ，《哲學雜誌》，第 8 期，1994。

譚家哲， 論「藝」與「文」之根源意義 ，《哲學雜誌》，第 11 期，1995。

譚家哲， 論《論語》之「學」，《東海哲學研究集刊》，1995。

譚家哲， 西方倫理學之根源：古希臘與希臘 ，《哲學雜誌》，第二十一期，1997。

譚家哲， < 存有與仁 > ，東海大學第一次中西哲學比較：反省與創新研討會，2000。

譚家哲， < 懿美與美 > ，東海大學第二次中西哲學比較：反省與創新研討會，2002。

簡良如， 共體文明的創建與理想：《詩經 大雅》之文 ，《中國文化研究所學報》（香港：香港中文大學中國文化研究所，2001 年），新第十一期，頁 299-326。

趙明媛，《姚際恆《詩經通論》研究》（中央大學中國文學研究所博士論文，2000）。

吉田文子，《《詩經》疊詠體研究—字詞改換與意義變化的關係》（成功大學中文研究所碩士論文，2000）。

張政偉，《戴震、段玉裁、陳奐 周南、召南 論述辨異》（暨南國際大學中國語文學系碩士論文，2000）。