

# “六经皆文”与周代经典文本的诗学解读<sup>①</sup>

傅道彬

内容提要 古典文学的研究应该注重对周代经典文本的研究，与“六经皆史”的命题相平行的理论是“六经皆文”。钱锺书从诗人的立场出发认为“六经皆史”，已是老生常谈，与其说是“古诗即史”，不如说是“古史即诗”，这里包含了“六经皆史”的另一个表达：“六经皆诗”。以六经为代表的周代经典文献，不仅是经学的、政治的，更是文学的、艺术的，是文学的范本。“诗可以观”是周代诗学的重要观念，通过诗的文化考察，可以观礼、观政、观志、观美，可以观察整个社会生活。

关键词 六经皆文 六经皆诗 文言革命 春秋五例 诗可以观

解读诗学，应该从解读经典开始。即使不把“六经”当做“恒久之至道，不刊之鸿教”的神圣教义，仅从文学意义上说，“六经”也是文章与诗学的经典文本，因此很早就有人提出“夫文章者，原出五经”的论点。明清以来不断有人提出“六经皆史”的理论，力图将神圣的经学回归朴素的历史，显示了思想和学术理论的巨大进步。但是仅仅从历史的角度理解经典，很容易遮蔽了经典的诗性品格与艺术灵性。因此钱锺书先生提出，与其说是“古诗即史”，不如说是“古史即诗”，我们可以把文学的诗解释成历史，为什么就不能把历史理解成文学的诗？这样，就不是老生常谈的“六经皆史”，也不是一般意义上的“六经皆文”，而是文学本位基础上的“六经皆诗”。

## 一 “文本于经”与“六经皆文”的理论命题

清代学者章学诚（1738—1801）提出的“六经皆史”<sup>②</sup>的理论，是中国近代学术史上一个重要学术命题。让神圣的经学回归朴素的社会生活，把一切典籍都归于历史学和历史文献学，使得渐趋没落的经学研究峰回路转，柳暗花明，出现了新的曙光与生机。而当人们热衷于分析“六经皆史”的理论蕴涵的时候，却较少有人注意与“六经皆史”理论平行的另一个命题——“六经皆文”。

清代颇负盛名的文学家袁枚（1716—1797）是“六经皆文”的有力倡导者。他在与师友论学的信函中，反复强调六经的本质是文学是文章是艺术，认为“六经者，亦圣人之文章耳”<sup>③</sup>，“六经者文章之祖，犹人家之有高、曾也”<sup>④</sup>，面对六经，袁枚关心的不是原道征圣的抽象意义阐发，而强调了经学的文章属性和审美意义，经学归入了文学，也就归入了他倡导的文学的性情与灵机，因为他的文学观念是“自

① 《庄子·天运》始有“《诗》、《书》、《礼》、《乐》、《易》、《春秋》”“六经”之说，《乐》无文字，依《诗》而立，所谓“六经”，或称“五经”，这里的“六经”称谓，只是沿用旧说而已。

② 章学诚《文史通义》开卷即谓“六经皆史也”，然钱锺书《谈艺录》则以为王元美、胡元瑞、顾炎武等早有“天地无非史而已”之类的论述，王阳明更是明确提出“五经亦史”的主张。然“六经皆史”虽不自章实斋而出，但他在当时条件下重提此论，又作为《文史通义》全书的立论之基，其意义与一般性的泛泛之论确有不同，有开风气之意义。

③ 袁枚《答惠定宇书》，《小仓山房诗文集》第三册，上海古籍出版社1988年版，第1529页。

④ 袁枚《答定宇二书》，《小仓山房诗文集》第三册，第1531页。

三百篇至今日，凡诗之传者，都是性灵，不管堆垛”<sup>①</sup>。在他看来，六经的文学意义甚至大于经学意义：

文章始于六经，而范史以说经者入《儒林》，不入《文苑》，似强为区分。然后世史家俱仍之而不变，则亦有所不得已也。大抵文人恃其逸气，不喜说经。而其说经者，又曰：吾以明道云尔，文则吾何屑焉？自是而文与道离矣。不知六经以道传，实以文传。《易》称修词，《诗》称词辑，《论语》称为命至于讨论修饰，而犹未已，是岂圣人之溺于词章哉？盖以为无形者道也，形于言谓之文。既已谓之文矣，必使天下人矜尚悦绎，而道始大明。若言之不工，使人听而思卧，则文不足以明道，而适足以蔽道。故文人而不说经可也，说经而不能为文不可也。<sup>②</sup>

袁枚认为，明道意义的六经得以流传，是得力于文学意义的辞章之美，把经学与文学、儒林与文苑简单区分开来是牵强的不切实际的。与将文学攀附于经学的“宗经征圣”的理论不同，袁枚强调不是文学攀附于经学，而是经学依赖于文学，“不知六经以道传，实以文传”，明道终究要立足于文学的根基，没有文学基础的“道”最终是没有生命力的。“既已谓之文矣，必使天下人矜尚悦绎，而道始大明”，六经之文，充满辞章之美，充满审美愉悦，在艺术与审美的“矜尚悦绎”中，才能实现政治教化层次上的“道始大明”。如果说“六经皆史”是把经学还原于史学，是对经学的一次解放的话，那么“六经皆文”则是把经学还原为文学，还原为美学，也是对经学的解放，是传统经学观念的一次重要理论转折。

袁枚“六经皆文”的理论，得到后来的思想家们的积极响应。阮元（1764—1849）在《文言说》中将《易传》的《文言》作为“千载文章之祖”。魏源（1794—1857）在他的文艺理论中强调，人的主体地位认为人是有灵性有感情的，言记录下来的文字是一种文化的表现，一种文明的表现。他由此得出“六经皆文”的观点和结论：“六经自《易》、《礼》、《春秋》姬、孔制作外，《诗》则纂辑当时有韵之文也，《书》则纂辑当时制诰章奏记载之文也，《礼记》则纂辑学士大夫考证论议之文也。”因此，六经都是“一时诗文之汇选，本朝前之文献而已”<sup>③</sup>。他的文学概念是广泛的，融合经史百家观念的，认为古代是“贯经术政事文章于一”<sup>④</sup>，主张文学与经学的统一，回归早期的经术与文章浑融一体的文化气象。长期以来人们有种误解，以为中国近代文学理论的发生是在对抗经学中产生的。事实上，许多情况下文学的革新，并不是简单地打倒经学，而是以一种新的思想新的目光重新审视经学重新阐释经学。在晚清文学革命的浪潮中，“六经皆文”的思想得到了进一步的阐释与发扬。晚清王棻（1828—1899）说：

文章之道，莫备于六经。六经者，文章之源也。文章之体三：散文也，骈文也，有韵文也。

散文本于《书》、《春秋》，骈文本于《周礼》、《国语》，有韵文本于《诗》，而《易》兼之。文章之用三：明道也，经世也，纪事也。明道之文本于《易》，经世之文本于三《礼》，纪事之文本于《春秋》，而《诗》、《书》兼之。故《易》、《书》、《诗》者，又六经之源也。

“六经皆文”的理论是有着悠久的历史传统和学术渊源的，“文本于经”是古典文艺理论中一种流行的观点。汉代扬雄就有“五经含文”的论述，在经典崇高的理论阐述里，蕴涵着文章的审美形式，所谓“玉不雕，珣璠不作器。言不文，典谟不作经”<sup>⑤</sup>。王充《论衡·佚文》说：“文人宜遵五经六艺为文，诸子传书为文，造论著说为文，上书奏记为文，文德之操为文。立五文在世，皆当贤也。”“五经六艺”是文人为文取法的典范，“言之不文，行而不远”，古代圣贤留给后人的不仅仅是鉴往知来的抽象道理，也是文采斐然、辞章灿烂的传世文章。刘勰《文心雕龙》对文学演进历史的描述，是从经学开始的，是以经学的演进为发展线索的，是立足于“宗经征圣”的基本理论的。《文心雕龙》一方面推举经学“恒

① 袁枚《随园诗话》卷五，人民文学出版社2006年版，第146页。

② 袁枚《虞东先生文集序》，《小仓山房诗文集》第三册，第1380页。

③ 魏源《古微堂内外集·国朝古文类钞序》，《魏源全集》第十二册，岳麓书社2004年版，第234页。

④ 魏源《刘礼部遗书序》，《魏源集》上册，中华书局1976年版，第242页。

⑤ 扬雄《法言·寡见》，《诸子集成》第七册，中华书局2006年版，第19页。刘勰《文心雕龙·宗经》谓其“扬子比雕玉以作器，谓‘五经’之含文也”（周振甫《文心雕龙今译》，中华书局2005年版，第31页）。

久之至道，不刊之鸿教也”的神圣意义，一方面又盛赞五经“辞约而旨丰，事近而喻远”的文学示范作用，认为：

故论、说、辞、序，则《易》统其首；诏、策、章、奏，则《书》发其源；赋、颂、歌、赞，则《诗》立其本；铭、诔、箴、祝，则《礼》总其端；记、传、盟、檄，则《春秋》为根；并穷高以树表，极远以启疆，所以百家腾跃，终入环内者也。<sup>①</sup>

刘勰系统地阐述了依经立义的文学原则，认为一切文体从《易》《书》《诗》《礼》《春秋》等五经中生发出来，虽然春秋之后文体皆备、百家腾跃，但是后来的文学形式无论怎样繁复，都难以跳出六经形成的传统范畴。经学的影响是深刻的久远的，“故能开学养正，昭明有融。然而道心惟微，圣谟卓绝，墙宇重峻，而吐纳自深。譬万钧之洪钟，无铮铮之细响矣”<sup>②</sup>。刘勰的原道，是原六经之道，文章从六经之道的“道心”出发，是“熔钧六经，金声玉振”，“原道心以敷章”；征圣，是征六经之圣，遵循圣人的思想规范，是“夫子文章，可得而闻”，“征圣立言，则文其庶矣”；宗经，则是宗六经之法，以经典为文章的绝对法则，是“文能宗经，体有六义”，“性灵熔匠，文章奥府”。在刘勰的文学理论体系中，经学思想与文学思想是相通的，六经不仅是文学的思想土壤，也是文学的典范文本，这已经为“六经皆文”的思想提供了系统的理论准备。

刘勰的观点对后世文学理论产生了深远影响。颜之推谓“夫文章者，原出五经。诏命策檄，生于《书》者也；序述论议，生于《易》者也；歌咏赋颂，生于《诗》者也；祭祀哀诔，生于《礼》者也；书奏箴铭，生于《春秋》者也”<sup>③</sup>。《颜氏家训》鲜明地提出了“文章者，原出五经”的观点。承载着古典思想与伦理的五经，是思想经典，更是文学范本。这样的观点虽是“宗经”，是文学借经学以自重，这在将文章之道作为“雕虫小技，壮夫不为”的时代，是对文学意义的充分肯定。唐代古文运动标举古文，其实质是接续经学精神，强调文统与道统的统一。在韩愈的文学观念中是包含着经学的“六艺之文”的，其《进学解》自谓“作为文章，其书满家”，这里的“书”就是以六经为主的经史百家，所以他才从文学意义上纵论六经：“上规姚姒，浑浑无涯，周诰殷盘，佶屈聱牙，《春秋》谨严，《左氏》浮夸，《易》奇而法，《诗》正而葩；下逮《庄》、《骚》，太史所录，子云、相如，同工异曲。”韩愈在梳理文章发展脉络的时候，也透露出以六经为文学发源和生长土壤的基本理论主张。

应该指出的是，自汉至宋宗经旗帜下的“文本于经”的文章理论与明清以来思想解放“独抒性灵”背景下的“六经皆文”的观点，虽然都把文章的起源追溯到六经，以六经作为文章的典范，但其理论意义和思想意义却有着本质区别。

“文本于经”本质是“宗经”，是文学借经学以自重，文学倚人门墙，甘拜下风，是文学从属于经学。“文本于经”的意义首先是文学攀附经学，保持了文学的神圣性庄严性，成为“经国之大业，不朽之盛事”<sup>④</sup>。文章的神圣性不是靠文学自身，而是靠经学的神圣性实现的。其次，经学影响下的“文以载道”的思想观念，保持了文学家参与社会政治的合法性和评论社会现实的合理性，文学家通过创作获得了文化和意识形态的权力话语，儒家经典成为整个统治阶层的思想圣教，“文学成了权力文化，或者说直接成了统治权力本身”<sup>⑤</sup>。从积极方面说，“文本于经”实现了社会现实同文学艺术的紧密结合，文学不至于完全堕入个人性情抒发的自娱自乐的形式主义深渊。每当形式主义泛滥的时候，正统的文学家们总是借助“宗经”“征圣”的经学文学传统，以现实主义的风雅精神对抗形式主义的华丽绮靡。而“文本于经”的问题也发生在这里，即对文学本性的忽略与束缚，经学“道”的意味桎梏了文学艺术精神的

① 刘勰《文心雕龙·宗经》，第30页。

② 刘勰《文心雕龙·宗经》，第26页。

③ 颜之推著、王利器集解《颜氏家训集解》，上海古籍出版社1980年版，第221页。

④ 曹丕《典论·论文》，《文选》（下），中华书局1977年版，第720页。

⑤ 彭亚非《中国正统文学观念》，社会科学文献出版社2007年版，第89页。



自由发挥，在经学的压迫下，文学的意义被遮蔽了压抑了。文学史家刘大杰先生评论朱熹道统文学理论时说：“这与周敦颐的载道说，二程的道学说，是一脉相承的。因为他们心目中只有周公、孔子，口里只谈道学道，于是文学艺术的一点生机，全被这道学压死了。”<sup>①</sup>

而“六经皆文”的本质是文学，是文学与经学并立，自立门户，别开生面。关注的不是经学内容的“道统”，而是文学自身。“不知六经以道传，实以文传”，真正使六经获得生命力的不是所谓抽象而神圣的“道统”，而是鲜活生动的文章，是文学自身的审美愉悦才使得“道”得以流传。有时甚至对经学思想不以为然，“文人而不说经可也”，却不能忽视六经的文章与文学意义，“说经而不能为文不可也”。六经的意义不仅仅是政治和道德意义上的庄严神圣，而且是文学自身的艺术审美。“六经皆文”的理论强调重视六经的辞采和审美意蕴，使得六经从经学贫血的苍白中，渐渐获得了艺术的性灵和生命的血色，为后来的文学革命做了思想先导和理论铺垫。

## 二 “六经皆诗”与历史批评的诗学立场

比起“六经皆文”的理论，还有一种“六经皆诗”的理论值得关注，这一理论的倡导者是钱锺书先生。在文学理论上将经学与文学的研究推向深入的是钱锺书先生。钱锺书先生倡导的既不是“六经皆史”的观点，也不是一般意义的“六经皆文”，而是“六经皆诗”。刘知几《史通·叙事》谓：“夫读古史者，明其章句，皆可咏歌。”钱锺书深为这样的见解所吸引，以为此语道出了“是史是诗，迷离难别”的底蕴。认为刘知几立论的过人之处是“视史如诗”，不是“诗亦史也”的小心翼翼的攀附，而是“史即诗也”的理直气壮的立论。中国古代学术史上普遍流行着宗经重史，重儒林轻文苑的传统，扬雄、顾炎武等把文章当做“雕虫小技，壮夫不为”，以为“一为文人，便无足观也”。这里的文人，不是指儒林，而是指文苑。钱锺书虽是学者却以他的特立独行，坚持文学立场，坚持文人本色，而蔑视经生学究之类，以为“文人慧悟逾于学士穷研矣”<sup>②</sup>。在钱锺书这里，文人是以诗人为主体的包括词人、秀才、小说家、戏剧家之辈，而学士则是经生、学究、注家之流，前者属于文苑，后者多归于儒林。与一般看重儒林轻视文苑的传统不同，钱锺书旗帜鲜明地为文学张本，为诗人辩护，主张“诗人心印胜于注家皮相也”<sup>③</sup>，按照郑朝宗先生的理解，《管锥编》的第一要义就是“学士不如文人”<sup>④</sup>。这样的主张也反映在钱锺书对于经学与文学、史学与诗学关系的论证上，即坚持以诗为本，以诗释史，他说<sup>⑤</sup>：

老生常谈曰“六经皆史”，曰“诗史”，盖以诗当史，安知刘氏直视史如诗，求诗于史乎？惜其跬步即止，未能致远入深。刘氏举《左传》宋万裹犀革、楚军如挟纆二则，为叙事用晦之例。

顾此仅字句含蓄之工，左氏于文学中策勋树绩，尚有大于是者，尤足为史有诗心、文心之证。传统文论中缺少对文学独立性的认识。从经学的目光出发，固然是宗经征圣，是文学附庸于经学，是文章源于六经的“文本于经”的观点。而从“六经皆史”的史学本位的立场出发，诗又归属为史学，“以诗当史”，所谓“史诗”、“诗史”之类的概念皆是由此生出，而钱先生强调的是“视史如诗”，是“古史即诗”。钱锺书盛赞刘知几“视史如诗”的观点，又深为其浅尝辄止未能深入而遗憾。诗不需要攀附经学，也不必附庸史学，而是具有独立品格和艺术审美价值的文化形式。在钱先生的思想里，如果说“六经皆史”，自然也可以说“六经皆诗”。钱锺书关于史学与诗学关系中的几个观点应该特别引起注意：

① 刘大杰《中国文学发展史》（中），上海古籍出版社1997年版，第649页。

② 钱锺书《管锥编》第二册，中华书局1979年版，第496页。

③ 钱锺书《管锥编》第二册，第783页。

④ 郑朝宗《研究古代文艺批评方法论上的一种范例——读〈管锥编〉与〈旧文四篇〉》，《文学评论》1980年第6期。

⑤ 钱锺书《管锥编》第一册，第164页。

一是“古史即诗”。学者们热衷于在上古诗歌中寻找所谓史诗，热衷于探讨“古诗即史”的理论。而在钱先生看来，上古文化中“赋事之诗，与记事之史，每混而难分”，如果承认“上古诗即史”的话，那么“诗体而具纪事作用，谓古诗即史，史之本质即是诗，亦何不可”<sup>①</sup>。钱先生特别强调：

史云乎哉，直诗（poiêsis）而已。故孔子曰：“文胜质则史。”孟子曰：“尽信书，不如无书，于武成取二三策。”王仲任《论衡》于《书虚》之外，复有《语增》《儒增》《艺增》三篇，盖记事、载道之文以及言志之《诗》皆不许“增”。“增”者，修辞所谓夸饰（hyperbole）；亦《史通》所谓“施之文章则可，用于简策则否”者。由是观之，古人有诗心而缺史德。与其曰“古诗即史”，毋宁曰“古史即诗”。

从“古诗即史”向“古史即诗”的转变，是对“六经皆史”思想的升华与超越。钱氏虽然认为“六经皆史”已经是老生常谈，但是他在谈“诗”与“史”的关系时，却是由“六经皆史”之“史”引发的，与其把古诗解释成历史，不如把历史理解成古诗，沿着这样的逻辑轨道自然是从“六经皆史”向“六经皆诗”的思想升华和理论转变。

二是“史蕴诗心”。钱锺书在《管锥编》中以《左传》文章为例，以为《左传》在文学上的成就绝不局限于遣词造句般的小巧，其最大的贡献是“史有诗心、文心”。钱锺书的理论代表了历史学的诗化转向，本来东西方学术都蕴涵着从分析转向描述、从科学转向文学的诗性转向，而“钱锺书是中国诗化史学观念的代表”<sup>②</sup>。但应该看到，所谓“史有诗心”，不是写史时简单的文学方法的运用，而是贯穿于历史学中的诗的精神，是对诗性智慧和诗学精神的根本性坚持。英国史学家卡莱尔（Thomas Carlyle）说：“诗心之伟大，端能揭露历史表象的面纱，而见事之真与美。”<sup>③</sup>真正的历史真实是存在于诗性智慧中的。意大利学者维柯（Giovanni Battista Vico，1668—1744）在《新科学》说“古代人的智慧就是神学诗人们的智慧”，“智慧是从缪斯女神（Muse）开始的”<sup>④</sup>。在维柯看来，人类早期的智慧是诗性的智慧，原始人类以诗性的目光打量世界，一切都充满了诗性的色彩，因此有了诗性的历史、诗性的天文、诗性的地理、诗性的玄学、诗性的逻辑、诗性的伦理、诗性的经济、诗性的政治，所有我们现在称为科学的东西，在上古人类那里都是诗性的。钱锺书从文化发源的角度也作了类似的论证：“先民草昧，辞章未有专门。于是声歌雅颂，施之于祭祀、军旅、昏媾、宴会，以收兴观群怨之效。记事传人，特其一端，且成文每在抒情言志之后。”<sup>⑤</sup>诗比历史学还古老，最早的“记事传人”的历史，就是抒情言志之后的产物，因此历史是很难拒绝文学的思维方式和表现方法的。在晚年修改《谈艺录》时，仍然坚持“史蕴诗心”的见解：

流风结习，于诗则概信为征献之实录，于史则不识有稍空之巧词，只知诗具史笔，不解史蕴诗心。<sup>⑥</sup>

三是“史有诗笔”。在历史学的表现方法上，钱锺书虽然也强调“史笔”与“诗笔”之分<sup>⑦</sup>，但是他却多次指出“史有诗笔”——历史表现的文学手段。典型的是对“春秋笔法”的阐释：

《春秋》之书法，实即文章之修词。……《公羊》《穀梁》两传阐明《春秋》美刺“微词”，实吾国修词学最古之发凡起例；“内词”“未毕词”“讳词”之类皆文家笔法，剖析精细处戛戛入于风

① 钱锺书《谈艺录》，中华书局1984年版，第38页。

② 李洪岩《钱锺书与近代学人》，百花文艺出版社1998年版，第337页。

③ 引自汪荣祖《史学九章》，三联书店2006年版，第201页。

④ 维柯《新科学》，朱光潜译，人民文学出版社1987年版，第155、153页。

⑤ 钱锺书《谈艺录》，第38页。

⑥ 钱锺书《谈艺录》，第363页。

⑦ 钱氏谓“于是春秋书法遂成史家楷模，而言史笔几与言诗笔莫辨”（《管锥编》第一册，第164页）。

格学(stylistics)。<sup>①</sup>

在钱先生看来,“春秋五例”是书法,也是文法;是史笔,也是诗笔。历史学写作的“书法”与文学的“修词”是联系在一起的。出现这种文史合一的现象,原因在于“史”本来就是从“诗”中分离出来的。

钱锺书特别注意到史学著作中悬想与代言手法的运用。历史学家崇尚真实,以直书其事为第一要义,而“叙述必然走样”,无论依靠怎样详尽的史料,都无法恢复历史现场的原貌,更何况历史本身就是一种理解,纯然的客观是不存在的。钱锺书颇为欣赏王安石《读史》“糟粕所传非粹美,丹青难写是精神”,以为历史“非传真之难,而传神之难。遗其神,即亦失其真矣”<sup>②</sup>,历史的描述不是简单的历史真实,而是历史的精神,传神比传真更难,因此仅有史笔是不够的,还应有诗笔,需借助文学的力量,给叙述者留下创造的空间。“史家追叙真人实事,每须遥体人情,悬想事势,设身局中,潜心腔内,忖之度之,以揣以摩,庶几入情合理。盖与小说、院本臆造人物,虚构境地,不尽同而可相通。”<sup>③</sup>历史学家设身局中的“悬想”,与文学家虚构境地的想象,虽有不同,但其精神意趣却是一致的。这样的理论承认了历史学家合理想象的合理性,追求的是艺术与史学、史笔与诗笔的融汇贯通。钱氏还别有会心地发现了以《左传》为代表的历史著作中“拟言”、“代言”手法的存在:“僖公二十四年介之推与母偕逃前之问答,宣公二年鉏麇自杀前之慨叹,皆死无对证者”,介之推母子对话,鉏麇一人独白,其死无人知晓,其言何人得闻?钱先生认为这里不是“记言”,而是“拟言”、“代言”,是文学的想象,是艺术的创造。“左氏设身处地,依傍性格身份,假之喉舌,相当然耳。”<sup>④</sup>“拟言”的两个前提,一是设身处地,符合历史真实;二是依傍性格身份,符合人物性格,这与文学中人物性格的塑造,是同一机杼,同一手法。

钱锺书以为“六经皆史”,已是老生常谈,但他“以史当诗”,打通“诗”“史”的阻隔,融汇诗笔史笔的努力,已经揭开了“六经皆诗”的理论帷幕。坚持诗人本位的立场,以诗的目光审视历史,从史学转向诗学,正是钱锺书诗学思想的一个重要内容。

### 三 六经文本的文学示范与引申意义

“六经皆文”与“六经皆诗”是解读周代经典文献诗学精神的理论支撑。从文学的目光望去,六经具有文章经典的垂范意义;而从诗学的立场看来,则周代礼乐文化的核心精神是诗性精神。“六经”在文学史上的重要意义在于,它不是局部的而是整体的、不是零散的而是系统的对中国文学的思想与艺术、语言与技法产生了全面而深刻的影响,具有为后世文学率先垂范的作用。中国文学的创作法则与理论,是从六经文本的文学示范中引发出来的,因此我们应当注重对六经文学精神的理解和把握,《诗》的文学意义自不待言,即使是那些看似文献的、说理的、记事的经典文本,其文章意义和艺术蕴涵仍然是不容忽略的。

1.《尚书》“六体”与文体的发源。《尚书》被讥为“浑浑噩噩噩噩”“周诰殷盘,佶屈聱牙”,语言的阻隔造成了对其文学性的怀疑。其实,许多学者都指出《尚书》语言的典丽古奥特征,甚至是上古时代口语的记录。《尧典》“命夔典乐”一节,“教胄子:直而温,宽而栗,刚而无虐,简而无傲。诗言志,歌永言,声依永,律和声。八音克谐,无相夺伦,神人以和”,语言形式的整齐错落,对偶排比的不一而足,内在义脉的起伏转折,形成了叙述语言的畅快淋漓而又富有节奏感音乐感的特征。更有学者从文体角度将《尚书》典、谟、训、诰、誓、命“六体”作为古代文体的发源。魏晋以来,刘勰、颜之推、柳宗元、袁宗道等,总结“朝廷宪章,军旅誓诰”等文体的发源,都追溯于《尚书》的源头。

① 钱锺书《管锥编》第三册,第967—968页。

② 钱锺书《谈艺录》,第160—161页。

③ 钱锺书《管锥编》第一册,第166页。

④ 钱锺书《管锥编》第一册,第165页。



柳宗元《杨评事文集后序》谓：“文有二道：辞令褒贬，本乎著述者也；导扬讽谕，本乎比兴者也。著述者流，盖出于《书》之谟、训。”人们通常把《尚书》理解成上古时代的历史文献汇编，其实《尚书》的流传，不仅源于文献的意义，也有文体的示范意义。《尚书》“六体”是朝廷号令、军旅誓诰的文章，为专门从事宫廷文献写作的官吏提供了可资借鉴的文章范本。根据《周礼》记载，周代已经有专门从事宫廷文件起草、法典制作、号令发布等职业写作的官吏，“大史掌建邦之六典”、“小史掌邦国之志”、内史“执国法及国令之贰”“掌叙事之法”、外史“掌书外令，掌四方之志，掌三皇五帝之书，掌达书名于四方”、大祝“掌六祝之辞”，这些官吏从事的不仅是文献保护与整理，更是为天子诸侯起草文件、发布号令，形成了最早的职业化专门化的写作群体，出现了“建邦能命龟，田能施命，作器能铭，使能造命，升高能赋，师旅能誓，山川能说，丧纪能诔，祭祀能语”<sup>①</sup>的“九能型”的职业性从事宫廷写作的专门人才，而《尚书》正是写作专门化职业化的示范文本，具有垂范后世的作用。以《尧典》为例，“典”是一种古老的文体，是重要会议、任命、决策、训诫、礼乐活动的记录，属于叙述体，是重要的文献，也是典体类的经典文章。《周礼》中记载“太宰之职，掌建邦之六典”，所谓“六典”，即“治典”、“教典”、“礼典”、“政典”、“刑典”、“事典”，“六典”是典型的行政文本，是宫廷公文写作职业化专门化的体现。而这一文体就是从《尧典》发源的，“到《周礼》中‘典’成了比一般的书更重要的著作，从叙述体转变为说明体，标志中国说明体散文的初步成熟”<sup>②</sup>。

2. 《诗》之“六义”与抒情文学的体用规范。《诗》之六义，出自《诗大序》：“诗有六义焉：一曰风，二曰赋，三曰比，四曰兴，五曰雅，六曰颂。”孔颖达《正义》将“六义”作了“三体”、“三用”的划分：“赋比兴，是诗之所用；风雅颂，是诗之成形。”《诗经》是从“体”与“用”两个方面，对以诗歌为主要艺术性形式的抒情文学产生了重要影响，提供了可供效法的艺术原则。“夫文章之体，起于《诗》《书》”<sup>③</sup>，或云“赋、颂、歌、赞，则《诗》立其本”<sup>④</sup>，或云“歌、咏、赋、颂，生于《诗》者也”，“诗”为以抒情为主的韵体文学树立了规范，有韵之《诗》与无韵之《书》，有了本质区别<sup>⑤</sup>。唯有“赋”，即是“诗用”，又是“诗体”。初为诗用，是“敷陈其事而直言之”的艺术表现方法，而最终演化成为一种文学体裁——赋，遂成“诗体”。比兴艺术是中国古代文学艺术表现的主要方法，在中国文学创作上产生重要影响的还是“诗之用”的比兴。比兴虽然在概念的阐释上言人人殊，但在文学表现上又是经常使用的艺术方法。许多情况下，理解概念显得模糊不清，但是运用起来却是得心应手。“毛公述传，独标‘兴’体”<sup>⑥</sup>，毛传注诗特别标明“兴也”者共有一百一十六处，足见比兴在《诗经》中的重要地位。刘勰《文心雕龙》专设《比兴》一篇，认为：“比者，附也；兴者，起也。附理者切类以指事，起情者依微以拟议。起情故兴体以立，附理故比例以生。”比兴就是心物相感，触物兴怀，是艺术氛围的营造，是艺术联想的发端。考察毛传标明的“兴也”，诗情的引发都是立足于一定的自然物象，初看起来，这些自然物象与情感抒发并不关联，但是仍然保持了诗性智慧蕴涵的“天人合一”的特征，在比兴中自然物象与诗人情感相互交融，形成了天地沟通心物交融的抒情空间。《诗经》中凡兴句之处，几乎皆以自然物象为兴起之句，扑面而来的是原野清风的淋漓酣畅。《关雎》以一对雌雄鸟起兴，鸟鸣关关，河水涣涣，诗人感物起情，不禁春心荡漾，引发对窈窕淑女的渴慕与思念。《桃夭》则以“桃之夭夭，灼

① 孔颖达《毛诗正义》卷三《鄘风·定之方中》“卜云其吉，终然允臧”句毛传，十三经注疏本，中华书局2003年版，第316页。

② 丁进《周礼考论——周礼与中国文学》，上海人民出版社2008年版，第360页。

③ 徐师曾《文体明辨序》，罗根泽点校，《文章辨体序说 文体明辨序说》，人民文学出版社1962年版，第77页。

④ 刘勰《文心雕龙·宗经》，第30页。

⑤ 袁宗道谓：“源于《诗》者，不得类《书》；源于《书》者，不得类《诗》。”（《白苏斋类集》卷七《刻文章辨体序》，钱伯城标点，上海古籍出版社1999年版）

⑥ 刘勰《文心雕龙·比兴》，第324页。

灼其华”作为兴句，引出“之子于归，宜其室家”的情感回应，桃花灿烂，映红天宇，新娘娇羞，楚楚动人，自然的物象与人类的情感交融贯通，形成了天人合一兴交融的象征形式。这样的诗句显示了古典诗歌总是在自然中获得感动的艺术追求，保持了原始文化对自然对天地的新鲜感与亲近感，对中国古典诗歌的意境表现产生了重要影响，因此清人方东树告诫人们：“兴，最诗之要用也。”比兴艺术传统的形成，也决定了古典诗歌情感表达的内敛与含蓄的特征。

3. 《易》之“十翼”与两周时期的文言革命。经典的创立是“轴心时代”（公元前800—前200）中国文化的重要成果，而经典中潜藏着东西周语言变革的基本事实。两周文化在语言变革的基础上，实现了从“旧体文言”向“新体文言”的历史性变革。郭沫若最早指出了春秋时期发生的从古朴典奥的旧体文言向活泼生动的新体文言的转变，郭沫若认为这样的变革与五四时期从文言向白话的变革是一致的，可以称为“春秋时代的五四运动”<sup>①</sup>。从现存的传世文献来看，的确存在着旧体文言与新体文言两种文化现象。《尚书》（西周以前文献）、《易经》、《诗经·颂》的语言风格虽然也曾经历过后人改动，但却基本保留了“旧体文言”的语言事实，是冷静的缺少感情表现的，文字是整饬的古奥的，修辞手段的运用也不丰富，句式是庄谨的缺少变化的，较少使用虚词。而以《易传》、《国风》、《左传》为代表的经典文献则是“新体文言”的代表作品，其思想表达是充满情感的，句式是灵活多变的，修辞手段的运用是丰富多样的，叙述的逻辑线索更为清晰，大量使用虚词，形成生动而富于变化的语句形式。

《易传》又称十翼，是新体文言的经典之作。《易经》与《易传》的文字比较在语言风格上有明显区别，其本质是不同文言时代的作品。总体说来《易经》的文字，古朴紧促，较少情绪变化。而《易传》的文字，则流畅生动，变化万千，尤其是在情感的表现上，笔底含情，即使是哲学的论证，也情绪饱满，富有气势。以《乾》、《坤》两卦的《彖》传为例：

大哉乾元，万物资始，乃统天。云行雨施，品物流形。大明终始，六位时成。时乘六龙以御天。乾道变化，各正性命。保合太和，乃利贞。首出庶物，万国咸宁。

至哉坤元，万物资生，乃顺承天。坤厚载物，德合无疆。含弘光大，品物咸亨。牝马地类，行地无疆，柔顺利贞。君子攸行，先迷失道，后顺得常。西南得朋，乃与类行。东北丧朋，乃终有庆。安贞之吉，应地无疆。

《易传》作者以“大哉”、“至哉”起笔，充满深情地颂扬天地的品德，是天空的赞美之诗，也是大地的赞美之诗。在《易传》笔下，天地不是抽象的不动声色的客观物质，而是充满生机与情感色彩的生命运动。正是因为作者饱含深情，语言才是华美的、充盈的、富有诗意的，天空被描绘成“云行雨施，品物流形”、“首出庶物，万国咸宁”，是具有生命气韵的；大地被描绘成“坤厚载物，德合无疆”、“含弘光大，品物咸亨”，是包含精神品格的，没有对天空与大地的深情蕴涵，是难得有这样的文字礼赞天地的。比起《易经》的理智与隐含，《易传》的情感表达淋漓酣畅，而这种深情韵致才是文学的生命所在。无论从思想意蕴，还是艺术表现，《易传》都为后世文学树立了楷模。《文言》更是“新体文言”的艺术典型，《文言》气势充沛，议论风生，句法灵活，韵白结合，时而排比迭用，时而偶句相连，时而声韵铿锵，时而虚字错落，遂成中国文章之典范。钱基博先生说：“自孔子作《文言》，以昭模式，于是孔门著书，皆用文言。子夏序《诗》，以名六义，文言也；左丘明受经仲尼，著《春秋传》，文言也；有子曾子之门人，记夫子语，成《论语》一书，亦文言也；《礼记》有《檀弓》、《礼运》两篇，皆子游门人所记，亦文言也。”<sup>②</sup>钱基博认为，《文言》的诞生意味着古典文学创作模式的建立，一种新的语言形式和文体形式真正成熟，为后世文言写作开宗立范，提供了规范和楷模。文言的经典意义还在于在言语异声、文字异形的春秋

① 《郭沫若全集》第十九卷《论古代文学》，人民文学出版社1992年版，第266—267页。

② 钱基博《中国文学史》上册，中华书局1993年版，第23页。



时代，文言体的创立，使得书面表达有了统一的文本，这对中国文化的统一和传播起了关键的作用。

4. “春秋五例”与叙事文学的写作原则。“春秋五例”之称，最早见于《左传·成公十四年》：“《春秋》之称，微而显，志而晦，婉而成章，尽而不污，惩恶而劝善。非圣人谁能修之？”钱锺书谓：“‘五例’之一、二、三、四示载笔之体，而其五示载笔之用。”<sup>①</sup>依照钱氏理解“春秋五例”，前四则是讲“载笔之体”，后一则是讲“载笔之用”，仍然是体用之分。而详细划分，则“微而显”是历史的情感之度，叙述者当然是有感情的，但是情感的表现一定适度，尤其是历史的叙述更是如此，情感隐藏在历史的叙述中，所谓“以一字为褒贬”，但是立场又是鲜明的。“志而晦”是记载之法，历史事实记载清晰而叙事倾向又有所隐蔽。“婉而成章”是修辞之体，风格委婉而终成篇章。“尽而不污”是叙述之则，叙事详尽而不迂曲枝蔓。虽然《春秋》本身的叙述远没有实现这样的标准，而作为历史学的高标自置，却成为中国叙事文学遵守的法则。钱锺书云：“窃谓五者乃古人作史时心向神往之楷模，殚精竭力，以求或合者也，虽以之品目《春秋》，而《春秋》实不足语于此。”<sup>②</sup>中国叙事文学之所以“殚精竭力，以求或合者”，正因为“春秋笔法”提供了史传文学的叙事和审美原则，也提供了叙事文学的道德方向。这里有几点特别值得强调：

叙事的情感适度原则。叙事者的情感总是隐含在历史的叙述中，情感是鲜明的，而表现是隐微的。情感表达要“微而显”，而叙事方法则是“志而晦”，是一个问题的两个方面。美国学者W·C·布斯(Wayne C. Booth, 1912—)《小说修辞学》中专列“讲述”与“显示”一章，认为早期的叙事讲述者有种“专断的讲述”，叙述总是直白地毫不掩饰地表达自己的憎恶，自从福楼拜以来，人们才相信客观的、戏剧式的叙述方法“自然要高于任何允许作者或他的可靠叙述人直接出现的方法”，把情感隐含在叙事里表达出来是“显示”，而直白的思想表露是“讲述”<sup>③</sup>。而春秋笔法主张的叙事的情感原则，则一开始就主张“微而显”、“志而晦”，把鲜明的情感寓于客观的历史叙述中，显示了中国叙事文学的早熟。尽管《春秋》本身，没有完全实现这样的原则，而《左传》、《史记》、《汉书》等伟大史传文学作品，却都明显受到了这一叙事原则的影响。

行文的省简洁净原则。“《春秋》变体，其言贵于省文”，行文简省是《春秋》记事的重要特色。西方修辞学里，也要求去赘字冗句，强调“洁适”(be clear, be concise)为美<sup>④</sup>。虽然钱锺书先生列举种种事实证明，《春秋》文字的简省实源于物质的原因，是不得已。但是这种不得已，倒是锻炼了周人锻字炼句的功夫，刘知几《史通·叙事》评论《春秋》字句凝练，已经达到了“加以一字太详，减其一字太略”的程度，形成了行文简洁流畅之美：“夫国史美者，以叙事为工；而叙事工者，以简要为美。”《春秋》为锻炼字句而殚精竭虑的传统对中国古代诗人产生了深刻影响。

审美的委婉蕴藉原则。委婉深致富有蕴藉是春秋笔法的审美原则。汪荣祖先生说：“婉而成章也无非求史体之美，槐聚谓行文宜含蓄，故‘欲避直言说破，而隐曲其词’。”<sup>⑤</sup>以《春秋》为例，由于其尊王思想，也由于鲁国《春秋》的本邦立场，所以其对鲁君与周室的遮羞隐恶更为幽微婉转，多用曲笔，加以护持。隐公十一年冬仅以“公薨”二字，记录重大事件的发生，而以曲笔遮掩杀死隐公的后台正是桓公。隐公八年与桓公元年，以“郑伯使宛来莅”、“郑伯以璧假许田”这样的文字，隐约其词地记录了郑鲁两国私下交换封邑的“非礼”行为。《春秋》的史笔往往与《诗经》的诗笔是一致的，而无论史笔还是诗笔都追求蕴藉含蓄的审美风格。委婉雅致的叙事风格与《诗经》的比兴艺术具有审美追求的一致性。钱锺书以《文心雕龙》的“隐秀”解释“婉而成章”是颇得史家心曲的。“夫隐之为体，义

① 钱锺书《管锥编》第一册，第162页。

② 钱锺书《管锥编》第一册，第161页。

③ W·C·布斯《小说修辞学》，华明、胡苏晓、周宪译，北京大学出版社1987年版，第10页。

④ 汪荣祖《史学九章》，三联书店2006年版，第170页。

⑤ 汪荣祖《史学九章》，第171页。

主文外，秘响旁通，伏采潜发”，“婉而成章”就是委婉叙述，不直白，不显露，情感蕴藉，意味深长，把历史的叙事审美化艺术化了。

思想的惩恶劝善原则。孔子成《春秋》的一个重要目的是使“乱臣贼子惧”，因此他有鲜明的“惩恶劝善”的道德倾向。“春秋五例”中的“微而显，志而晦，婉而成章，尽而不污”的“载笔之体”，最终还是要归结为“惩恶而劝善”的“载笔之用”，历史叙述的艺术笔法终究是要服务于“惩恶劝善”的历史道德。《春秋》是以维护礼乐文化制度为基本道德标准的，“礼也”、“非礼也”往往是其预言祸咎、臧否人物、评论事件的准则。“惩恶劝善”经常通过三种形式表现出来，即语词的情感色彩，所谓“寓褒贬于一字”，历史事件记录中的“叙述呈现”以及作者以“君子曰”的形式直接出场，直接表露自己的是非观点。“自周命维新，姬公定法，三正以班历，贯四时以联事。诸侯建邦，各有国史，彰善癉恶，树之风声”<sup>①</sup>，历史学首先要保持现实的记录与评判权力，所谓“彰善癉恶”；同时历史又要对未来有所影响，鉴往知来，敦化风俗，所谓“树之风声”。这种史学传统一直为后来史学家奉为圭臬，即使小说，也以承担劝诫的历史道德使命为法则。《左传》的“君子曰”、《史记》的“太史公曰”以及《聊斋》的“异史氏曰”以及历史小说的序跋等都通过评赞的形式明确地表明自己的爱憎与好恶，通过评判历史、塑造人物承担道德的教化责任。

5. 五礼制度与周代诗学精神的实践体系。近代经学家皮锡瑞谓“六经之文，皆有礼在其中；六经之义，亦以礼为尤重”<sup>②</sup>。六经之文，贯穿着礼的精神。周礼是建立在宗法社会基础上的仪式制度与行为规范，以礼乐的形式将各个阶层人们的权利义务秩序化、体系化，使得社会处于相对稳定和谐的运行状态之中。因此礼乐所重视的是对人的生活与精神的塑造，强调的行为是实践，是把六经文本的精神追求转变成具体而朴素生活中的行为教养和艺术风度，从文学意义上说，礼是一种具有实践意义的诗学精神。

《周易》有“履卦”，而马王堆汉墓帛书《周易》作“礼卦”，“履”“礼”相通，《说文》谓：“礼，履也。所以事神致福也。”履有践行的意义，是从生活中发源的，礼的本质也是实践，是道德实践和行为体系。礼发源于饮食，衍申为祭祀，转变为政治，贯穿于生活，升华为艺术。《礼记·礼运》谓：“夫礼之初，始诸饮食。”<sup>③</sup>在食物短缺、物资相对匮乏的原始时代，食物与财产的分配是部族成员间最重要的活动，分配不均势必导致无序的抢夺与战争，因此需要戒律与秩序的维持，这就是最初的礼仪，也是最初的生活艺术。随着社会生活的演进，原始礼的仪式转化为庄严的宗教与祭祀仪式及严格的政治秩序，在宏大的礼乐仪式中表达着“殷荐之上帝，以配祖考”<sup>④</sup>的宗教虔敬以及“礼以体政，政以正民”<sup>⑤</sup>的政治理想。而礼的最高层次是上升为艺术境界，实现了“礼”与“乐”的有机融合。

在周代礼乐制度中，“礼乐”相连，礼乐相通，礼的境界也即乐的境界。《乐记》谓“知乐，则几于礼矣。礼乐皆得，谓之有德”，“乐之极乎天而蟠乎地，行乎阴阳而通乎鬼神，穷高极远而测深厚。乐著大始，而礼居成物。著不息者天也，著不动者地也。一动一静者天地之间也。故圣人曰礼乐。”在本质上，“礼”与“乐”并不相同，周谷城先生把礼乐描绘成一对矛盾，一是外在的约束，一是内在的快乐：“礼与乐两者，性质完全不同。就纪律这个意义而言，礼完全属于斗争过程；就快乐这个意义而言，乐完全属于斗争成果。换句话说，前者是偏于客观方面的，后者是偏于主观方面的；前者是偏于先行的，后者是偏于继起的；前者偏于独立的，后者偏于依附的。……礼乐总是相连并举。相反的东西，俨然是相成的，至少是相连的。”<sup>⑥</sup>周代礼乐文化的重要意义，就是实现了礼与乐两种不同文明形式的合流。外

① 刘勰《文心雕龙·史传》，第141页。

② 皮锡瑞《经学通论》，中华书局1982年版，第81页。

③ 孔颖达《礼记正义》卷二《礼运》，十三经注疏本，第1415页。

④ 孔颖达《周易正义》卷二《豫》，十三经注疏本，第31页。

⑤ 孔颖达《春秋左传正义》卷五《桓公二年》，十三经注疏本，第1743页。

⑥ 周谷城《史学与美学》，上海人民出版社1980年版，第144—145页。

在的强制性纪律约束与内在的自觉的生命愉悦融合一体,刻板的制度规定与审美的艺术形式相互渗透相互影响,最终实现了礼仪制度的艺术化,也实现了生命的诗化。

周礼有所谓吉、凶、军、宾、嘉“五礼”之称<sup>①</sup>,五礼中除了丧礼不用乐之外,其余无不贯穿着诗乐的艺术精神。庄严的祭祀音乐、婚礼的歌诗、冠礼的醺辞、宴饮的二南诗吟唱,连具有尚武精神的乡射礼,也以契合诗乐的节奏为最高境界。诗教成为周代礼乐教育的首要内容,《周礼·春官·宗伯》记载大司乐之职,就是以“乐德”、“乐语”、“乐舞”为基本内容教授子弟。《礼记·王制》谓:“乐正崇四术立四教,顺先王以《诗》、《书》、《礼》、《乐》以造士。”有周一代,“郁郁乎文哉”,正是在诗乐教化的背景下,才熏染教化出一代“礼乐不可斯须去身”的富有诗乐教养的贵族君子,孔子教导子弟“兴于诗,立于礼,成于乐”<sup>②</sup>,“不学诗,无以言”<sup>③</sup>。礼乐文化是经典文化的实践土壤,将经典文化转变成周人的人格修养和艺术精神。

#### 四 “诗可以观”与周代礼乐文化的历史土壤

诗是中国文化的基本元素,也是周代礼乐文化的根本精神。“歌咏所兴,宜自生民始也。”<sup>④</sup>闻一多先生说:“《诗》似乎没有在第二个国度里像它这样发挥过那样大的社会功能。在我们这里一出世,它就是宗教、是政治、是教育、是社交,它是全面的社会生活。维系封建精神的是礼乐,阐发礼乐意义的是诗,所以诗支持了那个封建时代的文化。”<sup>⑤</sup>诗是同人类一样古老的艺术形式,体现在宗教祭祀、战争军旅、婚姻礼俗、耕作宴饮等广泛的社会生活中,是早期人类文化的典型样式,由此形成了文化的诗性品格。而以希腊为代表的欧洲文化在经历了漫长的诗性文化的影响之后,理性思维与诗性思维发生断裂,形成了思与诗长期对立的文化格局,典型的是柏拉图在《理想国》对诗人的驱逐。而中国文化则保持了与原始文化的一贯性,不是以希腊为代表的“古典的古代”的革命性断裂式的发展,而是中国特有的“亚细亚的古代”的继承性的维新道路<sup>⑥</sup>。因此,中国古典文化始终保持了诗性文化的特征,保持了综合性联系性象征性的诗性特征,而没有陷入分析的逻辑的绝对理性的范畴。

周代诗学精神是生长在礼乐文化土壤上的,因此对周代诗学理论和诗学精神的分析,离不开对礼乐文化的理解与阐释。周代诗歌是结合周代礼典活动在社会生活中传播的,风雅精神也在诗乐活动中浸入周人的精神世界,形成了周代君子人格的基本内容。我们现在通常说的诗歌,在周代却是“歌诗”;现代社会个性化的可读可吟可诵的诗篇,在周代却是集体参与的在宏大空间展开的盛大礼乐活动——“观诗”。观礼就是观诗,诗包含了周代社会生活的各个方面,“诗可以观”本身就是礼乐文化背景下的诗学命题。

“兴、观、群、怨”是一个有机联系的诗学理论体系,“观”是形式的也是基础的,只有通过“可以观”的艺术观赏形式,才能实现“可以兴”、“可以群”、“可以怨”的社会政治目的。

① 孔颖达《礼记正义》卷四九《祭统》“礼有五经”,郑玄注曰:“礼有五经,谓吉礼、凶礼、宾礼、军礼、嘉礼也。”(十三经注疏本,第1602页)

② 邢昺《论语注疏》卷八《泰伯》,十三经注疏本,第2487页。

③ 邢昺《论语注疏》卷一六《季氏》,十三经注疏本,第2522页。

④ 沈约《宋书·谢灵运传论》,中华书局1974年版,第1778页。

⑤ 闻一多《神话与诗》,古籍出版社1956年版,第202页。

⑥ 《诗经·大雅·文王》:“周虽旧邦,其命唯新。”侯外庐认为以希腊为代表的“‘古典的古代’是从家族到私产再到国家,国家取代了家族”。而以中国为代表的“‘亚细亚的古代’是由家族到国家,国家混合在家族里,叫做‘社稷’。因此,前者是新陈代谢,新的冲破了旧的,这是革命的路线;后者却是新旧纠葛,旧的拖住了新的,这是维新的路线”(《中国思想通史》第一卷,人民出版社1957年版,第11页)。



“常事曰视，非常曰观。”<sup>①</sup>“观”不是寻常的察看，而是盛大的非同一般的礼乐活动。诗之所以是“可以观”的，正因为诗是综合的具有广泛文化内容的艺术形式。《文心雕龙·明诗》谓“春秋观志，讽诵旧章，酬酢以为宾荣，吐纳而成身文”，通过典礼赋诗可以表达心志，也可以表现一个人的文明修养，因此成为周代的风俗。刘勰说到的只是春秋时代的赋诗活动，其实重大礼乐场合的赋诗言志早在周初就已经流行了。最近在整理“清华简”的过程中，就发现了周武王八年征伐耆国（耆国，即黎国）得胜回到周都，在文王宗庙举行“饮至”典礼时，周武王致毕公和周公致毕公的两首诗<sup>②</sup>，由此可见典礼赋诗活动历史的悠久。“诗可以观”的理论是产生在周代观诗的历史土壤上的，“观诗”首先是一种礼乐活动，其次才是一种文学理论。通过“观诗”，可以观礼，可以观政，可以观志，也可以观美；“观诗”可以观察一个国家的政治、一个人的心志，可以观察一个民族的礼俗，也可以观察一个时代一个地域的艺术与审美风格。

观礼：礼乐一体，“诗礼相成”。诗乐是周代礼乐文化的代表形式，因此“观礼”的过程经常是与“观诗”活动联系在一起的。《春秋·庄公二十三年》：“夏，公如齐观社。”《左传·宣公三年》：“楚子伐陆浑之戎，观兵于周疆。”观礼，有观社礼、有观兵礼、有观聘礼、有观射礼、有观燕礼，视察重大的礼乐活动都称为“观”。《礼记·射义》记射礼的礼节：“其节，天子以《驺虞》为节，诸侯以《狸首》为节，卿大夫以《采蘋》为节，士以《采芣》为节。《驺虞》者，乐官备也；《狸首》者，乐会时也。《采蘋》者，乐循法也；《采芣》者，乐不失职也。是故天子以备官为节，诸侯以时会天子为节，卿大夫以循法为节，士以不失职为节。故明乎其节之志，以不失其事，则功成而德行立，德行立则无暴乱之祸矣。功成则国安。故曰：‘射者，所以观盛德也。’”射礼是周代重大的礼乐活动，而这种带有明显竞技色彩的活动却是在诗的伴奏下进行的。“射”是一种礼，诗也是一种礼，从天子到诸侯，从大夫到士，身份不同，地位不同，使用的诗乐也不同，所以《射义》才说“射者，所以观盛德也”。《左传·襄公四年》记周代聘会中的宴享之礼，“三《夏》，天子所以享元侯也”、“《文王》，两君相见之乐也”、“《鹿鸣》，君所以嘉寡君也”，贵族阶级的宴飨盟会，也体现着世俗与礼仪、政治与艺术的完美结合。一方面是政治的井然有序，一方面是艺术的雍容古雅，显示着礼乐的飘逸风雅，也表现出政治的森严等级。

观政：在周代诗学观念中，诗总是政治的表现形式，因此通过观诗就可以考察邦国的政治得失与风俗习惯，于是就有了“陈诗观政”的风尚。上海博物馆馆藏楚简《孔子诗论》第三简云：“邦风其纳物也，溥观人俗焉，大敛材焉。其言文，其声善。”<sup>③</sup>“邦风”（国风）之所以能够“溥观人俗”，正因为孔子的文学观念中，诗是负载政治使命和教化功能的。这种诗学思想是经学家们的普遍观点。《乐记》谓：“治世之音安以乐，其政和。乱世之音怨以怒，其政乖。亡国之音哀以思，其民困。声音之道，与政通矣。”正因为诗乐与政治相通，因此观诗也就成了“观政”。鲁襄公二十九年吴季札在鲁观诗，对《诗经》中的十三国风进行了评论，或曰“思而不惧，其周之东乎”，或曰“乐而不淫，其周公之东乎”，或曰“其细已甚，民弗堪也”，或曰“国无主，其能久乎”，都是从“陈诗观政”的角度评论《诗经》的。由于诗乐“与政通矣”的基本认识，周人认为《诗经》的编辑就是为着观察政治的目的而搜集起来的，所谓“命太师陈诗，以观民风”<sup>④</sup>。

观志：“诗言志”是周代通行的诗学理论。诗是“志”的反映，闻一多先生说“志”有三个意义：记忆、记录、怀抱<sup>⑤</sup>，志的意义几乎涵盖了回忆、历史以及个人情志的所有内容，一切情感意志都可以通过诗乐的形式表现出来。《汉书·艺文志》云：“古者诸侯卿大夫交接邻国，以微言相感，当揖让之时，

① 杨士勋《春秋穀梁传注疏》卷二《隐公五年》，十三经注疏本，第2369页。

② 参见孙飞燕《〈蟋蟀〉试读》，《清华大学学报》2009年第5期。

③ 《上海博物馆馆藏战国楚竹书》（一），上海古籍出版社2001年版，第129页。

④ 孔颖达《礼记正义》卷一一《王制》，十三经注疏本，第1328页。

⑤ 闻一多《神话与诗》，第185页。

必称《诗》以喻志，盖以别贤不肖而观盛衰焉。”周代士大夫以称颂诗篇来表达心志，人们根据所赋篇章，考察其思想意愿，也可以观察其人格修养，诗成了周代贵族抒情言志的特殊语言。周人赋诗，或“述古”，或“造篇”。“述古”是称颂已有之诗，“造篇”是即兴创作新的篇章，二者都是要表达心中的情感意愿。《左传》有四处记载了“造篇”的赋诗，而更多的是称颂已有之诗，借助他人的诗篇，来表达自己的情感，“赋诗断章，余取所求焉”<sup>①</sup>，这是中国独有的文化现象。《左传·襄公八年》，晋范宣子出使鲁国，“告将用师于郑”。鲁公设宴，宣子赋《摽有梅》。《摽有梅》是一首情诗，写女子企望心中男子及时而来，莫误青春，有“过时而不采，将随秋草萎”的惜时之情。范宣子赋诗的目的，不是文艺欣赏，而是表达希望鲁国与晋国共同出兵攻打郑国的意愿，提出缔结军事同盟的主张。而鲁国的季武子旋即吟唱《角弓》一诗，以“兄弟昏姻，无胥相远”来表达情同一体共结同盟的意愿。情志的交流是风雅的温婉的，赋诗的过程也是心志交流的过程。鲁定公四年吴人攻入楚国郢都，申包胥入秦求救，秦人犹疑不决，申包胥“立依于庭墙而哭，日夜不绝声”，感动秦人，秦哀公以一首《无衣》相赠，表述了“王于兴师，修我戈矛，与子同仇”的志愿，是对申包胥泣血求师的允诺，而如此重大的军事举动竟然是在赋诗过程中完成的。赋诗即是言志，观诗也即观志，因此不懂得“诗三百”，就无法进行贵族间正常的交流，所以孔子才说“不学诗，无以言”，那是周代特有的文化现象，而绝不是夸饰之词。

观美：观美就是通过观诗获得艺术欣赏的愉悦。《尚书大传》“七观”中有“《尧典》，可以观美”的说法。其实比起《尚书》来，观诗的过程更是艺术欣赏与审美熏染的过程。只是过去我们过度地强调了赋诗中的政治与礼乐教化意义，而忽视了观诗的审美意义。观诗固然可以考察政治风俗，但是如果诗只是简单的政治内容，而缺少了艺术和审美的境界，那么情况简报之类的文献岂不是更为有效的形式，而为什么一定要通过诗的艺术方式？显然，我们不能被经学的目光所遮蔽，应该重视观诗的审美意义的考察。《论语·述而》谓：

子在齐闻《韶》，三月不知肉味，曰：“不图为乐之至于斯也。”<sup>②</sup>

孔子闻《韶》，是一则典型的审美和艺术欣赏的记录。反映的不是功利的政治意义的阐释，也不是抽象的哲学意义的思索，而是具体的艺术品味和审美观赏。在美的观赏和品味中，精神的愉悦超越了物质带来的享乐。《左传·襄公二十九年》载吴公子季札在鲁国“遍观周乐”，季札在评论《诗经》中的国风与小雅时几乎都是以“美哉”为第一评价标准的，而在“美哉”的审美前提下，又有“渊乎”、“泱泱乎”、“荡乎”、“讽讽乎”等不同审美风格的评价，而到了《大雅》和《颂》的品评则到了极高的境界，季札使用“广哉，熙熙乎”、“至矣哉”等语言来描述自己深刻的审美感受。随着审美对象、审美风格、审美境界的变化，鉴赏者的审美感受也不断变化，观诗的过程是情志观察的过程，也是艺术体验审美熏陶的过程。《左传·昭公元年》晋国执政赵武出访列国，郑国君臣曲意逢迎，以诗待客，先后演唱《鵲巢》、《采芣》、《野有死麕》等诗篇，宴饮之欢，其乐陶陶，无以复加，赵武不由感叹：“吾不复此矣！”这与孔子在齐闻韶，“三月不知肉味”的精神享受，也与季札观乐时“观止矣”的喟然长叹一样，精神的享受超越了物质的享乐，反映出观诗活动的非常的艺术感染力量。

礼乐文化是六经文本产生的历史土壤，而礼乐文化的基本精神是艺术精神是诗学精神，由此我们获得了对六经文本文学解读的理论支撑。

〔作者简介〕傅道彬，哈尔滨师范大学文学院教授。发表过专著《诗外诗论笺》等。

① 孔颖达《春秋左传正义》卷三八《襄公二十八年》，十三经注疏本，第2000页。

② 邢昺《论语注疏》卷七，十三经注疏本，第2482页。