

## ※ 文哲譯粹 ※

# 〈周頌〉樂舞考索 ——論《詩經》第 266-296 首<sup>\*</sup>

王靖獻<sup>\*\*</sup> 著 李爽學<sup>\*\*\*</sup> 譯

有一小段時間裏，我以面容撐起了他；  
讓他看到我年少的目光；我帶著他  
走上正義的大道。  
——但丁《神曲·煉獄篇》第三十章

### 一、緒 論

現代《詩經》學者早有共識：視《詩經》為「經」，會引起爭議而非詩意。從清末民初以來，不少學者紛紛發表高論，擬從「詩」的角度證明《詩經》是「詩」。不過，在各個時間點用中文以外的文字成就的論證雖然不少，卻也不能完全證明《詩經》是「詩」。學者所為多半在把「詩」抽離出各自的脈絡，論其難以解明之處，如是而已。因此，《詩經》反而就不成其為「詩」了<sup>1</sup>。儘管《詩經》

---

\* 本文原發表於美國亞洲學會東亞文學之比較委員會的第二次研究討論會 (The Second Research Conference of the Comparative East Asian Literature Committee of the American Association for Asian Studies)，時間為 1974 年 3 月 29-30 日，地點為美國麻省劍橋。這裏所發表者已稍加修改。（英文稿原題為 “The Countenance of the Chou: *Shih Ching* 266-296”，發表於香港中文大學《中國文化研究所學報》第 7 卷第 2 期 [1974 年 12 月]，頁 425-448。本文為 1970 年代王靖獻 [楊牧] 遺作之中譯，注腳格式悉照原文，不另添出版社。）

\*\* 王靖獻，前美國華盛頓大學教授、中央研究院中國文哲研究所前所長。

\*\*\* 李爽學，中央研究院中國文哲研究所研究員。

<sup>1</sup> 《詩經》的現代意義的研究資料，參見 C. H. Wang, *The Bell and the Drum: Shih Ching as Formulaic Poetry in an Oral Tradition* (Berkeley, 1974)。

之為「經」也已有時日<sup>2</sup>，但「詩」始終都存在於各篇中。某些現代學者或在不經意間，把《詩經》給通俗化了<sup>3</sup>，因而把這部經典從「經」及其他無關的研究方法中解救出來。我擬以理性客觀的態度將《詩經》梭巡一遍，所以大致上會重複我過去的舊見，認為《詩經》都屬套語，不全然是自然流露的口語之作<sup>4</sup>。我認為《詩經》吟唱於紀元前十二到紀元前七世紀之間，經中如今尚存的三〇五篇作品在傳播或傳抄之際，多經變動或文飾過。〈國風〉各首中，即使最具套語性格者，莫不有文學上的質素<sup>5</sup>。這些詩篇套語性高，寫來也都技巧明顯，而且不一定是口頭唱出，也不一定是感情自然流露的「民間歌謠」<sup>6</sup>。

《詩經》通書，距所謂「民間文學」與「口傳而感情自然流露」最遠的，毫無

<sup>2</sup> 屈萬里：《詩經釋義》，2冊（臺北，1952年），第1冊，頁3。

<sup>3</sup> 例如《古史辨》中有些文章便持如是觀，見顧頡剛編：《古史辨》（北京，1931年）各卷。龐德（Ezra Pound, 1885-1972）也把《詩經》的「詩意」貶低了，見 *The Confucian Odes* (New York, 1959)。William McNaughton 的 *The Book of Songs* (New York, 1971) 一書有龐德一般的知識，也在此之上譯《詩經》，但他卻缺乏龐德一般的天真爛漫。

<sup>4</sup> 派里（Milman Parry）在 1928 及 1933 年分別發表專文，論荷馬的史詩及南斯拉夫的民間故事。他所稱的「口述詩學」（oral poetics）所指，即詩語的套式和自然流露。這方面的論述，尤請見 Adam Parry, ed., *The Making of Homeric Verse: The Collected Papers of Milman Parry* (Oxford, 1971)，以及 Albert B. Lord, *The Singer of Tales* (Cambridge, Mass., 1964)。就此重思之作，見 Ann Chalmers Watts, *The Lyre and the Harp* (New Haven, 1969)。

<sup>5</sup> 有關口傳詩歌的研究，可參較下文：Larry D. Benson, “The Literary Character of Anglo-Saxon Formulaic Poetry,” *PMLA* LXXXI (1966): 334-341。此文中，Benson 的目的是要改變下文的強調：Francis P. Magoun, Jr., “Oral-Formulaic Character of Anglo-Saxon Narrative Poetry,” *Speculum* XXVIII (1953): 446-467。

<sup>6</sup> 《詩經》中套語的密度，可以表列如下：

範疇	行數	整行率皆套語者	百分比
風	2608	694	26.6
小雅	2326	532	22.8
大雅	1616	209	12.9
頌	734	96	13.1

詳細的分析見 C. H. Wang 前揭書。顧頡剛相信《詩經》中沒有真正的民間詩歌，見《古史辨》第三卷，以及顧氏為鍾敬文的《粵風》（北京，1927年）所撰之序言。史耐德（Lawrence A. Schneider）討論這個理論時，頗具歷史洞見。他指出西方漢學家中，唯高本漢（Bernhard Karlgren, 1889-1978）完全同意顧頡剛之見，但葛蘭言（Marcel Granet）就此所持，就和顧氏不同，見 Schneider, *Ku Chieh-kang and China's New History* (Berkeley, 1971), pp. 164-187。高本漢之見參“Glosses on the Kuo-feng Odes,” *Bulletin of the Museum of Far Eastern Antiquities* XIV (1942): 71-245。

疑問是〈周頌〉系列的詩（《詩經》266-296）<sup>7</sup>。不過〈周頌〉套語少，典型場景也不多，而這些詩之所以稱不上「民間文學」，倒不完全是因上述之故，而是還有其他原因。〈周頌〉的詩共三三七行，其中我們稱之為「整行皆用套語者」共五十一行，占全數 15.1%。事實上，就百分比言之，〈周頌〉的套語行數，甚至比〈大雅〉的 12.9% 還要高，也高出〈商頌〉的 2.6%。〈周頌〉這些詩雍容而有貴氣，五十一個套語詩行中，有十行（占 19.6%）特立獨行，在《詩經》通書的風、雅、頌三個類別中，數量都是最高的<sup>8</sup>。易言之，儘管《詩經》其他體式如〈國風〉和〈小雅〉中也大量使用套語，和〈周頌〉所用者雷同，也都自公眾取材，但構成〈周頌〉的詩中套語多數仍然獨樹一幟，特立獨行。這也就是說，這些詩若非不名於其他領域的詩人，就是因其體式與本質崇高無比，致令其他領域的詩人畏之、敬之、不敢法之，不敢效之。派里 (Milman Parry, 1902-1935) 和勞德 (Albert Bates Lord, 1912-1991) 的口傳套語理論影響了不少學者，讓他們相信有所謂的「口傳詩學」(oral poetics)。同樣地，我們從內證中也可懷疑，〈周頌〉若套語和典型場景的占比高，則其中必然也有「民間」或「口傳」文學的現象在。〈周頌〉，收了很多獨特的套語，其他詩人效法不得。此一現象明顯，也是我們相信《詩經》必須分成風、雅、頌的主要原因之一。我到現在所論者，都把語言視同詩的有機媒介看。不過我並非在找藉口，不是在說我的研究方法就「語言」而論，才稱得上科學。語言學的研究方法也慮及語法，而為求效用，為剖析語言，同樣會拆解一首詩<sup>9</sup>。做得好的時候，用語言學研究《詩經》，頂多只會考索到字或詩行。十九世紀以來，王引之

<sup>7</sup> 《詩經》各首的編號，我所據係下書：Hung Yeh et al., eds., *Concordance to Shih Ching* (Peking, 1934)。

<sup>8</sup> 下面是一份比較表：

詩體 / 詩組	套語數	詩體中獨立成行的套語	百分比
風	694	42	6.05
小雅	532	55	10.3
大雅	209	23	11.0
周頌	51	10	19.6
魯頌	41	0	0
商頌	—	—	—

四行是獨立成行的套語，數量少到我們難以處理之。即使在〈商頌〉中，這些成行套語相當特別，亦然。

<sup>9</sup> 下文是個好例子：W. A. C. H. Dobson, "Linguistic Evidence and the Dating of *The Book of Songs*," *T'oung Pao* LI (1964): 322-334。

(1766-1834, 如其論「鹽」)、王國維(1877-1927, 如其論「肅霜」、「滌場」)等人研究《詩經》, 矻矻專心, 的確讓人茅塞頓開。近人如司禮義 (Paul L-M Serruys, 1912-1999) 論「云」, 也一樣鼓舞人心<sup>10</sup>。縱然如此, 學者一面受教, 一面還得更上層樓, 用想像極力闡發《詩經》的「詩意」。

研究中國文學的人每有不同的批評和詮釋方法, 但他們對本文興趣所在的〈周頌〉倒觀點一致, 都認為是《詩經》「最古老, 訊息最豐富的頌歌」<sup>11</sup>。這些詩, 咸信撰就於紀元前十二世紀之交與十一世紀中期; 此時周朝已經建立, 而昭王也已繼位。話說回來, 把〈周頌〉視為此時的作品, 意義唯這兩個時代是這些詩的吟就之時, 非指詩寫成的形式就是我們今天看到的形式。換句話說, 〈周頌〉確實開筆於這兩個時期, 但其形式, 我們今日只有用想像力構思, 才能得之<sup>12</sup>。其後一直到紀元前七世紀, 詩已為人改了又改, 修了又修。紀元前六世紀末到紀元前六世紀初是孔子的時代, 〈周頌〉的形式終於定了下來。紀元前七世紀, 〈周頌〉已可見對襄王和頃王的怨艾<sup>13</sup>, 而從〈周頌〉初定到此時, 便是我所謂《詩經》的形成時期。我們在今天的《左傳》和《國語》裏仍可見一些引自《詩經》的詩, 而這些詩有用字與句法上的差異, 也可以更進一步, 證明上述我所謂的形成期之見。不少詩的結構、秩序、詩行, 甚至是文字都有差異, 彈性大得很<sup>14</sup>!

現代學者中, 傅斯年(1896-1950)認為, 因〈周頌〉成詩的年代最久, 因此最遲到了形成期, 〈周頌〉已遭人篡改, 為人割裂的情況也最嚴重! 只要翻開那些不

<sup>10</sup> 王引之:《經義述聞》, 四部備要版(臺北, 1966年), 卷5, 頁22a。王國維:《王觀堂先生全集》(以下簡稱《王集》), 16冊(臺北, 1968年), 第1冊, 頁52-55。Paul L-M Serruys, "The Function and Meaning of *Yün* 云 in *Shi Ching* — Its Cognate and Variants," *Monumenta Serica* XXIX (1970-1971): 264-337.

<sup>11</sup> Chen Shih-hsiang, "The *Shih Ching*: Its Generic Significance in Chinese Literary History and Poetics," *BIHP XXXIX*, Part I (1969): 378. 另見頁 394-397。

<sup>12</sup> 例如王國維的推敲, 見《王集》, 第1冊, 頁86-90; 傅斯年的推測, 見《傅孟真先生集》(下稱《傅集》), 6冊(臺北, 1951年), 第2冊, 頁18-33。

<sup>13</sup> 傳統上認為和襄王有關的是第51、52、132、133、134、135、142、143諸首; 認為和頃王有關的是第144及145首, 見歐陽修的《詩本義》(臺北, 出版時間不詳)附錄中重訂的鄭玄的詩譜(《鄭氏詩譜》)。

<sup>14</sup> 陳世驥認為〈周頌〉諸詩「至少到了紀元前八世紀」, 就已是「朝廷中及諸侯會盟最早引用的詩」, 見Chen, "Generic Significance," p. 395。另參較勞孝輿:《春秋詩話》(上海重印本, 1936年), 卷3, 頁25-42。

成其為句子的「詩行」，這種情況立馬可見<sup>15</sup>。我們只要慮及〈周頌〉從開始到定形約經五百年，則不相信傅斯年之見都不行。雖然如此，我們只要看一下〈周頌〉重複的字詞有多少，這些字詞在〈周頌〉內外分布的狀況如何，則這些頌歌一體，在傳播或其他狀況下，面對更易時都堅如磐石，也是「立馬可見」<sup>16</sup>。〈周頌〉體調高雅，或可解釋在形成期，「頌」這個字加諸的令人敬畏之力，外力的斷傷恐怕甚少。儘管〈周頌〉的形成為時最早，這些詩可不一定最易受到摧殘，不易脫離其本來面目。〈周頌〉容或看來「不成章句」，但比起這些詩以外「較年輕」，較近孔子的時代的許多詩來，這些詩並非破碎難讀。事實上，〈周頌〉這三十一篇詩顯然主題畫一，體調不歧。〈周頌〉多在頌揚周代早期的君主，因其創立典章制度而美其德功，頌其榮光，也在讚揚他們虔敬祖上以繼續的努力。我們確信不移的是，如此努力，目的都在強調農業的重要。〈周頌〉既難分歧，其體宏偉，主題當然一致。在傳播時，《詩經》中其他的詩篇大多慘遭更動，但〈周頌〉的成行套語特出，占比既高，本身又維持某種崇高莊嚴而吟來不疾不徐的體式，便不是其他詩篇可埒。因此，我們確可懷疑其他部分的詩篇受傷更重。〈國風〉和〈小雅〉中的失誤之處<sup>17</sup>，〈大雅〉中吟來拗口的周史<sup>18</sup>，尤其是風、雅、頌三體共有的成行套語<sup>19</sup>，在在見證〈周頌〉以外的詩篇所受到的傷害，比起〈周頌〉只有過之而無不及。顯而易見，在上述的五個世紀中，詩人和謄錄者處理〈周頌〉中這三十一首詩，無不小心翼翼，謹慎非常。就我們今天可見者衡之，這些詩確實在寫周代的樂舞。

據阮元(1764-1849)所述，「頌」的意思是「舞容」，是和詩隨樂躍舞而從的面容表情<sup>20</sup>。《詩經》中另有他詩，而若合以觀之，則所呈現者乃周文化極其優美的一面，〈周南〉與〈召南〉(nos. 1-25)皆屬之。但是詩舞必然相從，則唯有〈周頌〉：舞躍之時，詩則隨之吟出，周人容顏因此可見。從字源觀之，「詩」字為韻，為

<sup>15</sup> 《傳集》，第 2 冊，頁 18-33。參見 Chen, "Generic Significance," p. 394。

<sup>16</sup> 參見註 8。

<sup>17</sup> 舉例言之，〈邶〉、〈鄘〉和〈衛〉所以成篇，就不是因其主題或意象決定的。〈小雅〉的許多首詩，其實一點也沒有〈國風〉中的詩來得「雅」，例如 187、188、201、206、233 及 234。

<sup>18</sup> 這也就是說，詩號為 236、237、241、245、250 等寫周代的建立的這些詩，乃某種「羅馬建國錄」(*The Aeneid*)。果然可以這樣讀，正確的詩序應改為 245、250、237、241、236。

<sup>19</sup> 參見註 8。

<sup>20</sup> 見《學經室集·釋頌》，收入《皇清經解》(出版地不詳，1860 年)，卷 1068，頁 18b-21a。

樂，為身體舞躍的集合體。中國詩學最重要的觀念是「興」，而上述「詩」字這個看法，正是我們體會「興」字的關鍵<sup>21</sup>。不過阮元也說：〈國風〉和〈雅〉裏的詩，只為「吟唱」而寫，不一定非「舞」之不可。儘管如同許多現代學者所想的，所有的詩都起源自公開的舞蹈和歡宴時的吟唱，但《詩經》裏多數的詩顯現出來的發展卻指出，詩不一定是情感的自然流露，不一定止於手之舞之，足之蹈之。因此，阮元觀念裏的「容」，就字面言之，僅指這個範疇裏的唱詩的人以其「容」在強調他的「志」。我們論及「周人之容」時，殆指歌者的表情，以及這表情所象徵的文化之豐饒。

阮元以舞「容」釋「頌」，王國維病之。王氏論〈周頌〉本質的短文指出，〈周頌〉三十一首中，僅七首和舞蹈有關。他同意「頌」乃「美盛德之形容」，蓋《詩·大序》原本就有此說。雖然如此，王國維辯道：舞躍的場合，並非隨時都可見到舞「容」。但歡唱或鐘鼓齊鳴的時刻，反而可以見之。王國維說，歡唱或鐘鼓齊鳴的重要性，甚至大過舞蹈。比起《詩經》裏其他的詩，〈周頌〉的步調較慢，也較比莊嚴。這是兩者的基本歧異。〈周頌〉傾向於把聲音拉長，以此加深或寬化意義。因此，王國維結論道：刻畫舞容時，聲音比肢體的動作更具意義<sup>22</sup>。花開二枝，傅斯年繼之也批評起王國維來：他同意阮元之見，認為〈周頌〉三十一首大致和周代儀禮所見的六種舞蹈雷同。這六種都經傅斯年揣摩而出，分別是「肆夏」、「武」、「勺」、「象」、「嗣王踐阼」和「稷田」之舞。經此連結，傅斯年又說〈周頌〉應作禮樂觀，各詩以其方式和著舞曲唱出，藉以表現周人的舞容<sup>23</sup>。

阮元、王國維及傅斯年所見略同，本文可以循此為界，再行深入。「頌」是某種莊嚴的音樂，步調徐緩，而這兩者恰為控制太廟舞樂的「行為準則」(nómos)，以便頌揚周代早期的君王，以及勸誡眼下的君主，強調稼蓄的重要。〈周頌〉的詩，唱來是為昭告天下，讓人了解皇室的美德無量。周人的舞容，殆由儀禮表現。

<sup>21</sup> 現代人對「詩」字的解釋，見 Chen Shi-hsiang, "In Search of the Beginnings of Chinese Literary Criticism," *Semitic and Oriental Studies* (University of California Publications in Semitic Philology), XI (1951): 45-62。參較 Tse-tsung Chow, "The Early History of the Chinese Word *Shih* (Poetry)," in Tse-tsung Chow, ed., *Wen-lin, Studies in the Chinese Humanities* (Madison, 1968), pp. 151-209。有關「興」及其與「詩」之舞容的解釋，見 Chen, "Generic Significance"。

<sup>22</sup> 《王集》，第1冊，頁93-95。

<sup>23</sup> 《傅集》，第2冊，頁18-33。

刻畫舞容最生動的方式，莫過舞樂齊發。可惜在遙遠而模糊的過去，周人的舞樂即已迭失。我們只能借〈周頌〉的詩行這最後的藝術，遙想當年的大典裏鐘鼓齊鳴的盛況。

## 二、周初諸王

讚美君王之德的詩歌顯示，周初諸王要臻此化境，並非一蹴可幾。要在文化上顯現如此漪歟盛哉的「英雄主義」，周初諸王走過太多的崎嶇道路。文王和武王的德行，尤其受人讚美。〈周頌〉中因此有十四首詩特別讚頌其功，其高潮出現在征服殷商，時間恰為紀元前————年<sup>24</sup>。這條路之所以崎嶇，是因為這十四首詩可分三部，而這三部都指向某種衝突性的英雄觀，且不管周人的尚武精神可否解為某種「天命」(benediction)。雖然如此，我們倒應注意：凡有征伐，就少不了軍事侵略，而身為子嗣者，還不得不為先人的窮兵黷武辯解一番，視同職責。這些辯解的詩首先包括二六六、二六七、二六八、二七〇、二七二及二八二等，其重點係以文王為代表的周人的德行與溫雅。第二組詩含括二七一、二八五、二九三、二九四、二九五，以及二九六；這組詩所具現的是武王的憤怒，是周人另一面的德行。第三組詩只有兩首：第二七三及二七四首詩。這兩首詩確立了文王(1125-1051 BCE)的德行，但否認他「一怒而伐天下」；如此，所謂周人的「文化英雄主義」才說得通，才有其意義。

上述各組的大要，在詩、樂、武中也可以證明有禮儀上的先後關係。首先，周人的崇高與謙卑中，我們都看到文王受召而來，以見證其身為君主的虔誠。這六首詩裏，第二六六、二六七、二六八、二七二及二八二都在顯示不論如何，文王早已為天下之則，子孫都得法式他奠定的道德規矩。禮儀本身就是虔敬的展現，而虔敬可不是文王肇始與留下的準則？虔敬是和上蒼、靈命及先王溝通的不二法門，有如〈周頌〉第二六八首之所詠：

維清緝熙，

<sup>24</sup> 時間的問題，見董作賓：〈武王伐紂年月日今考〉，《董作賓學術論著》（臺北，1962年），頁869-904。其他各可能的年分有紀元前1124、1122、1116、1070、1067、1066、1047、1030和1027等等。另參陳夢家：《西周年代考》（上海重印本，1955年）。

文王之典，  
肇禋。  
迄用有成，  
維周之禎！

文王之德，可見諸他兢兢努力，擬奠定一套祭天的禮儀的實踐。他也想看清天命所在，又要如何恪守：

維天之命，  
於穆不已！  
於乎不顯？  
文王之德之純！  
假以溢我？  
我其收之。  
駿惠我文王，  
曾孫篤之！

（第 267 首）

有些注家認為，「天道」在此指「天命」。鄭注以「天道」指「天命」(mandate)，而絕大多數學者也持如是觀<sup>25</sup>。在這個文脈裏，文王之「德」指其「力量」，是運行中的「道」。這種解釋，聽來有點「時代錯置」(anachronism)，是一種因天道與文王之道而起的對比性兩可，強化了我們所知的詩人之「志」。文王因有「天命」，隨之即可用「溫良恭儉讓」定義自己的「海納百川」。

上天之豐饒與持久，大家總認為文王即可反映之。例如第二六六首詩中貴族之吟頌犧牲，秉持文王之德，其目的即常為人解為在凸顯所祭之神，如今也已是一般意義下「天」的屬性了。更有甚者，在第二七二首詩中，祭獻文王變成了是我們在「畏懼」文王。天意不可知，唯「畏懼」之可也。文王已化身成「祖」，在他對輝煌的文化英雄主義的虔敬中，在他對不知和已知的卑恭中，文王總賦予解釋「豐饒」與「永恆」的權力。文王知道要敬天畏天，但這種權力卻測不得雷電、暴風

<sup>25</sup> 朱熹在補正鄭玄的詩箋時，大大地翻轉了特別是第五行的意思。話雖如此，朱熹卻從鄭玄之說，以「天道」釋「天命」。

雨、大洪水和飢荒等上天的憤怒<sup>26</sup>。

的確，描述文王最生動的字是「清」。上面所引的第二六八首詩，就用「清」字讚美「召命」，連文王的魅力也一併美之。此外，他的「清德」繼而擴大，光耀無限。詩人最後結論道：文王個性中這種「清純」，隨後會化為「維周之禎」。第二六六首詩竿頭再進，「廟」已稱為「清廟」，是最高級的形容詞，具現了詩尾希望後代念祖的這個小小的想念，看到，也感受到祖先的光榮。鄭玄注道：「清廟」是文王塑像的象徵。雖然尋常不過的廟宇也可內外有別：外表可以是一般廟的形狀，內裏卻可進駐神靈，引發莊嚴之感。文王的清廟則是一清如「清」，整潔無比。文王之德，大到連黯黑、暗算與凶兆都遭拒門外。這種「清」會鼓舞人心，照亮群氓，不會讓你神昏目眩：

於穆清廟，  
 肅雝顯像，  
 濟濟多士，  
 秉文之德。  
 對越在天，  
 駿奔走在廟，  
 不顯不承？  
 無射於人斯。

衛理 (Arthur Waley, 1888-1966) 認為環繞在死者靈命四周的「典」，包括文王在內，大家可能都看走眼了<sup>27</sup>。文王的「清」，基本上是由「肅」和「穆」構成的。第八行的「射」(\*d'iag) 字，傳統上都以「斲」(\*djäk) 字解之。《詩經》中，「斲」字有二義，都不相同：一為「厭惡」或「厭倦」。這個用法，可見於第二、二四〇、二七八、二九七及二九九首詩之中。循此意義，再衍伸出「傷害」、「受傷」、「腐敗」等意，可見於第二五八首詩。其次是第三〇一首表示「光明」的「熙」字，而這恰好也是鐘鼓齊鳴之聲<sup>28</sup>。就第一層含義言之，詩中第八行所指係文王恆不「厭惡」

<sup>26</sup> 參較徐復觀：〈周初宗教中人文精神的躍動〉，載其有關先秦哲學之作《中國人性論史：先秦篇》（臺中，1963年），頁15-35。

<sup>27</sup> Arthur Waley, *The Book of Songs* (New York, 1960), p. 226.

<sup>28</sup> 這首詩較完整的論述，見 C. H. Wang 前揭書。參較張維思：〈讀聞一多著詩經新義〉，《慈山半月刊》第1期（1940年），頁103-110。

或「厭倦」，永不以其人之「熙」傷人等等，也可解為他從不讓屬下覺得典禮令人「厭惡」或「厭倦」。從第二個意義觀之，則變成文王不會強加其「熙」於人。

第二六八首詩謂文王因「戰勝」而設牲禮，也指出文王有大王之勢，其後人有神化他的強烈傾向。事實上，文王並不是第一個強調各種禮儀的周王<sup>29</sup>。他不過是周代各王位居中間的那一位；周代這些王戰功彪炳，所以成其家國。我把這一系列的武功稱為「周文史詩」(The Weniad)。和文王有關的文典，似乎也可說明這部「史詩」攔腰起述<sup>30</sup>。獻給文王的〈周頌〉裏，第二七〇首詩尤在敘寫文王在周王的進展中，「位居中間」：

天作高山，  
大王荒之。  
彼作矣，  
文王康之。  
彼徂矣，  
岐有夷之行。  
子孫保之。

如果第二三七首是進行中的「史詩」，上引恰好是「頌揚」之的頌歌。文王之功因其魅力吸引而成，也是武王(1076-1043 BCE)伐紂(? -1046 BCE)的分界點，是在為武王更偉大的國家工程預備。武王秉受天命，弔民伐罪，最後取代殷商，變成中國的統治者。

獻給周初先王的第二組詩，戰魂出現了，詩組的氛圍飽滿了。周人的武容變得越來越嚴肅，越凜冽，越傲人，最後是越莊嚴了。和第一組詩中的「清穆」，剛好形成對照。接下連續六首詩是武王之怒，是前進中的一套禮儀，有些學者稱之為「大武」。史詩的進展，在周軍不凡的戰功中臻至頂峰。這六首詩(271、285、293、294、295、296)並置一處，確可立即看出詩中有某種英雄主義，和我們稱呼文王的「雍容大度」相去甚遠。

王國維在所撰〈周大武樂章考〉中重組〈大武〉六首，因為〈樂記〉所載鬆散

<sup>29</sup> 例如第 237 首中，古公亶父的各種建設裏，首要之務便在蓋一座廟宇。

<sup>30</sup> 有關「周文史詩」進一步的討論，見 C. H. Wang, "Towards Defining a Chinese Heroism," *JAOS* 95.1 (1975): 25-35。

不全<sup>31</sup>。王氏撮述〈大武〉道，六詩代表六個部分，每一部分都表示武王克商的步驟。〈大武〉的舞樂早已亡佚不存，但王氏認為〈周頌〉的詩行中仍可見得部分。詩因此是我們可以倚畀的源頭，可由此看出一長串的禮儀舞樂，唱的正是周人的舞容。這些詩讚美武王，確認其英雄主義。殷商暴政亡於這種作風，中國的新秩序卻由此奠定。

第二七一首詩稱〈昊天有成命〉，我們推斷周軍北伐初「成」的舞樂，便是由這首詩象徵出來。王國維辯稱〈武宿夜〉的舞蹈之名，可見於《詩經》以外的其他文獻，而此一舞蹈乃所有禮儀之舞中最重要的一種。王國維所以視此詩神秘密契，全因下面一句而來：

夙夜基命宥密

王國維的看法和古來《詩經》的注家有異<sup>32</sup>，他論道：「宿」字應為「夙」字，指「過夜」而言<sup>33</sup>。因此，這句詩大致便可斷句如下：

夙夜

〔武王〕基命

〔此命〕寬廣又安全。<sup>34</sup>

這個夜晚，是武王和殷人（妲己）征戰前的一晚。據說武王的部隊士氣高昂，歡樂不已，因為正義即將來臨。他們又唱又跳，期待黎明早些來到<sup>35</sup>。歌舞一景，無疑深具儀式意義，頗似《羅馬建國錄》中安其西斯 (Anchises) 的「葬禮遊戲」<sup>36</sup>。後者也

<sup>31</sup> 《王集》，第 1 冊，頁 86-90。相關評論，見《傳集》，第 2 冊，頁 18-33。

<sup>32</sup> 高本漢英譯《詩經》時，已經重訂了傳統的詮釋，改之為「早晚之際，成王打下重責大任的基礎。他為人度量寬大，但是靜謐無比」，見 *The Book of Odes* (Stockholm, 1950), p. 241。另見“Glosses on the Ta Ya and Sung Odes” 載於其 *Glosses on the Book of Odes* (Stockholm, 1964), p. 81。

<sup>33</sup> 《王集》，第 1 冊，頁 87。參較高本漢重訂後的古詩：\*siòk 指「夙」和「宿」。見所著 *Grammata Serica* (Rept. Taipei, 1966), p. 397。

<sup>34</sup> 「基」作「開始」，「宥」作「廣大」等，俱見《毛傳》（在 *Glosses* 裏，高本漢似乎不必批評《毛傳》）。「密」之所以為「靜」，係因其中有「安」之故。根據《說文解字》，「密」指群山之間的平野，人可以在此安居。作動詞解時，「密」指「給人安全之感」，此所以文中我解之為「安全」。

<sup>35</sup> 王國維引〈祭統〉的傳疏，見《王集》，第 1 冊，頁 87。另參較《藝文類聚》（臺北，1969 年），卷 12，頁 4a（頁 357）。

<sup>36</sup> 安其西斯 (Anchises) 和加勒駝 (Galeta) 之死，留下伊尼阿斯 (Aeneas) 這個孤兒。請留心：武王常以「小子發」自稱。

舞唱於義大利的拂曉之際。倘據王國維的解釋，這首詩應排列如下：

昊天有成命，  
 二后受之。  
 [他們]不敢康，  
 夙夜  
 基命宥密——  
 於緝熙！  
 單厥心，  
 肆其靖之！

隨第一成的音樂而舞的舞容稱之「摠干山立」：武王持盾的威嚴山立著，等待各個封地的諸侯到來<sup>37</sup>。

第二成的舞樂可於第二八五首詩見之。這首詩唱的是殷傷敗亡，武王發揚蹈厲，在父親文王的魅力下德有所長，而且一往直前。為人子者效法父親，繼秉天命<sup>38</sup>。第二八五首詩中，詩人把牧野敗商縮為二行：

勝殷遏劉，  
 耆定爾功。<sup>39</sup>

所有相關的文獻中，倘據《尚書》與《逸周書》，這場戰役戰事之慘烈，毋庸置疑<sup>40</sup>。周人的舞容，「發揚蹈厲」：太公呂望的神力，克商軍旅的將軍的神射技巧，以戰事般的精神與凜冽，已經達到了頂峰<sup>41</sup>。

<sup>37</sup> 見《禮記·樂記》，四部備要版，卷39，頁5b。參較《尚書·牧誓》（臺北重印本，1962年），頁69。

<sup>38</sup> 參見劉坦：《中國古代之星歲紀年》（北京，1957年），頁126-127。劉氏把周軍勝利繫於紀元前1122年，比董作賓的繫年早了11年（參見註24）。據傳統之見，文王接受天命於他在位的第42年。

<sup>39</sup> 衛理質疑中國傳統之見，認為這場戰事止於武王「克殷之後」（這是 *The Book of Songs* 對「勝殷」的譯法，見頁232）。他對「遏劉」的解釋是「徹底擊敗」殷人，意思是此時戰爭結束了。西方漢學家解釋得和中國傳統一致的例子，可見 Henri Maspero, *La Chine Antique* (Paris, 1927; rept., 1965), pp. 214-219。

<sup>40</sup> 見《尚書·武成》，頁71，以及《逸周書》（臺北重印本，年代不詳）中的〈克殷〉及〈世俘〉二部分，見卷4，頁3b-8b（頁82-92）。

<sup>41</sup> 〈樂記〉，頁5b。

〈大武〉的第三成，可見於第二九三首詩，述周軍凱旋返鄉。詩人吟頌部隊才開拔不久，就克敵致勝，及時立下戰功。第二九三首詩題為〈酌〉，但許多學者因詩本身並不涉及其名，所以認為詩題應為「勺」這種舞蹈<sup>42</sup>。〈樂記〉並沒細述周人這成舞姿的容樣，但盛況可期，我們可由詩行推測北征的周軍南返時的盛況。詩人的欽佩，他在頌詩收梢時用兩個字一氣呵成：「允師」。這是一支「真正的部隊」，詩人的意思如此。

第二九四首詩，精細地描摸舞陣的第四成。此時周人已經返鄉，中國一切都已恢復，秩序井然。不過「南國是疆」這個概念顯示武王仍然不敢大意，因為南疆還有不少騷亂不已的部族。武王的大軍盛況空前，可他還需要披荊斬棘，繼續征伐。戰爭本來會破壞農作物，但是武王的兵一發，接下卻是連年而來的大豐收。武王謂其——

綏萬邦，  
婁豐年。

〈大武〉的第五成，王國維發現出現在第二九五首。據〈樂記〉，武王既已完成征伐大業，便命其兄弟周公和召公位居左右，舞者則排列成二，一路朝著文王的塑像而行。文王象徵保家衛國的王位，周代也永世其昌。舞陣此時大變，從第二成轉為好戰的魯王的神靈，動作火爆而快速。舞陣之變顯示整個大典進展緩慢，但方向固定，由征戰轉為文化的禮儀。此時的變化，顯示周人的舞容已非從前。

第六成是典禮殿後的舞陣，我們必須由第二九六首攏聚之。這一成舞的是世界已回到戰前的狀態，回到和平與和諧的狀態。〈大武〉這一套舞本為武王的戰功而吟，但現在舞要停了，舞者都要靜靜地回座，所謂「武亂皆坐」<sup>43</sup>。舞者回座休息，象徵戰爭的情緒要沉澱下來：安靜已經降臨。周人的舞容重回莊嚴；此地莊嚴和第一成的嚴肅、第二成的嚴厲恰成對比，形成犄角。這一成可以視為另一種周代文明的確定；這一成的結束，也是第五成周公和召公攝政的開始。

整體觀之，〈大武〉這個儀典是周人史詩的續成之典。周人史詩伊始，可是神話和傳說的時代。照儀式的順序，尚武精神的始末，在詩行中昭昭可見。要見到這

<sup>42</sup> 舉例言之，朱熹和傅斯年對這個說法都雄辯滔滔。參較王國維：〈說勺舞象舞〉，《王集》，第 1 冊，頁 91-93。

<sup>43</sup> 〈樂記〉，頁 5b。「亂」這個比喻，在這裏指「終曲」或「結尾」。傅斯年似乎同意「亂」是「雜亂無序」之意，見《傅集》，第 2 冊，頁 24。

種精神，我們必須重構詩序，由周人的英雄主義談起，確立於他們的冒險犯難。如同上述，最後兩成顯示有一觀念上的轉折，文化上的高雅似乎已取代戰爭的宏偉。〈大武〉允許我們組構史詩，最後兩成因此就可看成此一轉變的嚆矢。回溯的欲望可進一步察覺於兩首詩中；這兩首詩獨立於整個大典之外，變成是整個儀禮詩的第三個範疇，奉獻給周初諸王。這兩首詩是聖樂，詩號為二七三和二七四。

時邁其邦，  
昊天其子之，  
實右序有周。  
薄言震之，  
莫不震疊。  
懷柔百神，  
及河喬嶽。  
允王維后！  
明昭有周，  
式序在位。  
載戢干戈，  
載櫜弓矢。  
我求懿德，  
肆于時夏，  
允王保之！

這首詩讚美武王，因上天垂命給他，使他力可撼動群山，揮舞百川，甚至懷柔眾神。征戰結束時，他猶可收回成命，心安理得。他命人收回斧頭、盾甲、弓矢時，無疑把「武」的精神壓到最低，一點也不含糊（行 11-12）<sup>44</sup>。孔子判定韶樂祥而且宜人，武樂基本上宜人，但沒那麼祥和。我們可以說獻給周初諸王的〈周頌〉三組若作比喻觀，第一組在文王魅力的影響下主「和」，大致言之為祥而且宜人。第二組在〈大武〉祝禱武王的儀典中，維持「莊嚴」的態勢，宜人但可能不是那麼吉祥。

<sup>44</sup> 參較《尚書·武成》，頁 70。另見《史記》，10 冊（北京，1959 年），第 4 冊，頁 129。在《詩篇》(Canto) 第 53 節，龐德復述過這個故事。比較完整的討論，見 C. H. Wang, “Towards Defining a Chinese Heroism”。

儘管如此，第三組卻正經表出，也回溯到第二組傳達的軍事上的英雄主義，但同時也湧向第一組中的文化上的「雅」，所以走向上應該是「吉祥」與「宜人」的合而為一。

### 三、四海歸一

周初諸王建立意識形態與行為框架；他們團結帝國，尤其要了解王位乃因團結而得，也要維持他們和其他「較少數的君王」(lesser kings) 及諸侯的關係。當下的君王所採行的態度，關乎他對先王德行的了解，而王位要永垂不朽，實取決於上述態度可否維繫。諸侯與少數的周王會在朝廷商議，他們共赴朝廷意味著王權的力量。如此，中國才能舉國團結，上下一心。這個過程複雜，可由上述各組某些禮儀詩的關係上看出。天下歸一的儀式精要，係由這些詩所組成。

文王的雍容大度，〈周頌〉如上所述，乃迂迴呈現。周王室對他的虔敬，武王是第一人，而且做得小心謹慎。武王薨故之後，成王 (c. 1056-1025 BCE) 繼位，謹小慎微，對先王也是虔敬以對，而這大體可由二八六至二八九這四首詩看出<sup>45</sup>。孝敬是此刻周人的舞容，可由成王憂心王權的完整，不斷呼喚先王，希望繼其功蹟見之。為此，他請求他們保佑，虔敬不已。成王第一次在太廟祭祖，便把先王的形貌刻畫而出，幾無絲毫之誤。第二八六首詩寫成王追悼先王，決心要開創新的時代：

閔予小子！  
 遭家不造，  
 嬛嬛在疚。  
 於乎皇考，  
 永世克孝。  
 念茲皇祖！  
 陟降庭止。  
 維予小子，  
 夙夜敬止。  
 於乎皇王！

<sup>45</sup> 傳統的詮釋是第 286 首詩寫成王繼位，繼而接下迄 289 首皆是。朱熹便同意此見。

繼序思不忘。

皇室不穩，因為成王年紀仍小，管叔、蔡叔封於東境，王位便時遭騷擾。這種恐懼，第二八七首詩也說過：「維予小子，未堪家多難。」<sup>46</sup> 成王求助於攝政王與眾臣，雖然他再度用詩清楚呼喚皇考，求其護佑。詩中重點是皇嗣不輟，是太廟不廢等重責大任。在太廟祭過先王，又得攝政王與眾臣之助，成王似乎成長得很快。身為天子，他師出有名，乃大聲喝道：「訪予落止，率時昭考。」（第 287 首）

第二八八首詩是臣工和成王的對話。眾臣勸成王要敬天，因為「天命」已賜給周人，而且「日監在茲」。敬天是要謙卑，要謙和，而且要勤於政務。成王回道：他會小心謹慎，師從文、武先王，示其德行。第二八九首詩層樓更上，成王擬向皇考看齊。他犯過錯<sup>47</sup>，在兀自悔恨中吟道：

予其懲，  
而毖後患。  
莫予荂蜂，  
自求辛螫。  
肇允彼桃蟲，  
拚飛維鳥。  
未堪家多難，  
予又集於蓼！

雖然在第二八八及二八九首詩中，先王的形象模糊，不如第二八六及二八七首詩清楚，但因文王人格高尚，武王勇於悔過，周室的溫文儒雅仍然可見。成王依靠先王指引，接受「天命」，延續周室，不過他反躬自省，從本身獲得力量，又謹小慎微，終於一統全國。在德行上，國主痛自悔過，就表示他人格高尚。《尚書·顧命》中的成王，年紀大又老成持重，充滿智慧，在病榻上猶保證會讓嗣王注意德行。傅斯年比較過上述四首詩與《尚書·康誥》，認為這四首詩自成一體，重現了「嗣王踐阼之舞」的樣貌<sup>48</sup>。孝順是此時周人的舞容，故大典進行之際，氛圍已由悼亡轉成新王的決心。

<sup>46</sup> 參較《史記》，第 4 冊，頁 132。

<sup>47</sup> 成王曾受讒而懷疑過周公。這一點，尤請見鄭玄的箋。

<sup>48</sup> 《傳集》，第 2 冊，頁 30-33。

除了其他祭祠上的職務外，諸侯也會獻上牲禮，表示支持王室。〈周頌〉第二六九及二八三首詩無疑和諸侯助祭有關。還有第三首，或許也可以從這個角度上讀。第二八三首詩寫得十分生動，把中國各路諸侯到太廟祭拜武王的過程一一表出。下面是這些皇親國戚進京參拜的大要，場面皇皇：

載見闕王，  
 曰求厥章：  
 龍旂陽陽，  
 和鈴央央。  
 儻革有鷁，  
 休有烈光！  
 率見昭考，  
 以孝以享。  
 以介眉壽，  
 永言保之。  
 思皇多祐！  
 烈文闕公，  
 綏以多福，  
 俾緝熙於純嘏！

第二八一首詩獻祭的，有漆水和沮水的魚。漆水和沮水是京畿所在的兩條河，而京畿所在原本就是周人的屬地。周代的傳說與歷史上，這兩條河神靈漾漾，至為神聖<sup>49</sup>。周人的誕生與興起，二水提供的資源多矣，可視為他們的臺伯河 (the Tiber)，神話故事盈框，無一又非神聖至極！第二八一首詩中顯示，漆、沮的魚類種類繁多。聞一多發現中國文學史上，魚是沃饒的象徵<sup>50</sup>。由是觀之，獻祭先祖以漆、沮之魚就有意義了，蓋極其顯然，我們從祭儀中可見周人的系譜。祭之以魚這個儀式，似乎顯示對先王，周代後人連自己也當牲品祭獻了，因為他們有賴漆水、沮水扶養而成。

<sup>49</sup> 這點尤請見《詩經》第 237 首。其他相關的材料，見酈道元：《水經注》（臺北重刊本，1969 年），卷 16，頁 221-223。

<sup>50</sup> 見《聞一多全集》，4 冊（上海，1948 年），第 1 冊，頁 117-138。

典禮過後，在第二六九首詩中，周天子要答謝諸侯。這首詩也顯示周天子忠告諸侯，有其權宜做法。我們看到諸侯就如周天子，對京畿的安全與興盛有其職責，因為他們和皇室系出同源，彼此都有血緣關係。成王可以命令其皇親，警告他們在封地不可腐敗墮落。成王下令了，對皇室要支持尊敬，諸侯要牢記自己的使命，齊心令皇室永世流傳，千載名揚。成王二引先王，提醒他們有周一朝，國祚皇皇，自己也只是暫時稱王，責任同樣在讓國祚永存。

諸侯王之外，時機恰當，「較少數的王」也會來到周廷。我所謂「較少數的王」，指夏人之後而封有采邑者。他們此時稱為「杞」人。我尤指殷人，此刻則是「宋」人<sup>51</sup>。他們以「皇家客人」之尊，來到征服者的廟堂。他們雖然是所謂「被征服者」，第二七八和二八四首詩卻在頌揚他們。第二八〇首詩堂奧更深，敘及他們在統治者祭拜先人的前後及禮儀進行中受到的款待。這些「較少數的王」和諸侯王一樣，會離家到周室，參加祭典。上述這三首詩的用語，顯示成王和這些「客人」關係微妙，必須行之有道。這組詩的第一首——亦即第二七八首——使用的隱喻令人側目，中國文學史上少見。詩中如此稱揚客人：

振鷺于飛，  
於彼西雍。  
我客戾止，  
亦有斯容。  
在彼無惡，  
在此無斃。  
庶幾夙夜，  
以永終譽。

客人裝束高尚，儀表誠懇，詩人稱頌不已。他們結隊而來，此時在背後，剛好有鷺鷥振翅飛起，飛過一帶沼澤。因此，詩人比這些客人於鷺鷥：他們穿著整潔，就出身而言，也是不卑不亢<sup>52</sup>。客人的衣著與眾不同，反映出他們在典禮中同周人之情，當然不會有冒犯之意。他們到周人的宗祠來，是來幫他們行禮，也表示此際「天

<sup>51</sup> 見《史記》，第4冊，頁126-127、132。另參較傅斯年：〈周東封與殷遺民〉，《傅集》，第6冊，頁23-30；以及傅著〈夷夏東西說〉，同上書，頁42-43。

<sup>52</sup> 我用「比」字作此形容，可見我同意這裏的詩技是「比」，包括明喻與隱喻。不過《毛傳》認為此處是「興」，屈萬里則以為是「賦」。

命」在周。第二八〇首詩有如一支記錄片，顯示典禮在細緻的交響樂中如何結束。這首詩開頭就顯示有一群樂工，他們都是瞽者。鄭玄 (127-200) 從《周禮》擴大這個主題道：合樂者中，上瞽有四十人，中瞽有百人，下瞽有一百六十人。他們雖然都是瞽者，合奏卻如第二八〇首詩所頌那一位耳聰目明者。這些樂工調好詩樂器，樂師即將奏之。詩中說道，此時所用樂器，包括大小有異，音效不同的鼓，有玉磬，有柷、敔、管、笛等和樂之器<sup>53</sup>。音樂合諧而莊嚴，甚悅先王之耳。典禮中，先王應由「公尸」扮演之<sup>54</sup>。第二七八首詩中的套語「我客戾止」（客人到了），此時再度見到，就出現在提到先王的那句詩後：

我客戾止，  
永觀厥成！

音樂、頌詩與顯見的舞蹈，此時合而為一，為娛悅先王而設。這種場景，我以為是中國戲曲的濫觴。當然，我的假設還有待進一步證實。但是考慮到「公尸」的出現，想到他在中國儀式中的「裝扮」(make-believe) 功能，再慮及——例如說——希臘戲劇崛起時和宗教儀式的關係，我覺得要論證中國戲曲的源起，我們實忽略不得第二七八首詩中之所示，也就是要思考此時在周室上演的「模倣」的行為。

客人不是從諸侯國來，雖然他們像諸侯一樣，踏上的是祭拜先王的路程。第二八四首詩中顯示有人在尋覓恰當的語言，以便描述微子到王畿來訪的情況。微子的采邑封於宋，他乃商人之後<sup>55</sup>。征服者好客，為其所征服的客人也盡情享樂：

有客有客！  
亦白其馬。  
有萋有且！  
敦琢其旅。  
有客宿宿！  
有客信信。  
言授之繫，  
以繫其馬。

<sup>53</sup> 此刻顯然只用了部分樂器，請見第 301 首詩以較之。

<sup>54</sup> 參較《詩經》，第 247 及 248 首。

<sup>55</sup> 商人敗亡前後的過程中，微子的角色很有趣，見孫次舟：〈微子與周人之關係〉，《慈山半月刊》第 1 期（1940 年），頁 26-28。

薄言追之，  
左右綏之。  
既有淫威，  
降福孔夷！

第二六九及二八三首是和諸侯交談，比起諸如此類的詩來，第二八四首語帶感情。從倫理的角度觀之，微子和周王地位平等，所以上詩開頭稱他是「客」，而且數度說到，表示主人殷勤。發語詞「有客有客」之後，敘述者形容其馬為「白」，而這正是商人的顏色<sup>56</sup>。這樣唱來，禮儀就守住了。客人帶隊而來，都是隨從，敘述者繼而美之，讚頌客人。形容庸庸的話殆經挑選而來，如雕如刻，看得出這位周人敘述者喜唱高調，娛悅來賓。我們可以想像，在上位者愈是稱美前敵，他的胸懷也就愈顯大度。

當朝天子警告自己不可作惡，感謝諸侯參加祭儀，也稱道上述「較少數的王」，表現出天子的器度，顯示他追求的是嗣位繼承。成王秉先王之德，有責任以適當之禮回應「天命」。文王與武王迂迴定下某種文化英雄主義，而如同上面幾首詩所示，這個過程正好就是踐行如此文化英雄主義的過程。文王和武王的「道德審判」，周人懼之甚篤。這種敬畏，徐復觀(1904-1982)稱為「憂患意識」<sup>57</sup>，而「敬」便由此產生。但是，「敬畏」不是怠惰或絕望。徐氏說，周人的道德審判顯示，成功或失敗都是個人行為的問題；「吉凶」是個相關的抽象觀念，可因人的極端行為而受限或改變。「憂患意識」重視的是人的價值，是對抗災難時人所能發揮的能耐。殷人不論生活或政府行事，在在都顯示他們「尚鬼」。徐復觀卻結論道：周人在此時不太重鬼神，而是要改變世界，「匹夫有責」<sup>58</sup>。由是觀之，「敬」指的是一種了解，是一種對鬼神的認識。舉例言之，除非我們提升自己，迎合祖先的期待，否則他們不會繼續庇護我們。我們要畏懼的是，除非我們像先王斬荊披棘，以啓山林，否則我們會自絕於他們，從王座上罷黜下來。上述諸詩顯示周人團結國家的努力，顯示他們對國祚永世的渴盼。從舞蹈更可推斷周人的舞容，儀式也因此得以走完，而這一切都建立在「敬」這個字上。周天子得「敬」者不僅有天或先王，也

<sup>56</sup> 「白色」是鄭玄的意見，《詩經》學者如朱熹莫不持論如此。現代史家有不同看法，如劉節：《古史考存》（香港重印本，1963年），頁292-293。

<sup>57</sup> 見《中國人性論史：先秦篇》，頁20。

<sup>58</sup> 同前註，頁20-24。

包括諸侯與那「較少數的王」。他們尤讚賞為自己所征服者，這顯示周人的道德感強，擬維持他們「敬畏」這高度的文化，而這剛好和殷商的末代統治者代表的自滿形成強烈的對照<sup>59</sup>。

#### 四、播厥百穀

后稷留下的遺產是農業。〈周頌〉有一組詩見證了周人接受此一遺澤，強調他們代代流傳的這種文明。傅斯年把第二九〇、二九一及二九二首詩歸為一組，稱為〈稷田之舞〉<sup>60</sup>。就詩的主題類似這一點而論，我打算在傅氏的基礎上再加二七五、二七六、二七七及二七九等詩，視之為一組，特取為頌揚農業之重要的論述。

無庸置疑，后稷的神話是此一組詩的中心。整體觀之，我們不難把這組詩看成是獻給他的詩。儀式應在耕作之時舉行，當然也是「演來」獻給后稷。第二四五首詩納入〈大雅〉之中，但無疑寫姜嫄生后稷，筆法的原型是神話，說他是周人的始祖<sup>61</sup>。這首詩合《詩經》中許多首詩以觀，把后稷這位周人之祖，幾乎說成了是位農業之神<sup>62</sup>。不過，從佛萊澤 (James Frazer, 1854-1941) 的定義看，他或許不完全是位農業之神。佛萊澤在「西亞和埃及等文明」看到的農業之神，秋亡而後春天再生，而后稷完全不符合此一類型。佛萊澤又說這種生死的過程產生「戲劇儀式，悲喜相尋」<sup>63</sup>。儘管有此差距，后稷不會在「歷史」上去世，也不會自然而逝，象徵季節的變化，所指乃一個道理：在中國的〈稷田之舞〉中，「悲」並不是一個重要的主題。易言之，我們必須從相關詩中注意到周人的舞容絕非「輓歌式的」(elegiac)。此外，另有一點也值得注意：在中國上古社會，季節的變化如由秋轉冬，絕不會暗示自然界也會乾枯萎縮（人類的感情變化，卻會因此形成）。以第一五四首詩為

<sup>59</sup> 武王對商人頗有微辭，見《尚書·泰誓》依序排列的三章。

<sup>60</sup> 《傳集》，第 2 冊，頁 33。

<sup>61</sup> 司馬遷把這個神話視為周人之始，見《史記》，第 4 冊，頁 111-112。這個故事，現代人的討論尤請見聞一多：〈姜嫄履大人跡考〉，《聞一多全集》，第 1 冊，頁 73-80；以及傅斯年：〈姜嫄〉，載於《傳集》，第 4 冊，頁 13-22。

<sup>62</sup> 見第 245、258、300 與第 275 首詩。最後這一首，我們稍後會討論到。

<sup>63</sup> *The Golden Bough* (New York, 1940), pp. 395-396. 另參較 Claude Lévi-Strauss, *The Raw and the Cooked*, trans. John Weightman and Doreen Weightman (New York, 1970), p. 267。

例，其中所唱的冬天，在莊稼看來，生機勃勃，富有生命，和西方冬天代表死亡或「虧損」的看法圓鑿方枘。中國人觀念中的年終，強調的似乎是步伐穩健，是對於新年的熱切期盼。

《詩經》諸詩中，后稷未曾死去<sup>64</sup>；在〈周頌〉這組詩中，他的英靈在遙遠的地方忽悠盤旋，熱情款款。他的遺產，周人不可忽略！在可見的周人與商人的文獻裏，有關后稷的記錄多少也都有基本的差異。陳登原(1900-1975)指出，商人最大的關懷是狩獵和畜牧，然而周人轉向農墾，因為他們體認到后稷乃其始祖；對他們而言，他像神一樣<sup>65</sup>。〈周頌〉之外，在《詩經》主要的周人詩作裏，后稷幾乎無所不在；〈大雅〉、〈小雅〉、〈周南〉、〈召南〉、〈王風〉與〈豳風〉中，皆可見到他的蹤跡。頌揚后稷的農神之身和稱道農耕的詩作中，第二七五首無疑篇幅最短，用韻緩而工，而周人對后稷的遺澤也知之甚明；這首詩幾乎是后稷的讚美詩了——

思文后稷！  
克配彼天。  
立我烝民，  
莫菲爾極。  
貽我來牟，  
帝命率育，  
無此疆爾界。  
陳常於時夏。

后稷因教周人務農，德克配天。第二四五首詩中，以穀類為例，生長得就相當宜人，連年祥兆。后稷像自然之神一樣，田野裏的作物無不觸及，長得既美且肥。他是周人之祖，召喚也唱出對務農的關懷，生命則是主題。事實上，后稷和文、武二王不同。在周人心裏，後二者也神化了，但大家記住的，主要是他們拯生民於倒懸，不懼疾苦，時而浴血的奮鬥，如此才能重返安祥。后稷照顧周人，則像自然之

<sup>64</sup> 在《國語》中，后稷死於群山之間，見《魯語》（臺北重印本，年分不詳），卷4，頁6。司馬遷的《史記》裏，后稷也死過，見《史記》，第4冊，頁112。《山海經》還有外於此的敘寫，詳載后稷埋骨之處，見卷18，頁3a，以及卷11，頁2a。

<sup>65</sup> 《國史舊聞：第一分冊》（北京，1958年），頁73-74；另見此書頁20-24。但張光直有不同看法，見所著 *The Archaeology of Ancient China* (New Haven, 1971), p. 249。

神昂首前進，生生不息<sup>66</sup>。姜嫄生后稷似甚容易：「不坼不副，無菑無害。」(245/2) 后稷生發農業也不難(245/4-7)。進一步說，我們看到他墾種收成的方法，我們看到他祭天，也把自己視同自然之神的方式，我們實則在擴大，在永保后稷的遺澤——我們就是周人，務農使我們和商人的文明大有不同。

第二七五首詩的「正義」，顯然因《孝經》之故，說此詩乃周公為美后稷而做<sup>67</sup>。對中國古典訓詁和語言學的研究者，尤其是對周公的功蹟心存懷疑的學者，我開誠布公，毫無左違之意。但是就第二七五首詩而言，我卻同意傳統注家所言，認為周公的影子重，是他為勸誡年輕的成王，使其重視農業而作。從這個連結觀之，第二七六和二七七首詩最好視為成王的詔令，是反過來要求田官率民耕作的命令。成王呼籲全國之民回到各自的耕地：

噫嘻成王，

既昭假爾。

率時農夫，

播厥百穀。

駿發爾私，

終三十里。

亦服爾耕，

十千維耦。

(第 277 首)

從這首詩看來，務農顯然是成王回報天命與祖訓，他非得籲求不可的天家職責。這一幕生動無比，帶了點儀式性的莊嚴色彩，顯示全民都在田裏耕作。這似乎是某種大眾情緒，自然流露得率真無比，目的在娛悅后稷。耕作和詩韻及詩旨合而為一，顯示全詩有其儀式的一面，乃典禮中的舞蹈。第二七六首詩同樣由成王的呼籲和命令開唱，聽其聲者乃第一章中的田官。成王繼之則詳述他的期待：

維莫之春，

亦又何求？

<sup>66</sup> 《國語》，卷 4，頁 7a 謂周人獻「禘」給饗，設「郊」以祭后稷，視文王為「祖」，以武王為「宗」。韋昭指出《國語》和《孝經》所述不同。

<sup>67</sup> 《孝經》，四部備要版，卷 5，頁 1b。

如何新畬？

（第 276 首，II. 6-8）

成王命人覆命，告訴他穀子長得如何？天若寵之，必得豐收。他就像農夫自己，急著要用鐮刀刈割。這首詩多少也讓人覺得，成王正在田裏督察。農夫在最後一章插嘴應答，成王和他們一樣熱心，指出他了解周人出身后稷，對農事要盛情看待。

所謂「稷田之舞」，核心是第二九〇、二九一和二九二首詩，尤其是前兩首中的任何一首。這些詩所寫，是耕種的完整過程，包括收成與目的。第二九〇首詩的傳統〈詩序〉，顯然因其整體主題結構之故，道是此詩所詠是獻給社稷的春耕，而根據《國語》，這又與后稷有關<sup>68</sup>。我們很難想像春耕與祭典的犧牲之間，會有如〈詩序〉所說的緊密關係。換言之，如果〈詩序〉對此詩的發展不是過甚其辭，那便在說此地春耕的內在本質根本係一儀式。此詩最後幾章顯示，此詩重點在后稷的祭典，也因此故，我們才能察覺此詩的動作，察覺其前後乃是一體。倘據季節的推移，在田野間勞動便是在娛悅后稷，而把重心放在收成後的典禮，則是在結束整個儀式。對農神而言，儀式是隆重、虔敬的高潮。分析到最後，我們會發覺這首詩和第一五四首應歸同類。從所包涵的內容來看，後者也是一首莊稼詩。這首詩有如第一五四首詩，但前後有序則遠勝之，我們若不視之為季節變化中繼之而來的農務的詩，就得視之為禮儀頌，凝練地撮述了「告神」的活動。最好的讀法，仍然是以歌視之。農事的祭儀要在實際上有效，這首詩得頌之，獨一無二。季節活動的全體，更要以儀式的舞蹈這種熱忱活化之。

第二九一首詩的詮釋，上面所舉的方法似乎最有效，讀來收穫最大。〈詩序〉若可解釋第二九〇首詩，那麼要對勘兩者，〈詩序〉也在暗示第二九一首詩的關懷，是后稷的秋祭。各種農事的活動，第二九一首詩並沒寫得太細緻。一思及此，我們可以同樣的詮釋方法解釋之。詩真正的意義，可以在這種讀法中讀出，就好像具備某種熱忱，我們也可以之解釋別的詩。這些詩的共同點，或多或少都可以「禮儀」一詞定義之。

翼翼良耜！

俶載南畝。

播厥百穀，

<sup>68</sup> 《國語》，卷 4，頁 6a。

實函斯活。  
 或來瞻女，  
 載筐及苜，  
 其饗伊黍。  
 其笠伊糾，  
 其鍤斯趙，  
 以薺荼蓼。  
 荼蓼朽止，  
 黍稷茂止。  
 獲之挈挈，  
 積之慄慄。  
 其崇如墉，  
 其比如櫛，  
 以開百室。  
 百室盈止，  
 婦子寧止。  
 殺時犉牡，  
 有掇其角。  
 以似以續，  
 續古之人。

這首詩以「良耜」起述，清楚顯示全詩攸關田事。以「良」釋「耜」，耕種起來其聲「戛戛」（浙浙）。據馬瑞辰，「戛戛」意為尖銳之聲<sup>69</sup>。「戛戛」這複聲字，也是擬聲詞，聞之馬上會讓人想起「稷」或「小米」，不論就「聲」（兩者皆發 \*tsiak 音）<sup>70</sup>，或就「形」（戛：稷）言之<sup>71</sup>。我們在讀第二九一首詩時，腦際浮現的是后稷這位詩末所稱的「續古之人」。對應各個季節而做的田事，同樣地，也可以解釋為由肢體或精神動作所構成的舞蹈。

<sup>69</sup> 《毛詩傳箋通釋》（臺北重印本，1968年），卷30，頁11b-12a。

<sup>70</sup> Bernhard Karlgren, *Grammata Serica*, pp. 369-370.

<sup>71</sup> 馬瑞辰前揭書。

這一首詩可以分成幾章，由農人和顯然係其妻子的工作組成，魚貫有序，一氣呵成(1. 5)。跳舞的人，兩者都有，甚至包括他們的孩子(1. 19)。就全詩觀之，自然如何恩賜辛苦工作的人，詩中寫來清楚：例如雜草不生，有利麥子成熟。從每句中不同的工作看來，時間很容易可以分成幾個區塊，分配給各別的所謂「演出」，就如同第二九〇首詩一樣。詩序要得人賞識，要從這個角度詮解。如同第二九〇首詩，第二九一首詩的高潮出現在豐收一景上，而其在儀式上的終點(dénouement)和其他功用一樣，也會把舞序解開。和任何古典戲曲一樣，高潮和結局接踵而來。這些田事的頌歌中，這方面最顯然的例子是第二七九首詩。這首詩開頭明陳，在大豐收之年，收作物充斥糧倉。就在大豐收的陳述之後，歌者唱道他們如何從祭祖用的穀類釀酒。農事如有任何神秘，儀式中會剝露出來，而這一點會加快來年的庇佑。

上面討論過第二七五、二七六、二七七、二七九、二九〇及二九一首詩。朱熹論道，這六首組成有些學者所謂的〈豳頌〉<sup>72</sup>。朱熹的說法，無疑因這些詩可讀為一體，其主題和第一五四首詩一樣。後者意象豐富，早期農家的生活講來不一，是《詩經》中經典的農事詩中極為特出的一首。這個講法果然成立，有其意義，則我們恐怕得重組上面已論詩的詩序，方能修正〈豳頌〉，讓第二七九首詩殿後。整個詩組的順序，就像第一五四首詩聚焦的農事一樣，文體風格乃一步步提高。在語言和儀式的內涵上，彼此都有所異。就其功能而言，恐怕還高過第一五四首詩。儘管如此，從現代人看重的某些詩藝來看，第二七九首詩無疑並未高過第一五四首。

雖然如此，我們要了解這些農事詩最早的意義，便不能否認在〈豳頌〉六首之外，我們還得考察第二九二首詩。這一首詩是傅斯年所定義的「稷田之舞」的第三首，也是最後一首。傅斯年極為強調這首詩，謂之「尤像豳七月末章」<sup>73</sup>。我們因此可以結合上述〈周頌〉在這方面的說法，回頭重新強調本文稍早討論的新分類：「稷田之舞」實則必須包括上文重排的這六首詩，然後添上第二九二首詩。無可否認，第二九二首詩最符合獻祭后稷的儀典：

絲衣其紕！

載弁俅俅。

自堂徂基，

<sup>72</sup> 見其對〈豳風〉及第 291 首詩的通論。另見阮元〈釋頌〉。

<sup>73</sup> 《傳集》，第 2 冊，頁 33。

自羊俎牛，  
 籥鼎及鼐。  
 兕觥其觶，  
 旨酒思柔。  
 不吳不敖，  
 胡考之休！

這首詩的重點，在描述獻給「胡考」（偉大的先祖）的儀典<sup>74</sup>。在《詩經》裏，「胡考」只出現過兩次，另一次是在第二九〇首詩中，我們也列之於后稷的大典中。這個詞的命名因《詩經》中有套語現象，我疑其專指后稷。第二九二首詩雖然不談農事，也應該納入這組詩中。其結尾和傅斯年的結論一致，乃因其結構功能和第一五四首最後的詩節可比所致。

這七首詩組成「稷田之舞」這個儀典，我們應該就此再贅數語。第二九〇首詩的〈詩序〉提及「尸」這個角色，我們又能看到這些詩之所以傑出的戲劇表演<sup>75</sup>。當然，每一首詩都有可能獨立成舞。如同我們討論第二九〇及二九一首詩時之所示，這些詩都為祭獻后稷而吟。各詩獨立，其行為準則顯示的乃季節之推移，其儀式模倣的是自然。此外，這七首詩獨立觀之，變成是「靈星」的完整演出，而此星恰為農業的護佑星辰<sup>76</sup>。后稷之靈，似乎貫穿演出。在此一語境裏，整個祭典的高潮都可在第二九〇和二九一首詩裏出現。豐年的景象，這裏寫得非常生動。收場從第二七九這首短詩開始，貫徹在第二九二這首詩中。跳到第二九二這首詩時，典禮禮成。因為這首詩直寫牲禮，在開演整個禮儀時，便賦有決定性的力量。農業勝利的神秘，同時揭開：大家要尊敬后稷，效法他，祭拜他，尤其要注意牲禮，好像這才是刻苦務農的目的。由於農事已帶儀式色彩，因此也可視為產業之一，而這反過來又建立且恆化了儀式。周人的舞容，沒有比此刻看來更輕鬆的了；他們和韻而舞，婆娑而舞，每一支舞都這樣跳，把自然所賦盡情跳出。

<sup>74</sup> 「胡」的意思，參見馬瑞辰前揭書，卷 30，頁 10b。

<sup>75</sup> 參見註 53，另見阮元〈釋頌〉。

<sup>76</sup> 這也就是說，我們完全接受〈詩序〉之說。很多重要的《詩經》學者並不讚同〈詩序〉此說，例如朱熹就棄之不顧；姚際恆則認為這個觀念很怪異，見其《詩經通論》（香港重印本，1963 年），頁 348-349。

## 五、結 語

西周在紀元前七七一年傾圮，此後周代文化唯魯國固守之<sup>77</sup>。周景王元年(544 BCE)，吳公子札過魯。據《左傳》，他從南出使北方，在魯國請觀於周樂<sup>78</sup>。魯國的樂工上臺為他演奏一輪，全程大約有《詩經》這麼長，而次序幾乎也是今人所讀《詩經》的次序。在這一年之前，《詩經》的形貌顯然已定。

整個樂聲中，公子札幾不離席，而且每聽完一部分，也就是每觀樂工奏畢《詩經》的大類之一，就脫口評了幾句，全神貫之。他的評論不長，但都切中肯綮，充滿歷史和人倫上的典故。可見在文化場合，吳公子洞見出人，每每一針見血。我們可以想見奏樂的整個過程，可以想見奏到頌歌時，高潮迭起。這頌歌必然是〈周頌〉，因為公子札先一步就求觀周樂<sup>79</sup>。樂工奏畢頌這一部分的詩，公子札擊節而嘆的話可就長了：

至矣哉！直而不倨，曲而不屈；迥而不逼，遠而不攜；遷而不淫，復而不厭；哀而不愁，樂而不荒；用而不匱，廣而不宣；施而不費，取而不貪；處而不底，行而不流。五聲和，八風平；節有度，守有序。盛德之所同也！<sup>80</sup>

我們得注意一點，吳公子觀樂之時，距〈周頌〉的形成，五百春秋已過，而且不止這些年歲。〈樂記〉顯示，在孔子的時代，舞蹈的形式已不復原來。如何跳？孔子及時人只能憑臆測恢復一些<sup>81</sup>。據《左傳》所述，公子札在觀頌之後，另也聆賞了其他一些舞樂，而這點似在指出，或許在孔子出生之前，〈周頌〉就已舞樂分途，不復為一體了。吳公子所觀舞頌之一，是所謂的「大舞」，然而再據《左傳》，「大舞」所呈現的也不過是魯人想像的周人原本的舞蹈。公子札見樂工演大舞，不禁嘆道：「美哉，周之盛也，其若此乎？」<sup>82</sup>這些讚嘆，應在稱美舞技，並非針對聲韻、音樂和舞蹈的合而為一而發。但在另一方面，公子札對「頌」的讚許，直接有力，似乎就是針對和樂而舞的「詩」而發。此所以接下來的時代，孔門弟子已在舞《詩

<sup>77</sup> 這裏的繫年，我據陳夢家：《西周年代考》，頁 50。

<sup>78</sup> 《春秋三傳》（臺北重印本，1962 年），頁 400。

<sup>79</sup> 從〈周頌〉的大系統來看，〈魯頌〉應該也合奏在內。

<sup>80</sup> 《春秋三傳》，頁 400。

<sup>81</sup> 見〈樂記〉，頁 4b-7a。

<sup>82</sup> 《春秋三傳》，頁 400。

三百》了<sup>83</sup>。這個結果，我們應視之為另一個大嘗試，目的在恢復遠古某一藝術的大成之集。

不過本文只是一個小嘗試，寫來在提出一個設想，周告世人過去二千五百年來中國的人文傳統之一，是在模倣一種藝術。這種藝術，我們或可稱為「周人的舞容」。

---

<sup>83</sup> 《墨子·公孟》，四部備要版，卷 12，頁 4a。

