

The Four Kinds of Representations of Witchery Aesthetics in “I Ching”

Wang Zhenfu

Abstract: Xiang, Sheng, Shi, Qi are the four kinds of representations of witchery aesthetics in I Ching. First of all, Xiang, quoting from the book Yi Zhuan, means “Jian(Xian) (Image is what is presented in your mind). As a kind of mental image, track and atmosphere, Xiang appears in mind. Xiang means image. The metaphysical part is Tao. The physical part is Qi. Xiang is in the middle and acts as the intermediary of Dao and Qi. The witchery image (the transition from image of objects, the witchery mental image of witches, the hexagrams and lines symbols system, to the witchery mental image of the person who is under divination), and the esthetical poetic image (the transition from image of objects, image of the creator's esthetical mind, the language words and symbol system in works, to the mental image of aesthetic acceptance), act as heterogeneous isomorphism. The heterogeneous part is about witchery and poetic, the isomorphism part is about the transitions between witchery and poetic, which are all dynamic and four-dimensional. Secondly, about Sheng, Yi Zhuan says that celestial and terrestrial forces in harmony. The main hexagram of Hexagram Bi is Hexagram Tai that made up of Qian (heaven) and Kun (earth). The views of “the great virtue of heaven and earth being life”, “life giving birth to a new life being I (changes)”, are a vital proposition of Chinese life-culture. The concept of Chinese life-culture starts from Yi Zhuan, from which the witchery part of “le sheng” (cheer for life) about “tian wen” (celestial) and “ren wen” (terrestrial) is one of the humane essence that Chinese aesthetics tragedy tradition lacks of. The third is Shi. Every single diagram from the eight diagrams of I Ching and the 64 hexagrams, along with Taiji Diagram and the Square Diagram of the 64 hexagrams, are all about “Shi (time) structure”. “Guashi” (time of hexagram) is more important than “Guawei” (position of hexagram), which contains the awareness of “witchery time”, which is typical in Chinese culture. The concept of “witchery time” in I Ching is similar to “present time” and “phenomenological intuition” in “poetic time” from phenomenological esthetics. “Witchery time” is the “prehistoric” humane awareness of “poetic time”. The fourth is Qi. The root of divination in I Ching is Qi. Qi is “Xian (Gan)” (sense), and the reason that divination could be efficacious is because of Qi, which is interaction and harmony between heaven and man, which is realized by witchcraft. Yi Zhuan says that the essential Qi created all things on earth, and wandering soul is the change that is the early cultural concept of philosophy that human life is the gathering of Qi, and when it is gathered, you will be alive; when it is dispersed, you will be dead in Chuang Tzu. The “Qi field” created from posterior Eight Diagrams aggregate in I Ching is in harmony with aesthetic conception and artistic conception. The aesthetical significance of “Xiang, Sheng, Shi, Qi” in I Ching is in the position between destiny and activity, divinity and humanity, worship and aesthetics.

Keywords: *I Ching*; witchery; poetic; Xiang; Sheng; Shi; Qi

Author: Wang Zhenfu, Master of Arts, graduated from Department of Chinese Language and Literature, Fudan University in 1969 where he worked as a teacher after graduation. He became associate professor in 1991, professor and doctoral supervisor in 1998. He served as the visiting professor of Keimyung University and Kyoto University of Foreign Studies, adjunct professor of Zhejiang University and Shanghai Jiaotong University, executive Director of the Institute for International Research of I Ching, vice-chairman of the Shanghai I Ching Research Institute. His main interests are in I Ching culture, Chinese aesthetics history, Chinese architectural culture and China Buddhist aesthetics. His main works include *Witchcraft: Cultural Wisdom of I Ching*; *Aesthetics Wisdom of I Ching*; *Intensive reading of I Ching*; *Beauty of I Ching* (Korean version); *The Contextual Process of Chinese Aesthetics History*; *The New Edition of Chinese Aesthetics History*; *Architectural Aesthetics*; *The Architectural Beauty in Ancient Chinese Culture*; *The History of Chinese Architectural Culture*, etc.

中國巫性美學在《周易》中的四種呈現

王振復



[摘要]從文化人類學、文化哲學角度審視，《周易》中的美學智慧，屬於巫性美學範疇而非一般之美學。象、生、時、氣，是中國巫性美學在《周易》中的四種呈現。其一，象。《易傳》云：“見(現)乃謂之象。”作為心靈圖景、軌迹與氛圍，象現之於心。象即意象。形而上者謂之道，形而下者謂之器，象居其中，是道、器之間的一個中介；巫性之象（自物象、巫筮者巫性心靈之象、卦爻符號系統，到受筮者巫性心靈之象的轉換），與審美詩性之象（自物象、創作者審美心靈之象、作品語言文字符號系統，到審美接受心靈之象的轉換），兩者為“異質同構”

關係。所謂異質，一為巫性，一為詩性；所謂同構，兩者各自之轉換，皆為動態四維。其二，生。《易傳》云：“天地交，泰。”貪卦的本卦，即為下卦乾（天）、上卦坤（地）所構成之泰卦。“天地之大德曰生”、“生生之謂易”，是中國生命文化的重大命題。中國生命文化觀自《易傳》始；《易傳》關於“天文”、“人文”之“樂生”的巫性是中國美學悲劇傳統較為缺失的人文根性之一。其三，時。《周易》八卦、六十四卦的每一卦，以及太極圖與八卦、六十四卦方位圖等，都首先是一個“時結構”。“卦時”重於“卦位”，蘊涵以中國文化之典型的“巫性時間”意識。《周易》的“巫性時間”觀，與現象學美學之“詩性時間”的“當下即是”、“現象直觀”之說相通。“巫性時間”即“詩性時間”之“史前”人文意識。其四，氣。《周易》巫筮之根本在於氣。氣即“咸（感）”，巫筮之所謂“靈驗”在於有氣，即通過巫而達成“天人感應”、“天人合一”。《易傳》云：“精氣為物，遊魂為變。”此為《莊子》“人之生，氣之聚也。聚則為生，散則為死”之哲學的前期文化理念；《周易》後天八卦方位九數集群所氤氳之“氣場”，與審美氣蘊、意境相偕。《周易》中所呈現的“象、生、時、氣”之巫性美學意義，處於天命與人為、神性與人性、崇拜與審美之際。

[關鍵詞]《周易》 巫性 詩性 象 生 時 氣

[作者簡介]王振復，1969年畢業於復旦大學中文系，之後留校任教；1991年晉升為副教授；1998年晉升為教授、博士生導師；曾任韓國啓明大學、日本京都外國語大學客座教授，浙江大學、上海交通大學兼職教授，國際易學研究聯合中心常務理事、上海周易研究會副會長；主要從事周易文化、中國美學史、中國建築文化與中國佛教美學研究，代表性著作有《巫術：周易的文化智慧》、《周易的美學智慧》、《大易之美》（韓文版）、《中國美學的文脈歷程》、《中國美學史新著》、《建築美學》、《中華古代文化中的建築美》等。

如果從文化人類學、文化哲學來審視的話，在學科與學術分類上，呈現在《周易》中的美學智慧，屬於巫性美學範疇而非一般之哲學美學或文藝美學。原因在於，原始的“易學”是一種巫學^①。巫具有兩重性——既基於人又通神，在前者是實在的，在後者則是虛擬的。因此，其巫性是半人半神的。從人的角度看，巫是神化的人——假借神的旨意，施行巫術，以達到人的目的；從神的角度看，巫是人化的神——為了達到人的目的，通過巫術，將自己抬到神的高度。巫是人與神之間的一個中介和“模糊”狀態，具有非黑非白、亦黑亦白的文化“灰”色。在人、巫、神三重結構中，巫在觀念與精神上是一個從人到神、從神到人傳遞“信息”的角色。正是緣於《周易》中的美學智慧建立在文化人類學、文化哲學關於巫學的學術理解與研究之上，故祇有自《周易》巫筮入手進行其巫性美學研究，纔是抓住了中國文化及其哲學、美學的基本人文特質。本文特拈《周易》“象”、“生”、“時”、“氣”四個範疇，從巫性角度論述其巫性的美學意義。

象：在形上形下之際、“書不盡言，言不盡意”與異質同構

“象”這一人文範疇進入中國文化視野有其必然性。羅振玉《殷虛書契前編》收錄一“象”字，像動物大象之形，寫作“𠄎”。《說文解字》云：“象，南越大獸。長鼻牙，三年一乳，像耳牙四足之形。”據考，商代及殷商之前，中原地區氣候溫熱，有大象生存於此。1935年秋、1978年春，在位於今河南省安陽市的殷墟王陵區，曾先後發掘祖宗祭祀坑二，出土兩具大象遺骸。此作為巫性祭祀之大象，並非由南方進貢而至。甲骨卜辭有云：“今夕其雨，獲象”^②是其證。

羅振玉（1866—1940）指明，大象“古代則黃河南北亦有之”，“則象為尋常服御之物。今殷墟遺物有鑲象牙，禮器又有象齒甚多。卜用之骨有絕大者，殆亦象骨。又，卜辭卜田獵有‘獲象’之語。知古者中原有象，至殷世尚盛也”；並錄王國維（1877—1927）所引《呂氏春秋·古樂》“商人服象為虐於東夷，周公乃以師逐之，至於江南”作為有力佐證。^③

時至商周之際，中原氣候驟寒，大象畏寒而南遷。戰國時期，動物大象已在中原絕迹多時。汪裕雄（1937—2012）的《意象探源》一書，對由動物大象向人文之“象”這一轉嬗、生成有較早與貼切的解讀。^④當時，中原民人偶爾從地下挖出動物殘骸，便疑為“死象之骨”。此《戰國策·魏策》之所以有“白骨疑象”之言。《韓非子·解老》稱：“人希見生象也，而得死象之骨。案其圖以想其生也，故諸人之所以意想者，皆謂之象也。”

可見，凡是人文及其審美之“象”的本義，實始於動物大象於人心所醞釀之心靈圖景，並非指客觀形器。人文之象，指人所“意想者”。某人、某物、某景曾被目見、接觸、感受而留遺的一切心靈記憶、印象、圖景、軌迹甚或心靈氛圍，即謂之“象”。

《易傳·繫辭上》云：“見乃謂之象，形乃謂之器。”象異於形。形器為事物之空間存在樣式，其“見”（現）之於心靈者，為與形器相對應的心靈之象。張岱年（1909—2004）曰：“‘見乃謂之象，形乃謂之器’，表示一個重要意思，即象與器都是可感而知的，但象僅是視覺的對象，形不但是視覺的對象，而且也是觸覺的對象。”^⑤此說有待商榷。形（器）為五官感覺之對象，但人文之象原本是指“見”（現）於心靈的印象、映象與意象等等，並非指“視覺的對象”。《周易》用以算卦的卦爻之“象”，實際指卦爻符號（形）。《易傳·繫辭上》云：“天垂象，見吉凶，聖人象之。”此“天垂象”之象，實指天空、蒼穹之形在心靈之印象。其“見”之於心靈的神秘感覺，即心之象。“見”即現，即吉凶意識、觀念與情感等現之於心

① 王振復：《周易的美學智慧》（長沙：湖南出版社，1991），第1章。

② 羅振玉：《殷虛書契前編》（三·三一·三），《殷虛書契五種》（北京：中華書局，2015）。

③ 羅振玉：《增訂殷虛書契考釋》，《古文字詁林》（上海：上海教育出版社，2003），李圓編，第8冊，第445頁。

④ 汪裕雄：《意象探源》（合肥：安徽教育出版社，1996），第30頁。

⑤ 張岱年：《中國古典哲學概念範疇要論》（北京：中國社會科學出版社，1987），第108頁。

靈；“聖人象之”的象，為動詞，指“見”於心靈之神秘天象，以卦爻符號表示之。

從《周易》心象而言，此象究竟在何處？《易傳·繫辭上》云：“是故形而上者謂之道，形而下者謂之器。”可見心靈之象，是在形下之器與形上之道之際。人文心靈之象，“形而中”也。此象，不如“道”那樣絕對抽象而形上，亦不如器絕對具象而形下，實為半抽象半具象而“形而中”。

《易傳·繫辭上》云：“子曰：‘書不盡言，言不盡意’。然則聖人之意，其不可見（現）乎？子曰：‘聖人立象以盡意，設卦以盡情偽（引者註：此“情偽”，指事物、事理之真真假假），繫辭焉以盡其言，變而通之以盡利，鼓之舞之以盡其神。’”既稱“書不盡言，言不盡意”，又言“聖人立象以盡意”，此表述不免讓人困惑。從思維對存在、從認識世界與審美審視言之，究竟是“立象以盡意”，還是“書不盡言，言不盡意”？

如果“立象”能夠“盡意”，須滿足如下條件：從客觀事物（實）到“見”於巫之心靈或審美心靈之象（虛），再到文化符號包括《周易》筮符或文藝作品符號系統（實），再到受筮者或審美接受者的心靈之象（虛），再回歸於客觀事物此一原點，此即鄭板橋（1693—1765）所說的從“眼中之竹”到“心中之竹”到“手中之竹”到“心中之竹”再回到“眼中之竹”。這一認知、表述世界及其審美的四者之間，必須做到絕對同態對應、同構對應，其中的任何環節、任何信息皆不能遺漏或增減。然而，這卻是難以實現的。

書、言、意、象這四者運化、轉換之間，無論如何，祇能是簡化之對應而不能達成絕對傳真即同態對應、同構對應。例如，唐人李白《望廬山瀑布》“日照香爐生紫煙，遙看瀑布掛前川。飛流直下三千尺，疑是銀河落九天”之詩唱，想像之豐富與奇特，令人讚嘆。然其僅寫了詩人眼中、心中、手中爾後勾起讀者眼中、心中此時此地之廬山瀑布與銀河的某些人文聯繫。此詩之銀河意象，僅是瀑布無數意象之一種。瀑布與銀河，與世界無數人物、事件、心靈之其餘一切聯繫，均被捨棄。詩人與讀者之其餘不同時域、心情與心境等等，亦嚴重影響其詩境的構成及其接受，其意象之建構或消解所出現的無數可能性，亦被捨棄。

因此，就巫筮文化與審美而言，“書不盡言，言不盡意”，為普遍之原則、不二之鐵律。即使“聖人”，亦斷無可能做到“立象以盡意”。西方哲學、美學有並用之兩大命題：“語言是存在的家，人以語言之家為家”^①；“語言即思想之牢籠”。此有如《周易》“聖人立象以盡意”與“書不盡言，言不盡意”。前者為相對，後者為絕對。

從《周易》巫筮之象的轉換與文藝審美之象的轉換關係加以審視，兩者異質同構。

從神秘的客觀事物（實）、占筮者巫筮心靈之象（虛）、卦爻巫筮符號系統（實）到受筮者心靈之象（虛）而作出巫術吉凶之占斷此一意象之轉換，與文藝審美之象的轉換，即從社會生活（實）到作者審美心靈之象（虛）、作品文字符號系統（實）到審美接受者心靈之象（虛）而作出審美判斷此兩者之間，確為異質同構關係，兩者皆具“實—虛—實—虛”之轉換結構。例如，《周易》晉卦，筮符為坤下離上，坤為地，離為火為日，晉卦乃旭日初升之象，即“旦”。其一，先民所見東升之旭日，為客觀存在之朝暉實景；其二，旭日噴薄之形態“見”於先民心靈，以為無比神秘神奇，此《易傳》之所以曰“在天成象”，遂構成拜日的屬巫之心靈虛象；其三，為推斷吉凶休咎，進而畫出晉卦筮符，用以占筮答疑，此為筮符實形；其四，以晉卦卦符進行占筮，受筮者據此受筮於心靈，得出所謂吉凶禍福之體會與判斷，則又為一心靈虛象。以審美言之，從藝術作者所觀之旭日噴薄，云蒸霞蔚（外在實景），遂詩情生啓、有所感興（成審美心靈虛象）而寫為歌詩、譜成樂曲或繪以畫作等（作品符號系統），進而投入審美接受過程、領域（審美心靈虛象），此乃藝術、詩性創造與審美之全過程，恰與巫筮之全過程及其結構相對應，僅兩者人文屬性不一。

① [德]馬丁·海德格爾：“論人道主義”，《存在主義哲學資料選輯》（北京：商務印書館，1963），熊偉編，上卷，第86頁。

可見，文藝審美的根因根性之一，在於原古巫術、巫性之文化；文藝的審美屬性，根植於巫術、巫性。

生：“生生之謂易”、“天地交，泰”的“天文”與“人文”之美

甲骨卜辭有“生”字，寫作“𠄎”，為草木初生之象形。《周易》屯卦，震下坎上。項安世（1129—1208）《周易玩辭》云：“屯者，始難之卦也。”《易傳·序卦》：“屯者，物之始生也。”先民因悟“始生”之尤為艱難而崇祀不易之生命。《易傳·繫辭》有“生生之謂易”、“天地之大德曰生”之名言，其推重生命哲學、生命美學之思自不待言。可這僅僅是戰國中後期《易傳》的生命思想，那時中國文化的生命意識已然大為覺醒且蓬勃地進入文化、哲學與美學等領域。這與殷周之際及之前先民創設《周易》卦爻筮符時的情形，殊為不一。

學術界曾經研究、探討《周易》卦爻筮符的原型問題。儘管易之古筮，在於預測人之生命、生存與生活的吉凶休咎，然其人文原型卻並非在於“生”。《左傳》僖公十五年云：“筮，數也。”《易傳·繫辭上》：“極其數，遂定天下之象。”《漢書·律曆志》：“自伏羲畫八卦，由數起。”張政烺（1912—2005）曾統計“數字卦”凡三十二，參與巫筮的數字自一至九的出現次數，以“六”最多（64次），其次是“一”（36次），“二、三、四”概不出現。原因是，此數字卦“直書”之故，“寫在一起不易分辨是哪幾個字，代表哪幾個數，所以不能使用，然而這三數並非不存在，而是筮者運用奇偶的觀念當機立斷，把二、四寫為六，三寫為一，所以一和六的數量就多起來了”。其結論為，“殷周易卦（引者：即數字卦）中一的內涵有三，六的內涵有二、四，已經帶有符號的性質，表明一種抽象的概念，可以看作陰陽爻的萌芽了”。^①關於這一見解，近有丁四新教授提出了不同見解：“張先生曾認為《周易》陰陽爻畫來源於筮數‘一’、‘六’，現在看來這一具體結論是不正確的。”^②而從一般原型言之，並未否認《周易》卦爻起之於數。湖北省江陵縣天星觀一號楚墓出土的數字卦殘簡筮數為一、六、八、九；安徽省阜陽縣出土的殘簡為一、六；長沙市馬王堆漢墓出土的帛書《周易》與上海博物館藏楚竹書《周易》為一、八；今本即通行本《周易》之陽爻稱九、陰爻稱六。從古易之數字卦到江陵天星觀易簡、安徽阜陽易簡、長沙馬王堆帛書易與上海博物館藏楚竹書易而直至通行本《周易》，可見易之數字爻符不斷被簡化而宗奇（陽）偶（陰）的人文歷程。易筮之本，在於象數；易的根因、根性在巫之象數，於此可證。此明清之際王夫之（1619—1692）稱為“象數相倚”：“天下無數外之象，無象外之數。”^③借用法國學者列維-布留爾（L. Lévy-Bruhl, 1857—1939）《原始思維》之言，亦可稱為“神秘的互滲”^④。至於1930年代起關於《周易》陰陽爻原型為“男女性器”之說，可待商榷。

然而，這不等於說通行本《周易》沒有關於“生”的文化、哲學與美學之思。從《易傳》對於屯卦（其次還有蒙卦）“難生”卦義之發揮，可見其與整個春秋戰國時期關於生命之意識、理念與思想相對應。《易傳》而非《周易》本經，是一個不可多得的有關生命之思的重要文本。

梁漱溟（1893—1988）云：“這一個‘生’字是最重要的觀念，知道這個就可以知道所有孔家的話。孔家沒有別的，就是要順着自然道理，頂活潑流暢地去生發。”^⑤此所言“自然道理”，即指“儒家的根本思想，出發於生殖崇拜”^⑥。《周易》有感（“感”之本字）卦，言少男少女相“感（感）”之道。此“感”，首先為無“心”之“自然”的感應。原始儒家倡言“仁”，從字源言，仁者，二人，本指男女。《孟子·離婁上》：“仁之實，事親是也。”《易傳·繫辭上》云：“夫乾，其靜也專（引者註：搏之本字，通團），其動也直，是以大生焉；夫坤，其靜也翕，

① 張政烺：“易辨”，《中國哲學》（北京：人民出版社，1988），第14輯。

② 丁四新：“從出土材料論《周易》卦爻畫的性質和來源”，《哲學門》2（2015）。

③ [清]王夫之：《尚書引義·洪範一》（北京：中華書局，1962），卷4。

④ [法]列維-布留爾：《原始思維》（北京：商務印書館，1981），丁由譯，第201頁。

⑤ 梁漱溟：“東西文化及其哲學”，《梁漱溟全集》（濟南：山東人民出版社，1989），第1卷，第448頁。

⑥ 周子同：“孝與生殖器崇拜”，《周子同經學史論著選集》（上海：上海人民出版社，1983），第77頁。

其動也辟，是以廣生焉。”關於這一言述，朱熹《周易本義》一書稱，乾坤者，男女也。“乾坤各有動靜。於其四德見之。靜體而動用，靜別而動交也。乾一而實，故以質言而曰‘大’，坤二而虛，故以量言而曰‘廣’。”清代陳夢雷（1650—1741）《周易淺述》一書，刪去了朱熹的“於其四德見之”一句，稱“直專翕辟，其德性功用如是”^①。《易傳》以淳樸、直率之表述，莊嚴地宣示生殖崇拜的神聖性。

由此纔得以理解，《易傳》何以如此強調“生生之謂易”、“天地之大德曰生”。

在生死問題上，《周易》及中國文化、哲學與美學以“生”為“思之原點”，不同於世界上有些民族以“死”為“思之原點”。《易傳·繫辭》言“生”之處甚多，唯有一處說及死：“原始反終，故知死生之說。”所謂“原始反終”，即將思之邏輯設定為生，有生必有死，而終於還是生。死是從此生到彼生之邏輯鏈的一個中介（看做暫時狀態）。有如《列子·湯問》“愚公移山”中所宣揚的，個體生命固然會死，而“子子孫孫未有窮盡”矣。

中國文化、哲學與美學之所以鍾情於生，以“樂生”為理想，實起源於巫。巫筮之所謂趨吉避凶，以生為吉而以死為凶，為的是幸福地生而逃避於死。中國人嚮往這一人生理想，此《易傳·繫辭上》所謂“樂天知命故不憂”。中國人的憂患，有如周文王（姬昌，前1152—前1056）當年被商紂王（子受，約前1090—前1044）囚於羑里（在今河南省安陽市湯陰縣境）而演易然。《易傳·繫辭下》云：“易之興也，其於中古乎？作易者其有憂患乎？”文王、屈原（前340—前278）式之憂患，僅僅是“傷時憂國”的情思；《楚辭·離騷》“日月忽其不淹兮，春與秋其代序，惟草木之零落兮，恐美人之遲暮”的“美人”之喻，亦即治國平天下之理想而已。當然，此並非說中國之哲學、美學唯有“樂生”而不涉於其他。新儒家代表人物之一牟宗三（1909—1995）曾強調中西文化、哲學、美學之“會通”，指出中西之際，“一個是生命，另一個是自然，中國文化之開端，哲學觀念之呈現，着眼點在生命，故中國文化所關心的是‘生命’，而西方文化的重點，其所關心的是‘自然’或‘外在的對象’（nature or external object），這是領導綫索”；又說，“重點在生命，並不是說中國人對自然沒有觀念，不瞭解自然。而西方的重點在自然，這也並不是說，西方人不知道生命”。^②然而，兩者對待生命的人文態度確為不一。

佛教東來之前，中國文化及其哲學、美學之憂思，為生活之憂而非生命之憂，為人格之憂而非人性之憂。凡此，皆由遠古巫文化之根因、根性所決定；巫筮之趨吉避凶，實乃“趨生避死”。

與“樂生”之思相呼應，雖先秦偶爾稱言“崇高”，如《國語·楚語上》“土木之崇高”，實指宮室的高大壯麗，然《易傳·繫辭上》云：“崇高莫大於富貴。”“富貴”為“樂生”理想之一，無論古今。然人生坐擁財富與權勢之時，其人格可以崇高，也可以卑下，此絕非美學意義的悲劇性崇高。

這不等於說，《易傳》關於生之思一概否定了人生之大美；恰恰相反，它是對於這一東方偉大民族獨異之“天文”（自然美）、“人文”（人工美、道德善）的肯定。

《周易》有賁卦“䷖”，離下艮上。《易傳·象辭》云：“賁，亨。柔來而文剛，故亨。分剛上而文柔，故小利有攸往，天文也；文明以止，人文也。”

其一，全卦三陽三陰，“陰陽合德，而剛柔有體”，故“亨”。

其二，“柔來而文剛”，指賁卦之下卦離的本卦為乾“☰”，由坤卦“☷”的一陰（柔）爻，來就於乾九二而變爻為賁卦之下卦離六二，即乾變離。

其三，“分剛上而文柔”，指賁卦之上卦艮的本卦為坤“☷”，由乾卦的一陽（剛）爻，來交於坤上六而變爻為賁卦之上卦艮上九，即坤變艮。

① [清]陳夢雷：《周易淺述》（上海：上海古籍出版社，1983），卷7。

② 牟宗三：《中西哲學之會通十四講》（上海：上海古籍出版社，1997），第11頁。

其四，可見賁卦之本卦，為乾下坤上之形，即為泰卦“☵”。《易傳·象辭》云：“天地交，泰。”乾天坤地即“天地交”。其人文之原型，即男女相感相悅。泰卦者，男女即天地相“感”之象。《易傳·繫辭下》云：“天地氤氳，萬物化醇；男女構精，萬物化生。”此之謂“天文”，亦梁漱溟所言“自然道理”之“自然”。以美學言之，可稱為“自然美”。不同於世間其他人物、事物與環境之美，此實為人生本在之美。正如蘇淵雷（1908—1995）在《易學會通》中所言：“縱觀古今中外之思想家，究心於宇宙本體之探討，萬有原理之發見者多矣。有言‘有無’者；有言‘終始’者；有言‘一多’者；有言‘同異’者；有言‘心物’者，各以己見，鉤玄闡秘，顧未有言‘生’者。有之，自《周易》（引者註：實指《易傳》）始。”^①《易傳》言“生”之美，可謂別具一格。它並非指一般的生之漂亮美麗，而指生命本始、本在之美。

其五，《易傳》又說，“文明以止，人文也”。何為“人文”？但看賁卦之下卦為離，《易傳》稱“離為火”，初民發現與學會使用火，此乃歷史學意義的文明之始；賁卦之上卦為艮，《易傳》曰“艮為山”、“艮為止”。因而，整個賁卦，象喻“文明以止”。止，“趾”之初文。“文明以止”，指人之言行合乎道德規範。因而，這裏所言“人文”，實為與審美相繫之道德修為的“文明”，指倫理之美善。如果說，從歷史學看，自人類發明、使用文字，即為“文明社會”之始；從人類學審析，“文化”即“自然之人化”兼“人化之自然”，那麼，所謂“文明”指文化發展之過程與程度。如此說來，歷史學家所稱文字發明與使用前之所謂“野蠻社會”，其實亦具“文明”屬性與“文明”之美善的。

時：“卦者，時也”、“幾者，動之微”、“當下即是”與“現象直觀”

時，為《周易》又一重要範疇。甲骨卜辭有一“時”字，下為大地、上為禾苗之形，象禾木生長於大地，本表“農時”之義。卜辭有“乙卯卜。貞：今時泉水來”^②之記。

《易傳》言“時”尤多。如稱乾卦“六位時成”、“與時偕行”、“與時偕極”，稱乾德“與四時合其序”，坤德“承天而時行”，大有卦“其德剛健而文明，應乎天而時行”，隨卦“而天下隨時，隨時之義大矣哉”，觀卦“觀天之神道，而四時不忒”，賁卦“觀乎天文，以察時變”，損卦“損益盈虛，與時偕行”，革卦“天地盈虛，與時消息”，等等，不勝枚舉。

沒有哪一先秦古籍如《周易》這般如此重視中國文化之“時”問題。那麼，《周易》一書所言“時”，究竟指什麼？

王弼（226—249）《周易略例》有云：“夫卦者，時也；爻者，適時之變者也。”^③這便是說，《周易》六十四卦每一卦、八卦每一爻以及先天、後天八卦方位圖，等等，皆首先為一“時”結構，此即巫性之卦時、爻時的運化、變易模式。從“十二消息卦”即從一陽息陰（復）、二陽息陰（臨）、三陽息陰（泰）、四陽息陰（大壯）、五陽息陰（夬）、六陽息陰（乾），至一陰消陽（姤）、二陰消陽（遯）、三陰消陽（否）、四陰消陽（觀）、五陰消陽（剝）、六陰消陽（坤），構成了一個四時運化之時運結構與模式。算卦以變爻占測人事之命運休咎。爻之變於當下，此即王弼所言“適時”，指“暫態”。

這一時運變化模式，筆者稱為“巫性時間”。所謂“巫性時間”，是指《周易》巫筮關乎人之命運的預測和把握。這裏，“命”可稱為神性時間，“運”則指人性時間。《周易》巫筮文化的時間意識，處於神、人即神性時間與人性時間之際。在《周易》看來，人的命運可通過巫筮得以把握，此為“知幾”^④。亦可稱之為巫性意義的“當下”亦即“照面”，契合於海德格爾所

① 蘇淵雷：《易學會通》（鄭州：中州古籍出版社，1985），第62頁。

② 胡厚宣：《甲骨續存》（上海：群聯出版社，1955），二·一五四。

③ [魏]王弼：《周易略例·明卦適變通爻》，《王弼集校釋》（北京：中華書局，1980），下冊。

④ 王振復：“《周易》時間問題的現象學探問”，《學術月刊》11（2007）。

謂“時間到‘時’”^①。“暫態”即“時間到‘時’”。

《易傳·繫辭下》云：“知幾，其神乎？”“幾者，吉（引者註：疑此缺一凶字）之先見者也。”“唯幾也，故能成天下之務。”幾，巫筮之物事轉機與人命運吉凶之先兆或曰蛛絲馬迹，猶“風起於青萍之末”。此即“當下”、“暫態”化變之始，《易傳》稱“動之微”。

幾，“機”之本字，從幺，微奧、幽細之義。《列子·周穆王》：“因形移易者，謂之化，謂之幻。”幻，從幺。《文選》載張衡《西京賦》有“奇幻儵忽”，指巫筮爻變之“奇幻”，發生於極短即不能再短之一瞬間。“儵忽”亦稱“倏忽”。《莊子·應帝王》曰：“南海之帝為倏，北海之帝為忽，中央之帝為渾沌。”《楚辭·九歌·少司命》：“倏而來兮忽而逝。”倏，指犬疾行之時速；忽，《孫子算經》：“度之所起，起於忽。欲知其忽，蠶吐絲為忽。十忽為一絲，十絲為一毫，十毫為一厘，十厘為一分。”指極微之空間長度，轉義指極微之時段。《易傳·繫辭上》有云，巫筮之“幾”者，“故神無方而易無體”，“陰陽不測之謂神”，“唯神也，故不疾而速，不行而至”。此是。

從哲學、美學而言，“幾”，時機、時運、機運、機會、機緣之謂，人事命運的一種契機。“知幾，其神乎”的“知幾”，通於現象學所謂“當下即是”；“其神”者，一半是對“天命”及其神性時間之崇拜，一半是對人與人性時間之把握，此把握被孔子（前551—前479）稱為“知天命”。

柏格森（H. Bergson, 1859—1941）時間哲學之後繼者與發揚者海德格爾（M. Heidegger, 1889—1976）說：“我們把如此這般作為曾在着的有所當前化的將來而統一起來現象，稱作時間性。”^②此乃理解現象學時間觀的關鍵之語。其要義在於，“當下即是”指“當下”時間性。時間具矢性。時間之流漸，由曾在（過去）、此在（當下）、將在（未來）所構成。曾在，已經過去之此在，與此在、將在兩者即將成為過去；將在，將來之此在與必將成為過去；此在，處於曾在、將在之際的“暫態”即“當下即是”。曾在與將在，因曾經或有待前來於當下而“在”。史學所言“當下”或曰“當代”，可指一個相當長之時段。現象學所言“當下”，其實僅指處於曾在、將在之際一瞬間。假設以一直線象示時間流行之矢性向量，以曾在為負、將在為正，則時間現象學之謂“當下”（當在），可以“○”表示。此亦類於莊子（約前369—前286）所言“倏忽”、佛禪之“剎那生滅”然。

胡塞爾（E. G. A. Husserl, 1859—1938）稱時間現象學“首先標誌着一種方法和思維態度，特殊的哲學思維態度和特殊的哲學方法”^③。由這一特殊之“態度”與“方法”看《周易》巫筮，則其巫性時間觀，實際在專注於變爻之剎那；抓住當下之“幾”而為當下吉凶之“象”，便剎那“見”（現）之於此“心”（心靈）；遂斷以吉凶，使人事命運“當下”“照面”；占吉凶、省往來、決猶豫，似“黑暗”之世界一下被“照亮”。此乃巫性意義之“現象直觀”。其通於現象學的哲學與美學，已無疑問。毋庸贅言，審美亦為“現象直觀”。觀王羲之《蘭亭序帖》、蘇東坡《前赤壁賦》、徐悲鴻《奔馬》之美，或仰望崇峻之危磊或蒼穹之高遠等等，其心境皆為暫態之愉悅、頓悟之直觀。待要思慮其何以美麗、崇高，則已離棄審美之境而入於審美之評斷。可見，巫性時間、詩性時間，兩者亦為“異質同構”。其實素不一，卻因“觀象”之“同構”性，而可從巫筮走向審美。

《周易》有關巫筮“當下”之“時”的理念，給人啓迪良多。人是一種善於瞻前顧後的“文化動物”。瞻前者，理想也，嚮往未來；顧後者，戀舊也，眷戀過往，以為唯有將“將在”與“曾在”攥在自己手中，即可把握自己之命運與前途。然則，人總是輕忽、慢待“當在”（當前），總是對“當在”忘乎所以，此以海德格爾之言言之，稱為“時間遺忘”。此乃無可救藥“人性之

①② [德]馬丁·海德格爾：《存在與時間》（北京：生活·讀書·新知三聯書店，1999），陳嘉映、王慶節譯，第375、372頁。

③ [德]胡塞爾：《現象學的觀念》（上海：上海譯文出版社，1986），第24頁。

弱點”與人生之悲劇，在於我總不“在場”矣。^①

氣：“精氣爲物，遊魂爲變”、“通天下一氣耳”與氣韻、意境之美

“氣”，卜辭寫作上下兩畫加中間一點或一短畫，曾被錯釋爲“三”。後寫作“气”，再演變爲“氣”、“氣”二字。從其原本字形看，既象形又表意。象河川忽而流湧滔滔、忽而乾涸見底，象示先民對此一自然現象的神秘與敬懼之感。“气”字上下兩畫象河之兩岸，中間一點（後演變爲一短畫），表示水系忽湧忽涸於此及先民之巫性的神秘體驗。先民對於河流突然洶溢突而乾涸難以理解，遂令其心靈落入人文迷氣之際，迷信超自然超人爲之神秘感應，可決定人的生存遭際、吉凶禍福。故《說文解字》稱“气”爲沔之本字：“沔，水涸也。”“气”，後來演化爲“氣”，從米，蓋因古人進而以氣解釋人生命本原之故。生命有賴於食穀，故“气”從米而爲“氣”。孔子以“血氣”言人生“三戒”：“君子有三戒。少之時，血氣未定，戒之在色；及其壯也，血氣方剛，戒之在鬥；及其老也，血氣既衰，戒之在得（引者註：貪）。”^②此所言“血氣”者，即爲“精氣”。

《易傳·繫辭上》：“精氣爲物，遊魂爲變，是故知鬼神之情狀。”“精氣”作爲“元物”而存有，遂令人之肉身得以生存。人之肉身一旦死亡，“精氣”依然“活”着，祇是“變”爲“遊魂”（鬼魂）而已。在《易傳》看來，便是真正地“知鬼神之情狀”（實際情況）。此乃準確理解巫性氣論之關鍵所在——氣永遠不死，僅僅改變其存有狀態罷了。受其影響，《莊子·知北遊》云：“人之生，氣之聚也。聚則爲生，散則爲死”，“故萬物一也。是其所美者爲神奇，其所惡者爲臭腐。臭腐復化爲神奇，神奇復化爲臭腐。故曰：‘通天下一氣耳’”。“氣之聚”，人肉體之生；“氣之散”，人肉體之死。人之生死不過是“臭腐”爲“神奇”、“神奇”爲“臭腐”——在於氣“聚”、“散”之際。

學術界一向把莊子關於“通天下一氣耳”作爲哲學、美學命題，認爲他所指之氣是天下萬物之本原本體。殊不知，該命題首先屬於巫性之人文觀；該本原本體有一人文之來源處，便是不死的巫性之氣。莊子關於氣之哲學、美學的思性兼詩性，實原於巫性。莊子的哲學、美學，根植於人“受命”於“天地”的思想：“受命於地，唯松柏獨也正，在冬夏青青；受命於天，唯堯舜獨也正，在萬物之首。”^③人之“受命”者，巫也，道亦然。人“無所逃於天地之間”，如同“父母於子，東西南北，唯命是從”^④。原因在於，人之生死，實爲氣之“聚”、“散”，無可逃避。

託名黃帝之《宅經》卷上有云，“是和陰陽者，氣也”；託名西晉郭璞（276—324）所撰且仿《莊子》體例之《葬書·內篇》稱，“經曰：‘氣乘風則散，界水則止。’古人聚之使不散，形之使有止，故謂之風水。風水之法，得水爲上，藏風次之”；《葬書·內篇》又言，“蓋生者，氣之聚也”。古人迷信命理之墓藏制度而施行風水之術，意在通過“得水”、“藏風”之法，使已“散”之氣（死）重“聚”（生）於“福地”，以庇蔭血族後裔之生耳。

通行本《周易》有“先天（伏羲）八卦方位”與“後天（文王）八卦方位”等圖式，皆爲卦氣即巫氣之表示。

前者方位：乾南、坤北、離東、坎西、兌東南、艮西北、震東北、巽西南。僅從其四正卦言之，爲天（乾）對地（坤）、火（離）對水（坎），此乃古人心目中“理想”的吉氣之風水模式。明清北京紫禁城之平面佈局，爲南天安門、北地安門，從南至北，以中軸綫及其兩邊對稱鋪排，其四郊設天壇（南）、地壇（北）、日壇（東）、月壇（西），構成一如封似閉、氣韻生動的宮殿建築群所組合的政治、倫理制度，其人文之根因、根性，爲《周易》吉利的巫性之氣。

① [德]馬丁·海德格爾：《存在與時間》，第30頁。

② 《論語·季氏》（北京：中華書局，2012）。

③ 《莊子·德充符》（北京：中華書局，2012）。

④ 《莊子·人間世》；《莊子·大宗師》。

後者方位：離南、坎北、震東、兌西、巽東南、乾西北、艮東北、坤西南。此方位圖式，在古代風水學、風水術中的運用更為普遍。如明清北京之四合院平面，一般為南北長、東西短之長方形。其四周牆體封閉，唯其東南隅辟一門戶以供出入，此應在《周易》“後天”之巽位上，此《易傳》所謂“巽為入”。進四合院大門，迎面為照壁（影壁），左行至中而面北，進垂花門，見一天井（中庭），風水學稱為“明堂”，為整座四合院“聚氣”之處。古人相信，中庭不在於大小而須有。有庭則靈，靈不靈全在於這一口“氣”。中庭之正北，為主房，家族長輩與貴賓之居所，地位最正、用材最精、造型最為高崇而品位最顯。此中庭與主房，正應於“後天”大吉之中位。中庭與主房兩側，設相對之東廂、西廂。東廂為家族男性兒輩之居所。故東晉太尉郗鑒派人至宰相王導家選王羲之為婿即“東床袒腹”之故事，必發生於東廂。東廂應於“後天”之震位，以《易傳》“震為長男”為據。西廂為家族女性兒輩之居所，不可錯越。《西廂記》紅娘牽綫、張生跳牆之情事，必發生於此。西廂應於“後天”之兌位，《易傳》“兌為少女”。四合院之離（南）位稱倒座，為男僕之居所，雖應於離火之位，門卻祇能向北開，故曰倒座。四合院之坎（北）位設後房，為女傭之居所，其倫理地位最為低下。此四正、中位與四隅其餘房舍、環境之安排，皆合《周易》“後天”方位之制。以往之研究，述及建築美學、家族倫理及其居住制度，均未探究其人文之根由唯在於巫性之氣這一點。家族倫理及其居住制度之所以不可錯越，是因崇尚巫性風水“聚氣”之故。古人迷信，氣“聚”為生為吉，氣“散”為死為凶。

巫性風水之吉凶，亦與審美相繫。英國學者李約瑟（J. Needham, 1900—1995）說：“在許多方面，風水對中國人民是有益的，如它提出種植樹木和竹林以防風，強調流水近於房屋的價值。雖然在其他方面十分迷信，但它總是包含着一種美學成分。遍佈中國農田、居室、鄉村之美，不可勝數，都可借此得以說明。”^①這一“美學成分”有如蓮花，“出淤泥而不染”，有亭亭淨植之美。

錢鍾書（1910—1998）云：“堪輿（風水）（風水）之通於藝術，猶八股之通於戲劇。”^②就《周易》“後天八卦方位”而言，將八卦所示八個方位加一中位，分別填入九宮格，依清代易學家胡渭（1633—1714）《易圖明辨》卷二，將八卦九宮與九數分別相應，為上中下各三數、左中右各三數與兩斜向三數之和，皆為十五（見圖1）。此即上中下三數，巽（東南）4加離（南）9加坤（西南）2，等於震（東）3加中宮5加兌（西）7，等於艮（東北）8加坎（北）1加乾（西北）6；左中右三數，巽4加震3加艮8，等於離9加中5加坎1，等於坤2加兌7加乾6；兩橫向三數，巽4加中5加乾6，等於坤2加中5加艮8，皆等於十五之數。十五者，吉數也。難怪仰韶文化彩陶盆內側所繪舞者之數亦為十五。此九數的有序群集，寓西方所謂“魔方”（Magic Square）之神秘的美。八卦九宮之九數，實與“河洛”的洛書九數一一相應。由巫性而相應於詩性，美妙地呈現無與倫比的和諧、均衡之美。其為一生氣灌注之“氣場”（Field），在美學上即為氣韻生動之意境。

圖1 九宮圖

4	9	2
3	5	7
8	1	6

《易傳·繫辭上》云：“通其變，遂成天下之文。極其數，遂定天下之象。”此九數之集群，於巫筮、風水言，則為“天命”（命理）兼“知天命”之巫性意義的原古人文符號系統。作為科學理性之數學的一大濫觴，並非數學本身，蘊涵以巫氣、巫性此原始非理性、理性及其意象、意境之“神秘的互滲”，“某種神秘的氛圍，某種‘力場’”。^③

① [英]李約瑟：“中國之科學與文明”，《風水理論研究》（天津：天津大學出版社，1992），王其亨主編，第273頁。

② 錢鍾書：《談藝錄》（北京：中華書局，1984），第57頁。

③ [法]列維·布留爾：《原始思維》，第201頁。