

# 論語中的一首詩

張 亨

孟子說：「王者之迹熄而詩亡，詩亡然後春秋作。」「孔子懼，作春秋。」

①孟子認為詩經的時代過去之後，才有春秋之作。孔子顯然非常重視詩經，三百篇是他常常討論和引用的教材，也是他的思想主要的來源之一。不過，孔子大概自己不會作詩，②他的弟子也沒有，至少論語裏沒記錄下來。因此，這個題目所謂的「一首詩」如非指論語中引詩之一，實在令人覺得極端突兀。不過，這樣宣稱下面的一段話是「詩」，還是有些理由的。

- 
- ① 孟子離婁篇下第二十一章。朱熹集注云：「王者之迹熄，謂平王東遷，而政教號令不及於天下也。詩亡，謂黍離降為國風而雅亡也。」（朱熹四書集注 台北：大安 1987 頁 295）此解「詩亡」似頗勉強。楊伯峻孟子譯註云：「說文解字丌部云：‘丌，古之適人，以木鐸記詩言。’朱駿聲說文通訓定聲云：“孟子王者之迹熄而詩亡，‘迹’即‘丌’之誤。”……」（台北：河洛 1977 頁 193）古或有是制，然詩三百篇以曹風「下泉」為最晚，約在魯昭公二十七年（515B.C.）（見屈萬里先生詩經釋義 台北：中華文化出版事業委員會 1955 頁 108）斯時有無「王者之丌」則不可知。而孟子滕文公篇下第九章在論周公相武王天下大悅之後云：「世衰道微，邪說暴行有作，臣弑其君者有之，子弑其父者有之。孔子懼，作春秋。」（頁 272）則朱子謂是平王東遷之後，似亦可說。特不必泥於晚出之國風不足以當王者之迹，而曲為之說耳。
- ② 沈德潛古詩源引史記「去魯歌」、說苑之「螽蛄歌」、水經注「臨河歌」、孔叢子「獲麟歌」、琴操「龜山操」與「盤操」數首，謂是孔子作。（台北：中華書局四部備要本 卷一頁 7）（葉國良教授見告云：「右數首未必孔子作，而前人如是云云。」）按以孔子之好樂，作歌亦或然爾，只是不一定是這幾首而已。至如楚狂接輿歌（論語微子篇 5 章）則應是楚辭體的先聲。

莫春者

春服既成

冠者五六人

童子六七人

浴乎沂

風乎舞雩

詠而歸

從表面看，這自然不能認為是「詩」。因為它不像一般四言的句式，也沒規律的押韻。詩經裏雖然也有雜以「二三五六七八言」的詩篇，<sup>③</sup>卻極少整首詩這樣三四五言錯雜的句式。也許經過白話詩、現代詩洗禮的現代人不會太介意它的句式，也不計較它的韻腳。——其實，這首短「詩」裏有五對重複的字，足以形成迴環往復的旋律；跟詩經裏大量重複的詞或語句，帶有民間歌謠的風味，相當類似。而「詩」中的兩「人」字和「沂」、「歸」二字則各近乎協韻；<sup>④</sup>這比起許多完全不管韻腳的現代詩來，可能更像「詩」些。因此，從形式的觀點看，即使它並不完全是「一首詩」，說它像首「詩」，或者是不純的「詩」，應該是可行的。不過，其所以稱之為「詩」，不僅是為形式上的理由，而是它在意象的塑造和意境的圓融呈現上，足以堪稱為詩的緣故。

實際上，這樣費力的辨正，既不是出於文類的興趣，也不認為文類不同含有價值上的判分；而只是想把它納入從詩經以降，這一淵源流長的言志和抒情

<sup>③</sup> 參看劉大杰中國文學發展史頁54(台北：華正1976)。

<sup>④</sup> 「沂」「歸」古韻並入「微部」，平聲。(見董同龢先生上古音韻表稿，中央研究院歷史語言研究所單刊甲種之二十一頁210及頁213)楊秀芳教授告以「春」(文部)、「成」(耕部)、「人」(真部)依詩經它們是「合韻」關係。(按江有誥詩經韻讀衛風碩人等篇有「文耕合韻」，小雅節南山等篇有「真耕通韻」現象。江氏音學十書，台北：廣文)而首句的「春」與末句的「歸」又是「微文合韻」的關係，每句的最後一字都是平聲調，詩經也是平聲各自協韻。這樣形成整篇聲調和諧的美感。如此，本篇就幾乎完全符合「詩」的形式了。

的傳統之中；由詩的藝術性或審美的角度，嘗試為前人精微的闡釋作一注腳而已。在作進一步的討論之前，姑且沿用詩經的習慣，替它強加一個篇名為「莫春」（莫與暮同）。——無論曾點是否同意。

## 一、「莫春篇」的撰成背景與詩經傳統

大家都知道這首「詩」是從曾點回答孔子的話中摘取出來的。孔子喜歡問問弟子的志向，這一次，<sup>⑤</sup>說他們「居則曰不吾知也」，並不盡是責備的語氣；「如或知爾，則何以哉？」實是期望和勉勵之意；對於他們不能為世所用，孔子也未免慨歎。後文「唯求則非邦也與？」「赤也為之小，孰能為之大？」都可見孔子對他們的欣賞與肯定。不過，曾點的回答實在「異乎三子者之撰」，子路、冉有和公西華都是想在政事上建立功業，也符合孔子的問意；曾點卻答非所問的撰了一首詩出來。幸而孔子「寬洪包含」，不但未加「斥罵」<sup>⑥</sup>，反而喟然贊歎地說「吾與點也！」至於「鼓瑟希，鏗爾，舍瑟而作」固是生動地傳達出曾點從容不羈的風致，而這也可視為後面詩篇的前奏，先營造出一種優雅閑逸的氣氛來。——如果讀者願意跟後文的「詩」聯想在一起，也應該是被允許的。

「鼓瑟」大概是孔子的教學之一，他曾不滿子路的彈奏說：「由之瑟奚為於丘之門！」（先進 15 章）曾點的瑟藝顯然比較高明，同時他得到孔子的「詩教」也必然多些。孔子說：「小子何莫學夫詩？」「女為周南召矣乎？」（陽貨 8 章），「學詩乎？」「不學詩，無以言」（季氏 13 章），「興於詩」（泰伯 8

<sup>⑤</sup> 論語中孔子與弟子言志有兩處：一在公冶長篇第 26 章；一在先進篇第 24 章（四書集注頁 129-131）。「莫春篇」與以下引文未加注者皆先進篇文。

<sup>⑥</sup> 王陽明傳習錄卷下（葉紹鈞點注 台北：商務 1991）：先生曰「然。以此章觀之，聖人何等寬洪包含氣象。且為師者問志於群弟子，三子皆整頓以對，至於曾點，飄飄然不看那三子在眼，自去鼓起瑟來，何等狂態；及至言志，又不對師之問目，都是狂言。設在伊川，或斥罵起來了。聖人乃復稱許他，何等氣象。聖人教人，不是箇束縛他通作一般，只如狂者便從狂處成就他，狷者便從狷處成就他，人之才氣如何同得。」（頁 225）

章)，「關雎樂而不淫，哀而不傷。」(八份 20 章)……「詩三百」不但是孔門必讀，薰陶所至，也一定是各有所得。曾點雖不像子夏之傳授詩經，卻深能領會到詩教精義，才能出口自然成篇；也正因為他本無意作詩，所以渾是天籟，而自合於詩經的傳統。

所謂詩經的傳統是指它的言志和抒情的傳統。「詩言志」是一個相當久遠的傳統，<sup>⑦</sup>後來詩大序解釋得更清楚：「詩者，志之所之也，在心為志，發言為詩。情動於中而形於言，」<sup>⑧</sup>其實不必等詩序加上「情」字，原來的言志之中就含攝著情。所謂「在己為情，情動為志，情志一也。」<sup>⑨</sup>言志與抒情本來是二而一的關係，並不容易截然劃分；後世也常以情志連言，<sup>⑩</sup>所以即使僅稱為抒情也不是把志排除在外。不過，「抒情」這個詞語雖能如實地傳達「情動於中而形於言」之意，卻仍是現代人的用語，同時也是相對於「敘事」或「戲劇」等文類而有。近人開始把自詩經以降稱為抒情傳統，是從文學的一般性著眼，也認為這個傳統是以抒情為主，為突顯其特色，才如此稱謂。<sup>⑪</sup>然而應該記住這是一個言志與抒情不分的抒情傳統，否則會形成理解上的障礙。從歷史上看，這一傳統在「詩亡」之後，幾乎有兩百年的中斷，直到楚辭的出現。<sup>⑫</sup>

⑦ 尚書堯典即有「詩言志，歌永言，聲依永，律和聲。」(台北：藝文十三經注疏本 1955 頁 46)參看朱自清「詩言志辨」(台北：開明 1964)頁 1。

⑧ 毛詩注疏卷第一(藝文十三經注疏本頁 13)

⑨ 左傳昭公二十五年「是故審則宜類，以制六志。」孔疏：「此六志禮記謂之六情。在己為情，情動為志；情志一也，所從言之異耳。」(藝文十三經注疏本頁 891)

⑩ 如文心雕龍(范文瀾注 台北：開明 1958)卷一徵聖篇「志足而言文，情信而辭巧。」又卷九附會篇「必以情志為神明，事義為骨髓。」等。

⑪ 參看陳世驥「中國的抒情傳統」一文。(陳世驥文存 台北：志文 1972 頁 31-37)並參朱自清「詩言志辨」(台北：開明 1964)頁 1-46。

⑫ 諸子百家的時代顯然是「判天地之美，析萬物之理」的散文時代。不過其間未必沒有詩作，只是既無「采詩之官」也未被記錄下來而已。莊子大宗師篇云「子桑……鼓琴曰：『父邪！母邪！天乎！人乎！』有不任其聲而趨舉其詩焉。子輿入，曰『子之歌詩，何故若是？』」(莊子集釋 台北：河洛 1974 頁 286)莊書多寓言，此雖不必實有，或能反映出當時並非沒有詩的作品。

「莫春篇」去詩亡未遠，餘韻猶存之際，無意中成之；納入於這一傳統之下來理解它，是頗有意義的。

也許我們可以採用迂迴的方式，引述下面的意見，幫助釐清「莫春篇」的定位——可否稱它是一首抒情詩。

首先，姑且看一種對抒情詩現象的認識和觀察：

「所以一首抒情詩的‘描繪世界’包括 (a) 由抒情自我表達的句子或詞，它們構成了詩，……(b) 抒情主體(自我)；(c) 詩歌句子所關涉的東西；(d) 這些句子對於抒情自我的心理和精神的生活與結構的表現。」<sup>⑬</sup>

「莫春篇」顯然都符合這些要件，它具體地描繪出一個理想的世界。所謂「抒情主體」「是一個純粹意向性客體，是由詩歌句子的全部內容及其表現功能所投射的，它以這樣一種方式構成詩中的再現客體。」<sup>⑭</sup>則可指抒情自我(曾點)在他描繪的世界中，作為主體的呈現；雖然在詩句中這個「我」並未出現。只是它是否僅是純粹意向性的客體，則成問題；這裏不過類比性的約取其義。

一首抒情詩的涵義往往不是由句子的字面意義直接意指的，所以說：

「有時候一首抒情詩的句子意義是這樣構成的，它們所描繪的東西保持其重要性，但同時有一種全新的性質通過所描繪的東西呈現出來，這種性質是沒法直接確定的，更不用說用語言意義表示了：例如一種形而上學性質，或是一種諸審美相關性質必要的實體性聯繫。」<sup>⑮</sup>

實際上，「莫春篇」表達的語句很平常，所關涉的東西也非新異；然而確有一種形而上學的性質呈現出來，——這種現象學式的說法顯然有所不足，這將是我們在後文討論的課題，這裏只要指明「莫春篇」正具有這一抒情詩的特質。

其次，試參照卡西勒對抒情詩的意見來作說明：

<sup>⑬</sup> 羅曼·英加登著「對文學的藝術作品的認識」(陳谷燕等譯 台北：商鼎 1991 頁 274)

<sup>⑭</sup> 同上注。頁 272。

<sup>⑮</sup> 同上注。頁 274。

(a)「抒情的詩篇旨在捕捉一個單一的只來一次的，短暫的和永不再復返的氣氛，並把這一氣氛凝固下來。」「然而在這裏面我們可以找到一種……觀念性，……(所謂)觀念性……就是要在—暫之中發現永恆。」

(b)「透過情緒的媒介，抒情詩人使我們得以洞觀靈魂的深層，靈魂的這些深層向度，是詩人自己以及吾人以往一直無法理會和無法接近的。」

「每一個偉大的抒情詩人都讓我們認識到一種嶄新的對世界之感受，他們把生命和實在以一種吾人以往見所未見的和無法想像的形態顯示出來。」

(c)「抒情詩的世界中的每一角落都是屬於抒情述懷的內心境界的，」  
「抒情詩的存有世界是要於變幻中被顯示出來的；……詩人根本沒有一個既成的形式世界可供使用；每一個新的瞬刻都得創造出一嶄新的形式。」

(d)「抒情詩其實前後不過在處理幾個主要的題材而已。這幾個主要的題材是用之不竭的和萬古不易的，它們為所有民族所共有，」<sup>⑩</sup>

卡西勒強調抒情詩的變幻與瞬間性質，這似乎不像曾點言志應該是存之已久，而非即興所撰；然而重點在於用具體的描繪把這一氣氛凝定下來，並且揭露出一種「觀念性」，這所謂的「觀念性」就是「志」的化身。因此，在(b)中以「靈魂的深層向度」與「生命和實在」詳盡地表明了抒情詩這一內容上的特質，這比上文指出的「形上性質」更為具體。而卡西勒認為這種抒情詩根本沒有一種既成的形式可供使用，也的確提供我們一個藉口，即「莫春篇」不遵循一般詩的押韻或句式是合法的，——它在傳統之中，又逸出其外地創造了一種新的形式。

<sup>⑩</sup>卡西勒著「人文科學的邏輯」(關子尹譯 台北：聯經 1986)。(a)(b)兩條取自該書頁 46-47；(c)(d)兩條取自頁 202-203。而關於抒情詩的一般性質還可以參看黑格爾著美學第三卷第三章(朱光潛譯 台北：里仁 1983 第四冊頁 197-215)。

卡西勒認為抒情詩的題材為各民族所共有，而且是萬古不變的，永無窮盡的內心境界；下面一段話就是導源於中文世界的相關佐証。

「在這個『言志』傳統中，它的核心義是在個人心境中實現他的理想。這種理想就『抒情』一義來看顯然是一個『自然、自足、自得、自在』精神的實現，這也是說在這一理想下每一階段都有體現『和諧』、歸於『一』的可能。……爲了實現這種統一性『作品』中的『對象』必終於與『作品』中的『主體』得進入一種混同的境界。」<sup>①</sup>

這跟前引的說法雖然可能立足於不同的美學基礎，他們對於抒情詩的觀點卻大同小異。後者的說明自然更接近「莫春篇」的特質，它不僅指出言志的內心世界，也指出所抒之情的深層意義——那並不是情感本能的直接宣洩，而是經過轉化了的，理想境界的實現。「自然」、「自得」……正是中國抒情詩傳統所要求的理想之境，「莫春篇」實在是這種理境的一個典範。

以上引述這些深刻見解的目的不僅在於證成「莫春篇」可稱作是一首抒情詩，同時也爲幫助我們從這一路向來理解「莫春篇」的可能，以及其中蘊藏的深層向度與和諧圓融的境界。

## 二、「莫春篇」的抒情世界

這一短篇雖然是在對話中出現，也用「賦」體來陳述；但是它並非直接說明其志，像其他三子一樣；而是以具體化的意象，描繪出一個世界來顯示其心志。因此，它實際是獨立出現的，已經離開了對話的連續語脈；所以說它是答非所問，正表示它獨立自足的完整性，除去言志的指向之外，它是可以抽離出來，當作孤立的對象而被理解。

<sup>①</sup> 高友工「文學研究的美學問題(下)：經驗材料的意義與解釋」(台北：中外文學第七卷十二期 1979年5月1日 頁46)

這種完整性也可以由全篇的節奏來感知，即使沒有合於常規的韻律，它的節奏感卻是很生動的。三四五言的交錯運用，營造出疾徐有致的語調，比全是四言要顯得活潑。「莫春者」本來可以是「暮春之時」或其他意近的四言，而用一「者」字，反而頓挫有力。中間兩句的五言，使語氣從容舒緩；末句的三言則似戛然而止，有搖曳不盡的韻味。而上文已經提及它用字的重複，二十七個字中就有五對相重之處，特別是兩「春」字，兩「六」字與兩「乎」字之間，形成綿延連續，悠游從容的旋律。「沂」與「歸」是典型的隔句押韻；「舞雩」同屬魚部，也造成伴奏和絃的效果；誦讀數番之後，這是不難發現的。這種音節上的表徵跟內容間的一致性，也是抒情詩訴諸讀者感知的一項要件。

「莫春」顯然不是指當前的季節，而是理想境中的時令。這一時序的選定自然跟下面的活動有關；然而選擇「暮春」而不用「孟夏」或「仲夏」——後者同樣可以與「浴」、「風」、「詠」的活動相應；一方面固是與「春服既成」相接，突出歷經嚴冬之後的欣悅之感；一方面也是盎然春意，萬物生發的氣象，遠勝過「陶陶孟夏」的蔭鬱。所以，一開始就是「春日載陽，有鳴倉庚」的景色，大自然隨時序而變換，人也即在時序中欣於所遇。此時不必模寫物色，物色自在其中。「春服既成」實在是最質樸的方式，傳達出脫去厚重的冬衣之後，輕快愉適的感覺，——這雖然不是重要之點，卻是讓抒情主體能具體呈現的一部分；這類經驗的升進，才能輻湊出抒情自我的內心世界。實際更可見出外在世界交織在主體的內在世界之中，主體的內在世界亦浸透在外在世界之中。<sup>⑧</sup>

「冠者五六人，童子六七人」的數字固是無關緊要，然而何以不是一二人和二三人？或者何必有「人」？這明顯地展露抒情主體與衆多主體之間的交互

<sup>⑧</sup> 參看馬格廖拉著現象學與文學理論第三章（周正泰審譯 台北：結構出版群 1989 頁 82-83）。



關注與和諧共存。在曾點的理想世界之中，他不僅不是離群索居，而更願與眾同樂；同時一種鄉里親和，長幼有序的理想社會也就隱涵其中。由此來看，有人認為曾點是狂者，絕意於世故，或脫略事為；(參注④)恐怕是誤解。至於「五六」「六七」的不定語氣，也傳達出一種無執的心境；所以人我之際，自由自在，不加纖毫著力。

「浴乎沂」，一般以為是指上巳的祓除。<sup>①</sup>這固然不無可能，但從整篇旨意來看，似不必如此拘泥。如適遇此俗，因而從之，亦無不可；然執定如此，就與此篇自得灑落的風格不合，也損減了它作為一種「理境」的涵蘊。同樣的，「風乎舞雩」也與求雨之祭無關。「舞雩」雖是禱雨祭壇所在，卻因林木茂密而成爲遊憩之所，樊遲就曾從孔子遊於舞雩之下。<sup>②</sup>這非如名山大川的探幽尋勝，僅是日常生活中最接近之處；沂水、祭壇皆是素所熟悉的地方，自有一種親切歸屬的情懷，而無遠行的陌生之感。因此，「浴乎沂，風乎舞雩」只是描述春日郊遊之樂，而藉以顯示出人與自然融爲一體的感受。——這其實就是全篇的主調：人我、物我之間都已失去限隔，交流迴注。這是美學的最高境界，也是抒情詩要揭露的世界真實。基於這種理解，如有人會聯想到祓除不祥和雩祭的神秘或神聖的一面，「風」和「詠」都成了「祭歌」，<sup>③</sup>恐怕就過於荒謬了。

「詠而歸」是抒情自我心境歷程的止處，也是全篇的點題。這整篇中雖是到處充滿著「即事皆所欣」<sup>④</sup>的氣氛，卻並未說出，最後才以含蓄的，形象化

① 論語先進篇第24章集注頁130)。

② 論語顏淵篇第21章。又先進篇朱注：「舞雩，祭天禱雨之處，有壇壇樹木也。」(同注①)

③ 王充論衡卷十五「明雩篇」云：「冠者、童子，雩祭樂人也。……風，歌也。詠而饋，詠歌饋祭也。歌詠而祭也。……孔子……善點之言，欲以雩祭調和陰陽，故與之也。」(台北：中華四部備要本1981頁10)

④ 陶淵明詩有「即事多所欣」(「癸卯歲始春懷古田舍二首」)之句，此稍變之。(丁福保陶淵明詩箋注 台北：藝文1960頁94)

的方式微約表示出來。程明道說：「自再見周茂叔後，吟風弄月以歸，有吾與點也之意。」<sup>②</sup>也許可以有助於理解這一句的意境。

如果我們檢視詩經中的作品，就可以發現「莫春篇」雖是繼承這一抒情傳統，是為言志而撰；卻也有相異之處。除形式問題可以不論之外，在美感意境上頗有不同。詩經中的「考槃」和「衡門」都寫賢者隱處之樂，跟「莫春篇」似可比論；然而前者「獨寐」之離索，「永矢」之執泥，<sup>③</sup>殊少和樂從容之致；後者雖是自樂無求，不過止此而已；「豈其」兩句反言之辭，也不免矜持而乏意味。因此，都沒有「莫春篇」和諧圓融的意境。這固然是時空背景各異，而基本上是對於存在意義洞察的深度不同。事實上，經過孔子的興發和教化之餘，加以曾點自我的體悟，才能把深刻的人生境界，納入這比七絕還少一字的詩篇中，而為中國抒情傳統拓展出更為豐碩的內涵來。

### 三、詩思與言志的詮解

以上這種從抒情傳統來討論的方式可能造成兩方面的困難：一是勉強把這段話稱之為一首詩，在形式上並得不到充份的支持；尤其是它出現的場合——在兩人對話的「言語」之中；給人的美感經驗不夠明顯和直接。另一方面，可能認為視同一首詩反而有損於它的思想上的豐富性，使理解受到局限。如此考慮自然是有道理的，因為我們通常都把文章體類區分得很清楚，對形式和內容的辨別也不容混淆。不過，這並不是真正的兩難的困局，而在於我們如何去看

<sup>②</sup> 宋元學案卷十二濂溪學案(台北：廣文 1971 頁 257)

<sup>③</sup> 朱熹詩經集傳(台北：啓明 1952)衛風「考槃」「考槃在澗，碩人之寬。獨寐寤言，永矢弗諼。」注云：「詩人美賢者隱處澗谷之間，……雖獨寐而寤言，猶自誓不忘此樂也。」(頁 25)又陳風「衡門」「衡門之下，可以棲遲，泌之洋洋，可以樂飢。」注云：「此隱居自樂而無求者之辭。」(頁 55)又其次章云：「豈其食魚，必河之魴；豈其娶妻，必齊之姜。」

待「思」與「詩」。思想可以有不同的維度，也可以有不同的運作方式；並不僅是以抽象的概念來把握，以系統性的分析完成的才是思想。詩也不僅是語言的藝術性的表現，只具語文技巧上的審美價值。「詩言志」的「志」即是「心之所之」，就必然函著「思」在內，這自然不是一般的抽象思考；它帶有「情」的成素，已如上述；同時它也帶著「實踐」的性質，——這是指「心之所之」中的函蘊，不是當下踐行之意。因而「思」中也有價值的取向；當孔子稱「思無邪」的時候，他所想到的「思」一定也意識到這一層。而由此觀之，所謂「詩」的負荷是相當重的；後世對於徒務形式技巧的詩評價往往不高，就是因為對詩的理念原已超出形式的要求之外；換言之，詩中的思才是更根本的要件。歷代詩的形式可以有很多變化，乃至有現代的無韻散行；卻不能沒有「思」。

海德格從對語言的洞見指出詩與思的近鄰關係。進而說：「一切凝神之思就是詩，而一切詩就是思。兩者從那種道說而來相互歸屬，」<sup>⑤</sup>以及說：「詩的本質寓於思維之中。」<sup>⑥</sup>海德格是要超脫「形而上學的思考方式」，反對把思與詩歸屬於不同的領域，而認為兩者同出於語言——「道說乃是詩與思的共同要素」，「詩與思乃是道說的方式」<sup>⑦</sup>。「道說」這個特殊的字眼兒就是他用來表示非形而上學意義思考的語言。<sup>⑧</sup>「道說意謂：顯示、讓顯現、讓看和聽。」意指的是「大道」的顯示運作，有時也可以是無聲的沉默，和「說」不是一回事。<sup>⑨</sup>海德格又說：「語言是存有之家，因為作為道說的語言乃是成道的方式。」<sup>⑩</sup>如果由此推想，詩與思也就都是成道的方式，所以自非截然有異了。這種觀點可能不易解釋詩作為藝術的風格特徵或表現技巧的問題，卻指出

⑤ 海德格著「走向語言之途」（孫周興譯 台北：時報 1993）頁235；參看頁157以下。

⑥ 今道友信著「存在主義美學」（黃鄂譯 台北：結構群 1989）引；頁113。

⑦ 同注⑤。頁159及頁169。

⑧ 此所謂「形而上學」是指經過概念運作思考的學問，跟上文「形而上學性質」意義不同。

⑨ 同注⑤。頁220。參看頁185及頁221的小注6。

⑩ 同注⑤。頁235。

潛在的詩與思之間共在的關係；對我們模稜地稱一段以「思」爲主的話爲「詩」，提供另一個參考點。不過，藉此要進一步討論的是：這作爲「道說」的詩，它顯示的「道」，其所道的內涵是什麼？這讓我們離開這些迂迴的說辭，直接去看前人的意見。

朱子論語集註卷六此章注云：

曾點之學，蓋有以見夫人欲盡處，天理流行，隨處充滿，無少欠闕。故其動靜之際，從容如此。而其言志，則又不過即其所居之位，樂其日用之常，初無舍己爲人之意。而其胸次悠然，直與天地萬物上下同流，各得其所之妙，隱然自見於言外。視三子之規規於事爲之末者，其氣象不侔矣，故夫子歎息而深許之。而門人記其本末獨加詳焉，蓋亦有以識此矣。<sup>①</sup>

朱子這一注幾乎沒有觸及原文字句，而把存在於明顯意義下的隱藏意義予以解讀出來，使曾點的意向昭晰呈現；這種方式在他別的注裏是極少見到的。朱子本來不贊成解經說得太遠或太高，對於程明道之言「高遠宏闊，不拘本文正意」，常有不滿之語；但也說他「發明極致，通透灑落，善開發人」。<sup>②</sup>朱子此注實得之於明道，也不得不用明道的方式作「高遠」的闡發，因爲只有如此才能詮表出曾點之志。此章之末，朱注引程子之言曰：

孔子與點，蓋與聖人之志同，便是堯舜氣象也。誠異三子者之撰，特行有不掩焉耳，此所謂狂也。

三子皆欲得國而治之，故夫子不取。曾點狂者也，未必能爲聖人之事，而能知夫子之志。故曰浴乎沂，風乎舞雩，詠而歸，言樂而得其所也。孔子之志，在於老者安之，朋友信之，少者懷之，使萬物莫不遂其性。

<sup>①</sup> 同注<sup>①</sup>。

<sup>②</sup> 朱文公文集卷六十一答歐陽希遜書(台北：商務 1980 頁 1058)；及卷三十一答張敬夫(頁 419)。

曾點知之，故孔子喟然歎曰：吾與點也。<sup>③</sup>

朱子後來又與弟子解說明道之意謂：

「孔子與點，與聖人之志同」者，蓋都是自然底道理。安老、懷少、信朋友，自是天理流行。天理流行，觸處皆是。暑往寒來，川流山峙，父子有親，君臣有義之類，無非這理。……蓋事事物物，莫非天理，……他見得這天理隨處發見，處處皆是天理，所以如此樂。

他不是道我不要著私意安排，私意自著不得。這箇道理，是天生自然，不待安排。蓋道理流行，無虧無欠，是天生自然如此。與聖人安老、懷少、信朋友底意思相似。聖人見老者合安，便安之；朋友合信，便信之；少者合懷，便懷之。惟曾點見得到這裏，聖人做得到這裏。

問：「曾點言志，如何是有堯舜氣象？」曰：「明道云：『萬物各遂其性。』此一句正好看『堯舜氣象』。且看莫春時物態舒暢如此，曾點情思又如此，便是各遂其性處。堯舜之心，亦只是要萬物皆如此爾。孔子之志，……亦是此意。」

「曾點之志，所謂『達可行於天下而後行之』。程子謂『便是堯舜氣象』。爲他見處大，故見得世間細小功業，皆不足以入其心。」<sup>④</sup>

可見朱子是從明道之說悟入，「萬物各遂其性」一句就涵著天理流行，事事物物，隨處皆是天理，無少欠闕。這本「眼前觸處皆是」，曾點但舉春遊一事言之而已。因其無私意安排，胸次悠然，故「直與天地萬物上下同流」，而有「各得其所之妙」，「各得其所」也就是「萬物各遂其性」。更明白地說，無私是人放棄自我作為主人或主宰的態度，不把「物」視為工具，或者是意欲和知識的對象；而讓萬物在無任何干涉之下，自由地呈現其自己，回復物之自身

<sup>③</sup> 前一則見河南程氏遺書卷十二(明道先生語二)(二程集 台北：里仁 1982 頁 136)。後一則見河南程氏外書卷第三(二程集 頁 369)；未注明誰語。論語集注於二程通稱程子，不加分別；然朱子語類則謂此是明道語(見下文)。

<sup>④</sup> 朱子語類卷第四十(台北：文津 1986 頁 1033-1034)。

的本來面目。「物態舒暢如此」便是這種自由「無蔽」的顯露；曾點之「情思」，及其中涵寓的「志」也共入於「無蔽」之境，而與物同流，泯然無間。至於明道謂「樂得其所」，朱子也從而解釋說：

曾點見得事事物物上皆是天理流行。良辰美景，與幾箇好朋友行樂。他看那幾箇說底功名事業都不是了。他看日用之間，莫非天理，在在處處，莫非可樂。他自見得那「春服既成，冠者五六人，童子六七人，浴乎沂，風乎舞雩，詠而歸」處，此是可樂天理。<sup>35</sup>

這也就是「即其所居之位，樂其日用之常，初無舍己爲人之意」。所以說朱子是受到明道的「開發」，應該不成問題。這自然也有朱子玩索文意，自得於心之處。就他此注本身而言，也是一篇圓滿自足的美文；將明道一句話的意思發揮得淋漓盡致；如果不是體認自得，僅僅學人話說是不可能的。如他又有云：

這道理處處都是：事父母，交朋友，都是這道理；……動靜語默，莫非道理；天地之運，春夏秋冬，莫非道理。人之一身，便是天地，只緣人爲人欲隔了，自看此意思不見。如曾點，卻被他超然看破這意思，夫子所以喜之。日月之盈縮，晝夜之晦明，莫非此理。<sup>36</sup>

這說明他此注開始說的「蓋有以見夫人欲盡處，天理流行」之意。「人之一身，便是天地，只緣被人欲隔了，自看此意思不見」，這跟明道「聖人即天地也」<sup>37</sup>意思相近；也跟陸象山說：「宇宙不曾限隔人，人自限隔宇宙。」<sup>38</sup>無大差別。朱子不贊成明道說得高處，尤其不滿象山，說他是禪；然而這裏卻像他們一樣說話，實在是不不得已；因爲曾點本來「見識儘高，見得此理洞然」<sup>39</sup>（所見）乃是大本大根」<sup>39</sup>朱子也無法抑之使低，只有就最高的理境上說。雖然

<sup>35</sup> 同上注(頁1026)。

<sup>36</sup> 同上注(頁1027)。

<sup>37</sup> 二程集 頁17。

<sup>38</sup> 陸九淵集(台北：里仁1981)頁483。

<sup>39</sup> 同注<sup>34</sup>。(頁1034；頁1035)

他還是一再強調曾點只是「見」此理，而不是「做」得到。說他不可學，欠卻工夫；要學則須學他的兒子，曾參雖笨些，工夫做得極爛熟，學者學他不會出毛病。④朱子注「吾道一以貫之」章云：「夫子之一理渾然而泛應曲當，譬則

④ 程明道云：「參也，竟以魯得之。」（同注③。卷三，頁62）

曾點之學經過明道、謝上蔡（參看朱子論語精義卷六引。京都：中文出版社景京保十四年[1729]刊本 頁647-649）、朱子諸人的闡說，後來形成一個所謂的「曾點傳統」。而對「樂得其所」及「所以如此樂」之「樂」特加發揮。明初陳白沙（獻章）（1428-1500）尤多會心；陽明弟子王心齋（艮）（1483-1540）承其「樂是心之本體」之意作「樂學歌」；成所謂「泰州學派」特色之一。艮子東崖（鑒）（1511-1587）益發明之。黃宗羲明儒學案嘗論之云：

先生（東崖）之學，以不犯手為妙。「鳥啼花落，山峙川流，飢食渴飲，夏葛冬裘，至道無餘蘊矣。充拓得開，則天地變化，草木蕃；充拓不去，則天地閉，賢人隱。今人纔提學字，便起幾層意思，將議論講說之間，規矩戒嚴之際，工焉而心日勞，勤焉而動日拙，……不知原無一物，原自見成。但不礙其流行之體，真樂自見。學者所以全其樂也，不樂則非學矣。」此雖本於心齋樂學之歌，而龍溪之授受，亦不可誣也。白沙云：「色色信他本來，何用爾腳勞手攘？舞雩三三兩兩，正在勿忘勿助之間。曾點些兒活計，被孟子打併出來，便都是鳶飛魚躍。若無孟子工夫，驟而語之以曾點見趣，一似說夢。」（案白沙此下續云：「會得，雖堯舜事業，只如一點浮雲過目，安事推乎！此理包羅上下，貫徹始終，滾作一片，都無分別，無盡藏故也。自茲以往，更有分殊處，合要理會，毫分縷析，義理儘無窮，工夫儘無窮。……」見白沙子卷三與林郡博書；明儒學案卷五白沙學案上亦引。黃宗羲為便於評論故節去之。而自「夢」字以下，為黃氏評論語，沈芝盈點校本標點有誤。）蓋自夫子川上一嘆，已將天理流行之體，一口（沈本誤作日）迸出。曾點見之而為暮春，康節見之而為元會運世。故言學不至於樂，不可謂之樂。至明而為白沙之藤蓑，心齋父子之提唱，是皆有味乎其言之。然而此處最難理會，稍差便入狂蕩一路。所以朱子言曾點不可學，明道說康節豪傑之士，根本不貼貼地（沈校刪去一貼字，然二程集作「帖帖地」見注③ 頁32）白沙亦有說夢之戒。細詳先生之學，未免猶在光景作活計也。（卷三十二泰州學案一 台北：華世1987 頁719）

案黃宗羲之論並不出明道所謂「曾點狂者也，未必能為聖人之事，而能知夫子之志。」與朱子「惟曾點見得到這裏，聖人做得到這裏」之意。只是懲於晚明後學末流之弊才強調其「不可學」的一面，而所謂「是皆有味乎其言之」，則不能否認曾點所見乃是「大本大根」。而曾點之見如非實悟有得，孔子又豈能歎美之？這與後世所謂「玩弄光景」者必然有異。且曾點之知見，不同於一般知見，此知見中豈無力行實踐之功？至於或謂曾點無功業可說，無以證成其志，則尤為悖理，細玩上引白沙之言，（原出於明道，二程集頁61。）曾點之學正不可以功業論。陽明亦稱其有「不器」意。（傳習錄上 頁35。見注⑤。）換一個觀點說，他創關的精神世界，或者說他能使道體無蔽的展現就是他的功業；這自不能以世俗功業視之。朱（續下頁）

天地之至誠無息，而萬物各得其所也。……蓋至誠無息者，道之體也，萬殊之所以一本也；萬物各得其所者，道之用也，一本之所以萬殊也。以此觀之，一以貫之之實可知矣。」<sup>④①</sup>可見朱子於此最高理境不僅默識於心，也足以詮表出來；只是他重在教人於「下學」處用功，故不常言之而已。或人想迎合象山之說他是「形而下者」，其實無知，難怪象山也不同意這種批評。<sup>④②</sup>而朱子雖然作了「形而上」的詮釋，他的用心仍舊務在平實：「曾皙意思固是高遠，須是看他如何得如此。若子細體認得這意思分明，令人消得無限利祿鄙吝之心。須如此看，方有意味。」<sup>④③</sup>

朱子這一精妙的注解，比明道更完整地揭露出「莫春篇」道說的「道」。這「道」自然大不同於海德格心目中的「道」，<sup>④④</sup>它並不僅存在於語言之中，

（接上頁）

子所謂「不可學」也只是警戒某些學者，恐其不善學，易生流弊而言，不能認為是評價曾點的定論；（參看朱子語類卷第一百一十七、訓門人五、頁2820與弟子陳淳等討論「與點說」一大段。）否則朱子這一「莫春篇」的注可以不作。

王陽明說：「我在南都已前，尚有些子鄉愿的意思在；我今信得這良知真是真非，信手行去，更不著些覆藏；我今纔做得個狂者胸次，使天下之人都說我行不揜言也罷。」（見注⑤卷下頁254）陽明說這段話的時候是五十二歲（王陽明全書四年譜嘉靖二年台北：正中頁130），可見「狂者」也豈是容易做得的！後世從德行上質疑曾點者（參注④⑤）實在應該深思陽明之言。又王陽明年譜嘉靖三年下載其詩有：「鏗然舍瑟春風裡，點也雖狂得我情。」之句，足見陽明實為歷經工夫後的體會，而不是一時的感發之語。

④① 論語里仁篇第15章集注（頁72）。

④② 同注③③。（頁419）

④③ 同注③④。（頁1026）

④④ 海德格說：「也許「道路」一詞是語言的原始語詞，它向沉思的人道出自身。老子的詩意運思的引導詞語就是「道」，「根本上」意味著道路。……因此，人們把「道」翻譯為理性、精神、理由、意義、邏各斯等。但「道」或許就是產生一切道路的道路，我們由之而來才能去思理性、精神、意義、邏各斯等根本上也即憑它們的本質所要道說的東西。也許在「道路」即道這個詞中隱藏著運思之道說的一切神秘的神秘，如果我們讓這一名稱回復到它的未被說出狀態之中而且能夠這樣做的話。……」（見注⑤頁168。）這跟儒家所謂的道差異固大，卻也不是全無交涉，特別在「形式」意義上，「上下與天地同流」、「萬物各遂其性」豈不是在道說道的神秘？（朱子也說：「道訓路，大概說人所共由之路。」又曰「道者，兼體、用，該隱、費而言也。」又云「道字宏大。」——同注③④。頁99。）



而是隨處都在的，「莫春篇」只是因為曾點之所見，用這些話語「召喚」它在這裏。曾點所以能見，是因為他「胸懷灑落」，「不規規於事爲之末」；他個人此時也許還做不到「人欲淨盡，天理流行」之境；卻顯示其「思」中帶有他的人格特質，以及踐行的意志；所以也不能僅以「道說」視之。朱子則是把這以具體形象召喚而來、見之於分殊的道，詮表出它遍在流行的「一本」之境；所以雖未稱述原文一句，並不減損它的妥當性。

論語此章，歷來說解紛紜，有至荒謬迂曲者，如上文提到的漢人之說。也有務以反朱注爲是，而所見則鄙陋不堪者；這些議論多不是推闡「莫春篇」涵意，而從夫子喟歎之故，揣想料度；以及曾點問「三子者何如」所疑不當處，苛細求之；乃至妄謂朱子易簧之前，悔未改此注。種種誕妄之說，不一而足。主要原因在於他們缺乏程朱的思想深度，也沒他們的涵養體驗的工夫，故不能理解此章精微之義。諸說雖非無一二可取之處，而與本文討論的問題關涉不大，所以不一一辨之。<sup>45</sup>

#### 四、「莫春篇」與美善之境

朱子所展現的最高理境與上文所謂之「形上性質」或「靈魂的深層向度」或「和諧與一」可以視爲同類屬性的用語，雖然其實際指涉仍有差異。稱朱子的詮說是最高理境只是從讀者理解的角度權說；就其本身而言應該用「無限」

<sup>45</sup> 參看程樹德論語集釋下冊卷二十三(台北：藝文 1965 頁 691-707)所引諸說。程氏引用資料不少，其釋「吾與點也」下「餘論」即引有蘇子由古史、黃氏日鈔、升庵全集、東塾讀書記、群經識小、四書翼注論文、魯岡或問、小倉山房文集、論語集注述要等書。其前又引楊慎丹鉛錄云：「朱子易簧之前，悔不改此節注，留後學病根。」(頁 703)而竹添光鴻論語會箋卷第十一(台北：廣文 1961)引古賀焜云：「朱子欲改集注之事，絕不見于文集、語類等書。尾藤約山會議其出於升庵之妄說，誠然。」(頁 36)(會箋此章引宋翔鳳、劉沅等說亦逸出程釋之外。)程釋對楊說竟未加辨正，其集釋此章結處按語尤爲卑陋。

或「圓融」等詞語。「無限」是指其「天理流行」、「直與天地萬物上下同流」而言，後者顯然是從孟子變化來，都涵「無限」之義。不過，謂之「無限」，可能忽略其「動靜之際」與「日用之常」；偏指高遠，而與「有限」成相對。「圓融」一語雖較通俗，還是比較適合來指稱它的理境。謂之「理境」，則涵著兩層意思。因為它全文是論述曾點言志之「理」，然而非僅止於「論述」此「理」，而是「展現」此「理」之「境」。說「天理流行」就是以隱喻的方式展現天理遍在和妙運不息之境，「隨處充滿，無少欠闕」又加補充形容。而此境又由主體「從容如此」與「胸次悠然」之「境」而顯。境中之理是具體呈現之理，非抽象之思；境中具理，境非主觀幻妄。朱子這段注文都是理與境交互或合一言之，所以稱之為圓融理境。——而這也正詮表出了「莫春篇」的美善之境。

從作為抒情詩的觀點討論時，已經觸及這一問題。說它是詩，就認為它是美的。它的美同時也蘊涵著善，因為其志的內容就是善，而且是最高理境之善。孔子謂「韶，盡美矣；又盡善也。」<sup>⑥</sup>美與善所以能一，並不是人為的，思辨的結果；而是出於同一本原之故。換言之，圓融理境中已預設了美善合一的可能。從上引朱子的闡釋中，皆已透露此意。

「天理」即是最高的善，此善不與惡對；雖流行周遍，卻必須「人欲淨盡」才能隨處發見，觸目皆是。所謂「人欲」實指人之「私欲」而言，使私欲盡除，無私意安排，在朱子是從德性修為說；而除盡私欲則無功利意圖，無利害計較之念，也就是產生審美趣味的要件。<sup>⑦</sup>只有主體在自由的情況下，不受欲念的脅迫，才能有自發的審美活動。如果從這一理解返溯觀之，則可以說「莫春篇」是曾點自由心境的呈露，也是他審美經驗的具現。不過，這審美經

<sup>⑥</sup> 論語八佾篇第25章(四書集注頁68)。

<sup>⑦</sup> 參看康德判斷力批判第2節及第6節(康德哲學資料選輯 台北：仰哲1982 頁198-199；頁205-206)。

驗並不是單純的對一種形象的顯現感覺愉悅，而是跟他要呈現的「志」渾然不分的。換言之，他所具現的審美經驗揭示出他的「世界」來。因而使我們透過「莫春篇」可以察見他的「世界」。『對藝術作品的審美體驗，其核心之處，既不在內容，也不在形式；而是在於作品「所意指的事物」；它是被傳達到一個形象或形式之中，是一個具有自身活力的世界。』<sup>④⑧</sup>因此，當我們以讀者的立場來接受「莫春篇」的時候，並不需要區分哪是美的部分與哪是志的部分；它的「整體」把我們帶入其世界中。朱子也不曾加以分辨，但顯然他已領會其中之美。

「莫春篇」中出現的本來是日常生存其中的世界，然而它是被「轉化」了的世界。這種「轉化」意指「早先存在的東西不再存在，……現在存在的東西，在藝術遊戲裏表現的東西，乃是永遠真實的東西。」<sup>④⑨</sup>這是說詩不是在複製一個當刻存在的世界，而是透過詩人嶄新的眼光，創造出一個嶄新的世界來，這新的世界才是真實的。雖然同是暮春時節，與人郊遊，經過曾點的轉化，便以一副全新的面貌出現。它已經不同也不屬於流變中的現象，而表徵出一種精神性的意義；是這充溢其中的意義使它成為真實的。在「莫春篇」中，讀者發現這裏沒有主客對立的緊張，而有物我一體的和諧。自然萬物不再是人意欲或知解的客體，而是回歸它的自身，真正如其本身那樣顯現。而人與物都是「各得其所」「各遂其性」，進而至「上下與天地萬物同流」的圓融之境。這就是「真實」，也就是「天理流行」的理境。這「善」不可能從「整體」世界中抽離出來，而僅留下形式之美的部份還能構成這一嶄新的世界。

讀者在「莫春篇」中會感受到一種愉悅的氣氛，這本出於作者心境的直接投射；也是作者把審美意念成功的形象化的結果。不過，這跟上文提到的那種審美的愉悅並非全然相同；那所謂的審美愉悅是以非功利的，無關心的趣味為

<sup>④⑧</sup> 帕瑪著詮釋學(嚴平譯 台北：桂冠 1992)頁198。

<sup>④⑨</sup> 加達默爾著真理與方法(洪漢鼎譯 台北：時報 1993)頁162。

主，可以只有形式的意義，或者僅容許形式之美；<sup>⑤⑥</sup>這種愉悅，或謂之樂，則比較複雜，也可以說是與其德性修為不可分的。「樂而得其所」或「樂其日用之常」，就涵有對世界自發的關注，參與而融入其中，而非超然的觀照。所以這樂應類於「每令尋仲尼顏回樂處」<sup>⑤⑦</sup>，或「樂是心之本體」<sup>⑤⑧</sup>之樂。孔子在齊聞韶，三月不知肉味，曰：「不圖為樂之至於斯也。」<sup>⑤⑨</sup>韶樂是盡美又盡善的，如說孔子此樂僅止於唯美的欣悅，恐怕不大可能。謂「武盡美矣，未盡善也。」也是同時帶著善的意向去聆賞和判斷的。因此，在孔子心目中，善和美雖然各具不同的意涵，自有其相異性；卻非此疆彼界，互不相涉。特別是在能「盡」的境界內兩者應是交融不分的。孔子並未明言善與美是否同出一源，但也沒說它們不是；至少在孔子聆賞音樂時它們是「共時」發生而並存的。因此，很難說兩者出自不同的心理機能，或是各異的主體。這自然也不是說美與善是同一，而是在表出的境界中，它們仍然有差異的呈顯。——謂之「境界」自然不是只說藝術作品的本身——孔子舉樂為言，固是出自他實有的經驗；同時，樂的「抽象」性質比其他藝術品更易融合善與美，因為它化除了「善」的具體性的侷限。孔子是否從曾點的鼓瑟與答語中先已感受到其中的韻律之美，無法明確地肯認。而「莫春篇」，則確是以它和諧的旋律與悠然的意象，超越了、轉化了對特定的善的表相的執著，——即其所居之位，樂其日用之常——顯現出「萬物靜觀皆自得」之美。這美無疑是與善合一的境界。

基於上述的討論，所以稱「莫春篇」為「詩」，主要的還是為了增加對它美的一面的領會；同時意在指出這美跟曾點之志融而為一。進一步說，這美是

<sup>⑤⑥</sup> 參看朱光潛著西方美學史下卷(香港：文化資料供應社1977)頁21-25。

<sup>⑤⑦</sup> 同注<sup>②③</sup>。

<sup>⑤⑧</sup> 王陽明曰：「樂是心之本體，雖不同於七情之樂，而亦不外於七情之樂；雖則聖賢別有真樂，而亦常人之所同有，...但一念開明，反身而誠，則即此而在矣。」(同注<sup>⑤</sup>；頁156)

<sup>⑤⑨</sup> 論語述而篇第14章(四書集注頁96)。

---

內具於人的存在涵蘊之中，而與人的德性人格同時呈顯的；它可以在語言文字之內，也可以在語言文字之外。而見之於語言文字時，也不拘於特定的形式；因此不是非稱之為詩不可。朱子並未當它是詩，仍然提供了一種最好的詮釋。不過，真正最直接與最深切的理解，還是孔子當時喟然贊歎的話：「吾與點也！」

（後記：本文是中文系第 232 次學術討論會講稿。承蒙諸同仁提供寶貴的意見與資料，得以改正不少疏失，謹此致謝！）

