



赵敏俐 吴思敬 主编

中国诗歌通史

先秦卷

李炳海 著

人民文学出版社





国家出版基金项目
NATIONAL PUBLICATION FOUNDATION

赵敏俐 吴思敬 主编

中国诗歌通史

先秦卷

李炳海 著

人民文学出版社



图书在版编目(CIP)数据

中国诗歌通史. 先秦卷/赵敏俐, 吴思敬主编; 李炳海著. —北京: 人民文学出版社, 2012

ISBN 978-7-02-009064-8

I. ①中… II. ①赵…②吴…③李… III. ①诗歌史—中国—先秦时代 IV. ①I207.209

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2012)第 047510 号

责任编辑 周绚隆 李 俊

装帧设计 何 婷

责任校对 周绚隆 李 俊

责任印制 史 帅

出版发行 人民文学出版社

社 址 北京市朝内大街 166 号

邮政编码 100705

网 址 <http://www.rw-cn.com>

印 刷 北京新华印刷有限公司

经 销 全国新华书店等

字 数 692 千字

开 本 710×1000 毫米 1/16

印 张 44.25 插页 2

印 数 1—3000

版 次 2012 年 6 月北京第 1 版

印 次 2012 年 6 月第 1 次印刷

书 号 978-7-02-009064-8

定 价 98.00 元

如有印装质量问题, 请与本社图书销售中心调换。电话: 01065233595

中国诗歌通史总序

中国是一个诗的国度,诗的传统源远流长。从传说中的炎黄时代,到二十一世纪的今天,中国人从来没有停止过诗的歌唱;由五十六个民族组成的中华民族大家庭,以其多样化的语言和诗体形式,不断丰富着中华民族的诗歌宝库。^①可以说,诗歌是中国文学发展史中最有生命力与代表性的文学样式。它记录了中华民族的悠久历史,描述了华夏儿女丰富多彩的生活,再现了鲜活生动的民族心灵,展示了中华民族的优雅品格与艺术才具。因而,完整地描述中国诗歌发展的悠久历史,是中国文学史家义不容辞的责任。

站在二十一世纪的起点上撰写一部中国诗歌史,同时需要具有世界的眼光。当下的中国已经不再是一个独立自足的封闭国度,而是一个开放的现代国家,世界文化已经融入中国,中国已经成为世界的一部分。因而,从世界文化的角度认识 and 发现中国诗歌的民族特色,认识它在世界文学史上的独特价值,这是历史给我们提出的新的要求,更是中国学者的自觉意识,也是我们撰写这部诗歌通史的认识起点。

^① 中国人从古至今创造了多少诗歌?没有人能够统计完整。司马迁说周代社会“诗有三千余篇”,但是收入《诗三百》中的诗歌仅为三百零五首而已。现存的《全唐诗》为清人所编,收录作品四万余首,显然远不是唐代诗歌创作的全部。《全宋诗》、《全宋词》、《全元诗》、《全明诗》等皆为今人所编,其数量虽然极为庞大,但它们仅为现存作品的辑录,同样远不是这些朝代诗歌的总数。而现存的清代诗歌数量,恐怕远超历朝历代存诗之总和。至于二十世纪的中国诗歌,更没有办法做出确切统计。这是汉民族诗歌的状况。至于少数民族的诗歌,由于历史和文化的原由,佚失的作品更多,即便如此,现存的各少数民族诗歌仍然无法统计。其诗体形式更是纷繁多样,仅以民间长诗为例,就有创世史诗、英雄史诗、民间叙事长诗、抒情长诗、历史长诗、信歌、经诗、文论诗、套歌、哲理长诗等多种。至于从古至今中国诗歌所用的语言,情况也极为可观,除汉语之外,还有七十多种少数民族的语言,四百多种方言和次方言,这在世界各国诗歌中也是少见的。

一、中国诗歌的基本特征与“诗言志”传统

诗歌作为全世界共有的文学艺术样式,不同的国家对它的理解并不相同,它们也承载着不同的民族传统。“歌咏所兴,宜自生民始也”,^①早在传说中的上古时期,中华民族就开始了诗的歌唱。《吴越春秋》里所记载的《弹歌》、《礼记·郊特牲》中的《蜡辞》、《尚书·益稷》中的《赧歌》、《吕氏春秋·音初》里的《侯人歌》、《周易》卦爻辞中的古歌,以及传为尧舜时期的《卿云歌》、《南风歌》、《击壤歌》等等,都是见于记载的上古诗歌。它们有的较为真实可靠,有的带有传闻的性质,还有的可能出于后人的假托,但是却从多个方面向我们展示了中国诗歌的早期形态。从形式上讲,诗歌舞一体是其基本特征;从内容上讲,则涵盖了先民生活的各个方面:其中有劳动歌、有祭祀歌、有图腾歌、有战争歌,有以爱情、婚姻为题材的歌,也有表现各种世俗生活的歌。可见,早在上古时代,诗歌已经成为先民生活的一部分,处处都有诗的歌唱。《吕氏春秋·古乐篇》曰:“昔葛天氏之乐,三人操牛尾,投足以歌八阙:一曰‘载民’,二曰‘玄鸟’,三曰‘遂草木’,四曰‘奋五谷’,五曰‘敬天常’,六曰‘达帝功’,七曰‘依地德’,八曰‘总万物之极’。”^②它用简洁的语言,向我们描述了上古时代一个歌舞狂欢的盛会场景。它说明,中华民族天生就是一个具有诗性气质的民族,诗歌从一开始就承载着中国人丰富多彩的现实生活,表达着他们的喜怒哀乐之情,这奠定了中国诗歌的基本特征,并开启了几千年的中华民族诗歌传统。

中华民族诗歌传统的形成,与其所生存的独特地理环境和文明起源的类型直接相关。中华民族地处东亚大陆,东南两面环绕大海,西面有喜马拉雅山崛起所形成的天然屏障,北面毗邻的是气候寒冷的东西伯利亚,自然形成了一个相对封闭的地理区域,由此而形成了不同于中亚、北非和

① 沈约:《宋书·谢灵运传》,中华书局,1974年版,第1778页。

② 陈奇猷:《吕氏春秋校释》,学林出版社,1984年版,第284页。

欧洲的独立的东亚文明。在这片广阔的大地上,早在 6000—7000 年以前,自南到北就已经出现了河姆渡文化、仰韶文化、红山文化等多处新石器时代文化。^①这其中,气候湿润温暖的黄河与长江流域,在公元前 3000 年左右出现了以炎黄为首领的氏族部落,进而建立了以高度的农耕文明为基础在古代国家。农业文明的起源来自于中国人对于天地运行规律和万物生长规律的掌握,也培养了中国人“天人合一”、“以人为本”的宇宙观和人生观。因而,中国人没有形成像西方人一样的宗教意识,也没有产生一个像西方基督教那样的上帝。在中国文化中,人的命运一开始就由自己来把握。他们很早就掌握了诗歌这一艺术形式,将自己的喜怒哀乐寄托其中,使诗成为表达世俗生活与人生情感的艺术,成为歌颂自我、直面现实的艺术。现存的上古歌谣已经初现这一民族特点,至《诗经》时代已经基本定型。其中有祭祀诗、农事诗、燕飨诗、战争徭役诗、政治美刺诗、婚姻爱情诗,以及表现各种内容的世俗生活诗;举凡念亲、爱国、怀旧、思乡等各种喜怒哀乐之情,均在诗中得到淋漓尽致的表达。诗人直面自身的现实生活,尽情地抒写着各种情感。自兹以降,由楚辞、汉乐府、魏晋六朝诗歌、唐诗、宋词、元曲、明清时调到现当代的新诗,无论是汉民族还是各少数民族,莫不继承着这一传统。在这里,人就是自己生活的主宰,也是诗歌创作的全部内容,情感投射的全部指向。只要有人的地方,就有诗的歌唱;只要关乎人类的生活,就有相应的诗歌创作。诗是中国人的一种生存方式,也是中国文化的一种特殊表现形态,中华民族自古以来就是一个在“诗意中栖居”的民族。

中国人生活在这样一个诗的世界,自古就形成了对于诗歌艺术本质的独特理解。中国最早的诗与歌舞合为一体,在文字没有产生之前,诗歌以口传的形式存在,音乐显然是诗义表达的重要载体,因而中国人把诗归之于乐。受“天人合一”观念的影响,中国人认为诗歌起源是人的心灵受外物感动的结

^① 河姆渡文化以发现于浙江余姚河姆渡而命名,持续时间为公元前 5000 年至公元前 3000 年之间,并在其中发现了 7000 年之前的人工栽培稻。仰韶文化以发现于河南省三门峡市渑池县仰韶村而命名,持续时间大约在公元前 5000 年至 3000 年。红山文化,因最早发现于内蒙古赤峰市而命名,以后在辽河流域有多处发现,存在时间为公元前 4000 年至前 3000 年。三处新石器文化遗址分别出现于中国的南方、中原和北方,说明中华大地早在六七千年前左右均已经进入新石器时代。

果,因此中国人最早的诗歌起源论就是心灵感动说,或者叫做感物说。《礼记·乐记》曰:“凡音之起,由人心生也。人心之动,物使之然也。感于物而动,故形于声。声相应,故生变;变成方,谓之音。比音而乐之,及干戚羽旄,谓之乐。”^①中国诗歌从一开始就直面现实,是心灵的表达,因而中国人很早就提出了“诗言志”的理论,并将“和”作为最高的艺术理想。《尚书·舜典》:“帝曰:‘夔!命汝典乐,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。’夔曰:‘於!予击石拊石,百兽率舞。’”^②

《尚书·舜典》中提出了中国诗学的开山纲领为“诗言志”。何谓“志”?《毛诗序》说:“在心为志,发言为诗。”如此说来,“志”包含了人的内心所想的一切。人的内心所想有多么丰富,诗的内容就会有多么丰富。人之所想不仅包括情感,还包括人在社会活动中所获取的所有经验与知识,因而中国早期的诗歌内容也包括这些方面。闻一多将“志”解释为三个意义:“记忆”、“记录”和“怀抱”,^③认为中国早期的诗歌有记忆和记录的功能,这不仅可以在汉语诗歌中找到例证,如《诗经·大雅·生民》、《商颂·玄鸟》等诗中关于这两个民族起源的记忆和记录,也可以得到中国少数民族诗歌的证明,如《格萨尔王传》、《江格尔》等长篇史诗也是如此。但是在中国文化传统中,“志”这个词语的核心意义还是指人的意志、思想、感情,指的是人对客观社会的认识,亦即人的心灵。因此,几千年的中国诗歌,虽然不乏“记忆”和“记录”的内容,但是其核心却是以抒写“怀抱”为特征的抒情诗。在几千年的汉民族诗歌里,诗人们更多的时候是将“记忆”和“记录”溶汇于“怀抱”之中,并形成了中国诗歌以抒情为主的特有风貌。一部中国诗歌史,不仅生动地再现了中华民族的心灵,寄托了中国人美好的生活理想,表现了中国人的智慧和艺术才能,而且还以艺术的方式记录了中华民族的历史,展现了中华文化的独特魅力。

① 郑玄注,孔颖达正义:《礼记正义》,《十三经注疏》本,中华书局,1980年影印,第1527页。

② 孔安国传,孔颖达正义:《尚书正义》,《十三经注疏》本,第117页。按:现在学术界一般认为《舜典》不会是舜时的著作,而是后人根据传闻所做的追记。但即便如此,它的产生最晚也当在战国前期,仍然是中国早期重要的诗歌理论文献,是对此前中国人的诗乐观的总结,代表了中国人早期对诗乐本质的认识。

③ 闻一多:《歌与诗》,《神话与诗》,世纪出版集团,2006年版,第151页。

农业社会培养了中国人“天人合一”的哲学观,进而培养了中国人的诗性思维。在中国人看来,人世间的一切都是按照天的自然法则而生成,人与自然界的统一和谐是最佳状态。在与大自然和谐相处的过程中,自然万物是最易触动人心灵的东西,因而,人类对于宇宙万物的认识,均从观天法地入手,均万物之象而悟出。《周易·系辞》:“圣人有以见天下之赜,而拟诸其形容,象其物宜,是故谓之象。”^①这就是中国人的智慧特点和思维方式,通过形象来把握世界,由自然到社会到人生,再从人生到社会到自然。而中国诗歌则最为典型地体现了中国人的诗性思维特征。其“感物而动”的创作模式及其实践,验证了中国人“天人合一”的宇宙观与认识论;以“比兴”为基础而发展起来的写作手法与艺术境界的营造,体现了中国人以“人化自然”为特征的审美理想追求。因而,这使中国诗歌不仅仅是生活的记录,情感的抒发,还包含了中国人对于宇宙和人生的诗意的审美式把握,具有深刻的哲学内容。例如陶渊明本为晋宋时代的著名诗人,但后人却同时把他看成是一位思想家,认为他的诗歌体现了魏晋玄学的最高境界。在中国诗歌传统中,优秀的诗篇中总是充满了哲学的内涵,伟大的诗人总是兼具思想家与哲学家的气质。从这一角度来讲,中国诗歌的形式和内容超出了文学与艺术的范畴,它不仅是一部诗歌史,同时也包括了中国人对于自然社会和人生的认识与评价,是一部艺术化了的具有中国特色的哲学史。

二、中国诗歌的文化功能与诗人的社会责任

按今天的观点来看,“诗”属于文学的范畴,或者称之为“语言的艺术”。但是在古代社会,中国人始终没有把“诗”当作一种“纯粹”的艺术,而让它承担着多种文化功能。诗在中国古代社会里无处不在,它生存于社会生活的每一个角落。人们在何种场合需要诗,诗就出现在何处。中国古代很早就有采诗献诗之说。《国语·周语》:“故天子听政,使公卿至于列士献诗。”《晋语

^① 韩康伯注,孔颖达正义:《周易正义》,《十三经注疏》本,第79页。

六》：“在列者献诗使勿兜，风听胪言于市，辨祆祥于谣。”^①《左传》中则记载了大量的春秋时代诸侯国外交行人赋诗言志之事。《周礼·春官宗伯》：“以乐德教国子，中、和、祗、庸、孝、友；以乐语教国子，兴、道、讽、诵、言、语。”“教六诗：曰风、曰赋、曰比、曰兴、曰雅、曰颂。”^②可见，作为中国古代第一部诗集《诗经》的采录与编辑，就具有多重的功利目的，可以用于宗教、典礼、教育、听政、讽谏、娱乐等各个方面。孔子曰：“小子何莫学夫《诗》？《诗》可以兴，可以观，可以群，可以怨。迩之事父，远之事君，多识于鸟兽草木之名。”^③这说明，孔子也并不把“诗三百”当成纯粹的艺术，同样强调它的各种实用功能。孔颖达曰：“夫《诗》者，论功颂德之歌，止僻防邪之训，虽无为而自发，乃有益于生灵。六情静于中，百物荡于外，情缘物动，物感情迁。若政遇醇和，则欢娱被于朝野；时当惨黜，亦怨刺形于咏歌。作之者所以畅怀舒愤，闻之者足以塞违从正。发诸情性，谐于律吕，故曰‘感天地，动鬼神，莫近于《诗》’。此乃《诗》之为用，其利大矣。”^④《诗经》题材的多样化和丰富多彩的内容，就是其多重功能的最好证明。中国诗歌又分成各种不同的诗体，如四言诗、五言诗、七言诗、乐府诗、楚辞体诗、词、曲等等。这些不同的诗歌体式，其产生固然有前后的时代交替以及其自身的艺术特点，但是当它们共存在某一时代环境中时，不同的诗体在其社会功能的承担方面便往往各有侧重。如汉代的四言诗更多地用于宗庙祭祀与颂美讽谏，明显地继承了《诗经》的雅颂传统；楚辞体诗更多地抒写诗人的个体情怀，与屈原的《离骚》在精神上一脉相承；乐府诗多用于杂言与五言，承担着更多的审美娱乐功能；文人五言诗出于乐府，所表达的多是文人们的世俗情怀；而七言诗在汉代虽已大量出现，可是它们主要应用于字书和镜铭当中，表现了鲜明的实用文体特征。自兹以后，历朝历代的 中国诗歌，莫不继承了这一传统，在社会生活中扮演多种角色。昭明太子编《文选》，将诗歌按题材分为“献诗”、“公宴”、“祖饯”、“咏史”、“百一”、“游仙”、“招隐”、“游览”、“咏怀”、“哀伤”、“赠答一”、“赠答二”、“赠答三”、“赠

① 徐元诰：《国语集解》，中华书局，2002年版，第11页、第387—388页。

② 郑玄注，贾公彦疏：《周礼注疏》，《十三经注疏》本，第787、796页。

③ 何晏集解，邢昺疏：《论语注疏》，《十三经注疏》本，第2525页。

④ 孔颖达：《毛诗正义序》，《十三经注疏》本，第261页。

答四”、“行旅上”、“行旅下”、“军戎”、“郊庙”、“乐府上”、“乐府下”、“挽歌”、“杂歌”、“杂诗上”、“杂诗下”、“杂拟上”、“杂拟下”等二十六卷,按今天的眼光看来,其分类标准颇显杂乱,其实却正好符合当时诗歌创作的状况。这其中,赠答、祖饯、公宴、献诗等占有相当大的比重,说明诗歌在当时文人士大夫阶层的社交交往中发挥着重要作用,承担着重要的交际功能。而《史记》、《汉书》、《后汉书》等历代史书中所记载的大量的民歌民谣多用于美刺时政,则说明在普通民众阶层,诗歌仍然扮演着社会批评的重要角色。唐代是中国诗歌最为繁荣的时代,诗歌已经成为唐人生活的一种方式,处处都有诗的存在。人们习惯于以诗歌语言来传达各自思想和情感,除言志、抒怀之外,其它如闻讯、陈情、干谒、请托、公告等社会活动,都可以通过诗的形式完成,诗歌的社会功能更为广泛。宋代以降,这种情况继续发展,诗人还用它来进行美刺、说理、交际、应酬、消遣、娱乐乃至炫耀才学。中国诗歌的这一特点,在中国少数民族诗歌当中也有鲜明的表现,诗歌同样在审美、抒情、教育、传授、刺政、择偶、娱乐和交往等社会生活中发挥着重要作用。

中国诗歌以抒情为主又兼具多种功能,这构成了中国诗歌鲜明的民族特色。因为它是抒情的艺术,诗情生发于人的心中,“哀乐之心感,而歌咏之声发”(《汉书·艺文志》),所以它有强大的生命力,人人都可以成为诗人。因为它具有多种实用功能,和现实生活紧密相联,“饥者歌其食,劳者歌其事”(《春秋公羊传·宣公十五年》何休注),所以它有广泛的社会基础,它生活于现实世界的每一个角落,随时都可以听到诗的歌吟。因此,要认识中国诗歌就要了解中国人的情感、生活、风俗、习惯,了解中国的历史与文化。在中国文化中,诗是艺术,是心灵的历史,也是生活的万花筒,社会的百科全书;它有艺术审美的价值,更有认识社会的价值;它有感召人心的力量,更有生活教育的力量。

在中国诗歌史上,诗人具有特殊重要的地位。这不仅因为诗人是诗歌的创作主体,而且还因为中国人有着崇高的诗歌理想追求。中国人将诗的发生视为心灵对外物的感动,承认每个人都有可以成为诗人的天性,但是这并不能保证所有的心灵感发都可以成为优美的诗章,所有的人都可以成为伟大的诗人。《礼记·乐记》曰:“夫物之感人无穷,而人之好恶无节,则是物至而人

化物也。人化物也者,灭天理而穷人欲者也。”^①因此,一个人如果要创作出好的诗歌,就一定要有正确的人生价值观念,有良好的人格修养,有高尚的道德追求。这对作为创作主体的诗人提出了极高的要求。“乐者乐也。君子乐得其道,小人乐得其欲。以道制欲,则乐而不乱;以欲忘道,则惑而不乐。”“德者,性之端也;乐者,德之华也;金石丝竹,乐之器也。诗言其志也,歌咏其声也,舞动其容也。三者本于心,然后乐器从之。是故情深而文明,气盛而化神。”^②诗歌艺术的极致,应该是人类美好德性的外在优美显现,只有如此才能称得上是“乐”,才能给人以美的享受,这只有通过诗人不断的净化心灵,然后才能在他的创作中实现。刘勰《文心雕龙》讲为文之枢纽是“原道”、“征圣”与“宗经”,这里“原道”讲的是对文学艺术本质的体认,“征圣”是向圣人学习,而“宗经”则是以圣人的文章为法。在这里,核心是“征圣”。一个人必须具有圣人的情怀,他才能真正的体道,才能够做到“文以载道”,写出好的诗文。在中国历史上,道德上的圣人是尧、舜,文化上的圣人是孔子,诗中的圣人是杜甫。杜甫之所以被后人尊为“诗圣”,诗歌艺术技巧的高超固然是其重要的方面,但最根本的原因还是他具有一颗忧国忧民的胸怀,有民胞物与的精神,这是他所以创作出好诗的根本。他不仅为后世诗人树立了诗歌创作的榜样,还树立了做人的楷模。

所以,一部中国诗歌史,不仅是诗歌作品发展的历史,同时还是一部中国诗人成长的历史。中国人评价诗歌从来就离不开评价诗人,把诗人的思想境界与人格修养放在重要方面。司马迁在《史记·屈原贾生列传》中说:“屈平之作《离骚》,盖自怨生也。《国风》好色而不淫;《小雅》怨诽而不乱。若《离骚》者,可谓兼之矣。上称帝喾,下道齐桓,中述汤武,以刺世事。明道德之广崇,治乱之条贯,靡不毕见。其文约,其辞微,其志絜,其行廉,其称文小而其指极大,举类迕而见义远。其志絜,故其称物芳。其行廉,故死而不容自疏。濯淖汙泥之中,蝉蜕于浊秽,以浮游尘埃之外,不获世之滋垢,皭然泥而不滓者也。推此志也,虽与日月争光可也。”^③在汉人看来,屈原的《离骚》之所以

① 郑玄注,孔颖达正义:《礼记正义》,第1529页。

② 郑玄注,孔颖达正义:《礼记正义》,第1536页。

③ 司马迁:《史记》,中华书局,1959年版,第2482页。

写的好,是因为它包含了那么丰富的历史、文化、思想内容,其艺术水平又是那么高超,与屈原崇高的社会理想与高尚的人格节操密不可分。正因为《离骚》是屈原用血泪凝结而成的生命之歌,因而才能达到“与日月争光”的高度。诗品即人品,诗如其人,这是中国人评价诗歌的一条重要原则。

作为以“言志”为传统的中国古代诗歌,自然也处处表现了诗人的生活情趣与文化理想,体现出他们的人生价值观念。例如《诗经》中形成的“风雅”传统,在《离骚》中所展现的香草美人形象与美政理想,在汉代骚体抒情诗中所表现的怀才不遇与生不逢时之感,在建安诗歌中所形成的慷慨悲凉风骨,在陶渊明诗歌中所寄托的隐逸之怀与田园情趣,在盛唐边塞诗中所抒写的建功立业之志,在李白诗中所张扬的个性气质,在杜甫诗歌中所展现的忧国忧民情怀,在苏东坡诗歌中所体现的儒道禅思想的融合与乐观旷达的人生态度,无不体现了他们的人生理想和生活价值观念。后世诗人们所提出的一系列创作主张,如江西诗派的以才学为诗,明代前后七子的倡导复古,公安派与性灵派推崇性灵诗学,同样寄托了他们的文化理想。至如清初遗民诗里所抒写的国亡家破之痛,黄遵宪、王国维、胡适、郭沫若、闻一多、徐志摩、戴望舒、艾青、穆旦等近现代著名诗人的诗歌名篇,更向我们展现了中国诗人博大的胸怀和崇高的社会责任感,展示了中国古典诗歌走向现代过程中所追求的自由、民主、平等、博爱的精神,表达了他们对诗歌这一文学样式的特殊体认。因此,不了解中国的诗人,我们便无法了解中国诗歌。一部中国诗歌史,实际上就是一部中国诗人的心灵史和思想史。

三、中国诗歌的形式之美与诗体的多样性

中国诗歌之所以在世界上具有独特的地位,还因为它有特殊的形式。它的载体为汉语言文字,它以象形为主,一字一音,一音一义,字有声调,句法灵活,读起来抑扬顿挫、节奏分明,本身就富有音乐美。中国人先天就具有诗性思维,感物而动的创作方式让他们很容易将客观外物与主观情志融为一体,象形化的文字最适合表现生动的意象,构成诗意的图画。因而,中国古典诗歌最常用的诗体形态是以字数的多少为标志组成诗行,其中又以

四言诗、五言诗、七言诗为主体,以押偶句尾韵为常例,可以自然地形成声音的对称与句式的对偶,从而构成汉语诗歌特殊的形式之美。中国语言文字先天地具有符合声律的要素,早在《诗经》的作品里就已经表现得非常明显:

参差荇菜,左右流之。窈窕淑女,寤寐求之。(《诗经·周南·关雎》)

短短的四句诗,前两句与后两句形成对偶句式,而且非常严整。“参差”对“窈窕”,都是形容词,前者双声,后者叠韵。“荇菜”对“淑女”,都是名词,前者为植物,后者为人物。“左右”对“寤寐”,前者指方位,后者指状态,在句中都用作状语,其中“左右”是一对反义词,“寤寐”也是一对反义词。“流”对“求”,都是动词。再从节奏韵律来讲,整齐的四言句式,二二节奏,偶句同以“之”字结尾,倒数第二字“流”、“求”同押幽部韵,音韵流畅。中国诗歌的语言形式,在《诗经》时代竟然可以表现得如此完美,不能不令人称奇。从诗义来讲,以一左一右采择水中参差的荇菜,比喻诗人无论醒来还是睡觉无时无刻不在思念深闺之淑女。按《毛传》所说,由淑女所采的荇菜乃祭祀所用之物,因而由荇菜生发对淑女思念的联想,既是感物而动的抒情方式,符合中国诗歌创作的文化传统,又符合当时的社会生活习俗,起承转合,一气连贯,自然而又贴切。一般认为,中国诗歌讲究声律要到南北朝齐梁时期,但那只是发现了汉语四声的平仄音律,而作为格律诗的其它要素,如文字的对偶、句尾的押韵和诗行的节奏,此前人们早已经有了很好的掌握。《诗经》中此类句式已经很多,如“昔我往矣,杨柳依依。今我来思,雨雪霏霏”(《小雅·采薇》)、“就其深矣,方之舟之。就其浅矣,泳之游之”(《邶风·谷风》)、“凤凰鸣矣,于彼高冈。梧桐生矣,于彼朝阳”(《大雅·卷阿》)。至汉代以后,讲究整齐的对偶句法和流畅的韵律,已经是诗歌创作的基本规则。“凯风吹长棘,夭夭枝叶倾。黄鸟相飞追,咬咬弄音声。”“百川东到海,何时复西归?少壮不努力,老大徒伤悲。”在汉乐府流畅的韵律和连贯的诗意中,其实已经包含着语言的整齐与句式的对偶。从四言到五言再到七言,从骚体到杂言乐府再到词与曲,

无论这期间诗体发生了多少变化,但是其音韵流畅、字句对偶、押偶句尾韵、重视诗行节奏、讲究平仄等基本要素却始终不变,这也是中国古典诗歌形式的基本特征和它的魅力之所在。

中国诗歌富有节奏韵律之美,和音乐也有着密不可分的关系。在中国文化传统中,诗乐同源,中国诗歌从产生的那天起就是可以歌唱的,音乐是中国诗歌当中不可缺少的要素。“诗言志,歌永言,声依永,律和声”,“歌诗”是中国古代诗歌重要的表达方式。因为中国诗歌具有音乐美,所以不但可以歌唱,也可以“诵”与“吟”。《周礼·春官宗伯·大司乐》:“以乐语教国子,兴、道、讽、诵、言、语”,郑玄注:“以声节之曰诵。”《九章·渔父》:“屈原既放,游于江潭,行吟泽。”《盐铁论·相刺》:“故曾子倚山而吟,山鸟下翔;师旷鼓琴,百兽率舞。”^①可见,“诵”、“吟”也都是一种富有音乐节奏的表达方式。中国语言的四声与音乐的五音之间有相互对应的关系,古人早就有所认识。早在三国时期李登编著的《声类》和晋代吕静编著的《韵集》,就用宫、商、角、徵、羽来分类。唐代段安节的《琵琶录》、徐景安的《乐书》和宋人姜夔《大乐议》都有相关的论述。^②正因为如此,中国诗歌的各类体式,在其发端之初大都与音乐歌唱有关,最后才成为脱离音乐的徒诗。四言诗在《诗经》时代都是乐歌,楚辞体最早的来源是楚歌,现存最早的五言诗都可以歌唱,文人五言诗本源于乐府,汉代典型的杂言诗是《汉鼓吹铙歌》十八曲,词与曲本来就是歌唱的艺术。只有七言诗在汉以前产生时与音乐的关系不甚明显,但是在诸多诗体中,又以七言诗的“二二三”节奏最为流畅,同样是人们充分把握了它的音乐节奏之后才走向成熟的。这说明,是音乐滋养了中国古典诗歌的各类体式,中国诗歌具有典型的音乐节奏之美。

中国诗歌的艺术形式之美,还来自于其所营造的审美意象,这又源自于

① 桓宽:《盐铁论》,《诸子集成》第8册,上海书店,1986年版,第23页。

② 中国最早的韵书是三国时期李登编著的《声类》和晋代吕静编著的《韵集》,这两书早已亡佚。《魏书·江式传》:“(吕)静别放故左校李登《声类》之法,作《韵集》五卷,宫、商、角、徵、羽各为一篇”。又,据唐代封演《闻见记》所言,《声类》是“以五声命字,不立诸部”。段安节《琵琶录》:“太宗庙挑丝竹为胡部。用宫、商、角、徵、羽,并分平、上、去、入四声。其徵音,有其声无其调。”徐景安《乐书》:“上平声为宫,下平声为商,上声为祉(徵),去声为羽,入声为角。”姜夔《大乐议》:“七音元协四声,或有自然之理。今以平入配重浊,以上去配轻清奏之,多不谐协。”

古人对天人关系的根本认识。《周易·系辞下》：“古者包牺氏之王天下也，仰则观象于天，俯则观法于地，观鸟兽之文与地之宜，近取诸身，远取诸物，于是始作八卦，以通神明之德，以类万物之情。”^①《周易》中的八卦最初本是古人用以记事的符号，具有文字的性质，它的来源正是取象于物。在古人看来，中国的文字也是通过取象于物的原则创造出来的，许慎《说文解字叙》开篇即引用了《周易》中的这段名言，继而言之：“仓颉之初作书，盖依类象形，故谓之文。其后形声相益，即谓之字。文者物象之本，字者言孳乳而浸多也。”^②同样，中国人认为诗歌起源于人的心灵感动，而心灵的感动则正是由外物而引发，因此，主客一体，通过对宇宙万象的描写来传达诗人内在的心声，就成为中国诗歌创作最重要的方式，这就是后人从《诗经》中总结出来的“比兴”之法。可见，中国的文字与中国的诗歌，在取象于物这一点上是相同的。因而，通过外在的物象描写来表达诗人丰富的内心世界，再通过文字而构成意象，通过意象抵达至美的境界，从而传达出诗人复杂的思想情感，这就是中国诗歌美学的基本特征，也是中国古典诗歌大不同于外国诗歌之所在。刘勰《文心雕龙·物色》曰：“是以诗人感物，联类不穷。流连万象之际，沉吟视听之区。写气图貌，既随物以宛转；属采附声，亦与心而徘徊。故‘灼灼’状桃花之鲜，‘依依’尽杨柳之貌，‘杲杲’为出日之容，‘漉漉’拟雨雪之状，‘喈喈’逐黄鸟之声，‘嘒嘒’学草虫之韵。‘皎日’、‘曄星’，一言穷理；‘参差’、‘沃若’，两字连形；并以少总多，情貌无遗矣。虽复思经千载，将何易夺？”^③这段名言，今人多在分析《诗经》物象描写特色之时加以引用，其实完全可以适用于所有中国古代诗歌。它说明，“人化的自然”这一在西方由近代学者才开始认识到的哲学问题，中国人在几千年以前早就有了深刻的体认。

“人化自然”在诗歌艺术中的表现就是“自然人化”，它通过富有形象特征的汉字表现出来，形成了中国诗歌特有的形象与意蕴，并且在创作实践中不断发展，由《诗经》的“比兴”，到楚辞的“香草美人”，再到刘勰的“物色”论；由《周易》中的“设卦观象”，到庄子的“得意忘言”，再到魏晋六朝的“言意之

① 韩康伯注，孔颖达正义：《周易正义》，第87页。

② 许慎撰，段玉裁注：《说文解字注》，上海古籍出版社，1981年版，第754页。

③ 王利器：《文心雕龙校证》，上海古籍出版社，1980年版，第278页。

辨”,这两股潮流的汇合,到唐代以后逐渐形成了从诗人的主观感悟出发,体味诗歌中“意”与“境”统一之美的系统诗歌理论,从王昌龄的“三境说”(“物境”、“情境”、“意境”),皎然的“取境论”,严羽的“妙悟论”,到明代中晚期的“性灵观”,王渔洋的“神韵说”,再到王国维的“境界论”,诗人们不断地深化对中国诗歌艺术美学的体验,多层面地揭示了中国诗歌艺术的独特之美。它是创作论、批评论和鉴赏论的统一,也标志着中国诗歌理论从早期以“言志”、“载道”为主的功利观向后期以“意境”、“韵味”、“性灵”为主的审美观的转化。这就是中国诗歌独特的艺术美学,对世界诗歌艺术所做出的杰出贡献。它源自于中国人“天人合一”的宇宙观与“人化自然”的艺术论,它所追求的不仅仅是一种以感悟宇宙、净化心灵为特征的美学风范,而且是一种富有诗情画意的人类生活方式,是从更高的层面展现着中华民族的文化特征,实现其自古以来一直追寻的“诗意的栖居”的社会理想。

中国诗歌在这一审美理想的追求过程中,形成了诸多的诗体,并通过诗体的兴衰交替和交叉互用来展示中国诗歌发展的历史。大体来讲,在汉语诗歌系统中,主要有四言诗、五言诗、七言诗、乐府诗、楚辞体诗、词、曲等等。这些不同的诗歌体式,其产生有时间的先后,由《诗经》时代的以四言为主到楚辞体的产生,是先秦诗歌的主要诗体。五言诗、七言诗和乐府诗,则是从汉到唐的主要诗歌体式。词发端于唐而兴盛于宋,曲发端于唐宋而兴盛于元。至此,中国古典诗歌的体式基本完备。这说明,每一种诗体的产生,都有特殊的时代背景和历史文化原因,也与那一时代的语言现状息息相关。这使得每一种诗体都有相对固定的诗体形态,也形成了不同的美学风貌。正是这种新诗体的不断生成,标志着中国诗歌的历史不断进入新的时代。因而,对诗歌体式与体貌的探讨,包括对用词、格律、章法、意象、风格、流派等等的研究与关注,就成为中国诗歌史上的一个重要现象,辩体甚至成为明清诗歌史上展开争论的重要命题。许学夷在《诗源辩体自序》开篇即曰:“仲尼曰:‘中庸其至矣乎?民鲜能久矣。’后进言诗,上溯齐梁,下称晚季,于道为不及。昌谷诸子,首推《郊祀》,次举《饶歌》,于道为过近。袁氏、钟氏出,欲背古师心,诡诞相尚,于道为难。予辩体之作也,实有所惩云。尝谓诗有源流,体有正变。于篇首既论其要矣,就过不及而揆之,斯得

其中。”^①所以,察诗体之兴衰,就成为把握中国诗歌发展脉络的一个重要方式。值得注意的是,中国历史上每一种新诗体的产生,并不意味着以往诗体的消失,而意味着诗歌体式的不断丰富。这构成了中国诗歌体式独特的运行方式——在继承中改造,在复古中创新;时而互相影响,时而门派分明。各种诗体共存于某一时代,不仅显现其诗歌创作的丰富多彩,往往在其文学思想的表达与社会功能的承担方面也各有侧重。大体来讲,前代的诗体渐趋古雅,近起的诗体趋于新俗。如汉代的四言诗更多地用于宗庙祭祀与颂美讽谏,明显地继承了《诗经》的雅颂传统;楚辞体诗更多地抒写诗人的个体情怀,与屈原的《离骚》在精神上一脉相承;乐府诗多用于杂言与五言,承担着更多的审美娱乐功能;文人五言诗出于乐府,所表达的多是文人们的世俗情怀;而七言诗在汉代虽已大量出现,可是它们主要应用于字书和镜铭当中,表现了鲜明的实用文体特征。魏晋以后,五言诗由新俗之体逐步趋向高雅,成为文人抒情诗的主要形式,七言诗也完成了从应用性文体向抒情诗体的转化。而乐府诗则由清商乐发展到吴声西曲,继续承担着更多的世俗娱乐功能。唐代以后,五七言诗走向律化,乐府古题也成为古雅的形式,它们共同承担了以“言志”为主的中国抒情诗传统,而词这一新兴的文体形式则承担了原本由乐府所承担的世俗娱乐功能。“诗庄词媚”之说虽然不尽准确,但是它大体上可以概括自唐到宋这一历史阶段中两种诗体约定俗成的功能划分与艺术审美取向。宋代以后,词这一文体逐渐雅化并向诗体靠拢,于是又有曲这一诗体的兴盛。明代以后,中国古代社会不再有新的诗体产生,诗人们只好在旧文体中进行新的探索,辩体显得尤其重要,复古主义与性灵诗学所以成为明清两代主要的诗歌发展流派。这两大流派在近代社会变革中相互碰撞,于是有了白话新诗的产生。新诗在近百年来承担了历史变革所赋予它的文化责任,但是在诗体形式上却有待于向古典诗歌学习以使之逐步完善。这就是中国诗史上持续不断的诗体运动,它的表象是诗体的兴衰交替,实质上则是中国古代诗歌内容的与世迁移和社会审美风尚的随时而变。正是在这种变化中,强化了中國诗歌独特的艺术形式之美,也完善了中国古典诗歌的形式美学理

^① 许学夷:《诗源辩体》,人民文学出版社,1987年版,第1页。

论。所以,一部中国诗歌史,也可以看成是中国诗歌形式不断丰富和不断发展完善的历史。

四、中国文化的多元一体与诗歌的多民族特点

中国诗歌在世界诗歌史上之所以独具特色,与其多民族的特点是紧密相关的。在这片广袤的东亚大地上,很早就形成了以汉族为主体的中华大家庭。形成了以汉语为主体、以其它少数民族语言相辅助的诗歌史写作传统。从时间上讲,它上下纵贯数千年;从空间上讲,它包括现有的五十六个民族;从诗歌所用语言来讲,从古到今共使用了七十多种语言,四百多种方言。这在世界各国文学中是少有的。

其实,一部以汉语言为主要载体的诗歌通史,也不仅仅是单纯的汉民族的诗歌史。准确地说,汉字自古以来就不仅仅属于汉族,而是属于中华民族这个大家庭的。中华民族本来就是多民族的融合体。近代以来的考古发掘已经证明,早在公元前 5000 年左右,在中华大地上就同时存在着仰韶文化、红山文化、河姆渡文化等多种文化类型,它们同是中华文明的起源。传说中的炎、黄二帝,原本是以凤与龙为图腾的两大部落,殷商与姬周则是两个不同的民族。春秋时代的华夏大地上,所谓的南蛮、北狄、西戎、东夷,与中原各国杂居相处,后来基本上都归入了秦汉帝国的版图。魏晋南北朝时期晋人南渡,与南越之人相互融合,北方则有“五胡十六国”的朝代更迭,至隋唐复归于一统。北宋与西夏、辽并立,南宋先后与金、元南北对立。忽必烈建都北京,清朝时满族人主中原,更是多民族融合的两个重要时期。因此,一部以汉语记载下来的中华民族的历史,本来就是一部多民族融合的历史。在这种语境下产生的中国诗歌,本来就包含着历史上各族人民的共同创作。《越人歌》、《敕勒歌》、《木兰辞》等,都是当时“少数民族”的杰作;大诗人屈原的创作深受荆蛮民族的影响,陶渊明的出身或为溪族,刘禹锡为匈奴人后裔,元稹为鲜卑人后裔,《全金诗》、《全元诗》、《全金元词》所收的作品,大量的都出于金人、蒙古人之手,清代满族人所创作的汉语诗词更是无计其数。此外,历史上还有许多少数民族也用汉语进行诗歌创作。因此,准确地说,即便是我们仅

以传统的汉语诗歌为主而撰写的诗歌史,同样不是汉族诗歌史,而是包含多民族诗歌创作的中国诗歌史。

这种多民族的融合不仅极大地丰富了汉语诗歌的内容,也丰富了汉语诗歌的形式,先后产生了四言诗、楚辞体诗、五言诗、七言诗、杂言诗、近体格律诗、词、曲等众多的诗体。中国最早成熟的诗歌形式为四言诗,其本身应为上古民族文化融合的产物。在此基础上产生的楚辞体诗,同时吸收了当时南方民族诗歌的语言特点。秦始皇时代班壹避难于楼烦,受其影响而作鼓吹之乐,汉博望侯张骞入西域,带回《摩诃兜勒》一曲,李延年以之创作“新声二十八解”,受其影响而产生的《汉鼓吹饶歌》十八曲全为杂言,与以齐言为主的诗骚体大不相同,可见中国的杂言体诗歌是受多民族文化影响的产物。佛经翻译丰富了人们的音韵学知识,从而方便了诗人对新体诗律的表述。^① 词体的产生与散曲的创作,也分别从不同程度受西域及北方诸少数民族诗歌语言的影响。当代中国新诗体的产生,更是深受西方诗歌汉译的影响。多民族文化对汉语诗歌的影响之大,仅从诗歌体式的变迁就可以清楚地看到。

在中华民族形成的过程中,虽然以汉语汉字为基础的中原文化在国家与民族的统一过程中发挥过巨大的作用,历史上有众多少数民族融入汉族大家庭,并逐渐采用了汉语言文字。但是,仍然有众多的少数民族保持着自己的语言文字,也创作和流传下来大量的诗歌作品,它们与汉语诗歌交相辉映,共同构成中国诗歌发展的壮美华章。这些少数民族的诗歌,虽然因为其民族成长的时间有早晚不同,其文明程度的发展历程不同而显示出与汉语诗歌的差异,因而很难将这些诗歌按照汉语诗歌史的线索整合在一起。但是它们同处于中华民族的历史地理版图,它们之间仍然存在着多种关联。根据中华民族文化版图的实际情况,我们可以把中国各少数民族按其所居住的地域分为中原旱地文化圈、北方森林草原狩猎游牧文化圈、西南高原农牧文化圈和江南稻作文化圈四大版块。生活在四大板块中的各少数民族,在所使用的语言和

^① 按汉语四声的发现,主要应与中国诗歌的传唱特点有关,吴相洲教授对此曾有专论。此外,南北朝佛经诵读时对四声特别关注,对汉语四声的认识及格律诗的产生,自然也会发生一定的影响。

诗歌形式方面往往有更多的共同性。通过历时性的考察,我们不但可以发现这些少数民族的诗歌发展历程,并对其做出大致的描述,而且,可以更好地认识各文化圈之间的政治一体、经济互补、文化互动和血缘互渗的关系,进而更全面地认识中华民族诗歌创作中多元一体的文化格局。

各少数民族诗歌不仅使用着诸多不多的语言,其诗歌形式同样丰富多彩。居住在西北地区的少数民族,很早就产生了《自然风光歌》、《节日歌》和《狩猎歌》等作品,并被记录于《突厥语大词典》中。产生于西南少数民族中的《盖房歌》描绘了早期彝族先民从巢居、穴居到屋居的过程,纳西族的《犁牛歌》语言极其简朴,仅由呼喝耕牛的声音构成,具有原始诗歌的鲜明特色。在云南一些少数民族中流传着丰富的祭祀歌,如《祭火神》、《祭锅庄》、《祭龙歌》、《敬竹词》、《祭树神》等。壮、侗诸民族还有一种神话短歌,用简短朴实的歌词概括一个神话的主要内容,这种短歌可能是创世史诗的肇端,如侗族的《棉婆孵蛋》。康熙六十年(1721)黄叔瓚任巡视台湾御史,组织人员到台湾西部各地村社采录歌曲,运用汉文字拟音加以纪录,并转译成汉文内容,记载了当时台湾熟番的三十四首歌曲,共分为六类,有颂祀歌、耕猎歌、纳饷歌、会饮歌、祝年歌、抒情歌,体式多样,成为研究台湾古代诗歌的宝贵材料。^①长篇诗歌的体类同样丰富,包括创世史诗、英雄史诗、叙事长诗、抒情长诗、伦理道德长诗、宗教经诗、信体长诗、历史长诗、文论长诗和套歌等十大类别。这些长诗,一个民族有几百部、上千部的不在少数。其中包括以汉族题材创作的大量民族民间长诗,弥补了中原地区汉语诗歌缺少民间长诗的遗憾。各少数民族诗歌由于语言不同,语系不同,作为诗体构成的音律特点也不相同,仅以少数民族诗歌所用韵律来讲,就明显不同于汉族诗歌以押偶句尾韵为主的特点,如苗族与瑶族诗歌押调韵;有的民族诗歌押头韵,以阿尔泰语系民族如维吾尔族、蒙古族最多;还有的民族诗歌运用尾顿韵、局部反复韵、调韵、头脚韵、局部韵、复合韵等等。这些,极大的丰富了中华民族诗歌宝库,同时它也以艺术的形式,揭示了中华民族多元统一的文化特征。

^① 黄叔瓚三十四首番曲收录于《台海使槎录》(台湾文献丛刊第4种)之《番俗六考》诸篇之中。

五、中国诗歌与生生不息的民族精神

中国是世界四大文明古国之一,数千年来,中华民族的历史发生过无数次的朝代变迁,经受过多次的文化浩劫,但最终还是以其强大的生命力延续下来,文明不但没有中断,而且一步一步地向着更高的文明国度迈进,这在世界文明史上是独一无二的。诗歌作为中华民族最早发展起来的文学艺术形式,承载着连绵不断的中华文明,也充分体现了中华民族自强不息的民族精神。“文变染乎世情,兴废寄乎时序。”它用艺术的方式,记录了历史的变迁,表达了人民的意愿,抒写了民族的心灵,寄托了人民的理想。

在这一历史发展过程中,有三次重大的历史文化变迁最值得重视,第一次是殷周之际的革命,第二次是秦汉封建帝国制度的建立,第三次是辛亥革命推翻了清王朝。王国维说:“中国制度与文化之变革,莫巨于殷周之际”,它不仅是一家一姓之兴衰,而是“旧制度废而新制度兴,旧文化废而新文化兴”。^①从中华文明史的角度来讲,周代是中华文明成熟之始,它将上古政治制度推向完善,建立了以家族血缘为核心的宗法制国家,制定了礼乐规范,从西周建国到战国时代周王朝的最终消亡,延续了将近八百年的历史。它将中国社会从上古时代所积累的起来的文化进行了全面的总结,以《诗》、《书》、《易》、《礼》、《乐》、《春秋》为代表的“六经”完成于此时,以孔孟老庄为代表的诸子百家学说诞生于此时。放眼于世界文明,这是一段被后人称之为“人类轴心”的历史时期,它是中华民族思想文化和文明的渊薮,其福泽广被于后世。同时,这一时期既是中国诗歌的发端期,也是中国诗歌传统的奠基期。代表这一时期诗歌艺术成就的首先是《诗经》,它是中国现存的第一部诗集,它以四言为主,杂有二言、三言、五言等诗句,无论从诗体的规范、句法的严整,还是从内容的丰富和写作手法的高超等方面来看,都已经达到了极高的水平。它是中国上古诗歌的总结与升华,代表了上古诗歌的最高成就,是中华民族诗歌从原始走向成熟的标志,也是中国后世诗歌的源头活水。从《诗

^① 王国维:《殷周制度论》,《观堂集林》,中华书局,2006年版,第451、453页。

《诗经》时代经过近三百年的发展而有屈原的出现,以《九歌》与《离骚》为代表的楚辞体是先秦诗歌的又一高峰,也标志着文人士大夫作为中国诗歌创作主体地位的突显。刘勰《文心雕龙·辨骚》曰:“自《风》、《雅》寝声,莫或抽绪,奇文郁起,其《离骚》哉!固已轩翥诗人之后,奋飞辞家之前,岂去圣之未远,而楚人之多才乎!”^①四言体与楚辞体之并立,共同成为中国诗歌流传最为久远的艺术形式。《诗经》与楚辞在中国诗歌史上的地位和对后世诗歌的影响,还在于沉积于其中的上古文化内容和传承于后世的艺术精神。它们共同继承了绵长久远的上古文化,开启了中国诗歌以“言志”为核心的抒情诗传统。它们立足于丰富多彩的上古社会的世俗生活,因而才会有《国风》与《九歌》那样风姿绰约的作品。它们共同产生于世袭的贵族社会,体现了鲜明的贵族文化精神,《诗经》中的《雅》、《颂》与楚辞中的《离骚》因此而伟大。它们在艺术表现手法上前后继承,由《诗经》中的比兴传统到楚辞中的香草美人,共同强化了感物而动的中国人的诗性思维方式和艺术创作方法。这些都成为上古社会诗歌留给后世的一笔巨大的精神财富。

中国社会第二次重大的政治变革是秦汉帝国政治制度的建立。它经过战国时代二百多年的社会激荡而形成,其核心是建立了一个从中央到地方的官僚政治制度,这一制度曾经是世界上最先进的政治制度,经过历朝历代的不断改革与完善,自秦皇、汉武、唐宗、宋祖、成吉思汗直到明清,延续了两千多年。但是这一制度也有先天的缺陷,由于缺少对绝对皇权和各级官僚特权的制衡而呈现周期性的波动,从而造成一次次的历史浩劫与重建,这就是带有先天宿命式的朝代轮回,给中国人民带来无尽的灾难。但中华民族之所以历两千年而不衰,进而凝结成一个疆域越来越广,民族越来越多的文化共同体,是因为绵长久远的中华文化给了它强有力的支持。而中国诗歌正是这一伟大文化的重要组成部分,它上承诗骚之精神,将关心民生疾苦、批判黑暗政治、追求社会和谐、抒写美好人生当作诗歌创作的主导方向,从而成为这个社会的良知,超越现实的希望,成为凝聚中华民族的重要精神力量。从诗歌体式来讲,它由上古时代的诗骚体变而为以五七言古

^① 王利器:《文心雕龙校证》,第27页。

体与近体格律诗为主,从创作者来讲,以文人士大夫为主体的诗人成为这一时期诗歌创作的主要力量,产生了诸如陶渊明、李白、杜甫、苏轼等中华民族史上一大批杰出的诗人。在每一次朝代的轮回之中,诗歌都显示出强大的力量,特别是在人民受苦国难当头的朝代变更之际,往往成为中国诗歌创作的繁荣时期。汉末建安、安史之乱、明清易代之际在中国诗歌史上各自留下了辉煌的一页。中国古典诗歌传统,在这两千年内汇集而成为一条奔腾不息的大河,在形式和内容上都达到了古典诗歌美的极致。每个时代都产生许多不同的诗歌流派,都有新的诗歌审美典范形成,都展现出不同的时代特色。同时,中国的古典诗歌理论也在这一时期发展成熟,同样是流派纷呈,各臻其致。值得注意的是,这一历史时期也是各少数民族诗歌更多地融入汉民族诗歌的时期,南北朝时期的北朝各民族朝代,辽、金、元和清王朝分别是这一时期各民族诗歌融合的高潮。与此同时,各少数民族用本民族语言进行诗歌创作,在这一时期也得到了前所未有的大发展,中华民族诗歌语言的多样化与诗歌体式的多样化特征得到进一步的显现。这是中国诗歌发展史上的主要时段,也是我们的诗歌通史描述的主要部分,是所有欣赏、认识和研究中国诗歌史的主体部分。

以辛亥革命为标志的二十世纪初期,是中国历史发展中第三个重大的变革时期,它结束了中国两千年的封建帝国统治,代之而起的是具有现代意义的新的中国。“周虽旧邦,其命维新”,这一翻天覆地的历史变革,也许比前两次历史变革的意义更为深远,因为从这时开始,中华民族不再是一个东亚大陆上的独立文明形态,它已经逐步融合于世界文化之中。虽然在漫长的封建帝国时期,我们也曾受到了来自印度佛教文化的影响,自汉代而开通的丝绸之路,也曾将西方的文明种子带到中国,但总的来说影响不大,不足以改变中国文化独立自足的特点。而以辛亥革命为标志的中国近代变革,却是在西方文化的影响下发生的,古今文化的矛盾交汇与斗争之激烈,远超历史上任何一个时期。从诗歌史的角度来讲,它表现出几个鲜明的特征:第一是随着封建官僚社会的灭亡,与之相伴而生的文人士大夫阶层同时解体,中国诗歌创作主体发生了巨变,取而代之的是一个新的知识分子群体。第二是随着白话文的兴盛,数千年以来形成的古典诗歌体式在诗坛上不再占有主流地位,代

之而兴的是用现代语言所写的白话体新诗。第三是随着中西方文化的交流,中国诗歌长期以来在封闭的文化环境里形成的诗歌美学传统衰落,西方化与现代化为中国诗坛建立新的审美风范提供了更为丰富的资源。这一阶段的中国诗歌,基本上是一个围绕着上述三点,从“诗体”与“诗质”两个方面进行变革与重建的过程。在这一过程中,中国现代诗歌并没有与传统完全割裂,近百年来中国社会的巨大变革,促使当代诗人仍然继承了中国古代士大夫文人关注社会的品质,他们的创作同样继承了古典诗歌中的“言志”与“载道”的优秀传统,从辛亥革命、五四运动、抗日战争到上个世纪五十年代以后发生的一系列政治运动和“新时期”以来的改革开放,他们无不是积极的参与者。与此同时,强化汉语言诗歌节奏韵律鲜明的民族特征,充分利用汉语言文字的形象化特点,营造含蓄蕴藉的诗体意象,仍然是现当代诗人所努力追求的方向,并由此而产生了一些新的典范。值得注意的是,在中国诗歌现代化的进程中,随着科学技术的进步和传播媒介的发达,诗与乐的结合再次成为中国诗歌发展的一个重要方向,一些优秀的诗歌作品随着歌声的飘扬得到更为广泛的传播,在社会中发挥着越来越大的作用,歌词由此而成为当代诗歌中新的一体。另一方面,古典诗歌形式在近百年来并未断绝,仍然不乏一些优秀的诗人和优秀的作品,近二十多年来甚至更有复兴的迹象。这一方面说明传统力量的强大,旧的诗体在承担现代使命方面仍然可以发挥作用;另一方面也说明,一种新的诗歌典范的形成,必须要从旧有的形式中吸取营养。对中国诗歌发展的这一新的历史阶段,我们充满了无限的期待。

《周易·系辞上》曰:“日新之谓盛德,生生之谓易。”《正义》曰:“圣人以能变通体化,合变其德,日日增新,是德之盛极,故谓之盛德也。”“生生,不绝之辞。阴阳变转,后生次于前生,是万物恒生,谓之易也。”^①“生生不息”并不是简单的重复,而是不断地有新的变化。数千年的中国诗歌之所以长盛不衰,正体现着中华文化这种生生不息的精神。它代代传承,不断更新,正所谓“文律运周,日新其业。变则其久,通则不乏”(《文心雕龙·通变》)。但是在这种生生不息的变化当中,又有一种不变的东西在内,那就是中国诗歌直面

① 韩康伯注,孔颖达正义:《周易正义》,第78页。

现实,抒写心志,追求和谐之美的基本精神。中国诗歌将笔触直接深入到现实生活,它所描写的是人人生活中所经历的往事,因而带有天然的亲切感。中国诗歌所抒写的是普通人的心声,因而能与当代读者的心灵发生强烈的共鸣。中国诗歌所追求的理想是和谐之美,包括人与人之间的和谐,人与自然之间的和谐。时代虽然可以变化,但是追求和谐乃是古今共同的理想。因而,这使中国诗歌具有穿越时空的力量,在当代社会仍然具有极大的社会认识价值、思想教育价值和艺术审美价值,是指导当代生活的高尚元素。曹操对战乱所造成的“白骨露于野,千里无鸡鸣”的社会惨状的描写,时时刻刻向贪婪而野蛮的人类暴行发出警示;杜甫“朱门酒肉臭,路有冻死骨”的诗句,形象地揭示了社会分配的不公与封建官僚制度的腐朽,时时向我们展示着诗人“民胞物与”精神之伟大。而在现代工业社会所造成的人伦关系与天人关系的不断破坏的情况之下,以和谐为美的中国诗歌传统在当代社会益发具有纠偏补弊的价值,意境优美的中国古典诗歌,每一首都在向我们展现着“诗意栖居”的境界。“江南可采莲,莲叶何田田,鱼戏莲叶间。鱼戏莲叶东,鱼戏莲叶西,鱼戏莲叶南,鱼叶莲叶北。”这岂不就是当代人梦寐以求、心驰神往的自由之境,遍寻世界而不得的心灵家园?“莫笑农家腊酒浑,丰年留客足鸡豚。山重水复疑无路,柳暗花明又一村。箫鼓追随春社近,衣冠简朴古风存。从今若许闲乘月,拄杖无时夜叩门。”这不就是今人所向往的丰衣足食、民风淳朴的和谐社会美景?屈原“好修为常”的高洁人格,陶渊明“心远地自偏”的心灵宁静,李太白“安能摧眉折腰事权贵”的独立个性,苏东坡“休将白发唱黄鸡”的达观,无一不是当代人所难以企及的人生境界。中国诗歌所抒写的这一切,代表了人类社会对美好生活理想的追求,具有永恒的价值。

六、中国诗歌史研究的历史回顾与本书撰写

中国古代很早就有诗歌史意识。相传中国古代第一部诗歌总集《诗经》为孔子删定而成,至汉代《毛诗序》已开始从历史的角度对它进行评价,由此而开创了“风雅正变”的诗歌史理论模式。郑玄的《诗谱序》结合西周历代帝王的政治变迁论《诗经》作品的创作兴衰,将这一理论进一步发展。班固在

《汉书·艺文志·诗赋略》中对屈原到汉人的“赋”体创作以及汉武帝立乐府采歌谣的论述,也可以看成是对这段诗歌发展史的简单总结。此后,沈约《宋书·谢灵运传论》、刘勰《文心雕龙·时序》、钟嵘《诗品序》,都可以看作是诗歌史的简述。明人许学夷《诗源辩体》分周汉、六朝、唐、宋、元论述历代诗歌发展及作家作品,俨然是一部简明的中国诗歌史著作。

当然,具有现代意义的中国诗歌史著作的撰写,从二十世纪才真正开始。它带着当代人的历史意识和审美观念,对几千年的中国诗歌进行新的述评。不过,这时候对于中国诗歌史的叙述,大多包容在文学史类著作当中。1927年出版的陈钟凡的《中国韵文通论》,包括诗、词、曲、赋各类,上自《诗经》,下至金元以来散曲,应是中国现代第一部诗歌史类著作,可惜此书所论诗歌,未能涉及宋代以后的文人诗歌,是其缺憾。^①第一部以“诗史”命名的著作,是李维1928年出版的《诗史》,该书虽然只有11万字,却从诗的起源写到清末。^②较有影响的则是1931年陆侃如、冯沅君合著的《中国诗史》,此书从《诗经》、楚辞写起,包括乐府、词,至元、明、清散曲而结束,遗憾的是与陈钟凡的著作一样没能论述宋代以后的文人诗歌,实际上并不完整。^③此外,这一时期还产生了诸如王易的《中国词曲史》、刘毓盘的《词史》、罗根泽的《乐府文学史》、萧涤非的《汉魏六朝乐府文学史》、朱谦之的《中国音乐文学史》、梁启超的《中国之美文及其历史》等分体的诗歌史著作,各有特点。但总的来说,相比较于这一时期甚为丰富的包容各种文体的文学史著作,有关中国诗歌史的论著还是偏少。^④1949年以后、特别是1979年以后,中国文学史的编写进入一

① 陈钟凡:《中国韵文通论》,上海中华书局印行,1927年2月出版。与之相类的还有龙榆生的《中国韵文史》,篇幅虽然不长,却包括了从先秦到元、明、清的诗与词曲,较为全面,商务印书馆印行,1934年8月出版,时间略晚。

② 李维:《诗史》,北京石棱精舍发行,1928年10月初版。

③ 陆侃如、冯沅君:《中国诗史》,1931年1月出版上册,7月出版中册,12月出版下册,由大江书铺印行。1956年作家出版社重版,有较大删节。百花文艺出版社1999年有重印本,但是未标明版本出处。

④ 王易:《中国词曲史》原为1926年作者在心远大学任教时所编教材,初版时间不详,1932年5月神州国光社发行再版本。1944年12月,上海中国联合出版公司用原纸型,以32开本重印发行。以后有多种版本。刘毓盘:《词史》,1931年2月,上海群众图书公司发行,此后有多种版本。罗根泽:《乐府文学史》,北平文化学社印行,1931年1月出版。萧涤非:《汉魏六朝乐府文学史》,1933年清华研究院毕业论文,1944年10月,重庆中国文化服务社印行,人民文学出版社1984年有新排版。朱谦之:《中国音乐文学史》,商务印书馆1935年出版。梁启超:《中国之美文及其历史》,中华书局印行,1936年3月出版。

个新的高潮,出版了多部有影响的《中国文学史》,但是在中国诗歌史的写作方面,仍然以断代诗歌史为主,具有通史性质的较有影响的著作,仅有张松如主编《中国诗歌史论丛书》。^①此书虽然侧重于对中国诗歌进行史的描述,但是有较强的以论代史倾向。如今,有关中国各体文学史的研究撰写取得了较大进展,在戏曲、小说、散文方面都已经有了的一部甚至几部通史性的著作,唯独没有一部系统的大型的中国诗歌通史,这与我们这个诗的国度是极不相称的。

站在新世纪的立场上撰写一部新的诗歌通史是我们的心愿,在学习和总结以往诗歌史著作的基础上,我们逐渐形成了较为明确的诗歌史观,其核心在于一个“通”字。

“通”的第一要义是指打通古代诗歌与现代诗歌的断限,打通汉民族诗歌与少数民族诗歌的界域。回顾以往的诗歌史,打通古今之作甚少,更没有将汉民族诗歌与少数民族诗歌放在一起的史著。显然,这不符合中华民族多元一体的文化格局,也不能反映中华民族数千年而不绝的文化遗产。对于今天的国人来讲,没有比认识到这两点更为重要的历史意识了。中华民族由五十六个民族构成,汉民族本身就是一个多民族融合的复合体。正是这种多元一体的文化格局,才成就了中华民族的伟大,成就了中国诗歌的丰富多彩。而中国诗歌从古代走向现代,乃是一个不曾间断的历史过程,不了解中国古代诗歌的发展,就不知道中国现当代诗歌何以发生。同样,不了解中国现代诗歌的情况,就不能正确认识中国古代诗歌的现代意义。因而,多元一体,打通古今,也就是我们这套《中国诗歌通史》撰写的第一要义。它由此而确定了我们这套通史的基本格局,纵向上以史为线索,横向上兼顾各少数民族,共分为先秦卷、两汉卷、魏晋南北朝隋唐卷、唐五代卷、宋代卷、辽金元卷、明代卷、清代卷、现代卷、当代卷和少数民族卷等11卷。前10卷以汉民族诗歌为论述的主体,同时描述各历史时期民族文化融合的过程,从而说明汉民族诗歌本身就是多元一体文化格局的产物。后一卷专论具有鲜明特色的各少数民族诗

^① 张松如主编的《中国诗歌史论丛书》,吉林教育出版社,1995年出版。丛书共分为《先秦诗歌史论》、《汉代诗歌史论》、《魏晋南北朝诗歌史论》、《隋唐五代诗歌史论》、《宋代诗歌史论》、《辽金元诗歌史论》、《明清诗歌史论》、《中国近代诗歌史论》、《中国现代诗歌史论》九部,总字数在三百万字左右。

歌,同时从史的线索描述其发展的过程,说明它们各自在中华民族诗歌板块中的地位以及其与汉民族诗歌之间互相影响的关系,从而使其成为名副其实的包括中华大家庭五十六个民族在内的连通古今的“诗歌通史”。

打通古今开拓了我们的诗歌史视野,使我们更加清楚地认识到“一代有一代之文学”的真谛。它不仅意味着每一个时代的诗歌都有着与前后代不同的主要文体形式,更重要的是每个时代的诗歌都有着不同的历史文化特征,反映了不同的时代思潮,形成了不同的审美典范。打通汉民族诗歌与少数民族诗歌的分界,使我们更加清晰地看到了中国诗歌的多民族特点,认识到中华民族诗歌多元一体的文化格局。这要求我们尽可能地回归中国诗歌发展的原生状态,回归到对诗歌文本与作为创作主体的诗人的民族文化解读。促使我们对诗歌史进行更加细致、深入的研究,发现每一个历史时段诗歌发展的不同特点与表现方式。这引发我们对诗歌史更深一层的理解:中国诗歌的整体特征,正是通过每一个朝代、每一个民族和每一位诗人富有个性的诗歌创作才得以呈现的。一部多卷本的诗歌通史著作,首先要做的工作,就是要写出每一时代中国诗歌发展的独特风貌。举例来讲,先秦以诗骚体为主,两汉是歌诗与诵诗相分离的时代,魏晋南北朝隋唐代文人的地位开始突显,唐代是一个诗的世界,宋代的诗与词两峰并峙,辽金元诗的文化多元,明代的诗歌流派纷呈,清代集前代各体之成,现代实现了从古体到新诗的时代转换,当代诗坛又开始了对诗歌体式新的探讨,少数民族诗歌语言多样,诗体丰富,与汉民族诗歌相互影响。正是上述各时代诗歌特点的集合,才展现了中华民族诗歌的总体风貌。

“通”的第二要义是立足于二十一世纪世界文化格局的史家“通识”。绵长久远、丰富多彩的中国诗歌,不仅是中国人民的宝贵精神财富,也是世界文化的重要组成部分。生活于二十一世纪的中国人,无论其生活方式、风俗习惯还是思想意识,都已经融入整个世界,因而,我们再也不可能像古人那样站在纯粹的中国文化立场上来看待中国诗歌,我们已经具有了鲜明的当代意识和世界意识。伟大的历史学家司马迁说他撰写《史记》的目的是“欲以究天人之际,通古今之变,成一家之言”。对于我们今天的史家来讲,如果想“成一家之言”,不仅需要“究天人之际,通古今之变”,还要“观中西之别”,亦即在中

国文化与世界文化的比较中重新认识中国诗歌的民族特征。回顾近百年来中国文学研究,曾经深受西方文化的影响,热衷于用西方的文学理论、文学史观和文学研究方法,顺应着现实政治的需要来诠释中国文学,分别建构了以民间文学正统论、以阶级斗争为主的意识形态论、文学即人学的人性论等为理论框架的诗歌史,甚至连“文学”这一概念也具有浓郁的西方理论色彩,却很少认真地考虑中国文学与西方文学的区别。然而,经过一百多年的历史发展,当我们逐渐对世界文学有了更多的了解认识之后,返观中国文学,可以站在更高的层面发现中国诗歌与西方诗歌的不同。因而,在“究天人之际,通古今之变”的基础上“观中西之别”,自然成为我们撰写中国诗歌通史的另一重要指导思想。

“观中西之别”意味着我们这套中国诗歌通史的写作要超越以往的诗歌史写作框架,追寻中国诗歌发生的文化形态,对中国诗歌原典进行新的解读,发现中国诗歌的民族特点。中华文明原本是独立于西方的一种文明形态,在这种形态下产生的中国诗歌,有着独特的发生之源,中国人对它也有着不同于西方的艺术体认。中国人认为诗起源人的心灵的“感物而动”,形成了以“言志”为核心的抒情诗传统。农业文明培养了中国人“天人合一”的宇宙观和人生观,确立了“以人为本”的生活态度,将诗歌作为直面现实,抒写人生的艺术,在现实生活中承担着多种实用功能。中国人在诗歌中寄托了生活的理想,自古就追求着人与自然、人与社会的和谐,探求着“诗意的栖居”的生存方式。中国人将诗视为心灵的表达,强调诗品与人品的统一,诗歌因此而成为人生修养的重要部分,闪耀着人性理想的光辉。中国诗歌有着独特的艺术形式,一字一音的汉语言文字天然地具有诗歌的节奏韵律之美,“感物而动”的创作模式与“天人合一”的思维方式,使中国诗歌富有形象鲜明、意境深远的美学风范。多元一体的文化格局造就了中国诗歌内容的博大兼容与体式的丰富多彩,生生不息的民族精神推动着中国诗歌在继承传统中不断地创新……,这一切,正是中国诗歌的民族特点,它彰显了东方文化的智慧和美学风范,是对世界文学所作的杰出贡献,也是中国文化参与当代世界文化建设的重要资源。

以上是我们对于中国诗歌民族特点的基本认识和撰写中国诗歌通史的

基本指导思想。下面再具体介绍一下本套通史的操作方式与写作过程。

自2003年我们提出设想,组建起一个志同道合的群体,2004年申报国家社会科学基金重点项目,到现在已近八年的时间,前后召开了八次学术研讨会,对本书的撰写原则、写作体例、具体内容等各方面都进行了详细的讨论。由此也决定了我们这套诗歌通史的叙事策略和撰写原则:第一、在服从整体的前提下突出个性;第二、在宏观把握的基础上前后照应;第三、严格遵守学术规范和共同的体例;第四、充分借鉴历史经验,广泛吸收古今中外优秀成果。我们认为,只要坚持这四项基本原则,突出每一卷的个性特征,那么,从整体上也就描述出了中国诗歌通史的丰富多彩,充分展现了中国诗歌鲜明的民族特色,达到了我们的写作目的。八年来,大家互相团结,精诚合作,全力投入,不计寒暑,其目标就是要将其写成一部无愧于心的诗歌史著作,为此我们也结成了深厚的友谊。

下面介绍全书的作者:

全书主编:赵敏俐 吴思敬

先秦卷:李炳海著

两汉卷:赵敏俐著

魏晋南北朝卷:钱志熙著

唐五代卷:吴相洲著

宋代卷:韩经太主编,韩经太、张剑、孙海燕、王培友、马东瑶、吕肖奂、王维若、刁文慧、魏学宝、谭琼、李盼撰稿

辽金元卷:张晶主编,张晶、查洪德、胡传志、钟涛、赵维江撰稿

明代卷:左东岭主编,左东岭、孙学堂、雍繁星撰稿

清代卷:王小舒著

现代卷:王光明主编,王光明、张桃洲、荣光启、伍明春、陈芝国、邓庆周、赖或煌、黄雪敏撰稿

当代卷:吴思敬主编,吴思敬、霍俊明、张立群、古远清撰稿

少数民族卷:梁庭望著

站在新世纪的立场上撰写一部新的诗歌通史是我们的心愿。面对浩如烟海的中国诗歌,需要学习认识的东西实在太多。我们虽然经过八年的努力完成了这部著作,自知受学力知识所限而多有不足,谬误之处在所难免。我们真诚地希望专家学者和广大读者给以热情的批评指导。

赵敏俐

2011年7月27日

目 录

绪 论	1
一 诗体的演变	1
二 诗歌与音乐的因缘	4
三 多种文化属性并存	8
四 艺术原型的多元生成	14
五 创作、传播主体和诗潮起落	20
 第一章 先周时期的诗歌	25
第一节 诗歌的起源	25
第二节 从原始歌谣到夏、商诗歌	30
第三节 《周易》卦爻辞的诗性因素	35
 第二章 《诗经》的结集、分类	51
第一节 《诗经》名称的由来	51
第二节 《诗经》的作者、采录和编辑	55
第三节 《诗经》的分类	60
 第三章 《诗经》的文本结构	67
第一节 《诗经》的句型及组合方式	67
第二节 《国风》的篇章结构	73
第三节 《雅》诗的篇章结构	86

第四节 《颂》诗的篇章结构	99
第四章 《诗经》的演唱方式	111
第一节 《国风》的演唱方式	111
第二节 《国风》及《小雅》同名歌诗的演唱	125
第三节 《雅》诗的演唱方式	135
第四节 《颂》诗的演唱方式	146
第五章 商、周祖先颂歌	158
第一节 商族祖先颂歌	158
第二节 周族祖先颂歌	165
第六章 西周前期诗歌	178
第一节 大武歌诗	178
第二节 成王告庙诗	190
第三节 表现成王功德的诗歌	197
第四节 《国风·豳风》中的西周早期诗歌	201
第七章 西周后期诗歌	206
第一节 厉王时期的变雅	206
第二节 宣王中兴阶段的诗歌	212
第三节 幽王时期的怨刺诗	227
第八章 写作时段待考的西周诗歌	233
第一节 认定西周诗的依据	233
第二节 题材类型及艺术表现	235
第三节 西周时期诗歌的传播与接受	256
第九章 春秋前期的诗歌	265

第一节	西周后期变《雅》的余绪	265
第二节	东周王畿的诗歌	275
第三节	绵延涌现的卫国诗歌	277
第四节	和齐襄公、文姜相关的齐国诗歌	291
第五节	反映狩猎兵戎为主的郑诗	298
第六节	《召南》的王姬出嫁诗	302
第十章	春秋中期诗歌	304
第一节	易地再创的卫国诗歌	304
第二节	晋国、秦国诗歌的常体和新变	308
第三节	变《颂》为《雅》的鲁诗	314
第四节	宋国和陈国的歌谣	320
第五节	引诗的频繁和赋诗的初兴	322
第十一章	具体写作时段待考的春秋前期、中期诗歌	329
第一节	贵族君子的德音和闲暇	329
第二节	婚恋离合的恩怨情仇	333
第三节	远思近怀和伤逝悼亡	342
第四节	狩猎曲和船夫谣	347
第十二章	春秋后期诗歌	350
第一节	郑诗的编定及春秋后期作品	350
第二节	春秋后期的杂歌谣辞	361
第三节	引诗、赋诗、唱诗和说诗的盛衰	366
第十三章	战国中期生成的新诗体——楚辞	383
第一节	楚辞的诗体渊源	383
第二节	楚辞的章法结构	390
第三节	楚辞的句型类别	401

第十四章 屈原的《离骚》	412
第一节 篇题及抒情主人公的名字	413
第二节 抒情主人公的神游	423
第三节 抒情主人公的求女	437
第四节 佩饰意象的文化内涵	447
第五节 时间意象的生命体验	462
第十五章 《离骚》的姊妹篇《九章》	476
第一节 人生忧患期的心路历程	478
第二节 从咏物言志到写景抒情	493
第三节 历史、现实和想象的交融	500
第四节 同类意象的演变和重构	509
第十六章 楚地的神弦曲——《九歌》	524
第一节 《九歌》对多种文化因素的整合	526
第二节 神灵的政治属性和世俗情怀	538
第三节 神灵形象的自然属性	547
第四节 《九歌》的表演方式	555
第十七章 千古奇文《天问》和《招魂》	564
第一节 《天问》的结构和以古鉴今	564
第二节 《天问》的提问体及格调	572
第三节 《天问》的叙事顺序及编次	583
第四节 《招魂》的叙事技巧和审美风尚	592
第五节 《大招》与《招魂》的异同	605
第十八章 宋玉、荀子的诗歌及战国诗教	613
第一节 宋玉的《九辩》	613

第二节 荀子的《成相》	628
第三节 荀子的《俛诗》和《赋篇》	639
第四节 战国诗教	646
结 语	670
后 记	673

绪 论

先秦是中国古代诗歌的发轫期,相继出现《诗经》和楚辞两座具有划时代意义的丰碑。先秦诗歌的体式经历了漫长的历史演变,诗歌创作潮起潮落,呈曲线发展趋势。先秦诗歌与音乐的聚散离合,创作主体与传播主体的角色转换,都成为诗歌史上的重要事象。先秦诗歌对中国古代诗歌具有奠基意义,许多艺术原型都在先秦诗歌中生成,为后代艺术范型的确立提供了根据。先秦诗歌是多种文化因素的重要载体,它所包含的原始与文明兼存,自然经济、农业文明的属性,以及礼乐文化的元素,部族文化的因子,使得先秦诗歌成为具有多方面价值的文化宝库。

一、诗体的演变

先秦诗歌经历了漫长的时段,它的发展变化很大程度上是诗体的嬗革过程。先秦诗体的演变,明显地分为两个阶段,即从二言到四言阶段和楚辞体阶段,前一个阶段以《诗经》为代表,后一个阶段以屈原的作品为代表。

先秦诗体的演变,由句型上看,总的趋势是由短句向长句发展,从二言、三言到四言是这样,从四言到楚辞体同样如此。这种演变趋势适应了叙事抒情的需要,使得每句诗的表现能力逐渐得到强化,所传达的内容由简单到复杂,因此,句型的逐渐加长有其合理性和必然性。

诗歌有自己的体式规定,有方圆规矩可循。先秦诗体在其演变过程中,呈现出新旧规则更替的变化过程。二言、三言诗句句入韵,到了四言诗就变成隔句押韵,并作为基本规则被确定下来,一直为后代沿袭。二言、三言、四言诗通常遵循的是整拍律,即每句或一拍,或两拍,开头由两字领起,诗句中

不出现半拍。楚辞体的出现打破了这种规则,它不再严格遵循整拍律,而是经常出现半拍。即使是诗句的开头,也往往是单字领起。整拍律的被打破,成为五、七言诗出现的先声。从三言到四言诗,通常都是把虚词置于句尾,放在句子中间的情况极为罕见。楚辞的《九歌》则都是把虚词置于每句中间,不再遵循以往的规则。先秦前后两个阶段的诗体呈现出多种差异,显示出先秦诗体的动态发展,诗体样式的丰富性。

先秦诗体经历了由二言、三言到四言,再到楚辞体的演变,新诗体相继出现。每种新诗体都不是凭空产生,而是在利用原有诗体的基础上生成的。三言诗是二言诗的延展,四言诗句则是两个二言诗句的相叠。至于屈原所创立的楚辞,对于原有诗体的利用更加充分。《离骚》、《九歌》、《九章》,每句或是两个三言相组合,或是三言和二言相搭配,也有的是两个三言中间加语气词。至于《招魂》、《大招》的主体部分,则是前一句四言,后一句三言;《天问》则基本都是四言句。二言、三言、四言这三种已有的诗体成为构建楚辞体的重要部件,对它们的利用极其充分,采用的组合方式也多种多样。至于荀子的《成相》,则是运用三言、四言,或是三言、四言相连接的方式,创造出三、四、七言相兼的杂言体诗,为七言诗的出现准备了条件。

先秦诗歌的演变呈现的是新陈代谢的态势,但是,旧的诗体在新诗体产生之后并没有彻底消亡,而是以各种方式存留在新诗体之中。旧诗体是构建新诗体的部件,有时旧诗体还会原封不动地融入新诗体之中。每句押韵是二言、三言诗的基本规则,四言诗和楚辞体出现之后,在某些作品中仍然可以见到句句押韵的章节。《诗经·齐风·甫田》前两章各四句,二、四句入韵,采用的是隔句押韵的方式。可是,最末一章却是另一种样态。

婉兮变兮,总角卅兮。未几见兮,突而弁兮。

四言诗句句押韵,并且句末都缀以语气词,这章诗没有遵循四言诗隔句入韵的基本规则。这种句句入韵的古老诗歌样式之所以得以保留,是因为它有较强的抒情力度,适应作品末章把情感抒发推向高潮的需要。再如,三言诗的标准样式是三句成章,而不是像后来四言诗那样多数是偶数句成章。但是,

《诗经》中仍然有三句成章的篇目,如《周南·麟之趾》、《召南·甘棠》等。三句成章所形成的旋律与偶数句成章作品明显有别,这是它得以继续存在的原因,它的特殊表现功能在某些时候是人们所需要的。

先秦诗体的演变,经历了漫长的过程。每一种诗体由诞生到成熟,都要跨越较长的时段。四言诗在夏代太康年间已经出现,流传下来的《五子之歌》就产生于太康失国期间。但是,四言诗的成熟却已经进入周代,相距夏朝太康年间长达数百年,《国语·晋语三》所记载的《恭世子诵》作于晋惠公即位的鲁僖公十年(前650),这首歌谣后半部分都是把语气词置于偶数句末尾。这种体式还见于《诗经》的《召南·摽有梅》、《郑风·野有蔓草》末章等,但数量不多,直到楚辞的《招魂》、《橘颂》,这种体式才真正得以确立,从最初出现到最终成熟也是长达数百年。

先秦诗体的演变,在各个地域也是不平衡的,这在《诗经》中体现得比较明显。《周南·麟之趾》,《召南》的《甘棠》、《驺虞》,都是三句成章。除此之外,《周南·麟之趾》,《召南》的《殷其雷》、《摽有梅》、《江有汜》,都有三言句,其中《江有汜》每章连续出现四个三言句,这在《诗经》中仅此一例。三言句,三句成章都是三言诗的体式,和其他地区的《风》诗相比,《周南》、《召南》保留旧有诗体的因素更多,这可能与它们产生的年代较早有关。《商颂》的《长发》有四章是七句,《殷武》有两章是七句。这种情况在《诗经》中还见于卫地的作品,《邶风·北门》,《鄘风》的《柏舟》、《桑中》、《定之方中》,《卫风·硕人》,都是七言成章,而其他地域的作品七句成章者极其罕见。这说明,卫国处于殷商故地,因此,在采用七言成章的体式方面与《商颂》相通,显示出地域属性。《齐风》共11篇,其中的《还》、《著》的体式都很特殊,两诗首章分别如下:

子之还兮,遭我乎狺之间兮。并驱从两肩兮,揖我谓我儇兮。
(《还》)

俟我于著乎而,充耳以素乎而,尚之以琼华乎而。(《著》)

这两首诗不但句子长,而且每句都用语气词,《著》等还在句子中间插入虚词。

《魏风·伐檀》的句型与这两首诗歌相似。突破四言句式而另创新体,首先始于齐地和魏地。

先秦诗体的演变,与散文存在密切的关联。早期流传下来的诗歌,多见于散文著作中。《五子之歌》见于《尚书》,殷商末期箕子所作的《洪范》有诗句错杂其间。先周时期诗与散文往往出现于同一文本,二者是兼容并存。《诗经》的结集使得诗歌与散文的界限划分开来,诗歌创作在早期也出现弱化散文因素的趋势。《周颂》中的早期诗歌如大武歌诗、成王告庙诗,尚有一定的散文倾向,后期的《周颂》作品则基本是四言诗,诗体特征日益明显。到了春秋时期,诗歌的散文化倾向又重新抬头,这以《郑风》最为明显。《缁衣》、《将仲子》、《遵大路》、《女曰鸡鸣》、《狡童》、《溱洧》,这些作品不但有散文的句式,而且整体风格也与散文相近,可视为楚辞散文化倾向的先驱。到了屈原的时代,诗歌的散文化倾向更加明显,《离骚》及《九章》多数作品虽然仍然是诗体,但其句式已经向散文趋近。这种趋势进一步发展,到宋玉所创作的赋,就不再属于诗歌,而是属于散文类型。至荀子的《赋》篇,虽然以诗体为主,但散文气已经很浓。就在诗歌创作散文化倾向日趋严重之际,同时期的某些散文却出现诗化的倾向,《老子》基本属于哲理诗,《逸周书》的《武寤解》全是四言诗句,《时训解》等篇也有许多四言诗句。总之,先秦时期的诗体和散体,呈现的是你中有我,我中有你的互渗互动格局,同时,又或聚或散,离合多变。

二、诗歌与音乐的因缘

先秦时期的诗歌与音乐的关联极为密切。从原始歌谣到《诗经》创作的时期,诗乐舞三位一体,诗歌和音乐是构成综合艺术的基本要素。楚辞的《九歌》可以配乐演唱,《离骚》及《九章》则有乐章体制的遗留,荀子的《成相》是以艺人说唱的鼓词形态出现,战国楚地诗歌也与音乐存在诸多关联。

先秦时期多数诗歌都可以用于演唱,按照演唱的时段、场合及功用,诗歌的演唱可以分为作品创作时期的演唱及后来用于礼仪演唱两种情况。

《诗经·国风》用于礼仪演唱的作品数量有限,见于记载的只有《周南》

的《关雎》、《葛覃》、《卷耳》，《召南》的《鹊巢》、《采芣》、《采蘋》，共计六首。它们之所以成为许多礼仪演唱的歌曲，很可能与其创作年代较早有关。至于《国风》其他作品，则很少有机会用于礼仪演唱。《雅》诗则不同，除那些礼书中明确标示的用于礼仪场合的歌诗外，其他许多诗篇也用于相关的礼仪及场合。由于《风》诗和《雅》诗存在用于礼仪多寡的差异，从而使得它们的总体文本形态呈现出不同的风貌。

《国风·周南》用于礼仪的歌诗是《关雎》、《葛覃》、《卷耳》，《召南》用于礼仪的歌诗是《鹊巢》、《采芣》、《采蘋》，对于它们的篇章结构列表如下：

《国风》用于礼仪演唱作品的篇章结构统计

篇 名	关雎	葛覃	卷耳	鹊巢	采芣	采蘋
每章句数	4	6	4	4	4	4
全篇章数	5	3	4	3	3	3

从表中可以看出，《关雎》、《葛覃》、《卷耳》的章句结构没有统一规则，各篇章数不同，每章句数或是四句，或是六句，也不尽一致。《鹊巢》、《采芣》、《采蘋》则都是每章四句，每首诗三章，严格遵循偶数句成章、奇数章成篇的原则。这六首诗都用于礼仪演唱，对当时的诗歌创作具有引领作用。由此而来，《国风》的文本结构就呈现出多种多样的形态。虽然多数作品遵循偶数句成章、奇数章成篇的准则，但具体每章几句，并没有比较严格的标准，各类诗的篇幅存在较大的差异。概括而言，由于《国风》来自多个地域，用于礼仪的诗篇数量有限，且在篇章结构上呈现出有序与无序的错杂状态，从而使得《国风》的文本形态多种多样，异彩纷呈。

《雅》诗和《风》诗相比，用于礼仪的频率要高出许多。由于各种礼仪所渗透的等级制原则，用于不同礼仪的歌诗也就在篇幅的长短上体现出等差，由此形成文本结构相对固定的几种类型。各篇分别是 16 句、24 句、32 句、36 句、48 句、64 句、72 句，共 7 种类型，所涵盖作品达到 40 篇，成为《雅》诗的主导形态。具体论述见本书第三章第二节。这些作品无一例外都是偶数句成章，又偶数章成篇，各章句数相等，遵循的是一以贯之的基本准则。除了这个基本准则之外，每种类型的作品在章句结构上又有各自的规定。礼的基本理

念是强调秩序、规则,《雅》诗频繁用于礼仪演唱,使得它的文本形态向着规范、严整方面演变。但是,礼仪用乐对《雅》诗所起的规范作用,并不是一步到位,而是逐步实现的,礼书明确记载用于礼仪的《雅》诗,其文本形态就没有形成固定的规则。

礼书明确记载用以礼仪演唱的《雅》诗,其篇章结构具体情况如下:

篇 名	每章句数	每篇章数	总句数
鹿鸣	8	3	24
四牡	5	5	25
皇皇者华	4	5	20
鱼丽	前三章 4,后三章 2	6	18
南有嘉鱼	4	4	16
南山有台	6	5	30
文王	8	7	56
大明	奇数章 6,偶数章 8	8	56
绵	6	9	54

从上面统计可以看出,除《南有嘉鱼》合乎偶数句成章、偶数章成篇、各章句数相等的规则,其余各首诗都没有统一的篇章结构模式。这几首诗产生的年代较早,因此明文规定用于多种礼仪。由于创作时段较早,所以无法形成较为稳固的规则。后来出现的《雅》诗则通过运用于各种礼仪的演唱,逐渐形成几种比较固定的篇章结构模式。《雅》诗经常用于礼仪演唱,使它的文本形态趋于程式化、类型化。

音乐对于诗歌篇章结构的生成具有规范和引领作用,同时,它对于传统的篇章结构模式又具有消解功能。孔子批评“郑风淫”,认为郑风的曲调过于淫放,不合乎雅、颂乐曲所体现的中和之美。郑地乐曲放逸,《郑风》的许多诗篇有明显的散文化倾向,与标准四言诗文本结构有较大差异,显然,这是为适应乐曲疏放的属性所致,郑地乐曲在很大程度上制约着郑诗的文本形态,使它对传统的文本形态予以解构。再如,战国楚地乐曲称为“激楚”,它旋律急促,节奏明快,与雅、颂之乐舒缓风格明显有别。所以,配乐演唱的《九歌》,

其章句结构没有固定规则,很大程度上是无序排列,也是对传统诗歌文本的解构。楚声和郑声都属于新声,均具有解构传统诗歌文本的功能。

音乐对诗歌文本生成具有明显的制约作用,同时,诗歌对于音乐也有自己的选择,诗歌的内容、体式决定了它所选择的乐曲类型,这从《左传·襄公二十九年》季札观乐所作的评论可以得到验证。季札观赏的《国风》从《周南》、《召南》到《陈风》,都有具体评论。从实际情况考察,不可能把上述《国风》中所收录的作品都加以演唱,而只能选择其中有代表性的诗篇。按照礼仪用乐的惯例,通常是选择排在各地风诗前三篇作品。季札观乐时《诗经》已经基本编定,其篇目次序应与今本《诗经》大体一致。

季札对《周南》、《召南》的评论如下:“美哉!始基之矣,犹未也,然勤而不怨矣。”《周南》、《召南》用于礼仪演唱的歌诗依次是《关雎》、《葛覃》、《卷耳》;《鹊巢》、《采芣》、《采芣》。季札称其“美哉”,指曲调很优美。这几篇作品中,《采芣》、《采芣》叙述女工为祭祀而采集野菜,表现劳动生活的愉悦、自豪。这四首诗所选择的曲调,自然欢快优美,因此季札把它们和周公、召公之治联系起来。至于所说的“勤而不怨”,当指《卷耳》和《葛覃》。《卷耳》是怀人之诗,《葛覃》表现女工的辛劳,它们所选择的乐曲,难免带有一些忧伤。

季札对《王风》的评论如下:“美哉!思而不惧,其周之东乎!”他赞扬《王风》曲调动听,又感到其中有忧患意识。《王风》排在前面的三篇作品依次是《黍离》、《君子于役》、《君子阳阳》。前两首诗都是充满忧患意识,用于演唱的曲调必然比较低沉,这就是季札所说的“思”,指忧虑。《君子阳阳》则是展现歌舞娱乐场面,演唱必然欢快,这就是季札所说的“不惧”,没有恐惧感。

季札对《郑风》评价如下:“美哉!其细已甚,民弗堪也,是其先亡乎!”他赞扬《郑风》优美,同时又指出“其细已甚”;细,是当时的音乐术语,指曲调清越。《郑风》排在前面的三首诗依次是《缁衣》、《将仲子》、《叔于田》。《缁衣》叙述向客人赠衣,《将仲子》是女子表达恋情的诗,《叔于田》赞扬共叔段美好勇武。这三首诗都带有强烈的个人感情色彩,因此,它选择的是清越的曲调,而不是浊重之音,因为清音更利于抒情。当时有清音近哀的理念,所以季札对《郑风》提出批评。

季札对《齐风》的评论如下:“美哉!泱泱乎!大风也哉!表东海者,其大

公乎!”他对《秦风》评论道:“此之谓夏声,夫能夏则大。大之至也,其周之旧也。”季札对《齐风》和《秦风》都以“大”字加以称赞。大,也是当时的音乐术语,与细相对,指曲调的浑厚浊重。《国语·周语下》称:“大不逾宫,细不过羽。”“细大不逾曰平”,细和大分别指清越和浊重。《齐风》排在前面的三篇作品依次是《鸡鸣》、《还》、《著》,后两首多用长句,三首诗都见不到感伤悲痛之情,写得比较豪放。所用于演唱的乐曲浊重雄浑,与诗歌的风格一致。《秦风》前三首依次是《车邻》、《驺骝》、《小戎》,第一首是君主夫妇团聚娱乐诗,第二首兼写狩猎和游览,第三首是兵车出征题材。《齐风》、《秦风》各自排在前面的三首诗,或豪放,或欢快,还有的表现狩猎、征伐的威武,因此,它们所选择的曲调也就以浊重为主,而不是用清音演唱。

季札称《唐风》云:“思深哉!其有陶唐氏之遗民乎!不然,何忧之远也?”《唐风》排在前面的三篇作品依次是《蟋蟀》、《山有枢》、《扬之水》。前两首诗宣扬及时行乐,流露出人生无常之感。《扬之水》是恋情诗,以“我闻有命,不敢以告人”结尾,充满恐惧感。这三首诗的格调都比较低沉,所选用的乐曲充满忧郁,令季札感到其沉重的忧患意识。

以上只是选择季札的相关评论进行分析,从中可以看出诗歌作品本身对于演唱所用曲调的选择具有明显的倾向性,或是清越,或是浊重;有的欢快,有的忧伤。诗歌的基调,决定了所选乐曲的类型。

先秦时期,诗歌与音乐经历了一个由聚到分的过程。原始歌谣、《诗经》的绝大部分作品都可用于演唱。《诗经》中也有不能用于演唱的篇目,主要见于变雅,这是诗歌与音乐分离的先声。及至春秋时期出现的杂辞,许多与音乐没有关联。到了屈原所处的战国中后期,诗歌与音乐的分离成为主要趋势,这也是文学开始独立的重要表现。

三、多种文化属性并存

先秦诗歌是在各种文化嬗革、交融中生成的,它兼有多种文化属性,是早期民族文化的重要载体。这些文化属性渗透到作品的题材、内容、表现方式、思维模式等多个层面,呈现出林林总总、洋洋大观的多彩画面和立体景观。

先秦时期去古未远,原始社会的遗风流俗犹存,反映到诗歌作品中,就出现了多种文化因素交相纠结的物类事象。

一是宗教精神与理性精神的交织。人神沟通是原始宗教最基本的属性,先民把人的世界和神灵世界看作是可以彼此交往的两个世界,因此创造了众多的神灵。先秦诗歌以反映人所生存的现实世界为主,体现出文明社会日益自觉的理性精神。同时,对于原始宗教所创造的神灵世界,仍然作为与之沟通的彼岸世界。原始咒语、祝辞是面对神灵而发,《诗经》、《九歌》用于祭祀的歌诗,同样是为献给神灵而作,或是与祭祀神灵相关。只是随着历史的推移,先秦诗歌用于表现人神沟通的方式变得越来越丰富,也更加富有诗意。原始咒语、祝辞是先民向神灵发出的命令、所作的祈祷,是单向发出。《诗经》中的祭祀诗则营造出人神交往神秘、庄严的气氛,人与神的关系被拉近。到了楚辞作品,神灵已经人格化,抒情主人公也带有半神半人的性质。《诗经》、《楚辞》都有许多现实性很强的作品,充满理性精神,反映出文明社会的特征。同时,人与神灵交往作为重要的题材反复出现,继承的是原始宗教传统。宗教精神与理性精神的交织,体现的是野蛮与文明两种属性文化的融汇。

二是象征性思维与逻辑思维的并存。原始思维的重要特点是象征性,即对许多事物都不是就其本身去看,而是赋予更深远的意义。当然,原始先民也不乏逻辑思维,但对于象征性思维而言处于次要地位。进入文明社会之后,人们在继承原始的象征性思维的同时,逻辑思维日益强化,成为主要的思维方式。先秦诗歌绵亘于原始、文明两个历史阶段,兼有象征性思维和理性思维的属性,实现了两种思维的兼容。《周易》带有诗性的卦爻辞是先秦诗歌象征性思维与逻辑思维相融汇的先导。它对相关物类事象赋予象征意义,同时又区分为阴阳刚柔两大类,对象征物进行类别划分。《诗经》的象征性主要体现在比、兴手法的运用,在此过程中,又有明晰的类别划分和归属,运用了对比较严密的逻辑思维。比如,山隰对举是《诗经》反复出现的运用比兴手法的句式,用以表现男女之间婚姻爱情,以山及其生长的植物象征男方,以隰及其生长的植物象征女方。这种表现方式是象征性的,是对原始思维方式的继承。这些作品运用的是象征性思维,同时又有明确的类别划分。同一首诗中,或是突出山、隰植物共有的可观性,或是突出其可食性,还有的是突出它

们共有的制造器具的功用,类别划分得非常精细。类似情况在《诗经》中是大量的,经常可以见到运用比、兴时所遵循的类别划分的规则。至于楚辞作品的象征性表现方式所体现的清晰逻辑更是得到广泛的认可,王逸的《楚辞章句》写道:

《离骚》之文,依《诗》取兴,引类譬喻。故善鸟香草,以配忠贞;恶禽臭物,以比谗佞。灵修美人,以媲于君;宓妃佚女,以譬贤臣。虬龙鸾凤,以托君子;飘风云霓,以为小人。

王逸的总结和《离骚》的实际情况并不完全相符,但是,他指出《离骚》是“引类譬喻”,这倒是一语中的。运用象征性表现手法而又有明确的类别划分。这是原始思维与文明社会逻辑思维的珠联璧合。

三是原始婚俗与文明社会礼法并存。原始社会经历过群婚、对偶婚阶段,男女未婚青年有过“奔者不禁”的时代。这种习俗在先秦诗歌产生的历史时期仍然有遗留,并且在《周礼·媒氏》有明确记载。《诗经》作品绝大多数作于周代,周代创造的是礼乐文明,强调父母之命、媒妁之言在婚姻中的重要作用。这样一来,就必然与原始的“奔者不禁”习俗相矛盾冲突,《诗经》许多婚恋诗反映的就是原始婚俗和文明社会礼制的不相容。屈原《九歌》中男神女神之间的婚恋,同样折射出上述矛盾冲突。

先秦诗歌还带有鲜明的自然经济和农业文明的属性。先秦诗歌的自然经济属性,主要通过以下三个方面表现出来。

第一,对于人与客观自然关系的展现,体现的是生命一体化观念,是人与自然的亲和关系。《诗经》中出现大量自然世界的物类事象,而以动植物居多。这些自然物用于起兴作比,也有的直接加以展现。无论自然物以哪种方式出现,往往有生命一体化观念贯注其间,人与自然存在物生命相通。楚辞中出现的自然物,同样与人的生命相关联,而不是作为纯客观的自然物加以运用。先秦诗歌中出现的动植物意象数量最多,堪称生物学的百科全书,究其原因,就在于它生成于自然经济的母体之中。先秦诗歌经常运用物候标示季节时段,同样是自然经济的产物。至于作品涉及的狩猎、捕鱼、伐木、采集

等事象,则构成展现自然经济风貌的画廊。

第二,对于人与人之间亲缘关系的重视,反映的是自然经济的属性。先秦的绝大多数时段,先民还没有脱去原始共同体的脐带,血缘关系把人们紧密地联系在一起。周代所建立的是宗法制社会,是血缘关系和政治关系的联姻。先秦时期的人们在相当长的历史阶段是聚族而居,而不是以相对独立的小家庭为单位。这样一来,对于血统、亲缘关系的重视,就成为先秦诗歌的一个特点。《诗经》中有许多征夫怀归作品,主人公经常怀念的是父母兄弟,是和自己血缘关系最亲近的成员,而不是像后代征夫游子那样,首先想到的是妻子。《诗经》的宴饮诗《小雅·伐木》是以家族为背景,邀请参加宴饮的包括父系、母系成员的长辈,体现的是对血缘纽带的加固。《小雅·常棣》反复强调朋友不如兄弟可靠,还是把亲缘关系置于首位。

第三,对自然神的崇拜。先秦诗歌出现众多神灵,而以自然神的数量最多。自然经济创造出的是自然神,即使楚辞作品也是如此。虽然楚辞不再像《诗经》那样与自然经济直接相关联,但仍然选择众多自然神作为表现对象,《离骚》、《天问》、《九歌》中的神灵基本都是自然神。

自然经济有多种类型,包括采集业、游牧业、渔猎业、农业。周代创造的是农业文明,甲骨文的“周”字就是农田之象,以此作为族名,充分体现出农业文明的属性。先秦诗歌的农业文明属性,主要从以下几个方面体现出来:

第一,作品所表现的安土重迁观念。农业文明不同于游牧业、商业,不能频繁迁徙,而需要有稳定的住处,以定居的方式以从事农业生产。先秦诗歌的安土重迁观念,主要通过两类题材作品加以表现。一类是宫室诗,另一类是怀归诗。《诗经》出现多首与宫室建筑相关的诗,较为著名的有《邶风·定之方中》、《小雅·斯干》。除此之外,周族祖先颂歌《大雅》的《绵》、《公刘》,都对周族迁徙过程中的宫室建筑浓墨重彩地加以描写。《小雅·鱼藻》、《大雅·灵台》叙述周王在宫室的享乐,《小雅·湛露》则是专门讲述宗庙落成典礼之后的长夜之饮。《楚辞·招魂》对宫室居处进行铺陈渲染,用以招诱游魂的归来。与宫室诗形成鲜明对照的是怀归诗,无论是普通的征夫、流民,还是朝廷出外履行公务的官员,都有强烈的怀归情结,这与安土重迁是相辅相成的两个方面。至于屈原的怀归,固然和他遭受贬谪、流放的遭遇直接相关,但

是,这种心系故国的情结,同样也有农业文明的因素在起作用。

第二,作品所展示的敬老场景。农业生产依靠经验,老年人阅历丰富,经验多,在农业生产中最有发言权,因此受到普遍的尊重。同时,血缘纽带的牢固,也是敬老传统得以形成的重要原因。夏、商、周三代都有敬老礼,先秦诗歌也不时出现敬老场景。《诗经·周颂·丝衣》专门用于敬老礼演唱。用于祭祀农神的《周颂·载芟》也称“有椒其馨,胡考之宁”,把老人的安宁作为昌盛的景象加以展示。

第三,作品对战争所持的态度。农业生产需要安定的环境,战争则往往造成对农业生产的严重破坏,农业文明不崇尚战争,反对穷兵黩武。先秦诗歌有许多以战争为题材,其中许多战争不是周王朝主动出击,而是被迫自卫。参战将士不乏英雄气概,同时也往往流露出厌战心理。这和农业文明养成的安土重迁观念有联系,同时也是农业文明与战争的无法兼容造成的。

第四,作品对农事活动的直接展现。周族祖先颂歌出现的第一位男性祖先后稷,就是种植农作物的能手,他的名字就来自农作物。对于公刘、古公亶父在农业方面的功绩,也作了具体的叙述。《诗经》中农事诗数量较多,都是直接展示农业生产的过程、场面及先民的感受,是典型的农业文明的结晶。

先秦诗歌,主要是周代诗歌具有鲜明的礼乐文化属性。周代创造的是农业文明,又在农业文明的母体中创造出礼乐文明。先秦诗歌所展示的礼乐文明,主要体现在以下几个方面:

第一,以仁为核心的文德之美。周人尚德,而且崇尚的是文德。即使在诸侯争霸的春秋时期,人们仍然把文德作为最高追求。《国语·齐语》称春秋首位霸主齐桓公是“隐武事,行文事”、“文事胜矣”。表现文德是先秦诗歌的一条主线,西周早期主要是对文王之德反复称颂。到了后来,即使对于战争所作的叙述,也要强调它所体现的文德。《诗经·大雅·江汉》是叙述周宣王派召虎南征之诗,作品的结尾却写道:“明明天子,令闻不已。矢其文德,洽此四国。”把战争胜利说成发扬文德的结果。这种写法还见于《鲁颂·泮水》,诗的结尾把淮夷向鲁国奉献贡品说成“怀我好音”,实际是战胜对方之后才出现的事象。由于崇尚文德,先秦的战争诗除《楚辞·国殇》外,基本见不到刀光剑影的场面,回避战争的血腥和残酷,而以渲染整体军威为主。先秦诗歌所

出现的正面角色,往往都是温文尔雅的君子,正如《诗经·国风·卫风》所描写的那样:“有匪君子,如金如锡,如圭如璧。”他们如同温润的玉器,集文德于一身,充满仁爱之心。

第二,以德为内涵的威仪之美。《诗经·大雅·抑》写道:“抑抑威仪,维德之隅。”德是威仪的内涵,威仪是德的外观。周代礼乐文明所崇尚的威仪之美,包括众多方面的表现。《左传·襄公三十一年》记载,卫国北宫文子对威仪作了如下概括:“故君子在位可畏,施舍可爱,进退有度,周旋可则,容止可观,作事可法,德行可爱,声气可乐,动作有文,言语有章,以临其下,谓之有威仪也。”这是从举止风度、为人处事方面对威仪所作的说明,涉及到待人接物的许多方面。《礼记·少仪》对威仪之美也作了阐述:“言语之美,穆穆皇皇。朝廷之美,济济翔翔。祭祀之美,齐齐皇皇。车马之美,匪匪翼翼。鸾和之美,肃肃雍雍。”这是对不同场合、不同器物的威仪之美所作的描述。威仪之美以等级制为基础,强调的是秩序、规则,是形式上的壮丽可观。先秦诗歌对于威仪之美的表现,正是围绕以上各个方面展开,出现的是威仪抑抑的君子,是井然有序的场面。相反,对于丧失威仪的举止行为,则予以揭露和批判。《诗经》涉及威仪的诗歌数量众多,是它重要的题材之一。楚辞中出现的正面形象,无论是人还是神,也都具有威仪之美。即以《离骚》抒情主人公为例,他在政治上遭受挫折之后,没有披衣散发、放浪形骸,而是对自己精心装扮,只是用香花芳草代替了朝服玉佩而已。至于他出游时众多神灵的前呼后拥,同样是展现威仪之美,其中有车马之美、鸾和之美,还有现实生活中见不到的神界威仪之美。

先秦诗歌的创作经历了原始社会和夏、商、周三代,夏、商、周既是前后相继的三个王朝,又是曾经并存的三个部族。先秦诗歌在这样的历史环境中生成、发展,它是部族文化的产物,承载着多个部族文化的因素。

先秦诗歌所体现的部族文化的兼存并立,以两种形态呈现出来:一种是分离形态,另一种是混合形态。

先看分离形态,这以商、周文化的分立最为明显。殷商长期处于游牧阶段,崇尚武力成为早期文化的基本特点。周族创造的是农业文明,由此形成安土重迁和崇尚文德的传统。殷人祭祀尚声,周人祭祀尚嗅,礼书有明确的

记载。对于商、周文化的上述特征,《商颂》和周族的祖先颂歌各自作了展示,商、周文化的艺术显现,在《诗经》中以分立的形态呈现出来,很容易加以分辨。

再看混合状态。这种形态在先秦诗歌中最为常见,即不同部族文化的因素混合在一起,难以分辨彼此。殷人祭祀尚声,周人祭祀尚嗅,可是无论《诗经》还是楚辞,许多祭祀诗反映的都是既尚声又尚嗅的场景,商周祭祀文化混合在一起。再如,夏人尚黑,殷人尚白,周人尚赤。《诗经》基本是由这三种色彩构成,出现的是三色世界,只是对各种色彩作了分工:黑色表示庄严,白色表示休闲或悲哀,赤色象征高贵。有些作品同时出现了多种色彩,部族文化的界限已经变得很模糊。再如婚俗,殷商族故地所在的东部地区秋冬两季婚娶,夏族、周族居住的西部地区春秋婚娶。夏族婚礼在黄昏举行,商、周两族则是在白天举行。《诗经》中出现的新婚诗,有的是在秋、冬季节,也有的是在春天;有的安排在黄昏,也有的是在白天。三大部族的不同婚俗,在《诗经》中也变得混淆不清。再如,殷商所属的东夷族房屋东向,东门是主要通道。周族房屋坐北面南。由此看来,东门、南山、南亩成为《诗经》反复出现的物象,至于这些方位所体现的部族文化因素,早已经融汇在当时的整个文化之中。

《诗经》中部族文化以混合形态的融汇,显示出先秦诗歌对诸种文化因素的兼容并包,并且具有消化吸收功能。至于殷、周祖先颂诗所出现的两种文化分立的格局,那是由于这些诗歌产生的年代较早,还保留对古代的记忆,两种文化还没有来得及加以融汇。《诗经》对于部族文化融汇的进程,到楚辞仍在继续。《离骚》、《天问》提到众多的历史传说,覆盖虞、夏、商、周四代,夏、商、周三大部族。屈原对于夏、商、周的明君贤臣都抱着认同的态度,把他们的事迹写入诗中。相反,对于楚族的祖先颡项,除了在《离骚》开头有所提及之外,在其他作品都没有直接涉及。部族文化的充分融汇,使得屈原不再以部族为本位,而是从更加广阔的文化背景上,以整个华夏族为基点来审视各个部族的文化。

四、艺术原型的多元生成

先秦是中国古代文学的发轫期,许多艺术原型都是在那个历史阶段生成

的。所谓原型,犹如胚胎,它虽然只是初具轮廓,尚未成熟,但却为日后的发育奠定基础,是范型得以确立的根据。先秦诗歌所生成的艺术原型种类繁多,主要如下:

一是诗体原型。先秦主要的诗体有两种,一是四言诗,二是楚辞体。这两种诗体在先秦时期不但生成原型,而且已经成熟为范型。后来出现的四言诗和楚辞体作品,在体式上对先秦时期的《诗经》和楚辞没有根本性的超越。《诗经》、屈原等人创作的楚辞,是集原型和范型于一身。对于它们而言,范型的成熟是超前的。

先秦诗歌在体式上所生成的原型,还体现在偶数句成篇和隔句押韵的规则。《诗经》及楚辞多数作品都是偶数句成篇,隔句押韵,这种体式在后来的五、七言诗中一直沿用,成为诗歌的基本规则。另外,原始歌谣和四言诗,基本都是句首由两个字领起,遵循的是整拍律。后来的五、七言诗也是如此,词出现之后这个规则才被打破。屈原的楚辞有两部组诗,即《九歌》和《九章》,其中《九歌》是精心构制的一组诗,由十一首诗构成一个有机的整体。这种组诗体制在诗歌史上首次出现,也是一个重要的原型。总之,先秦在诗歌体式上所生成的原型深入到作品的多个层面,具有较大的稳定性,成为后代诗歌继承、借鉴的对象,有的原型是中国古代诗歌的原始基因。

二是主题原型。先秦诗歌内容丰富,涉及到许多重要的主题,有些主题是以相反相成的方式并列存在,主要有以下六组:

歌颂功德与伤时悯乱。歌颂功德主题在作于虞舜时期的《赧歌》中就已经初露端倪,到了《诗经》,这类主题的作品成批地出现。歌颂功德主题作品主要有三类:一是用于祭祀的歌诗,《毛诗序》把《颂》概括为“美盛德之形容”,揭示出《颂》诗歌功颂德的主旨,三颂都是如此。二是祖先颂歌,主要见于《诗经·大雅》,叙述周族英雄祖先的光辉业绩。三是明主贤臣的颂诗,这以周宣王中兴时期的作品居多。歌功颂德主题的诗歌基本上都是用于庙堂,多产生于历史上上升期或太平盛世。两汉初期的《安世房中乐》直接继承了先秦诗的歌功颂德主题,从题目上就显示出它的盛世赞歌的性质。与歌功颂德主题形成鲜明对照的是伤时悯乱的主题。先秦时期这类作品发轫于夏代的《五子之歌》,到西周厉、幽之世出现创作高潮。这类作品都是政治批判诗,以

《诗经》中的变雅为代表。屈原所作的《九章》，也有一部分作品是以伤时悯乱为主题。这类政治批判诗的矛头主要指向三个目标：一是昏君，二是佞臣，三是谗言。到了东汉后期，赵壹的《刺世疾邪赋》从题目上明确标出这类作品的主旨。

建功立业与隐遁出世。先秦诗歌显示出先民主动参与现实的人世精神，涌现出一批表现建功立业的作品。如《诗经·小雅》的《皇皇者华》、《采薇》、《出车》等作品，都采用自述的方式表达建功立业的心志。这类作品时而也流露出主人公的苦闷，但总的趋向是积极入世，参与现实，为国家利益而奔波奋战，以此实现人生的价值。与建功立业主题相反的是隐遁主题。这类主题早在《周易》卦爻辞中就已经出现。《遁》、《明夷》就是以隐遁为卦名。《蛊》上九则明言：“不事王侯，高尚其事。”先秦隐逸诗数量有限，代表作是《陈风·衡门》，除此之外，《卫风·考槃》、《小雅·鹤鸣》也都涉及到隐逸。

圣主贤臣遇合与悲士不遇。以圣主贤臣遇合为主题的诗歌，最初见于《诗经·大雅》，是对明君贤臣默契理政的客观反映，但还没有作为明确的理念直接加以表达。以圣主贤臣遇合作为理想，并且自觉地在诗歌中加以表现，始于屈原的一系列作品。屈原以贤臣自命，可是并没有遇到明君，于是，反复抒发怀才不遇之感。君臣遇合与悲士不遇两个主题交织在一起，在屈原作品中得到充分的体现。宋玉的《九辩》、荀子的《成相》，都是把这两个主题揉合在同一首诗中加以表现。到了汉代，董仲舒作《士不遇赋》、司马迁作《悲士不遇赋》于前，王褒作《圣主得贤臣颂》于后，这两个主题以极其鲜明的篇名加以标示。另外，东方朔、扬雄等一系列文人所写的设辞，也是以悲士不遇为主题。

困境励志与神游求索。困境励志主题的诗歌，较早大量出现在西周厉、幽之世，是政治批判诗的副产物，作者都是西周王朝的大臣。他们在困境中依然有坚定的志向，保持自己高尚的品格，并且勤于政事，激励同僚。这类困境励志主题，在屈原被贬谪、流放期间所作的《九章》某些诗中得到进一步开掘。和困境励志主题相反相成的是神游求索主题，诗的主人公不是在现实中炼狱，而是以神游的方式寻求终极归宿。屈原的《离骚》已有神游求索的情节，《远游》则把这个主题表现得淋漓尽致。西汉司马相如的《大人赋》对《远

游》多有借鉴。

爱情专一与批判婚变主题。婚恋诗在《诗经·国风》中所占比例较大,这两个带有互补性质的主题在《国风》中反复出现。除此之外,《小雅》的《我行其野》、《白华》也属于这类主题。抒发对爱情的执着专一,其作品主人公既有女性,也有男性。而以批判婚变为主题,作品主人公以女性居多,代表作品是弃妇诗。屈原《九歌》的《湘君》、《湘夫人》、《大司命》、《少司命》、《山鬼》都有表现爱情专一的成分。

思归与怀远主题。这两个主题也是相互联结,构成彼此呼应的双方。先秦诗歌思归的主角有出征将士、朝廷官员,也有服役的百姓和寄居他乡的流民。怀远的主角以女性居多,也有男性出现。这类主题表现的都是离家在外之苦和对游子回归的期盼。到了汉代的《古诗十九首》,这类主题作品的主角分别是游子和思妇,变得更加单一。

乐生与悼亡主题。乐生恶死是人类的普遍倾向,因此,表现人生之乐,抒发对死亡的悲哀,成为先秦诗歌一对重要的主题。以表现人生之乐为主题的作品大量见于《诗经》,出现的多是宴饮、游乐、狩猎等场景,是正常的人生之乐。也有少数以及时行乐为主题的诗歌,如《唐风》的《蟋蟀》、《山有枢》,《秦风·车邻》,《小雅·频弁》。这类作品有人生无常之感,是感伤文学的最早表现。《诗经》以悼亡为主题的作品有《邶风·绿衣》、《唐风·葛生》、《陈风·防有鹊巢》。屈原的《九歌·国殇》则是先秦诗歌悼亡主题的殿军。到了汉代乐府诗以及骚体赋,以乐生和悼亡为主题的作品陆续出现,继承了先秦诗歌的传统主题。

先秦诗歌所生成的还有角色原型。先秦诗歌出现众多的人物角色,其中许多角色的形象具有稳固性,在后代诗歌中经常可以见到,并且基本保留了先秦诗歌的固有属性,从而成为角色原型。先秦诗歌所形成的角色原型极其众多,主要有以下几类:

股肱之臣原型。这类原型始见于《虞歌》,但还显得朦胧,缺少细致的刻画。《诗经》中出现的股肱之臣,有的成为角色原型。如《大雅·烝民》所歌颂的仲山甫,他“夙夜匪解,以事一人”,“柔亦不茹,刚亦不吐,不侮矜寡,不畏强御”,仲山甫是美德懿行的化身,后代诗歌刻画朝廷股肱之臣,往往以仲山

甫为原型。再如《小雅·六月》的主角尹吉甫,“文武吉甫,万邦为宪”,他是一位文武全才,在后代诗歌中成为这类角色的原型。班固的《赵充国颂》有尹吉甫的影子,至于史孝山的《出师颂》则直接提到尹吉甫,称颂东汉出征将领是“允文允武”,明显是以尹吉甫为原型来刻划自己的歌颂对象。

贵族君子原型。这类角色绝大多数见于《诗经》,他们是在礼乐文化熏陶下成长起来的,无论是地位高低,都有良好的文化素养,具有威仪之美。他们的言语、举止、风度,乃至仪仗服饰,有许多因素都成为原型,在后代诗歌中不断复现,成为塑造君子形象可资利用的重要资源。

怀才不遇而又苏世独立的迁客骚人原型。这个原型是屈原创造的,在汉代不断地被复制、重塑。以九体为代表的作品,都是以屈原为依托进行创作,始终把《离骚》主人公作为原型。至于后代的骚体作品,这类情况更是常见。迁客骚人原型虽然生成较晚,但对后代诗歌的影响却极为深远。

平民百姓原型。先秦诗歌中出现的平民百姓多数是一闪而过,但是,其中有的形象显示出角色的基本属性,因而成为原型。《邶风·匏有苦叶》是最早的船夫谣,其主角的见多识广、幽默机智,成为后代诗歌中船夫的原型。《魏风·伐檀》是最早的樵夫词,伐木者的直率、质朴,成为后代诗歌中樵夫的原型。《小雅·无羊》是最早的牧羊曲,诗歌主角对自己放牧对象的熟悉,对自己放牧生活的陈述,以及梦中的期待,也可从后代的放牧诗中听到回响。

隐士遗民原型。先秦诗歌的隐士遗民角色数量有限,但却体现出这类人物的特色。《卫风·考槃》中的隐士生活清苦,《陈风·衡门》的隐士自得其乐,《小雅·鹤鸣》的隐士深藏不露,孔子所遇到的接舆则是冷眼观世。以上所显示的都是隐士遗民的基本属性,因此成为后代诗歌角色的原型。

反面角色的原型。先秦诗歌出现最多的反面角色是佞臣谗人,批判他们蒙蔽君主、谗言害人。《诗经》的变雅、战国楚地文人的诗歌,都是从这两个方面对他们进行刻划。后代诗歌中的佞臣谗人,基本上都是以先秦诗歌所生成的原型为基础。

先秦诗歌所生成的还有意象原型。先秦诗歌的意象原型最为繁富,构成意象原型的有自然存在物、气候现象,也有的是具体事象。

以自然存在物生成的意象原型,在先秦诗歌中所占的比例最大。孔子有

过乐山乐水的议论。先秦诗歌由山水生成的意象原型有许多种类。孔子称“仁者乐山”、“仁者寿”，《诗经·小雅·天保》也称“如南山之寿”，山成为长寿的象征，寿比南山成为古代的惯用语。《诗经》中的婚恋诗有许多以水为背景，水作为阻隔双方的意象出现。《小雅·沔水》又有“沔彼流水，朝宗于海”的句子，它成为寻找归宿的意象。山水意象的这些内涵，在后代诗歌中不时可以见到。除此之外，以虎象征勇敢，以鹰比喻矫健，以鱼游水中比喻人的自得其乐，这些意象原型都是在先秦诗歌中生成的。

由气候现象生成的意象原型，包括风雨雷电、季节推移等。以风雨比喻人的喜怒无常，通过雷声表现人的恐惧感，此类意象在先秦诗歌中屡屡出现。由季节的推移联想到人的生命的有限，则生成悲秋意象。悲秋意象始见于《唐风·蟋蟀》，到宋玉的《九辩》最终定型。

再看由具体事象生成的意象。《诗经》的《召南·鹊巢》是新婚诗，《陈风·防有鹊巢》是悼亡诗，鹊巢作为家庭的象征出现。这个意象的内涵极其稳固，以至于后来的词牌都以《鹊桥仙》命名，喜鹊往往和家庭的幸福联系在一起。《离骚》有滋兰树蕙之语，在后代诗歌中成为培养弟子的惯用语。

先秦诗歌生成的还有叙事抒情模式的原型。《诗经》基本的表现手法是赋、比、兴，许多运用上述表现方式的作品成为原型。即以赋为例，这种直赋其事的笔法，在先秦诗歌中生成两种原型：一种是按时间顺序推移，这以《诗经·豳风·七月》为代表，《大雅·韩奕》也比较典型。另一种类型是按空间方位展开，这以《楚辞》的《招魂》、《大招》为代表。这两种叙事抒情方式都成为重要的原型，给后代诗歌以深远的影响。陆机的《百年歌十首》，从人的十岁写到一百岁，按照时间顺序依次推移。欧阳修的《渔家傲》十二月，从一月依次写到十二月，与《豳风·七月》的叙事结构极为相似。张衡的《四愁诗》按照东南西北的方向逐次展开，实是脱胎于《招魂》、《大招》。至于《招魂》、《大招》按类别推移的叙事手法，在后代诗歌中也成为一种模式。再如，同样为悼亡诗，《邶风·绿衣》是睹物思人，《唐风·葛生》则是以草木的茂盛衬托墓地的凄凉。这两种叙事抒情的笔法，也成为古代悼亡诗的原型。

先秦诗歌的原型是由多个渠道生成的，数量众多，覆盖面很广。有的原型是一次生成，有的则是经历了由模糊、朦胧到鲜明稳定的过程。各类原型

之间不是孤立存在,而是相互渗透,彼此补充。就具体作品而言,同一首诗往往不是生成单一的原型,而是多个原型并存。当然,也有的是同一个原型会出现在多首诗歌中。先秦诗歌在中国诗歌史上的奠基作用,很大程度上是由于它所生成的种类繁多的原型,后代诗歌范型的确立,往往以先秦诗歌所生成的原型为根据。

五、创作、传播主体和诗潮起落

中华民族是早熟的民族,中国古代诗歌也是早熟的诗歌。早在夏朝前期,四言诗已经具备雏形,并且开始诗歌个人创作的时代。其实,虞舜时期的《赧歌》,已经初步显露出个人创作的苗头。《五子之歌》的出现,标志着个人创作时代的开始。《五子之歌》五首,是太康的五位弟弟所作,显然是每人各作一首,明显是个人创作。

《诗经》多数诗篇没有留下作者的姓名,但不能由此断定那个时期仍然处于群体创作的阶段,二者之间没有必然的联系。实际情况正好相反,《诗经》向人们提供了个体创作的演变轨迹,是考察先秦诗歌个体创作的重要依据。

个体诗歌创作的大量涌现是在周代。从西周初年开始,陆续涌现出一批能够进行诗歌创作的朝廷大臣。周公制礼作乐,《诗经》中的不少篇目都归于他的名下,如《豳风·鸛鸣》、《周颂·清庙》以及大武歌诗。从实际情况考察,上述作品出自周公之手的可能性极大,否则,《周颂》相关篇目不会受到高度重视,成为高级别礼仪配乐演唱的歌诗。召康公姬奭和周公同为西周初年的朝廷栋梁,相传《大雅·卷阿》就是召康公所作。再加上成王作告庙诗,那个时段西周朝廷已经形成一个诗歌创作的群体,许多人都有自己独立创作的诗歌。

现在流传下来的留有作者姓名的歌诗,以厉王、宣王、幽王年间的居多。先看宣王年间的情况。《大雅》的《嵩高》、《烝民》明确标示是尹吉甫所作。除此之外,《大雅·江汉》,《诗》毛序称“尹吉甫美宣王也”。《大雅·韩奕》,《诗》毛序亦称“尹吉甫美宣王也”。这样一来,归于尹吉甫名下的诗作就有四首。同是作于周宣王时期的诗,《大雅·云汉》,《诗》毛序称“仍叔美宣王

也”。《大雅·常武》，《诗》毛序称“召穆公美宣王也”。这样看来，周宣王时所形成的诗歌创作群体，比西周初年规模更大，从事创作的多是朝廷重臣，还有的是诸侯国君主。《小雅·六月》叙述尹吉甫率兵北伐之事，诗中有“文武吉甫，万邦为完”之语，显然不是尹吉甫本人所作。诗的末章写道：“吉甫燕喜，既多受祉。来归自镐，我行永久。”诗的作者与尹吉甫都是从镐地战场返回，显然是随从尹吉甫出征人员，《六月》一诗是他所作。尹吉甫本人善于写诗，随他出征的部下也能创作出这首水平很高的诗，这首诗的作者相当于后来的文职幕僚，服务于军中。宣王时期有多首征战诗流传下来，当有一批军府幕僚从事这方面的创作。

厉王、幽王时期是变雅大量产生的阶段，这些政治批判诗有的留下了作者的姓名，如《小雅·节南山》是家父所作，《小雅·巷伯》是寺人孟子所作。还有的诗中没有留下姓名，但《诗》毛序指出了诗的作者。如《小雅·何人斯》是苏公刺暴公。《大雅·板》、《大雅·桑柔》是芮伯刺厉王。《大雅·瞻卬》是凡伯刺幽王。由此看来，厉、幽时期个人诗歌创作也出现群体，留下的多是政治批判诗。

厉、幽时期诗歌创作群体中，《小雅·白华》的作者相传是申后。即被周幽王废黜的王后，诗中反映的环境、心态可以证明它确实是申后所作，她是中国诗歌史上第一位可考的女性作者。进入春秋之后，又出现两位女性诗歌作者，那就是《邶风·燕燕》的作者庄姜和《鄘风·载驰》的作者许穆夫人。庄姜是卫庄公之妻，许穆夫人则是卫国公主。诗歌创作有女性参与其间，是先秦诗歌出现的新气象。

综观春秋以前的诗歌创作主体，贵族成员多是朝廷高官或诸侯国君主，平民百姓则是饥者歌其食，劳者歌其事。对于各阶层成员而言，诗歌创作在他们生活中并不居于主要地位，没有把诗歌创作视为主要精神寄托。战国中后期，楚地诗人的出现改变了这种状况。屈原有的诗是在朝廷任职时所作，但已经被楚王疏远，没有什么权力；还有一部分诗歌作于贬谪、流放期间。宋玉虽然在朝廷任职，但不过是位幕僚文人。荀子的几篇诗，则都是隐居期间所作。楚国几位诗人都是在政治上受到挫折之后转向诗歌创作，是无可奈何的选择。但是，政治上的不幸遭遇却使得他们把更多的精力投入诗歌创作，

把它作为精神寄托,从而实现了诗歌创作的自觉。也就在同一个阶段,诗歌从综合艺术母体中分离出来,成为独立的文学样式,这表明个体诗歌创作自觉的时代已经到来。

先秦诗歌很早就进入个体创作阶段,从而促进了诗歌作品个性的发展。诗歌作品的个性,在《五子之歌》中已见端倪,虽然同是伤时悯乱,但五首诗的切入点不同,第一首诗的风格与其余四首迥异。随着历史的推移,诗歌的个性化也得到不断的发展。同是表现宣王中兴的歌功颂德之作,出自召虎之手的《常武》和尹吉甫所作的《江汉》,虽然同是每章八句,共六章,但叙事风格、结构安排明显有别。厉、幽时期的变雅都是政治批判诗,同样风格多异,创作主体的个性体现得极其明显。至于屈原、宋玉、荀子诗歌的差异,更是非常突出。

诗歌有原创,有再创。所谓再创,就是对已有的作品进行改造,使之以新的形态出现。周公制礼作乐是历史上的重大事件,《周颂》以周公制礼作乐为界,前后两个时期的作品有明显的差异。前期缺少规则,后期则走向有序。依此推断,周公当时对已有的某些诗歌作了改编,以符合礼仪的要求。《诗经》是由朝廷乐官编定的,他们是先秦诗歌再创作的重要成员,《诗经》有两组诗显然经过乐师的改编。一组是《小雅》的《信南山》、《大田》、《甫田》。这三篇作品都是农事诗,题材一致,所叙述的事象也多有雷同。为什么会出现这种情况呢?显然是它们出自同一母体,经过改造之后变成三首诗,以适应演唱的需要。《信南山》六章,每章六句。《甫田》四章,每章十句。《大田》四章,前两章各八句,后两章各九句。这三首诗各篇句数在三十四到四十之间,差别不大。但各篇每章句数不同,显然要用不同曲调演唱。乐师是在原有农事诗基础上对诗句进行重新组合,变成曲调各异的三首歌诗。另一组是《周颂》的《载芣》和《良耜》,也是农事诗,两诗重复的地方较多。通过比较可以发现,《载芣》生活气息很浓,是以参加农事活动者的口气进行叙述。《良耜》则是用第三人称语气叙述,生活气息不如前者。如果进一步对比还会发现,《载芣》三十一句或两句一组,或三句一组,句子的组合没有规则。《良耜》二十三句,前十六句都是每两句为一组,结尾四句也是两句一组,中间只出现一个三句相组合的例子,这是受全诗总数为奇数所制约。《良耜》的句子组合并

然有序,遵循两句一组的规则。由此可以得出结论,《载芣》是原创,生活气息浓,但句子组合无规则。《良耜》是再创,是对《载芣》进行改造,变得简约而有规则,但生活气息变得淡薄。上述农事诗原来都出自豳地,收入《小雅》和《周颂》之后,为适应祭祀和演唱的需要,乐师对原作进行改造,有的变成几首诗,有的则是原作和改造后的诗都保存下来。乐师的再创使诗歌变得规范,但也损失了一些有文学价值的因素。

先秦诗歌创作主体的社会角色随着历史的推移而变化,先秦诗歌传播主体的社会角色同样也有历史的演变。西周时期,诗歌的传播者主要有两部分人:一是朝廷大臣,二是朝廷的乐师,前者采用引诗的方式,后者则是通过音乐进行传播。进入春秋时期,诗歌传播者的主角是各诸侯国的大夫,他们引诗赋诗,成为一种社会风尚。这种传播方式的参与者前期还有少数诸侯国君主,后期则再也见不到君主引诗赋诗。周王朝及诸侯国的乐师,继续通过演唱的方式传播诗歌。

进入战国之后,士大夫赋诗引诗之风悄然而止,官府乐师演唱诗也极其罕见。代之而起的是诸子说诗引诗,这种风气从孔子时代就已经开始,诗歌成为私学教育的重要内容。同时,诸子著作还经常引诗议论,《诗经》成为重要的经典。尤其是儒家学者,他们的说诗引诗一脉相承,从孔子论诗到《孔子诗论》,再到孟子的说诗,最后再到荀子的引诗,寓诗于教,寓诗于著述,成为他们传播诗歌的主要方式。战国时期出现一批民间乐师,如钟子期、雍门周等,他们没有政治职务,都以琴艺精妙著称,可以想象,有的诗歌就是由他们传播开来的,后代流传的琴曲歌辞当与他们有关。另外,诗歌的民间传播在战国时期也比较流行。《郢中对》记载,楚国首都演唱的就有《下里》、《巴人》、《阳阿》、《采薇》、《阳春》、《白雪》等多个曲子,有雅有俗。流传下来的战国歌谣,有相当一部分是在民间传播。

先秦的诗歌创作有高潮期也有衰落期。西周是诗歌创作的高潮期,西周初年和厉王、宣王、幽王时期,先后出现两次诗歌创作高潮。虽然康王、穆王时期产生的诗歌多数已经不可考,但从西周初期到末期旺盛的创作势头推断,康王、穆王时期的诗坛也不会寂寞,应该有大批作品问世。《雅》诗许多无法确定写作时段的作品,很有可能是在康王、穆王期间最后写定。进入春秋

时期,诸侯国的诗歌创作出现繁荣景象,卫地、齐地、郑地相继产生一批作品。卫地诗歌保存下来的最多,在当时也广为传播。郑国多篇作品产生于春秋后期,是春秋诗歌创作的尾声。进入战国阶段,诗歌创作进入消歇期。从战国初年到战国中期前段,在长达一个半世纪的漫长岁月里,基本上见不到诗歌作品。直到屈原的作品出现,诗歌创作的高潮才再次出现,楚地成为诗歌创作的中心。

从总体上看,春秋后期到战国中期前段,诗歌创作的局面是冷落的,处于低潮期。但是,诗歌的传播并没有消歇,而是还在继续进行,只是变换了方式。诗歌创作与传播的潮起潮落,并不总是同步。

西周早期和宣王时期可以称作盛世和治世,厉王、幽王时期则是衰世和乱世。尽管二者的社会环境差别极大,但都出现诗歌创作的高潮,只是推出的作品有正变之别。诗歌创作的高潮与低谷,与社会的治乱并不总是成正比,治世可以出现诗歌创作的高潮,衰世乱世同样有这种可能。从总体上看,西周是一个充满诗情的时代,它的文化生态适于诗歌的生成发育。春秋阶段还保留着一些西周时期的诗情,但已经有所减弱,所产生的作品数量有限。整个战国是一个散文化的时期,它所形成的文化生态已经消解了往日的诗情。只有当人们置身于主流社会之外,在与时代的喧嚣拉开距离,返回自身和内心之后,才会重新找到诗情,产生进行创作的愿望。从这个意义上说,战国南楚诗人的创作,并不是那个散文化时代的产品,而是它的副产物。这个创作群体的出现,使沉寂已久的诗坛开始恢复生机,也为汉诗的发展提供营养和动力。

第一章 先周时期的诗歌

中国古代诗歌的渊源极其深远,它的产生可以追溯到原始社会。古代诗歌有系统地被记录下来,并且加以结集,这个过程始于周代。在此之前的诗歌及其演唱形态,散见于先秦多种文献的记载。先周时期是中国古代诗歌的初始阶段,一方面,它以综合艺术的形态出现,诗、歌、舞三位一体;另一方面,它又与神话传说、宗教巫术有着密切的关联。流传下来的相关文字材料及出土文物,是考察先周诗歌的重要依据,通过对它们的考察可以窥见中国古代诗歌发轫期的某些基本特征。先周时期的诗歌有原始歌谣,巫术咒语,夏、商诗歌,以及《周易》带有诗体属性的卦爻辞,它们经历了由二言、三言到四言的历史演变,遵循着某些自然形成的规则。

第一节 诗歌的起源

诗歌起源于人类的社会实践,这里所说的社会实践,既包括生产实践,又包括生活实践;在生产实践中既包括物资生活资料的生产,又包括人类自身的生产,即种族的繁衍。诗歌是人类发展到一定阶段的产物,它的起源是多方面的,它可以起源于生产劳动,也可以起源于两性交往,还可以起源于宗教巫术、游戏娱乐等活动。对于具体的族类和地域来说,诗歌究竟起源于人类哪种社会实践,带有很大的偶然性,不能一概而论。

一、葛天氏、防风氏古乐

《吕氏春秋·音初》篇记载的葛天氏之乐,是考察我国早期文学艺术形态的宝贵资料:

葛天氏之乐，三人操牛尾投足以歌八阙：一曰载民，二曰玄鸟，三曰遂草木，四曰奋五谷，五曰敬天常，六曰达帝功，七曰依地德，八曰总禽兽之极。

葛天氏之乐是诗、歌、舞三位一体的综合艺术，是集体创作、集体表演。所用的道具为牛尾，最后的节目是“总禽兽之极”，模仿各种飞禽走兽的形态动作，显然，这和他们的图腾崇拜、狩猎畜牧及驯养家畜有密切的关系。再看前面七个节目：载民即初民、始民，追溯种族的由来，玄鸟是表现图腾崇拜，把玄鸟作为自己的男性始祖加以歌颂。遂草木是砍伐草木，接下来是奋五谷，反映的是开辟草莱，从事农耕的历程。其中的“遂草木”，指芟除草木。遂，通坠。《周易·震》九四：“震遂泥。”指雷坠入泥水之中，遂指坠落。“遂草木”即砍倒草木，为的是进行耕种。至于敬天常、达帝功、依地德，则是献给天地神灵的颂歌，表现先民对天地神灵的依赖和期待、人与自然的协调。葛天氏之乐虽然不是我国先民最早的原始艺术，但是产生的年代较早，去古未远，从中不但可以见到原始艺术的基本特征，而且能够证明诗歌起源的多种途径。

葛天氏之乐的表演方式是“三人操牛尾投足以歌八阙”，这种投足动作表演的原始歌舞，在出土文物中可以见到。1973年青海出土的属于仰韶文化类型的彩陶盆上，绘有原始歌舞的图案：

五人一组，手拉手，面相一致，头侧各有一斜道，似为发弁。每组外侧两人，一臂画为两道，似反映空着两臂舞蹈动作较大而频繁之意。人下体三道，接地面的两竖道，为两腿无疑。而下腹体侧的一道，似为饰物。^①

这种手拉手以足顿地表演集体歌舞的方式，和葛天氏之乐极其相似，只是参加表演的人员有多寡之别。即使到了后代，在保留原始遗风较多的少数民族那里，依然可以见到这种样态的歌舞。尔朱荣是北魏后期胡人将领，喜爱歌舞，

^① 《青海大通县上孙家寨出土的舞蹈纹彩陶盆》，《文物》，1978年第3期。

“及酒酣耳热，必自匡坐唱虏歌，为《树梨普梨》之曲。见临海王彧从容闲雅，爱尚风素，固令为敕勒舞。日暮罢归，便与左右连手踏地唱《回波乐》而出。”^①尔朱荣与左右连手踏地表演歌舞，用于自娱自乐，这种歌舞是原始艺术的遗存。

葛天氏，古代实有其族、实有其地，这从相关记载可以得到证实。《山海经·东山经》有葛山，在空桑之山和峰皋之山以南，空桑指今山东曲阜，峰山在今邹县东南。由此推断，葛山、葛天氏所居之地在今山东南部。《管子·地数》：“葛庐之山发而出水，金从之，蚩尤受而制之，以为剑铠矛戟。”葛庐山即葛山，蚩尤和葛天氏属于同一部族，皆出自东夷，《左传·僖公二十九年》：“介葛庐闻牛鸣，曰：‘是生三牺，皆用之矣，其音云。’问之而信。”《列子·黄帝篇》：“今东方介氏之国，其国人数数解六畜之语，盖偏知之所得。”介葛庐即葛国使者，解牛及六畜之语，实际是以六畜为图腾留下的历史痕迹。关于介葛庐所处具体地域，“疑介在鲁南萧北之地”。^②由此看来，葛天氏之乐系东夷族原始歌舞。东夷族以鸟和六畜为图腾对象，所以，三人操牛尾而舞，又把《玄鸟》作为重要节目。《吕氏春秋·音初》篇的这则记载，保留的是东夷族原始歌舞的珍贵信息。

葛天氏之乐是“三人操牛尾投足以歌八阙”，并且模仿各种飞禽走兽的形态动作，《河图玉版》记载的防风古乐，在形态上与葛天氏之乐有相似之处：

古越俗祭防风神，奏防风古乐，截竹长三尺，吹之如噪，三人被发而舞。

防风氏是太昊伏羲氏后裔，《左传·僖公二十一年》记载：“任、宿、须句、颛臾，风姓也，实司太昊与有济之祀。”太昊伏羲氏风姓，防风氏也是风姓，属于同一部族。防风氏，还见于《国语·鲁语下》。防风氏生活在东南沿海一带，防风古乐和葛天氏之乐一样，是狂热的、奔放的，同时又是朴素粗野的，这是原始艺术的共同属性。

① 李延寿：《北史》，中华书局，1997年版，第1762页。

② 杨伯峻：《春秋左传注》，中华书局，1981年版，第475页。

文字的起源晚于艺术的起源,但是,早期与审美密切相关的几个文字,却能反映出原始艺术的某些特征,以及古代先民审美观念的由来。

美,甲骨文象人四肢舒展之形,头部以鸟羽加以装饰;美,指的是经过修饰装扮过的人。人的头部饰以鸟羽,可能是跳图腾舞,还可能与人的狩猎活动相关,也可能是先民期待自己能像鸟一样飞翔,或是为某种特定的活动,如歌舞、祭祀、宗教等所作的装扮。

关于美字的由来,有人大为美和羊大为美各种说法,尹黎云的辨析颇为清楚:“美,……非从羊从大,而是在大的头部增羽饰之形。故美本义就是好看漂亮。许慎所谓‘甘’,其实是好看意的引申。”^①

再看舞字,象人双手持物起舞之形,两腋下增竹木之类,甲骨文舞字向人们昭示,原始舞蹈多是手持道具,很少徒手舞。

再看文,甲骨文是截取兆字一个细部,兆是龟甲的裂纹,是占卜时判断吉凶的依据,因此,文的由来和巫术有直接关联。

无论是有关原始歌舞的记载,还是甲骨文美、舞、文的构形,都表示文学的起始是多个源头,并且显示出原始艺术的某些基本特征。早期诗歌存在于诗、歌、舞三位一体的综合艺术中,艺术起始有多个源头,诗歌的起源也有多个渠道、多种可能。

二、三大部族的古乐

《吕氏春秋·古乐》篇记载了一系列有关古乐的传说,从中可以透视先周时期不同部族、不同历史阶段歌舞的样态及前后继承关系。

先看颛顼氏之乐:

帝颛顼生自若水,实处空桑,乃登为帝。惟天之合,正风乃行,其音若熙熙凄凄锵锵。帝颛顼好其音,乃令飞龙作效八风之音,命之曰《承云》,以祭上帝。乃令鳧先为乐倡,鳧乃偃寝,以其尾鼓其腹,其音英英。

^① 尹黎云:《汉字字源系统研究》,中国人民大学出版社,1998年版,第32页。

颛顼氏之乐名曰《承云》，创制这个歌舞的乐官名为飞龙，充当领舞的人则扮演成鱓，作出鱓鱼以尾击腹的样态。颛顼氏《承云》之乐，带有鲜明的水缘文化特征，龙、鱓都是水族动物。

再看帝喾之乐：

帝喾命咸黑作为声歌：《九招》、《六列》、《六英》。……帝喾乃令人抃，或鼓鞀，击钟磬、吹苓、展管簫。因令凤鸟天翟舞之。

帝喾之乐或以九为称，或以六为名，当是分九段或六段。表演时令人抃，即两手相击，作为节拍。人们化装成凤鸟天翟起舞，应是头上插有鸟羽，表演的是图腾舞，显示出东夷文化的特征。

再看帝尧之乐：

帝尧立，乃命质为乐。质乃效山林溪谷之音以歌，乃以麋置缶而鼓之，乃拊石击石，以象上帝玉磬之音，以致舞百兽。

尧之乐带有鲜明的山林文化属性：效仿的是山林溪谷之音，用的乐器是麋鹿皮革制成，表演的是模仿野兽动作形态的舞蹈。尧出自黄帝集团，以野兽为图腾对象，因此，帝尧之乐表演野兽图腾舞。

颛顼、帝喾、尧，分别代表史前时期三大部族，即西南古族、东夷部族和西北古族。他们的歌舞各具特色，反映出三大部族文化的不同属性。

《吕氏春秋·古乐》列举虞、夏、商、周四代之乐，从中可以看出部族文化内部一脉相承的关系，以及部族文化之间的融汇和冲突。

东夷族首领帝喾之乐称为《九招》、《六列》、《六英》，舜出自东夷族，“乃令质修《九招》、《六列》、《六英》”。对于这三个节目，喾是作，即创制。舜是修，是继承前代之乐。商汤出自东夷族，商汤创制的乐有《大护》、《晨露》，同时，“修《九招》、《六列》”。从帝喾到舜，再到商汤，《九招》、《六列》之乐前后相承，是东夷文化的内部传统。大禹命皋陶所作的是“夏籥、九成”，歌舞由九段组成，这与东夷族的《九招》相通。

关于《九招》的来源,《山海经·大荒西经》还有如下记载:

西南海之外,赤水之南,流沙之西,有人珥两青蛇,乘两龙,名曰夏后开。开上三嫫于天,得《九辩》与《九歌》以下。此天穆之野,高二千仞,开焉得始歌《九招》。

夏后开即启,是夏王朝的开国之君。按照这种说法,《九招》是夏启从天帝那里得来的,而不是人世间所创制。这则传说产生于夏王朝建立之后,折射出夏族与东夷古族在《九招》乐章方面的关联。

第二节 从原始歌谣到夏、商诗歌

原始艺术是诗、歌、舞三位一体的综合艺术,其中的诗就是原始歌谣,中国古代的原始歌谣,经历了由二言到四言、由一拍到二拍的演变,发展痕迹较为明显。

一、《弹歌》、《赧歌》和《候人歌》、《卿云歌》

现今所能见到的最早的歌谣,是载于《吴越春秋》卷九的《弹歌》:“断竹,续竹,飞土,逐穴(古肉字)。”相传这首歌谣作于黄帝时期,虽然断代未必十分准确,但从内容和形式上看,它产生的年代确实很古老。这首歌谣叙述由砍竹制作弹弓到猎取野兽的全过程,反映的是先民的劳动生活。全诗四句、八言、每句两个字,句句押韵。由此可见,中国最早出现的是二言体诗,演唱时每句一拍,这是中国最原始的诗体。

继二言诗之后出现的是三言诗,相传产生于虞舜时代的《赧歌》就是三言体诗,全诗如下:

股肱喜哉,元首起哉,百工熙哉。
元首明哉。股肱良哉,庶事康哉。
元首丛脞哉,股肱惰哉,万事堕哉。

这首诗载于《尚书·益稷》，虽然最终写定时可能有后人的增饰润色，但它确实是一首原始歌谣，用来歌颂虞舜的功绩，末章还有讽谏的句子。全诗除末章首句是四言外，其余都是每句三个实词，句尾一个虚词，按每句诗的实词数量计算，是一首三言诗。三个实词加上一个虚词，每句诗是二拍。全诗共三章，每章三句，句句押韵。

尧舜时期的歌谣除《赧歌》外，还有《吕氏春秋·音初》篇所载的《候人歌》也很值得重视，流传下来的只有一句，《文选》卷四《南都赋》注、《文选》卷五《吴都赋》注引《吕氏春秋》俱作“候人猗兮”。相传这首歌是涂山氏等候大禹时所唱。猗，指高大。《诗经·齐风·猗嗟》：“猗嗟昌兮，颀而长兮。”猗，指身材高大。《商颂·那》“猗与那与，置我鞀鼓”。猗，指鼓声大。涂山氏在等候大禹时唱着歌谣，赞美对方身材高大，是位伟岸的男子汉。

《赧歌》、《候人歌》和相传作于黄帝时期的《弹歌》相比，句子加长，表现力增强，其中特别引人注目的是这两首三言诗每句末尾都有一个语气词作为后缀，这在《弹歌》中是见不到的。这固然是表达思想感情的需要，通过句末的语气词增强表现的力度，从而使这种三言诗呈现出和二言诗《弹歌》迥然不同的风貌。然而，对于《赧歌》、《候人歌》句末缀以语气词的理解，不能仅仅停留在言志抒情的层面上，还要从诗体的生成机制、诗和音乐的关系方面去寻找原因。

《弹歌》是二言诗，每句两个字，一节拍，全诗四句共四拍。作为演唱体歌谣来说，两个字一节拍，语气已足，可以不再附加语气词。《赧歌》、《候人歌》则不同，虽然每句诗的前两个字可以构成一个完整的节拍，但余下的一个字就很难构成一个节拍，无论是读还是唱，总使人觉得过于短促，给人意犹未尽之感。在这种情况下，就只好用虚词来弥补，虚词和前面的独字实词相承接，变成两个字相连，构成完整的一节拍，以适合演唱。无论是二言诗还是三言诗，遵循的都是整拍律，每句或一拍，或二拍，没有出现半拍。

《尚书大传》还载有《卿云歌》：

舜将禅禹，于时俊乂百工，相和而歌《卿云》。帝乃倡之曰：“卿云烂兮，纠缦缦兮，日月光华，旦复旦兮。”

这首歌谣前两句都是三个实词,一个虚词,属于三言诗,与《赧歌》的句型一致。后两句则已经出现由三言向四言演变的趋势,采用了四言。从歌谣的体式判断,它作于虞舜时期的可能性较大,但也不能排除后人所作的润色。上述两首相传作于虞舜时期的歌谣,无论三言还是四言,采用的都是两节拍,遵循的是整拍律。

原始歌谣从二言到三言,再到四言,每句诗由一拍增加到二拍,与此相应,三言诗句末尾增加了二言诗不曾有的语气词。而二言诗到三言诗,再到四言诗的演变过程,音乐节拍对于诗的体制形态起了关键作用,遵循的是整拍律。

二、巫术祝辞和咒语

先周时期还有四言的原始祝辞和咒语,先看《礼记·郊特牲》所载的相传是伊耆氏的《蜡辞》:

土返其宅,水归其壑,昆虫毋作,草木归其泽。

关于伊耆氏所处的时代,郑玄注:“伊耆氏,古天子也。”《释文》称:“或云即帝尧是也。”^①伊耆氏,虚拟之称。伊,指示代词,谓那个。耆,本指年高,这里指古老。伊耆氏,谓那个古老的时期。伊耆氏所处的时代较为古远,相传蜡辞从那个时期开始。蜡是祭祀与农业相关的多种神灵,上述《蜡辞》就是在祭祀中所用。这四句蜡辞除末句外,其余三句均是四言。但是,这三句各为四言的蜡辞,和后代的四言诗句尚有较大差异。《蜡辞》表达先民的心理期待,同时对于祈祷对象又带有命令语气,从祭祀的礼仪氛围来看,《蜡辞》应当是以这样的语气道出:

土,返其宅! 水,归其壑! 昆虫,毋作! 草木,归其泽!

^① 朱彬:《礼记训纂》,中华书局,1996年版,第397页。

按照这种方式道出的《蜡辞》，首句和第二句是一言和三言的组合，第三句是两个二言组合，第四句是二言和三言组合。除了第三句外，其余各句都没有遵循整拍律，第一、二句全是半拍，第四句是整拍加半拍。可是，如果各句中间不断开，而是连读，那么，前三句就都成了四言诗句。由此可见，一言和三言的组合，也可以生成四言诗。

《山海经·大荒北经》有如下记载：

魃不得复上，所居不雨。叔均言之帝，后置之赤水之北。叔均乃为田祖。魃时亡之，所欲逐之者，令曰：“神北行！先除水道，决通沟渎！”

这是驱逐旱神的咒语，相传产生于叔均为田祖时期。叔均，《山海经》屡次提及。《大荒西经》称“稷之弟台玺生叔均”，《海内经》称“稷之孙曰叔均”。依此推断，叔均当时生活在虞夏之际，是原始社会末期的农官。上述咒语兼用三言和四言，其中四言都是每句两拍，标志着四言诗句开始走向成熟。

三、夏代的《五子之歌》

《尚书·五子之歌》所载作于夏朝太康失国期间的五首歌诗，表明先周时期四言诗的体制已经基本具备，即将成熟。《五子之歌》共五首，第一首是杂言，有三言、四言，最长的达九言。其余四首句式比较整齐：

其二曰：训有之，内作色荒，外作禽荒。甘酒嗜音，峻宇雕墙。有一于此，未或不亡。

其三曰：惟彼陶唐，有此冀方。今失厥道，乱其纪纲，乃底灭亡。

其四曰：明明我祖，万邦之君。有典有则，贻厥子孙。关石和钧，王府则有。荒坠厥绪，覆宗绝祀。

其五曰：呜呼曷归，予怀之悲。万姓仇予，予将畴依？郁陶予心，颜厚有忸怩。弗慎厥德，虽悔可追。

相传这几首歌诗是太康的五位弟弟作于避难洛汭期间。歌诗共五首，当是每

人各作一首。《左传·哀公六年》孔子引《夏书》：

惟彼陶唐，帅彼天常，有此冀方。今失其行，乱其纪纲，乃灭而亡。

所引诗句与《五子之歌》第三首略同，多出“帅彼天常”一句，还有个别字句稍异。由此推断，《五子之歌》确实是夏代作品，产生于太康失国期间。

这几首歌诗一方面追述唐尧、大禹治理天下的功绩，另一方面对太康的荒政提出批评，有叙事，有议论。第五首则带有浓郁的抒情色彩。第一首诗有两句用的是比喻：“予临兆民，懍乎若朽索之馭六马。”这是现今所能见到的先周诗歌首次出现的比喻，在《五子之歌》中属于特例，其余四首诗全是采用直赋其事的方式，见不到比和兴。这几首诗除末首出现一个五言句“颜厚有忸怩”之外，其余用的全是四言句，而且都是每句两拍，遵循的是整拍律、两字为一拍。《尚书》所载的这四首歌诗，第二首六句，第三首五句、第四首八句，第五首八句。从《左传·哀公六年》所引《夏书》诗句判断，第三首应为六句，流传过程中脱落“帅彼天常”一句。这四首诗遵循的都是偶数句成篇的原则，每首诗或是六句，或是八句。再从句子组合方式来看，除第三首外，都是每两句为一组；第三首是三句为一组，全诗六句，分为两组。每两句为一组，采用的是隔句押韵的方式，韵脚在偶数句尾，有的第一、二两句也押韵。采用三句相组合的方式，则是句句入韵，继承的是原始歌谣的传统。总之，《五子之歌》的后四首，已经基本具备四言诗的体制，即将走向成熟。

《五子之歌》作为夏代的重要作品，许多诗句在春秋战国时期反复出现在诸多文献中。《左传·成公十六年》周单襄公引《夏书》：“怨岂在明，不见是图。”《国语·晋语九》晋智伯国引《夏书》：“一人三失，怨岂在明，不见是图。”其中单襄公、智国共同引用的两句，见于《五子之歌》第一首，文字完全相同。《国语·周语下》单穆公引《夏书》：“关石和钧，王府则有。”这两句见于《五子之歌》第四首。由此推断，春秋战国时期流传的《夏书》，保存着《五子之歌》这组诗，以至于当时人们得以反复引用。《五子之歌》是夏代的作品，上述文献提供了充分的证据。

《尚书·洪范》是殷商遗老箕子为回答周武王询问而作,是一篇体系完整的论文,其中穿插用诗加以表述的段落:

无偏无陂,遵王之义。无有作好,遵王之道。无有作恶,尊王之路。
无偏无党,王道荡荡。无党无偏,王道平平。无反无侧,王道正直。

这段文字每两句为一组,上下句押韵。每句四言,每两个字为一拍,遵循的是整拍律。把这段文字单独列出来,是一首完整的四言诗。

《尚书·洪范》称:“惟十有三祀,王访于箕子。”据《史记·周本纪》所载,武王是在克殷后二年造访箕子。由此推断,《洪范》记载的箕子的长篇大论,应是出自殷商旧典,而不可能是箕子即兴之作。《洪范》属于殷商时期的典籍,先秦时期对它的引录已经透露出这方面的信息。《左传·文公五年》记载,晋国宁嬴引《洪范》的“沈渐刚克,高明柔克”之语,称其出自《商书》。杨伯峻注:“《洪范》,今本《商书》在《周书》,然《左传》三引《洪范》,除此年外,尚有成六年、襄三年,皆曰《商书》,是古以《洪范》为《商书》。”^①《洪范》是商代文献,其中有以四言诗形式出现的片段。前面所引述的四言诗句,不是像《赧歌》、《五子之歌》那样每章用一个韵脚,而是每两句用一个韵,频繁换韵,显示出殷商四言诗的特色。和作于夏朝早期的《五子之歌》相比,《洪范》中的四言诗句更加凝练,是成熟的四言诗,只是还没有从散文中独立出来。

第三节 《周易》卦爻辞的诗性因素

《周易》最初是一部用于占问的筮书,关于它的写作年代,《周易·系辞下》有如下推测:“《易》之兴也,其在殷之末世,周之盛德邪?”这是把《周易》卦爻辞最后写定的年代说成是在殷纣王、周文王期间,处于殷周之际。《系辞下》又写道:“于稽其类,其衰世之意邪?”这里的衰世指殷纣王当政期间,殷商

^① 杨伯峻:《春秋左传注》,第541页。

王朝已经走向衰落。《周易》的《泰》六五、《归妹》六五都有“帝乙归妹”之语，“帝乙，殷帝名乙，纣之父。归妹，嫁少女于文王。”^①这条卦爻辞所反映的确实是周文王时期的重要事件，《诗经·大雅·大明》也有周文王从殷商娶亲的叙述。

《周易》卦爻辞最后写定在殷周之际，它虽然是一部卦书，用于占问，但其中有较多的诗性因素。卦爻辞的编制体例，卦爻辞的句式、句型，以及它的表达方式，都带有许多诗性因素，是从原始歌谣向周代诗歌过渡的中间环节。后代诗歌的许多要素，都可以从《周易》卦爻辞那里找到胚胎和萌芽。

一、六位成章的诗体样式

《周易》共六十四卦，除《乾》、《坤》二卦因其特殊地位而每卦七爻，其余各卦均由六条爻辞构成，采用的是六位成章的方式。对此，《周易·说卦》写道：

昔者圣人之作《易》也，将以顺性命之理。是以立天之道曰阴与阳，立地之道曰柔与刚，立人之道曰仁与义。兼三才而两之，故《易》六画而成卦。分阴分阳，迭用柔刚，故《易》六位而成章。

《说卦》从贯通天地人的角度解释《周易》每卦六爻的由来，渗入作者本人的理解和观念，未必合乎卦爻辞制作的事实。不过，每卦六爻是由卦画所来，这却是历史事实。《易》最初八卦，每卦三画。后来出现的六十四卦，是把两个单卦重叠变成复卦，每个复卦六画，六个爻位，由此形成每卦六条爻辞的体制。这个卦体带有诗体的性质，对于后来的诗歌体式产生了深远的影响。

诗和散文很重要的一个区别，就是诗要有固定的格式、体式，有句数上的规定，而不能散漫无序。卦爻辞每卦六爻，从而规定每卦必须是六条爻辞，既不能增加也不能减少。这种规定是刚性的，和后来格律诗对每篇作品句数的限定有相似之处。也就是说，《周易》各卦所设置的是诗体样式，爻辞的编排必须符合这种诗体样式，是用一种固定的诗体样式来规范爻辞的编制。卦名

^① 高亨：《周易大传今注》，齐鲁书社，2000年版，第335页。

相当于一首诗的题目,卦辞类似于对题目的简单解说,相当于副标题。至于六段爻辞,相当于六行诗句,是文本的主体部分。

《周易》采用的是六爻成章的方式,每卦由六条爻辞组成,是以偶数行成卦。《周易》每卦是一个独立的单位,相当于后来一首完整的诗。《周易》每卦六条爻辞,是偶数行成卦,中国古代诗歌,绝大多数都是偶数句成篇,而奇数句成篇者所占比例很低。至于后来出现的绝句、律诗,无一例外都是偶数句成篇,每首诗由四句或八句组成。就此而论,《周易》的六位成章,和后来诗歌多数以偶数句成篇有相似之处,把一篇诗的行数定为偶数,《周易》卦爻辞的体制有开创之功。《诗经》的创作距离卦爻辞的年代较近,其中六句成章和六章成篇的作品就占不小的比例。

《国风》、《小雅》六句成章的作品较多,而《大雅》和《周颂》则较少。至于六章成篇者,则主要出现在《雅》诗中。在《诗经》的生成期,把六作为组成章或篇的基本单位,仍然是先民所遵循的原则之一。尽管后来出现的格律诗不再是每篇六句,但是,仅就偶数成篇而言,《周易》卦爻辞的体制也有奠基意义。

《周易》卦爻辞的体制是每卦六条爻辞,在数量上作了严格的规定,就此而论,这与后来新体诗的格律、词牌、曲谱有相似之处,都要按照句数的相关规定进行操作。可是,《周易》卦爻辞体制所作的规定不仅是形式方面,还有内容方面的。《周易》每卦六爻,各个爻位都有固定的意义,阴爻、阳爻十二个爻位的意义,在《乾》、《坤》两卦已经作了显示。具体到各卦,就是要把各爻位的意义与卦名相结合,创制出相应的爻辞,使之既能表达该卦的宗旨,又不违背各个爻位既定的意义。这样看来,爻辞的创制要兼顾形式上的规定和意义上的限制,其难度并不亚于后来的格律诗和词曲创作。《周易》卦爻辞的诗体样式,开启的是在规矩方圆中进行创制的传统,这正是诗歌创作必须遵循的原则。

《周易》是每卦六条爻辞,其排列形态主要有两种类型。一种类型是六条爻辞依次相接,一气贯通,中间没有间隔。如《需》卦,各段爻辞的开头依次是“需于郊”、“需于沙”、“需于泥”、“需于血”、“需于酒食”、“入于穴”。这六条爻辞表示行动的连续性,通过地点的转换加以展示。《临》卦也属于这种类

型,各段爻辞的开头依次是“咸临”、“咸临”、“甘临”、“至临”、“知临”、“敦临”,前两个都是“咸临”,怀疑其中一处文字有误。这是依次叙述“临”的六种类型,也是一气贯通。《周易》各卦的爻辞都是以“初”开始,或是“初九”,或是“初六”;以“上”结束,或是“上九”,或是“上六”。“初”居于各卦最底部,“上”则是居于顶端。这样一来,有些一气贯通的六条爻辞就呈现出由低到高推移的走势。如《艮》卦六条爻辞的开头依次是“艮于趾”、“艮其腓”、“艮其限”、“艮其身”、“艮其辅”、“敦艮”。前五条爻辞依次出现的人体部位分别是脚趾、后腿、背后、上身、嘴巴,是由低到高推移。再如《渐》卦,六条爻辞的开头依次是“鸿渐于干”、“鸿渐于盘”、“鸿渐于陆”、“鸿渐于木”、“鸿渐于陵”、“鸿渐于陆”。第一次出现的“陆”,指水边陆地,第二次出现的“陆”,是山陵上的高平之地。鸿的迁徙是由水边到陆地,再到树上,最后到山陵,山上高平之地,是由低向高处迁徙。《周易》卦体从初到上排列爻辞的体例,使得许多卦的爻辞呈现出由下到上、由低到高依次推移的态势。《诗经》创作的年代与《周易》卦爻辞相近,其中相当一部分采用重章叠唱的作品,主要见于《国风》和《小雅》,采用的都是递进盘升的叙事抒情方式。《关雎》是《国风》之始,《鹿鸣》是《小雅》之始,这两首著名的诗都是以递进盘升的方式叙事抒情,越到后来出现的场面越热烈,所抒发的情感不断得到强化。这种递进盘升的叙事和抒情脉络,可以从《周易》爻辞那里找到根据。

《周易》是每卦六爻,是两个单卦叠合的结果。有的爻辞是以单卦的方式进行排列,即前三爻为一组,后三爻为一组,这是爻辞排列的第二种类型。《乾》卦爻辞即属于这种情况。前三爻开头依次是“潜龙勿用”、“见龙在田”、“君子终日乾乾,夕惕若”。龙从深潜到出现于田间,是由水中升到地面。但是,第三爻没有出现龙继续盘升的事象,而是以君子的夜间警惕结束,言外之意,龙的迁徙暂时告一段落。第四爻开始,再次叙述龙的迁移,后面的爻辞依次是“或跃在渊,无咎。”“飞龙在天,利见大人。”“亢龙有悔。”龙又重新从水中开始升腾,由渊到天,再到极高极远处。很明显,后三爻也是一个独立的单位。每卦爻辞由前后两组相对独立的单位构成,每个独立单位三条爻辞,这种情况还见于《蒙》卦,它的六条爻辞开头依次是“发蒙”、“包蒙”、“勿用取女”、“困蒙”、“童蒙”、“击蒙”。从所用词语上看,第三条爻辞没有出现“蒙”,

明显与其余五条不同。这与《乾》卦的情况类似,是把六条爻辞中间平分,每三条爻辞为一组,是一个相对独立的单位。《鼎》卦也是属于这种类型,前三爻开头依次是“鼎颠趾”、“鼎有实”、“鼎耳革”,从鼎足叙述到鼎耳,完成一次从下到上的推移。《鼎》卦后三条爻辞开头依次是“鼎折足”、“鼎黄金耳,金铉”、“鼎玉铉”,再次由鼎足向上推移到鼎耳、鼎盖,这三条爻辞又是一个独立的单位。《周易》爻辞这种中间平分的类型,相当于一首诗分成前后相等的两部分。《诗经》有些作品的演唱,采用的就是前后平分的方式,即每首歌诗前面用一种曲调演唱,后面再用另一种曲调演唱,前后两部分的诗句数量相等。《郑风·丰》,《小雅》的《鱼丽》、《小旻》,《大雅》的《桑柔》,采用的都是把一首诗从中间平分,用两种曲调演唱的方式,与《周易》有些卦的爻辞中间平分有异曲同工之妙。至于后来的词往往分为上下阙,也可以从《周易》的爻辞体制中找到原型。

总之,《周易》的六爻成章,确立的是诗的体制,而不是散文的范式。六条爻辞的组合方式,彼此之间的关联,都和后来的诗体结构有相似之处。后代诗歌在体制方面的许多要素,可以从《周易》六爻成章的编排方式中找到它的最初形态。

二、句型、句组的诗性特征

《周易》卦爻辞有的运用散文句式,其中所下的判断语基本都是用散句。卦爻辞还有大量和诗体相近的句子,无论是句型结构,还是句子的组合方式,都带有明显的诗性特征。

《周易》卦爻辞写定的年代,介于原始歌谣和《诗经》之间,而与《诗经》的创作时段更为接近。卦爻辞带有诗性特征的句子有二言、三言、四言,也有少量五言以上的长句,呈现出多种诗体错杂的状态,带有明显的由原始歌谣的二言、三言向《诗经》四言诗过渡的痕迹。

卦爻辞接近于诗体的二言句有两种类型,一种类型是实词在前,虚词在后。如《离》九四:“突如其来如,焚如,死如,弃如。”除第二句外,其余都是二言句。前面是动词,后面缀以虚词“如”,构成一个二言句。它所遵循的仍然是整拍律,即每句为一拍。《周易》卦爻辞类似诗的句子往往在句尾缀以

“如”字,用于描写某种状态,而不是象《诗经》那样句尾多用语气词“兮”、“矣”。《诗经》用于演唱,语气词“兮”、“矣”,带有明显的抒情色彩。《周易》卦爻辞主要用于叙事,因此,句尾的虚词“如”用以拟态写状,而不是用于抒情。《周易》卦爻辞带有诗性的二言句还有一种类型,是把虚词放在前面,实词在后面。如《中孚》六三:“得敌,或鼓,或罢,或泣,或歌。”除首句外,其余三句都是先用虚词“或”,后面是动词。卦爻辞也有的二言句全用实词,如《乾》初九:“潜龙,勿用。”这种情况较少。

《周易》卦爻辞出现一些近乎诗句的二言,继承的是原始二言歌谣的传统,其渊源可以追溯到相传黄帝时代所作的《弹歌》。不过,卦爻辞近乎诗句的二言数量较少,表明这种最原始的诗体已经衰落,不再是诗歌的主要样式。卦爻辞中接近诗句的二言,有时可以两句连读,从而成为四言句。如《屯》上六:“乘马班如,泣血涟如。”这是两个四言句,每个四言句由两个二言分句组成。虽然这两个句子可以分解成四个分句,但四言连读显得更加顺畅。再如《贲》六四:“贲如皤如,白马翰如,匪寇婚媾。”这三个四言句同样可以分解为六个二言句,但在四言诗即将成熟的时期,四言为句更符合人们的习惯。卦爻辞近乎诗句的二言较少,很重要的一个原因是它往往以两句组合的方式变成四言,许多四言句都可以分解成两个二言句,二言句的形态能够得到还原。

《周易》卦爻辞和诗相近的句子,三言多于二言。如下列句子:

介于石,不终日。(《豫》六二)

坎不盈,祇既平。(《坎》九五)

无攸遂,在中馈。(《家人》六二)

震索索,视矍矍。(《震》山六)

月几望,马匹亡。(《中孚》六四)

这些三言句都是前后两句押尾韵。从句型结构上,以半拍领起者居多,即三言的开头是单字,半拍;后面是二言,整拍,和原始歌谣所出现的三言句在结构上存在差异。原始歌谣流传下来的三言句极其有限,因此,《周易》卦爻辞和诗句相接近的三言,显得弥足珍贵。由此推断,《周易》卦爻辞写定之前的

历史阶段一定会有大量的三言歌谣、祝辞、咒语一类诗句,只是已经失传,以至于后人无法更多地见到。

卦爻辞接近诗体的三言句以两句为一组者居多,也有的是连续出现三个三言句:

眇能视,跛能履,履虎尾。(《履》六三)

鼎折足,覆公餗,其形渥。(《鼎》九四)

这两条爻辞都是连用三言句,句句押韵,用以叙述一个较为完整的事件,就其句句押韵而言,继承的是原始歌谣的传统。

《周易》卦爻辞接近诗体的四言句数最多,按其组合方式主要有三种类型:即两句一组,三句一组,四句一组。先看两句一组的例子:

其亡其亡,系于苞桑。(《否》九五)

贲于丘园,束帛戔戔。(《贲》六五)

小人用壮,君子用罔。(《大壮》九三)

君子豹变,小人革面。(《革》上六)

卦爻辞中和诗体接近的四言句,基本都是每两个字为一组,遵循的是整拍律,是四言二拍。上述爻辞与《尚书·洪范》所载的诗句相类似,每两句为一组,上下句押韵。这些句子和《诗经》的四言已经非常接近,只要再把句子的数量进一步增加,就会构成相对独立的四言诗。

再看四言卦爻辞三句为一组的例子:

大君有命,开国承家,小人勿用。(《师》上六)

伏戎于莽,升其高陵,三岁不兴。(《同人》九三)

硕果不食,君子得舆,小人剥庐。(《剥》上九)

系用徽纆,置于丛棘,三岁不得。(《坎》上六)

鸿渐于陆,夫征不复,妇孕不育。(《渐》九三)

从上述例句可以看出,《周易》卦爻辞接近诗体的四言句三句为一组,并不是严格遵循句句押韵的原则。除《渐》九三爻辞句句押韵外,其余三例都是三句有两句押韵,或是第一、三句押韵,或是第二、三句押韵。尾句必须押韵,是这类句组所遵循的规则。至于第一、二句,则不必一定都要和第三句押韵,有一句押韵即可。卦爻辞三言句和四言句以三句为单位进行组合,在入韵方式上体现出不同的规则,三言句是每句都要押韵,四言句则是除了尾句必须入韵,其余两句有一句入韵即可。四言句以三句为一组而又句句入韵,最早见于产生于夏代早期的《五子之歌》的第三首。卦爻辞的四言句,往往不再采取句句押韵的形式。

以三句为一组相结合,这种组合方式在《周易》卦爻辞中时有出现,有一定的数量,到了《诗经》就很少见到三句为一组的章节。《国风》一百六十首,只有《周南·麟之趾》,《召南·甘棠》、《驹虞》,《齐风·著》,《秦风·权舆》,《桧风·素冠》,《邶风·九罭》,总计七首,不到总数的百分之五。至于《小雅》和《大雅》,根本见不到完全是三句成章的作品,只有个别诗篇如《小雅·楚茨》,三句为一节的段落较多,属于例外。三句相组合的诗体形态,在《周易》卦爻辞中尚有一定遗留,到《诗经》中已经明显地衰落。

再看《周易》卦爻辞有诗体属性的四言句,四句相组合的例子:

震来虩虩,笑言哑哑。震惊百里,不丧匕鬯。(《师》上六)

无妄之灾,或系之牛。得人之得,邑人之灾。(《无妄》六三)

鹤鸣在阴,其子和之。我有好爵,吾与尔靡之。(《中孚》九二)

高亨称:“吾字似是衍文。”^①从上下文的语气推断,后面不应该再出现“吾”字。这三段爻辞都是由四个四言句组成,相当于《诗经》的一章。尤其是后一条爻辞,与《诗经》的章句形态、意境已经极其接近,预示四句成章的四言诗即将成熟,《诗经·国风》大量采用的就是这种章句结构。

《周易》卦爻辞还有五言句组,如《归妹》上六:“女承筐无实,士刲羊无

^① 高亨:《周易大传今注》,第362页。

血。”这类五言句组在卦爻辞中极其罕见。上述两句都是单字领起,以半拍开始,后面是两个整拍,采用的是一二二的句型。后来的五言诗句型或是二一二,或是二二一,因此,这两句爻辞不能成为后来五言诗的原型。卦爻辞只有少量单个五言句的节拍与后来的五言诗相合,如《剥》六五的“贯鱼以宫人”,《井》卦卦辞“改邑不改井”等。由于是单句出现,可以忽略不计。《周易》卦爻辞距离后来五言诗的出现尚有较长时段的间隔,因此,五言句组在卦爻辞中数量极少也是必然的。

《周易》许多近于诗体的句子,采用的是杂言排列的方式,即多种长短不齐的句子相错杂,其中出现频率最高的是三言和四言的错杂,如下列句子:

羝羊触藩,羸其角。(《大壮》九三)

羝羊触藩,不能退,不能遂。(《大壮》上六)

明夷于飞,垂其翼。君子于行,三日不食。(《明夷》初九)

困于石,据于蒺藜。入于其宫,不见其妻。(《困》六三)

这类三言、四言相错杂的爻辞,两种句子的组合相当自由,可以先出现三言句,也可以先出现四言句。至于两类句子在同一条爻辞中所占的比例,则没有固定的规则,根据具体情况而定。《周易》卦爻辞和诗体接近的句子,最多的是四言,其次是三言,所以,这两类句型相错杂的机率最高。三言四言相错杂的情况,在《诗经》中依然存在,其中以《国风》居多。《国风》采用三言、四言相错杂的句子,已经形成基本固定的规则,通常都是把三言置于各章的开头,后面出现四言句,不再像《周易》卦爻辞那样无序排列。

《周易》卦爻辞还有一些其他类型的杂言句,同样富有诗意,如:

枯杨生稊,老夫得其女妻。(《大过》九二)

枯杨生华,老妇得其士夫。(《大过》九五)

帝乙归妹,其君之袂,不如其娣之袂良,月几望。(《归妹》六五)

鸟焚其巢,旅人先笑后号咷。(《旅》上九)

这些杂言句子,最短的是三言,最长的七言,中间还有四言、六言。《大过》两条爻辞是先用四言句,后用六言句,可以说是中国古代最早出现的四言六言兼用的体例。《归妹》六五和《旅》上九则都有七言出现,其中后者和七言诗已经没有什么差异。

三、象征性的思维和表现方式

《周易》六位成章的结构模式,使它在体式上具有诗的属性。《周易》许多卦爻辞有节奏和韵律,并且其中出现许多生动的物类事象,显得诗意盎然。

《系辞下》在评论《周易》本经时写道:

夫《易》,彰往而察来,而微显阐幽。开而当名,辨物正言,断辞则备矣。其称名也小,其取类也大。其旨远,其辞文。其言曲而中,其事肆而隐。

这段论述很大程度上是针对《周易》卦爻辞而言,其中所说的“称名也小,取类也大”,正是象征性思维和表现方式的基本特征。“象征一般是直接呈现于感性观照的外在事物,对这种外在事物并不直接就它本身来看,而是就它的所暗示的一种较广泛,较普遍的意义来看。”^①《周易》的许多卦爻辞,确实不能只就它本身的物类事象加以观照,而是要从更加广泛、普遍的意义上来加以理解,因为它的编写运用的是象征性思维,采用的是象征性的表现方式。

《周易》的象征性表现方式按照它所使用的媒介可划分为三类:卦形的象征、爻位的象征、卦爻辞的象征。前二者是用图形和数字作为象征物,卦爻辞象征则是用文字表达象征意义。诗歌是语言的艺术,卦爻辞的象征性使那些近乎诗体的句子具有诗歌意象的属性。

《庄子·天下》篇称“《易》以道阴阳”,这是古今学者公认的事实。可是,纵观《周易》卦爻辞,没有任何一处提到阴阳,其中所蕴含的阴阳观念,是通过

^① [德]黑格尔,朱光潜译:《美学》第二卷,商务印书馆,1982年版,第10页。

具体的物类事象加以暗示。对《周易》卦爻辞的观照,需要透过表面的物类事象,去领会其中所潜藏的阴阳观念,以及其他寄托。

《周易》卦爻辞的象征物有的是人自身。如《小过》六五:“过其祖,遇其妣。不及其君,遇其臣。”爻辞以祖和君象征阳,以妣和臣象征阴。这种阴阳归类,祖和妣是以性别区分,男为阳,女为阴。君和臣是以政治地位归类,君为阳,臣为阴。依此类推,《周易》卦爻辞中,夫为阳,妻为阴;主为阳,仆为阴;君子为阳,小人为阴。用来象征阴阳观念的人都处于一定社会关系中,是具体的、活生生的人。

《周易》卦爻辞作为阴阳观念象征物出现的还有鸟兽虫鱼和家畜,把动物作为阴阳观念的象征。

先看飞禽象征。《解》上六爻辞称“射隼”,《旅》六五爻辞出现“射雉”。隼指鹰类猛禽,雉指山鸡,先秦时期也被视为猛禽。爻辞中出现的隼、雉,都是阳刚的象征物,取其勇猛之性。用弓箭射隼,射雉,则是除去阳刚之象。鸿为水鸟,生活在水滨,先民由此联想到水的柔弱之性,《周易》有《渐》卦,以鸿鸟的遭遇为线索展开,鸿鸟作为阴柔的象征物出现。鸿鸟在水滨的安然自得,象征阴柔处于顺境。鸿鸟所遭遇的不幸,则是阴柔受挫之象。

再看野兽象征。虎豹是凶猛的野兽,所以用它们来象征阳刚。《革》九五:“大人虎变。”《革》上六:“君子豹变。”虎豹都是阳刚的象征物,大人、君子也象征阳刚,因此,分别把大人、君子和虎豹组合在一起,共同作为阳刚的象征出现。《履》卦的卦辞和六三、六四爻辞都提到“履虎尾”,其中的虎作为阳刚的象征。

再看水中动物。鱼生活在水中,正常情况下不会造成对人的威胁和伤害,《周易》卦爻辞中的鱼类都是阴柔的象征物。《姤》卦九二、九四爻辞分别是“包有鱼”和“包无鱼”,鱼象征阴柔。《井》九二有“井谷射鲋”之语,鲋为小鱼,象征阴柔。射鲋,除去阴柔之象。龙是先民想象中的水虫之长,是一种精灵,所以,龙作为阳刚的象征出现,《乾》卦的爻辞就是按照龙的动静、升潜顺序进行编排。

再看家畜象征。《周易》卦爻辞用作象征物的家畜有牛、羊、马、猪。牛、羊头上长角,给人以威武之感。马雄壮有力,长于奔跑。由此而来,牛、马、羊

都用来象征阳刚。《屯》六二、上六出现的“乘马班如”，《贲》六四的“白马翰如”，其中的马都是象征阳刚。《既济》九五有“东邻杀牛”之语，《旅》上九又称“丧牛于易”，牛都是作为阳刚之物出现。至于把羊作为阳刚的象征，卦爻辞更是屡次出现。《大壮》九三、上六爻辞反复用“羝羊触藩”象征阳刚过盛，六五爻辞又称“丧羊于易”，意味阳刚过盛而丧。和马、牛、羊相比，猪较为驯服，卦爻辞出现的豕都用来象征阴柔，分别见于《遁》九三，《睽》上九等。家畜和其它动物一样，有雄雌之分，卦爻辞有时明确标示出牲畜的雌性，把它作为阴柔的象征，如《坤》卦辞“利牝马之贞”，《离》卦辞“畜牝牛吉”，都是属于这种情况。卦爻辞用家畜作为象征物，对它们阴阳属性划分不是一次完成，而是有二次划分。

除人和动物之外，《周易》卦爻辞还用自然界及人类社会的其他物类事象作为阴阳观念的象征。如：以石、蒺藜、鼎象征阳刚，以水、雨、泥、血象征阴柔。运用这类象征物，主要着眼于它们的物理属性，根据软硬划分阴阳刚柔，坚硬者为阳刚，软润者为阴柔。

《周易》卦爻辞的象征性，根据出现物类事象的方式，可分为单一型、复合型、寓言型三个类别，其中寓言卦又可称为整体型象征。

单一型是用一种具体的物类事象，用以象征所寄托的阴阳观念及其它意义。如《坤》六四的“括囊”，《需》九三的“需于泥”，《豫》六二的“介于石”，《困》六三的“据于蒺藜”，出现的都是一种事象，其中只有一种物类具有象征意义。囊、泥柔弱，象征阴柔；石、蒺藜坚硬，象征阳刚。

复合型，卦爻辞中出现的两种物象都有象征意义，并且彼此结合在一起，成为一个意象。如《噬嗑》上九的“何校灭耳”，何，通荷，指承载。校为枷，是坚硬之物，象征阳刚。耳朵是人体柔软的器官，象征阴柔。“何校灭耳”，是暗示阳刚灭掉阴柔。再如《震》九四：“震遂泥。”震指雷，象征阳刚。泥指水分很大的土，象征阴柔，“震遂泥”，乃是阳刚消融于阴柔之象。

寓言卦属于整体型象征，就是以首尾完整的故事作为象征物。《周易·乾》卦就是采用整体象征方式的寓言卦，以龙的动静升潜为线索展开。《周易》的寓言卦数量众多，各有自己的象征意义。如《睽》卦叙述一位流浪汉遇到的各种风险，以此暗示人孤独自处会遇到许多困扰。《旅》卦叙述一位商人

旅途中的磨难,用来证实出外经商的艰辛。《明夷》全卦以明夷鸟为线索展开,暗示人处逆境应当退隐自保。《周易》的寓言卦或是按时间先后推移,或者沿空间顺序延展,各个爻位成了表示时间或空间的标志。“寓言的巧妙一般在于从多种多样的自然现象中,找到一些事例,可以用来证明关于人的行为仪表带有普遍性的感想,同时却又不歪曲动物界和自然界的真是生活情况。^①《周易》作为整体型象征的寓言卦,其中的许多物类事象都是取于自然现象或现实生活,显得生动形象。《坎》卦叙述的是监狱生活,各种事象都很逼真。上六爻辞称:“系用徽纆,置于丛棘。”犯人被绳索捆绑,所住监狱围墙上插有带刺的蒺藜。这里展现的场景很真实,同时又寓含象征意义。绳索柔软,蒺藜坚硬,意味犯人兼受刚性和柔性两种折磨。类似形象生动而富有象征性的爻辞,在许多寓言卦中都可以见到。

《周易》卦爻辞的物类事象,每种事物的象征意义是稳定的、凝固的,在全书一以贯之。即以雨为例,它在相关的爻辞中都象征阴柔,没有例外。《小畜》上九:“既雨既处,尚德载。”德,马王堆出土帛书《周易》作“得”。处,谓停止。载,指积存。这是说雨下得过大,雨后还有积水,是阴柔过盛之象。《睽》上九:“往遇雨则吉。”上九是阳位之极高者,雨象征阴柔,以柔济刚,使阳刚不至于过盛,故称吉。《鼎》九三:“鼎耳革,其行塞。雉膏不食,方雨,亏。”鼎是金属制成,系阳刚之物。鼎耳脱落,阳刚受损之象。“方雨”,正在降雨,阴柔之象。这条爻辞出现的是阳刚受损而阴柔增强之象。类似雨这类在卦爻辞中用一种象征意义相贯穿者,还有许多其他事物。

《周易》卦爻辞在思维方式和表现方式上的象征性,造成了它的晦涩难懂。一方面,它的象征性往往被忽视,人们往往只从它的字面义进行解说,而不再进行深入的开掘;另一方面,人们有时即使觉察到它的象征性,也会由于把握不准而产生误解。《周易》卦爻辞几个典型的意象,都不同程度地被忽视或误解。

《大壮》六五称“丧羊于易”,《旅》上九有“丧牛于易”,对此,近代和当代学者多以殷商先祖王亥丧牛羊于有易、并且被杀的历史事实加以解释,这是

① [德]黑格尔,朱光潜译:《美学》第二卷,第110页。

《周易》研究的一个重要突破。这两条爻辞确实以王亥传说为根据,有其历史真实性。但是,这两条爻辞又是象征性的,其中贯穿着阴阳观念,牛、羊都是作为阳刚的象征物加以运用。编纂这两条爻辞的目的绝不在于仅仅把历史传说复述出来,而是以此为象征,阐释某种理念。丧羊、丧牛,都是阳刚丧失之象。就此而论,朱熹《周易本义》释“丧羊”为“失其壮”,倒是得其本义。再如《既济》九五:“东邻杀牛,不如西邻之禴祭,实受其福。”对此,王弼注:“牛,祭之盛者也。禴,祭之薄者也。……祭祀之盛,莫盛修德。故沼沚之毛,蘋蘩之菜,可羞于鬼神。”^①王弼注是魏晋玄学的代表人物之一,对《周易》多有发挥。可是,他对这条爻辞的阐释,限于表面的祭祀事象而已。他的解说并没有错,但未能挖掘出深层的意蕴,没有察觉到牛的象征意义。牛象征阳刚,杀牛即意味着除去阳刚。九五是阳爻居阳位,属于至尊之位。阳爻居阳位而又要杀灭阳刚,当然是不适宜的举措。

“利涉大川”是《周易》最常用的象征语,有时也称“用涉大川”。这类象征语在卦辞中出现八次,爻辞中出现四次,是使用频率最高的事象。

古人已经觉察到它的象征意义,并且力图把它揭示出来。《需》卦卦辞称“利涉大川”,王弼在对《彖》辞的“利涉大川”进行解释时写道:“乾德获进,往辄亨也。”^②后来的解释多是沿袭王弼之说,罕有例外。水在《周易》中象征阴柔,以此类推,大川是阴柔的象征。“利涉大川”,是利于用阴柔。“不利涉大川”,是不利于用阴柔。《周易》中的大川意象,可以用这种意义一以贯之。《需》卦卦辞是“利涉大川”,与之相对的《讼》卦卦辞是“不利涉大川”。《需》和《讼》属于对卦,关于它们的宗旨,《杂卦》写道:“《需》不进也;《讼》不亲也。”《需》卦爻辞都是叙述友好等待对方的到来,是取被动,当然是一种阴柔之象,故称“利涉大川”。《讼》卦是以诉讼为题材,与别人打官司要据理力争,不肯相让,故称“不利涉大川”,不利于用阴柔,而要以阳刚之态行事。由此可见,“涉大川”,不是阳刚之德,而是阴柔之行。王弼对它象征意义的理解完全颠倒了,是误读误解。

① 楼宇烈:《王弼集校释》,中华书局,1980年版,第527页。

② 楼宇烈:《王弼集校释》,第245页。

《周易》卦爻辞还有两个极富诗意的物类事象,需要进行重新解读和历史还原:一个是“月几望”,另一个是“密云不雨”。

“月几望”,初次见于《归妹》六五:“帝乙归妹,其君之袂,不如其娣之袂良,月几望。”这里叙述的是帝乙嫁妹于周文王的故事,出嫁的帝乙之妹有其妹陪嫁,即其娣。君,指出嫁的帝乙之妹。袂,本指衣袖,代指衣服。爻辞叙述的是这样的传说:帝乙之妹往嫁周文王,为她陪嫁的妹妹,所穿的衣服比作为正夫人姐姐的婚装还要漂亮,后面用“月几望”来作概括。“月几望”,指月亮将圆。月与水属于同一系列,水属阴,月亮当然也属阴。月亮将要盈满,是阴盛阳衰之象。陪嫁的妹妹比姐姐穿得漂亮,正是阴盛之象。“月几望”还见于《中孚》六四:“月几望,马匹亡。”“月几望”是阴盛,马是阳刚的象征,“马匹亡”指的是丧失阳刚。这两个事象一正一反,把阴盛阳衰的理念表现得极为形象。

再看“密云不雨”,首见于《小畜》卦辞:“密云不雨,自我西郊。”《小畜》卦叙述的是向内聚敛财物事象。“密云不雨”,指的是浓云密布而不降雨,正是内敛凝聚之象。《小过》六五:“密云不雨,自我西郊。公弋取彼在穴。”所出现的物象与《小畜》卦辞相同,只是后面又多了一个以缴射鸟的事象。“密云不雨”是收敛之象,鸟躲进穴内而又被捕获也是自我收敛,二者的象征意义是一致的。“密云不雨”是密布的浓云饱含水气向内收敛,是阴柔之象。按照《说卦》的配置,“兑,正秋也。”在阴阳五行体系中,秋与西相配,皆属阴。“密云不雨”是阴柔之象,西方也属阴,因此“密云不雨”和“自我西郊”连言,二者都是作为阴柔的象征出现。

《周易》卦爻辞是作为巫术的工具而被运用,精神生产工具和物质生产工具一样,它的具体部件需要标准化才能在广泛的范围内运用,操作起来方便。正因为如此,《周易》卦爻辞象征性思维和表现方式所作的联想,对于同一个物类事象只能按固定的路径进行,各种具体象征物分别与阴阳建立起对应关系,或属阴,或属阳,各自对号入座。这是一种受束缚,遵循僵硬框架所开展的联想。

《周易》卦爻辞所运用的象征物可谓洋洋大观,种类繁多,但这些物类事象的暗示意义却是单调的,都指向阴阳观念。卦爻辞在用象征性方式表现阴

阳观念时,基本不掺杂感情因素,没有喜怒哀乐的寄托,各种事象都视为阴阳观念的显现,因此,《周易》卦爻辞没有感情色彩,不能成为严格意义上的诗。

综上所述,《周易》卦爻辞象征性的思维和表现方式,使得有些卦爻辞带有诗句的属性,有的已经成为一种意象。同时,由于它的象征意义都指向阴阳观念,且没有感情色彩,因此无法成为真正的诗句。尽管如此,这种象征方式毕竟富有艺术特质,是《诗经》比兴的先声。

第二章 《诗经》的结集、分类

《诗经》是中国古代第一部诗歌总集,是中国古代诗歌史上的首座丰碑。《诗经》是西周到春秋时期诗歌创作的结晶,是中国古代第一次诗歌创作高潮的产物。《诗经》的结集,标志着先民继承诗歌遗产的自觉性已经确立,并为后代的诗歌研究提供了可靠的原典。《诗经》的结集经历较长的时段,进行过多次,它的分类反映出作品的功用和先民的诗学理念。

第一节 《诗经》名称的由来

《诗经》在开始阶段是可以配乐演唱的歌诗,就其文字而言属于歌词。《诗经》最初称为诗,或诗三百,在它成为经典之后称为《诗经》。《诗经》这个名称,有其特定的文化内涵,反映出先民对诗歌这种文学样式的运用和理解。同时,随着历史推移,它又成为权威的经典。

一、诗的原始含义

诗经最初是用于演唱的歌词,为什么称之为诗?这要从文字的构形谈起。诗,最初从言、从之。之,表示前往。从言、从之,即用语言表达情态,亦即“诗言志”之义。诗,后来字形从言从寺。言,表示人开口说话或歌唱。寺是侍的初文,字形从寺者多有准备、等待之义。如侍,指服侍、伺候、等待为对方服务。恃,指依赖,是由等待之义引申而来。痔,指储藏,准备。至于秦汉时期祭祀五帝的祭坛称为峙,那是因为祭坛是为神灵而设,等待神灵的到来。

诗字的构形所表达的是言出而有所等待的意思,用它来称呼最初的歌词,是因为早期的歌诗大多采用有唱有和的方式。《尚书·皋陶谟》有如下

记载：

帝庸作歌。曰：“敕天之命，惟时惟几。”乃歌曰：“股肱喜哉！元首起哉！百工熙哉！”皋陶拜手稽首颺言曰：“念哉！率作兴事，慎乃宪，钦哉！屡省乃成，钦哉！”乃赓载歌曰：“元首明哉，股肱良哉，庶事康哉！”又歌曰：“元首丛脞哉，股肱惰哉，万事堕哉！”

皋陶和虞舜既相互对话，又彼此对歌，这是中国古代典籍中有关对歌的最早记录，反映的是远古时期的歌咏方式，即一方歌咏之后，对方要加以回应，采用的是对唱的方式。

《穆天子传》卷三有如下记载：

乙丑，天子觴西王母于瑶池之上。西王母为天子谣曰：“白云在天，山陵自出。道里悠远，山川间之。将子无死，尚能复来。”天子答之曰：“予归东土，和治诸夏。万民平均，吾顾见汝。比及三年，将复而野。”

西王母和周穆王也是采用对唱的方式言志抒情。西王母首倡，周穆王应和，有来有往，表达彼此间的依恋之情。这是一则历史传说，未必完全是实事；人们是按照当时歌咏的方式想象周穆王与西王母的交往，如果当时的歌咏不是采用对唱的方式进行，也不会凭空想象出周穆王与西王母一唱一和的情节。

进入春秋时期以后，这种一唱一和的歌咏方式仍然可以经常见到。《左传·隐公元年》叙述郑庄公与其母姜氏在隧道中相见，其中有如下情节：

公入而赋：“大隧之中，其乐也融融。”姜出而赋：“大隧之外，其乐也泄泄！”遂为母子如初。

郑庄公母子通过一轮对唱，化解了先前的积怨。他们都是即兴演唱，歌词是各自所创，姜氏倡于前，郑庄公回应于后。

《左传》所记载的即兴对唱还见于宣公二年，宋国筑城人员先是以歌谣嘲讽战败逃回来的华元，华元令其随员以歌谣反击，最后筑城人员再次以歌谣相讥，华元不得不离开筑城工地。

相互对唱是中国早期最基本的歌咏方式，《诗经》有的作品就保留了这方面的痕迹。《郑风·蔣兮》全诗如下：

蔣兮蔣兮，风其吹女。叔兮伯兮，倡予和女。

蔣兮蔣兮，风其漂女。叔兮伯兮，倡予要女。

这首诗出自女子之手口，她在歌咏时请对方首倡，自己进行应和。由此不难想象，在正常情况下，这首诗唱完之后对方会开始歌咏，然后女子再继续进行应和。

《大雅·卷阿》首章称：“岂弟君子，来游来歌。”这首诗作于周成王在岐山大会诸侯之际，其中的君子指来朝的诸侯，他们以歌咏的方式表达聚会的欢乐。诗的结尾写道：“矢诗不多，维以遂歌。”作者交待该诗的创作缘起，他是以诗配乐加以演唱，用以回应来朝诸侯的歌咏，是以朝廷大臣的身份与来朝诸侯对唱。

《诗经》在开始阶段都是歌词，用以演唱，当时的歌咏往往采用对唱的方式。由此而来，就使得进行歌唱的人有一种心理期待，要得到对方的回应，对方也会为回应做好准备。这样一来，用以演唱的歌词就被称为诗，表示期待、准备之义。歌词通常都很精练，有节奏和韵律，所以，歌词这种文本也被称为诗。这样，诗就变成了一种文体的名称，而它所蕴含的准备、等待的意义，通过字形得到了保存。诗，字形从寺；寺既表义，又表音，其意义是等待、准备，这是诗字的最初内涵。

二、《诗经》名称的演变

《诗经》在先秦时期通常称为诗，或称为诗三百。至于后来称为《诗经》，和它被用作教材直接相关。《国语·楚语上》记载，楚国的申叔时在谈到贵族子弟的教育时提到了多种课本，其中就包括《诗》：“教之《诗》，而为

之导广显德,以耀明其志。”《诗》是贵族子弟所用的课本,具体的讲授是“诵诗以辅相之”,通过咏诵作品而对贵族子弟进行熏陶,使他们健康成长。《左传》、《国语》记载大量春秋时期士大夫赋诗引诗的事象,这也有力证明,这些贵族成员受教育阶段,《诗》是他们的必修课。否则,他们不可能引诗赋诗如数家珍,对作品极其熟悉。《诗》是周代官学的重要教材,是贵族子弟受教育阶段必备的课本,从而确立了它的权威地位,为它后来成为经典奠定了基础。

把《诗》称为经,首见于《庄子·天运》:

孔子谓老聃曰:“丘治《诗》、《书》、《礼》、《乐》、《易》、《春秋》六经,自以为久矣,孰知其故矣。

这是假借孔子之口,把《诗》和其他五部书统称为六经。这里透露的信息表明,《诗》被称为经,和孔子所创立的儒家直接相关。孔子所开设的私学,把《诗》作为基本课程。孔子特别重视弟子对《诗》的学习,反复强调它的重要性,具体论述见于《论语》的《子路》、《阳货》、《泰伯》、《季氏》等篇。孔子对《诗》也很熟悉,反复加以引用、评论,具体见于《论语》的《为政》、《八佾》、《阳货》、《子罕》。另外,《左传》记载孔子引诗七处,《礼记》所载孔子引《诗》多达69处。至于上海博物馆藏战国楚竹书中的《孔子诗论》,则应是孔子后学讲《诗》的记录。孔子是儒家的创始人,在成为宗师的同时,孔子及其传人所推崇的《诗》,自然也就成了经典,尊之为经。《礼记·经解》是解经之作,其中所列的六经就包括《诗》,把它列为六教之一。《诗》而称为经,与孔子及其传人对它的弘扬、传授直接相关。

战国是百家争鸣的时代,各家都有自己的经典。《老子》是道家的经典,被称为《道德经》。《墨子》是墨家的经典,既有《经上》、《经下》,又有《经说上》、《经说下》。《诗》被尊为经,《老子》、《墨子》也被称为经。在这个历史阶段,《诗》的地位与其它学派的经典共存并立,还没有显得特别突出。

进入汉代以后,传《诗》者分为齐、鲁、韩、毛四家,这些传《诗》的经师陆续进入朝廷任职,事见《汉书·儒林传》。鲁人申公在武帝朝任大中大夫;齐

人辕固生景帝时为博士；燕人韩婴文帝时为博士，景帝时任常山太傅，武帝时曾与董仲舒辩论于朝；赵人毛萸为河间献王傅。这些经师原本在民间讲授《诗经》，属于私学，他们进入朝廷，特别是担任博士之后，使得《诗经》在朝廷传授成为专门的学问和职位。至汉武帝罢黜百家，独尊儒术，设五经博士，《诗》遂由儒家一门之经跃为王朝之经、天下之经。

《诗》被尊为经，极大地提高了它的地位，使得它在更大范围得到普及，无论官学还是私学，都把《诗》作为基本的教材。同时，对《诗经》的注释、解读也成为一门显学，并走上经学化的道路。

第二节 《诗经》的作者、采录和编辑

《诗经》内容丰富，覆盖广阔的地域，它的作者也来自各个阶层。其中有周天子、周王朝大夫、诸侯、士人，还有农民、船夫、猎手等普通百姓，还有许多女性。《诗经》绝大多数篇目都没有留下作者的姓名，只有少数几篇在作品或其它典籍中作了标示。作品本身作了标示的篇目是：《小雅·节南山》是家父所作，《小雅·巷伯》是寺人孟子所作，《大雅》中的《嵩高》和《烝民》是尹吉甫所作。其它先秦典籍标示作者姓名的，如：《尚书·金縢》称《豳风·鸛鸣》是周公所作，《左传·闵公二年》称《邶风·载驰》是许穆夫人所作，《国语·楚语》称《小雅·抑》是卫武公所作。除此之外，还有些关于《诗经》作者的记载，但是否可信，需要进一步考辨才能确定。

一、作品的来源

《诗经》作品的主要来源有三：一是周王朝及诸侯国乐官所掌握的用于各种礼仪的歌诗；二是周王朝派专人到各地采集的诗；三是朝廷大臣所献的诗。

周王朝和各诸侯国都设有乐官，他们所保存和整理的歌诗，有的后来就编入了《诗经》。《国语·鲁语下》记载：“昔正考父校商之名《颂》十二篇于周大师，以《那》为首。”正考父是宋国的乐官，他到周王朝太师那里去校对《商颂》十二首，其中五首流传至今，保存在《诗经》中。《诗经》有相当一部分取

自乐官所掌的歌诗,这些作品往往用于各种礼仪。

中国很早就有采诗制度,对此,《左传·襄公十四年》记载,晋师旷引《夏书》有“道人以木铎徇于路”之语,指的就是采诗。《汉书·艺文志》称:“故古有采诗之官,王者所观风俗,知得失,自考正也。”《汉书·食货志》亦称:“孟春之月,群居者将散,行人振木铎徇于路以采诗。献之大师,比其音律,以闻于天子。”这里所说的行人,指的是天子派出的使者,负责采集各地的歌谣。除《汉书》的上述记载外,钱绎《方言笺疏》卷十三所载刘歆《与扬雄书》、《公羊传·宣公十五年》何休注,都提到古代朝廷派人采诗事宜。《诗经》所涉题材很广泛,有许多反映普通百姓生活的作品,如果没有采诗制度,它们很难进入《诗经》。

周代创造的是礼乐文化,许多礼仪及活动不但演唱歌诗,而且还用诗歌加以记录和反映,《诗经》许多作品就是礼仪及社会活动的即兴之作。《风》、《雅》、《颂》都有这类作品。

中国古代很早就有大臣对君主以诗相谏的传统,先秦文献对此记载很多。《左传·襄公四年》写道:“昔周辛甲之为大史也,命百官,官箴王阙。”辛甲是商周之际的人物,弃商从周,得到周文王的信任,担当太史之职。流传至今的《虞人之箴》,据说当时就是虞人听从辛甲的指令,为讽谏君主而作。对君主以诗相谏,见于先秦典籍的还有《左传·襄公十四年》、《国语·周语上》、《国语·晋语六》等。《左传·昭公十二年》还具体叙述祭公谋父作《祈招》之诗讽谏周穆王的情况。《诗经》有相当一部分作品是大臣为讽谏君主而作,并且献给朝廷加以保存,后来就编入了《诗经》。这类作品以变雅居多,主要用于批判朝廷的时弊。

二、乐官的编选

《诗经》作品来自多个渠道,它的选录、结集,是由周王朝乐官完成的。成书后的《诗经》,许多地方留下了乐官采录编选的痕迹。

第一,《诗经》章句排列比较整齐,有规律可循。除《周颂》和《商颂》前三篇是由单章构成外,其余作品都是由几章构成。由多章构成的篇目,大多数作品各章的句数相同,可以用同一种曲调演唱。这是因为,能够用同一曲调

演唱的歌词,各段句数必须相同或大体一致,《诗经》多数作品合乎这一要求。《诗经》有些作品虽然各章句数不同,但其排列也是有章可循,并非散漫无序。一种类型是奇数章句数相同,偶数章句数也相同,二者句数不一致。《邶风·载驰》属于这种类型,全诗共四章,第一、三章各六句,第二、四章各八句。显然,这是用两种曲调交替演唱,奇数章一种曲调,偶数章用另一种曲调。此种类型在《小雅》、《大雅》里也可以见到。另一种类型是诗的前半部分各章句数相同,后半部分各章句数也相同,前后两部分每章句数不同。《大雅·卷阿》属于这种类型。全诗十章,前六章每章五句,后四章每章六句。依此推断,《卷阿》前六章是用一种曲调演唱,后四章用另一种曲调演唱。《诗经》的章句结构适合演唱,不会给演唱造成障碍,这是乐师对章句精心编排的结果,使它们都以歌词的形态出现。

第二,《诗经》个别作品所流传的不同版本说明,乐师对这些歌诗进行了加工。《卫风·硕人》第二章描写庄姜的美貌,后半部分有如下三句:“螭首蛾眉,巧笑倩兮,美目盼兮。”《论语·八佾》篇写道:

子夏问曰:“‘巧笑倩兮,美目盼兮,素以为绚兮’何谓也?”子曰:“绘事后素”

子夏所引用的诗句出自《卫风·硕人》,但今本《诗经》没有“素以为绚兮”这句。之所以出现这种情况,是乐师在编辑时删节的结果。《卫风·硕人》全诗四章,每章七句,如果把“素以为绚兮”这句加入,第二章就变成八句,在句数上与其它三章不一致,给演唱造成障碍。乐师对《硕人》一诗各章句数作了整齐划一的处理,删去了原有的“素以为绚兮”。这种整齐划一的删节造成了文学表现上的缺失,但却适于演唱,各章能采用同一曲调。再如《小雅·雨无正》,全诗未出现“雨无正”之语,令人对其篇目产生了疑惑。

朱熹《诗经集传》写道:

元城刘氏曰:“尝读《韩诗》,有《雨无极》篇。……至其诗之文,则比《毛诗》篇首多‘雨其无极,伤我稼穡’八字。”愚按:刘说似有理,然第一、

二章本皆十句,今遽增之,则长短不齐,非诗之例。^①

显然,《雨无正》诗原本有开头“雨其无极,伤我稼穡”两句,乐师在编排整理时,为了使第一、二两章句数一致,删去了这两句,因此,使后人对篇名的由来大惑不解。乐师是按照适于演唱的原则对各章的句数进行调整的。以上仅是可以明显见到的两个典型案例而已。

第三,《诗经》某些作品的排列顺序与先秦时期在礼仪上的演唱顺序相一致,这也可以证明《诗经》是由乐师编订的。《国语·鲁语下》和《左传·襄公四年》记载,鲁国叔孙豹出使晋国,晋国为欢迎他的到来,首先演唱的是《文王》之三,即《大雅》中的三首诗,叔孙豹不肯答拜。对于他所作的解释,《国语·鲁语下》有如下记载:“夫歌《文王》、《大明》、《绵》,则两君相见之乐也,皆昭令德以合好也,皆非使臣之所敢闻也。”这里提到的《文王》、《大明》、《绵》,是《大雅》的前三篇,依次排列,其顺序和春秋时期的演唱顺序完全一致。晋国为叔孙豹演唱的第二组歌诗都出自《小雅》叔孙豹听完后答拜致谢。对此,他的解释如下:“夫《鹿鸣》,君之所以嘉先君之好也,敢不拜嘉!《四牡》,君之所以章使臣之勤也,敢不拜章!《皇皇者华》,君教使臣曰:每怀靡及,諏谋度询,必咨于周,敢不拜教!”这是当时诸侯燕礼以及大夫、士乡饮酒礼所演唱的一组歌诗,具体记载见于《仪礼》。在《诗经》中,这三首诗列于《小雅》之首部,并依次排列,其顺序和演唱的次第完全一致。另据《仪礼》的《燕礼》和《乡饮酒礼》的记载,在这两个礼仪中还要演唱《鱼丽》、《南有嘉鱼》、《南山有台》,这三首歌诗在《小雅》中也前后相次,排列顺序和演唱次第完全一致。

另据《仪礼》记载,诸侯宴礼,大夫、士乡饮射礼,大夫、士乡饮酒礼,在合乐阶段演唱出自《国风》的一组歌诗,它们是《周南》的《关雎》、《葛覃》、《卷耳》,《召南》的《鹊巢》、《采芣》、《采蘋》。《周南》的上述三首歌诗排在《周南》前面,排列顺序和演唱次第完全一致。今本《诗经·召南》排在前面的四首诗依次是《鹊巢》、《采芣》、《草虫》、《采蘋》。如果去掉《草虫》,其它三

① 朱熹:《诗经集传》,吉林人民出版社,1999年版,第175页。

首诗的排列顺序和演唱顺序次第就完全一致了。由此推断,在早期乐师那里,《鹊巢》、《采芣》和《采芣》前后相次。最后编订成书,把《草虫》排在《采芣》之后,与《仪礼》的记载出现抵牾,但这仍然可以证明《国风》是由乐师编订的。

那么,是否还存在相反的可能,即先有乐师以外人员编订的《诗经》,然后乐师从中选出一些歌诗用于演唱。从实际情况考察,这种可能性不存在。《大雅》开头三篇都是颂扬祖先功德的作品,《文王》的赞美对象是周文王,《大明》的赞美对象主要是王季和文王,《绵》则主要叙述古公亶父迁于岐地的业绩。按常理行事,追溯祖先功德一般应是由远到近,从始祖开始。《国语·周语》所记载的周人述祖言论,遵循的就是这个原则。《周语上》首篇是祭公劝谏周穆王,对于先公先王,从后稷开始追溯。《周语下》记载王子晋批评周景王,追溯祖先功德也是从后稷开始。《诗经·大雅》的编排次第则不同,开头三篇歌颂的是文王祖孙三代,第十一篇作品才是歌颂后稷的《生民》。之所以出现这种情况,和祭祀所用的歌诗密切相关。天子大祭祀所唱的歌诗是《清庙》,其中有“秉文之德”的诗句,把文王提到特殊地位。祭祀所用歌诗由乐官掌管,《清庙》用于最隆重的祭祀及其典礼,它在《周颂》中也排在首位。与此相应,古公亶父、王季和文王的血缘关系最近,因此,歌颂文王及其祖父、父亲的歌诗,用于最高级别的两君相见之礼。由于这三首诗在礼仪中的特殊地位,也就显赫地编排在《大雅》的最前面,这显然是乐师进行处理的结果。他们是根据在仪礼中的演唱情况进行编排。

三、《诗经》的多次结集

《诗经》的采录和编辑不是一次完成的,而是经历漫长的时段,反复进行了多次,这从引诗、赋诗的发展轨迹可以得到印证。春秋之前引诗的记载见于《国语·周语上》,祭公谋父引《周颂·时迈》,是在周穆王时期,芮良夫引《大雅·文王》、《周颂·思文》是在厉王时期。春秋之前演唱诗的记载还见于《穆天子传》卷五:

庚寅,天子西游,乃宿于祭。壬辰,祭公饮天子酒,乃歌《昊天》之诗,

天子命歌《南山有台》，乃绍宴饮。

祭公为穆王演唱《周颂·昊天有成命》，穆王又令他演唱《小雅·南山有台》，祭公对于《诗经》很熟悉，否则不可能连续演唱两首。

从上述记载推断，至迟在西周穆王时期，《诗经》已经有早期的传本，祭公、芮良夫这类高官贵族都有机会阅读和歌咏。

进入春秋之后，前期只有少数几次记载引用《诗经》的句子，未有赋诗。进入中期，即僖、文、宣、成四君时期，引诗次数大增，并且开始赋诗，但次数有限。春秋后期，即襄、昭、定、哀期间，引诗赋诗均达到高潮，并且赋诗者和听诗者、以及赋诗双方能够达成默契。这说明，当时已经出现流传较广的《诗经》版本，贵族成员对它有广泛的接触。《左传·襄公二十九年》记载，吴公子季札在鲁国观乐，乐工所演奏的《国风》，从《周南》到《齐风》，其排列顺序与今本《诗经》相同。在此之后，是按照豳、秦、魏、唐、陈、桧、曹的顺序演奏，而不是今本《诗经》的魏、唐、秦、陈、桧、曹、豳的次第，《豳风》、《秦风》置于《齐风》之后，位次靠前。这表明，季札观周乐期间，《诗经》已经基本编排完毕，后来所作的调整只是局部的。《诗经》的最终编定，是在季札观乐之后，应在春秋晚期。

《史记·孔子世家》有孔子删《诗》的记载，称其把三千余篇删成三百零五篇。这种说法找不到其他证据，是一种误传。先秦文献引《诗》绝大多数都见于今本《诗经》，逸诗所占比重极低。当时人们所传习的，大致限于今本《诗经》之内，这足以否定孔子删《诗》的说法。《论语·泰伯》：“子曰：‘吾自卫返鲁，然后乐正，《雅》《颂》各得其所。’”孔子对于《雅》《颂》的乐章进行过整理，而不是删《诗》。

第三节 《诗经》的分类

《诗经》的分类包括两个层面，一是风、雅、颂的分类；二是赋、比、兴的分类。前者着眼于作品产生的地点及功用；后者则与诗的表现方式密切相关。

一、风、雅、颂的划分

《诗经》按照风、雅、颂的分类进行编排。风，指国风，包括《周南》、《召南》、《邶》、《鄘》、《卫》、《王》、《郑》、《齐》、《魏》、《唐》、《秦》、《陈》、《桧》、《曹》、《豳》，由十五部分组成，共计 160 篇。十五国风，是十五个地区歌诗的汇集。

歌诗而称为风，是由它的音乐属性而得名，风指的是曲调。《大雅·崧高》末章写道：“吉甫作诵，其诗孔硕，其风肆好，以赠申伯。”这里的诵，指的是歌诗，包括歌和诗两部分，其中的歌指曲调，称之为风。把乐曲称为风，这在《山海经》中也可以见到。《大荒西经》：“祝融生太子长琴，是处摇山，始作乐风。”这里所说的乐风，指的是乐曲，风指曲调。《海内经》：“鼓，延是始为钟，为乐风。”这里的乐风，还是指乐曲。《左传》也有把乐曲称为风的记载。成公九年的“乐操土风”，指用本地的曲调演奏，土风，谓本土曲调。襄公十八年记载晋国师旷之言：“吾骤歌北风，又歌南风，南风不竞，多死声。”南风、北风，分别指南方曲调和北风曲调。

乐曲而称为风，这是因为它能诉诸人的听觉来把握。风起有声，乐曲也是以声音为媒介。风的声音有高低、清浊、曲直等各种样态，曲调也同样如此。古人凭着朴素的直观，感觉到风与曲调的某些相通之处，于是称曲调为风。

先秦时期称音乐曲调为风，同时又把乐曲的功能和风联系起来。《国语·晋语八》写道：“夫乐以开山川之风，以耀德于广远也。”这是说乐曲能使山川之风流动通畅，不会遇到障碍。先民还对乐师赋予省风的职能，《国语·周语上》记载，春耕正式开始前五天，“瞽告有协风至”，举行开耕典礼的当天，“瞽师音官以省风土”。瞽师，指乐师。乐师音官负责省风，即检测风的温度和湿度，还是把风和音乐相沟通。

雅分《小雅》、《大雅》，《小雅》74 篇，《大雅》31 篇，总计 105 篇。《小雅》、《大雅》都是周王朝首都所在地的歌诗，多为朝廷的公卿大夫所作，相当一部分是宫廷诗。这类诗之所以称为雅，主要着眼于它出自宫廷所在地。雅，字形从牙，从隹。从牙，取其音；从隹，取其义。隹指鸟，在空中飞翔，栖于高处，因此，雅指的是高。王朝首都所在地的歌诗称为雅，是从政治角度所作的命

名,那里是政治等级最高层所在之处,故称为雅。《毛诗序》称:“雅者,正也,言王政之所由废兴也。”训雅为正,用的是它的引申义。雅,本指高,即政治等级的高层,是发号施令的权力中心,故又引申为正。

雅和夏在先秦时期往往通用,因此,有的学者也就以夏释雅,认为《小雅》、《大雅》就是小夏,大夏。雅和夏相通,这在《荀子》中可以见到。《荣辱》篇写道:“越人安越,楚人安楚,君子安雅。”《儒效》篇又写道:“居楚而楚,居越而越,居夏而夏。”这两段文字相比照,确实是雅与夏相通,用以表示政治中心所在的地域。但是,雅和夏有时又不能互训。如《左传·襄公二十九年》所载,季札称秦声为夏声,后面又提到《小雅》、《大雅》。在这种语境中,显然不能称秦声为雅声。称秦声为夏声,因为秦国所居地域偏西,西方为夏。季札评论《小雅》提到的是“周德之衰”,“先王之遗民”,评论《大雅》着眼于“文王之德”。季札评论《小雅》、《大雅》,聚焦于王政兴衰、文王之德,是对政治高层的观照,这也可以看出季札对雅的理解。

关于《小雅》、《大雅》的划分,《毛诗序》写道:“政有大小,故有《小雅》焉,有《大雅》焉。”这是认为《小雅》、《大雅》的划分源于作品题材的性质,《大雅》所选取的是重大题材,《小雅》选取的则是普通题材。按照作品题材的性质来区分《小雅》、《大雅》,这个基本思路是可取的,但也要进一步进行细致对照。《大雅》所选取的基本都是重大题材,有的追述祖先功德、周族的兴衰,还有的是叙述军国大事,以及周王的行迹。《小雅》既有重大题材,也有普通题材,二者相错杂。需要加以辨析的是重大题材作品的归属,为什么有的编入《小雅》,有的编入《大雅》。如果对同类重大题材的作品加以对比,会找出问题的答案。《六月》、《采芑》、《江汉》、《常武》,四首诗都作于宣王时期,都是叙述周王朝军队的远征,同属于重大题材。可是,前两首诗收入《小雅》,后两首诗编入《大雅》。《六月》一诗的主角是尹吉甫,由他率兵出征。《采芑》一诗的主角是方叔,由他领兵征伐楚国。《江汉》一诗的主角是周宣王,叙述他命令召虎率兵出征,战争胜利后又对他加以赏赐。《常武》一诗的主角也是周宣王,他率兵亲征,平定徐方。《六月》、《采芑》的主角是周王朝的大臣,天子没有直接出现,因此编入《小雅》。《常武》、《六月》的主角是周宣王,他直接出现在

诗中,因此,这两首诗编入《大雅》。通过以上对比可以看出,同是重大题材的作品,编入《小雅》还是收入《大雅》,很重要的标准就是看它是否与天子直接有关,是否以天子为主角。与天子直接相关,以天子为主角者,收入《大雅》;与天子不直接相关,不以天子为主角者,收入《小雅》。战争诗是这样,其他如朝会诗、政治批判诗等大致如此。

《诗经》有《风》、《雅》之分,《风》、《雅》又有正变之别,即所谓的正风、正雅和变风、变雅。郑玄《诗谱序》有如下一段:

文武之德,光照前绪以集大命于厥身,遂为天下父母,使民有政有居。其时《诗》,《风》有《周南》、《召南》,《雅》有《鹿鸣》、《文王》之属。及成王、周公致太平,制礼作乐,而有《颂》声兴焉,盛之至也。本之由此《风》、《雅》而来,故皆录之,谓之《诗》之正经。

后王稍陵迟。懿王始受譖,烹齐哀公。夷身失礼之后,邳不尊贤。自是而下,厉也,幽也,政教尤衰,周室大坏。《十月之交》、《民劳》、《板》、《荡》,勃尔俱作,众国纷然,刺怨相寻。五霸之末,上无天子,下无方伯。善者谁赏?恶者谁罚?纪纲绝矣。故孔子录懿王、夷王时诗,讫于陈灵公淫乱之事,谓之变风、变雅。^①

郑玄划分正变,所持的标准有两个,一是按时代进行划分,二是按照作品内容加以区别。治世盛世之作为正,衰世乱世之作为变。歌功颂德之作为正,批判怨刺之作为变。这两个标准是相互统一的,正如《毛诗序》所言:“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。”所说的治世,指的是历史上上升期,这个时段产生的作品以欢乐为基调,属于正风、正雅。所谓的乱世指的是历史下降期,这个时段产生的作品以怨、怒、哀、惧为基调,属于变风、变雅。《毛诗序》也提到变风、变雅:“至于王道衰,礼义废,政教失,国异政,家异俗,而变风、变雅作矣。”这段话是郑玄《诗谱序》之所本,郑玄又进一步加以发挥,明确指出正、变之别。

① 郑玄笺,孔颖达正义:《毛诗正义》,第262—263页。

《周颂》、《鲁颂》、《商颂》合称三颂，共四十篇。其中《周颂》三十一篇，《鲁颂》四篇，《商颂》五篇。三颂是用于祭祀的歌诗，在祭祀的礼仪中演唱。《毛诗序》写道：“颂者，美盛德之形容，以其成功告于神明者也。”这是从功用上给颂定义，基本合乎当时的实际。为什么祭祀神灵的歌诗称为颂？通常都从颂扬、赞美的角度加以解释。《周礼·春官·大师》提到六诗时有颂，郑玄注：“颂之言诵也，容也，诵今之德，广以美之。”郑玄继承《毛诗序》的说法，从颂扬美德方面去理解颂。可是，综观三颂，并不全是颂美之词，《周颂》中的《闵予小子》、《访落》、《敬之》、《小毖》是周成王的悔过诗，这几首诗检讨过失，自我警戒，有的语言沉痛，忧郁叹息。显然，从赞美称扬方面给颂诗下定义是不确切的，无法涵盖三颂所有诗篇。祭祀用诗而成为颂，着眼于人神交往和沟通。《周礼·春官·大卜》：“大卜掌三兆之法，一曰玉兆，二曰互兆，三曰原兆。其经兆之体皆百有二十，其颂皆千有二百。”郑玄注：“颂谓繇也。”贾公彦疏：“颂谓繇者，繇之谓兆，若易之说卦，故名占兆之书曰繇。”^①颂，又称为繇，指的是算卦的占辞，相当于后世方术的签诗之类。《周礼·春官·占人》写道：“占人掌三龟之法，以八筮占八颂，以八卦占八筮之八故，以视吉凶。”贾公彦疏：“凡筮之卦，自用易之爻占之。龟之兆，用颂辞占之。”^②这样看来，占龟所用的颂，相当于《周易》的爻辞。卜卦是一种巫术，所用的繇辞称为颂，用于沟通人神。《诗经》用于祭祀的歌诗称为颂，其原因也在于它的功能是沟通人神，和卜卦的占辞同名。

二、赋、比、兴的含义

《诗经》与《风》、《雅》、《颂》并提的还有赋、比、兴，统称为六艺。《周礼·春官·大师》写道：

教六诗：曰风、曰赋、曰比、曰兴、曰雅、曰颂。

① 郑玄笺，贾公彦疏：《周礼注疏》，第802页。

② 郑玄笺，贾公彦疏：《周礼注疏》，第805页。

对于赋、比、兴的含义，郑玄作了如下解释：

赋之言铺，直铺陈今之政教善恶。比，见今之失，不敢斥言，取比类以言之。兴，见今之美，嫌于媚谀，取善事以喻劝之。^①

郑玄主要从社会功用方面解释赋、比、兴的含义，同时也触及到赋和比在表现手法上的特点，赋是直接铺陈，比是比类以言之。

郑玄注还引述了郑众的如下解释：

比者，比方于物也。兴者，托事于物。

郑众基本是从表现方式上解说比和兴，把它们看作两种艺术手法。

《毛诗序》写道：

故诗有六义焉：一曰风，二曰赋，三曰比，四曰兴，五曰雅，六曰颂。

《毛诗序》提到诗的六义，就是《周礼·春官·大师》所说的六诗，它们对六者的排列顺序完全相同。《毛诗序》只是对风、雅、颂做了解说，而对赋、比、兴则没有任何阐释。

《诗经》毛传在对作品进行解说时，只标示出兴体，而对赋和比没有涉及。其中标兴体的《国风》71篇，《小雅》33篇，《大雅》4篇，《周颂》、《鲁颂》各1篇，总计110篇。毛传为什么独标兴体而不提赋和比？对此，刘勰《文心雕龙·比兴》作了如下解释：

诗文弘奥，包韞六义，毛公述传，独标兴体。岂不以风通而赋同，比显而兴隐哉！

① 郑玄笺，贾公彦疏：《周礼注疏》，第796页。

毛传独标兴体,表明对这种艺术手法的重视。《毛诗序》虽然提到赋、比、兴,但未加以任何解说。由此也可以证明,毛传和《毛诗序》不是出自同一个人。

朱熹《诗经集传》对前代说法斟酌取舍,分别对赋、比、兴作了界定:“赋者,敷陈其事而直言之也。”“比者,以彼物比此物也。”“兴者,先言他物以引起所咏之词也。”上述界定分别见于他对《周南》的《葛覃》、《螽斯》、《关雎》所作的解说。朱熹把赋、比、兴说成是三种表现手法,这种解释得到广泛的认可,成为经典性的定义。

第三章 《诗经》的文本结构

《诗经》是在原始歌谣及夏、商四言诗基础上产生的,以四言诗为主,同时还有其它诗体。《诗经》的句型及组合方式,是其文本结构的基本组成要素,也是考察它与以往诗歌关联的重要依据。通过对《诗经》句型及其组合方式的梳理,有助于揭示中国古代诗体的发展规律。

《诗经》的文本形态,主要有两个层面:一是句型及组合方式,二是篇章结构。所谓篇章结构,是指构成一篇作品的章数及各章的句数。篇章结构是《诗经》文本结构的主体框架,很大程度上决定作品的文本形态。对于《诗经》篇章结构的考察,量化统计是不可缺少的手段。

第一节 《诗经》的句型及组合方式

《诗经》的出现是四言诗成熟的标志,四言诗是《诗经》的主导句型,所占比例很大,绝大部分作品都是由四言句组合而成。《诗经》是在原始歌谣、巫辞及夏、商两代诗歌的基础上发展起来的,因此,不可避免地带有以往诗歌句型的痕迹。《诗经》除四言句外,还有一些三言、五言及更长的句型,它们与四言句采用多种组合方式,使得《诗经》的句型呈现出丰富多彩的样态。同时,《诗经》语气词的运用有时也继承原始歌谣的传统,出现一些较为特殊的篇章。

一、三言与四言的组合

四言诗与三言诗是相继出现的两种诗体,它们生成的历史阶段最为切近。《诗经》出现不少三言与四言相组合的段落,按其组合方式可分为以下几

种类型。

一种类型是把三言置于章首,与后面的四言句相组合,这种情况较为常见,其中在《国风·召南》出现的频率最高,《殷其雷》、《摽有梅》、《江有汜》采用的都是这种组合方式,如《摽有梅》首章:

摽有梅,其实七兮。求我庶士,迨其吉兮。

全章四句,三句三言,一句四言,是三言和四言组合成章,其中三言句出现三次,把它置于章首。采用这种组合方式的还有《鄘风·墙有茨》、《郑风·叔于田》、《齐风·卢令》、《魏风·园有桃》、《小雅·苕之华》。《大雅·公刘》六章,每章的首句都是“笃公刘”,后面出现的均是四言句,这种组合方式在全诗一以贯之。

《召南·江有汜》也是三言和四言相组合,首章如下:

江有汜。之子归,不我以。不我以,其后也悔。

全诗三章,采用的都是这种三言与四言相组合的方式。三言置于章首,但出现的三言不是一个,而是连续四次出现,只有末尾一句是四言,三言成为这首诗的主导句型。这种组合方式在《诗经》中仅此一例,属于特殊现象。

《诗经》反复出现的套语有“扬之水”,“山隰对举”,采用这两类套语的章次,都是把三言置于章首,与后面的四言相组合。《王风》、《郑风》、《唐风》都有以“扬之水”名篇者,三首诗无一例外,都把“扬之水”置于章首,紧接着出现的又都是四言句,是三言和四言的组合。

采用山隰对举方式出现的诗句,经常连续在章首运用两个三言句相组合,如《邶风·简兮》第三章:

山有榛,隰有苓。云谁之思,西方美人。彼美人兮,西方之人兮。

山、隰对举两句用的都是三言、两句相组合,再往后出现的主要是四言句。这

种两个三言句组合的山、隰对举句型,并把它置于章首的方式,还见于《唐风·山有枢》各章,《秦风·车邻》第二、三章。

《唐风·葛生》后两章如下:

夏之日,冬之夜。百年之后,归于其居。

冬之夜,夏之日。百岁之后,归于其室。

这两章都是先出现两个三言句,后面是两个四言句,形成三言、四言平分秋色的组合方式,显得较为独特。

《郑风·大叔于田》三言和四言相组合的方式也很独特,各章均三次出现三言句,其余都是四言句。首章如下:

叔于田,乘乘马。执轡如组,两骖如舞。叔在薮,火烈具举。袒裼暴虎,献于公所。将叔无狃,戒其伤女。

诗中第三次出现三言句,“叔在薮”表面上看居于该章中部,实际上,这章诗十句可分为前后两段,前段四句,后段六句,各自相对独立。由此而来,“叔在薮”这个三言句,仍然是在段落的开头。

综上所述,《诗经》往往把三言句置于某些章次或段落的开头,它起着引领下文的作用,在有些运用套语的作品中成为相对稳定的模式。三言与四言的组合,呈现的是先三言而后四言的形态。

《诗经》有些三言不是置于章或段的最前面,而是置于章的中间,如:

君子阳阳,左执簧,右招我由房。其乐只且。(《王风·君子阳阳》)

夜其如何?夜未央,庭燎之光。君子至止,鸾声将将。(《小雅·庭燎》)

营营青蝇,止于樊。岂弟君子,无信谗言。(《小雅·青蝇》)

天作高山,大王荒之。彼作矣,文王康之。彼徂矣,岐有夷之行。子孙保之。(《周颂·天作》)

駉駉牡马，在坰之野。薄言駉者，有骙有皇。有骙有黄，以车彭彭。
思无疆，思马斯臧。（《鲁颂·駉》）

在这些诗章中，首先出现的都是四言句，然后把三言句置于章的中间。三言句承上启下的过渡功能非常明显。《王风·君子阳阳》、《小雅·庭燎》的三言句，是由它把前后的诗句联结起来，三句诗构成一节，《周颂·天作》的三言句，则是起着使诗句递进盘升的作用，把叙事逐步推向高潮，至于《鲁颂·駉》中的三言句，则是对前面四言句的叙事进行概括和总结的领起语。在这些作品中，三言句具有特殊功能。

《鲁颂·有骘》第一、第二章，三言、四言组合的方式较为特殊，首章如下：

有骘有骘，骘彼乘黄。夙夜在公，在公明明。振振鹭，鹭于飞。鼓咽咽，醉言舞。于胥乐兮。

第二章三言、四言的组合方式同样如此。全章九句，结尾一句是感叹语。主体部分八句，四言四句，三言四句，二者平分秋色。这种类型的组合方式在《诗经》中极其罕见，与《唐风·葛生》后两章相类似。

还有的是把三言句置于章末：

采芩采芩，首阳之颠。人之为言，苟亦无信。舍旃舍旃，苟亦无然。
人之为言，胡得焉？（《唐风·兔爰》）

鱼丽于罍，鲿鲨。君子有酒，旨且多。（《小雅·鱼丽》）

以上置于章尾的三言句，对于前面的四言句起着强调作用，在语气上加重，使得所要表达的意义更加彰显。

《诗经》运用最多的是四言句，其次是三言句。这两种句型相组合的频率高，方式多，通过各种组合，把三言句的作用充分发挥出来，使这种古老的诗体在四言诗中焕发出活力。

二、四言以上句型及其内部组合

中国古代诗歌的句型,呈现的是由短到长的发展趋势,由二言、三言到四言,再到五言和七言。《诗经》以四言为主,三言也占一定比例。除此之外,还出现一些四言以上的长句。这些长句是在以往二言、三言、四言句的基础上生成的,诗句内部出现多种组合方式。

先看五言句的例子:

谁谓雀无角?何以穿我屋。谁谓女无家?何以诉我狱。(《召南·行露》)

期我乎桑中,要我乎上宫。(《邶风·桑中》)

虞芮质厥成,文王蹶蹶生。予曰有疏附,予曰有先后,予曰有奔奏,予曰有御侮。(《大雅·绵》)

莫敢不来享,莫敢不来王。(《商颂·殷武》)

上述五言句都是双字领起,开头是整拍。五言的组合有两种方式,一种是二一二,《召南·行露》、《邶风·桑中》、《商颂·殷武》属于这种类型。《大雅·绵》除了“文王蹶蹶生”,其余五言句也都是二一二节奏。“文王蹶蹶生”是二二一节奏。这两种类型的内部组合方式,都合乎后来五言诗的规则。采用二二一节拍的五言句,相当于在四言句后面加上一个单字,从而成为合乎后来五言诗规则的句型。

《诗经》五言还有一种组合方式,如《齐风·南山》的“艺麻如之何”、“取妻如之何”,《齐风·卢令》的“其人美且仁”。这类五言句是前面两个字,后面三个字,是二三的组合方式,后面三个字无法拆解。这种五言句和后来五言诗的规则也符合。这种类型的五言句,是二言句和三言句的组合,前面是二言句,后面是三言句。有些二一二节拍的五言,也可以归入二言和三言组合的类型。

《诗经》还有些五言句由单字领起,如《召南·殷其雷》的“在南山之阳”、《小雅·祈父》的“予王之爪牙”,这类句型在《小雅·北山》最为集中,第四、五、六章全是这类五言句。第四章如下:

或燕燕居息,或尽瘁事国,或息偃在床,或不已于行。

这几句诗全是单字领起,后面四字还可分解为两个二言词组。这类由单字领起的五言句,实际是在四言句前面再加上一个字,由于是单字领起,所以与后来五言诗的规则不相符合。也就是说,在四言句前面加单字,不能变成合乎规则的五言诗句。

再看六言句型。《齐风·还》三章,各章第二句依次是“遭我乎狺之间兮”、“遭我乎狺之道兮”、“遭我乎狺之阳兮”,各句不计末尾的语气词,属于六言句,这种六言句是两个三言句组成。再如《小雅·雨无正》:“谓尔迁于王都,曰予未有室家”,这种六言句是在四言句前面加两个字,是由二言四言组合而成。《大雅·鳧鷖》共五章,各章第二句都是六言,首章第二句是“公尸来燕来宁”,其余各章第二句都是这种类型,采用的也是二言四言相组合的方式。也有的六言句比较特殊,如《周颂·载见》的“俾缉熙于纯嘏”,这类句子散文化倾向较浓,缺乏诗的节奏,它未能恰当地进行原有诗体的组合。

再看七言句型。这类句型在《诗经》中数量较少,集中出现的机会更是极其有限。《魏风·伐檀》共三章,各章均有一个七言句:“胡瞻尔庭有县貆兮”、“胡瞻尔庭有县特兮”、“胡瞻尔庭有县鹑兮”,不计虚词“兮”,每句七言,是四言和三言的组合,前面是四言,后面是三言。这种组合方式的句型,合乎后来七言诗的节奏。《周颂·敬之》有一个七言句,“学有缉熙于光明”,它采用的也是前面四言、后面三言的组合方式,和后来的七言诗句相类。《周颂·小毖》首句是“予其惩而毖后患”,采用的是两个三言中间加连词的方式,单字领起,这种组合方式无法产生出合乎后代七言诗节奏的句型。

《诗经》的三言、四言句型,是对以往诗歌遗产的继承和发扬光大,使得三言句型得以保存,四言句型完全成熟。至于其中出现的四言以上的句型,则是《诗经》的开拓和创造。四言以上句型的内部组合,充分利用已有句型,把它们作为建构新句型的重要部件。一种新诗体的生成,往往要以原有的诗体为基础,《诗经》四言以上句型的出现,体现出这种规律。它对旧有诗句类型采用多种方式进行组合,所构成的新句型不但有整拍,也有半拍。超越了二言、三言,四言诗只有整拍,没有半拍的样式。《诗经》对旧有诗句类型的组

合,有的合乎后来五言、七言诗的节拍,很重要的原因是诗句双字领起,开头是整拍。如果合乎这个规律,就能组合出朗朗上口的五言、七言诗句。《诗经》对旧有句型组合,有的句子不合乎后来五、七言的节拍,症结往往在于单字领起,以半拍开头。对已有句型的组合,在《诗经》时代还是自发的,并没有明确的理念相统辖。但是,诗歌在其发展演变过程中,会对新诗体自然地进行选择。经过一定时段的过滤、淘汰,那些合乎五言、七言诗规则的句型组合方式就会固定下来,成为推动新诗体生成的动力。五、七言诗句的萌芽已经在《诗经》中出现,它对这两种诗体有最初的生成、孕育功能。

第二节 《国风》的篇章结构

《国风》共 160 首,出自周王朝十五个地区,《国风》的篇章结构呈现出多种形态,同时又有占主导地位的模式。《国风》的篇章结构既有时代的烙印,又存在明显的地区差异。

一、《国风》的三章成篇

《国风》各地区作品的篇章结构,可用下面的图表加以显示:

《诗经·国风》篇章结构一览表

地 域	各篇章数 诗 篇 数 量		两章成 篇数	三章成 篇数	四章成 篇数	五章成 篇数	六章成 篇数	七章成 篇数	八章成 篇数
周南	11			9	1	1			
召南	14	2	12						
邶风	19	2	5	9	2	1			
鄘风	10	2	7	1					
卫风	10	2	5	2		1			
王风	10	2	8						
郑风	21	11	9	1					
齐风	11	1	8	2					

地域 \ 各篇章数 诗篇数量		两章成 篇数	三章成 篇数	四章成 篇数	五章成 篇数	六章成 篇数	七章成 篇数	八章成 篇数
魏风	7	3	4					
唐风	12	5	6		1			
秦风	10	3	7					
陈风	10	4	6					
桧风	4		4					
曹风	4		1	3				
豳风	7	2	1	3				1
总计	160	39	92	22	4	2		1
所占比例		24.4%	57.5%	13.7%	2.5%	1.3%		0.6%

从以上图表可以看出,在《国风》160 首歌诗中,三章成篇者居多数,占《国风》总数的 57.5%,多达 92 首。也就是说,《国风》作为歌诗加以演唱时,多数是由三段歌词组成,每首歌分三段进行演唱,这是它作为歌词的基本体制,也是《国风》文本的主要形态。《国风》三章成篇的文本形态,源于三段歌词组成一首歌的音乐体制。

《国风》是十五个地区的歌词选集,地域上的覆盖面很广。歌词的创作带有较大的随意性,每首歌由几段组成,要根据具体情况而定,存在很多变数。《国风》来自多个地区,各个地区的乐曲又有自己的特色,可是,一首歌由三段组成,却成为《国风》篇章结构的基本方式,多数诗篇采用的都是这种模式。显然,必定有制约《国风》创作的主导因素,否则不会出现上述情况。

《国风》都是周代的歌词,少数作于西周,多数作于东周。周代创造的是礼乐文明,《国风》作为周代的歌词,它的创作必然受到礼乐文明的熏陶和影响。所以,从周代礼乐文明切入去探讨《国风》三章成篇的文本形态,是一条可行之路,或许能够找到问题的答案。

在提到周代礼乐文明时,人们首先想到的就是周公制礼,他是周代礼乐文明的开创人和奠基者。周公制礼是把各种礼仪规范化、程式化,其中很重要的一个内容,就是把三作为礼仪的一个基本单位,在许多情况下都是以三

为节。《尚书·金縢》记载,武王克商第二年就身患重病,周公进行祈祷,愿意代替武王去死。他在祈祷时,“以三坛为埴”,扫地为埴,在清扫过的地面上设置三个土坛进行祈祷,三是设坛的数量单位。他在进行祈祷时,“乃告太王、王季、文王”,是向三位祖先神祈祷,祖先神的数量定为三位,和设坛的数量一致。祈祷过程中又称:“予小子新命于三王,惟永图是终。”三王,指的是太王、王季、文王三位祖先神。周公在进行祈祷时,设坛和祈祷祖先神的数量都是以三为节,把三作为礼仪的度数。

《尚书·立政》叙述的是周公确立官制之事,其中写道:“立政任人,准、夫、牧作三事。”这里所说的准、夫、牧,也就是《诗经·小雅·十月之交》所说的三事大夫,是统领众官的显宦,相当于后代的三公。在官职设置上,其最高层也是以三为节,把三作为基本的建制单位。

《尚书·顾命》叙述周康王即位的礼仪,其中写道:“王受同瑁,王三宿,三祭,三咤。”郑玄注:“宿,肃也。却行曰咤。”周康王在参加即位典礼时三次儆戒,三次进献礼品祭祀,又三次退后。周康王的祭祀也是以三为节,相同动作重复三次。

以上活动或是周公亲自参加,或是在周公的主持下进行,祭坛的设置、朝廷执政之官的定员、祭祀时的动作,都是以三为节,三是必须遵循的数量单位。在此之前,却见不到类似情况。即以《尚书》的记载为例,《尧典》提到九族、五典、三载、六宗、五器、五刑、八音、四门、三礼,《皋陶谟》提到九族、六德、三德、五典、五礼、五色、六律、五声、八音、九成,《甘誓》提到五行、三正,《盘庚》提到五邦。尧、舜、夏、商时代,三和其他的个位数错杂使用,并没有被突出起来,更没有成为带有节度功能的特殊数字。即使产生于商周之际的《牧誓》,虽然出自周人之手,叙述牧野之战的誓师情况,也没有把三作为行动的节度数字。文中写道:“夫子勗哉!不愆于四伐五伐六伐七伐,乃止齐焉。”这里出现的数字是随意的,顺口说出,根本没有提到三。由此可见,把三作为礼仪的节度数字,是从周公制礼开始的。

周公制礼是中国历史上的一件大事,是周代创造礼乐文明的开端。由于周公制礼把三作为重要的节度数字,因此,许多礼仪都以三为节。主客周旋三揖三让,丧礼以三年为期,饮酒以三杯为单位,也就是《诗经·小雅·宾之

初筵》所说的“三爵不识，矧敢多又”。如此等等，不一而足。礼仪往往以三为度，由此而来，在当时人的观念中，三成为表示比较多的一个数量单位，有时是事物的极限。《国语·周语上》有如下记载：

恭王游于泾上，密康公从，有三女奔之。其母曰：“必致之于王。夫兽三为群，人三为众，女三为粦。……夫粦，美之物也。众以美物归女，而何德以堪之？”

恭王指周恭王，密康公指密国君主。这是发生在西周中期的事。密康公之母的一番话表明，那个时代的人们把三作为一个特殊数字看待，无论人对物，它都是一个表示数量较多的单位，是事物和行为的一种限度。三已经从其它的个位数中凸现出来，成为一个特殊的数字。

周公测礼往往以三为节，许多礼仪都遵循这个原则。久而久之，它便积淀为人们的一种思维模式，把三作为一种基本的计量单位。引而伸之，扩而广之，它又成为歌曲演唱的一种规则，即每首歌往往分三段演唱，歌词由三段组成，由此而来，《诗经·国风》的文本形态三章成篇者占一半以上，成为《国风》的基本体制。

《诗经·国风》三章成篇者居多，但在各个地域的分布是不均衡的，对于各地歌诗三章成篇的情况，列成下表加以统计：

《国风》三章成篇地理分布一览表

地域	周	召	邶	鄘	卫	王	郑	齐	魏	唐	秦	陈	桧	曹	豳
诗歌总数	11	14	19	10	10	10	21	11	7	12	10	10	4	4	7
三章成篇数	9	12	5	7	5	8	9	8	4	6	7	6	4	1	1
所占比例	82%	86%	27%	70%	50%	80%	43%	73%	57%	50%	70%	60%	100%	25%	14%

《邶风》、《鄘风》、《卫风》都是产自卫国的歌诗,春秋时代是混在一起的,《左传·襄公二十九年》记载季札观乐,就是把邶、鄘、卫作为同一个音乐地域看待。这个地域的歌诗,《国风》共收录 39 篇,其中三章成篇者 17 首,不足总数的一半,低于《国风》三章成篇占总数 57.5% 的比例。

从上表统计可以看出,在十五国风中,三章成篇比例高达 80% 以上的有《周南》、《召南》、《王风》、《齐风》、《桼风》,达到 70% 的是《秦风》。其余各地歌诗三章成篇的比例则比较低,《豳风》最低,只有 14%。之所以会出现上述情况,这首先要从周代礼乐教化的地域特点来寻找答案。

《周南》、《召南》的三章成篇率都超过 80%,这是周公、召公实施礼乐教化的结果。西周初年,周公旦长住东都洛邑,统领东方诸侯;召公奭长住西都镐京,统领西方诸侯。二者由陕(今河南陕县)分界。《周南》是周公统领下的南方地域的歌诗,《召南》是召公统领下的南方地域的歌诗,所涉地区远达江汉流域。周公、召公周皆为姬姓,与周天子同姓。他们是成王的股肱之臣,康王的顾命之臣,在他们管辖的范围内推行礼乐教化不遗余力。由此而来,周公制礼所确立的以三为节的准则,在《周南》、《召南》地区也就深入人心,成为创作歌诗和演唱的遵循,故其歌诗三章成篇的比例高达 80% 以上。

《王风》是东周王朝直接管辖区的作品。东周王朝虽然是衰落的趋势,但仍然大力弘扬西周创立的礼乐文明,周公所制定的礼仍旧是东周王朝的主流文化。在这种情况下,以三为节的原则也就渗透在歌词创作和演唱中,从而使《王风》的三章成篇率高达 80%。

《齐风》产自齐地,齐国的开国之君是姜太公吕尚。他是周朝的开国元勋,又是周武王的女婿。他在推行礼乐文化方面不甘示弱,使齐国和鲁国一样成为礼乐之邦。所以,齐地歌诗的创作也多数遵循以三为节的原则,三章成篇者高达 73%。

在《诗经·国风》中,三章成篇率最高的首推《桼风》,四首诗全是由三章构成。桼,有时又作郕,其疆土在今河南中部密县东北,国君妘姓,与楚族同祖,是颛顼的后代。桼国在东周初年被郑武公灭掉,《桼风》都是西周作品。桼国虽然是周王朝的异姓诸侯,但在推行礼乐文明方面并不比姬姓诸侯国逊色。《桼风·素冠》是《诗经》中唯一以丧礼为题材的作

品,全诗如下:

庶见素冠兮,棘人栾栾兮,劳心忉忉兮。

庶见素衣兮,我心伤悲兮,聊与子同归兮。

庶见素桦兮,我心蕴结兮,聊与子如一兮。

歌诗颂扬的对象是一位孝子,身着孝服,他的帽子、上衣、蔽膝都是白色的。在服丧期间,他形体消瘦,内心悲哀,是位典型的孝子形象。歌诗作者颂扬、同情这位孝子,内心郁结伤感,并表示要像他一样守礼尽孝。《桧风·羔裘》一诗写道:“羔裘逍遥,狐裘以朝。”桧国贵族休闲时穿白色羊羔皮裘,上朝时穿红色狐皮裘,朝服和休闲服红白分明,遵循的是周代礼制。有关桧国的文献保留下来的极其有限,但从上述所引歌诗可以看出,桧国推行的是西周礼乐文明,因此,《桧风》三章成篇者的比例率高达100%。

《秦风》三章成篇的比例率是70%,虽然略低于《周南》、《召南》、《王风》、《齐风》和《桧风》,但高于其他地区。周平王东迁,西周王畿都归秦国所有。《秦风》三章成篇比例较高,和它位于西周故地有很大关系,是西周礼乐文明的流风遗韵所起的作用。

《邶风》出自先周故地,周族祖先公刘始迁于邶(今陕西旬邑县西彬县北),照理说来,《邶风》三章成篇的比例应该最高,而事实恰好相反,《邶风》七首,只有一首是由三章组成,在《国风》中的比例最低,只占14%。怎样解释这种奇怪的现象呢?这需要具体考察《邶风》的创作年代。

《史记·周本纪》记载:“成王自奄归,在宗周,作《多方》。既黜殷命,袭淮夷,作《周官》。兴正礼乐,制度于是改,而民和睦,颂声兴。”《史记·鲁周公世家》写道:“成王在丰,天下已安,周之官政未次序,于是周公作《周官》,官别其宜。作《立政》以便百姓,百姓说。”这两条文献可以相互印证,周公作《周官》、《立政》,制礼作乐是在平定三监叛乱、东伐淮夷之后。而《邶风》有年代可考的作品,均是周公制礼作乐之前出现的。

《七月》是《邶风》篇幅最长的作品,共八章。诗中兼用夏历、周历和邨历,创作的年代较早。周公制礼作乐,修订历法是重要内容。《逸周

书·周月解》写道：“变越我周王，致代于商，改正异械，以垂三统。至于敬授民时，巡狩祭享，犹自夏焉。是谓周月，以纪于政。”修订历法是周公作《立政》的组成部分，是在三年东征之后。修订之后的历法兼用周历和夏历，而《豳风·七月》兼用夏历、周历和豳历，显然《七月》应作于周公制礼作乐之前。

《豳风》第三首是《东山》，是服兵役人员离家三年之后踏上归途时所作，诗中有“自我不见，至今三年”之语，《诗序》称：“《东山》，周公东征也。”郑玄笺也持同样看法。由此看来，《东山》产生于周公制礼作乐之前。

《豳风》第四首是《破斧》，全诗三章，各章均有“周公东征”之语，据此可以断定，这首诗也是作于周公东征之时，早于周公制礼作乐。

《豳风》第二首是《鸛鸣》，是《诗经》中唯一的寓言诗。《尚书·金縢》对于《鸛鸣》一诗的写作缘起有如下记载：“武王既丧，管叔及其群弟乃流言于国，曰：‘公将不利于孺子。’周公乃告二公曰：‘我之弗辟，我无以告我先王。’周公居东二年，则罪人斯得。公乃为诗以贻王，名之曰《鸛鸣》，王亦未敢诮公。”^①从这条文献判断，《鸛鸣》是周公平息管蔡之乱以后所作，和《东山》、《破斧》产生于同一时期，在此之后才有周公制礼作乐的举措。

《豳风》共七首，其中四首可以断定产生在周公制礼作乐之前。礼仪以三为节是周公制礼确定的基本原则之一，既然《豳风》多数作品产生在周公制礼之前，因此，人们在创作这些歌诗时不可能受到以三为节理念的制约，不会刻意追求每首歌词必须由三段组成。因此，《豳风》尽管出自周族故地，但它三章成篇的作品极少，在《国风》中所占比例最低。

通过以上统计梳理可以看出，《诗经·国风》多数作品采用三章成篇的结构模式，并不全是自然形成的规则，很大程度上是周代礼乐文明浸润的结果，是受周公制礼以三为节的影响。在礼乐文明深入人心的地区，三章成篇的比例高，相反，在周公制礼之前产生的作品，三章成篇的歌诗就极其罕见。从这个意义上可以说，《诗经·国风》的歌诗多数采用三章成篇的结构模式，是周代礼乐文明的结晶，是周公制礼的间接产物，是把礼仪上以三为节的规则扩

① 孙星衍：《尚书今古文注疏》，中华书局，1998年版，第330—324页。

展到歌诗的创作和演唱领域。

二、《国风》的两章成篇

《诗经·国风》三章成篇者居多,其次便是两章成篇者,占《国风》作品总数的 24.4%,将近四分之一。各地域两章成篇作品的数量及所占比例如下表所示:

《诗经·国风》两章成篇作品统计

地域	周	召	邶	鄘	卫	王	郑	齐	魏	唐	秦	陈	桧	曹	豳
诗歌总数	11	14	19	10	10	10	21	11	7	12	10	10	4	4	7
两章成篇数		2	2	2	2	2	11	1	3	5	3	4			2
所占比例		14.3%	10.6%	20%	20%	20%	52.4%	9%	42.9%	41.7%	30%	40%			28.6%

通过上表可以看出,在《国风》中两章成篇比例最高的是《郑风》,占歌诗总数的一半以上。《郑风》中两章成篇的作品有《遵大路》、《有女同车》、《山有扶苏》、《蓀兮》、《狡童》、《褰裳》、《东门之墜》、《扬之水》、《出其东门》、《野有蔓草》、《溱洧》共计 11 首。这些作品无一例外都是表现男女情爱的恋歌。《诗经》的《王风》、《郑风》、《唐风》都有以《扬之水》名篇者,都是表现婚姻受阻的苦恼,《郑风·扬之水》同样如此。这样看来,《郑风》两章成篇的歌诗有一个鲜明的特点,那就是婚恋题材贯穿全部作品,是以表现人的日常生活为主。

《郑风》两章成篇的 11 首歌诗,《有女同车》的风格较为特殊,首章如下:

有女同车,颜如舜华。将翱将翔,佩玉琼琚。彼美孟姜,洵美且都。

这首诗所描写的女性面貌娇美,佩饰豪华,出身高贵,风度悠闲,是一位贵族女性,这首诗应是出自郑国贵族之手。除了《有女同车》这篇歌诗之外,《郑

风》其余十首两章成篇的作品都没有留下明显的贵族文学的印记,而是带有浓郁的民间气息,很多是出自百姓布衣的民歌。

《郑风》总计 21 首,其中两章成篇的作品 11 首,占全部作品的一半以上。两章成篇的作品成为《郑风》的主干部分,历史上对《郑风》的批评也主要是针对这些两章成篇的作品。

《左传·襄公二十九年》记载,季札观乐时对《郑风》有如下评语:“美哉!其细也甚,民弗堪也,是其先亡乎?”季札先是赞扬《郑风》曲调优美,很动听,然后又批评它过细,会导致国家先亡。何谓细?这从《国语·周语下》所记载的泠州鸠论乐的言论中可以找到答案:

臣闻之,琴瑟尚宫,钟尚羽,石尚角,匏竹利制,大不逾宫,细不过羽。……故乐器重者从细,轻者从大。……物得其常曰乐极,极之所集曰声,声应相保曰和,细大不逾曰平。

在这些论述中,都是细与大的对言。大指宫声,细以羽声为限。宫浊羽清,这里的细指的是清音。泠州鸠作为周王朝的专职乐师,对音乐术语的运用是很准确的。季札作为有教养的贵族公子,对这个美学概念的确切含义也是十分清楚的。因为郑风是用郑国地方曲调清音演奏的,很动听,故赞其美。又因为曲调过清,所以又对它有指责。清音近哀,是周代比较普遍的观念。《韩非子·十过》篇记载,晋平公连续向师涓发问:“清商固最悲乎?”“音莫悲乎清徵乎?”可见清音都是悲哀的。《吕氏春秋·适音》也称“太清则志危”,还是说清音近哀。郑风过于清切,表达的是悲凄哀怨之情,所以季札观赏《郑风》时断定“民弗堪也,是其先亡乎?”《郑风》曲调之所以清切,这与歌词的内容密切相关。《郑风》两章成篇的作品占多数,无一例外都是以婚姻爱情为题材,其中有两性交往的缠绵悱恻,也有婚姻受阻的幽怨苦闷,表达这类情感当然非清音莫属。相反,《郑风》中《叔于田》、《大叔于田》这类描写贵族公子狩猎的作品,是不会用清音加以演唱的。

《论语·卫灵公》记载,孔子也对郑声提出过批评,他批评“郑声淫”,提出“放郑声”的主张,所谓的淫,指的是没有节制,超过限度。《郑风》多数歌

诗都是抒发男欢女爱之情,这类歌曲当然很容易失去节制,流于淫放。

综上所述,《郑风》之所以被视为变风,主要有三个原因:第一,它的多数歌诗表现男欢女爱之情,和礼乐文明倡导的理性精神相疏离。第二,它的曲调过于清切,和周代以浊重为美的传统观念相违背。第三,它的多数作品采用两章成篇的方式,是对传统的以三为节理念的消解。《郑风》从歌词到曲调,从内容到形式都是对周代礼乐文明的解构,因此成为变风,其中两章成篇的结构模式,成为解构周代礼乐文明的重要载体。

《郑风》两章成篇的作品主要表现平民百姓的日常生活,多出自民间,其它地域两章成篇的歌诗基本情况大体也是这样,只有几首作品例外,它们分别是《邶风·二子乘舟》,《秦风》的《终南》、《渭阳》、《权舆》。这些作品明显出自贵族之手,而不是流传在里巷的民歌。这些歌诗是贵族成员即兴之作,带有随意性,和其它两章成篇的民歌类作品比较接近。

《国风》中两章成篇结构模式最盛者是《郑风》,其次是《魏风》、《唐风》和《陈风》,均达到40%以上,远远高于其他地域。造成这种情况的原因是它们的文化生态。

魏国、唐国故地均在今山西境内,后来成为晋国的领地。晋国始封之君是周成王之弟唐叔,《左传·定公四年》在追述当年分封的情况时写道:

分唐叔以大路、密须之鼓、阙鞶、沽洗,怀姓九宗,职守五正。命以《唐诰》而封于夏虚,启以夏政,疆以戎索。

唐叔所分封的是夏人故地,因此,周天子令唐叔在那里入乡随俗,沿袭夏族的施政措施,采用周边少数民族的方式治理疆域。也就是说,魏国和唐国无论是否被晋国所灭,两国所实行的都是夏政,而不是周政。这样一来,它的歌诗创作在很大程度上就疏离周代礼乐文明的制约,而采用当地习俗所喜闻乐见的形式,保持它的民间性,因此,两章成篇的歌诗所占比例较大。

陈国的始封之君是虞舜的后裔妫满,陈地的重要特点是巫风盛行。《汉书·地理志》写道:“周武王封舜后妫满于陈,是为胡公,妻以元女大姬。妇人尊贵,好祭祀,用史巫,故其俗巫鬼。”巫术往往采用歌舞娱神的方式,由此引

发男女杂游进行观赏,为他们的交往提供便利。对此,清人马瑞辰写道:

陈以大姬好巫风而民俗化之,巫覡竞于歌舞,男女杂于游观,巫风盛行则淫风必炽。^①

这种看法是有道理的,巫风盛行导致淫风甚炽,《陈风》反映的正是这种文化生态。《陈风》共14首,除《衡门》是隐士诗,《墓门》是讽刺贵族的诗,其余12首或是表现女巫演示法术,或是反映男女之爱。《陈风》几乎所有作品都出自普通士人百姓之手,见不到贵族作者。《陈风》反映婚恋题材占绝大多数,又多是里巷歌谣,与《郑风》相似,因此,采用两章成篇结构方式的作品也就比例较高。

三、各地《国风》首篇作品的章数

通过对《国风》篇章结构所作的数量统计和定性分析可以看出,三章成篇还是两章成篇,反映的是两种结构模式,具有不同的文化内涵。三章成篇是受周公制礼确立的原则所制约,这种结构模式积淀的是礼乐文明的因子。所以,在礼乐教化推行比较得力的地区,采用三章成篇的歌诗比例较高。《周南》、《召南》、《王风》、《齐风》、《秦风》、《桧风》属于这种类型。两章成篇结构方式在很大程度上保留民间歌谣的原始性、朴素性,多出下层人士和百姓之手,和周代礼乐文明的关系是疏远的。因此,在周代礼乐文明遭到消解或礼乐文明影响薄弱的地区,两章成篇的歌诗所占比例较高,《郑风》、《魏风》、《唐风》、《陈风》属于这种类型。这样看来,《诗经·国风》主要采用的两种结构模式,体现的是礼乐文明与民间文化、主流文化与非主流文化的整合,是二者的珠联璧合。

《诗经·国风》主要采用三章成篇和两章成篇两种结构模式,《诗经》的编者对这两类作品都加以收录,并没有因为两章成篇作品的民间属性、它与礼乐文明的疏远关系而拒绝接纳。不过,《诗经》编者对于这两种结构模式的歌诗并不是一视同仁,而是有轻重之分、雅俗之别,这从《国风》的编排上

^① 马瑞辰:《毛诗传笺通释》,中华书局,1998年版,第131页。

可以反映出来。一般说来,排在各个地域歌诗首篇的作品都是《诗经》编订者充分肯定的,把它置于首位是为了突出其重要性,而列在后面的作品则相对显得次要。现将《国风》置于首篇的作品列表如下:

各地《国风》置于首篇作品统计

地域	首篇名称	篇章结构方式
周南	关雎	五章成篇
召南	鹊巢	三章成篇
邶风	柏舟	五章成篇
鄘风	柏舟	两章成篇
卫风	淇奥	三章成篇
王风	黍离	三章成篇
郑风	缁衣	三章成篇
齐风	鸡鸣	三章成篇
魏风	葛屨	两章成篇
唐风	蟋蟀	三章成篇
秦风	车邻	三章成篇
陈风	宛丘	三章成篇
桧风	羔裘	三章成篇
曹风	蜉蝣	三章成篇
豳风	七月	八章成篇

在十五个地域的《国风》中,排在首篇的多是三章成篇的作品,多达十个地区,两章成篇排在首位的只有两个地区。其余三个地区或是五章成篇居首位,或是八章成篇放在最前面。《国风》的这种编排,反映出《诗经》编订者对两章成篇和三章成篇作品的亲疏,他把三章成篇的作品看得更正统,所以绝大多数地区置于首位,而两章成篇的作品则退居其次。《诗经》编订者的这种倾向,在《郑风》的排列上体现得尤为明显。《郑风》采用两章成篇结构方式的居多,占总数一半以上,但是,《郑风》排在前面的几篇作品并不是两章成篇,而是三章成篇。依次是《缁衣》、《将仲子》、《叔于田》、《大叔于田》、《清人》、《羔裘》,达六

篇之多。然后才出现两章成篇的作品,后面又错杂三章、四章成篇的作品。《郑风》的这种排列顺序固然和各篇歌诗的题材内容相关,但作品的题材内容又和结构模式存在密切的联系。三章成篇结构方式是周代礼乐文明的积淀,两章成篇体现的则是民歌属性。前者属于主流文化,后者属于非主流文化。《诗经》的最初编订者是周王朝的乐官,他们是周代礼乐文明的身体力行者,是主流文化的重要代表,因此,面对两章成篇和三章成篇两种结构模式不同、文化形态相异的歌诗,他们自觉不自觉地要产生心理倾斜,而不可能同样对待。

四、《国风》叙事诗的多章成篇

《诗经·国风》以两章和三章成篇者居多,但也有每首歌诗多达六章以上者。这类多章成篇的作品共三首,分别是《邶风·谷风》、《卫风·氓》、《豳风·七月》,前两者各六章,《七月》长达八章。这类多章成篇的作品在《国风》中所占比例很低,不足百分之二,但是,它们在中国诗歌史上的意义非常重大,因此历来引起人们的重视。

《邶风·谷风》、《卫风·氓》都是弃妇诗,抒发弃妇的幽怨,全篇以叙事为主。《豳风·七月》是典型的叙事诗,讲述农夫所见到的一年四季的物候及他们的生产、生活情况。这三首多章成篇的作品都是叙事诗,无一例外。《诗经·国风》的抒情诗占绝大数,又多是采用两章或三章成篇的结构方式。《诗经·国风》的叙事诗很少,最有代表性的三首叙事诗采用的全是多章成篇的结构方式,每篇作品多达六到八章。这两种文本形态呈现的是周代地方歌诗的自然分工:抒情诗篇幅较短,多数采用两章或三章成篇的方式。叙事诗篇幅较长,通常采用多章成篇的方式。叙事诗由多章构成一篇作品,是由叙事的需要决定的。人们在用演唱的方式讲述故事时,必须把这个故事讲述完整,不能中途而止。由此而来,这类叙事性歌词就要有足够的长度。当两章或三章无法满足叙事的要求时,就要根据实际需要适当增加章数,突破两章或三章成篇的模式,创造出有别于抒情诗的多段歌词,构成多章组篇的文本形态。

《诗经·国风》中篇幅最长的作品都是叙事诗,而不是抒情诗。叙事诗通常要比抒情诗的篇幅长。《诗经·国风》显示的抒情诗和叙事诗在文本形态

上的差异,成为中国古代诗歌的重要传统。诗歌史上固然有像《离骚》这样长篇的抒情诗巨作,但其中许多地方都穿插叙事,是以叙事的方式抒情。至于后来出现的长诗,更是叙事诗占绝大部分,杜甫的《自京赴奉先县咏怀五百字》、《北征》,白居易的《长恨歌》、《琵琶行》,韦庄的《秦妇吟》,这些在他们诗歌中篇幅最长的作品,无一例外都是叙事诗。从这个意义上说,《诗经·国风》篇章结构所形成的两章、三章成篇和多章成篇两种模式,奠定了抒情诗和叙事诗文本形态的基础,初步显示出二者篇幅短与长的差异,成为中国古代诗歌的重要传统。

第三节 《雅》诗的篇章结构

《小雅》、《大雅》作为产生于周王朝中心区域的贵族诗歌,从总体上看,每首诗的篇幅明显大于《国风》。同时,它的文本形态、结构模式也远较《国风》复杂。《雅》诗标准型的文本形态是偶数句成章、偶数章成篇,同一篇作品各章句数相同,这类作品共40篇。标准型《雅》诗的文本形态、结构模式存在多种类型,并与题材存在彼此对应的关系。标准型《雅》诗的文本形态和结构模式渗透多种理念,是在创作过程中形成的古代诗学理论的萌芽。

一、《雅》诗与《风》诗文本形态及结构的异同

《小雅》、《大雅》的文本形态和结构模式,和《国风》既有相通之处,同时又存在明显的差异。

《国风》主要是四言诗,《小雅》、《大雅》也是如此,它们都是以四言体为主,而且基本都是二节拍,运用的是大体相同的句型结构。

《国风》多数作品采用的是偶数句成章的结构模式,其中偶数成章的诗歌计122首,占作品总数的76.3%。《小雅》、《大雅》同样以偶数句成章者居多,并且所占比例较之《国风》又有所增加。《小雅》74首,偶数句成章的64首,占总数的86.5%。《大雅》31首,偶数句成章的28首,占总数的90%。从《国风》到《小雅》、《大雅》,遵循的都是偶数句成章的原则,章句结构的模式

是一致的。

进一步考察《小雅》、《大雅》的篇章结构和作品的篇幅,呈现出的主要是和《国风》的差异,是《雅》诗和《风》诗在文本形态和结构方式层面的分野。《国风》160篇,其中三章成篇的93首,五章成篇的4首,计97首,占总数的60%。《国风》遵循的是奇数章成篇的原则,多数作品由奇数章组成。《小雅》、《大雅》则不同,它们的组篇原则不是以奇数章为主,而是以偶数章居多。《小雅》74篇,偶数章成篇的作品44首,占60%。《大雅》31首,偶数章成篇的作品22篇,占总数的70%。

《国风》的基本结构模式是偶数句成章,奇数章成篇,它的章法结构和篇章结构,呈现出的奇偶相生的格局,具有阴阳互动的功能。《小雅》、《大雅》的基本结构模式既是偶数句成章,又是偶数章成篇,章句结构和篇章结构都以偶数为基本单位,二者之间不再具有奇偶相生、阴阳互动的属性和功能,章句结构和篇章结构呈现出的是整一性、对应性。

如果再从每首诗所包含的章数、每章所包含的句数方面进行对比,《小雅》、《大雅》与《国风》的差异会进一步显示出来,先看三者每章句数之间的对比,列表如下:

《国风》、《大雅》、《小雅》章句统计

类 别 数 量	《国风》	《小雅》	《大雅》
四句成章篇数所占 比例	72	20	7
	45%	27%	22.6%
每章超过五句篇数 所占比例	59	44	21
	36.9%	60%	68%

从统计可以看出,《小雅》、《大雅》四句成章篇数的比例低于《国风》,而每章超过五句的篇数远远超过《国风》。《小雅》、《大雅》与《国风》相比,每章所包含的句数明显增多,由四句组成的短章所占比例则很低。《国风》除了大量四句组成的短章,还有两句成章的作品三篇,三句成章的作品九篇。而《小雅》和《大雅》则根本没有这类超短章构成的作品。从总体上看,《小雅》、《大雅》各章所包含的句数多于《国风》,而《大雅》每章的句数在总体上又多于

《小雅》。

再看《国风》、《小雅》、《大雅》每篇所含章数情况,列表如下:

《国风》、《小雅》、《大雅》篇章统计

类 别 数 量	《国风》	《小雅》	《大雅》
三章成篇数量所占 比例	92	19	1
	57.5%	25.7%	2.9%
四章以上成篇数量 所占比例	8	31	28
	5%	42%	90%

从上面统计可以看出,《国风》三章成篇的比例最高,占总数的一半以上。除此之外,《国风》还有两章成篇的诗 29 首,这两项相加,占《国风》总数的 76%,即四分之三以上。《小雅》只有一首两章成篇的诗《鹤鸣》,其余都是三章或更多章数构成。《小雅》、《大雅》三章成篇的比例很低,《大雅》只有一首《泂酌》。由此表明,《小雅》、《大雅》三章成篇的短诗,其比例远远低于《国风》。至于四章以上成篇的作品,《国风》只占 5%,即只有八首诗,而《小雅》和《大雅》四章以上成篇的作品则分别多达 42% 和 90%,和《国风》对比相差极其悬殊。

从总体上看,无论是每章所包含的诗句数量,还是每篇作品所包含的章数,《小雅》、《大雅》都明显高于《国风》,而《大雅》又高于《小雅》。从《国风》到《小雅》,再到《大雅》,每章的句数以及每篇作品所包含的章数,都呈现出递增态势。也就是说,总体加以计量,《小雅》单部作品的篇幅大于《国风》,《大雅》的篇幅又长于《小雅》。《国风》多是短歌,而《大雅》多长诗,《小雅》也以长篇居多。

二、《雅》诗文本形态和结构模式的多种类型

《国风》绝大多数作品篇幅较短,无论是章句结构,还是篇章结构,基本上都属于等齐型,即每篇作品中各章句数相等,形成整齐一致的排列形态;只有八首诗各章句数不等,只占《国风》总数的 5%,属于例外情况。

《小雅》、《大雅》总体上篇幅长于《国风》，其中各章句数不等的作品所占比例明显增加。《小雅》各章句数不等的作品 12 篇，占 16%；《大雅》各章句数不等的作品九篇，占总数的 29%，二者的比例都远远高于《国风》。对于这种各章句数不等的作品，可归入非等齐类型。

《小雅》、《大雅》的非等齐型作品，又可划分为两大类，即各章诗句的有序排列类型和无序排列类型。所谓有序排列，指作品中句数不同的各章按照一定的规则进行排列，有规律可寻。所谓无序排列，指作品中句数不同的各章，其排列没有规则，而是杂乱相错。

《小雅》、《大雅》那些各章句数不同，而又有序排列的作品，主要有以下三种情况。

一种情况是两种句数不同的章次按照奇数偶数交替的方式进行排列，奇数章和偶数章各自包含的句数不同，奇数章为一种类型；偶数章为另一种类型。属于这类的作品有《大雅·生民》。这首诗共八章，奇数章每章十句，偶数章每章八句，全诗共 72 句。《国风》中属于这种类型的作品只有《邶风·载驰》，全诗四章，第一、三章各六句，第二、四章各八句。把两种句数不同的章次按照奇数和偶数的次序进行排列，这种作品极其罕见，从中可以看出作者的匠心。

第二种情况是平分式排列，即把一首诗从中间平分，前半部分每章句数相同，后半部分每章句数也相同，前后两部分的章数相同，但是每章的句数不同。例如《小雅·鱼丽》，全诗六章，前三章每章四句，后三章每章两句，构成 $4 \times 3 + 2 \times 3$ 的文本形态。再如《大雅·桑柔》，全诗 16 章，中间平分，前八章每章八句，后八章每章六句，构成 $8 \times 8 + 6 \times 8$ 的文本形态。属于这种类型的作品还有《小雅·小旻》，文本形态是 $8 \times 3 + 7 \times 3$ 。前三章每章八句，后三章每章七句。《小雅·北山》，文本形态是 $6 \times 3 + 4 \times 3$ 。《大雅·灵台》共四章，前两章每章六句，后六章每章四句，构成的文本形态是 $6 \times 2 + 4 \times 2$ 。从总体上看，这类平分式的有序排列作品所占比例也很低，在《小雅》、《大雅》中只有五篇作品。

第三种情况系非均等式有序排列，作品中两类句数不同的章次按先后顺序进行排列，前面为一类，后面是另一类，两类章次的数量不同。《小

雅·七月》属于这种类型,全诗共13章,前八章每章八句,后五章每章六句,构成的文本形态是 $8 \times 8 + 6 \times 5$ 。前后两部分不但每章句数不同,而且章数也不相同,两个部分不是均等排列。《大雅·思齐》共五章,前两章每章六句,后三章每章四句,构成的文本形态是 $6 \times 2 + 4 \times 3$ 。《大雅·卷阿》共十章,前六章每章五句,后四章每章五句,后四章每章六句,构成的文本形态是 $5 \times 6 + 6 \times 4$ 。《大雅·抑》共12章,前三章每章八句,后九章每章十句,构成的文本形态是 $8 \times 3 + 10 \times 9$ 。《大雅·召旻》共七章,前五章每章五句,后两章每章七句,构成的文本形态是 $5 \times 5 + 7 \times 2$ 。《小雅·雨无正》也属于非均等式有序排列类型。全诗七章,第一、二章各十句,第三、四章各八句,第五、六、七章各六句,构成的是 $10 \times 2 + 8 \times 2 + 6 \times 3$ 的文本形态,是三种章句类型的依次排列。这种非均等式有序排列类型的作品数量也不多,《小雅》、《大雅》总计六篇。

再看无序排列的作品。这类作品各章句数不尽相同,排列顺序也没有规律可寻。如《小雅·斯干》,全诗六章,各章句数或是五句,或是七句,两类章次错杂排列,所构成的文本形态是 $7 + 5 \times 4 + 7 + 5 + 7 \times 2$,没有既定的规则。再如《小雅·巷伯》,全诗七章,前四章每章四句,第五章五句,第六章八句,第七章六句,构成的文本形态是 $4 \times 4 + 5 + 8 + 6$ 。属于无序排列的作品还有《小雅·蓼莪》、《大雅·瞻印》。这类作品同样数量有限,见于《小雅》、《大雅》的总共四篇。

《小雅》、《大雅》各章句数不相等的作品共21篇,其中属于变雅的作品,在《小雅》中有《节南山》、《正月》、《雨无正》、《小旻》、《巷伯》、《蓼莪》、《北山》、《小明》,计八篇;《大雅》中有《抑》、《桑柔》、《瞻印》、《召旻》,计四篇。变雅的各章句数不相等的作品总计12篇,占《小雅》、《大雅》非等齐型作品半数以上。能确认的变雅诗总共不过30首,其中非等齐型作品占40%,比例相当高。无序排列的作品三篇,有两篇属于变雅,即《小雅·蓼莪》和《大雅·瞻印》。非均等齐式有序排列作品六篇,其中四篇属于变雅,即《小雅》的《正月》和《雨无正》,《大雅》的《抑》和《召旻》。变雅不仅思想内容方面有异于正雅,而且它的文本形态和结构也在总体上与正雅存在差别。变雅文本形态所遵循的主要不是整齐一律的结构方式,而是往往对它加以改变和颠覆。它所

追求的不是对称、均等,而是经常使文本结构失衡;它有时不是按照既定的规则排列章次,而是呈现杂乱无序的状态。变雅的上述倾向表明,这类题材的雅诗不仅思想内容较之正雅有重大改变,而且文本的形态和结构方式也往往偏离传统轨道而出现新变。变雅所呈现的变是全方位、多层面的,体现在内容和形式、风格的许多方面。即使从纯形式的角度进行审视,也可以发现变雅与正雅的众多差异。

三、《雅》诗文本形态和结构模式的历史生成

《雅》诗文本形态和结构模式是在历史发展过程中逐渐形成的,它所出现的变化也是历史的产物。通过考察某些《雅》诗的文本形态和结构模式,可以对它们所产生的历史阶段有一个大体的认定。

《小雅》、《大雅》基本遵循偶数句成章、又偶数章成篇的原则,其中偶数章成篇的作品 66 篇,占总数的 63%。可是,最著名的几首《小雅》和《大雅》诗,却是绝大多数不遵循上述原则。《仪礼》记载,《小雅》的《鹿鸣》、《四牡》、《皇皇者华》、《鱼丽》、《南有嘉鱼》、《南山有台》,用于大夫、士乡饮酒礼,诸侯燕礼的演唱,是一批较早产生的雅诗,西周时期已经用于礼仪演唱。其中《鹿鸣》三章、《四牡》五章、《皇皇者华》五章、《南山有台》五章,都是奇数章成篇,和雅诗的基本规则相违。另外,《四牡》每章五句,也不符合雅诗偶数句成章的基本准则。又据礼书记载,《大雅》的《文王》、《绵》,用于两君相见礼,配乐演唱。其中《绵》九章,不符合雅诗偶数章成篇的基本准则。

如果对作于周宣王时期的雅诗进行考察,会发现完全不同的另一种情况,即对雅诗基本准则的严格遵循。《小雅》的《采芣》、《出车》、《六月》、《采芑》,《大雅》的《云汉》、《崧高》、《烝民》、《韩奕》、《江汉》、《常武》,这些诗歌无一例外是偶数句成章,又偶数章成篇,并且各章句数相等,是章句排列整齐的作品。由此可以推断,至迟到西周宣王时期,雅诗的几个基本规则已经形成,并且比较稳定,为人们所遵循。在此之前产生的雅诗,由于还没有形成基本的准则,往往出现奇数句成章、奇数章成篇的作品,以及不同句数章次的无序排列。至于变雅诗则往往是对已有基本规则的解构和颠覆。

《文王》、《绵》是周族的祖先颂歌,它们或者是奇数章成篇,或是章次无

序排列,是产生时段较早的作品,否则不会如此。《生民》、《公刘》也是周族祖先颂歌。《生民》十章,其中奇数章每章十句,偶数章每章八句,章句排列错落有致。《公刘》六章,每章十句,偶数句成章,又偶数章成篇,各章句数整齐一致,完全符合《雅》诗的基本准则。由此推断,《生民》、《公刘》虽然所叙述的历史时段远远早于《文王》、《绵》,但是,这两首诗最后写定的时间却晚于《文王》等三首诗。《大雅·皇矣》也是周族的祖先颂歌,全诗八章,每章十二句,完全符合《雅》诗的基本准则。《皇矣》叙事的时段是从太王到文王,和《文王》、《绵》所叙时段基本一致。《皇矣》的文本形态和结构表明,它的最后写定晚于《文王》等两首诗。《皇矣》最后写定的时期,《雅》诗文本形态和结构的基本规则已经确立。

《雅》诗的基本文本形态和结构是偶数句成章,偶数章成篇,各章句数相等。这种标准型的《雅》诗大量出现在周宣王时期,周成王阶段尚且见不到这种标准型《雅》诗。《诗》毛传称:“《卷阿》,召康公戒成王也。”《大雅·卷阿》相传是作于周成王时期,出自召康公之手,这是《雅》诗唯一可考的成王时期的作品。全诗十章,前六章每章五句,后四章每章六句。诗的前后两部分不是中间等分,而是非均衡划分,并且前面五章是奇数句成章。从文本形态和结构方面考察,《卷阿》不是标准型的《雅》诗。由此可以推断,西周成王时期,标准型的《雅》诗体制尚未确立。

《大雅·下武》赞美周族祖先,从第二章开始反复颂扬成王,由此判断,这篇作品产生在成王逝世之后的历史阶段。《下武》全诗六章,每章四句,文本形态和结构都属于标准型《雅》诗。这说明标准型的《雅》诗体制出现在成王之后,到宣王时期得以确立和成熟。

四、标准型《雅》诗文本形态、结构与相关题材的对应

文本形态和结构模式属于标准型的《雅》诗,许多类型的文本形态和结构往往与相关题材存在对应关系,这种情况以周宣王时期的《雅》诗最为典型。比如《小雅》的《采薇》、《出车》、《六月》,《大雅》的《云汉》、《常武》,都是以战争为题材,无一例外都是每首诗6章,每章8句,全诗48句。再如《大雅》的《崧高》和《烝民》分别赞美周宣王时期的申伯和仲山甫,两首诗各八章,每章

8句,每首诗64句,文本形态和结构完全相同。沿着这个线索进一步考察,还会发现标准型《雅》诗某种文本形态、结构与相关题材相对应的例证,现将较为明显者列表如下:

标准型《雅》诗文本形态、结构模式与相关题材对应表

文本形态、结构	篇 名	题 材
4章,每章4句 4×4	《小雅·南有嘉鱼》	宴饮、颂扬君子
	《小雅·湛露》	宴饮、颂扬君子
	《小雅·菁菁者莪》	受赏赐,颂扬君子
	《小雅·桑扈》	宴饮、颂扬君子
	《小雅·鸳鸯》	休闲、颂扬君子
	《小雅·瓠叶》	宴饮、颂扬君子
	《小雅·采芣》	女子思念外出渔猎的丈夫
	《小雅·隰桑》	女性喜见君子
	《小雅·何草不黄》	征夫苦于行役
4章,每章6句 6×4	《小雅·蓼萧》	宴饮、颂扬君子
	《小雅·吉日》	周王狩猎
	《小雅·白驹》	挽留为公为侯的客人
	《小雅·裳裳者华》	颂扬尊贵的君子
	《大雅·假乐》	颂扬周天子
6章,每章4句 4×6	《大雅·旱麓》	颂扬君子、祭祀神灵
	《大雅·下武》	颂扬周族祖先、成王
6章,每章6句 6×6	《小雅·天保》	祭祖、祝福
	《小雅·信南山》	祭祖、祈福
	《小雅·小宛》	怀念先人、自悼
6章,每章8句 8×6	《小雅·采芣》	征伐獯豸
	《小雅·出车》	南仲伐獯豸、西戎
	《小雅·六月》	尹吉甫伐獯豸
	《大雅·江汉》	周宣王命召虎征徐方
	《大雅·常武》	周宣王命南仲征徐方
	《小雅·巧言》	怨刺、讨伐谗人

文本形态、结构	篇 名	题 材
6 章,每章 12 句 12 × 6	《小雅·楚茨》	叙述祭祀全过程
	《大雅·韩奕》	韩奕朝觐、祭路神、娶妻
8 章,每章 4 句 4 × 8	《小雅·车攻》	君子狩猎
	《大雅·行苇》	贵族宴饮、比射
	《大雅·既醉》	对君子祭祀的祝福
	《小雅·角弓》	劝告贵族不要疏远兄弟亲戚
	《小雅·白华》	申后被疏远自我伤悼
8 章,每章 6 句 6 × 8	《小雅·采芣》	方叔征伐荆楚
	《小雅·何人斯》	苏公刺暴公
8 章,每章 8 句 8 × 8	《大雅·崧高》	赞美申伯
	《大雅·烝民》	赞美仲山甫
	《小雅·十月之交》	刺周幽王朝廷弊政
	《小雅·小弁》	自我伤悼、批判谗言
	《小雅·板》	伤悼周厉王朝廷弊政
	《大雅·荡》	批判周厉王朝廷暴政

如上表所示,标准型《雅》诗的文本形态和结构共九种类型,这九种类型的文本形态和结构,与六种相关的题材对应,分别梳理如下:

第一类题材是贵族成员闲暇状态的群体之乐及孤独者的伤悼,与这类题材相对应的文本形态和结构有两种:一种是每首诗四章,每章四句,每首诗由 16 句组成的作品,即 4 × 4 类型。第二种是每首诗八章,每章四句,每首诗由 32 句组成的作品,即 4 × 8 类型。这两种类型各有系列作品,既包括正雅,又包括变雅。每篇作品四章,每章四句类型的九首诗均出自《小雅》,前八首是正雅,后一首是变雅。前八首都是以休闲状态为背景,表现贵族群体的休闲娱乐,其中包括男女相会。最后一首《何草不黄》表现征夫奔波劳顿、孤独行役之苦,与前面几首诗的意蕴相反。每首诗八章,每章四句,即 4 × 8 类型的作品,同样与这类题材相对应。《小雅·车攻》,《大雅》的《行苇》和《既醉》,其中出现的贵族成员都属于休闲状态,享受着群体相聚的欢乐。而《小雅》的《角弓》和《白华》,其主角都是被疏远的对象,感到孤

独寂寞,与《车攻》、《行苇》、《既醉》形成鲜明的对照。 4×4 和 4×8 这两种类型的作品,其中正雅和变雅的情感基调相反,价值取向一致,都以群体为本位,二者是正反相成的关系。从艺术表现上看, 4×4 类型比较简单明快,而 4×8 类型则显得繁复细密。这两种类型的诗歌之所以和同类题材相对应,就在于它们都是四句成章,而每首诗的句数或是 16,或是 32,两者之间存在倍数关系。

第二类题材是颂扬周王或叙述周王的闲暇娱乐,与这种题材相对应的文本形态和结构有几个类型:一个是每首诗四章,每章六句,即 6×4 类型;另一种是每首诗六章,每章四句,即 4×6 类型。这两个类型的诗歌每篇作品的句数相等,都是 24 句,所以都用于表现同一种题材。这两种类型的诗共七篇,其中有四篇作品明显与周王有关。《小雅·吉日》是天子狩猎诗,《诗》毛序称:“《吉日》,美宣王田也。”诗中提到“漆沮之从,天子之所”。“悉率左右,以燕天子”,是西周天子进行狩猎的明证。《小雅·白驹》是挽留客人之诗,所挽留的客人有“皎皎白驹”,作者称他是“尔公尔侯”,以白马驾车的公侯,其身份应是朝见周王的诸侯国君主,《周颂·有客》就提到白马客人,挽留的客人是诸侯国君主,进行挽留的显然是周王。《大雅》的《假乐》提到“宜君宜王,媚于天子”,所颂扬的君子指的就是周王。《大雅·下武》提到“三后”,后面都是歌颂周成王。《小雅》的《蓼萧》,古注认为是诸侯在宴会上祝福周王的诗。陈子展称:“《蓼萧》,《序》说‘泽及四海’,盖谓此为燕远国之君之乐歌。三家无异义。”^①《小雅·裳裳者华》是周王赞美来朝诸侯的作品。至于《大雅·旱麓》,陈子展称:“《旱麓》,盖文王受祖之诗。《序》说可不谓误,三家无异义。”^②古注认为是歌颂周文王祭祖得福,虽然未必确切,但也是赞美周王之诗,其中的君子指的是周王。总之, 6×4 和 4×6 这两种类型的诗歌,都是以周王为表现对象或背景,并且出现的都是闲暇吉祥的事象。

第三类题材是对祖先的祭祀和对先人的怀念,与这种题材相对应的诗歌样式是每首诗六章,每章六句,全诗 36 句,采用的是 6×6 的模式。这类作品

① 陈子展:《诗经直解》,复旦大学出版社,1985 年版,第 570 页。

② 陈子展:《诗经直解》,第 881 页。

有《小雅》的《天保》和《信南山》，都属于正雅。《天保》云：“禴祠烝尝，于公先王。”《信南山》反复出现“献之皇祖”、“享于祖考”、“先祖是皇”等句子，确定无疑是祭祀祖先的诗歌。《小雅·小宛》是变雅，首章写道：“我心忧伤，念昔先人。明发不寐，有怀二人。”作品以怀念已故的父母作为首章，和《天保》、《信南山》对祖先的祭祀异曲同工，都是指向以往、过去，重视和前人的血缘关系。尽管这三首诗有正雅变雅之分，但采用的都是6×6的诗歌样式。

第四类题材是征讨外敌和讥刺谗佞，和这类题材相对应的诗歌样式有两种：一种全诗六章，每章八句，采用的是8×6模式；另一种是全诗八章，每章六句，采用的是6×8模式。两种样式都是每首诗48句，句数相等。《小雅》的《采薇》、《出车》、《六月》，《大雅》的《江汉》、《常武》，都作于周宣王时期，叙述周王朝对四方的征讨，采用的都是8×6的诗歌样式。《小雅·采芣》也是作于周宣王时期，叙述对外征讨，采用的是6×8的模式。以上六首诗都是战争题材，属于正雅。《小雅》的《巧言》、《何人斯》属于变雅，前者揭露抨击谗人，后者古注称苏公刺暴公，也是怨刺诗。这两首变雅和上述六首以战争为题材的正雅一样，分别采用8×6和6×8两种诗歌样式，这是因为对外征伐和对内讥刺谗佞，都属于反击性行为，故采用同类诗歌样式。8×6和6×8两种诗歌样式具有相同的承载，就在于两种模式的作品每首诗的句数相同，因此可以通用。

第五类题材是全程叙述重要事件，与这类题材相对应的诗歌样式是每首诗六章，每章12句，全诗72句，采用的是12×6的模式。属于这类题材的作品有《小雅·楚茨》和《大雅·韩奕》。《楚茨》具体叙述祭祀的整个流程，其中包括祭品的准备、加工、摆放，祭祀过程中的迎神、送尸，以及祭祀之后的聚餐，是《诗经》中对于祭祀叙述得最为详尽的作品。《大雅·韩奕》叙述周天子对韩侯的策命，韩侯的来朝及得到的赏赐，韩侯的出行祭路，显父为他饯行，还有韩侯的迎亲场面。最后是对韩地物产、地理的描写，以及韩城的营建、韩侯的贡品。《诗经》的叙事作品，《韩奕》的篇幅最长，也写得最为铺张。祭祀和封建诸侯是周王朝的重要事项，因此这两首诗采用相同的文本形态和结构。

第六类题材是对美德懿行的颂扬和对恶行弊政的批判，与其相对应的诗

歌样式是每首诗八章,每章八句,全诗 64 句,采用的是 8×8 的模式。这类作品有正雅,也有变雅。正雅是《大雅》的《崧高》和《烝民》,分别颂扬周宣王的母舅申伯和朝廷大臣仲山甫,是两首美德懿行的赞歌。《变雅》有《小雅》的《十月之交》、《小弁》,《大雅》的《板》、《荡》。《十月之交》作于周幽王时期,批判幽王的弊政。《小弁》相传是幽王太子宜臼被黜所作,虽然未必如此,但其中对时政的怨刺非常明显,是在自我伤悼过程中流露出来的。《大雅》的《板》和《荡》都是批判周厉王的暴政。采用 8×8 模式的作品,正雅和变雅形成对比鲜明的两极,美和丑,善和恶,颂扬与批判,分别成为正雅和变雅的承载,使诗歌样式相同而基调相反,而惩恶扬善的指向则是一致的,只是正雅旨在扬善,变雅则主要是惩恶,形成比较明确的分工。

五、标准型《雅》诗的文本形态、结构所承载的理念

标准型《雅》诗的文本形态、结构与相关题材之间的对应关系,反映出那个时代诗歌创作的许多重要理念。

一是对于诗歌规则的重视。相关题材要选择与其对应的诗歌样式,是当时一种重要的理念。为诗歌的题材所制约,诗歌的样式是事先已经确定的,根据题材选择相应的文本形态和结构,成为诗歌创作的规则,这与后代对于诗体的选择有相似之处。每篇作品的章数、每章的句数都是固定的,相应的题材必须纳入作品样式的规范之中。这种对于规则的重视,是诗词格律化理念的最初萌芽。

二是对于等级、秩序的遵从。标准型《雅》诗渗透等级制所产生的理念,强调在诗歌样式上体现出等差、秩序。比如 4×4 、 4×8 结构模式的正雅主要表现贵族生活的闲暇快乐,其中出现的贵族成员虽然等级有高有低,但是没有天子充当主角的作品。而 6×4 、 4×6 结构模式的作品,无一例外都与天子相关,作品的表现对象或背景属于更高等级和层面。《小雅》的《吉日》和《车攻》都是狩猎诗,《吉日》叙述周王狩猎,采用 6×4 的结构模式;《车攻》是高层贵族狩猎,采用的是 4×8 结构模式。这两首诗在编排上前后相次,题材相近,但诗歌样式不同,体现出等级差别。

三是对于诗的文本形态、结构模式的量化理念。每种文本形态、结构模

式都有量的规定,体现在每章的句数和全篇的章数两个方面,等级、秩序通过具体的数量体现出来。表现普通贵族闲暇之乐采用 4×4 和 4×8 两种结构模式, 4×4 结构模式用以表现一般的闲暇之乐,而 4×8 结构模式所展示的闲暇之乐则场面宏阔、内容丰富、气氛热烈,是更高层面的闲暇之乐。表现普通闲暇之乐的诗歌每首16句,而表现更高层面闲暇之乐的诗歌每首32句,是前者的二倍,用诗句数量的倍增显示娱乐程度的强化。以对外征战为题材的正雅,其结构模式或是 8×6 ,或是 6×8 ,尽管文本形态有差异,但每首诗都是48句,两类结构模式在诗句数量上保持均衡,二者处于平等的地位,没有轻重高低之分。《大雅》的《崧高》、《烝民》分别颂扬申伯和仲山甫,采用的都是 8×8 的结构模式。二人政治地位相当,为他们所写的两篇赞诗,都用相等数量的诗句。

四是正反相成的理念。标准型《雅》诗有正雅,也有变雅,有的文本形态和结构模式对正雅和变雅兼容并蓄,同一种文本形态和结构模式出现两种不同类型的作品。正雅和变雅采用同一种文本形态和结构模式的作品,有的殊途同归,有的异曲同工,还有的是形同而神异。两者之间所形成的多种关系,体现的都是正反相成的理念。正雅是顺向叙事抒情,变雅则是逆向进行展示,采用同一种文本形态和结构模式的正雅、变雅诗组出现的是正反相成、双向互动的格局。

五是因材立体的理念。标准型《雅》诗有多种文本形态和结构模式,这与题材的丰富密切相关。有些题材比较简单,用较少的诗句就可以展示出来,如普通贵族常见的闲暇之乐,采用的就是 4×4 的结构模式,每首诗只有16句,在标准型《雅》诗中篇幅最短。而对于重大题材来说,则采用较多诗句的文本形态和结构模式,每章的句数多,全诗的章句也多。《小雅·楚茨》和《大雅·韩奕》都属于重要题材,采用的是 12×6 的结构模式,是一种适于宏大叙事的诗歌样式。这两首诗各72句,在标准型《雅》诗中篇幅最长。

文本形态、结构模式是直接呈现出来的作品外观,透视《小雅》、《大雅》的文本形态、结构模式,不仅可以发现它们标准型作品与相关题材的彼此对应,还可以体味到文本形态、结构模式所渗透的多种理念,从而把对作品的关

照从外部深入到内部和深层。

第四节 《颂》诗的篇章结构

《诗经》有《周颂》、《鲁颂》、《商颂》，统称《三颂》。《颂》是用于祭祀的古诗，在文本形态上有自己特殊的规定。可是，《颂》既然是古诗，它的文本形态和结构方式必然有与《风》诗和《雅》诗相通之处。《三颂》出自不同地域，古诗创作所跨越的时段很长，由此造成它文本形态和结构方式的多样性。

一、《周颂》的文本形态

《周颂》共 31 篇，都是单章成篇，各篇文本形态的一个重要差异就是偶数句成篇还是奇数句成篇。《周颂》奇数句成篇的诗 14 首，偶数句成篇的诗 17 首。另外，《烈文》13 句，《天作》7 句，这两首诗结尾句都是呼唤语，这两首诗也属于偶数句成篇的类型。《周颂》的一首诗相当于《风》和《雅》的一章，只是个别作品因为篇幅过长例外。《国风》160 首，偶数句成章的 122 首，占总数的 60%。《雅》诗 105 首，纯以偶数句成章的 92 首，占 87%。《国风》和《雅》诗都是以偶数句成章为主，《周颂》的文本形态同样体现这一个准则，31 首诗有 19 篇属于偶数句成篇类型，占总数的 61%，与《风》诗的比例相当，而低于《雅》诗。

对《周颂》的奇数句成篇和偶数句成篇的诗作进行历史考察，会发现这两种文本形态历时性的消长。

《武》、《酌》、《桓》、《赉》、《般》、《时迈》，这六篇作品是大武乐章的古诗，是武王伐纣之后所作，相传出自周公之手，在周诗有具体年代可考的作品中，这几首诗产生的时段最早。

上述六首诗中，奇数句成篇的四首：《武》7 句、《桓》9 句、《般》7 句、《时迈》15 句。偶数句成篇两首：《酌》8 句、《赉》6 句。作于周初的大武乐章古诗，是以奇数句成篇为主，占总数的三分之二。

出于成王之手的告庙诗共四首：《闵予小子》11 句、《访落》12 句、《敬》12 句、《小毖》七句。成王告庙诗，奇数句和偶数句成篇者各占一

半,和大武乐章相比,偶数句成篇的比例有所提高。成王告庙诗作于大武歌诗之后,从大武歌诗到成王告庙诗,呈现的是偶数成篇增多而奇数成篇者减少的趋势。

再看有具体时段可考、作于成王之后的《周颂》篇目。《昊天有成命》全诗如下:

昊天有成命,二后受之。成王不敢康,夙夜基命宥密。于缉熙单厥心,肆其靖之。

这首诗主要歌颂周成王,当是作于成王逝世之后,产生在康王时期的可能性较大。全诗六句,是偶数句成篇。通常断为七句,把“于缉熙”作为单独一句。“缉熙”一词,在《周颂》其他作品中也可以见到。《维清》:“维清缉熙,文王之典肇禋。”《载见》:“烈文辟公,绥以多福,俾缉熙于纯嘏。”《敬之》:“日就月将,学有缉熙于光明。”在《维清》、《载见》和《烈文》中,“缉熙”都是与其它词语相组合而成句子,它自己并不单独成句,因此,《昊天有成命》也应是“于缉熙单厥心”为一句,不能以“于缉熙”为句。这首歌颂成王的诗是偶数句成篇,由六句组成。

《执竞》开头一段写道:“执竞武王,无竞维烈。不显成康,上帝是皇。”作品歌颂武王、成王、康王,作于康王之后,当是昭王、穆王时期的诗歌。全诗14句,也是偶数句成篇。

《噫嘻》全诗如下:

噫嘻成王,既昭假尔。率时农夫,播厥百谷。骏发尔私,终三十里。亦服尔耕,十千维耦。

这首诗歌颂成王,作于康王时期的可能性较大。全诗8句,还是偶数句成篇。

《周颂》作于成王以后有具体写作时段可考的诗歌,其文本形态都是偶数句成篇。出自成王本人的四首诗,偶数句成篇的占一半。而作于此前的大武诗,却是奇数句成篇者占多数。这些事实表明,《周颂》的文本形态经历了一

个变化过程。周成王之前,奇数句成篇者居多。成王之后,偶数句成篇占主导地位。成王时期是文本形态演变的阶段,是由奇数句成篇为主向偶数句成篇为主的转折期。

排在《周颂》最前面的三首诗,都是偶数句成篇:《清庙》8句,《维天之命》八句,《维清》四句。其中《维清》全文如下:

维清缉熙,文王之典肇禋,迄用有成,维周之禎。

这首诗四句,其中禋与禎押韵,是二、四句入韵。许多注本以“肇禋”两字为一句,遂将作品割裂为五句,是一种误读。

《清庙》是祭祀文王时宗庙所用歌诗,并在天子大射、大飨、视学养老、大祭祀,以及两君相见礼仪演唱。关于它的产生年代,《诗》毛序称:“《清庙》,祀文王也。周公既成洛邑,朝诸侯,率以祀文王焉。”据今本《竹书纪年》记载,诸侯到洛邑朝觐是在成王七年。由此看见,《清庙》当是作于成王七年。《维天之命》是祭祀文王的诗歌,《诗》毛序:“《维天之命》,太平告文王也。”陈奂认为作于周公居摄六年之末的制礼作乐之后,他写道:

《书·雒诰》篇《大传》云:“周公摄政,六年制礼作乐,七年致政。”
《维天之命》,制礼也。《维清》,作乐也。《烈文》致政也。三诗类矣。^①

照此说来,《维天之命》、《维清》、《烈文》,都是周公制礼作乐时期产生的,晚于大武歌诗和成王告庙诗。

《周颂》排在《维清》后面的是《烈文》和《天作》。《烈文》13句,结尾是“於乎,前王不忘。”这是独立的句子,属于祭祀的呼唤语,前面12句都是每两句为一组,排列整齐。因此,《烈文》的主干部分是偶数句成篇。相传这篇作品出自周公之手,和周公制礼作乐相关。《天作》全诗如下:

① 陈奂:《诗毛氏传疏》卷二十六,北京中国书店1984年据漱芳斋1851年版影印本。

天作高山，大王荒之。彼作矣，文王康之。彼徂矣，岐有夷之行。子孙保之。

这首诗七句，其中“子孙保之”，属于诗末呼唤语，与《烈文》的“於乎前王不忘”属于同一类型。《天作》前面六句隔句入韵，荒、康、行，用阳部韵。《天作》是祭祀岐山的歌诗，提到太王古公亶父和文王，这首诗出自周公之手的可能性居多。

综上所述，《周颂》排在前面的几首诗，或是偶数句成章，或是主干部分由偶数句构成，篇末加一句呼唤语。这几首诗都和周公有关联，是他制礼作乐的产物。由此看来，《周颂》由前期奇数句成篇为主，变为偶数句成篇为主，这个转折确实发生在周成王时期，是以周公制礼作乐为界限。周公制礼作乐之前，《周颂》歌诗奇数句成篇者居多，大武歌诗是武王灭商之后不久产生的，作于周公制礼作乐之前，奇数句成篇居多。《周颂》排在前面的从《清庙》到《天作》，是周公制礼作乐的产物，所以，或是偶数句成章，或是主干部分为偶数句，结尾加上呼唤语。

把周公制礼作乐定为《周颂》文本形态转变的契机，这从《诗经·豳风》也可以得到印证。产生于周公东征之前的《七月》每章11句，周公作于成王即位之初的《鸛鸣》每章5句，这里的一章，相当于《周颂》单独一首诗，用的是奇数句。而作于周公东征之后的《东山》每章12句，《破斧》每章6句，都是偶数句成章，相当于《周颂》的偶数句成篇。周公东征之后制礼作乐，《东山》、《破斧》当是周公东征之后、制礼作乐之前幽地产生的诗歌，采用的是偶数句成章的样式。与此相应，同时期的《周颂》歌诗，也是以偶数句成篇为主。从此之后，偶数句成篇成为《周颂》的标准形态，成王以后具体写作时段可考的《周颂》诸诗，采用的都是偶数句成篇的样式。

二、《周颂》的句组结构

《周颂》的句组结构主要有两种类型：一种是每两句为一组，另一种是三句为一组。奇数句成篇的作品，其中必然既有两句为一组者，又有三句为一组者。偶数句成篇的作品，可以是纯两句为一组，也可以出现三句为一组的

情况。如果对于偶数句成篇的相关诗歌进行对比,可以发现《周颂》句组结构选择方面的历史差异。现将大武歌诗、成王告庙诗、周公制礼作乐、成王以后的诗偶数成篇作品的结构列表对照如下:

偶数成篇作品句组结构统计

类 别	篇 名	句 数	句组结构
大武歌诗	《酌》	8	2 + 2 + 2 + 2
	《赉》	6	3 + 3
成王告庙诗	《访落》	12	2 + 2 + 2 + 2 + 2 + 2
	《敬之》	12	3 + 3 + 2 + 2 + 2
周公制礼作乐诗	《清庙》	8	2 + 2 + 2 + 2
	《维天之命》	8	2 + 2 + 2 + 2
	《维清》	4	2 + 2
成王之后的诗	《昊天有成命》	6	2 + 2 + 2
	《执竞》	14	2 + 2 + 3 + 3 + 2 + 2
	《噫嘻》	8	2 + 2 + 2 + 2

从上表可以看出,周公制礼作乐以前的大武歌诗、成王告庙诗,虽然作品是偶数句成篇,但其中兼用两句为一组和三句为一组的结构方式,是两种结构类型相错杂。而周公制礼作乐所产生的歌诗,则采用单一类型的结构,都是两句为一组,没有例外。另外,周公制礼作乐所产生的《烈文》、《天作》两诗,主干部分是偶数句,一为12句,一为6句,也都是两句为一组,和《清庙》、《维天之命》、《维清》的句组结构完全一致。成王以后偶数句成篇的作品,以两句为一组成为主导的结构方式,三句为一组则处于次要地位。统计结果表明,周公制礼作乐,不但使《周颂》相关作品由奇数句成篇、偶数句成篇相错杂,向偶数句成篇为主转变,而且句组结构也向两句为一组演进,篇句结构和句组结构都以偶数的形式出现。

《周颂》句组结构在周公制礼作乐前后所发生的变化,同样可以从《国风·豳风》中得到印证。《七月》计八章,每章11句,各章兼用两句为一组和三句为一组的结构方式。《鸛鸣》每章五句,同样兼用上述两种结

构方式。作于周公东征之后的《东山》、《破斧》则不同,它们所采用的都是两句为一组的结构方式。《东山》各章均12句,每两句一组,分为六组。《破斧》每章6句,两句为一组,每章三组。《东山》、《破斧》的句组结构,与《周颂》的《清庙》、《维天之命》、《维清》完全一致,它们生成于同一时段,都作于周公东征之后。《周颂》其他偶数句成篇的作品,以两句为一组者居多。《思文》8句,分为四组,句组结构是2+2+2+2。《振鹭》8句,句组结构与《思文》相同。《潜》六句,句组结构是2+2+2。《雍》16句,分为八组,每两句为一组。《有客》12句,分为六组,每两句为一组。《我将》10句,采用的是2+3+2+3的句组结构,兼用两种组合方式,较为特殊。《载见》也较为特殊,全诗14句,分为六组,前四组各两句,后两组各三句,句组结构是2+2+2+2+3+3。《我将》是祭祀上帝和文王的歌诗,《载见》叙述诸侯始见成王,参加祭祀祖先的活动。《我将》和《载见》产生的年代较早,当作于周公制礼作乐之前,因此兼用两句为一组和三句为一组的结构方式。《思文》、《振鹭》、《潜》、《雍》、《有客》,都是每两句为一组,是周公制礼作乐之后产生出来的。

《周颂》有两组内容相近的诗,一组是《臣工》和《噫嘻》,另一组是《载芟》和《良耜》,都是和农业相关的作品。根据它们的句组结构进行分析,可以对诗歌产生的时间作出基本认定。

《噫嘻》是歌颂成王之诗,作于康王时期的可能性居多,全诗八句,每两句为一组,句组结构是2+2+2+2。《臣工》15句,前12句每两句为一组,分为六组,最后一组三句,句组结构以两句为一组占绝对优势。由此判断,它和《噫嘻》的写作年代相去不远,略早于《噫嘻》,作于成王时期的可能性较大,应是周公制礼作乐之后产生出来的。

《载芟》共31句,在《周颂》中篇幅最长。全诗两句为一组者5例,三句为一组者7例,两类结构的句组没有排列规则可寻。5例两句为一组者分置三处,7例三句为一组者亦分置三处,在数量上也没有固定的配置。这首诗兼用两种句组结构,而且是无序排列,应当是周公制礼作乐之前就已经出现的祭歌。《良耜》23句,除中间有1例三句为一组,其余均是每两句为一组。两句为一组者10例,三句为一组者只有1例。依此推断,《良耜》当是作于周公制

礼作乐之后,在时间上晚于《载芣》。

三、《鲁颂》的文本形态和篇章结构

《周颂》不分章次,《鲁颂》四篇则都划分章次,从总体上看,《鲁颂》的文本形态与《雅》诗和《国风》相近,而与《周颂》相去甚远。

《鲁颂》四篇,各首诗的篇章结构没有完全相同者,各首诗所采用的篇章结构不相重复,每篇都有自己独立的方式。

《驹》诗四章,每章八句,采用的是 8×4 的结构模式。这种篇章结构不见于《大雅》和《国风》,只是《小雅·无羊》是全诗四章,每章八句。《驹》采用的是以往极其罕见的篇章结构模式,只有《小雅·无羊》与其相同。《小雅·无羊》是牧羊曲,《鲁颂·驹》是养马歌,由于两诗的题材相近,所以《驹》的篇章结构取自《小雅·无羊》,否则,二者不会如此巧合。

《有骅》诗共三章,每章九句,其中各章结尾均为“于胥乐兮”,属于感叹语。如果不计这句感叹语,那么,各章九句变成八句,全诗的篇章结构就是 8×3 。采用这种结构模式的作品在《诗经》中较为常见。《国风》有《周南·汉广》、《郑风·将仲子》、《魏风·硕鼠》、《唐风·蟋蟀》、《唐风·山有枢》、《唐风·采芣》,《小雅》有《鹿鸣》、《绵蛮》。显然,《鲁颂·有骅》是利用《诗经》原有作品 8×3 的篇章结构模式,并且加以改造,在各章末尾加缀感叹句,使得作品与已有的 8×3 篇章结构的诗歌相区别。《有骅》叙述鲁国宫廷的宴饮之乐。《唐风》的《蟋蟀》、《山有枢》都流露出及时行乐的情调。《小雅》的《鹿鸣》、《绵蛮》都反复提到饮食之乐。《鲁颂·有骅》借鉴 8×3 的篇章结构模式,也有内容方面的考虑。

《泮水》共8章,每章8句,全诗64句,采用的是 8×8 的篇章结构模式。这种结构模式见于《大雅》的《崧高》、《烝民》、《板》、《荡》,《小雅》的《十月之交》、《小弁》,《鲁颂·泮水》是沿袭已有而且比较常见的篇章结构模式,没有加以改变。《泮水》是表现鲁僖公美德和功绩的赞歌,对这位君主多有溢美之词。而采用 8×8 结构模式的《雅》诗,有正雅,也有变雅。其中正雅是《崧高》和《烝民》,分别歌颂申伯和仲山甫,他们都是周宣王时期的重要人物,申伯是周宣王的母舅,仲山甫是朝廷重臣。周宣王是中兴之主,《泮水》中的僖公也

是作为鲁国的中兴之主出现。《鲁颂·泮水》沿用 8×8 的篇章结构模式,表达的是僖公使鲁国中兴的观念。

《閟宫》长达120句,是《诗经》中最长的作品。关于它的章次,古今注家有多种划分方式。其中高亨的《诗经今注》和程俊英的《诗经译注》分别作了如下划分:

《閟宫》章次及各章句数统计

书名	章次及各章句数												
《诗经今注》	一	二	三	四	五	六	七	八	九	十	十一	十二	章次
	17	12	9	13	8	8	9	8	8	8	10	10	句数
《诗经译注》	一	二	三	四	五	六	七	八	九				章次
	17	17	17	16	17	8	8	10	10				句数

从上表可以看出,无论把《閟宫》划分为12章,或是9章,都无法找出作品篇章结构所遵循的固定准则。第一,各章句数相差悬殊,多的达到每章17句,短的则只有8句。各章句数参差不齐,按照两种章次划分进行计算,各章句数多达四类以上,从8句到17句,中间多类句数相错杂。第二,句数不等的章次,其排列没有规则,而是散漫分布。由此看来,无论每章的句数,还是章次的排列,《閟宫》所体现的不是整齐、次序和规则,而是处于无序状态,是对原有各种篇章结构模式的颠覆,并且颠覆得比较彻底。《閟宫》的篇章结构如此杂乱无序,不但在正雅中见不到,就是在变雅中篇章结构以无序状态出现的作品,其杂乱程度也与《閟宫》相差甚远。

《鲁颂》的文本形态与《雅》诗及某些《风》诗相近,但其篇章结构则是呈现多种走向。有的原封不动沿用《诗经》原有模式,有的在借鉴过程中稍加改造,还有的则是颠覆正雅的模式,片面发展变雅模式的无序和错杂的一面。

四、《商颂》的文本形态和篇章结构

《商颂》五篇,其文本形态和篇章结构的总体风貌比较清晰:篇幅有长短之别,结构有分章与不分章的差异。《那》、《烈祖》、《玄鸟》三诗不分章,篇幅

较短,分别是22句、23句和28句。《长发》和《殷武》划分章次,篇幅较长。《长发》七章51句;《殷武》六章,37句。诗歌发展的一般规律是篇幅由短变长,章次由不加划分到仔细划分。按照一般规律进行判断,必然得出《那》、《烈祖》、《玄鸟》产生的年代早,而《长发》、《殷武》晚出的结论。

《商颂》所呈现的总体风貌一目了然,可是,如果进一步对各首诗内部结构加以考察,会发现与明晰的外部风貌相矛盾的因素,从而为确定它们的创作时段提供可靠的参照。

《那》、《烈祖》都是22句,都以“顾予烝尝,汤孙之将”结尾,是进行祭祀时的呼唤语。如果暂时不考虑这两句,那么,两首诗的主干部分都是20句。对这20句按照四句一章进行划分,就变成整齐的由五章组成的诗歌。先看《那》:

猗与那与!置我鞀鼓。奏鼓简简,衍我烈祖。
 汤孙奏假,绥我思成。鞀鼓渊渊,嘒嘒管声。
 既和且平,依我磬声。于赫汤孙!穆穆厥声。
 庸鼓有馥,万舞有奕。我有嘉客,亦不夷怿。
 自古在昔,先民有作。温恭朝夕,执事有恪。

把《那》诗主干部分按照四句一章进行划分,就变成每章四句,由五章组成的作品。这五章在内容上各有侧重,前四章依次突出的乐器是鞀鼓、管乐、磬、庸鼓。第五章歌颂祖先美德。前面一章和后面两章用鱼部韵,中间两章用耕部韵。每四句中或是两句押韵,或是三句押韵,其中第三句不押韵,是标准的四言成句、四句成章体制,与《诗经·国风》许多作品的文本形态和章节结构相同。

再看《烈祖》的主干部分:

嗟嗟烈祖!有秩斯祜。申锡无疆,及尔斯所。
 既载清酤,赉我思成。亦有和羹,既戒既平。
 饔飧假无言,时靡有争。绥我眉寿,黄耇无疆。
 约軹错衡,八鸾鸛鸛。以假以享,我受命溥将。

自天降康，丰年穰穰。来假来飧，降福无疆。

将这 20 句划分为五章，同样层次分明，各章相对独立，所表现的各有侧重。首章赞扬祖先美德，第二章叙述祭祀所用的食物，第三章感谢神灵的庇护，第四章向祖先报告前来祭祀，最后一章诸神灵降福。每章四句，有两句或三句入韵。第一章用鱼部韵，第二章用耕部韵，第三章阳部通韵，第四、五章用阳部韵。《烈祖》主干部分同样分解为整齐的五章诗。

由此可见，《那》、《烈祖》虽然没有划分章次，表面形态给人以混沌一体的印象，实际上却是有清晰的层次，严密的结构，可以分解为五章。它们遵循的是四句成章、五章成篇的准则，有方圆规矩可寻。可是，它的结构模式、方圆规矩却是潜藏在混沌一体、不分章次的文本形态之下，不易被人发现。

《玄鸟》也没有划分章次，如果按照诗歌的内容、层次进行划分，22 句诗的句子组合方式是：5 + 5 + 4 + 5 + 3。22 句出现三种组合方式，即分别是五句为一组，四句为一组，三句为一组。这三种组合方式的诗句的排列，又没有规则和顺序。先是两个五句组合，中间四句组合，后面是五句组合，三句组合，各种组合是无序排列，它的结构是散乱的。

《长发》、《殷武》两诗，一为七章，一为六章，两篇各章句数如下表所示：

《长发》、《殷武》章次、句数统计表

篇 名	句 数	章 次						
		一	二	三	四	五	六	七
《长发》		8	7	7	7	7	9	6
《殷武》		6	7	5	6	6	7	

从上表可以看出，《长发》、《殷武》虽然划分章次，但是，各章句数有多有少，总共十三章诗出现五种类型的章句结构，即五句成章，六句成章，七句成章，八句成章。各种类型的章句结构，在各章诗中的排列没有固定的规则，而是散漫分布，无秩序可寻。《长发》、《殷武》和《玄鸟》一样，它们的篇章结构

散漫无序,没有固定的模式,与《那》、《烈祖》的井然有序形成鲜明的对照。诗歌文本形态、篇章结构的演进遵循的是从无序到有序的规律,通常情况下如此。既然是这样,篇章结构井然有序的《那》、《烈祖》应是后来出现的作品,产生的时间晚于篇章结构处于无序状态的另外三首诗。

《长发》、《殷武》两诗总共十三章,其中有六章是七句组成,接近总章数的一半。七句成章的作品在《诗经》中也存在,他们分别是《召南·草虫》、《邶风·北门》、《邶风·柏舟》、《邶风·桑中》、《卫风·硕人》、《唐风·鸛羽》、《小雅·黄鸟》。《诗经》全篇都是七句为一章的诗共七首,其中四首出自卫国。卫国处于殷商故地的中心地带,《商颂》出自殷商贵族之手,由此看来,《商颂》的《长发》、《殷武》往往七句成章,体现的是殷商文化的特点,这种特点很早就已经形成,与周诗偶数句成章的习惯迥然有别。

每七句为一章,有多种组合方式,现将有关作品七句成章情况统计如下:

《诗经》七言成章类型统计

篇名	七句成章类型	备注
《召南·草虫》	2+2+3	全诗一致
《邶风·北门》	2+2+3	全诗一致
《邶风·柏舟》	2+3+2	全诗一致
《邶风·桑中》	2+2+3	全诗一致
《卫风·硕人》	2+2+3	全诗一致
《唐风·鸛羽》	2+3+2	全诗一致
《小雅·黄鸟》	3+2+2	全诗一致
《商颂·长发》	3+2+2	第二章
《商颂·长发》	2+2+3	第三章
《商颂·长发》	2+2+3	第四章
《商颂·长发》	2+2+3	第五章
《商颂·殷武》	2+2+3	第二章
《商颂·殷武》	2+2+3	第六章

从上表统计可以看出,在七句成章多种组合方式中,《商颂》中七句组成的章次绝大多数都是采用2+2+3模式,六章中五章如此。而在《诗经》其他全是七句成章的作品中,卫国诗歌运用2+2+3组合模式的比例最高,四首诗有三首采用这种组合模式。《商颂》与卫地诗歌的内在关联、它们的殷商文化属性再次呈现出来。《商颂》的《长发》、《殷武》,总体上篇章结构是无规则可寻,而具体到七句成章的段落,又有可遵循的规则能够触摸到,是在无序之中潜藏着有序。如果这些七句成章的段落不但句组结构有序,而且章次之间的排列也有序,那就会成为卫国那样七句成章的作品,在体式上变得成熟。《长发》、《殷武》产生的年代较早,它还不可能走到这一步,但却是后来七句成章诗歌的雏形。

第四章 《诗经》的演唱方式

《诗经·国风》在诗、歌、舞三位一体的综合艺术的母体中孕育生成，流传下来的《诗经》文本，是当时供演唱用的歌词。每首诗是一个完整乐章的歌词。《诗经》的篇章、章句结构，反映出当时歌词的基本形态。从这些歌词的篇章、章句入手，可以在一定程度上推断出《诗经》生成期的演唱方式。《诗经》采自周王朝的多个地区，创作年代所跨越的历史时期又比较漫长。这些歌诗在篇章、结构上既有共同遵循的规则，又有许多差异和变化，呈现出极为复杂的状态。通过对这些现象的梳理，一方面可以揭示出当时比较普遍的创作理念、思维模式，同时又能够看到各个地域之间文化上的差异、主流文化与民间文学的互补互动，并为历时性的动态考察提供可靠的依据。

第一节 《国风》的演唱方式

《诗经·国风》都是歌诗，可以配乐演唱。现在流传下来的《国风》文本，都是当时用于演唱的歌词，至于演唱的曲调、方式，以及用于演奏的乐器，多数歌诗都没有明确的记载，已经难以详细了解上述诸方面的情况。尽管如此，《国风》文本毕竟给提供了一些信息，使我们有可能对《国风》歌诗的演唱情况作一些探索。《国风》文本是当时用于演唱的歌词，通过对这些歌词的辨析，可以对当时演唱歌诗的某些细节进行历史还原，从演唱方式、曲调、所用乐器等方面加以梳理，最大限度地再现《国风》诗、歌、舞三位一体的综合艺术风貌。

一、同调演唱的歌诗

《诗经·国风》有多种演唱方式,著名音乐史家杨荫浏把《诗经》的《国风》和《大雅》、《小雅》的演唱方式归纳为十种类型,总结得比较全面。其中第一种类型是一种曲调的重复,即每首歌诗无论分几段,都用同一种曲调进行演唱,不会因段落不同而出现曲调变化的情况。对于这种方式演唱的歌诗,可称为同调歌诗。同调歌诗是用同一种曲调演唱各段歌词,各段歌词的曲调没有变化。依此进行逆向推断,各段歌词形态极其相似的《国风》文本,最有可能属于同调歌诗类型。既然各段歌词极其相似,因此,在进行演唱时各段之间变换曲调的可能性也就极小。《诗经·国风》确实存在一批这种类型的歌诗,全诗几段歌词,只是更换有限的几个字,其余文字全都相同,这以《周南·芣苢》最为典型:

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,薄言枯之。采采芣苢,薄言撝之。

采采,众多之貌。《周南·卷耳》有“采采卷耳”之语,采采也是指众多、繁盛。《芣苢》这首歌诗共三段歌词,每段四句,每句四字,句型非常整齐。在每段歌词中,除了表示动作的两个词语不同外,其余文字全部相同。既然三段歌词的结构、形态如此一致,因此,演唱各段歌词应该采用同一曲调,而不会有所更换。《国风》还有许多属于《芣苢》这种类型的歌诗,各段歌词的相似性虽然不如《芣苢》这样典型,但各段歌词的句数、每句的字数、每段所采用的结构方式基本是一致的。如《周南·桃夭》:

桃之夭夭,灼灼其华。之子于归,宜其室家。

桃之夭夭,有蕢其华。之子于归,宜其家室。

桃之夭夭,其叶蓁蓁。之子于归,宜其家人。

这首歌诗共三段,每段四句,其中有两段歌词在三段中是共用的,每段第四句

歌词只是稍微变动说法而已。至于每段第二句歌词虽然文字差异较大,但都是描写桃花、桃树的形态,功能是一致的。由于各段歌词的相似,演唱各段歌词时也应该是采用同一曲调。

对于《采芣苢》、《桃夭》这类章法、句型、字数整齐一致的古诗,可称为每首古诗字句雷同者,对于它们在《国风》中的分布情况,列表如下:

《诗经·国风》每篇字句雷同情况一览表

地域	歌诗总数	每首歌诗字句雷同篇目名称	字句雷同篇目数	字句雷同篇目比例
周南	11	樛木 蟋蟀 桃夭 兔置 采芣苢 麟之趾	6	54.5%
召南	14	鵲巢 采蘋 甘棠 羔羊 殷其雷 標有梅 小星 江有汜 驹虞	9	64.4%
邶风	19	日月 式微 二子乘舟	3	35%
鄘风	10	柏舟 墙有茨 桑中 鶉之奔奔 相鼠 干旄	6	
卫风	10	考盘 芄兰 河广 有狐 木瓜	5	
王风	10	黍离 君子于役 君子阳阳 扬之水 中谷有蓷 兔爰 葛藟 采芣苢 丘中有麻	9	90%
郑风	21	缁衣 将仲子 叔于田 大叔于田 清人 羔裘 遵大路 有女同车 山有扶苏 蔣兮 狡童 褰裳 东门之墀 风雨 扬之水 出其东门 野有蔓草 溱洧	18	85.7%
齐风	11	还 著 东方之日 卢令 蔽苢 猗嗟	6	54.5%
魏风	7	汾沮洳 园有桃 陟岵 十亩之间 伐檀 硕鼠	6	85.9%
唐风	12	蟋蟀 山有枢 椒聊 绸缪 杕杜 羔裘 鸛羽 无衣 有杕之杜 采芣苢	10	83.3%
秦风	10	蒹葭 终南 黄鸟 无衣 渭阳 权舆	6	60%
陈风	10	东门之池 东门之杨 墓门 月出 泽陂	5	50%
桧风	4	羔裘 素冠 隰有萋楚	3	75%
曹风	4	蟋蟀 鸛鸣	2	50%
豳风	7	东山 破斧 狼跋	3	42.8%
总计	160		97	60.6%

通过上表可以看出,《国风》中每篇字句雷同的篇目占《国风》作品总数的60%多,数量是较大的。这类作品都是同调歌词,即各段歌词采用同一曲调演唱。《国风》中还有许多作品,虽然各段歌词文字差异较大,但每段的句数、每句的字数是完全一致的,各段歌词的章句呈现整齐排列的形态,如《周南》的《关雎》、《葛覃》、《汉广》等。这些各段歌词的章句排列整齐一致的作品,按常理推断也是用同一种曲调演唱者居多,再加上这部分歌诗,那么,《诗经·国风》每首歌诗用同一种曲调演唱的数量更大,比例更高。由此可以得出结论,《诗经·国风》的绝大多数作品是同调歌诗,每首歌诗在当时是用同一种曲调演唱,出现变换曲调的歌诗较少。

通过上表还可以看出,《国风》每篇歌诗各段字句雷同的作品,在《王风》、《郑风》、《魏风》、《唐风》所占比例最高,都在80%以上。《邶风》、《鄘风》、《卫风》可作为同一地域加以统计,这类作品所占比例最低,只有35%,远远低于以上四个地域。这种事实表明,《国风》同调歌诗的地域分布是不均衡的,有些地域之间存在很大的差异。

《诗经·国风》共160首,计2608句,每首诗平均16.3句。^①按照每篇歌诗的平均数衡量,每首歌诗少于十句的在《国风》中属于短篇。通过上表统计可以发现,《国风》中篇幅最短的歌诗,绝大多数都是各段字句雷同者,属于同调演唱系列,即各段歌词用同一曲调演唱。这类歌诗每首在十句以下的有《周南·螽斯》,《召南·驺虞》,《邶风·式微》,《鄘风·鹉之奔奔》,《卫风·河广》,《王风》的《君子阳阳》、《采葛》,《郑风》的《遵大路》、《山有扶苏》、《蓺兮》、《狡童》、《东门之墠》,《齐风》的《还》、《著》、《卢令》,《魏风·十亩之间》,《秦风》的《渭阳》、《权舆》,《陈风·东门之杨》,《豳风·狼跋》。以上共计20篇,《国风》中篇幅最短的作品,几乎全都囊括其中。篇幅长的歌诗固然可以用同一曲调演唱,但这种演唱方式更适于篇幅短的歌诗。因为歌诗篇幅短小,各段歌词用同一曲调演唱所历时间有限,不会造成沉滞呆板的感觉,这就是《国风》短篇歌诗

^① 《国风》诗句总数的统计依据王靖献著,谢谦译:《钟与鼓——〈诗经〉的套语及其创作方式》,四川人民出版社,1990年版,第56—57页。

多是采用同调演唱的原因。

二、同调演唱歌诗的句子和句型的重复方式

《诗经·国风》每篇歌诗各段歌词用同一曲调演唱的作品,所用的曲调不忘重复,这是它的音乐属性。与此相应,带来了各段歌词的字句往往雷同的特征,遣词造句同样不避重复,这是由音乐属性所造成的歌词特征。《国风》同调歌诗在遣词造句上不避重复体现在两个方面:一是所用句子经常在每篇歌诗的各段中重复出现,二是相同结构的句型重复出现。

《国风》各段歌词用同一曲调演唱的作品,各段歌词往往重复出现相同的句子。这种重复出现的方式多种多样。

一是将一句或几句相同的句子置于各段的前面,这以《邶风·东山》最为典型,各段开头都是这样四句:“我徂东山,慆慆不归。我来自东,零雨其濛。”全诗三段,每段都是如此。各段用相同的句子开头,这在《国风》各段歌词用同一曲调演唱的作品中极其常见,这种开头从歌诗演唱的每一段起始就造成一种重复感,曲调的重复和歌词的重复从演唱每段歌词伊始就是统一的。

二是将一句或几句相同的句子置于每段歌词的中间,在每段歌词的中间重复出现。如《邶风·日月》共三段,每段六句,每段歌词的第三、五句都分别是“乃如之人兮”、“胡能有定”,三段都是如此。再如《郑风·有女同车》,全诗共两段,每段六句,各段第三、五句分别是“将翱将翔”、“彼美孟姜”,相同句子在各段中重复出现的方式和《邶风·日月》基本一致。《国风》用同一曲调演唱各段歌诗的作品,相同的句子在每段歌词中间部分重现时,通常都是单独一句,基本上见不到两句连在一起在各段重复出现的歌词。

三是将一句或几句相同的句子置于各段末尾,在各段歌词的末尾重复出现。《召南·殷其雷》共三段,每段六句,各段后两句完全相同,用的是这样的句子“振振君子,归哉,归哉!”这两句诗在三段歌词的末尾重复出现三次。再如《魏风·园有桃》,全诗两段,每段十二句,各段都使用这样六句诗结尾:“彼是人哉?子曰何其?心之忧兮,其谁知之。其谁知之,盖亦勿思。”全诗每段十二句,其中后半部分各段重复出现的歌词长达六句,占全诗句数的一半。各段歌词末尾出现重复的句子,可以是一句,也可以多达六句,这和各段歌词

开头出现重复的句子在数量上相似,伸缩性较大,而不是像重复的句子出现在每段歌词中间部分那样,绝大多数只能是单独一句。每段歌词开头和结尾相同句子重复出现,在数量上有较大的自由。

四是在每段歌词的开头、结尾和中间部分都有相同的句子重复出现。这以《秦风·黄鸟》最具有代表性。这首歌诗共三段,每段十二句。各段的第一句都是“交交黄鸟”,第三句都是“谁从穆公”,最后都是以这样六句结尾:“临其穴,惴惴其栗。彼苍者天,歼我良人。如可赎兮,人百其身。”每段歌词十二句,各段重复出现的歌词竟多达八句,占每段句数的四分之三,重复率是极高的。

如前所述,《国风》中各段歌词用同一曲调演唱的作品,各段往往出现相似或雷同的句子,这些句子虽然不完全相同,但结构方式却是基本一致的,几个雷同的句子只是更换一下所用词语而已。如《召南·鹊巢》全诗共三段,每段四句。各段第一、三句完全相同,分别是“维鹊有巢”和“之子于归”,是相同句子重复出现三次。各段第二句分别是“维鸠居之”、“维鸠方之”、“维鸠盈之”,各段第四句分别是“百两御之”、“百两将之”、“百两成之”。每组歌词都是采用相同的句型结构,只是每段的句子各用一个不同的词语来区别。

《国风》中各段歌词用同一曲调演唱的作品,其基本的属性是不忌重复,以重复为美,这是它的音乐属性,也是它的文本特征。它作为歌词所体现的重复性,整体上是多章叠唱,具体到各段歌词,既有相同的句子在每段重复出现,又有结构相同的句型重复出现。《国风》中的各段同调歌诗,是以重复为主要特征。各段句子和句型结构的重复,客观上满足了各段歌词用同一曲调演唱的需要。

三、异调演唱的歌诗

《诗经·国风》有许多歌诗各段用同一曲调演唱,这类歌诗可称为同调歌诗。《诗经·国风》还有一些歌诗的各段不是用同一曲调演唱,这类歌诗可称为异调歌诗。各段用同一曲调演唱的歌诗,各段歌词的文本形态大致相同或相似,在文本形态上可称为整一型歌诗。各段用不同曲调演唱的歌诗,各段歌词的文本形态存在差异,在文本形态上可称为变异型歌诗。

对于同调歌诗的演唱方式,著名音乐史家杨荫浏在其著作中已经有所涉及。他是把《国风》和《大雅》、《小雅》放在一起加以考察,这里则是对《国风》进行单独审视,不涉及《大雅》和《小雅》,用以突出《国风》演唱方式的特点及其歌诗文本形态的属性。

《国风》变调歌诗的一种形态是在重复演唱各段歌词时插入某些词语,局部的曲调出现变化,最为典型的是《秦风·车邻》:

有车邻邻,有马白颠。未见君子,寺人之令。

阪有漆,隰有栗。既见君子,并坐鼓瑟。今者不乐,逝者其耄。

阪有桑,隰有杨。既见君子,并坐鼓簧。今者不乐,逝者其亡。

这首歌诗共三段,首段歌词四句,第二、三段歌词各六句。第二、三段歌词如果分别去掉“阪有漆,隰有栗”、“阪有桑,隰有杨”,那么,后两段歌词也变成四句,和首段的文本形态相一致,并且在思想情感的表达上不会受到大的影响。其中阪隰对举的句子是在演唱中间插入的,属于变调歌词。《秦风·车邻》之所以插入阪隰对举的变调歌词,并不是随意的,而是有其原因。《诗经·国风》经常出现山隰对举或阪隰对举的句子,山和阪都是指高地,隰则是指低洼的湿地,这类山隰或阪隰对举的句子分别见于《邶风·简兮》、《郑风·山有扶苏》、《唐风·山有枢》、《秦风·车邻》、《秦风·晨风》。这类运用山隰或阪隰对举的歌诗,无一例外都与男女之间的婚姻爱情相关。《秦风·车邻》是表现贵族夫妇家庭娱乐的作品,所以在后两段歌词的开头部分插入阪隰对举的句子,用的是当时流行的专门表达男女之情的套语,演唱时用的是变调。

异调歌诗的另一形态是末段歌词用变调演唱,和前面段落的歌词演唱曲调不同,如《齐风·甫田》:

无田甫田,维莠骄骄。无思远人,劳心忉忉。

无田甫田,维莠桀桀。无思远人,劳心怛怛。

婉兮变兮,总角卅兮。未几见兮,突而弁兮。

这首歌诗前两段歌词的句型结构一致,第二、四句押韵,第三段歌词与前两段明显不同,每句都用感叹词“兮”,而且句句押韵,抒情色彩极浓。从歌词的文本形态推断,第三段的演唱曲调不可能与前两段曲调相同,而是要用变调演唱,用以突出与前面两段的差异。《诗经·国风》末段歌词用变调演唱的还有《周南·卷耳》、《召南·野有死麕》、《邶风·击鼓》、《邶风·简兮》、《鄘风·蟋蟀》、《郑风·子衿》、《曹风·候人》。

异调歌词的另一种形态是首章变调,《陈风·宛丘》就是如此:

子之汤兮,宛丘之上兮。洵有情兮,而无望矣。

坎其击鼓,宛丘之下。无冬无夏,值其鹭羽。

坎其击缶,宛丘之道。无冬无夏,值其鹭翮。

这首歌诗共三段,首段歌词明显与后面两段不同,因此,在进行演唱时,应当是首章采用一种曲调,后两章采用另一种曲调,首章在音乐上属于变调,在文本形态上属于变异体。

异调歌词的另一种形态是对《齐风·甫田》和《陈风·宛丘》这两种形态的综合,首章和末章采用各自的曲调,中间几章采用同一曲调,《豳风·九罭》属于这种类型:

九罭之鱼,鳊鲂,我觐之子,衮衣绣裳。

鸿飞遵渚,公归无所,于女信处。

鸿飞遵渚,公归不复,于女信宿。

是以有衮衣兮,无以我公归兮,无使我心悲兮。

这首歌诗共四章,中间两章字句相似,应该用同一种曲调演唱。首尾两章歌词不但与中间两章差异甚大,而且它们之间也有很大区别,演唱时应该是首章用一种曲调,末章用另一种曲调,整首歌诗用三种曲调演唱,首章和尾章用的是有异于中间两章的两种变调。

异调歌诗的另一形态是几段歌词分成前后不相等的两部分,前一部分

的几段用同一种曲调,后一部分的几段用另一种曲调,《唐风·葛生》属于这种类型:

葛生蒙楚,蔕蔓于野。予美亡此,谁与?独处。

葛生蒙棘,蔕蔓于域。予美亡此,谁与?独息。

角枕粲兮,锦衾烂兮。予美亡此,谁与?独旦。

夏之日,冬之夜,百岁之后,归于其居。

冬之夜,夏之日,百岁之后,归于其室。

这首歌诗共五章,前三章的歌词相似,应该采用同一种曲调演唱,或许第三段稍有变化,但和前两段差别不会太大。后两章文本形态相似,明显是采用一种曲调进行演唱。这首歌诗基本是采用两种曲调进行演唱,但每种曲调演唱的段数不同,前面一种曲调演唱两段,后面一种曲调演唱三段,二者是不均等的。

异调歌词还有一种演唱方式,那就是每段歌词各有自己的曲调。整首歌诗用几种曲调演唱,取决于歌诗的章数。《邶风·君子偕老》共三章,首章十句,第二章九句,第三章八句,三章句数不同,而且语气相异,虽然第二、三两章前四句有些相似,但到后面又很不一致。这是一首章法特殊的歌诗,三段歌词必用三种不同的曲调演唱,任何两段都无法采用同一种曲调。

以上列举的六种异调歌诗,同一首歌所运用曲调的变化是不规则的,没有规律可循,可称为无规则型的异调歌诗。还有一类异调歌诗,各段所用曲调的变化是有规则的,曲调的变化有规律可循,可称为有规则型的异调歌诗。

有规则型的异调歌诗有的采用这种演唱方式:把一首歌进行平分,前面几段用同一种曲调,后面几段用另一种曲调,两种曲调各自演唱的段数相等,《郑风·丰》属于这种类型:

子之丰兮,俟我乎巷兮,悔予不送兮。

子之昌兮,俟我乎堂兮,悔予不将兮。

衣锦褰衣，裳锦褰裳。叔兮伯兮，驾予与行。
裳锦褰裳，衣锦褰衣。叔兮伯兮，驾予与归。

这首歌诗明显地平分为两部分，前两章为一种类型，后两章为一种类型。每种类型的两段歌词句型相近，所表达的意义一致，应该用同一种曲调演唱。全诗四章平分为两种类型，用两种曲调演唱，每种曲调演唱的段数相等。

有规则型的异调歌诗还有另一种演唱方式，那就是所用的两种不同曲调交替出现，反复轮流演唱各个段落，奇数章和偶数章各有自己的曲调。《邶风·载驰》共四章，第一、三章各六句，第二、四章各八句，形成各段句数六八六八排列的文本形态。由此可以断定，这首歌诗的第一、三章采用相同曲调演唱，第二、四章采用另一种曲调演唱，奇数章和偶数章采用不同的曲调有规则地进行交替。

《诗经·国风》异调歌诗的演唱方式多种多样，大体都可以归入有规则型和无规则型这两大类中。对于异调歌诗的各种类型及演唱曲调的变换可用下面图表加以显示：

异调歌诗种类及演唱曲调的变换方式

种 类	演唱曲调的变换方式
无规则型	有的段插入某些词语，局部出现变调，其余的部分用同一曲调。
	末段用变调，其余段用同一曲调。
	首段用变调，其余段用同一曲调。
	首段、末段各用不同的变调，中间的几段用同一曲调。
	几段歌词分成不均等的前后两个板块，各用同一种曲调。
	每段歌词各有自己的曲调。
有规则型	几段歌词平均划分为两个板块，各用同一种曲调。
	奇数段和偶数段各用一种曲调，两种曲调有规律地交替。

根据《诗经·国风》演唱曲调的运用方式，将《国风》划分为两种类型：一种是同调歌诗，整首歌诗用同一种曲调演唱；另一种是异调歌诗，同一首歌诗用几种曲调演唱。无论是演唱方式还是歌诗的文本形态，同调歌诗体现的是

整一、重复,而异调歌诗体现的则是差异、变化,代表两种不同的风格。如前所述,《诗经·国风》同调歌诗居多,占总数的60%以上。也就是说,《国风》在音乐和文本形态方面的主导风格是整一、重复,而差异、变化则是次要的。异调歌诗尽管所占比例不高,但是,由于它的存在,使得《国风》在演唱的曲调、方式及文本形态上呈现出多样化、丰富性。再从同调歌诗和异调歌诗的地理分布来看,也是不够均衡的。如前所述,邶、鄘、卫的同调歌诗所占比例最低,只有35%。相反,这个地域的异调歌诗却是比例颇高。在为数不多的异调歌诗中,《邶风》、《鄘风》占了相当大的一部分,《邶风》有《击鼓》、《简兮》,《鄘风》有《君子偕老》、《蟋蟀》、《载驰》。历史上曾经把郑卫之声作为变风看待,这和邶、鄘、卫地域的歌诗往往采用变调不无关系。《礼记·乐记·魏文侯》称“卫音趋数烦志”,批评卫音节奏、旋律过于急促,使人心志烦乱。通常情况下,乐曲的变调往往要采用加快节奏旋律的方式,儒家对卫音的批评,很大程度上着眼于它的异调歌诗。

同一首歌诗用同一种曲调演唱还是用多种曲调演唱,以此为根据将《国风》划分为两类,一类是同调歌诗,另一类是异调歌诗。其实,这种划分只是相对的。对于某些歌诗而言,无论是演唱曲调,还是歌词的文本形态,两种歌诗的差别并不是很明显。《鄘风·载驰》是异调歌诗,共四章,奇数章六句,偶数章八句,如果把这首歌诗平均划分,那么,前两章和后两章的演唱曲调和文本形态就没有根本的差异,和同调歌诗区别不大。《郑风·大叔于田》共三章,各章都是九句,每句四字,应该用同一曲调演唱,属于同调歌诗。它的首章如下:

叔于田,乘乘马。执辔如组,两骖如舞。叔在藪,火烈其举。袒裼暴虎,献于公所。将叔无狃,戒其伤女。

后两段的章句结构、措词语气与首章相近,演唱曲调相同。如果把上面所引文字从中间分开,变成分别以“叔于田”和“叔在藪”开头的两段,那么,首章就成为前面四句,后面五句的两段歌词,用两种不同曲调演唱,后两章同样如此。这样一来,就和奇数章、偶数章句数不同、所用乐曲相异而又有规则交替

的《邶风·载驰》相似。因此,对《诗经·国风》所作的同调歌诗与异调歌诗的划分,只具有相对意义,而不是绝对的、泾渭分明的。

四、《国风》歌诗的对唱方式

《诗经·国风》作为歌诗最初用于演唱,演唱有各种方式,可以是单唱,即由单独一方演唱,没有对方呼应;也可以是对唱,即有唱有和。《诗经·国风》流传下来的只是歌词文本,绝大多数歌诗呈现的都是单唱形态。尽管如此,其中还有一部分对唱体歌诗可以辨认出来,从而在一定范围内还原这些歌诗生成时期的演唱方式。辨识对唱体歌诗,主要依据以下几种因素:

根据歌诗中出现的角色进行辨识。《国风》有的歌诗不是出自一个人之口,而是出自两人或更多人之口,由他们共同唱出,这类歌诗在当时确定无疑是以对唱方式表演。《郑风·女曰鸡鸣》属于这类作品,全诗如下:

女曰鸡鸣,士曰昧旦。子兴视夜,明星有灿。将翱将翔,弋凫与雁。
弋言加之,与子宜之。宜言饮酒,与子偕老。琴瑟在御,莫不敬好。
知子之来之,杂佩以赠之;知子之顺之,杂佩以问之;知子之好之,杂佩以报之。

这首诗通篇采用对话的方式。首章前四句都是先有女方的话语,然后男方作答,采用一唱一和的方式,最后两句是男方所唱,表示自己将要出门狩猎。第二、三章都是女方所唱,鼓励男方狩猎成功,并用各种方式加以诱导。这首歌诗采用的是男女唱和的方式,并且多有变化,没有采用一唱一和的简单方式。《齐风·鸡鸣》在题材上与《郑风·女曰鸡鸣》相似,全诗如下:

鸡既鸣矣,朝既盈矣。匪鸡之鸣,苍蝇之声。
东方明矣,朝既昌矣。匪东方则明,月出之光。
虫飞薨薨,甘与子同梦。会且归矣,无庶予子憎。

这首歌诗采用的也是夫妻对唱的方式。第一、二两章都是先由女性发端,劝

丈夫起床上朝,然后是男方反复辩解,不可起床。最后一章是女性所唱,表达自己的无可奈何。

这类出现两个角色的歌诗采用的是对唱体,比较容易辨识。同类作品还有《郑风·溱洧》,其中明确标出“女曰”、“士曰”,显然,它的演唱要用男女两类角色,采用单唱的可能性极小。

对唱体歌诗还可以根据歌诗的情境进行辨识。《召南·野有死麕》全诗如下:

野有死麕,白茅包之,有女怀春,吉士诱之。
林有朴樕,野有死鹿。白茅纯束,有女如玉。
舒而脱脱兮,无感我帨兮,无使龙也吠。

这首歌诗共三章,前两章明显是男性猎手所唱,末章则是女子所唱,“此章三句是女子偷偷引吉士到家里来,悄悄对吉士说的话。”^①这首歌诗采用的是对唱体,分别由男女两性进行演唱。

对唱体歌诗还可以根据歌诗的语气进行辨析。《秦风·无衣》是秦地的战歌,首章如下:

岂曰无衣,与子同袍。王于兴师。修我戈矛,与子同仇。

后面两章与首章相类似,只是更换几个字而已。这首歌诗每章开头两句由一方演唱,动员对方参军参战,结尾两句则是由另一方演唱,表示自己响应号召,立即拿起武器奔向前线,与对方同仇敌忾,至于各章都出现的“王于兴师”,则应是作为合声穿插在两人对唱之间。如果把这首歌诗作为单唱体看待,前后的语气就难以贯通,成为有倡无和的单方面号召。

对唱体歌诗也可以根据歌诗出现的空间方位进行辨析。《魏风·十亩之间》全诗如下:

① 高亨:《诗经今注》,上海古籍出版社,1980年版,第32页。

十亩之间兮，桑者闲闲兮，行与子还兮。

十亩之外兮，桑者泄泄兮，行与子逝兮。

这是一首采桑歌，它是由一方单唱，还是双方对唱，歌词文本提供了线索。“十亩之间”和“十亩之外”，是两个不同的空间方位，应是双方对唱。先是由在“十亩之间”的采桑者唱，然后由在“十亩之外”的采桑者应和，一唱一和，表达衷情。采集植物的劳动是青年男女进行交往的重要机会，《邶风·桑中》反映的就是这方面的内容。依此推断，《魏风·十亩之间》是男女对唱之词，倾诉彼此的爱慕之心。对此，《左传·隐公元年》所载郑庄公与其母亲姜氏在大隧之中相会的情景可以作为旁证：

公入而赋：“大隧之中，其乐也融融。”姜出而赋：“大隧之外，其乐也泄泄。”

郑庄公母子所赋的诗与《魏风·十亩之间》多有相似。很有可能先是《魏风·十亩之间》以男女对唱的方式在世间流传，郑庄公母子对它加以借鉴，在相见时也采用有倡有和的赋诗方式，并且所用词语都带有脱胎于《十亩之间》的痕迹。

上面提到的几首对唱体歌诗有一个共同的特点，那就是没有一韵到底者，而是都有韵脚的变换，这在很大程度上是由对唱方式决定的，韵脚的变换为的是适应对唱过程中角色更替的需要。

但是，也有对唱型歌诗并不更换韵脚，而是全篇用同一个韵脚，《郑风·蓍兮》就是如此：

蓍兮蓍兮，风其吹女。叔兮伯兮，倡，予和女。

蓍兮蓍兮，风其漂女。叔兮伯兮，倡，予要女。

蓍，指落叶。《豳风·十月》的“十月陨蓍”，《小雅·鹤鸣》的“其下维蓍”，用的都是这种含义。《郑风·蓍兮》采用的是男女对唱方式，先是男方首倡，以

落叶比喻女方,然后女方应和,称对方为“叔兮伯兮”,也就是哥哥弟弟,并称他是“倡”,即首先唱者。就实际情况而言,《国风》采用对唱体的歌诗应该还有许多,限于《国风》文本提供的线索,只能确定其中证据比较充分的那部分。其它对唱体歌诗的辨析断定,还需要寻找相关的文献材料来支撑。

第二节 《国风》及《小雅》同名歌诗的演唱

《诗经·国风》有多首同名歌诗,《王风》、《郑风》、《唐风》都有以《扬之水》为篇名者,《邶风》、《鄘风》都有《柏舟》,《郑风》、《唐风》、《桧风》都有《羔裘》,《唐风》有《无衣》,《秦风》也有《无衣》。这类作品总计十篇。《国风》和《小雅》也有几篇同名歌诗。《唐风》有《杕杜》,《小雅》也有《杕杜》;《邶风》有《谷风》,《小雅》也有《谷风》;《秦风》有《黄鸟》,《小雅》也有《黄鸟》。关于《诗经》篇名的由来,通常认为是取作品首句或其中几个字。这种说法有一定道理,但有些事实无法得到合理的解释。如《郑风》的《叔于田》、《大叔于田》,这两首歌诗的第一句都是“叔于田”。既然《国风》歌诗的篇名忌重复,那为什么这两首歌诗不用同一个题目呢?显然,不能仅仅从文字运用方面去寻找问题歌诗出现的原因,而应该转换视角,从其它方面进行思索。《诗经》是可以演唱的歌诗,兼有诗和乐的属性,因此,不妨从演唱的角度切入,探讨同名歌诗在演唱方式上的联系。

一、《国风》同名歌诗的演唱

《诗经·国风》有几首歌诗的篇名相同,这些同名歌诗早已引起古今学人的关注。有的学者已从演唱方式上推测同名歌诗之间的关系,对此,赵敏俐教授写道:

最初的乐歌是依诗配乐的,一旦定型之后就成为固定的曲调,如鼓吹曲中的《有所思》,横吹曲的《折杨柳》,相和歌中的《陌上桑》,以及词中的《念奴娇》、《何满子》等。《诗经》的乐歌中虽然我们还没有发现这类明显的例证,但是却有许多问题之作,如《扬之水》、《谷风》、《柏舟》等

等。以往人们往往认为它们仅仅是采用了相同的比兴手法,其实,古老的手法往往源于同一首古老的歌谣,它们虽然还没有形成典范的法式,在各地还会形成不同的变体,但是还有一个大致相同的乐歌的传统在起作用。^①

赵敏俐的推测是有道理的,可以从《诗经·国风》同名之作的篇章结构上得到验证。

先看以《扬之水》作为篇名的歌诗。《王风·扬之水》共三章,每章六句,各章字句多有雷同。依此推断,《王风·扬之水》是分三段用同一种曲调演唱,属于同调歌诗。《郑风·扬之水》共两章,每章六句,两章字句同样多有雷同。由此看来,《郑风·扬之水》是分两段演唱,用的是同一种曲调。对比两首歌诗所用的曲调是否相同,重要的依据不在于歌诗的章数,而在于每段歌词的句数。如果同名歌诗的两篇作品每段歌词的句数相同,那么,它们就很大可能是用同一种曲调演唱。如果两首同名歌诗歌词的句数不等,那么,它们就很难用同一种曲调演唱。《王风·扬之水》与《郑风·扬之水》每段歌词都是六句,这两篇同名之作在歌词、章句方面的同构不应该是偶然的巧合,而是由于用同一种曲调进行演唱的结果,只不过《王风·扬之水》用同一曲调分三段演唱,《郑风·扬之水》用和《王风·扬之水》相同的曲调分两段演唱。曲调相同的歌可以有不同的段数,这是正常的现象。《王风·扬之水》和《郑风·扬之水》不但每段歌词的句数相同,而且所用词语和句型也多有相似之处。《王风·扬之水》各章开头两句分别是:“扬之水,不流束薪”;“扬之水,不流束楚”;“扬之水,不流束蒲。”《郑风·扬之水》两章开头分别是:“扬之水,不流束楚”;“扬之水,不流束薪。”两首歌诗每段开头所运用的句子是相同的,只是排列次序有所不同。《王风·扬之水》的句型是三言、四言、五言、六言错杂,《郑风·扬之水》是三言、四言、五言兼用,两首歌诗每段歌词的长

^① 赵敏俐等:《中国古代歌诗研究——从〈诗经〉到元曲艺术生产史》,北京大学出版社,2005年版,第108页。

度相差不多,完全可以用同一曲调进行演唱。

《唐风·扬之水》共三章,第一、二章每章六句,第三章四句。从第一、二章的结构来看,和《王风·扬之水》、《郑风·扬之水》基本相同,完全可以用同一曲调进行演唱。问题出在《唐风·扬之水》的第三章,这章只有四句,比前面的每章少两句,单从歌词文本形态而言,无法用前两段的曲调进行演唱。《唐风·扬之水》末章表现情感的急转直下,所以运用的句子数量和前面两段歌词不同。这段歌词可以有两种演唱方式,要么按照四句进行演唱,采用和前面不同的曲调,这首歌诗成为变调演唱的作品;要么将最后两句重复一次,整段歌词成为六句,用和前面两段歌词相同的曲调进行演唱,所用曲调和《王风·扬之水》、《郑风·扬之水》是一致的。以上两种推断不论哪种能够成立,都说明《王风》、《郑风》、《唐风》的《扬之水》是用同一种曲调进行演唱,但《唐风·扬之水》的末段可能出现变调。尽管如此,三首同以《扬之水》为题的歌诗,演唱的曲调出自同一版本应该是可能的。另外,这三首歌诗都是表现男女爱情婚姻的作品,《王风·扬之水》出自在外服役的男性之手,抒发自己的配偶不能同来、归日无期的忧伤。《郑风·扬之水》、《唐风·扬之水》都是以婚姻变故为题材,出自女性之口。这三首歌诗抒发的都是忧伤、苦闷之情,取材相近,再加上每段歌词形态类似,完全可以用同一曲调演唱。

再看以《柏舟》为题的歌诗。《邶风》有《柏舟》,《鄘风》也有《柏舟》,这是流传在同一地域的两首同名歌诗。《邶风·柏舟》共五章,每章六句,采用的是整齐一致的四言句式,各章基本是平列的。从歌词形态判断,这首歌诗分六段演唱,用的是同一曲调。《鄘风·柏舟》全诗如下:

汎彼柏舟,在彼中河。髡彼两髦,实维我仪。之死矢靡他。母也天只,不谅人只!

汎彼柏舟,在彼河侧。髡彼两髦,实维我特。之死矢靡慝。母也天只,不谅人只!

这首歌诗共两章,每章七句。前后两章句数和句型相似,是用同一种曲调分

两段演唱。和《邶风·柏舟》相比,《鄘风·柏舟》每段歌词多出一句,是七句为一段。其中多出的一句是“之死矢靡它”,属于女子自誓之词。去掉这一句,《鄘风·柏舟》和《邶风·柏舟》每段的句数、每句的字数就完全相同,完全可以用同一种曲调演唱。基于上述情况,可以得出如下结论:《邶风·柏舟》和《鄘风·柏舟》用于演唱的曲调基本是相同的,《邶风·柏舟》是正体,每段六句歌词,《鄘风·柏舟》是变体,在六句歌词中间加一句自誓之词“之死矢靡它”,因此,演唱的中间部分和《邶风·柏舟》稍有差异。《邶风·柏舟》抒发一位下层官吏在宦海风波中挣扎的抑郁之情,《鄘风·柏舟》是一位女子倾诉恋情受阻的苦闷,两首歌诗表现的都是作者内心的忧伤痛苦,基调一致,当然可以用同一种曲调演唱,只是《鄘风·柏舟》在演唱的中间出现短暂的变调。另外,《邶风·柏舟》分六段演唱,而《鄘风·柏舟》分两段演唱。

《国风》中还有以《羔裘》为题的歌诗,分别见于《郑风》和《唐风》。《郑风·羔裘》全文如下:

羔裘如濡,洵直且侯。彼其之子,舍命不渝。

羔裘豹饰,孔武有力。彼其之子,邦之司直。

羔裘晏兮,三英粲兮。彼其之子,邦之彦兮。

这首歌诗共三章,每章四句,每句四字,分三段进行演唱。再看《唐风·羔裘》:

羔裘豹祛,自我人居居。岂无他人,维子之故。

羔裘豹褰,自我人究究。岂无他人,维子之好。

这首歌诗两章,每章四句,除各章第二句是五言外,其余均为四言。《郑风·羔裘》和《唐风·羔裘》每段歌词的句数相等,都是四句为一段,只是歌词的段数不同,一者是三段,一者是两段。既然每段歌词句数相同,每句歌词的字数或是纯用四言,或是以四言为主,这两首歌诗当然可以用同一曲调演唱。不

过,把这两首歌诗的形态加以对比会发现,《唐风·羔裘》两段歌词的句型结构相同,在用同一曲调演唱时不会存在差异。《郑风·羔裘》第一、二段歌词句型结构相同,可以用同一种曲调演唱。第三段歌词的句型结构和前两章不同,演唱时应该用变调。由此可以得出结论,《郑风·羔裘》和《唐风·羔裘》都是配以相同曲调演唱的歌诗。《唐风·羔裘》是正体,两段歌词用同一种曲调演唱,《郑风·羔裘》是变体,前两章用和《唐风·羔裘》相同的曲调演唱,第三段出现变调。

《郑风·羔裘》和《唐风·羔裘》出现的角色或是“羔裘豹饰”,或是“羔裘豹祛”、“羔裘豹褰”,他们身穿羊羔皮制成的裘衣,袖口用豹皮加以装饰,其华贵的服装表明他们都是贵族成员。《郑风·羔裘》的主题很明朗,作者赞扬的是一位贵族武士,他孔武有力,为人正直,不怕牺牲,是国家的精英。对《唐风·羔裘》的解释多有歧义,主要是对某些词语的理解不够准确,需要加以辨析。那位“羔裘豹祛”的贵族成员“自我人居居”,“自我人”犹言对待我们。居居,安静的样子。《庄子·盗跖》:“神农之世,卧则居居,起则于于。”居居,指安静。“自我人居居”,指那位贵族成员待人平和宽厚,是赞扬之词。“自我人究究”,还是指那位贵族成员的待人处事。究,字形从九。“九字其实是勺的变体。甲骨文勺作𠂔,象人曲臂之形,故勺有包义,又有匝义,勺是抱、匀的初文。人曲臂又是聚物的形象,故从勺变体指事,还可以得到聚义,这就是九。……《庄子·天下》:‘九杂天下之川。’《释文》:‘本亦作鳩,聚也。’此‘九’正用其本义。”^①九有聚集之义,究,字形从九,也有这种含义。刘向《九叹·远逝》:“长吟永歔,涕究究兮。”这里的究究,指泪水聚集,连绵不断。《唐风·羔裘》所说的“自我人究究”,指那位贵族成员对自己这群人很有凝聚力,与前章的“自我人居居”一脉相承,因其待人平和宽厚,所以很有凝聚力。《郑风·羔裘》和《唐风·羔裘》都是赞扬贵族君子的作品,情调相近,当然可以用同一曲调进行演唱。

除《郑风》、《唐风》外,《桧风》也有以《羔裘》为篇题的歌诗,全诗如下:

① 尹黎云:《汉字字源系统研究》,第383页。

羔裘逍遥，狐裘以朝。岂不尔思，劳心忉忉。
羔裘翱翔，狐裘在堂。岂不尔思？我心忧伤。
羔裘如膏，日出有曜。岂不尔思？中心是悼。

这首歌诗和《郑风·羔裘》、《唐风·羔裘》一样，每段歌词四句，每句四字，每段歌词的文本形态是一致的。因此，这三首以《羔裘》为篇题的歌诗，应该都是用同一种曲调演唱的。《郑风·羔裘》和《唐风·羔裘》的赞美对象是贵族成员，《桧风·羔裘》出自女性之手，她思念的对象在朝廷时穿着狐裘，休闲时穿着羔裘，显然，他也是一位贵族成员，诗的作者由于思念这位贵族成员而忧伤。这三首以《羔裘》为篇题的歌诗，不但每段歌词的句数相等，而且都以贵族男子为表现对象，据此可以断言，《羔裘》是在郑、唐、桧地流行的歌谣，用同一曲调演唱，以贵族成员为主要角色，歌词的文本形态呈现出惊人的相似。

最后再看《国风》以《无衣》为篇名的歌诗。《唐风·无衣》全诗如下：

岂曰无衣？七兮。不如子之衣，安且吉兮。
岂曰无衣？六兮。不如子之衣，安且燠兮。

这首歌诗篇幅很短，只有两章，每章四句，杂用二言和四言。两段歌词的句数和句型相同，是用同一曲调进行演唱。

《秦风·无衣》全诗如下：

岂曰无衣，与子同袍。王于兴师。修我戈矛，与子同仇！
岂曰无衣，与子同泽。王于兴师。修我矛戟，与子偕作！
岂曰无衣，与子同裳。王于兴师。修我甲兵，与子偕行！

这首歌诗共三章，每章五句，分三段演唱。三段歌词的句数及句型完全一致，可以用同一曲调进行演唱。在这首歌诗中，每段歌词都有“王于兴师”这句歌词，三段通用，如果把这句去掉，《秦风·无衣》就变成每段歌词四句，和《唐

风·无衣》每段歌词的数量相同。这样看来,《唐风·无衣》是正体,两段用同一曲调演唱,《秦风·无衣》是变体,虽然基本是用《唐风·无衣》的曲调演唱歌词,但曲调的中间部分稍有不同,为演唱“王于兴师”而出现局部的变调。不过,《唐风·无衣》也并不是最原始的正体,依学理推断,最初的《无衣》诗应是整齐的四言句,《秦风·无衣》保留了这种句型,《唐风·无衣》则出现了二言诗句。尽管如此,《唐风·无衣》每段歌词四句,倒是这种歌诗每章句数的原始形态。

《唐风》和《秦风》的《无衣》都是以赠衣为题材,表现的是人与人之间的亲密关系,充满温情。既然如此,用同一曲调演唱这两首歌诗也是顺理成章之事。

《国风》中那些题目相同的歌诗,演唱时用的是同一曲调,这从每段歌词的句数相同或相近可以推断出来,同时又能从题材、主题、格调的一致方面得到验证。从内容到形式都充分表明,《国风》中的几首歌诗采用同一曲调演唱,它们的文本形态相近,各段歌词的句数基本一致,主题风格也彼此相通。这类歌诗的题目,已经类似后代乐府诗的名称和词牌名称的功能,采用这种题目的歌诗,必须用相应的曲调演唱。几首歌诗的题目相同,用于演唱的曲调也基本一致,只是其中某些歌诗会有局部的变调。

由此看来,《诗经·国风》篇目名称的确定,很大程度上要考虑它的演唱曲调。几首歌诗用基本相同的曲调演唱,并且在内容、题材、主题方面相近,就可以取相同的篇名。相反,几首歌诗虽然内容、题材、主题一致,但演唱的曲调不同,篇名就不能相同。《郑风》的《叔于田》、《大叔于田》都是以公叔段狩猎为题材,并且对这位贵族公子充满赞美和怜爱之情。尽管如此,篇名却不同。究其原因,就在于这两首诗演唱的曲调不同。《叔于田》共三章,每章五句。而《大叔于田》虽然也是三章,每章却是多达十句。一个是每段歌词是五句,一个每段歌词是十句,这两首歌诗显然无法用同一曲调演唱。《叔于田》每段歌词的结构是前两句为一组,后三句为一组,采用的是2+3的组合方式。《大叔于田》各段歌词的结构是前四句为一组,后六句为一组,采用的是4+6的组合方式。在前面四句中,又是每两句为一组,采用2+2的组合方式。在后面六句中,采用的是2+2+2的组合方

式。既然如此,《叔于田》和《大叔于田》的演唱曲调就无法通用,歌诗的题目也就不能相同。

《唐风》有《杕杜》,又有《有杕之杜》,这两篇歌诗都由两章组成,各章又都以“有杕之杜”开头。照理说来,它们应该取相同的篇名,实际命名时却有意把二者区别开来,这也是考虑到它们所用曲调的不同。《杕杜》每章九句,《有杕之杜》则每章六句。每段六句的歌诗和每段九句的歌诗显然无法用同一曲调演唱,这是两篇歌诗题目不同的重要原因之一。

二、《国风》与《小雅》同名歌诗的演唱

《诗经·小雅》有几首歌诗与《国风》的篇名相同,那么,《小雅》与《国风》篇名相同的歌诗,是否可以用相同的曲调演唱呢?

《唐风》有《杕杜》,《小雅》也有《杕杜》,篇名完全相同。《唐风·杕杜》分两章,每章九句。《小雅·杕杜》分四章,每章七句,两篇歌诗的章句形态相去甚远,显然,每段九句的歌词和每段七句的歌词无法用同一曲调演唱。

《邶风》有《谷风》,《小雅》也有《谷风》。《邶风·谷风》是一首长篇歌诗,全诗共六章,每章八句。《小雅·谷风》共三章,每章六句。这两篇同以《谷风》为篇名的歌诗,章句形态差别很大,每段八句和每段六句的歌诗同样不能用相同的曲调演唱。

《秦风》有《黄鸟》,《小雅》也有《黄鸟》。《秦风·黄鸟》共三章,每章十二句。《小雅·黄鸟》同样三章,但每章七句。两首同以《黄鸟》为题的歌诗,一个是每段歌词十二句,另一个是每段歌词七句,两首歌诗根本无法用同一曲调演唱。

《国风》中篇名相同的歌诗可以用基本相同的一种曲调演唱,《国风》和《小雅》篇名相同的歌诗却不能用相同的曲调演唱,而是各用各的曲调。造成上述差异的关键因素是各段歌词的句数。各段歌词句数相同或相近的同名歌诗,可以用基本相同的一种曲调演唱,《国风》的同名歌诗属于这种类型。每段歌词句数相差较多的同名歌诗,不能用同一种曲调演唱,《国风》和《小雅》的同名歌诗属于这种类型。对于《国风》内部以及《国风》与《小雅》同名

歌诗的每段句数及演唱曲调,可用下表加以显示:

《国风》、《小雅》同名歌诗章句数量及演唱曲调

歌诗篇名	歌诗章数	每章句数	演唱所用曲调及变化
《王风·扬之水》	3	6 6 6	用《扬之水》通行调
《郑风·扬之水》	2	6 6 6	用《扬之水》通行调
《唐风·扬之水》	3	6 6 5	用《扬之水》通行调,结尾出现变调
《邶风·柏舟》	5	6 6 6 6 6	用《柏舟》通行调
《邶风·柏舟》	2	7 7	用《柏舟》通行调,中间出现变调
《郑风·羔裘》	3	4 4 4	用《羔裘》通行调,结尾出现变调
《唐风·羔裘》	2	4 4	用《羔裘》通行调
《桧风·羔裘》	3	4 4 4	用《羔裘》通行调
《唐风·无衣》	2	4 4	用《无衣》通行调
《秦风·无衣》	3	5 5 5	用《无衣》通行调,中间出现变调
《唐风·杕杜》	2	9 9	用自己的曲调,与《小雅·杕杜》异调
《小雅·杕杜》	4	7 7 7 7	用自己的曲调,与《唐风·杕杜》异调
《邶风·谷风》	6	8 8 8 8 8 8	用自己的曲调,与《小雅·谷风》异调
《小雅·谷风》	3	6 6 6	用自己的曲调,与《邶风·谷风》异调
《秦风·黄鸟》	3	12 12 12	用自己的曲调,与《小雅·黄鸟》异调
《小雅·黄鸟》	3	7 7 7	用自己的曲调,与《秦风·黄鸟》异调

《国风》篇名相同的歌诗因其每段歌词句数相同或相近,可以用相同或基本相同的曲调演唱,《国风》和《小雅》的同名歌诗因其每段歌词的句数相差较大,不能用同一曲调演唱。这种状况反映出《国风》、《小雅》分别作为地方歌诗和朝廷歌诗的差异。地方歌诗有自己的曲调,同名歌诗的曲调相同或大致相同。同是以《扬之水》为篇名的歌诗,东周都城洛阳、郑地和唐地所用的演唱曲调基本相同。其它《柏舟》、《羔裘》、《无衣》等同名歌诗,也可以在不

同的地域用大体相同的曲调演唱。《小雅》的有些歌诗虽然与《国风》有同名者,但却不用《国风》同名篇目的地方曲调演唱;反之亦然,《国风》中与《小雅》同名的歌诗,也不会用朝廷乐曲演唱。上述事实有力地证明,《国风》有自己的地方曲调,《小雅》用的是朝廷乐曲,二者绝不混淆。《国风》和《小雅》的划分标准,所用乐曲是一个重要的因素。

《国风》和《小雅》的同名歌诗是用不同的曲调演唱,它们在所用乐曲上有明显的区别。但是,《国风》和《小雅》的同名歌诗又并非全无关联,而是仍有相通之处。在题材、内容和基调方面,二者的关联还是很明显的。

《唐风·杕杜》首章如下:

有杕之杜,其叶湑湑。独行踽踽,岂无他人,不如我同父。嗟行之人,胡不比焉?人无兄弟,胡不佖焉?

这首歌诗是一位孤独无依者所唱,类似于流浪者之歌。他在寻求别人的理解和帮助,希望别人能亲近自己。

《小雅》也有《杕杜》,首章如下:

有杕之杜,有睆其实。王事靡盬,继嗣我日。日月阳止,女心伤止,征夫遑止。

这是一首征夫曲,在外地服徭役的人想念家乡和亲人,唱出这首忧伤的歌。把它和《唐风·杕杜》相比较,虽然题材不尽相同,但感伤的基调是相通的。

《邶风·谷风》是一首弃妇诗,是弃妇的自诉,有怨艾,有不平。《小雅·谷风》也是一首弃妇诗,首章如下:

习习谷风,维风及雨。将恐将惧,维予与女。将安将乐,女转弃予。

把这首诗和《邶风·谷风》相比较,不但题材相同,格调一致,而且用语多有相似者,好像是《邶风·谷风》的缩写,二者在思想内容上的相通之处一目了然。

《秦风·黄鸟》是秦人为伤悼奄息、仲行、鍼虎三兄弟殉葬而作,是一首哀歌。《小雅》也有《黄鸟》,首章如下:

黄鸟黄鸟,无集于穀,无啄我粟。此邦之人,不我肯穀。言旋言归,复我邦族。

这是一位在外地租种别人田地的人所唱,他感到举目无亲,不愿再在异地谋生,要返回自己的家乡。《秦风·黄鸟》和《小雅·黄鸟》题材不同,但都是哀怨之歌,基调都是低沉的。

通过上面的梳理可以看出,《国风》的同名歌诗可以用相同或大体相同的曲调演唱,它们的主题、基调是一致的,这些同名歌诗在所用曲调和思想内容两个方面都是相通的。《国风》和《小雅》的同名歌诗不能用相同曲调演唱,它们在音乐上有明确的界限。但是,《国风》和《小雅》的同名歌诗,又在题材、基调等方面存在相通之处,题材、基调相同或近似的歌诗虽然篇目名称相同,但可以用不同的曲调演唱。也就是说,不同的曲调可以演唱《国风》和《小雅》同类题材、主题的作品,体现出曲调运用的多样化。

第三节 《雅》诗的演唱方式

《小雅》、《大雅》在初创期绝大部分可以配乐演唱,用于多种礼仪及人际交往。以《雅》诗的文本形态及有关音乐的记载为基本依据,再结合其它典籍有关《雅》诗演唱的记载,可以勾勒出《雅》诗初创期进行演唱的大致轮廓。分析《雅》诗本身所包含的音乐因素,有助于进一步理解它的特质,以及《诗经》创作者和编纂者在《雅》诗中寄寓的理念和感情。

一、歌、诵、诗与演唱的关系

《诗经》的作品都在当时配乐演唱,《雅》诗也是如此,这已经是学术界的

普遍共识。那么,是否还有在当时不用于演唱的《雅》诗呢?《大雅》、《小雅》提供的内证可以回答这个问题。

有些《雅》诗直接标出作品的性质,或为歌,或为诵,或为诗,根据这些作品的自我认定,可以辨别它们在创作的时候是否用于演唱。

《雅》诗标明为歌者计五篇,分别是《小雅》的《四牡》、《何人斯》、《四月》,《大雅》的《卷阿》、《桑柔》。《四牡》称“是用作歌”、《何人斯》称“作此好歌”、《四月》称“君子作歌”、《卷阿》称“矢诗不多,维以遂歌”、《桑柔》称“既作尔歌”。既然标明为歌,就表明各作品初创时作为歌诗出现,用于演唱。从这几首诗的文本形态来看,确实适合演唱。上述四首诗每篇的章数、每章的句数分别如下:《四牡》四章,每章五句。《何人斯》八章,每章六句。《四月》八章,每章四句。《卷阿》十章,前六章每章五句,后四章每章六句。《桑柔》十六章,前八章每章八句,后八章每章六句。

从上述统计可以看出,这几首诗都是章句有序排列的歌词,无论篇幅长短,或是每首歌各段歌词的章数、每章的句数完全相同,《四牡》、《何人斯》、《四月》属于此类,可用一种曲调演唱各段。或是歌词划分为前后两部分,前面属于一种类型,每章句数相同;后面属于一种类型,每章句数相同。这种情况见于《卷阿》和《桑柔》,可以用两种曲调进行演唱,前面一种曲调,后面一种曲调。由此可见,《雅》诗标明为歌的篇目,初创时期确实可以用于演唱。

《雅》诗还有标明为诵者,具体篇目有《小雅·节南山》,《大雅》的《崧高》和《烝民》。《节南山》云:“家父作诵,以究王讟。”《崧高》写道:“吉甫作诵,其诗孔硕,其风肆好。”《烝民》云:“吉甫作诵,穆如清风。”从《崧高》的叙述可知,诵指可以演唱的歌诗,包括歌词和曲调,歌词称为诗,曲调称为风。以此类推,《节南山》和《烝民》既然标明是诵,当然也包括诗和风,即歌词和曲调,用于演唱。从三首诗的文本形态来看,它们的确适于演唱。《节南山》、《崧高》、《烝民》各首皆由八章组成,每章八句,采用的是8×8的篇章结构,当然适用于演唱。

关于诵,通常都采用班固在《汉书·艺文志》所下的定义:“不歌而诵

谓之赋。”按照这种说法，诵指诵读、朗诵，而不是指演唱，这是汉代对于诵的理解。《诗经》提供的证据表明，《雅》诗创作时期的诵，指的是演唱歌诗，而不是诵读。《诗经·大雅·灵台》写道：“于论鼓钟，于乐辟雍。鼙鼓逢逢。矇瞍奏公。”这里展示的在周代贵族子弟学校举行典礼和娱乐的场面，钟鼓声中盲人乐工献艺，显然是演唱歌诗。《国语·周语上》提到古代向天子进谏方式时，其中就有“矇诵”。韦昭注：“有眸子而无见曰矇。《周礼》：矇主弦歌讽诵。”^①韦昭所说《周礼》条目，指《春官·瞽矇》的记载：“瞽矇掌播鼓、柷、敔、埙、箫、管、弦、歌。讽诵诗，世奠系，鼓琴瑟。”郑玄注：“讽诵诗，谓暗读之，不依咏也。”^②郑玄像班固一样，还是用汉代人的观念去解释诵，认为是和音乐无关。其实，《周礼》的记载已经很清楚，盲人在讽诵诗的时候要“鼓琴瑟”，用琴瑟伴奏，当然是进行演唱。诵，字形从言、从甬，“甬和用本来是一个字，……而甬字恰好是有钟柄之钟。”^③甬是乐器，诵字从甬，最初指配乐演唱。讽诵连言，讽字从风，风指乐曲，最初的讽也指唱。讽诵最初都指唱，《诗经》还保持着这种原始意义。矇是盲艺人，他所作的讽诵都是有乐器伴奏。

《雅》诗还有标示所作为诗者，这就是《小雅·巷伯》：“寺人孟子，作为此诗。凡百君子，敬而听之。”这位寺人把自己的作品称为诗，而不是称为歌或诵。从《大雅·崧高》可知，诗指歌词，需要配曲调才能演唱，因此，《卷阿》篇称“矢诗不多，维以遂歌”，为配合演唱而作诗。《巷伯》却是只提到诗，没有涉及作为曲调和演唱的风、歌，由此推断，《巷伯》初创之际不是用于演唱，而是由作者进行朗读、吟咏。从《巷伯》一诗的文本形来看，事实的确如此。这首诗共七章，前四章每章四句，第五章五句，第六章八句，第七章七句，各章句数参差不齐，排列无序，非但不用于演唱，而且很难用于演唱。以此推断，《雅》诗中凡是各章句数多少不一，而且又排列无序的作品，都不能用于演唱，具体统计如下：

① 徐元浩：《国语集解》，第11页。

② 郑玄笺，贾公彦疏：《周礼注疏》，第797页。

③ 尹黎云：《汉字资源系统研究》，第177页。

《雅》诗无法配乐演唱的作品

篇名 \ 章次 每章句数	一	二	三	四	五	六	七	八	九
斯干	7	5	5	5	5	7	5	7	7
雨无正	10	10	8	8	6	6	6		
巷伯	4	4	4	4	5	8	6		
瞻卬	10	10	8	8	8	8	10		

以上所列,都是章句结构不规范,排列无序非常典型的作品。四首诗有三首出自变雅,只有《斯干》是正雅。除此之外,变雅的《大雅·召旻》,全诗七章,前五章每章五句,后两章每章七句,也不够匀称规范。由此看来,不能配乐演唱的诗主要出自变雅,使诗和歌脱离开来,也体现出变雅的变、它对以往传统的解构和颠覆。

二、《雅》诗曲调的基本特征

《雅》诗题材丰富,演唱时的氛围也多有不同,尽管如此,它的曲调还有其基本特征,对此,古人已经有所体认,并且可以从《雅》诗本身得到证明。

《左传·襄公二十九年》记载,季札在鲁国观乐,对《雅诗》作了如下评论:

为之歌《小雅》,曰:“美哉!思而不贰,怨而不言,其周德之衰乎!犹有先王之遗民焉。”为之歌《大雅》,曰:“广哉,熙熙乎!曲而有直体。其文王之德乎!”

他称《小雅》曲调很美,感情表达含蓄而适中。《大雅》则以和乐为基调,把它归为文王之德,亦即文德。季札对于演唱的《小雅》和《大雅》都从委婉、温和方面加以赞扬,它们属于柔美的曲调。

《礼记·乐记》将人的情感分为喜、怒、哀、乐、敬、爱六种,其中与乐与爱相对应的曲调都属于柔和类型:“其乐心感者,其声啍以缓。”“其爱心感者,其声和以柔。”啍以缓,指从容宽缓,与和以柔属于同类。《礼记·乐记》又称:

“乐者，乐也。”把乐说成是表达欢乐情感，这主要是基于雅颂之乐立论，由此看来，《雅》诗的乐曲应以柔和为基调。

《雅》诗以柔和为基调，这从《雅》诗本身可以找到内证。《大雅·崧高》写道：“吉甫作诵，其诗孔硕，其风肆好。”这里的风，指曲调。肆好，指极好，与前一句的孔硕相对应，孔、肆都是表示程度的副词。何谓好？从毛传、郑玄笺到孔颖达的《正义》，都没有给出确切的解释，他们对这个音乐术语已经很陌生。好，作为表示曲调的音乐术语，在《礼记·乐记》中曾经出现过：“宽裕肉好顺成和动之音作，而民慈爱。”这里是肉和好连言，属于同义词。《乐记》又写道：

先王耻其乱，故制雅颂之声以导之，使其声足乐而不流，使其文足论而不息，使其曲直、繁瘠、廉肉，节奏足以感动人之善心而已矣，不使放心邪气得接焉。

文中的曲直、繁瘠、廉肉，每两个词为一组，由反义词构成。廉与肉一组，廉谓刚直，肉则指柔和，二者含义相反。肉指柔和，肉好、宽裕都是同义词相配，因此，曲调的“好”，指的是柔和。“好”字的这种含义，在《荀子·乐论》篇也可以见到，荀子对各种乐器的声音加以定性，提到“琴妇好”。他在《赋》篇描写蚕，又有“身女好”之语，杨倞注：“女好，柔婉也。”梁启雄云：“妇好，与女好同，亦柔婉之意。”^①由此可见，妇好、女好、肉好，指的都是柔和。妇、女，都指女性，自然属于柔和类型。肉本身柔软，故可指柔。至于好，字形从女，当然可以用于表示柔和。《大雅·崧高》的“其风肆好”，指演唱这首诗的曲调非常柔和。《崧高》是周宣王时期的大臣尹吉甫所作，《大雅·烝民》也出自尹吉甫之手，诗的尾章称：“吉甫作诵，穆如春风。”诵包括诗和曲调，既然穆如春风，当然是一种柔和之美。《崧高》和《烝民》都是正雅，又都以柔和的曲调演唱，这是《雅》诗乐曲的基调。

《雅》诗有正雅，还有变雅，即使是变雅，也有用柔和曲调演唱的作品。

^① 梁启雄：《荀子简释》，中华书局，1983年版，第283页。

《小雅·何人斯》据传是苏公刺暴公所作,诗的结尾称:“作此好歌,以极反侧。”这里所说的好歌,指曲调柔和的歌,是就其音乐属性而言,不是指作品的思想内容。由此看来,即使是变雅,有时也还是遵循正雅的传统,以柔和的曲调进行演唱,并不总是剑拔弩张。

《雅》诗曲调的另一个基本特征是节奏舒缓。这从《乐记》的叙述可以推断出来:“其乐心感者,其声啍以缓。”啍以缓,谓宽绰缓慢。“啍谐慢易,繁文简节之音作,而民康乐。”孔颖达《正义》:“简节,少易也者,谓乐声曲折虽繁多,其节简少,谓缓歌而疏节也。”^①这里所说的欢乐之音,正是《乐记》所推崇的雅颂之乐的基调,这类乐曲缓歌疏节,是节奏缓慢、旋律舒迟的曲调。《雅》诗的乐曲节奏舒缓,因此,随着乐曲起舞的人员能够动作整齐,也就是《乐记》所说的“尽旅退旅”,进退齐一。相反,与《雅》诗乐曲形成鲜明对照的新声节奏急促,所以舞者“进俯退俯”、“溺而不止”。

《雅》诗乐曲的基调既柔和又舒缓,它给人造成的不是强烈刺激,难怪《乐记》叙述魏文侯之语:“吾端冕而听古乐,则唯恐卧。”《雅》诗乐曲柔和而舒缓,会使人沉沉欲睡。

当然,《雅》诗乐曲的风格多种多样,不过,以柔和舒缓为基调,是它的主要风格。

三、《雅》诗用于演唱的礼仪、场所

《雅》诗在许多礼仪中用于演唱,对此,礼书多有记载。据《仪礼》记载,乡饮酒礼、大射仪、燕礼,演唱《小雅》的《鹿鸣》、《四牡》、《皇皇者华》、《鱼丽》、《南山有台》。据《大戴礼记》记载,投壶游戏歌《小雅》的《鹿鸣》、《白驹》。据《礼记》等书记载,两君相见礼演唱《大雅》的《文王》、《绵》、《大明》。这些见诸礼书记载,在各种礼仪上演唱的《雅》诗总共不过十多首,只占《雅》诗很小一部分,还有些《雅》诗用于演唱的礼仪、场所,还需要进一步考证和落实。

《雅》诗有的是在重大礼仪上进行演唱,除礼书提到的上述礼仪外,还有

^① 郑玄笺,孔颖达正义:《毛诗正义》,第1535页。

两种礼仪特别重要,那就是祭祀祖先和祭祀农神,这两类作品在《雅》诗中占有突出位置。

《大雅》的几篇英雄祖先颂歌《文王》、《大明》、《绵》、《皇矣》、《生民》、《公刘》等,最初都是为祭祀祖先而作,在祭祀时进行演唱,其中《文王》、《大明》、《绵》三诗后来又在其他高级别礼仪上演唱。除此之外,还有几首《雅》诗也是祭祀祖先的乐歌。《小雅·楚茨》有“先祖是皇,神保是享”之语,明显用于祭祀祖先。《小雅·信南山》先后提到“享于祖考”、“先祖是皇”,也是用于祭祀祖先的歌诗。另外,《大雅》的《既醉》和《凫鹭》都提到“公尸”,即代替祖先享受祭祀的人,这两首诗也是在祭祀祖先时演唱。

周族以农业立国,祭祀与农业相关的神灵,是重要的典礼之一。关于用来祭祀农神的《雅》诗,《周礼·春官·籥章》写道:“凡国祈年于田祖,吹《豳雅》、击土鼓以乐田畯。”对于其中提到的《豳雅》,郑玄注、贾公彦疏认为指的是《豳风·七月》。至朱熹《诗经集传》,对于传统解释提出疑义,他在《豳风》结尾处写道:

祈年于田祖,则吹《豳雅》以乐田畯。祭蜡,则吹《豳颂》以息老物。则考之于诗,未见其篇章之所在。故郑氏三分《七月》之诗以当之。……然一篇之诗,首尾相应,乃剽取其一节偏用之,恐无此理。故王氏不取,而但谓有诗而亡之,其说近是。……如又不然,则《雅》、《颂》之中,凡为农事而作者,皆可冠以豳号。^①

朱熹推测《雅》诗和《周颂》中的农事诗,就是《周礼·籥章》所说的《豳雅》、《豳颂》。清姜兆锡《周礼辑义》,采纳朱熹的推测,他写道:“《豳雅》,《小雅》之《楚茨》以下四篇也。”^②姜兆锡断定《小雅》的《楚茨》、《信南山》、《甫田》、《大田》属于《豳雅》有一定道理,基本是可信的,但用于农事的祭祀歌诗则只有《甫田》、《大田》两篇。《周礼·籥章》称:“吹《豳雅》,击土鼓以乐田畯。”

① 朱熹:《诗经集传》,第126—127页。

② 姜兆锡:《周礼辑义》卷六,雍正九年(1731)寅青楼刊本。

《甫田》称：“琴瑟击鼓，以御田祖。”又有“田峻至喜”之语。《大田》亦称“田峻至喜”。由此看来，《甫田》、《大田》确实是用于祭祀田神的歌诗，又称《豳雅》，原诗出自豳地，后被编入《小雅》，成为通用的祭祀田神的歌诗。

无论祭祀祖先，还是祭祀农神，都有比较固定的场所，相应的歌诗就在祭祀场所演唱。如《小雅·楚茨》提到“祝祭于祊”，祊指宗庙内设祭的地点，显然，《楚茨》是在宗庙祭祀祖先的礼仪中演唱。

《雅》诗还有两个重要演唱场所，即辟雍和朝廷。辟雍是周王朝的贵族子弟学校，具有多种功能，朝廷许多重要的典礼都在那举行，相关的歌诗在那里演唱。《大雅·灵台》写道：“於论鼓钟，於乐辟雍。鼙鼓逢逢。矇瞍奏公。”这首诗当是在辟雍进行演唱，带有纪时性。《大雅·文王有声》也写道：“镐京辟雍，自西自东，自南自北，无思不服。”这是说各地诸侯都在辟雍朝拜周王，这首词也当是在那里演唱。

《雅》诗可以确定用于在朝廷演唱的均出自《小雅》，其中有《彤弓》，是诸侯来朝时周天子一方所唱，称前来的诸侯为“嘉宾”。有《庭燎》，是周王朝乐工为欢迎诸侯前来所唱。还有《采芣》，也是周天子欢迎来朝诸侯所唱的歌诗。

《小雅·鼓钟》的演唱场所很特殊，它不是在朝廷，而是在外地。开头写道：“鼓钟将将，淮水汤汤。”诗所展示的演唱地点远在淮水岸边。末章写道：“鼓钟钦钦，鼓瑟鼓琴，笙磬同音。以雅以南，以簫不僭。”连续展示多种乐器合奏的场面，可见应是周王朝的一次重要活动。对此，陈子展写道：

《竹书纪年》，幽王十年春，王及诸侯盟于太室。秋，王师伐申。……太室，即嵩山之东别名。申，在今南阳县北三十里。淮水出南阳胎簪山，至桐柏而大。……盖是时幽王已有事于东方，自太室而申而淮，自春而秋而冬，从流忘返。……诗人因钟鼓之声，思淑人之德，为婉言以讽之。^①

这种推测是可信的。在远离首都的淮水岸边大张旗鼓地配乐演唱，这属于偶

^① 陈子展：《诗经直解》，第747页。

然情况。《左传·定公十年》记载,孔子称“嘉乐不野合”,以此衡量,《小雅·钟鼓》展示的演奏场面属于违礼行为。

《雅》诗还有些作品不是用于固定礼仪,而是随机所作,即兴演唱。即以《大雅》为例,《卷阿》是周王朝在诸侯聚会时所作。先是“岂弟君子,来游来歌,以矢其音”,来朝诸侯作诗演唱,然后朝廷大臣予以回应,“矢诗不多,维以遂歌”。这首诗是即兴之作,当场演唱。《崧高》是周宣王时期大臣尹吉甫所作,用以赠给离开朝廷前往封地的申伯。《烝民》也是尹吉甫所作,赠给将要前往齐地的朝廷重臣仲山甫。这两首诗都是随机创作、当场演唱。这类《雅》诗和那些用于固定礼仪的作品相比,演唱的机率较低,而用于固定礼仪的歌诗则是在同一礼仪重复演唱,成为定制。

四、《雅》诗的演唱方式

由于文本形态不同,就一首歌诗而言,《雅》诗有同调演唱与异调演唱的差别。所谓同调演唱,就是每首诗用同一种曲调演唱,采用这种演唱方式的作品各章句数全都相等。《雅》诗多数属于这种类型,其中《小雅》63篇,《大雅》23篇,两项相加,占《雅》诗总数的83.8%,是《雅》诗演唱的主要方式。

所谓异调演唱,指同一首歌诗用两种曲调演唱,每首诗各章句数不等的作品属于这种类型。异调演唱又有中分型和奇偶章交替型两种。

所谓中分型,就是一首歌诗前面几章用同一种曲调演唱,后面几章用另一种曲调演唱。这种中分型歌诗,用两种曲调演唱的章数可以相同,属于平等划分,《小雅》的《鱼丽》、《小旻》、《北山》,《大雅》的《灵台》、《桑柔》属于这种类型,是把一首诗平均分开,前后两部分章数相等。还有的是非均等划分,用两种曲调演唱的前后两部分章数不等,属于这种情况的《小雅》有《正月》,《大雅》有《思齐》、《卷阿》、《抑》、《召旻》。

奇偶交替型,指奇数章用同一种曲调演唱,偶数章用另一种曲调演唱,《大雅》的《大明》、《生民》属于这种类型。《生民》共八章,奇数每章十句,偶数章每章八句。排列很有规则,明显是用两种曲调交替演唱。《大明》的章次划分则不够统一,现将主要几种版本的划分列表如下:

《大明》章次划分情况

作者	书名	章次划分及各章句数							
		一	二	三	四	五	六	七	八
孔颖达	毛诗正义	6	6	8	6	8	8	6	8
朱熹	诗经集传	6	8	6	8	6	8	6	8
高亨	诗经今注	6	6	8	6	8	8	6	8
陈子展	诗经直解	6	8	6	6	8	8	6	8

从上表可以看出,《诗经》古代两个系统主要注家对《大明》章次的划分明显有别,虽然都分为八章,但各章句数的配置不同。按照毛诗派的划分,《大明》的篇章结构处于无序状态,各章分别是六句和八句,但是这两种类型的章次排列没有规则,是错杂无序。按照朱熹的划分,《大明》八章的安排秩序井然,奇数章每章六句,偶数章每章八句,遵循着既定的规则。显然,朱熹的划分更符合这首诗的实际,它在重要的典礼上演唱,如果不是这种有序排列,很难进行演唱。高氏的章次划分完全遵循毛诗,属于错误划分。陈氏的划分接近朱熹,只是第四、五两章有别。陈氏划分的失误关键在于对以下四句诗的处理上,这四句诗是:“在洽之阳,在渭之浹。文王嘉止,大邦有子。”这四句诗的叙事具有连续性,都是讲述文王迎亲的情况。按照陈氏标示的韵脚,都是用之部韵。这四句本来都应该划入第四章,而陈氏误将后两句划入第五章。这样一来,不但使原诗井然有序的章次结构被遮蔽,而且第五章“大邦有子”这句话是连续两次出现。陈氏的划分稍作微调,把上述四句诗全都归入第四章,就会与朱熹的划分完全一致。

在可以演唱的《雅》诗中,只有《生民》和《大明》采用这种巧妙的篇章结构和独特的演唱方式,按奇数章和偶数章配置相应数量的诗句,采用各自的曲调进行演唱。这与《生民》、《大明》两诗的特殊地位相关。《生民》追溯周族的由来,《大明》叙述周朝开国历史,自王季、文王而止于武王。两诗叙述的都是重大历史事件,《生民》时代距西周最远,《大明》最为切近,一远一近,一为本族由来,一为开国历史,都处于极其重要的地

位,其意义远远胜过其他历史事件。因此,对这两首诗采取特殊的处理手段,篇章结构和演唱方式都区别于其他《雅》诗,显示出它们至关重要的地位,从中可以看出作者的匠心。

五、《雅》乐演唱时的乐器配置

《雅》诗多是在礼仪场合演唱,有乐器伴奏,或者由乐器演奏。关于《雅》诗演唱所配置的乐器,也就是雅乐所用的乐器,《礼记·乐记》有如下陈述:

然后圣人作为鞀、鼓、柷、敔、壎、篪,此六者,德音之音也。然后钟、磬、琴、瑟以和之,干戚旄狄以舞之。

按照这种说法,鞀、鼓等六种乐器最重要,分属于打击乐和吹奏乐两大类。而钟、磬、琴、瑟则处于次要地位,起着配合前六种乐器的作用,可是,紧接着对几种乐器进行陈说,依次出现的是钟、磬、琴、瑟、笙、竽、箫、管、鼓。这样一来,前后的安排就出现矛盾。列为德音之音系列最重要的六种乐器,后面加以详细解说的只有鼓,列在附属地位的四种乐器,反倒逐一作了解说。《荀子·乐论》写道:

鼓其乐之君邪!故鼓似天,钟似地,磬似水,竽笙箫管簫似星辰日月,鞀祝拊鼙柷敔似万物。

荀子对各类乐器的排序和《礼记·乐记》有明显区别,他突出钟和鼓的地位,而把《乐记》列为德音之音的鞀柷敔等打击乐器列在最低层次,地位明显下降。而荀子逐一加以解释的乐器依次是鼓、钟、磬、管、簫、竽、笙、箫、琴、瑟,与《乐记》大体一致。

《雅》诗也提到演唱时配置的乐器,提到演唱所用乐器的篇目有《小雅》的《鹿鸣》、《常棣》、《伐木》、《彤弓》、《鼓钟》、《楚茨》、《甫田》、《宾之初筵》、《白华》,《大雅》的《灵台》。其中《小雅·鼓钟》出现的乐器种类最为繁多,其中提到“鼓钟伐鼗”、“鼓钟钦钦,鼓瑟鼓琴。以雅以南,以

籥不僭”。提到的乐器种类涵盖打击乐、吹奏乐、弹拨乐三大类,《雅》诗其他篇目提到的用于演奏的乐器,都被《鼓钟》囊括其中。对于《礼记·乐记》、《荀子·乐论》逐一详加说明的乐器,和《雅》诗中出现的用于表演的乐器,可用下表显示。

《礼记·乐记》、《荀子·乐论》《雅》诗相关乐器统计

相关典籍	提及乐器的方式	乐器名称											
礼记·乐记	逐一具体说明	鼓	钟	磬	琴	瑟	笙	竽	箫	管			
荀子·乐论	逐一具体说明	鼓	钟	磬	琴	瑟	笙	竽	箫	管	籥		
小雅、大雅	用于进行表演	鼓	钟	磬	琴	瑟	笙					南	雅

从表中可以看出,《雅》诗演唱时配置的乐器,也是《礼记·乐记》和《荀子·乐论》重点加以关注的对象,逐一加以解说。相反,被《乐记》誉为德音之音的六种乐器,除了鼓类因经常用于演奏而在文中加以具体解说,其余的柷敔塙箎,则被束之高阁而遭到冷落。

《周礼》关于乐官的编制,其中乐器师的设置情况列表显示如下:

所属机构	乐器演奏师类别				
春官宗伯	磬师	钟师	鐃师	箫师	箎章
地官司徒	鼓人				

《周礼》记载的乐器演奏师只有打击乐和吹奏乐两类,没有涉及到弹拨乐。合理的解释是,琴瑟一类弹拨乐器在正式礼仪中处于附属地位,更多用于私人娱乐。《礼记·乐记》、《荀子·乐论》对相关乐器的逐一解说,可以印证《雅》诗所展示的用于演奏的基本乐器种类;《周礼》有关乐器演奏师的编制,则显示出各类乐器在《雅》诗演唱中所处的不同地位。

第四节 《颂》诗的演唱方式

《诗经》有《周颂》、《鲁颂》和《商颂》,都是与祭祀相关的诗,在祭祀过程

中进行演唱。这些歌诗的演唱遵循既定的程序,有着各自的动因。由于祭祀的对象有别,所演唱的歌诗也就不同。同时,由于部族及地域、作品产生时段的差异,演唱的歌诗也种类繁多。《周颂》、《鲁颂》和《商颂》的演唱也是有同有异,呈现出多种样态。从总体上看,《鲁颂》的演唱和《周颂》相同之处较多,而《商颂》则显示出明显的殷商文化属性。

一、《周颂》的演唱

《周颂》的演唱有升歌、管、合乐等多种形式,根据礼书的相关记载及《周颂》提供的内证,可以对其中有些作品的演唱情况有一个大致的了解。

以升歌的方式演唱的是《清庙》。《礼记·明堂位》写道:“季夏六月,以禘礼祀周公于大庙,……升歌《清庙》。”这里叙述的是鲁国禘礼,即大祭之礼,祭祀对象是周公,用升歌的方式演唱《清庙》。《礼记·祭统》写道:“夫大尝禘,升歌《清庙》,……此天子之乐也。”秋祭为尝,周天子秋季举行的大祭之礼,也以升歌的方式演唱《清庙》。《礼记·仲尼燕居》叙述两君相见之礼时写道:“入门而金作,示情也。升歌《清庙》,示德也。”两君相见,也用升歌的方式演唱《清庙》。《礼记·文王世子》称:“天子视学,……登歌《清庙》。”登歌即升歌,天子视学也以升歌方式演唱《清庙》。

《清庙》在上述四种礼仪用升歌的方式加以演唱。天子大祭礼、天子视学、鲁禘、两君相见的详细礼仪不见于《仪礼》,但是,《仪礼》有关升歌的记载,可以作为考察《清庙》演唱情况的参考材料。

《仪礼·燕礼》叙述的是诸侯国君主与臣下燕饮之礼,其中的节目就有升歌,具体程序如下:

小臣纳工、工四人,二瑟。小臣左何瑟,面鼓、执越、内弦,右手相。入,升自西阶,北面东上坐。小臣坐,授瑟乃降,工歌《鹿鸣》、《四牡》、《皇皇者华》。

这里叙述的是诸侯国君主与臣下宴饮的仪式,其中用升歌方式进行演唱,所用的乐器是瑟,乐工四人。以此类推,用升歌的方式演唱《清庙》,所用的乐器也当用瑟。《礼记·乐记》的记载可以证实这个推断:“《清庙》之瑟,朱弦而

疏越,壹倡而三叹,有遗音者矣。”对此,郑玄注写道:

《清庙》谓作乐歌《清庙》也。朱弦,练朱弦,练则声浊。越,瑟底孔也。画疏之,使声迟也。倡,法歌句也。三叹,三人从叹耳。^①

从《礼记·乐记》的记载及郑玄注可知,以升歌的方式演唱《清庙》,用于伴奏的乐器主要是瑟,这种瑟用煮过的丝作弦,因为这种弦比较柔软,因此,弹奏出的声音很浊重。瑟底孔疏通,发音迟,节奏缓慢。《清庙》这首歌诗以升歌的方式演唱,乐师以瑟伴奏,乐工进行演唱,以浊重迟缓为基调。同时,演唱过程中有倡有和,采用的是一倡三和的方式。郑玄解“三叹,三人从叹耳”,对此,孙希旦写道:

愚谓《乡饮酒礼》“工四人,二瑟”,《燕礼》、《大射》“工六人,四瑟”,皆歌工二人。若诸侯大飨之礼,歌工当有四人,以一人发歌句三人应和之也。^②

孙希旦是按照周礼的等差原则来推导《清庙》升歌演出方式的一倡三叹。可是,礼书中见不到诸侯大飨之礼演唱《清庙》的记载,只有鲁国享受这种特殊待遇,因此,他的推断无法得到证实。

《仪礼·大射礼》叙述诸侯大射礼仪,其中表演升歌的“工六人,四瑟”,对此,清人胡培翬写道:

盛氏曰:工六人,诸侯之正礼也,然则天子盖用八矣。《春秋》隐公五年《左传》云:公问羽数于众仲,对曰:天子用八,诸侯用六,大夫四,士二,亦其例用。^③

① 朱彬:《礼记训纂》,第563页。

② 孙希旦:《礼记集解》,中华书局,1998年版,第893页。

③ 胡培翬:《仪礼正义》卷十三,中华书局,《四部备要》本。

胡氏所作的推断是有道理的。乡饮酒礼、诸侯燕礼级别较低,所用“工四人,二瑟”。诸侯大射礼级别较高,所用“工六人,四瑟”。由此推断,更高级别的礼仪采用升歌方式进行演唱,应当是工八人,六瑟。八名乐工,其中六名弹瑟,另外两人演唱。在上述礼仪中,工的人数和瑟的数量都是相差二,各种礼仪中的升歌由两人演唱是通例,差别在于弹瑟人员有多有少。这样看来,以升歌的方式演唱《清庙》,是由六人弹瑟伴奏,两人进行演唱,采取倡和相应的方式,是一倡三和,并不是一人倡而三人叹。因为是一倡而三次回应,所以节奏缓慢。

《周颂》所采用的演唱方式还有管。《礼记》的《明堂位》、《祭统》、《仲尼燕居》、《文王世子》都有“下管《象》”或“下而管《象》”之语。《诗经·周颂·维清》毛传:“维清,奏象舞也。”^①在演唱《维清》一诗时表演象舞,毛传的解释已经得到普遍的认同。管,或称为下管,因为表演者在堂下,与升歌在堂上不同。关于下管的具体表现方式,《尚书·益稷》写道:“下管鼗鼓”,在演奏管乐时以鼓为节。《仪礼·大射仪》写道:“师及少师上,工皆降立于鼓北,群工陪于后,乃管《新宫》三终。卒管,大师及少师,上工皆东坳之东南,西面北上坐。”对此,胡培翬写道:

盛氏曰:管之者,大师诸人也。管数未闻,然《乡射记》三笙一和吹之,则管亦不止一矣。管奏则堂下诸乐并奏以应之。^②

由此看来,配合演唱《维清》的乐器有笙、鼓、管。

《周颂》的演唱方式还有合乐。《礼记·仲尼燕居》写道:“两君相见,揖让而入门,入门而县兴,揖让而升堂,升堂而乐阙。下管《象》、《武》,《夏》箛序兴。”对于下段文字,孙希旦的解释最为透彻:

《象》,《周颂·维清》之篇也。……下管《象》,谓堂下之乐,以管播

^① 郑玄笺,孔颖达正义:《毛诗正义》,第585页。

^② 胡培翬:《仪礼正义》卷十三。

《维清》之诗也。《武》，《大武》之舞也。《夏》箛，言大夏之舞，执箛以舞也。序兴者，言文武之舞次第而起也。入门；金奏纳宾之乐也。升歌，下管，合舞，正乐之三节也。正乐有歌、管、间、合四节，而惟举其三者，以间歌非乐之所重而略之也。^①

表演大武舞是在两君相见礼的大合乐阶段，先秦早期诗歌舞不分，既然表演大武舞，当然要演唱由六首诗组成的大武歌诗。《尚书·益稷》称：“合止祝敌，笙镛以间。”大合乐所用的乐器很多，有笙、钟，还有祝和敌。关于祝和敌，郑玄注：

合乐用祝敌，祝，状如漆桶，中有椎，摇之以节乐。合之者，投椎于其中而撞之。敌，状如伏虎，背有刻，以物栝之，所以止乐。^②

大和乐是礼仪的高潮，它用祝和敌这两种打击乐器进行节制，摇祝表示合乐开始，击敌则指示合乐停止。《周礼·春官·大司乐》，《礼记》的《明堂位》、《祭统》、《文王世子》、《郊特牲》，都有表演大武舞的记载，用于鲁禘、天子大尝禘、天子视学养老等多种礼仪，大武舞的表演都应安排在大合乐阶段。

《周颂》用于礼仪演唱的还有《雍》和《振鹭》。《礼记·仲尼燕居》叙述两君相见之礼，其中有“客出以《雍》，彻以《振羽》”的记载。孙希旦写道：

《雍》，《振羽》，皆《周颂》篇名。《振羽》即《振鹭》也。王飧诸侯，彻时歌《雍》，宾出奏《肆夏》。……两君相见，客出奏《雍》，彻时奏《振羽》，降于天子也。^③

《雍》、《振鹭》的演奏，用于礼仪的结束阶段，这两首诗的内容格调与礼仪结束阶段的氛围相契。

① 孙希旦：《礼记集解》，第1270页。

② 孙星衍：《尚书今古文注疏》，第127页。

③ 孙希旦：《礼记集解》，第1271页。

《周礼·春官·籥章》也有演唱《颂》诗的记载：“国祭蜡，则吹《豳颂》、击土鼓，以息老物。”对此，郑玄注：“《豳颂》，亦《七月》也。”^①郑玄认为用于祭蜡的《豳颂》指的就是《豳风·七月》一诗，贾公彦沿袭郑玄的说法。至宋代朱熹，对于郑玄的解释表示怀疑，他在《周颂·良耜》一诗的解题中写道：“或疑《思文》、《臣工》、《噫嘻》、《丰年》、《载芣》、《良耜》等篇，即所谓《豳颂》者。”^②清人姜兆锡赞同朱熹的看法，并且写道：“《豳颂》，《周颂》之《载芣》、《良耜》诸篇也。”^③姜兆锡只引出《周颂》两首诗的篇名，即《载芣》和《良耜》，其余作品则一带而过，没有出示篇名。从实际情况考察，《载芣》、《良耜》确实是用于祭蜡的歌诗，即《周礼·籥章》所说的《豳颂》。关于祭蜡的具体礼仪，《礼记·郊特牲》有具体记载，并且写道：“既蜡而收，民息已。故既蜡，民不兴功。”祭蜡表示一年生产活动的结束，田夫进入休息期。《礼记·礼运》记载，孔子参加祭蜡深有感慨。《礼记·杂记》则称祭蜡之时“一国之人皆若狂”，气氛相当热烈。《周颂》的《载芣》、《良耜》都是对一年生产活动的叙述，伴着鼓声在祭蜡时进行演唱。

除了礼书的记载之外，《周颂》本身的有些叙述和描写，也反映出诗歌演唱的场景及气氛。《执竞》是合祭武王、成王、康王的歌诗，其中写道：“钟鼓喤喤，磬管将将。”所用的乐器有钟鼓磬管，演唱时庄严肃穆。《有瞽》全诗如下：

有瞽有瞽，在周之庭。设业设簋，崇牙树羽。应田县鼓，鞀磬柷圉。
既备乃奏，箫管备举。喤喤厥声，肃雍和鸣，先祖是听。我客戾止，永观厥成。

这里展示的宗庙祭祀大合乐场面，所用的乐器有鼓、磬、箫、管，鼓又有悬鼓、手摇鼓和足鼓之分。至于柷和圉，则是用以统辖整个演奏，击柷以兴乐，敲圉以止乐。圉，或作敌。《礼记·月令》季春之月记载：“是月之末，择吉日大合

① 郑玄笺，贾公彦疏：《周礼注疏》，第802页。

② 朱熹：《诗经集传》，第301页。

③ 姜兆锡：《周礼辑义》卷六。

乐,天子乃率三公九卿诸侯大夫亲往视之。”孙希旦写道:“仲春既命国子习乐,至此又命合而作之,以观其学乐之成也。”^①大合乐经过精心排练,为的是在重要礼仪中能够作成功的表演。《周颂》的大武歌诗就是在大合乐阶段进行表演。

二、《鲁颂》的演唱

《鲁颂》各篇都与祭祀及重大礼仪相关,用于祭祀的礼仪演唱。

先看编排在最前面的《駉》,关于它的创作缘起,存在各种说法,其中《诗学女为》称:“此大阅而祭马祖之诗,非专颂牧马之盛。”^②从实际情况考察,《駉》确实应该是祭祀马神时所演唱。既然《鲁颂》都以祭祀为背景,这首诗当然也是如此,作品以描写马为主,自然是祭祀马神时所演唱。古代确实有祭祀马神之礼,《周礼·夏官·校人》写道:“校人掌王之马政,辨六马之属。……春祭马祖,执驹。夏祭先牧,颁马攻特。秋祭马社,臧仆。冬祭马步,献马,讲驭夫。凡大祭祀、朝觐、会同,毛马而颂之。”这里对校人的职责交代得很清楚,其中重要的一个职责,就是一年四季对马神的祭祀,《駉》当是用于祭祀马神的歌诗。

《鲁颂》第二篇是《騶》,这首诗与《周颂·振鹭》多有相似。《振鹭》开头两句云:“振鹭于飞,于彼西雍。”这是描写周王朝贵族子弟学校的景物,那里有水环绕,因此出现成群的白鹭展翅飞翔。《有騶》共三章,前两章都有对于白鹭的描写:“振振鹭,鹭于下。”“振振鹭,鹭于飞。”由此看来,这首诗是以鲁国的贵族子弟学校为背景,那里称为泮宫,周围有水,所以出现群鹭飞翔的景象。《有騶》三章,各章结尾均为“于胥乐兮”,系感叹赞美之语。除去这一句,每章主体都是八句,而《周颂·振鹭》正是由八句组成。显然,《鲁颂·有騶》是借鉴《周颂·振鹭》的写法,故章法物象皆有相似之处。关于《振鹭》,《诗》毛序称:“二王之后来助祭也。”是周天子为来朝助祭者所唱。据《礼记·仲尼燕居》记载,两君相见之礼,宴饮结束时演奏《振鹭》。以此推断,周

① 孙希旦:《礼记集解》,第436页。

② 陈子展:《诗经直解》,第1157页。

天子设宴招待前来助祭的诸侯,也是在宴会结尾时演唱《振鹭》。《鲁颂·有骍》反复提到宴饮,“鼓咽咽,醉言舞。”“夙夜在公,在公载燕。”第二章还特别提到“鼓咽咽,醉言归。”由此推断,这首诗是鲁国君主设宴招待助祭的大臣,在宴会结束时演唱,与《周颂·振鹭》的功用相同,都是宴饮的结束曲,是欢送助祭人员退席时演唱。

《鲁颂》的第三篇是《泮水》,其中写道:“鲁侯戾止,在泮饮酒。既饮旨酒,永锡难老。”鲁僖公在本国的贵族子弟学校向老人敬酒,是在举行养老礼。关于周天子的养老礼,《礼记·文王世子》有如下叙述:

天子视学……祭先师先圣焉。有司卒事反命,始之养也。适东序,释奠于先老,遂设三老、五更群老之席位焉。适饗,省醴,养老之珍具,遂发咏焉。退修之,以孝养也。反,登歌《清庙》,既歌而语,以成之也。言父子、君臣、长幼之道,合德音之致,礼之大者也。下管《象》、舞《大武》,大合众以事,达有神,兴有德也。

周天子养老礼的用乐分四个阶段,先是周天子向老人献酒,有音乐伴奏。然后是“登歌《清庙》”,即所说的升歌。第三个阶段是大合乐,表演大武歌诗,最后是合语。鲁国君主可用天子之礼,那里的养老礼用乐也是遵循上述程序,分为四个阶段进行。对于其中的“既歌而语”,孙希旦作了如下解说:

语,合语也。既歌而语者,升歌及下管、间歌、合乐之后。乐正告乐备作,相为司正,乃行旅酬,此时有合语之礼也。……既歌而语,论说父子、君臣、长幼之道,合于德音之极致也。^①

孙希旦所作的解释合乎养老礼及相关礼仪的实际,合语是在几项固定用乐的程序进行完毕之后,而不是穿插在用乐程序中间。既然如此,合语就有比较

^① 孙希旦:《礼记集解》,第577页。

充裕的时间,参与者可以进行充分的交流。《礼记·乐记》写道:

今夫古乐,进旅而退旅。和正以广,弦匏笙簧,会守拊鼓。始奏以文,止乱以武,治乱以相,讯疾以雅。君子于是语,于是道古。

这里所说的语、道古,也是在几项固定用乐程序完成之后进行,和《文王世子》的记载一致。《鲁颂·泮水》没有列入固定的演唱程序,因此,它的演唱应在合语阶段进行。虽然名为合语,实际上也穿插演唱歌诗。然而,《泮水》主要内容不是道古,而是对鲁僖公加以赞美。

《鲁颂》的第四篇是《閟宫》,是在祖庙祭祀时所演唱。《礼记·明堂位》叙述鲁君得用天子之礼时写道:

季夏六月,以禘礼祀周公于大庙,牲用白牡,尊用牺、象、山罍……升歌《清庙》,下管《象》。朱干玉戚,冕而舞《大武》。皮弁素积,祓而舞《大夏》。

鲁国在太庙举行的禘礼,“牲用白牡”,《閟宫》提到“白牡”。禘礼器具用“牺、象”,《閟宫》有“牺尊将将”之语。由此看来,《閟宫》确实用于在宗庙祭祀祖先时演唱,诗中追述一系列英雄祖先。从姜嫄、后稷、文王、武王,一直到周公。鲁国宗庙祭祖的用乐程序与养老礼基本一致,由此推断,《閟宫》一诗也是在合语阶段演唱。与《泮水》稍有不同的是,《閟宫》虽然用大量篇幅赞美鲁僖公,第一、二章却是以道古开始,追述英雄祖先的业迹。

《礼记·明堂位》对鲁国的禘礼还有如下记载:“昧,东夷之乐也。任,南夷之乐也。纳夷蛮之乐于太庙,言广鲁于天下也。”这里提到的东夷南蛮之乐,也当在合语阶段演唱。除此之外,《閟宫》还提到“万舞洋洋”,也是在合语阶段的节目。礼按固定程序所用的乐,可称为正乐;合语阶段所用的乐,可称为副乐。《大雅》有些篇章是在合语阶段演唱,就此而论,《鲁颂》的《泮水》、《閟宫》不但诗歌体制变颂为雅,而且在演唱功能方面也与《雅》诗相通。《鲁颂》的《雅》化倾向,从它的演唱功能上也体现得

很明显。

三、《商颂》的演唱

《商颂》五首，是殷商后裔用于宗庙祭祀的歌诗。其中排在前面的《那》、《烈祖》均为二十二句，结尾两句都是“顾予烈尝，汤孙之将”，是呼唤祖先神前来享用祭祀。两诗都没有提到任何一位祖先，只是对祭祀的场面、气氛及祭品加以陈述。由此看来，《那》和《烈祖》是宗庙祭祀通用的歌诗，是唤神之诗。

关于殷商族的祭祀，《礼记·郊特牲》有如下记载：

殷人尚声，臭味未成，涤荡其声。乐三阕，然后出迎牲。声音之号，所以诏告于天地之间也。

殷人祭祀尚声，首先用乐曲呼唤神灵，演奏三段乐曲之后再庙外迎接用于祭祀的牺牲。《郊特牲》的上述记载成为解释《商颂》的重要依据，出现几种不同的说法。

一种看法认为，《那》用于迎牲之前，《烈祖》用于迎牲之后，二者的演奏不是连续的，中间穿插迎牲情节。这种说法始于毛传和孔颖达《正义》，陈子展认同这种看法，他写道：

《烈祖》与《那》相次，疑是汤孙祀烈祖同时所用之乐歌。一用在迎牲之前，故言及乐声；一用在杀牲之后，故言及臭味。（清酏、和羹之类）《毛传》、《孔疏》不误。^①

对《礼记·郊特牲》所说的“乐三阕，然后出迎牲”，关于其中的“乐三阕”，孙希旦写道：

^① 陈子展：《诗经直解》，第119页。

凡正乐有四节,而降神惟三阕。……《商颂·那》之篇曰:“猗与那与,置我鞀鼓。奏鼓简简,衍我烈祖。”此降神之乐也。又曰:“汤孙奏假,绥我思成。鞀鼓渊渊,嘒嘒管声。既和且平,依我磬声。於赫汤孙!穆穆厥声。庸鼓有斲,万舞有奕。我有嘉客,亦不夷怍。”此正祭之礼也。^①

按照孙希旦的说法,“乐三阕”,就是把《那》的开头四句反复演唱三遍,作为降神之曲。

陈奂对于“乐三阕”另有解说:“奂谓奏乐三止者,金奏也,升歌也,下管也,下管为第三节。三声告止,然后杀牲入祭,此殷人尚声。”^②

以上解说和《商颂》的实际演唱情况均有出入。陈奂是以传统的周礼用乐程序解释《商颂》的演唱,可是,殷商文化自成系统,和周礼多有不同,因此,不能以周礼用乐程序去审视《商颂》的演唱。孙希旦把“乐三阕”说成反复演唱《那》诗的前四句,是把这首诗割裂开来进行解说。但是这四句诗很难构成降神之曲,因为其中没有对祖先神的呼唤语,诗的结尾才出现“顾予烈尝,汤孙之将”呼唤神灵之语。毛传及孔颖达《正义》认为《那》用于迎牲之前,《烈祖》用于迎牲之后,但是没有涉及到“乐三阕”,立论仍然有遗漏。

从实际情况来看,《商颂》用于祭祀时进行演唱,所谓的“乐三阕,然后出迎牲”,是指先演唱三首歌诗,然后出门迎来牛、羊、猪等祭品。这三首歌诗包括《那》、《烈祖》及赞美所祭祀对象的歌诗。如果是祭祀殷高宗武丁,就在《那》、《烈祖》之外再演唱《玄鸟》或《殷武》;如果是大禘合祭祖先,就在《那》、《烈祖》之外再演唱《长发》。总之,迎牲之前都是先演唱三首歌诗,《那》和《烈祖》属于必备,而另外一首则是根据祭祀对象而定。《那》诗展示的都是歌舞迎神的场面,其中没有出现任何用于祭祀的食物。《烈祖》虽然提到“既载清酤”、“亦有和羹”,但没有出现牛羊猪一类牺牲,显然是在迎牲之前演唱。《鲁颂·閟宫》是在合语阶段演唱,祭祀的高潮已经过去,各种祭品早就摆放在那里,因此,诗中提到“享以骍牺”、“白牡骍刚”。《商颂·烈祖》

^① 孙希旦:《礼记集解》,第712页。

^② 陈奂:《诗毛氏传疏》卷三十。

在迎神阶段演唱,祭品尚未齐备,所以没有出现牺牲,是在演唱三首歌诗之后再迎牲。《那》和《烈祖》只是对祖先神的普遍呼唤,并没有落实到具体的祭祀对象。只有在第三首歌诗演唱完毕之后,才实现对具体祭祀对象的呼唤,这时才去把最隆重的祭品迎来,供祭祀对象享用。从祭祀的程序上看,应当是这样安排才合乎情理。

殷人祭祀尚声,迎神曲一开始演唱就出现五音繁会的热烈场面。所用的乐器有大鼓、手摇鼓,有管、磬和钟,几乎所有的乐器都排上了用场,并且还有威武雄壮的万舞表演。周礼祭祀用乐,是在大合乐阶段才出现歌舞表演的高潮,殷商族的祭祀则是在开始的迎神阶段就出现热烈的载歌载舞的场面,商、周文化的差异,由此可见一斑。不过,殷商文化与周礼的用乐也有相通之处。周礼规定,天子、诸侯、大夫、士的礼仪用乐,都是以三首诗歌为一组进行演唱。《周南》组是《关雎》、《葛覃》、《卷耳》。《召南》组是《鹊巢》、《采芣》、《采蘋》。《小雅》一组是《鹿鸣》、《四牡》、《皇皇者华》,《小雅》二组是《鱼丽》、《南山有台》、《南有嘉鱼》。《大雅》组是《文王》、《明》、《绵》。虽然用乐的场合不同,但上述礼仪都是把三首歌诗作为一组进行演唱。就此而论,《商颂》演唱的“乐三阕”,以三首歌诗为一组进行演唱,与周礼是相通的。

第五章 商、周祖先颂歌

古代各民族都有自己的祖先颂歌,《诗经》的《商颂》和《大雅》,收录了两组商族和周族的祖先颂歌。这些诗歌产生的年代或早或晚,跨越较长的历史阶段。它们最初是口头传唱,后来用文字记录下来,成为比较稳定的文本形态。古代许多民族祖先的颂歌,都以宏伟的史诗出现。古希腊有荷马史诗,中国藏族则有《格萨尔王传》。和这类宏伟的史诗相比,《诗经》中保存的商、周两族祖先颂歌篇幅较短,也见不到史诗那种波澜起伏的复杂情节。造成这种差异的主要原因有二:荷马史诗公元前九世纪就在希腊先民口头流传,公元前六世纪才写成定本,在长期口头流传过程中不断得到丰富。古希腊字母起初各邦不尽相同,直到公元前四世纪才统一。荷马史诗在口头流传的前段,希腊文字尚未定型,希腊人在那个时期依然保持原始文学口头讲唱的传统,从而使得宏大的史诗得以产生。中国至迟殷商时期就已经出现比较完备的文字,由于人们对文字的依赖,便以笔录取代口头传唱,把祖先颂歌用文字记录下来,从而限制了它在篇幅、情节上的进一步扩展。这是商、周祖先颂诗没有形成宏大体制的原因之一。

其次,商、周祖先颂诗通常用于祭祀或朝廷礼仪,古代祭祀和朝廷礼仪有时间上的规定和限制,祖先颂歌在这类场合进行演唱,不可能篇幅过长,在具体情节上也难以充分展开,也使得这两组诗歌有异于通常所说的史诗。

第一节 商族祖先颂歌

商族祖先颂歌保存在《诗经·商颂》中,分别是《那》、《烈祖》、《玄鸟》、《长发》、《殷武》。关于《商颂》的由来,最早的记载见于《国语·鲁语下》:“昔

正考父校商之名颂十二篇于周大师,以《那》为首。”这段话出自鲁国大夫闵马父之口,事在鲁哀公八年(前486)。闵马父说得很清楚,《商颂》原有十二篇,春秋时期宋国大夫正考父把这些作品拿到周王朝的大师那里进行校对,可见周王朝也保存这些作品。正考父是孔子祖先,《左传·昭公七年》写道:“及正考父,佐戴、武、宣,三命兹益共。”正考父是春秋时期宋国戴、武、宣三朝(前779—前730)期间的大臣,主要生活在春秋前期,那个阶段所保存的《商颂》是十二篇。

汉代四家诗出现,古文经学毛诗认为《商颂》是正考父所保存的商族诗歌,具体论述见于《诗经·商颂·那》序,郑玄《商颂谱》亦持此说。今文经学则认为《商颂》是正考父所作,用以赞美宋襄公,具体论述见于《史记·宋世家》。以上两种说法长期并存,早期古文经学说法稍占上风,至清代今文经学复兴,则断定《商颂》出自春秋宋国宫廷,具体考评见于王先谦《诗三家义集疏》。到了近代,王国维在《商颂考下》又写道:“《商颂》盖宋周中叶,宋人所作以祀其先王,正考父献之于周太师,而太师次之于《周颂》之后。”^①王国维是折中古文经学和今文经学的说法,把《商颂》的写作年代定在西周中叶。

从实际情况考察,《商颂》所存五篇作品,最早都是殷商王朝祭祀祖先的歌诗。殷商王朝灭亡之后,宋国朝廷作为商族后裔保存这些歌诗,继续用于宗庙祭祀。只是在流传过程中有些篇目亡佚,由最初的十二篇减少到现存的五篇。

一、《玄鸟》

这首诗的主要歌颂对象是商汤王,中间又提到简狄、殷高宗武丁。武丁是殷商王朝的中兴之主,《尚书》的《说命》、《无逸》、《君奭》等篇对他的事迹多有记载。武丁是殷商王朝的明君圣主,因此成为商族重要的歌颂对象。

《玄鸟》是祭祀殷商汤王、高宗武丁时所唱的歌诗,首先提到的是玄鸟生商神话:“天命玄鸟,降而生商,宅殷土芒芒。”这是追溯殷商部族的由来,采用的是简略的笔法,没有充分展开。提到成汤,“古帝命成汤,正域彼四方。”成

^① 王国维:《观堂集林》,第117页。

汤是殷商王朝的创立者,作品对他的历史地位予以充分的肯定。

武丁是成汤的后裔,也是成汤英雄业迹的继承者,作品在追溯玄鸟生商、成汤创立殷商王朝的历史之后,转入对武丁的歌颂。其中写道:“商之先后,受命不殆,在武丁孙子。”武丁是成汤的第九代孙盘庚之弟小乙之子,是汤的第十代孙,因此称他为“武丁之孙”,即孙子武丁,为押韵而颠倒词的顺序。这是从血缘上把他和商汤联系在一起。

作品后半部分是对成汤功绩的赞扬,从三个方面加以展示。一是“龙旂十乘,大饗是承。”他率领十辆插着龙旗的车子进行祭祀,奉献许多祭品,成汤祭祀祖先排场很大,并且非常虔诚。二是“邦畿千里,维民所止。”成汤时期的殷商疆域广大,达到方圆千里,百姓在那里居住。三是“肇域彼四海,四海来假,来假祈祈。”成汤时期的势力范围遍及天下,四方纷纷前来朝见。这里展示的是殷商王朝的强盛,把功劳归于成汤的治理有方。

《玄鸟》一诗所歌颂的对象有简狄、成汤、武丁,而以商汤为主。《诗》毛序称:“玄鸟,祀高宗也。”把这首诗说成是专门用于祭祀殷高宗武丁,与作品的内容不相符合。从作品的歌颂对象考察,当是商族合祭祖先时所唱,因此,所歌颂的对象不是一位,而是三位。

二、《长发》

这是殷商及后来宋国君主祭祀祖先的歌诗。

这首诗开头两句“浚哲维商,长发其祥”,从赞扬殷商通达智慧、吉祥长久,很快就转入对大禹传说的追述。这种跳跃意在说明殷商是大禹治水时期开始发祥,它面对的是一个强大的夏王朝。“外大国是疆”,它的疆界在夏朝之外,但领土不断扩展,从总体上描绘出殷商的发展、上升态势。

“禹敷下土方”,方指地名,陈梦家《殷墟卜辞通释》指出,方地在今山西中部和南部,也就是古代所说的大夏之地^①。夏的领地主要在西部,殷商发祥于东部,所以称“外大国是疆”。

《长发》对英雄祖先的歌颂,首先提到是殷商的女性祖先简狄。关于玄鸟

^① 陈梦家:《殷墟卜辞通释》,中华书局,1992年版,第272页。

生商的神话,分别见于《吕氏春秋·音初》和《史记·殷本纪》,《商颂·玄鸟》也有“天命玄鸟,降而生商”的诗句。诗中称“有娥方将”,指有娥氏之女简狄正当强壮的青春期,体现的是对于生命力和生殖力的崇拜。

继简狄之后,这首诗所歌颂的英雄祖先是契,即殷商的男性始祖,他是简狄所生。契被称为玄王,在先秦典籍中不时可以见到。《国语·周语下》:“玄王勤商,十有四世而兴。”韦昭注:“玄王,契也。殷祖契由玄鸟而生,汤亦水德,故称玄王。”《国语·鲁语上》:“自玄王以及主癸莫若汤。”韦昭注:“玄王,契也。”《荀子·成相》:“契玄王,生昭明,居于砥石迁于商。十有四世,乃有天乙是成汤。”玄王,是后代对契的美称。契兴起于虞夏之际,《尚书·尧典》记载:“帝曰:‘契,百姓不亲,五品不逊,汝作司徒,敬敷五教,在宽。’”这里的帝指虞舜,他任命契为司徒,主管教化。《国语·郑语》也称:“商契能和合五教,以保于百姓者也。”《长发》中的商契形象,和《尚书·尧典》及《国语·郑语》的记载大体一致,但叙述得更加具体。他走遍许多地方,所到之处人们都受到启发。无论大国还是小国,只要他经手治理,都能政令畅达。这是一个推行教化的长官形象。

接着歌颂的英雄祖先是相土,在殷商谱系中,相土是契之孙。殷商在相土时期迁往商丘,又据《世本》记载:“相土作乘马。”相传相土发明了用四马驾车。早期的战车由四匹马牵引,相土发明的当是战车,因此,《长发》诗称“相土烈烈,海外有截”,他建立的是显赫的武功,使殷商版图扩展到海上。

商汤是《长发》一诗的主角,是主要的赞美对象。首先赞美成汤的文治。他尊崇上帝,施惠下国。他不争不躁,刚柔适中,优游而治,出现的是太平盛世景象。其中,“为下国缀旒”和“为下国骏庞”对言。前者是赐予下国君主玉球,用以装饰冠冕;后者是赐予完整的玉石,以作为镇国之宝,相当于后来的玉玺。镇国之宝而称“骏庞”,运用的是形象的比喻。骏指迅疾,《周颂·清庙》有“骏奔走在庙”之语,《周颂·噫嘻》有“骏发尔私”的句子,骏,都表示迅疾之义。庞,通龙,指长毛杂色狗。《召南·野有死麕》的“无使龙也吠”,指的就是看门守院的家犬。把镇国之玉比作守门犬,取其镇抚社稷之义。古代确实有以玉镇国的记载。《左传·定公八年》写道:“阳虎说甲如公宫,取宝

玉、大弓以出。”阳虎是鲁国的叛臣，他在战败后取走鲁国公室的宝玉，后来又归还。显然，玉作为鲁国的镇国之宝而被收藏。

《长发》对于成汤的武功也展示得很充分。他临难不惊，在伐桀战役中威风凛凛，既是军队统帅，又是典型的青铜骑士。对于成汤灭夏的经过，诗中用简略的文字作了叙述：首先灭掉夏朝的三个盟国，最后战败了夏桀。

诗的末章以隐约的笔调暗示成汤曾经遭遇人生的劫难，“有震有业”，意谓他的人生有过巨大的动荡，指的是被桀囚于夏台一事。最后提到成汤的贤相伊尹，对于圣君贤臣的遇合流露出欣慰和喜悦之情。商汤与伊尹君臣相得的故事，在《尚书·君奭》中也提到过。

《长发》首章提到大禹治水，最后讲述成汤灭夏，夏衰亡而殷兴盛，是全诗的一条线索。在追溯英雄祖先的业绩时，把殷商作为独立的实体加以展示，没有提到商契与虞舜的关系。各位祖先都是作为殷商的领袖出现，略去了他们作为虞舜和夏朝属臣的一面。

《礼记·表记》写道：“殷人尊神，率民以事神。”《长发》一诗体现出殷人尊神的文化特征，其中反复提到的是至上神天帝。契的出生是天帝的安排，他把契看作自己的儿子。天帝保佑殷商，始终与它相伴。成汤之所以建立赫赫功勋，在于他尊崇天帝，他的成功是上天所赐，是天帝对他虔诚所作的回报。同时，他的勇敢果决，也是承受上天宠爱的结果。总之，《长发》中的天帝是冥冥之中援助殷商的恩神，成汤的爱和恨都能从天帝那里找到根源。

《长发》基本采用直赋其事的叙事方式，其中只有为数不多的比喻，如“为下国骏庞”、“如火烈烈”、“苞有三孽”，这些比喻生动而亲切，增强了作品的表现力。

三、《殷武》

《殷武》全诗六章，主要有三方面内容。

第一、二章叙述武丁率兵征讨荆楚。今本《竹书纪年》对武丁有如下记载：“三十二年，伐鬼方，次于荆。三十四年，王师克鬼方，氐、羌来宾。”^①《殷

^① 方诗铭、王修龄：《古本竹书纪年辑证》，上海古籍出版社，2008年版，第232页。

武》所说的“挾彼殷武，奋伐荆楚”，指的就是这次战役。后面又写道：“昔有成汤，自彼氐羌，莫敢不来享，莫敢不来王，曰商是常。”这是说武丁重振商汤时期的国威，使周边各部族都前来朝拜。武丁作为殷商的中兴之士，在经营疆域方面确实卓有功勋。《周易·既济》九三爻辞云：“高宗伐鬼方，三年克之。”与《竹书纪年》的叙述一致，都提到鬼方。而《殷武》所叙述的则是征伐荆楚的战争，《竹书纪年》只是简略提及。

《殷武》第三、四章叙述武丁对天下诸侯国的设置和调遣。先是命令他们在域内建立都城，定期朝见殷商天子。接着又指示他们加强对农业生产的指导管理，励精图治，按照规则治理国家。这部分内容都和治国理政密切相关，重点是国家的内政。

《殷武》第五、六章叙述新建祖庙的举措。第五章叙述殷商首都的整齐有致，是天下的政治中心。“赫赫厥声，濯濯厥灵。寿考且宁，以保我后生。”这几句诗全是赞扬武丁。他生前声名显赫，死后神灵光明。他长寿而安宁，保佑殷商后代子孙。那么，如何纪念这位英雄祖先呢？于是，顺势出现新建祖庙的举措：

陟彼景山，松柏丸丸。是断是迁，方斫是虔。松桷有梲，旅楹有闲，寝成孔安。

景山，这里指大山，《玄鸟》的“景员维河”，景亦指大。丸丸，松柏圆直之象。建筑宗庙所用的木材取自高山，质地优良，又圆又直。经过加工之后，方形的椽子在房檐下伸展，众多的立柱之间非常宽绰，宫殿落成安稳坚牢。言外之意，武丁的英灵在新建的宗庙得到供奉，以彰显他的伟大功绩。

《殷武》这首诗首先颂扬武丁的战功，其次叙述他的文治，最后叙述新建祖庙的举措。以此推断，这首诗是在新建武丁之庙落成以后所作，用于祭祀这位英雄祖先。

诗中称武丁为殷武，有的学者认为殷武指的是宋武公，这首诗出自宋国。从诗中出现的事象及用语口气判断，殷武指的是武丁，而不是宋武公。如“商邑翼翼，四方之极”。宋国作为周天子统辖下的诸侯国，绝不可能如此夸耀自

己的都城。再如“命于下国,封建诸侯”。宋国作为一方诸侯受周天子统辖,它根本无权封建诸侯。《殷武》歌颂的对象是殷高宗武丁,而不最后来的宋武公,《诗》毛序称:“《殷武》,祀高宗也。”这个判断是合乎实际的。

四、《那》、《烈祖》

这两首歌诗在商族祭祀祖先时通用,它们的主要作用不是颂扬祖先的功德,而是展示祭祀的场面气氛,表达祭祀者的虔诚和期待。两首诗都以“顾予烝尝,汤孙之将”结尾,标示出祭祀者的身份,他们是商汤王的后裔。由此可见,商族这五首祖先颂歌,是在殷商王朝建立之后陆续出现的。

《那》是《商颂》的首篇,充分反映出殷人祭祀尚声的特征。《礼记·郊特牲》在叙述祭祀之礼时写道:

殷人尚声,臭味未成,涤荡其声。乐三阕,然后出迎牲。声音之号,所以诏告于天地之间也。

《那》诗充分体现出殷人尚声的特点。首先,所用的乐器种类繁多,有鼓、钟、管、磬,分别属于打击乐和吹奏乐两大类。其次,各种乐器所演奏的曲调,都是以宏大见长,猗与、简简、嘒嘒、有斲,都是声音宏大之象。第三,强调各种乐器及声音的协调,开头的“猗与那与”,指的是鼓声高亢而繁多。体现的是高和多的结合。中间的“既和且平,依我磬声”,鼓、管都是和磬声相互配合,构成和谐的乐章,突出各种乐器之间的协调。与乐曲相伴随的是万舞,同样属于祭祀尚声,是以声娱神。《那》诗首先叙述祭祀所用的乐器及歌舞的场面,最后结尾两句是“顾予烝尝,汤孙是将”,确实是以乐曲声诏告天地之后再奉献祭品,与《礼记·郊特牲》的相关记载可以相互印证。

这首诗对于祭祀的目的交待得很清楚,为的是祖先神“绥我思成”,保佑商汤的后裔事业成功,是向神灵祈求福祉。后面则是对英雄祖先的赞扬。他们每天都温和恭谨,恪尽职守,是后代子孙效法的好榜样。在赞扬祖先的同时,也暗示主持祭祀者将要继承祖先传统,励精图治,珍惜祖先创立的基业。

《那》、《烈祖》作为商族祭祀祖先通用的歌诗,不但作品内容与《玄

鸟》、《长发》、《殷武》有明显差异,而且在作品体制上也与其他三篇作品迥然有别。《长发》五韵二十二句,每韵或五句,或七句,句数不等。《长发》七章,每章或六句,或七句,或八句,或九句,句数参差不齐。《殷武》五章,五句一章,六句三章,七句两章,各章句数同样多寡不一。《那》、《烈祖》则不同,两篇作品均是二十二句,结尾两句都是“顾予烝尝,汤孙之将”。再从每篇作品来看,除去结尾两句,基本都是四句为一节,押同一韵脚,表达一层比较完整的意义。从句式的整齐程度判断,《那》、《烈祖》写定的时间应在《玄鸟》、《长发》、《殷武》以后。

第二节 周族祖先颂歌

周族祖先颂歌,主要指《生民》、《公刘》、《绵》、《皇矣》、《大明》这五篇以叙事为主的作品。这五首诗叙述自周族诞生到武王灭商的历史,涉及到许多重大事件。对周族发展作出巨大贡献的几位英雄祖先,是这几首诗的主角和赞美对象。这五首诗都保存在《大雅》中,编排相对集中。

一、《生民》

这首诗叙述周族的男性始祖后稷传奇性的孕育和出生经历,以及他对农业生产作出的杰出贡献。

诗的开头两章叙述后稷传奇性的孕育出生经历。后稷是其母踩了上帝的足迹而感应受孕的,属于感应生子神话。中国古代流传着许多类似的感生子神话,可划分为不同类型,履神迹感生只是其中一类,流传在西北地区。和姜嫄履迹生子神话类似的有伏羲氏的孕育神话。《太平御览》卷八十一引《诗含神雾》:“大迹出雷泽,华胥氏履之,生伏牺。”华胥氏是伏羲的母亲,她在雷泽踏上神灵的足迹而生伏羲。古代传说的华胥氏之国在西北,《列子·黄帝篇》写道:“华胥氏之国在弇州之西,台州之北。”又据《淮南子·墜形训》所言:“正西弇州曰并土,西北台州曰肥土。”由此推断,华胥氏之国位于西北地区。伏羲、后稷都是母亲履神迹而感生,这种类型的神话带有明显的地域特征,最初出自西北地区。到了后来,由于伏羲氏迁移到东部地区,人们就把雷

泽说成是太湖。

《生民》对姜嫄履神迹生子神话不是简单地加以叙述,而是作了具体而生动的描写。她因无子而祭祀,可以推测她当时焦虑的心情。踩了上帝足迹之后的惊喜,身体所产生的强烈反应,把人神之间的感应写得生动传神,是按照人的性生活体验去描写姜嫄的生理和心理反应。

后稷的出生极具传奇色彩。他的出生,既没有延期,也没有难产,而是平安无事,以至于惊动了上帝,以此预示这位新生儿日后必然会有非凡的表现。

后稷出生之后经历过严峻的考验,他先后被放到隘巷、平林和冰上,但都没有受到伤害,反而得到樵夫、牛羊和飞鸟的保护。这段传说反映的是人与自然的亲和关系,人对自然的依赖,自然对人的呵护。古时不少杰出人物都有初生阶段的传奇经历,春秋时期楚国名相令尹子文即是其中一位。《左传·宣公四年》写道:

初,若敖娶于郢,生斗伯比。若敖卒从其母畜于郢,淫于郢子之女,生子文焉。郢夫人使弃诸梦中,虎乳之。郢子田,见之,惧而归。夫人以告,遂使收之。

子文吃虎乳长大,后来成为楚国的名相,他的传奇经历和后稷有相似之处。

后稷出生后被放置在危险的地方,是对他命运和自然生命力的考验。后稷是幸运的,他的自然生命力是顽强旺盛的,通过对他哭声所做的描写,暗示这位新生儿所潜藏的旺盛的生命活力。以哭声判断新生儿的健康状况和年寿的长短,是古代相儿术的重要方式,《生民》的相关描写,可以说是相儿术的肇端。

周人以农业兴邦,把周作为族名,实际是标示周族的农业部族属性。周,甲骨文,是在田之中加点点画,表示田间布满庄稼的形态。周人男性始祖以稷为名,则是因为他在农作物种植方面所做出的杰出贡献。姜嫄生后稷,实际是大地生长庄稼理念的艺术再现,反映的是典型的农业文明的特征。

后稷和农业生产有极深的因缘,这从他匍匐爬行“以就口食”的憨态中就

表现出来。在叙述后稷对农业生产所作贡献过程中,《生民》显示出周族先民很高的运用语言的技巧。一是动词的运用极其准确,通过艺、穡、相、蓐、种、降、获、亩、任、负等一系列表示动作的词语,展示出从种到收的全过程。二是形容词极其生动传神。旆旆、穰穰、一为上扬,一为下坠,分别显示出庄稼在生长期和成熟期的良好状态。幪幪言其茂密,啍啍言其伸展,或广或长,都是旺盛之象。方者整齐,苞者丛生;种为低矮,褒为修长;坚为结实,好是柔韧。这些词语每两个为一组,构成对应关系,把庄稼的多种形态从不同侧面充分地展示出来。

诗的最后两章叙述祭祀活动。祭祀是在秋收之后,因此,人们充满丰收的喜悦。从舂谷、淘米到食物加工,所用的动词和象声词营造的是喜庆的气氛,同时反映出先民对祭祀对象所抱的虔诚态度,全身心投入祭祀的各项准备工作。

周族以芳香的气味娱神,对此,《生民》结尾两章作了具体的叙述。用以获取芳香气味的祭品除谷物外,还有香蒿,牛的肠脂。为了获取芳香的气味,还对祭品采取了多种加工方式,有的投入火中焚烧,有的放在火上烘烤,从而使得芳香浓烈,上升于天,博得天帝喜欢。神灵得到最大的满足,人们希望到来年的期待届时也能得到兑现。

《生民》以姜嫄履天帝脚印怀孕生子开始,以祭祀上帝,“上帝居歆”结束,整篇作品置于灵光的笼罩之下。再加上后稷出生的传奇经历,使作品富有浪漫色彩。《生民》又富有现实性,中间几章对于农业生产所作的描写,如果不是对农业生产极其熟悉,不可能写得如此生动传神。

后稷是周族男性始祖,同时又是殷商时代就开始祭祀的农神,事见《左传·昭公二十九年》:“稷,田正也。有烈山氏之子曰柱为后稷,自夏以上祀之。周弃亦为稷,自商以来祀之。”稷成为田正的名称,同时又是农神。先秦流传的后稷传说,往往与农业生产相关。《国语·鲁语上》称“稷勤百谷而山死”。《山海经·大荒西经》写道:

帝俊生后稷,稷降以百谷。稷之弟曰台玺,生叔均。叔均是代其父及稷播百谷,始作耕。

从后稷到叔均都是以播种五谷为业,是一个农业世家。这里说的耕,指的是牛耕,《山海经·海内经》说得很清楚:“稷之孙曰叔均,始作牛耕。”叔均究竟是后稷之侄,还是他的孙子,已经无从考证,不过,他是后稷事业的继承者则是确定无疑的。

姜嫄生后稷的传说还见于《诗经·鲁颂·閟宫》、《楚辞·天问》、《史记·周本纪》等典籍。其中《天问》还提到后稷“冯弓挟矢”,是一位在武功方面有建树的英雄,这是其他文献未曾记载的。

二、《公刘》

这首诗叙述周族祖先公刘率领周族迁移,最终定居豳地的事迹。

公刘是周族的英雄祖先,这首诗围绕迁豳这一重大事件,从多方面表现了公刘的业绩及才能、品德。

首章叙述周族为迁移所作的准备及开始迁移的情况,突出公刘的远见。在迁移之前,公刘率领周族先民精心经营农业,有了充足的储备,为迁移奠定了坚实的物质基础。在迁移过程中,带足口粮,并且全副武装,高度戒备,保证迁徙的安全。这是一次武装迁移,虽然没有提到迁移的原因,但可以感到当时的军事威胁。

第二章叙述公刘寻找定居地点的情况,他巡视了整个豳地,或上或下,不辞辛劳。公刘又是威武的,他佩带美玉和精心装饰的刀,是众人注目的对象。

第三章讲述定居点确定在一座土山下,搭建起临时住房。“于时言言,于是语语”,传达出周族先民到达新定居点之后的喜悦。

第四章展示的是野餐的画面。周族先民在新的定居地点聚集一堂,人员众多而井然有序。公刘吩咐伙伴从圈里取出猪宰杀,用葫芦瓢舀酒喝,充满了热闹喜庆的气氛。这一举措使公刘的凝聚力更加强大,众人把他看作自己可以依赖的族长和首领。

第五章叙述周族先民在豳地的发展和建设规划。公刘率领族人在豳地定居之后,开始测量,根据地势驻扎了三支军队。开始垦荒,发展农业,最后决定在豳地高处建立永久定居的宫殿房舍。

结尾一章叙述为修建宫殿房舍进行备料的举措,并且具体交待定居地点

的方位。通过一系列具体事件的依次描述,把公刘的远见卓识、勤政务实、细致周到、平易近人等优秀品质和杰出才能充分展示出来,是周族先民衷心拥戴的首领。在此过程中,运用大量特殊的句式,表现动作的多样和连续性,富有生活气息。

《公刘》一诗各章均以“笃公刘”开头,关于笃字的含义,《诗》毛传:“笃,厚也。”后代一直沿袭这种解释,从厚道老实方面去观照公刘。其实,笃在诗中指的是结实、健壮,这种含义在《诗经》中反复出现。《唐风·椒聊》:“彼其之子,硕大且笃。”《大雅·大明》:“缙女维莘,长子维行,笃生武王。”其中的笃字,都是指身体强壮,体现的是对于人自然生命力的崇拜。“笃公刘”同样是赞美公刘身体强健,具有旺盛的生命力。

第四章出现的“于京斯依”,展示的是野餐画面。《诗经》多次出现这种场景,都称为依。《小雅·车鞳》:“依彼平林”,这是迎亲途中举行的野餐。《大雅·皇矣》:“依其在京,侵自阮疆。”这是进犯周土的密人在山上野餐。《周颂·载芟》:“有飧其馐,思媚其妇,有依其土。”这是从事劳动的农夫在田间野餐。依,或作衣,殷,有众多之义,故成为表示野餐的专用名词。

《公刘》第五章结尾两句是“度其夕阳,幽居允荒”。第六章开头两句是“笃公刘,于豳斯馆”。这四句诗首尾相续,讲述的是所确定的建筑宫室房屋的具体地点。“幽居允荒,”指在豳地高处选址。允,甲骨文是在人的头部增一高冠,允和夨本是一个字,因此,从允从得声的字多含有高义。荒,本指覆盖,诗中指在那里建筑宫殿房屋。公刘把周族长久定居的宫殿房屋建在高处,从未章所作的交待可以得到验证。到那里要沿着皇涧行走,沿着过涧逆流而上,是在山涧的上头,明显是建在高处。那里临近水源,在地势上便于防守,具有多方面的优越条件。

第三、四章相继提到京、京师,指的都是山丘。师,繁体字作師,字形从自,指山丘,因此,师有时也指山丘。

《公刘》一诗没有出现军事冲突,但是潜在的军事威胁依然可以感觉得到。周族迁移是全副武装,高度戒备。公刘到各处巡视时要带佩刀,时刻保持警惕。第五章写道:“相其阴阳,观其流泉,其军三单。”这是选择军队设防的地点。

关于公刘率周族先民迁徙的缘由,《诗》毛序写道:“公刘居于邠而遭夏人乱,迫逐公刘。公刘乃避中国之难,遂平西戎而迁其民。邑于豳焉。”公刘平西戎,未见史书记载,无从考证。《史记·周本纪》叙述公刘迁移的经过,没有写迁移的原因。

《孟子·梁惠王下》引《公刘》诗首章,属于借题发挥,用以说明君主好货当与百姓同之。

三、《绵》

这首诗叙述周族祖先古公亶父率领周人迁到岐山一带艰苦创业的事迹。

古公亶父是周文王的祖父,关于这次迁徙的原因,是迫于戎狄部落的侵扰,对此,《史记·周本纪》、《庄子·让王》等文献均有具体记载。

古公亶父在周族发展历史中起着重要作用,周人最终能够推翻殷商的统治,其基础是由古公亶父奠定的。他领导的这次迁徙使周族摆脱了困境并逐步走向强大,因此,《绵》诗充分肯定古公亶父的历史功绩。

周人以农业立国,农业文明养成了安土重迁的民性。而古公亶父迫于当时形势,又不得不率族群离开原来的住地,另辟发展空间。这对他是个严峻的挑战和考验。诗中首先叙述古公亶父率周人迁徙到杜、沮、漆水流域的艰苦状况。没有房屋可栖息,只能住窑洞。在这种情况下,古公亶父当机立断,来到岐山脚下。“来朝走马”,把他的果决、高效生动地展示出来。

这首诗按时间顺序叙述古公亶父在岐山的创业经历。定居地点选定之后,首先是划分疆界、开荒种田,通过连续运用疆、理、宣、亩几个词语,把农耕活动依次呈现。

建筑宫室共用三章加以叙述,写得生动传神,所用的词语准确而形象,把劳动程序、场面、气氛全方位地加以展现,从中可以感觉到周族先民对新生活的热爱,以及古公亶父的调动有方。揀、度、筑、削,所叙述的是不同阶段的劳动方式,隤隤、薨薨、登登、冯冯,是不同的动作方式所发出的各异的声响。上述词语都运用得恰当传神,使人如闻其声,如见其人,并且受到劳动气氛的感染。诗的作者对劳动流程及规则极其熟悉,讲述

起来显得很内行。

古公亶父是迫于戎狄的侵扰而率族迁移,诗的后三章展示的是周族日益强大的景象。宫室建筑已成规模,为国人提供了安全的居住场所。在此基础上,边患解除,以拔除柞棘暗示除掉边患。通过与虞和芮的结盟,使得周族有可供依傍的屏障。末章用四个递进句,道出了周族在安全方面已经有了绝对保障。疏附、先后、奔奏、御侮,四组词语看似平列,实则层层递进,把周族的日益强大之势叙述得非常到位。

诗中有两处着意点明的诗句,一是“作庙翼翼”,建筑工程排在首位的是宗庙,道出周人强烈的尊崇祖先的意识。二是“文王陟厥生”,把文王顺利降生看作周族的重大事件,反映出文王在周人心目中的崇高地位。

诗的第七章结尾两句是“乃立冢土,戎丑所行”,第八章开头两句是“肆不殄厥愠,亦不隕厥问”。这四句是讲述与战争相关的事象,即战争期间的祭社献俘,冢土是为祭祀社神,也就是为祭祀土地神所设的大土堆。“戎丑所行”,指的是战争结束后在这里举行礼仪,参战将士来到冢土所在之地。肆,指陈列战争俘虏,向社神表功,有的俘虏在陈列之后被杀掉。《周易·随》上六爻辞:“拘系之,乃从维之,王用享于西山。”指的就是牵系被捆绑的战俘进行祭祀的事象。《尚书·甘誓》是夏族征伐有扈的战前动员令,其中写道:“用命,赏于祖;弗用命,戮于社,予则孥戮汝。”《太平御览》卷三百零六引挚虞《决疑要注》:“古者帝王出征伐,以齐车载迁庙之主及社主以行。”《周礼·大司马》郑玄注亦有此种说法。既然军队出征要把祖先及社神的牌位载于兵车之中,那么,战争结束之后,就要把神灵牌位送回祖庙及土地庙,在此期间向祖先神和土地神展示战果,陈列战俘,也是在情理之中的事。除《绵》诗外,《大雅·思齐》有“肆戎疾不殄”之语,《大雅·皇矣》先是说“执讯连连,攸馘安安”,后面又有“是伐是肆”之语,肆,还是指陈列战俘,而且是用绳索捆绑牵系的俘虏。把这些诗句相贯通进行解读,可以领略到那个时代对待战俘的残酷和野蛮。

四、《皇矣》

这首诗叙述周族从古公亶父、王季到文王的开国创业历史。

周族在古公亶父阶段的创业历史,《绵》诗已作了详细的叙述,因此,《皇矣》不再把它作为叙事的重点,而只是作为叙述王季、文王功绩的铺垫。尽管如此,其中出现的一些场景,是《绵》诗中所见不到的,第二章写道:

作之屏之,其蓄其翳。修之平之,其灌其柵。启之辟之,其桎其梏。
攘之剔之,其烝其柘。

这八句叙述古公亶父迁居岐山之后,芟除草木,开辟土地的情况。其中出现多种树木,以及与其相对应的芟除方式,从中可以看出当时岐山一带的荒凉,以及开创阶段的艰苦。八句诗提到八种树木,八种劳作方式,名词和动词的搭配非常协调。

《皇矣》重点是赞扬王季和文王,带有明显的尚德倾向。“维此王季,因心则友,则友其兄,则笃其庆。”王季是古公亶父的少子,其兄太伯、季历为了让位于王季而逃往南方。这首诗则是称赞王季具有友爱之心,对待兄长很友好,笃行善事。这样一来,就把王季和太伯、季历的关系展现得很协调,王季以少子身份继承父业也就有了道德上的依据。诗中还写道:

维此王季,帝度其心,貊其德音。其德克明,克明克类。克长克君。
王此大邦,克顺克比。

王季因其有友爱的善行而继承父位,又因为具有美德懿行而成为首领君主,道德的美善和他所获得的政治地位是挂钩的,前者是原因,后者是结果。

诗中对文王的赞扬同样突出他的美德:“帝谓文王,予怀明德。不大声以色,不长夏以革。不识不知,顺帝之则。”文王不追求声色之乐,不炫耀武力。这里所崇尚的是文德,和对王季的赞扬一脉相承。

《皇矣》一诗还带有明显的敬天崇神倾向,至高无上的天帝不时出现在作品中。首章写道:

皇矣上帝,临下有赫。监观四方,求民之莫。维此二国,其政不获。

维此四国，爰究爰度。上帝耆之，憎其式廓。乃眷四顾，此维与宅。

上帝作为人间的救世主和政治裁判出现，他感到下界的权利分配有失公正，憎恶殷商的扩张而心系西土，因此决定保佑周族。“其政不获”，指权利分配不得当，获，指得当，适宜。

后面几章的叙事，都把周族的发展壮大归功于天帝保佑。“帝迁明德，串夷载路。”古公亶父得到天帝的庇护，混夷纷纷逃窜。“载锡之光，受禄无丧，奄有四方。”王季承受天帝的恩泽，使他平安地继承君位，成为四方之主。“帝谓文王，无然畔援，无然歆羨，诞先登于岸。”天帝鼓励文王捷足先登，而不要徘徊观望，文王因此有伐密伐崇的举措，并且取得胜利。

这首诗第五、六章叙述周族和密人的战争，第七、八章叙述周族伐崇，从中透露出战争的激烈。“密人不恭，敢距大邦，侵阮徂共。”“依其在京，侵自阮疆，陟我高冈。”密人不但抵抗周族的进攻，而且出兵侵占周族的属国，占据有利地势，周军经过艰苦奋战才取得胜利。伐崇战役更为激烈，“崇墉言言”、“崇墉屹屹”，言言、屹屹，都是高耸之貌，用以形容崇国城墙，因此攻城相当困难。“临冲闲闲”，指攻城的部队四面包围，“执讯连连，攸馘安安”。战争俘虏的队伍接连不断，所杀敌人割下的耳朵堆积在一起，战争的残酷性得到充分的显示。这首诗崇尚的是文德，可是，结尾出现的是血腥的战争场面，二者呈现出明显的悖反倾向。作品对战争场面的描写具有历史的真实性，合乎那个历史阶段的实际，带有原始战争野蛮性的痕迹。至于崇尚文德的一面，则是周族后人的美饰。由于把伐密伐崇战争置于天帝的允诺和鼓励的背景之下，在一定程度上缓和了尚文德和发动战争之间的矛盾。

五、《大明》

这首诗叙述从王季时代到武王伐商这个阶段的先周历史，以歌颂周文王为主，兼及王季和武王。作品以“明明在上”开篇，《小雅》也有相同诗句开端者，为相互区别，相应篇名则为《小明》。

《大明》体现出周人敬天与崇德相结合的理念，通过一系列重大的历史事

件加以表现。诗的首章出现的是明察人间是非善恶的上天,它由人间的是非善恶决定王朝的兴衰存亡。它为了惩罚殷商王朝后期君主的过失,决定让它灭亡。那么,由谁来接替殷商王朝作为天下共主呢?于是,周文王之父王季出现了:“乃及王季,维德之行。”王季的美德懿行,为周族的兴盛创造了契机。接着是本诗主要歌颂的对象周文王,通过叙述周文王的功绩,集中反映了周人敬天崇德相统一的观念。“维此文王,小心翼翼,昭事上帝,聿怀多福。”文王是智慧的化身,他知道如何恭谨地服侍上帝,因此迅速得到了吉祥的回报,上帝把一系列的福祉赏赐给他。首先是“以受方国”,使各方诸侯听从他的统辖,成为西伯,即西方诸侯的首领。其次,上帝又为他指定了婚配的对象,先娶殷王帝乙之妹,续娶有莘氏之女。最后,上帝又把文王和大姒所生的武王指定为伐商的盟主,实际上是把天下交付给了周人。这首诗一开始就把上帝推到至尊的地位,直至牧野之战,武王又以上帝垂鉴激励士气,对于天帝的尊崇在诗中可谓一以贯之。与此同时,又相继歌颂了王季、文王的美德,是他们的美德赢得了上天的信任,最后把天下交给了周人,武王很大程度上是承受了王季、文王美德所获得的回报。

《大明》相继提到王季、文王的婚姻,反映出周人的婚姻观念及婚俗。王季娶任氏女,文王先是娶帝乙之妹,续娶有莘氏之女,体现的是同姓不婚的原则。同姓不婚是周人的重要观念,先秦文献对此多有记载。《国语·晋语四》:“同姓不婚,恶不殖也。”这段话出自郑国大夫叔詹之口,是从生殖繁衍的角度说明同姓不婚的原因。《左传·僖公二十三年》所述叔詹之语是:“男女同姓,其生不蕃。”含义和《国语》完全一样。《左传·昭公元年》所载郑子产语:“内官不及同姓,其生不殖。”还是从繁衍的角度否定同姓婚姻。文王所娶的帝乙之妹属于商族,有莘氏之女属于夏族,都是异姓通婚。王季所娶任氏女是挚国君主的女儿,《国语·周语中》:“昔挚畴之国也,由大任。”指的就是这桩婚事。韦昭注:“挚畴二国,任姓,奚仲、仲虺之后,大任之家也。”任氏出自奚仲,奚仲在夏为车正,封于薛。《左传·隐公十一年》记载,鲁隐公以薛国君主为异姓。由此可见,王季所娶的大任,也是从周族以外的异姓娶亲。《国语·晋语四》所载黄帝的后裔十二姓有任姓,但王季所娶的挚君之女大任不是出自黄帝系统。《大明》所记载的王季、文王的婚姻,还和政治上的利害相

关联。王季所娶的大任来自殷商属地,是在周族势力范围之外通过婚姻寻求盟友。帝乙嫁妹于周文王,还见于《周易·归妹》:“帝乙归妹。”这是因为当时周文王已经很强大,构成了对殷商的威胁。帝乙归妹是对周族的笼络,而周人也可通过婚姻缓解与殷商的紧张关系,以谋取更大的发展。帝乙归妹,通常被解释成帝乙把女儿嫁给周文王。在《归妹》卦中,妹与娣相对,娣指女弟。妹还与须相对,须指姐姐。妹,应该指妹妹,而不是女儿。从年龄推断,帝乙和周文王是同辈人,甚至文王年龄更长于帝乙。按常理推断,娶帝乙之妹为是。至于文王续娶有莘氏之女大任,同样有通过婚姻加强战略联盟的考虑。

《大明》对于文王迎娶帝乙之妹一事作了比较铺张的叙述,具体交待了迎娶的地点、方式。文王对于帝乙之妹无比欣赏,把她视为天帝之妹。他在前往迎娶时在渭水造舟为梁,排场很大,极其隆重,从中可以看出他对这门亲事的高度重视。而对于续娶大姒,则突出这位女性的结实健壮,体现的是对生命力和生殖力的崇拜。

诗的结尾两章是对牧野之战的描写。先是突出殷商军队的众多,“其会如林”。据《史记·周本纪》记载:“帝纣闻武王来,亦发兵七十万距武王。”而当时周武王所统辖的军队:“戎车三百乘,虎贲三千,甲士四万五千人。”伐纣联军在数量上处于绝对的劣势,这就难免出现严重的心理压力。武王的战前动员就是针对将士的心理压力而言,以上帝的垂鉴相激励。对战场的描写是展示伐纣联军的气势,以兵车和战马的精良健壮加以渲染。特别是对姜太公的勇猛做了生动的比喻,展示出这位军师的动人风采,充分肯定他在这次战争中的重要作用。有关牧野之战的叙述还见于《尚书·牧誓》、《逸周书·克殷解》。

六、叙事类型和作品体制

周族上述五篇颂扬祖先的诗歌,按其颂扬对象划分有两种类型:一种类型是颂扬对象比较简单,作品只有一位主角,《生民》、《公刘》、《绵》属于这种类型。《生民》的主角是后稷,其中也出现姜嫄,这是因为提到后稷的传奇经历无法绕开姜嫄。第二种类型是颂扬对象较多、作品的主角不是一位,而是

多位,《皇矣》、《大明》属于这种类型。《皇矣》歌颂的周族祖先有古公亶父、王季、文王;《大明》歌颂的周族祖先有王季、文王、武王。从时间上进行审视,颂扬早期祖先,作品主角比较单一,以单独一个人为主;颂扬后期祖先,作品的主角则是多位,通常涉及祖孙三代。在这两种类型的叙事作品中,古公亶父属于过渡性人物,既有单独歌颂他的《绵》,又有把他和王季、文王同时放进同一作品的《皇矣》。第一种类型作品《生民》、《公刘》、《绵》,三首诗歌所反映的历史阶段在时间上不相连属,有间断。属于第二种类型的《皇矣》、《大明》,所涉及的历史阶段有重合,有连续性。所以出现这种情况,是因为周族早期祖先距离这些诗歌写定的年代很远,而后期祖先则和作品写定的年代距离较近,因此,作品的叙事也就采取两种不同的方式,出现两种不同的类型。歌颂早期祖先的作品可以把主角确定为一,而歌颂和自己时间上距离很近的祖先,则必须提及相关的谱系,这在当时成为一种潜规则。

和《商颂》的《玄鸟》、《长发》、《殷武》相比,周族上述颂扬祖先的诗歌篇幅明显增大。《皇矣》篇幅最长,8章,每章12句,全诗长达96句。《绵》最短,但也是9章54句。而《商颂》中句数最多的《长发》,也不过7章51句。商、周两族上述颂祖诗在体制上的长短之别,固然和作品写定的时段有一定关系,但主要是受各自的功用所制约。《商颂》都是用于宗庙祭祀的诗歌,是在宗庙颂扬祖宗功德时所唱。既然如此,每首诗的篇幅就不可能过长,否则,冗长的演唱会影响宗庙祭祀庄严肃穆的气氛。《周颂》是用于祭祀的歌诗,都是单章成篇的短诗,可以和《商颂》相互印证。《生民》、《公刘》等周族颂祖诗则不同,它们不是在祭祀祖先的宗庙进行演唱,所以没有收入《周颂》而编入《大雅》。如果和祭祀有关,至多也不过是在祭祀之后,如《礼记·乐记》所说的“君子于是语,于是道古”,但这时已经不再是直接面对祖先神,颂扬祖先的话语在长度上所受限制较少。《左传·襄公四年》记载,两君相见演奏的歌诗是《文王》、《大明》、《绵》,其中后两首是前面提到的周族祖先颂歌。这类诗歌在朝廷演唱,带有娱乐的性质,这种功用也使得作品需要有较长的篇幅。《礼记·礼器》把礼仪所用物品分为多大高文和少小下素两类,并且写道:

礼之以多为贵者,以其外心者也。德发扬,诩万物,大理物博,如此,

则得不以多为贵乎？故君子乐其发也。

周族颂祖诗用于朝廷礼仪，或是祭祀之后追念祖先功德，因此，必定要追求对祖先功德的充分表现，在诗歌创作上也就以多为美，作品篇幅较长。但是，这又和艺人的民间演唱不同，不能无限制地发挥演绎，而要受礼仪的约束，从而又不会使作品篇幅过长，有别于其他一些民族的长篇史诗。

第六章 西周前期诗歌

西周前期是指武王灭商到成、康之治阶段。这个阶段是社会发生巨大变化的时期,也是周王朝的历史上升期。这个阶段有具体写作时期可考的诗歌,主要保存在《周颂》和《豳风》中,其中包括大武诗歌,成王告庙诗,和周公东征、摄政相关的诗,以及《豳风·七月》。这些诗歌除《七月》外,都是以重大事件为题材,从不同侧面反映出那个历史阶段的风貌。

第一节 大武歌诗

大武是周代重要的乐舞,在天子大祭祀、天子视学养老、两君相见等高级别礼仪中进行表演。对于它所用歌诗的篇目、次第、作者,以及舞蹈形态,前代学者王国维、高亨、杨向奎、孙作云等均有过考证。近些年来,有关大武乐章的考证还在进行,但是,仍有许多学术疑点需要解决,在历史本事、歌诗与舞容的关系方面还有进一步拓展的余地。

一、大武歌诗的篇目

关于大武乐章的篇目,据《礼记·乐记》的记载,其舞共六节,以此推断,它的歌诗当为六篇。《左传·宣公十二年》记载楚庄王如下话语:

武王克商,作《颂》曰:“载戢干戈,载橐弓矢。我求懿德,肆于时夏,允王保之。”又作《武》,其卒章曰:“耆定尔功。”其三曰:“铺时绎思,我徂维求定。”其六曰:“绥万邦,屡丰年”。

朱熹《诗集传》卷十九写道：“《武》，一章，七句，《春秋传》以此为大武之首章也。”朱熹所见宋本《左传》，《武》是大武乐章首篇，今本《左传》误载“首章”为“卒章”。楚庄王提到的大武歌诗的篇目，列举到六为止，由此判断，大武乐章的歌诗应是六篇，和《礼记·乐记》的记载相符合。楚庄王提到的属于大武乐章的歌诗有三篇，都收录在《诗经·周颂》中，它们分别是《武》、《赉》、《桓》。《周颂·酌》，《诗》毛序称：“告成大武也。”《酌》也是大武歌诗。《周颂》篇末四篇作品依次是《酌》、《桓》、《赉》、《般》，王国维据此写道：“《酌》、《桓》、《赉》、《般》四篇，次在《颂》末，又皆取诗之义以名篇，前三篇既为《武》诗，则后篇亦宜然。”^①由此而来，大武歌诗可以确定下来的有五篇，分别是《武》、《酌》、《桓》、《赉》、《般》，这在学界已经基本达成共识，高亨的《诗经今注》^②、杨向奎的《关于周公制礼作乐》^③，均持此观点。

那么，大武乐章没有确定下来的歌诗应当是哪篇作品呢？对此，王国维《周大武乐章考》写道：

案：《祭统》云：舞莫重于武，宿夜是尚。有宿夜一篇。郑玄注：“宿夜，武曲名也。”……案：宿，古夙字。……今考《周颂》三十一篇，其有夙夜字者凡四。《昊天有成命》曰：“夙夜基命宥密”，《我将》曰：“我其夙夜畏天之威”，《振鹭》曰：“庶几夙夜，以永终誉”，《闵予小子》曰：“维予小子，夙夜敬止”。《我将》为祭祀文王明堂之诗，《振鹭》为二王之后助祭之诗，《闵予小子》为嗣王朝庙之诗，质以经文序说不误。惟《昊天有成命》序云：“郊祀天地也。”然郊祀天地之诗，不应咏歌文武之德。又郊以后稷配天，尤与文武无涉。盖作序者见昊天字而望文言之。若武夙夜而在今《周颂》中，则舍此篇莫属矣。^④

王国维是引《礼记·祭统》的记载推断出武宿夜是指《周颂·昊天有成命》一

① 王国维：《观堂集林》，第106页。

② 高亨：《诗经今注》，第495,505—508页。

③ 杨向奎：《关于周公制礼作乐》，《文史知识》，1986年第6期。

④ 王国维：《观堂集林》，第106页。

诗,认为它是大武乐章的歌诗之一。《礼记·祭统》有关武宿夜的记载原文如下:

夫祭有三重焉:献之莫重于裸,声莫重于升歌,舞莫重于武宿夜。

这里叙述的是祭祀之礼最重要的三个部分,和武宿夜并列的是裸和升歌。裸,指把酒洒在地上。升歌,指乐工升堂唱歌。而武宿夜,则是指大武舞的表演动作,即舞蹈姿态。三者均就祭祀时的表演动作而言,武宿夜不是歌诗的篇名。其实,这里的宿不是与夙相通,而是有它特殊的含义,指的是儆戒。武宿夜,指的是大武舞中对参战将士加以儆戒的表演动作。宿字的这种含义,在《礼记·祭统》中还可以见到:“是故,先期旬有一日,宫宰宿夫人。”在祭祀的前十一天,宫廷主管儆戒君主夫人,让她为祭祀做好准备,宿,指儆戒。大武舞的宿夜,指夜间加以儆戒。《史记·周本纪》叙述牧野之战时写道:“二月甲子昧爽,武王朝至于商郊牧野,乃誓。”昧爽,指黎明,天尚未亮。武宿夜,指的就是战前誓师的情节,用舞蹈动作加以表现。至于儆戒的具体内容,就是周武王的战前动员,见于《尚书·牧誓》和《史记·周本纪》。综观《周颂·昊天有成命》一诗,见不到任何战争的影子,和战前誓师根本无关,因此,它不是大武乐章的歌诗。孙作云写道:“王国维《大武乐章考》以《周颂·昊天有成命》为大武歌诗第一篇,误。这首诗是成王祭天的乐歌,与大武无关”。^①孙作云所作的判断是正确的,《昊天有成命》不是大武乐章的歌诗。

那么,大武乐章尚缺的一首歌诗应当是那一篇作品呢?从实际情况考察,这首诗应当是《周颂·时迈》,证据有三:

第一,《左传·宣公十二年》记载:“武王克商,作《颂》曰:‘载戢干戈,载橐弓矢。’”这里引用的是《周颂·时迈》的诗句,把它说成是武王克商之后所作,和大武乐章的生成时段一致。

第二,《左传·宣公十二年》所载楚庄王的大段话语,他在引用《周颂·时迈》的诗句之后,紧接着就提到属于大武乐章的三首歌诗,即《武》、《赉》、

^① 《诗经研究论文集》,人民文学出版社,1959年版,第54页。

《桓》。由此可以推断,《时迈》也是大武乐章的歌诗,只不过楚庄王首先提到它,突出它的重要性,笼统地归于《颂》诗。他没有明言《时迈》是大武乐章的歌诗,但从他的叙述中也不能排除《时迈》是大武乐章歌诗的可能性。

第三,《周颂·时迈》的主题是偃武修文,其中的“载戢干戈,载橐弓矢”,是说把各种武器收藏起来,不再进行战争,而是要“我求懿德,肆于时夏”,就是要崇尚文德,以德治国。《礼记·乐记》对于武王克商之后的举措有如下描述:

济河而西,马散之华山之阳而弗复乘,牛散之桃林之野而弗复服,车甲衅而藏之府库而弗复用。倒载干戈,包之以虎皮。将帅之士使为诸侯,名之曰建橐。然后天下知武王不复用兵也。

《周颂·时迈》和《礼记·乐记》中出现的都是刀枪入库,马放南山的事象,反映的是牧野之战以后西周王朝偃武修文的措施。由此看来,《周颂·时迈》也是大武乐章的歌诗之一。

综上所述,大武乐章的六首歌诗分别是《武》、《酌》、《桓》、《赉》、《般》、《时迈》,都收录在《周颂》中。

二、大武乐章歌诗的演唱次第

大武乐章由六首歌诗构成,关于它的演唱次第,有的比较明确,有的则需要进一步加以考辨。《左传·宣公十二年》提到大武乐章时,首先引录的是《周颂·武》的句子。依此推断,既然乐章以武命名,首先提到的又是《武》诗,那么,排在首位演唱的必然是《武》。朱熹所作的注也明确指出,《左传》所载是以《武》为大武乐章的首篇。《左传·宣公十二年》还指出,大武乐章第三首诗是《赉》,第六首诗是《桓》,引录的是这两首诗的相关句子。至于大武乐章第二、四、五首歌诗分别是哪些作品,则需要通过考辨加以确认。

《礼记·乐记》在解释大武舞时写道:“且夫武,始而北出,再成而灭商。”始而北出,指武王率兵伐纣,是大武乐章的首篇,指的是《周颂·武》。第二篇称为“再成”,其内容是灭商。大武乐章六首歌诗,除《武》之外,其它唯一反

映灭商内容的是《酌》，全诗如下：

於铄王师，遵养时晦。时纯熙矣，是用大介。我龙受之，蹻蹻王之造。载用有嗣，实维尔公允师。

这首歌诗回顾周人灭商的历程。开始阶段是“遵养时晦”，采用韬光养晦之计积蓄力量。一旦时机成熟，就开始大举进攻。“时纯熙矣”，指条件完全具备。“是用大介”，谓大规模进军。介，通甲，代指军队。“我龙受之，蹻蹻王之造”，是说周人非常幸运，武王建立赫赫战功，灭掉殷商。龙，通宠，谓幸运。蹻蹻，威武之象。诗的结尾两句是说武王确实为后代树立了榜样，是值得效仿的楷模。《周颂·酌》反映的是周人灭商的历史事实，和《礼记·乐记》所说的“再成而灭商”相合，是大武乐章演奏的第二首歌诗。

《礼记·乐记》称大武舞“四成而南国是疆”，第四首歌诗反映的是西周王朝对南土的治理业绩。这涉及到武王灭商之后的一个重要历史事实，即他对南土的巡视。

《史记·周本纪》在叙述牧野之战结束以后武王的一系列举措时写道：“乃罢兵西归。行狩，记政事，作《武成》。”行狩，指到外地巡游。至于到何处巡游，《史记·周本纪》的记载过于简略，没有给予出示，需要通过其他文献加以确认。今本《竹书纪年》在叙述牧野之战完毕以后，对周武王的行踪有如下交待：“夏四月，王归于丰，飨于太庙，命殷监，遂狩于管，作大武乐。”^①周武王在牧野之战以后返回丰，在祖庙进行祭祀，任命管叔、蔡叔和霍叔为三监，督察殷商故都的动向，接着又到管地巡游。除此之外，《逸周书》的《大匡解》、《文政解》，也有武王狩于管的记载。管，诸侯国名，周文王之子叔鲜封于管，其地在今河南郑州。周初以今河南陕县为界，周公、召公分治，陕县以东周公统辖，陕县以西召公统辖，黄河、渭河以南分别称为周南、召南。管地处于黄河以南，属于周南范围，是《礼记·乐记》所说的南国。《周颂·般》所出现的正是周王巡狩南国的事象：

^① 方诗铭、王修龄：《古本竹书纪年辑证》，第242页。

於皇时周，陟其高山。堕山乔岳，允犹翕河。敷天之下，褒时之对，
时周之命。

这里叙述的是周武王巡游的行踪，他登临高山和狭长的小山，堕，指狭长的小山。其中的岳，专指五岳。这里当指西岳华山或中岳嵩山，或兼指二者。从西周都城出发到管地，要路经华山和嵩山，它们分别在渭河、黄河之南，处于南国的范围之内。周武王登上名山，产生的是天下一统的自豪感，由此联想到“允犹翕河”。允，指沇水。《水经注》卷七：“济水出河东垣县东王屋山，为沇水。……又东至温县西北，为济水。”^①沇水是济水上游，它是黄河支流，在今河南巩县北汇入黄河。犹，指酋水。《水经注》卷十九：“渭水又东，酋水南出倒虎山，西总五水，单流径秦步高宫东，世名市丘城。历新丰原东，而北径步寿宫西，又北入渭。”^②酋水，在西周都城镐京以东，先汇入渭水，最后流入黄河。武王要前往管地，要路经酋水、沇水。翕，指汇合。这首诗以沇水、酋水汇入黄河，用来象征天下归附于西周王朝。因此，诗的结尾是：“敷天之下，褒时之对，时周之命。”普天之下都聚集在周王朝的周围，这是天命的安排。《周颂·般》所出现的事象，与《史记·周本纪》、今本《竹书纪年》及《礼记·乐记》的记载一致，反映的是周武王狩于管，“南国是疆”的历史事实，因此，它应该大武乐章的第四首歌诗。

《礼记·乐记》叙述大武舞是“五成而分，周公左，召公右”，是展示周公，召公分治之后的政绩。《周颂·时迈》所叙述的是偃武修文、天下太平的景象，全诗如下：

时迈其邦，昊天其子之，实右序有周。薄言震之，莫不震叠。怀柔百神，及河乔岳。允王维后，明昭有周，式序在位。载戢干戈，载櫜弓矢。我求懿德，肆于时夏，允王保之。

① 酈道元：《水经注》，岳麓书社，1996年版，第105—106页。

② 酈道元：《水经注》，第289—290页。

诗中的“时迈其邦”，还是指武王巡视南国。“怀柔百神，及河乔岳”，指对黄河及名山的祭祀。武王巡视的是周公和召公所治理的黄河、渭河以南的地域，黄河、华山、嵩山，都在这个范围内，所以，沿途进行祭祀也是情理中的事。其中的“明昭有周，式序在位”，指的当是周公、召公分治之事，和《礼记·乐记》所说的“五成而分，周公左，召公右”的内容相吻合，是大武乐章的第五首歌诗。这首诗的叙事与第四首歌诗《般》相承继，具有连续性，都是以武王巡视南国为线索，带有述行纪实的性质。

杨向奎也认定《时迈》是大武乐章的歌诗，但他把它的次第排在《武》之后，位列第二^①，与实际情况不符。根据《左传·宣公十二年》的记载及前面所作的考证，大武乐章的六首歌诗依次是《武》、《酌》、《赉》、《般》、《时迈》、《桓》，这六首诗都见于《诗经·周颂》。

三、大武乐章各首歌诗相对应的歌舞形态

大武乐章是诗歌舞三位一体的综合艺术，在进行表演时既要演唱歌诗，又有舞蹈相伴随。《礼记·乐记》对于大武的歌舞形态作了描写，据此，可以找出它们与各章的对应关系。

大武乐章的第一首歌诗是《武》，全文如下：

於皇武王！无竞维烈。允文文王，克开厥后。嗣武受之，胜殷遏刘，耆定尔功。

这首歌诗颂扬武王的功业，认为没有人能比得上他。接着赞美文王，他为后代开创了基业。武王继承文王的事业，战胜殷商，遏止商纣王的暴虐杀戮，成就了不朽的功业。这是一首概括性的颂歌，是对文王、武王功业的追述。

《礼记·乐记》对于大武舞有如下叙述：

宾牟贾侍坐于孔子，孔子与之言，及乐。曰：“夫武之备戒已久，何

^① 杨向奎：《关于周公制礼作乐》，《文史知识》，1986年第6期。

也?”对曰:“病不得其众也。”“咏叹之,淫液之,何也?”对曰:“恐不逮事也。”

这段对话是孔子回答,宾牟贾提问。从对话中可知,大武舞开始阶段长时间的击鼓警戒,演唱歌诗是长声咏叹,连绵不断。淫液,指咏叹的时间很长而且深沉。孔子所作的解释,从武王战前的忧虑方面进行陈述,一是怕人心不齐,二是怕不能取胜。从上面的对话可知,大武舞开始阶段击鼓警戒,演唱《武》诗时长声咏叹,并且感慨深切,这种状态持续时间很长。大武舞“始出而北”,在长时间击鼓警戒和咏叹之后,才展示队伍出发的场面。和第一首歌诗《武》相伴随的舞蹈动作不是很多,持续的时间也很短暂。

大武乐章的第二首歌诗是《酌》,叙述武王伐商的经过,即《礼记·乐记》所说的“再成而灭商”。《礼记·乐记》还有如下记载:

宾牟贾起,免席而请曰:“夫武之备戒已久,则既闻命矣。敢问迟之迟又久,何也?”子曰:“居,吾语汝。夫乐者,象成者也。僦干而山立,武王之事也。发扬蹈厉,太公之志也。”

这里出现的“僦干而山立”、“发扬蹈厉”的动作,展示的正是牧野之战的场景。“僦干而山立”,指武王的扮演者手持盾牌,如山一样长久的屹立。而姜太公的扮演者则是手舞足蹈,表演的节奏快,力度大。前面一段孔子和宾牟贾的对话也提到“发扬蹈厉之已蚤”,“及时事也”,表演牧野之战一开始,姜太公的扮演者就急促地手舞足蹈,焕发出昂扬的斗志,表现的是抓住战机、及时进攻的举措,和周武王扮演者手持盾牌长久地站立形成鲜明的对比,是动和静的互补。周武王和姜太公是牧野之战的统帅和军师,大武舞对他们战争中的重要作用,以不同的舞蹈姿态作了生动的展示。大武舞是集体舞,参加的人数较多,《礼记·乐记》讲述大武舞时还写道:“夹振之而驷伐,盛威于中国也。”这里展示的也是牧野之战的场面,表现对象是参战的队伍。进行表演的两列队伍随着音乐节奏进行击刺,四次为一节。从这些叙述来看,大武舞对于牧野之战所作的展示是全面的,再现了周军将士的勇猛果敢。

大武舞的第三首歌诗是《赉》，全诗如下：

文王既勤止，我应受之。敷时绎思，我徂维求定。时周之命，於绎思。

这首诗以武王的口气演唱，意谓文王励精图治，我要继承他的事业，并且要发扬光大，因此要离京巡视。这是周王朝承受的天命，它一定会更加辉煌。大武乐章六首歌诗，这首最短。武王巡视到了何方？诗中没有明言。今本《竹书纪年》明示他是到管地，《礼记·乐记》称大武舞“三成而南”，演唱第三首歌诗是展示武王巡视到了南国，相应的舞蹈动作是“分夹而进，事蚤济也”。大武乐章第二段是“夹振之而肆伐”，两列队伍面对面表演击刺的动作，到第三段就分列前进，表示周王巡视南国，战事已经结束。大武舞第三段所唱的歌诗很短，舞蹈动作也很简单，在整个舞蹈中居于过渡环节。

大武乐章的第五首歌诗是《时迈》。《礼记·乐记》对大武乐章第五段所作的解释是：“五成而分，周公左，召公右。”《史记·乐书》所录的《乐记》之文是：“五成而分陕，周公左，召公右。”这段歌舞表现的是周公和召公分陕而治的功绩。《礼记·乐记》还写道：“武乱皆坐，周召之治也。”第五段是大武舞主体部分的末章，演员整齐跪坐，表现周公和召公分治的功绩。《礼记·乐记》还称：“武坐，致右宪左。”坐在右边的主管传达，坐在左边的制定法令。致，谓传达。宪，指法令。按照当时的行政区划，周公居东，为左；召公居西，为右。大武乐章通过左右分坐的舞蹈动作，表现周公、召公在当时的政治地位。周公发号施令，召公加以传达执行，周初的情况确实如此。

大武乐章的第六首歌诗是《桓》，全文如下：

绥万邦，屡丰年。天命匪解，桓桓武王。保有厥土，于以四方，克定厥家。於昭于天，皇以间之。

这是对武王的颂歌。他承受天命，使得天下太平，百姓富足。他保有中土，又巡视四方，使王权更加稳固。他的光明照耀上天，取代殷商而君临天下。《礼

记·乐记》称大武舞“六成复缀,以崇天子”。舞蹈的第六段,全体演员回到原位,表示对天子的尊崇。文中又称“久立于缀,以使诸侯之至也。”演员要在原位站立很长时间,用以表现等待诸侯来朝,这段实际没有舞蹈动作。

至此,对于大武舞的表演情况可列表显示如下:

顺序	歌诗篇名	歌舞内容	歌舞蹈形态
一	武	始出而北	武之备戒已久,咏叹之,淫液之。
二	酌	再成灭商	偃干而山立,发扬蹈厉,夹振之而驱伐。
三	赉	三成而南	分夹而进
四	般	四成而南国是疆	待考
五	时迈	五成而分,周公左,召公右	武坐,致右宪左。
六	桓	六成复缀,以崇天子	久立于缀

四、大武歌诗及大武舞的典范意义

大武歌诗由一组作品构成,用于宗庙的祭祀及天子视学养老、两君相见的礼仪。它的典范意义主要体现在两个方面:一是它的纪实性和叙事性,二是它的偃武修文的价值取向。

大武歌诗共六首,它的纪实性和叙事脉络有两条线索。一条线索是第一首《武》和第六首《桓》的前后呼应,第二条线索是中间四首诗的依次叙事。

先看第一条线索。《武》是大武歌诗的开篇之作,叙述从文王到武王的创业历程,表现武王克殷禁暴的历史功绩。《桓》是大武歌诗的末首,这篇作品集中展示武王对天下的治理,出现的是周灭商之后的太平盛世景象,以及武王巡游四方的举措。大武歌诗首尾两篇作品构成比较完整的叙事链条,把文王到武王、周兴商灭的历史变迁粗线条地勾勒出来,具有历史的连续性。

再看第二条线索。大武歌诗的中间部分四篇作品,它们的叙述前后相承,并且在很大程度上带有纪实性,可以在文献记载中找到根据。第二首诗《酌》以牧野之战,商亡周兴为背景,其中的“於铄王师,遵养时晦”,道出了从文王到武王运用的韬光养晦的谋略,其中凝结着许多重大的历史事件。“时纯熙矣,是用大介。我龙受之,跻跻王之造。”反映的是牧野之战、商亡周兴的

沧桑之变,与前面的叙事一脉相承。大武歌诗的第三首是《赉》,是以武王巡视南国为背景,其中的“我徂维求定”,透露出武王巡视的信息,他是为安定天下而巡视。大武歌诗的第四首是《般》,叙述武王对南国的经营,其中的“陟其高山,堕山乔岳”,是展示武王在南国的行迹。他登临高山放眼四望,产生对分封制度得以确立的自豪,联想到支流汇入黄河的景象。大武歌诗的第五篇是《时迈》,以周公、召公分治为背景,其中出现的是马放南山、刀枪入库的太平景象,以及武王对黄河高山的祭祀。从《酌》到《桓》,这首诗所叙述的事件是连续出现的,在历史上实有其事,它的叙述具有完整性和纪实性。

大武歌诗叙事的纪实性,继承的是周族祖先颂歌的传统,有其历史渊源。不过,由于大武歌诗用于宗庙祭祀和高级别礼仪,每首演唱的时间不能太长,这就限制了它的篇幅,叙事不能充分展开,见不到细节描写。尽管如此,这组诗毕竟确立了一种传统,那就是祭祀用诗的叙事性和纪实性。综观《诗经》三颂,抽象赞颂祭祀对象的作品极其罕见,而纪实性的叙事则是经常见到,许多歌诗是以纪实性叙事为主。这种颂诗形态的生成,大武歌诗具有典范意义。

大武歌诗是以牧野之战,商周鼎革为题材,对于战争无法回避。可是,这组歌诗贯穿的却是偃武修文理念,带有鲜明的礼乐文化特征。开篇《武》称以周灭商是“胜殷遏刘”,周人战胜殷商,是制止商纣王暴虐杀戮,是以仁义取代严刑酷法,突出它的正义性。大武乐章的第二首《酌》,以牧野之战为背景,诗中强调文王、武王的“遵养时晦”,言外之意,伐商杀纣完全出于被动,是不得已而为之。对于牧野之战的描写,只用了短短的四句诗,没有提到战争的残酷性,没有出现血腥的场面。《大雅·绵》写道:“肆不殄厥愠,亦不隕厥问。”《大雅·思齐》亦有“肆戎疾不殄”之语,这两首歌颂周族祖先的诗都有杀俘陈尸的场面,保留着原始野蛮的痕迹。而在大武歌诗中,战争描写得到净化,不再崇尚杀戮。大武歌诗的高潮是在第五首《时迈》,以周公、召公分治为背景。武王巡视南国,祭祀多种神灵。朝廷大臣各安其位,战争武器也都收藏起来。武王要以美德治理天下,确保社稷江山的安定。诗中也提到周对殷的战争,但是一笔带过,没有渲染。正因为如此,这首诗到后来成为崇尚文德的代表作品,反复被人们传诵。大武歌诗共六首,《时迈》的篇幅最长,这种设置也可以看出鲜明的偃武修文取向。至于《论语·八佾》所载孔子称大武“尽美

矣,未尽善也。”那是孔子以理想化的眼光审视古乐所得出的结论,认为大武未能与战争隔绝,没有达到至善的境界。但是,大武歌诗崇尚文德的倾向是历史的客观存在,是无法否定事实。

大武歌诗对于《颂》诗具有典范意义,大武舞对于先秦庙堂歌舞也有典范意义,这就是它初步确立了四成为一单元的舞蹈体制。

大武舞共六成,即由六段组成,其实它的主体部分是中间的四段。开始一段是长时间击鼓警戒,歌者长声咏叹,表演舞蹈的人处于准备状态,并没有正式开始表演,没有太多舞蹈动作。因此,第一段只能算是序幕,从第二段才正式出现舞蹈动作。大武舞的第六段,舞者“久立于缀”,在开始阶段的位置长久站立,以这种方式谢幕,表示大武舞的结束。所以,大武舞的第六段应该算是尾声,也没有舞蹈动作出现。这样一来,大武舞的主体部分是由四段组成,到第四段发展到高潮。《礼记·乐记》在论述大武舞各段的动作及内容时称:“武乱皆坐,周召之治也。”“五成而分,周公左,召公右。”这是把大武舞的第五段称为乱,即乐章的末尾部分。显然,这是把第五段作为大武舞末尾的段落看待,否则,不会称之为乱。有的注家不理解这个道理,以为乱指的是大武舞的第六段,实在是一种误解。

大武舞的主体部分由四段组成,这成为先秦庙堂歌舞的基本体制。《楚辞·招魂》展示宫廷歌舞之乐,按照时间顺序分四段进行描写。相传宋玉所作的《舞赋》,也是分四段描写舞蹈。“其始兴也”为第一段,“合场递进,案次而俟”为第二段,“回身还入,迫于急节”为第三段,“迁延微笑,迟复次列”为第四段。《招魂》和《舞赋》都是分四段铺陈舞蹈动作,这说明楚国宫廷的舞蹈也是以四段为一个单元。与大武舞的区别在于,楚地的四段舞不再有序幕和尾声,是纯粹的四段为一个单元。另外,大武舞主体部分,歌舞高潮是在第四段,称为乱;而楚地的宫廷舞的高潮则是在第三段,是重点描写的对象。

《诗经》四句成章的作品较多,四是基本的组合单位,大武舞的主体也是由四段组成。无论诗还是舞,都遵循以四为基本单位的体制,运用的是相同的结构模式。

第二节 成王告庙诗

《诗经·周颂》有四首成王告庙诗,依次是《闵予小子》、《访落》、《敬之》、《小毖》。《诗》毛序对这四首诗分别作了如下解说:

《闵予小子》,嗣王告于庙也。《访落》,嗣王谋于庙也。《敬之》,群臣进戒嗣王也。《小毖》,嗣王求助也。

《诗》毛序认为这四首诗歌都与嗣王有关,或是出自嗣王之手,或是群臣进戒嗣王。至于嗣王指的是哪位周王,《诗》毛序没有确认。郑玄笺:“嗣王者,谓成王也。”明确指出这四首诗都和周成王相关,《闵予小子》、《访落》、《小毖》三首诗是成王所作。从《敬之》一诗的实际内容考察,它也是出自成王之手,朱熹《诗经集传》就认为这诗是成王“自为答之之词”。这四篇作品是周成王的告庙诗,古今学者已经基本达成共识。但也有的当代学者把这四首诗说成是周穆王时期所作,证据之一就是《访落》诗中有“率时昭考”之语,认为这是周穆王对昭王的称呼。《访落》一诗不但有“率时昭考”,还有“休矣皇考”,这里的昭考、皇考,指的都是成王之父武王,而不是指后来的昭王。这两句诗中的昭、皇都是形容词,光明显赫之义,昭不是指昭王。昭用作形容词,在《周颂》中经常可以见到。《时迈》称“明昭有周”,《臣工》云“明昭上帝”,《噫噫》曰“既昭假尔”,这里出现的昭,指的都是光明之义,其含义一以贯之。由此看来,《闵予小子》等四首诗出自成王之手,是西周初期很重要的一组诗。

一、丧父之痛和对先王神灵的呼唤

周武王是在灭商二年之后去世,当时天下尚未彻底安定,处在百废待兴的阶段。对于年纪尚幼的成王来说,武王的去世是一场家难,也是深重的国难。《闵予小子》等四首诗都作于武王去世之后不久,因此,这组诗笼罩在悲哀的气氛中,抒发的是对武王的哀悼和对先王亡灵的期待。

成王在《闵予小子》、《访落》、《敬之》三首诗中都自称“予小子”，这是带有特殊意义的自我称谓。《礼记·曲礼下》写道：“天子未除丧，曰予小子。”自称为予小子，是天子在居丧期间的专称，用以表达对于已亡先辈的尊崇，是以后辈的角度自谦自抑。由于这种自我称谓只限于天子，所以，见到这种称谓，使人自然联想到去世不久的天子，引发的是悲哀伤悼之情。三首诗反复出现这种自我称谓，使得悲哀伤悼的气氛显得特别强烈。

武王去世对成王是一场国难和家难，《访落》、《小毖》中都出现“未堪家多难”这句诗。这里所说的多难，首先指的就是武王逝世这个重大变故。这句诗语气极其沉痛，它和“予小子”的自我称谓相呼应，在抒发悲悼伤悼之情的同时，流露出深重的忧患意识。

《闵予小子》是这组诗的首篇，全文如下：

闵予小子，遭家不造，嬛嬛在疚。於乎皇考，永世克孝。念兹皇祖，陟降庭止。维予小子，夙夜敬止。於乎皇王，继序思不忘。

这首诗开头三句抒发由武王去世而产生的悲哀、伤悼。“遭家不造”，指成王失去父亲。造，指并列，共存。《诗经·大雅·大明》：“造舟为梁，不显其光。”造舟为梁，指把船在河道两岸间并排摆列，用以渡河，也就是用并列的船只搭设浮桥。“遭家不造”，指由于武王去世，使得家中不再有父子并存于世的幸福，是家庭的巨大缺失。通常释不造为不幸，虽然大意得之，但不够确切，未能诠释出它的具体内涵。“嬛嬛在疚”是成王的自我写照，嬛嬛，孤独无依之象，《诗经·唐风·杕杜》有“独行曷曷”之语，指的也是孤独之象。嬛、曷，含义相同。曷，甲骨文从行从方从眉，“象人在路口卸担眺望之形，这是独立无援的形象。”^①《诗经》中出现的曷曷、嬛嬛，用的是它的本义。成王因失去武王倍感孤独无依，久病不愈。诗中的不造、嬛嬛，都是用于表现成王的孤独无依，在意义上一脉相承。“於乎皇考，永世克孝”，是承上启下的两句诗。皇考，指武王。承上而言，是表达自己的孝心，因为武王本人就是终生恪守孝道

① 尹黎云：《汉字字源系统研究》，第252页。

的典范,成王也要继承他的这种美德。启下而言,由武王的孝道引出文王。

“念兹皇祖,陟降庭止。维予小子,夙夜敬止。”皇祖,指文王,是成王的祖父。成王由武王的孝顺而引出文王,他期待文王的神灵能够升降于王庭,而他本人则从早到晚在那里恭敬地等待。周人认为人死灵魂归天,居于天界,祖先神灵前来王庭是自天而降,返回则是自地而升,因此用的是“陟降”一词。期待祖先神降临王庭,这种呼唤在《访落》一诗中也可以见到:

绍庭上下,降陟厥家。休矣皇考,以保明厥身。

这里呼唤的是武王之灵,称其为皇考。“绍庭上下,降陟厥家”,也就是《闵予小子》诗所说的“陟降庭止”,上下和降陟对言,含义是相同的。“绍庭上下”,指凭依王庭而上下,绍,凭借、依靠之义。“休矣皇考,以保明厥身”,表达的是对武王神灵的期待。休,指美善、赞扬之词。“以保明厥身”,指的是武王的神灵。保,谓神。《诗经·小雅·天保》反复三次出现“天保定尔”的诗句,天保即天神、上帝,保指神灵。“以保明厥身”的明,亦指神灵。《左传·襄公十四年》所说的“敬之如神明”,神明即神灵。“以保明厥身”,即是期待武王显灵,保明即神灵。

《闵予小子》一诗呼唤文王的神灵升降于王庭,《访落》一诗则是期待武王能够显灵,来往于天界和王庭之间。成王对文王、武王亡灵的呼唤,传达的是一种心理依赖,一种精神寄托。他因失去父王而感到孤独无依,这种现实感受使他在宗庙祭祀时反复呼唤先王神灵的显现,既符合宗庙祭祀的氛围,又表达了内心的期待。

二、惩前毖后的真诚忏悔

《小毖》是成王所作的悔过诗,宗庙祭祀时向祖先表示忏悔。武王逝世之后,成王所犯的最大过失就是听信谗言,对辅佐他的周公产生怀疑,对此,《尚书·金縢》有具体记载:

武王既丧,管叔及其群弟乃流言于国,曰:“公将不利于孺子。”周公

乃告二公曰：“我之弗辟，我无以告我先王。”周公居东二年，则罪人斯得。于后，公乃为诗以贻王，名之曰《鸛鸣》，王亦未敢诮公。

成王听信管叔、蔡叔等人的流言蜚语，怀疑摄政的周公阴谋夺取他的天子之位。在这种情况下，周公率兵东征，平定武庚和管、蔡在东方发动的叛乱。周公作诗赠给成王，这就是保留在《诗经·豳风》中的《鸛鸣》一诗。成王未敢责备周公，但并没有真正理解对方。后来，国内出现风灾，成王翻阅藏有周公为武王所作祷告辞的匣子，得知当年武王生病期间，周公情愿以身相代而死的事实，于是大受感动，对周公以礼相待。《小毖》一诗就是作于这个阶段，即周公东征结束那年，成王即位的第三年，全诗如下：

予其惩，而毖后患，莫予荍蜂，自求辛螫。肇允彼桃虫，拼飞维鸟。
未堪家多难，予又集于蓼。

这首诗开头两句道出作品的宗旨，指出它的自我忏悔性质，用的是简洁明确的语言。后面六句全是采用比喻和象征的笔法，表达自己的忏悔和期待，成王先是把本身比作自求蜂螫的角色，指出这并不是别人诱导的结果。“莫予荍蜂”，荍，谓使。《诗经·大雅·桑柔》：“民有肃心，荍云不逮。”荍，亦谓使。“莫予荍蜂”，是说没有人诱导我去招惹毒蜂；“自求辛螫”，是说自己主动让毒蜂螫。言外之意，听信管、蔡流言，疏远周公，给国家带来灾难，完全是自作自受，把过失和责任全都承担过来。那么，为什么会出现这种过失呢？接下来的两句诗作了回答：“肇允彼桃虫，拼飞为鸟。”桃虫，指鷦鷯。《庄子·逍遥游》：“鷦鷯巢于深林，不过一枝。”成玄英疏：“鷦鷯，巧妇鸟也，一名工雀，一名女匠，亦名桃虫。好深处而巧为巢也。”陆德明《经典释文》引李颐注：“鷦鷯，小鸟。”桃虫指鷦鷯，它形体很小，但巧于筑巢。成王以桃虫自况，就是从这两方面取象，即幼小却又自恃工巧，“拼飞维鸟”，体微力薄的桃虫，却要和大鸟一样比试前飞，实在是不自量力。拼，指向前。《礼记·少仪》：“扫席前曰拼。”《礼记·王藻》：“弁行，剡剡起屣。”这里的拼，或指向前扫，或指往前走，都指向

前。成王检讨自己像小鸟桃虫一样和大鸟比试前飞,结果导致不幸。暗指他刚愎自用,过高估计自己的能力。《小毖》诗以“未堪家多难,予又集于蓼”结尾,展示出他当时艰难的处境。家多难,指武王逝世、管蔡之乱等相继出现的灾祸。“予又集于蓼”,则是指他当时面临的困扰。这里仍然以小鸟桃虫自比。桃虫本应在树上筑巢,如今却栖止在蓼草上。这种草生于水边,味辛辣,根本不适于鸟在上面栖息,意谓处非其所。《尚书·金縢》对于周公平定东方叛乱之后的情况有如下记载:

秋,大熟,未获,天大雷电以风,禾尽偃,大木斯拔。邦人尽怨,王与大夫尽弁。

成王在经历人祸之后,又遭遇天灾,狂风使百姓和朝廷群臣陷入恐怖之中。诗中所说的“予又集于蓼”,当时的风灾当是重要的背景。鸟集于蓼草,风雨飘摇,朝不保夕,与当时的形势相合。

《小毖》诗先是说“自求辛螫”,暗示自己今后不会再去捅马蜂窝。结尾称“予又集于蓼”,蓼草亦有辛辣之味,且柔弱难以承载自己,这是呼唤有人解救自己,使自己脱离险境,这无疑是向周公发出的求援信号,希望他继续辅佐自己。

《尚书·金縢》所记载的成王对周公的猜疑和误解,发生在成王亲政之前。《史记·鲁周公世家》还有如下记载:

初,成王少时,病,周公乃自揃其蚤沉之河,以祝于神曰:“王少有未识,奸神命者旦也。”亦藏其策于府。成王病有瘳。及成王用事,人或譖周公,周公奔楚。成王发府,见周公祷书,乃泣,反周公。

这个故事和《尚书·金縢》所载的周公愿对武王以身相代的情节极其相似,可以说是前一则故事的翻版,只是把武王置换为成王。从实际情况考察,《史记·鲁周公世家》的上述记载当是出自后人的附会,没有其它文献可以旁证。因此,成王的忏悔诗《小毖》作于他亲政之前,而不可能作

于亲政之后。

三、继往开来的励精图治

成王是西周盛世的开创者，他作为一代明君，尽管告庙诗作于他即位初年，但已经开始显示出明君风采，出现的是一位继往开来、励精图治的年轻天子形象。

《闵予小子》一诗悼念武王，追思呼唤文王的英灵，同时在诗的结尾表达自己的决心和信念：“於乎皇王，继序思不忘。”这里所说的继序，指的是继往开来，把祖宗创立的基业发扬光大。《访落》一诗的前半部分把这种信念表达得更加充分：

访予落止，率时昭考。於乎悠哉，朕未有艾。将予就之，继犹判涣。

访，谓咨询、商讨。落，指开始。开始有朝臣和成王商讨咨询国事，他的回答是“率时昭考”，遵循武王的治国方略，昭考指武王。这首诗写于武王逝世不久，成王仍沉浸在忧虑之中，“於乎悠哉”，他感叹自己的抑郁忧愁。“朕未有艾”，表达的是对武王的追思，未有艾，指未有养护自己的人，暗指失去父爱。《诗经·小雅·南山有台》：“乐之君子，保艾而后。”保艾，指保护养育。成王为失去父亲的呵护而忧虑，但他并没有消沉，而是用大臣的辅佐来弥补这个损失：“将予就之，继犹判涣。”将，谓帮助。就，指前进、前行。他要求朝臣大臣为他的前进助推。“继犹”，指继承美好的传统。犹，谓美好，具体指武王的功业。判涣，谓盛大。《诗经·大雅·卷阿》：“伴奂而游矣，优游尔休矣。”伴奂，同判涣，盛大之貌。《周易·涣》九五：“涣汗其大号。”涣汗，同判涣、伴奂，也是盛大之义。“继犹判涣”，就是不但要把武王的功业继承下来，而且还要发扬光大，表现了成王对周王朝高度的使命感和责任感。

《敬之》一诗从另一个侧面反映成王励精图治、继往开来的信念和举措，全诗如下：

敬之敬之，天维显思，命不易哉！无曰高高在上，降兹厥士，日鉴在

兹。维予小子，不聪敬止。日就月将，学有缉熙于光明。佛时仔肩，示我显德行。

这首诗首先从天命说起：老天显赫在上，他的命令不轻易改变，莫以为老天高高在上，其实他派出的使者，每天都在监视着世间。这里的士，指上天派出的监察之神。《尚书·舜典》：“皋陶，蛮夷猾夏，寇贼奸宄，汝作士，五刑有服。”士，指掌刑狱之官，故诗中称上天派出的使者为士。《敬之》一诗的中间部分是成王的自励，他承认自己不够聪慧，但会通过不断努力学习，积微成著，变得明智起来。“日就月将”，指不断前进。《诗经·大雅·公刘》有“思缉用光”之语，《诗经·周颂·昊天有成命》也写道：“於缉熙单厥心，肆其靖之。”缉熙，指把美好的东西汇集在一起，也就是发扬光大之义。“学有缉熙于光明”，其中的缉熙指积微成著，日渐光大。

《敬之》一诗结尾两句是对朝廷大臣提出要求：“佛时仔肩，示我显德行。”佛，字形从弗，甲骨文是矫正箭杆使之笔直之形，因此，佛有辅助、匡正之义。仔，字形从子，幼小之义，仔肩，指稚嫩的肩膀。当时成王年少，称自己的肩膀为仔肩，可谓恰如其份，生动而形象。他要求大臣匡正自己稚嫩的肩膀，显示他们的美德懿行。稚嫩的肩膀难以承担重载，但是，它如果出现偏斜又容易矫正，从这两方面意义来看，成王提出的要求都是合理的，是在寻求减负的助手，也是在寻求纠正自己过失的人。

四、祭祀对象及风格特征

《周颂》所载成王的四首诗，是面对不尽相同的祭祀对象所发。从各首的内容、所用的称谓，大体可以推断出所祭祀的对象。

《闵予小子》先是提到武王之丧，赞扬皇考孝顺前辈的美德。接着又呼唤文王之灵降临王庭，保佑和庇护自己。显然，这首诗是为祭祀文王、武王而作。武王面对祖先的英灵，想到的是继往开来的历史使命，出现的是一位不忘父祖美德懿行的孝子明君形象。

《访落》一诗先是要求大臣对自己加以辅佐，继承先辈创立的基业。后半部分则是期待武王的神灵降临王庭，发挥庇护作用。由此推断，这首诗是专

为祭祀武王而作,面对的祭祀对象是周武王。

《敬之》一诗没有提到祖先神,而是从一开始就以天神的威灵相警戒,然后表达自己励精图治的决心,并期待大臣对自己的诱导扶持。这首诗应是为祭祀天神而作,用于祭天,他所面对的是想象中至高无上的天神。《小毖》确定无疑是祭祀所用歌诗,但是,究竟祭祀的对象是哪类神灵,从这首诗本身无法加以确定。这是一首忏悔诗,表面是向神灵忏悔,其实是向周公谢罪认错,具有很强的现实针对性。

以成王口气写成的这几首诗,在《周颂》中别具一格。它所营造的悲哀伤感的气氛、它所采用的忏悔方式,都是《周颂》其他作品所见不到的。这组具有特殊风格的祭祀歌诗,从多个侧面展现出成王形象的丰富性,他所具有的忧患意识和历史使命感,成为周代礼乐文化的重要构成因素,并影响到后来《雅》诗的创作。尤其是在变雅作品中,不时可以听到这几首诗所产生的历史回响。

第三节 表现成王功德的诗歌

成王是西周盛世的重要奠基者,他在经历一系列变故之后励精图治,使西周出现国泰民安的盛世气象。流传下来的西周早期诗歌,把成王作为明君英主加以歌颂的有《大雅·卷阿》、《周颂》的《昊天有成命》及《噫嘻》。

一、《卷阿》

对于《卷阿》一诗的宗旨,《诗》毛序写道:“《卷阿》,召康公戒成王也,言求贤用吉士也。”从相关文献及《卷阿》一诗的内容考察,《诗》毛序的结论是可信的。今本《竹书纪年》对周成王有如下记载:“三十三年,王游于卷阿,召康公从。”^①《卷阿》确实以周王出游为背景,它是召康公在成王后期所作。《卷阿》诗中有诸侯来朝的内容,是周成王大会诸侯之际产生的作品。

全诗共十章,首章交待了创作的缘起。“有卷者阿,飘风自南”,这是以风从山的屈曲处吹来,引出君子的到来,应是来自南方的诸侯。君子到来之后,

^① 方诗铭、王修龄:《古本竹书纪年辑证》,第247页。

“来游来歌,以矢其音”。他在游乐期间作歌咏怀,为此,作者写了这首诗回应,也就是末章所说的“矢诗不多,维以遂歌”。《卷阿》是在彼此唱和之际创作的,属于和的一方。

诗的第二章到第六章,诗的作者对来朝诸侯进行勉励和赞扬,先勉励,后赞扬。进行勉励时,开始都是列举来朝诸侯所得到的优厚待遇:随从人员众多,有足够的闲暇时间休息;领土广大,财富丰厚;受封时间长久,享受俸禄极多。接着是对他的勉励:“岂弟君子,俾尔弥尔性”,三次勉励的用语相同,都是希望对方不断完善自己。勉励的过程中,先是诱之以祖先的善终,继而诱之以神灵的保佑,最后诱之以永恒的洪福。

第五、第六章是赞美来朝的君子。首先赞美他有贤良辅佐,以孝德相引导推动,使他成为四方诸侯的榜样。接着赞扬他的威仪之美,美好的声望,是四方诸侯的楷模。把他比作经过精心加工过的玉器,显示出君子特有的修养和风度。

从第七章到第九章,转到对周王朝的歌颂,同时表达对来朝诸侯的友好态度。这三章分别以凤凰栖止、飞翔鸣叫起兴,引出周王朝拥有众多的贤臣。这些贤臣得到天子的喜欢,平民的爱戴,同时又都听从来朝君子的调遣。诗的作者在歌颂周天子的同时,又没有忽略向来朝诸侯表示友好。

《卷阿》是一首太平盛世的颂歌,是明君贤臣遇合,朝廷内外和谐景象的展示。全诗突出人际关系的和谐融洽,是贯穿作品的一条主线。来朝的是“岂弟君子”,他平易近人,有亲和力,身边有众多贤臣辅助。周天子周围汇集了一批贤臣,既能取悦于上,又能博得平民的爱戴。至于诗的作者对于来朝诸侯所作的响应,无一不是礼貌周全而又温暖人心。当然,诗中的画面是理想化的,有夸大和渲染成分。

凤凰是这首诗的重要物象,连续三章都用它起兴。《山海经·南山经》提到凤凰时称:“是鸟也,自歌自舞,见则天下安宁。”凤凰是吉祥鸟,是天下太平的象征。《韩诗外传》卷八写道:

天下有道,得凤象之一,则凤过之。得凤象之二,则凤翔之。得凤象之三,则凤集之。得凤象之四,则凤春秋下之。得凤象之五,则凤没身

居之。

这是韩婴在讲解《诗经》时假托天老教诲黄帝所说的话语，篇末引《卷阿》的“凤凰于飞，翯翯其羽，亦集爰止”三句诗，凤凰作为吉祥鸟的属性在汉代经师韩婴那里得到了进一步的强化。

《卷阿》中的凤凰和梧桐树相继出现，二者有着密切的关联。《庄子·秋水》篇写道：

夫南方有鸟，其名曰鹓雏，子知之乎？夫鹓雏，发于南海而飞于北海，非梧桐不止，非练实不食，非醴泉不饮。

这里的鹓雏，指的是凤凰一类的吉祥鸟。先秦典籍把凤凰作为吉祥鸟，作为天下太平象征的记载很多，主要见于《国语·周语下》、《论语·子罕》、《山海经·海外西经》等。

据《竹书纪年》记载，周成王十八年春，“王如洛邑，定鼎，凤凰见，遂有事于河。”^①三十三年，“王游于卷阿”。从《卷阿》一诗的内容来看，确实以是周成王时期的事象为背景，是西周成康之治的文学显现之一。

《卷阿》首章末章相继交待创作缘起，对于了解那个历史阶段诗与音乐的关系，以及歌诗的唱和都很有价值。

二、《昊天有成命》

这首诗见于《周颂》，全文如下：

昊天有成命，二后受之。成王不敢康，夙夜基命宥密。於缉熙单厥心，肆其靖之。

诗中的二后，指的是文王、武王。提到文王、武王之后，紧接着就提到成王。

^① 方诗铭、王修龄：《古本竹书纪年辑证》，第246页。

诗的后半部分都是对成王的赞扬。这首诗是把成王作为赞美对象,先秦时期就已经作出这种认定。《国语·周语中》记载,东周王朝卿士单靖公对该诗有如下解说:

其诗曰:“昊天有成命,二后受之,成王不敢康,夙夜基命宥密。於缉熙亶厥心,肆其靖之。”是道成王之德也。成王能明文昭,能定武烈者也。

单靖公对于这首诗逐字逐句作了解释,以此论证成王称谓的由来。诗中的成王究竟是生号还是谥号,古今学者多有争论。可是,无论成王是生号还是谥号,都不能排除《昊天有成命》是西周早期的作品。如果成王是生号,那么,这首诗歌作于成王在世之时。如果成王是谥号,那么,这首诗作于成王逝世之后。诗中提到文王、武王、成王,再没有涉及以后的周王,因此,它的写作时段在康王阶段的可能性最大。如果作于穆王时期,就必然提到康王。总之,无论成王是生号还是谥号,《昊天有成命》都是西周早期作品。从《诗经》的惯例来看,成王应是谥号,而不是生号,这首诗当是作于康王时期。这首诗从天命发端,把文王、武王、成王都称为天命的承受者,按照天的意志行事。在此过程中,成王夙兴夜寐,小心谨慎,宽厚宁静,殚精竭虑安定天下,是一位明君形象。

《周颂·噫嘻》也提到成王:

噫嘻成王,既昭假尔。率时农夫,播厥百谷。骏发尔私,终三十里。亦服尔耕,十千维耦。

对于诗中的成王,同样有生号还是谥号的争论,按照《诗经》惯例,成王应是谥号,这首诗同样作于康王时期的可能性居多。是康王以成王的神灵呼唤农夫投入春播,既种好私田,又要到公田服役,不过,这首诗的主要内容不再是歌颂成王,和《昊天有成命》的主题不同。

西周早期诗歌多数保存在《周颂》中,除前面提到的大武歌诗、成王告庙诗及歌颂成王的作品外,还有排在《周颂》最前面的《清庙》、《维天之命》、《维

清》，以及《烈文》、《天作》、《载芟》等作品。对此，本书第三章第四节已有论述。

第四节 《国风·豳风》中的西周早期诗歌

豳是周族故地，周族祖先公刘始迁于豳，其事见于《大雅·公刘》。《国风·豳风》收录七篇诗歌，其中前四篇作品作于西周早期，它们分别是《七月》、《鸛鸣》、《东山》、《破斧》。

一、周公所作的寓言诗《鸛鸣》

这首诗选自《国风·豳风》，是《诗经》唯一的寓言诗，以大鸟的语气叙述为保护小鸟而辛勤筑巢的经过。

关于这首诗的写作缘起，《尚书·金縢》有如下说法：

武王既丧，管叔及其群弟乃流言于国曰：“公将不利于孺子。”周公乃告二公曰：“我之弗辟，我无以告我先王。”周公居东二年，则罪人斯得。公乃为诗以贻王，名之曰《鸛鸣》，王亦未敢诮公。

照此说法，这首诗是西周初年周公旦所作，诗用的是连环象征。大鸟是周公自己的象征，鸛鸣是指殷武庚，被夺取的小鸟是指与武庚共同叛乱的管叔、蔡叔，所呵护的小鸟是指年幼的周成王，所筑的巢则指西周王朝。

诗中的大鸟充满对小鸟的关爱，同时又富有责任心。他在痛失小鸟之后，为了保护其它小鸟，开始了艰辛的筑巢工作。叙述大鸟筑巢，具体细节非常切合实际，它筑巢的材料是桑枝和泥土，为了使巢坚牢，它对出入的通道精心加固。外部工程完成之后，又取来干草和柔软的芦花，垫在巢内。大鸟营造的是一个既牢固又舒适的巢窠。

大鸟为筑巢付出巨大的辛劳，它叙述自己的双爪辛苦劳作，由于一直用嘴衔物，以致嘴生了重病。到了最后，羽毛脱落，尾羽凋零，达到极度憔悴的程度。大鸟筑巢所付出的代价，折射出周公为刚刚建立的西周王朝所作的呕

心沥血的经营。

大鸟筑巢之初的期望值很高,认为巢筑好之后就可免除下方人的侵扰。鸟巢筑好了,并且筑在高处,但是,“风雨所漂摇,予维音哓哓”。世人的侵扰可以避免,但是自然暴力的冲击却使大鸟仍然充满恐惧。这个情节反映的是周初政局的动荡不安,以及周公深重的忧患意识。

这首动物寓言诗把人类社会的矛盾斗争,以动物界相残和自卫的方式显示出来,结尾又加上对自然暴力的恐惧。汉乐府诗中收录的动物寓言诗如《乌生》、《雉子班》等,既反映鸟类之间的弱肉强食,又叙述人类对鸟造成的伤害,题材和主题得到进一步拓展。

二、和周公东征相关的《东山》、《破斧》

《史记·周本纪》写道:

成王少,周初定天下,周公恐诸侯叛周,公乃摄行政当国。管叔、蔡叔群弟疑周公,与武庚作乱,畔周。周公奉成王命,伐诛武庚、管叔、放蔡叔。

周公东征历时三年,是周初重大的历史事件。《豳风》中的《东山》、《破斧》从不同侧面对这次战争作了反映。

《东山》叙述一位退役还乡军人的沿途所见所思。

关于这首诗的写作缘起,《诗》毛序写道:“《东山》,周公东征也。周公东征,三年而归。劳归士大夫,美之,故作是诗也。”这首诗可能与周公东征有关,但其中见不到对东征将士的慰劳赞美的诗句,而是出征军人在返乡时的自述。

全诗三章,各章均以相同的四句诗开头:“我徂东山,慆慆不归。我来自东,零雨其濛。”这里的慆慆,既指出征地域的遥远,又指离家时间的长久。从诗中所描写的自然景物判断,这位退役军人是在秋季返乡。秋雨濛濛,契阔久别,远道跋涉,整首诗都笼罩在迷蒙清冷的气氛中,营造的是典型环境。

返乡军人的心态是复杂微妙的。一方面,他为“勿士行枚”而感到轻松,

另一方面,他又对家中的妻子深切怀念,有各种猜测。在他内心主要萦绕的是对旅途艰辛的感慨,对长久离别的忧伤,以及对现实和未来的捉摸不定,见不到欣喜乐观的情调。

诗的首章叙述旅途的艰辛。野蚕屈曲身体栖息在野外桑树上,自己因天冷而缩成一团在车下露宿。虽然同是遭受秋天的清冷,但是人不如蚕。

第二章叙述沿途所见到的景象,描绘出战争造成的破坏:本来是人的居住场所,却变成野生动植物的天地;本来是区界整齐的农田,如今变成野鹿出没的荒野。再加上萤火虫在夜间飞动,荒芜的环境显得阴森恐怖。《老子》第三十章写道:“师之所在,荆棘生焉;大军之后,必有凶年。”《东山》通过生动形象的描写,揭示出战争的负面效应。

《东山》前两章采用纪实的笔法,后两章则叙述作者的想象、回忆和猜测,在空间和时间上形成跳跃。前两章描写返乡途中所见,第三、四章则是把叙述的对象转移到家里,其物象都是作者的想象:妻子在叹息之余打扫修缮房屋,等待他的归来。鸛鸟仿佛也有预感,在土堆上鸣叫。瓜藤伸展到柴堆上,果皮已经变得坚硬。从旅途到家中,这都是作者在空间上的思维跳跃。

《东山》一诗还有时间上的跳跃,由现实返回到过去,又由过去回到现在。追忆妻子出嫁时的场面,“仓庚于飞,熠熠其羽。”《豳风·七月》写道:“春日载阳,有鸣仓庚。”黄莺飞翔,是春天的景象。作者秋季返乡,路上回忆当年妻子春天出嫁的场面,即是时间上的跳跃。诗的结尾写道:“其新孔嘉,其旧如之何?”这里的新和旧,分别指当年出嫁时节和当下,也是时间上的跳跃。

《东山》追忆当年妻子出嫁是“亲结其缡,九十其仪”。《礼记·士昏礼》有明确记载,其中写道:“母施衿帨,曰:‘勉之,敬之,夙夜无违宫事’。”对于其它繁琐的礼仪,《士昏礼》也有详细记载。

《东山》作为退役军人的返乡诗,它的基调沉郁跌宕,开同类题材作品的先河。汉乐府诗《十五从军征》是老兵还乡之作,对于战争所造成的破坏同样作了充分的揭示。

反映周公东征的诗还有《破斧》。《破斧》一诗共三章,各章第三句都是“周公东征”,明显是以这个事件为题材。这首诗各章第一、二句叙述战争的激烈,斧、斨、铚、铍等兵器都在交战中损坏。各章第三、四句渲染周公东征所

产生的巨大威慑力,使得“四国是皇”、“四国是咻”、“四国是道”。各章结尾两句表现出征将士的艰难困苦和雄壮豪迈,既“哀我人斯”,又显示本身的强壮和美好,表达的情感比较复杂。

三、表现周族先民生活的《七月》

《七月》出自《国风·豳风》,是周族先民的集体创作,反映当时农夫一年四季的劳动及生活情况。

《七月》兼用夏历和豳历,豳历是周历的前身,由此推测,此篇创作年代较早,必定是西周前期的作品。

作品大量采用以物候标示季节的方式,其中有天象、气候、动物、植物等,所选取的物象都很有代表性,反映出周族先民与自然的密切关系。

全诗八章,每章主要叙述一至两项生产和其它活动。第一章是播种,第二章是采桑,第三章是养蚕织布,第四章是狩猎,第五章是修缮房屋,第六章是采集食物,第七章是服劳役,第八章是祭祀宴饮。每章各有重点,基本是分门别类加以编排,同时,各章的排列大体遵循时间顺序,体现出按类别划分和按时间顺序的结合。

《七月》出自农夫之手,全面地叙述他们一年的各项活动,以生产活动为主。同时,对于农夫的生活状况,也从衣、食、住三个方面作了展示。“无衣无褐,何以卒岁?”这是叙述他们在凛冽的冬季无衣御寒的艰难。“穹窒熏鼠,塞向墐户”,展示了住所的简陋。至于他们的食物,由于粮食不足,经常要用野果、蔬菜替代,同样是简陋而艰苦。

《七月》一诗还从多个侧面反映出农夫对领主的人身依附关系,农夫在政治上没有地位,经济上遭受剥削。他们在公田播种,有田官监督。女工采桑时心怀恐惧,贵族公子会把他们带走,人身安全没有保障。女工采桑织布,用最鲜艳的面料为贵族公子缝制下裳。农夫打猎,要把大的猎物送给主人,自己只能留下小的。在从事农业生产的空隙,农夫还要服劳役,无偿地为主人从事搓绳,修屋等劳动。

结尾一章叙述祭祀和宴饮,属于农夫参加的文化活动,反映出当时的礼仪和风俗。

《七月》通篇采用直赋其事的笔法,对西周农夫的生产生活进行全面的展示,所反映的情感也是多种多样的。

《七月》所提到的许多事象,在先秦典籍中都有相关记载,能够得到印证。末章叙述藏冰及祭祀,《左传·昭公四年》就有明确的记载:“古者日在北陆而藏冰,西陆朝觐而出之。”另外,《周礼·凌人》:“正岁十有二月斩冰。”把这些文献与《七月》对读,对于古代藏冰及相关祭祀会有更深的了解。

《七月》的有些场景,成为古代文学作品的原型。第三章叙述女奴采桑,“女心伤悲,殆及公子同归”。采桑女与贵族公子相遇情景,在后代文学作品中反复出现。枚乘的《梁王菟园赋》结尾就是采桑女与贵族公子相遇的场景。至于汉乐府诗《陌上桑》的秦罗敷遇太守,以及汉代的秋胡戏妻传说,出现的都是采桑女与贵族男性的邂逅相遇,而且都是女性对男性采取拒斥的态度。

第七章 西周后期诗歌

从昭王、穆王到孝王、夷王是西周中期,可以确定产生于这个历史阶段的诗歌极其有限。《周颂·执竞》是合祭武王、成王、康王的作品,其中提到武王、成王、康王。朱熹《诗经集传》称“此昭王以后之诗”,大体是可信的,作于昭王时期的可能性居多。《左传·昭公十二年》引祭公谋父所作《祈招》之诗,作于周穆王时期。除此之外,西周中期有具体时段可考的诗歌已经很难找到。

从厉王到幽王,是西周后期。这个阶段是西周王朝的衰落、中兴和灭亡前后相继的时期。伴随一系列重大的历史变故,也保存下来数量较多的有具体写作时段可考的诗歌。这些作品像一面镜子,折射出那个特定历史阶段的世道沧桑,风云变幻。

第一节 厉王时期的变雅

周厉王是一位暴君,他横征暴敛、倒行逆施,引起朝野的愤怒和反抗,最后被驱逐出王宫,流亡到外地,对此,《国语·周语上》有具体记载。当时对周厉王批评最力的是召穆公和芮良夫,他们都有反映厉王暴政的诗歌传世,这就是收录在《大雅》的《荡》和《桑柔》。

一、召穆公的《荡》

《诗》毛序称:“《荡》,召穆公伤周室大坏也。厉王无道,天下荡荡然无纲纪文章,故作是诗也。”

召穆公名虎,是朝廷重臣,他对周厉王不但以言相谏,而且以诗相讽。《荡》诗所列举的厉王的恶行,与《国语·周语》的相关记载可以彼此印证。

《荡》诗假借揭露殷商暴政批判周厉王，其中提到“女𤚱𤚱于中国，斂德以为怨”。意谓当权者独断专行，导致民怨沸腾。《国语·周语上》记载：

厉王虐，国人谤之。邵公告曰：“民不堪命矣。”王怒，得卫巫，使监谤者。以告，则杀之。国人莫敢言，道路以目。王喜，告邵公曰：“吾能弭谤矣，乃不敢言。”邵公曰：“是障之也。防民之口，甚于防川。川壅而溃，伤人必多，民亦如之。”

这就是著名的邵公谏厉王弭谤事件，厉王没有听从他的劝告。《荡》诗所说的“女𤚱𤚱于中国，斂德以为怨”，指的就是厉王弭谤一事。邵康公以言相谏反对厉王弭谤，以诗相谏同样针对厉王的这一恶行，他的言和诗都针对此事向厉王提出警告。

厉王还极其贪婪，重用好专利而不知大难将至的荣夷公。拼命搜刮民脂民膏，具体记载见于《国语·周语上》，《荡》诗批判殷商“曾是掊克”，掊克，指聚斂盘剥，是针对厉王的斂财恶行而发。

《国语·周语下》记载，周灵王的太子王子晋称“厉始革典”，意谓从厉王开始变更前代典章制度。《荡》诗写道：“虽无老成人，尚有典刑。曾莫是听，大命以倾。”这是批判周厉王不用旧典，胡作非为。

《荡》诗可以和召穆公的谏辞相互印证，其中列举的厉王的恶行，能够从《国语·周语》找到根据。由此看来，《荡》诗确实出自召穆公之手，作于周厉王在位期间。

这首诗八章，除首章之外，其余七章都是假托文王的口气叙述殷商王朝灭亡的原因，采用的是借古讽今的笔法，对周王朝的统治者提出警告，写法别具一格。

这首诗以“荡荡上帝，下民之辟”开头，把上天说成是人世的最高主宰，用天命、天的意志来说明殷商的覆灭。上帝居于深远的天界，他是下民的君主，他的意志彰显无误。因此，下民的命运是确定无疑的，善始善终者不多。首章是对上帝权威作总体性描述。从第二章开始，就把上帝与殷商联系起来，殷商的强暴、贪婪，它的统治地位和所作所为，都是上帝的安排，是殷商灭亡

的前奏。上帝想让它灭亡,先让它疯狂,这是第四章所要表达的理念。第五章又提到上帝:“天不湍尔酒,不义从式。”殷纣王沉湎于酒,上帝并没有让他这样做,是殷纣王违背了天意,胡作非为。第七章再次提到上帝:“匪上帝不时,殷不用旧。”并非上帝不善,而是殷商自取灭亡。《荡》诗是以天命解说人事,又以世事附会天命。上帝居于冥冥之中,主宰人间的事务。上帝惩罚邪恶,殷商灭亡的原因是违背天命,多行不义。

《礼记·表礼》写道:“周人尊礼尚施,事鬼神而远之,近人而忠焉。”《荡》诗虽然反复提到冥冥之中、高高在上的天帝,却着眼于人事,关注的是人自身的所作所为。第三章到第七章,逐项陈列了殷商的荒政和过失:它秉持邪曲,强暴而引发仇恨。它听信流言藏污纳垢,用欺诈的方式祈福,并且无尽无休。它积怨甚多,失去辅佐;醉酒无度,怠于政事。它不遵循旧典,胡作非为。总之,对于殷纣王的种种恶行,诗中作了深刻的揭示。

这首诗主要采用直赋其事的笔法,出现的比喻不多,但很贴切恰当。“如蜩如螗,如沸如羹”,极其生动形象地描绘出殷末乱世的纷扰动荡。蝉鸣会让人烦躁,同时也预示着末日的来临。沸水热汤动荡不已,同时又无法收拾。结尾引谚语:“颠沛之揭,枝叶未有害,本实先拨。”树木自然倒下时确实是根部翘起,意谓殷商的灭亡是因为失去了立国的根本,把其中的道理揭示得极其深刻。

全诗以“殷鉴不远,在夏后之世”结尾,寓意深远,也道出了作品的宗旨。殷商可以作为历史借鉴的夏朝,它和殷商前后相继。可是,殷商末代天子并未能以夏朝的灭亡为鉴,而是重蹈历史的覆辙。言外之意,周朝应当以殷商为鉴,总结历史教训,避免悲剧重演。诗中之所以详细罗列殷商的荒政恶行,就是要把这面历史之镜高悬,以时刻警示周人。全诗没有一个字提到周朝,实际上却是字字不离周朝的时政。

敬德配天是西周时期的重要理念,以殷商为鉴是周公反复强调的话题。《荡》诗作于西周衰落动荡期,其中许多诗句可以与《尚书》所载西周早期诰命相互印证,如《酒诰》、《召诰》、《无逸》等。

《左传》的宣公二年、襄公三十一年都引《荡》诗“靡不有初,鲜克有终”两句。《孟子·离娄上》引《荡》诗“殷鉴不远,在夏后之世”两句。《荀子·非十

二子》引《荡》诗第七章“匪上帝不时”以下六句。《韩诗外传》卷十先后两次引《荡》诗的“靡不有初，鲜克有终”和“殷鉴不远”三句。《荡》诗在后世反复被传诵的是那些格言警句。

二、芮良夫的《桑柔》

《诗》毛序称：“《桑柔》，芮伯刺厉王也。”《左传·文公二年》记载，秦穆公引《桑柔》的诗句以自责，明确称它是“周芮良夫之诗”。考之以芮良夫的立身行事及《桑柔》一诗，《诗》序的认定是可信的。

芮伯指芮良夫，是周厉王时期的朝廷大夫。《国语·周语上》记载，周厉王重用贪婪成性的荣夷公，芮良夫对此加以劝谏，提出严厉批评。《逸周书·芮良夫解》收录的是芮良夫的谏辞，《桑柔》的许多内容，都和《国语·周语上》的记载及《芮良夫解》一脉相通。

如何处理好天子与百姓的关系，是芮良夫向周厉王进谏的重要话题。《国语·周语上》记载的芮良夫谏辞有如下一段：

夫王人者，将导利而布之上下者也，使神人百物无不得其极，犹日怵惕，惧怨之来也。故《颂》曰：“思文后稷，克彼配天。立我烝民，莫匪尔极。”

芮良夫强调天子要处理好与百姓的关系，要为百姓谋利，为百姓作主。他援引《周颂·思文》的诗句，意谓天子要像后稷那样施恩于民。《桑柔》称：“维此惠君，民人所瞻。”芮良夫理想中的天子应该是满怀惠爱之心，以此得到百姓的拥戴，这和《国语·周语上》所载谏辞的主张是一致的。

周厉王推行的是暴政，和百姓的关系极其紧张，对此，芮良夫提出严肃的警告。《逸周书·芮良夫解》记载他的如下话语：

专利作威，佐乱进祸，民将弗堪。……后除民害，不惟民害，害民，乃非后，惟其仇。后作类，后弗类，民不知类，惟其怨。民至亿兆，后一而已，寡不敌众，后其危哉！

周厉王专利害民,胡作非为引发民怨,他把百姓当作盘剥压制的对象,百姓也就把他视为仇敌。《桑柔》一诗对周厉王在这方面的恶行暴政同样作了揭露。“维彼不顺,自独俾臧。自有肺肠,俾民卒狂。”这里所说的“不顺”,就是谏辞中列举的“专利作威”、“后弗类”,批评厉王的独断行,目无法纪。《桑柔》还写道:

民之罔极,职凉善背。为民不利,如云不克。民之回遘,职竞用力。

由于厉王政教失范,百姓对他疏离叛判。厉王则把百姓当作敌人,唯恐不能战胜对方。这样一来,百姓更加邪曲,以力相争。这里出现的是以怨报怨的恶性循环,《逸周书·芮良夫解》还只是把这种恶性循环作为一种可能提出来警示厉王,《桑柔》诗中则是把已经发生的恶性循环加以展现。

周厉王还有一个重大失误,那就是用人不当。对此,芮良夫的谏辞和《桑柔》诗都加以揭露和批判。《国语·周语上》记载,芮良夫反对厉王重用以专利著称的荣夷公。《逸周书·芮良夫解》也写道:

尔执政小子不图善,偷生苟安,爵贿成。贤智箝口,小人鼓舌。逃害要利,并得厥求,唯曰哀哉!

芮良夫指责朝廷大臣贪婪苟且,重用小人,压制贤良。《桑柔》也有这方面的内容,其中写道:

大风有隧,贪人败类。听言则对,诵言如醉。匪用其良,复俾我悻。

这里所说的“贪人败类”,即《芮良夫解》所批评的“偷生苟安,爵贿成”,诗中所说的“听言则对,诵言如醉”,正是造成《芮良夫解》所说的“贤智箝口,小人鼓舌”的原因。

《芮良夫解》的劝谏对象还涉及到朋友:“惟尔执政朋友小子,其惟洗尔心,改尔行,克忧往愆,以保尔居。”这里提到的朋友是朝廷官员,芮良夫劝他

们痛改前非,保全自己,对他们出自爱护之心而加以警示。《桑柔》一诗把作者与朋友的关系展示得更加充分:“朋友已谮,不胥以穀。人亦有言,进退维谷。”他的朋友对自己用谗言相害,而不以善相助,这使芮良夫进退维谷,处于困境。《桑柔》还写道:

嗟尔朋友,予岂不知而作。如彼飞虫,时亦弋获。既之阴女,反予来赫。

这是作者向朋友表白心迹和诉说不平。他深知自己朋友的所作所为,因此向他们提出警示,为的是使朋友避免遭遇像飞鸟被射杀的下场。他前往朋友那里本来是要保护对方,对方反而发怒。《桑柔》对于作者与朋友之间纠葛所作的表现,较之《芮良夫解》更加深入细致。

上述事实表明,《桑柔》确实是芮良夫所作,是对厉王暴政恶行及其所产生后果的全面揭露。诗中写道:“天降丧乱,灭我立王。”这首诗作于周厉王被放逐之后,因此,它在许多方面所作的展示,和芮良夫在此之前的谏辞相比,都有不同程度的突破。

《桑柔》属于变雅,是一首政治批判诗。和其他同类作品相比,这首诗的文学价值更高,运用了多种艺术手法。

变雅多数以议论为主,抒情则处于次要地位。《桑柔》则具有较强的抒情色彩,全诗十六章,前四章都是以抒情为主,如第四章:

忧心慙慙,念我土宇。我生不辰,逢天俾怒。自西徂东,靡所定处。多我覯瘠,孔棘我圉。

周厉王被驱逐,朝中国内陷于混乱。芮良夫既对周王朝的命运担忧,又因找不到自己的归宿而苦闷,国难的悲哀和身世飘零的抑郁结合在一起。前四章基本如此,其余各章也有较强的抒情色彩。

《桑柔》还巧妙地运用比、兴手法,增强了作品的形象性和艺术感染力。“菀彼桑柔,其下侯甸。捋采其刘,瘼此下民。”这是以桑树起兴,引出周王朝

的动乱,桑树由枝叶茂盛到被摧残捋采,暗示出周王朝的衰微。“瞻彼中林,铤铤其鹿。朋友已谮,不胥以穀。”由鹿在树林中群居,引出朋友对自己的谗言相害,都是着眼于群体。再看所运用的比喻。“谁能执热,逝不以濯”,用水救火比喻消除祸乱的良方,极其恰当。“如彼遯风,亦孔之愆。”把朝廷政策失当比作逆风而行,造成呼吸困难,渗透人的生命体验。

《桑柔》还大量运用对比手法,造成鲜明的反差。第八章把“惠君”和“不顺”之人相对比,第十章把“圣人”和“愚人”相对比,第十一章把“良人”和“忍心”相对比,第十二章把“良人”和“不顺”相对比。除了这些带有明显对比意义的提示性词语外,还有许多潜藏的对比,有作者对待朋友的主观动机与所收到的客观效果的对比,有贪人自身对待“听言”和“诵言”不同反应的对比,即使在运用比、兴手法过程中,有时也构成鲜明的对比。《桑柔》所运用的对比多种多样,洋洋大观,《逸周书·芮良夫解》同样多次运用对比的手法,正反对比,极其鲜明。《桑柔》和《芮良夫解》不但思想内容可以相互印证,而且频繁使用对比手法也是异曲同工,这更加有力地证明《桑柔》是芮良夫所作。

《桑柔》共16章,前8章每章8句,后8章每章6句,总共112句。无论章数还是总句数,在《诗经》中都属于长篇巨制。《桑柔》是篇幅宏大的长诗,它的这种属性是变雅作品的一种重要特征。变雅,尤其是《大雅》中的这类作品,其篇幅普遍大于其它题材的作品。政治批判诗而采用较长的篇幅,这种文本形态对后来的楚辞产生了直接的影响。

第二节 宣王中兴阶段的诗歌

宣王是中兴之主,在文治武功方面多有建树。虽然《国语·周语上》连续选录批评宣王不籍千亩、料民于太原等史料,但是,《诗经》所存与宣王相关的诗篇,无一例外都是赞扬他的业绩。在西周各个历史阶段,宣王在位期间的作品保存下来的数量最多,从多个侧面展现出那个历史阶段的中兴气象。

一、以经营四方为题材的战争组诗

宣王在位初期,面临周边巨大的军事压力。为了解除边患,他调兵遣将,

多次主动出击,并且还曾经亲自出征。《诗经·小雅》的《出车》、《六月》、《采芑》,《大雅》的《江汉》、《常武》,都是作于宣王时期的战争诗,构成颇为壮观的战争组诗。

先看《出车》一诗。这首诗选自《小雅》,叙述周宣王的大臣征伐玁狁,平定西戎的战争。

这次战役的统帅是南仲,他是周宣王的大臣。《大雅·常武》开头写道:“赫赫明明,王命卿士,南仲大祖,大师皇父。”后面又写道:“王谓尹士,命程伯休父。”南仲和程伯休父是同时期人,程伯休父在宣王时期任大司马。司马迁在《史记·太史公自序》中追述自己的祖先,其中写道:“其在周,程伯休甫其后也。当宣王时,失其职为司马氏。”由此可见,南仲确定无疑是周宣王的大臣,他率兵所进行的北伐、西征,是宣王中兴的重要举措之一。

《出车》是随军将领所作,从叙述的语气判断,作者不是普通士兵,而是南仲手下一位级别较高的将领。“召彼仆夫,谓之载矣”,他向车夫下命令,往车上装载物品,明显是军官身份。“天子命我,城彼朔方”,天子直接向诗的作者下命令,足见其地位较高。

诗的第一、二章叙述从城外出发的情况。首章交待战车出动的地点,作者奉天子之命率兵出发,并且形势非常危急,刻不容缓。第二章继续叙述军队出发的场面,反复出现绘有各种图案的军旗。

关于旗帜的种类和功用,《周礼·春官·大宗伯·司常》有如下记载:

司常掌九旗之物名,各有属以待国事。日月为常,交龙为旂,通帛为旟,杂帛为物,熊虎为旗,鸟隼为旟,龟龙为旐,全羽为旞,析旗为旌。

及国之大阅,赞司马颁旗物。王建大常,诸侯建旂,孤卿建旟,大夫士建物,师都建旗,州里建旟,县鄙建旐,道车载旞,旂车载旌。……凡军事,建旌旗。及致民,置旗,弊之。甸亦如之。

这段文字对于旗帜的种类和功用作了具体的说明,有的细节在《诗经》中可以找到证据。比如:“交龙为旂”,“诸侯建旂”,诸侯的旗帜绘有两龙相交的图案。《小雅·庭燎》以诸侯朝见周天子为背景,诗的结尾是“言观其旂”,诸侯

使用的是交龙旗。《小雅·采芣》同样是描写诸侯朝见天子,其中也有“言观其旂”的句子。《周颂·载见》还是叙述诸侯朝见天子,其中出现的有“龙旂阳阳”画面,龙旂,即绘有交龙图案的旗帜。《鲁颂·泮水》的歌颂对象是鲁僖公,其中写道:“鲁侯戾止,言观其旂。”鲁国举行重大典礼,鲁僖公作为诸侯国的君主,用的是交龙旗。龙旗已经成为一种符号,用它标识诸侯国君主,是等级和地位的象征。

关于战旗的种类和功能,《周礼·司常》所记甚为简略,而《周礼·秋官·大司马》则有具体的交待:

中秋,教治兵,如振旅之阵,辨旗帜之用。王载大常,诸侯载旂,军吏载旗,师都载旛,乡遂载物,郊野载旐,百官载旗,各书其事与其号。

这条记载可以和《周礼·司常》的记载相互印证,军队所用的旗帜,既是等级地位的象征,又有标明军队编制、组成的功能。《小雅·出车》提到的旗帜有旗旂、旐、旗,按照《周礼·大司马》的记载,可以作出这样的判断。设置交龙旗,其地位最高,相当于诸侯国君主。设置龟蛇图案的旐,标明部队成员来自郊野,诗中确实明确写道:“我出我车,于彼牧矣。”“我出我车,于彼郊矣。”郊外为野,为牧。在郊在牧,兵员来自那里,故而设龟蛇图案的旗帜。“百官载旗”,指周王朝的卿大夫使用绘有鹰鸟图案的旗帜,《小雅·出车》出现了这种旗帜,表明有朝廷官员随军出征。至于诗中提到的旐,把牦牛尾著于旗帜杆头,则是各类旗帜通用的。

《出车》第三章叙述讨伐玁狁的战役。先是“王命南仲,往城于方”,在方地筑城御敌。方,在《小雅·六月》也出现过:“玁狁匪如,整居焦获。侵镐及方,至于泾阳。”焦获,泽名,在今陕西泾阳西北,泾阳位于西周镐京以北百里左右,方地位于泾阳和焦获之间,距离镐京很近。南仲在那里筑城御敌,可见形势非常危急,回应了前章“王事孔艰,维其棘矣”的诗句。第三章出现的第二个地名是朔方:“天子命我,城彼朔方。”朔方指北方,具体地点不详。叙述完筑城朔方,交待这次战役的胜利,朔方当是位于镐京较近的地方,是为防御玁狁再次来犯而筑。

《出车》叙述的第二个战役是“薄伐西戎”，但只是一笔带过，没有具体细节。从当时的战势分析，当是西戎在周与玁狁酣战之际，趁虚而入，以至于周军在击退玁狁之后不得不挥戈西征。

《出车》的作者是随军将领，他叙述战争的过程，一方面渲染形势的危急，另一方面通过对旗帜、战车为代表的军容的描写，表现王朝军队的声威。至于具体的战争画面，则没有进行展示。

《出车》作者亲身经历这场战争，他本人的体验和感受也在诗中得到真实的展现。“忧心悄悄，仆夫况瘁。”出征开始阶段他心怀忧虑，一方面备战阶段很紧张，同时对战争的胜负也很难预测。讨伐玁狁结束，部队踏上归程。可是，突然又接到征讨西戎的命令。“王事多艰，不遑启居。岂不怀归，畏此简书。”作者内心的矛盾困扰通过这几句诗表现得很充分：王事与他本人的愿望相违，征战与还乡，它们相互矛盾，最终还是服从于王的命令，以消除国家危难为重。但是，讨伐西戎的战争能否取得胜利，作者依然很担心。作品用草虫鸣叫、蚱蜢蹦跳来比喻自己难以平静的内心。“未见君子，忧心忡忡。既见君子，我心则降。”作者先前在朔方筑城，与部队统帅南仲不在一起，接到讨伐西戎的命令后忐忑不安。见到南仲，他的心情马上放松下来。他的心态的变化，通过对两次战役的叙述，交待得具体而又生动。

第四章叙述战胜玁狁之后踏上归途，所作的描写与《小雅·采薇》极其相似，只是所选取的物象有所差异。出发时是“黍稷方华”的夏季，返回时则是“雨雪载途”的冬季，历时半年左右。然后，这次返京中途停止，又开始征讨西戎的战役。诗的最后一章出现的是战胜西戎之后凯旋时的所见所为。这次班师已是春天，距离初次出师已经远远超过半年。作者在路上行进，感到太阳运行得很缓慢，实际是觉得返乡的路程太远。他见到周围繁盛的草木，已经有众多采摘白蒿的人员。白蒿用于养蚕，这里出现的是和平景象，是用战争赢来的安宁。诗中还提到“执讯获丑”，押解和审问战俘，这是每次战争之后的例行事象。《小雅·采芣》叙述方叔征伐楚国，胜利之后也是“执讯获丑”。《大雅·皇矣》追述周文王伐崇，其中写道：“执讯连连，攸馘安安。”押解审讯俘虏连续不断，所杀敌人被割下的左耳朵堆在一起。《小雅·出车》没有出现割耳朵记功的事象，没有显示战争的野蛮和残酷，而《皇矣》还保留着

这方面的痕迹。

《荀子·大略》引《小雅·出车》首章前四句。

再看《六月》一诗，今本《竹书纪年》所记宣王时事：“五年夏六月，尹吉甫帅师伐玁狁，至于太原。”^①《六月》叙述的就是此次战争。

战争发生在周宣王时期，起因是玁狁进犯，交战地点是今陕西泾阳一带，周王朝的统兵将领是尹吉甫，开战时间在六月。

诗的作者是随尹吉甫出征的人员，而且地位较高，活动在尹吉甫的身边，因此，他对战争的始末有完整的叙述。在这首诗的叙事中，看不到《采薇》中的忧伤情调，这可能和作者的身份有关。

《六月》一诗对战争爆发时的紧急形势作了反复渲染，而对战争细节，则一笔带过，采用了略写的笔法。因此，这首诗虽然以战争为题材，却不见刀光剑影，也闻不到血腥味，是净化提纯的战争描写方式。

诗中的周朝军队是一支正义之师，威武之师，文明之师。出现的是统一的军装，毛色一致的战马，高低自如的行进状态。诗对于驾车的马描写，先是说“闲之维则”，后又称其“既佶且闲”，在突出战马高大健壮的同时，一再强调它驾车的娴熟和有规则。

诗对战争统帅尹吉甫的着墨不多，但从整体军容的展现中可以感觉到他的儒将风范，其文采可见他创作的《大雅》中的《崧高》和《烝民》。“文武吉甫”的赞誉，尹吉甫可谓当之无愧。

《六月》一诗对战争的描写带有周代礼乐文化特征，具有明显的尚德倾向，体现出耀德不观兵的战争理念。

诗对战马和战旗的色彩都作了交待，从中可以看到周代战争中的色彩配置。战马是“比物四骖”，用的是四匹黑色的马。《小雅·采芣》写周宣王时期的大臣方叔南征，其中有“乘其四骖”之语。骖，指青黑色的马。由此可见，战马尚黑是当时的惯例。诗中还写道：“织文鸟章，白旆央央。元戎十乘，以启先行。”作为开路先锋的十辆战车，旗帜是白色的。战时用白旗，是周人的传统之一。《尚书·泰誓》叙述盟津之会，“师尚父左杖黄钺，右把白旄以

① 方诗铭、王修龄：《古本竹书纪年辑证》，第257页。

誓。”姜太公作为伐殷联军的军师，手持白旗誓师，《尚书·牧誓》记载牧野之战，“王左杖黄钺，右秉白旄以麾。”周武王同样是手持白旗作战前动员。

《六月》一诗多次出现“于”和“王”字：“王于出征”，“我服既成，于三十里”，“王于出征，以佐天子”。在这些句子中，“于”和“王”都是用了它们的特殊含义，皆指出发、前往。如果按常用意义解释，很难圆通。“于”指前往，《诗经》中的例子很多。《王风·君子于役》：“君子于役，不知其期。”《小雅·出车》：“我出我车，于彼牧矣。”“我出我车，于彼郊矣。”其中的“于”字，皆指前往。

《诗》毛序称：“《六月》，宣王北伐也。”所作的认定是正确的，符合作品的实际。

继尹吉甫率兵北伐之后，宣王又在同年派方叔南征荆楚。今本《竹书纪年》对宣王五年有如下记载：“秋八月，方叔帅师伐荆蛮。”^①《小雅·采芑》就是以此次战争为题材。《诗》毛序称：“《采芑》，宣王南征也。”所作的概括准确可信。

这次战争的周军统帅是方叔，《采芑》的第一、二两章用主要篇幅渲染方叔的威仪之美：

方叔率止，乘其四骐，四骐翼翼。路车有奭，簟第鱼服，钩膺鞶革。……

方叔涖止，其车三千，旂旐央央。方叔率止，约軹错衡，八鸾玼玼。服其命服，朱芾斯皇，有珌葱珩。

这些诗句展示方叔的车马仪仗服饰，突出方叔的威仪之美。方叔的战车由黑马牵引，战马选用黑色，是当时的惯例。四匹战马整齐行进，显示出训练有素，驾驭有方。战马黑色，战车轴头则涂成红色。方叔下身是红色蔽膝，象征高贵的身份，佩玉则是绿色，与朱芾红绿相辉映。除此之外，车前的横木也加以装饰。诗中反复运用色彩描写，出现的是众彩错杂的斑斓之象。方叔的战

① 方诗铭、王修龄：《古本竹书纪年辑证》，第257页。

旗分别画有蛟龙和龟蛇,还是从视觉感受方面显示威仪之美。至于“八鸾玲珮”则是声响描写,诉诸人的听觉感受。对方叔威仪所作的展示,呈现的是《礼记·礼器》所说的多大高文之美。

诗的第三、四两章主要渲染方叔所率军队的气势:

方叔率止,其车三千,师干之试。方叔率止,钲人伐鼓,陈师鞠旅。
显允方叔。伐鼓渊渊,振旅阗阗。

军队战车众多,将士跃跃欲试。诗中反复出现鼓声,是以声状气,把军队的气势充分地表现出来。

这是一首以战争为题材的作品,却没有出现双方交战的场面,结尾一章交待战争获胜的结局,还是渲染周军的气势:“方叔率止,执讯获丑,戎车啍啍,啍啍焯焯,如霆如雷。”通过展示战车数量的众多,行进中发出的巨大响声,用以显现这支军队所具有的威慑力。描写战争而崇尚威仪声势,是礼乐文明的产物。

今本《竹书纪年》记载周宣王六年如下事件:

六年,召穆公帅师伐淮夷。王帅师伐徐戎,皇父、休父从王伐徐戎,次于淮。王归自伐徐,赐召穆公命。^①

《大雅·江汉》一诗就是以此为题材。《诗》毛序称:“《江汉》,尹吉甫美宣王也。能兴衰拨乱,命召公平淮夷。”

《江汉》一诗作于周宣王六年(前822),反映当时周王朝与淮夷的军事冲突及相关事件。召虎是帅兵讨伐淮夷的首领,诗的开头两章先是描写长江和汉水汹涌浩大,然后叙述周王朝军队的威武雄壮,浮浮对滔滔,汤汤对泱泱,出现的是极其壮观的景象。

《江汉》一诗以讨伐淮夷的战争为背景,但是,描写战争场面的诗句不多,

^① 方诗铭、王修龄:《古本竹书纪年辑证》,第257—258页。

只是用几句诗来渲染周王朝军队的整体声威,然后就转入周宣王对召虎的册封一事。

周宣王对召虎的策命有两次,一次是在军中,一次是在朝廷。

“江汉之浒,王命召虎。”这是周宣王在率军讨伐徐夷时册命召虎。郑玄笺:“王于江汉之水上命召虎。”是在行军过程中发布命令,让召虎从容行事,治理南部疆土,扩大周王朝的版图,赋予召虎很大权力,他的责任极其重大。

第二次是在朝廷册命召虎:“王命召虎,来旬来宣。”此时讨伐淮夷的战争已经取得胜利,因此令召虎回朝,周王要宣布对他的册命。宣王的册命从周初召康公辅佐文王、武王说起,勉励召虎继承先祖的事业,勇挑重担。同时,赞扬召虎能迅速取得讨伐战争的胜利,对他加以赏赐。宣王赏赐召虎的有玉器,香酒,土田,都是等级的象征,并且用周初册封召康公的礼仪,极其庄严隆重。

召虎对宣王的赏赐极其感激,表示要继承先祖的事业,为国立功,并颂扬宣王能施行文德,使得周王朝与四方诸侯关系出现协调融洽的局面。

召康公是召虎的先祖,和周公旦一同辅佐武王、成王,是朝廷的股肱之臣。召虎作为召康公的后代,同样建立了不朽的功勋。《国语·周语上》记载:周厉王暴虐,受到国人的诽谤,于是,他派卫巫进行监督告密,杀害对他进行诽谤的人。召穆公直言相谏,指出“防民之口,甚于防川”的道理。周厉王被国人流放,“彘之乱,宣王在邵公之宫,国人围之。……乃以其子代宣王,宣王长而立之。”召虎用自己的儿子代替宣王去死,为拥立宣王付出了惨重的代价。宣王中兴期间,召虎曾被派往谢地为申伯筑城,划定疆界,事见《大雅·崧高》。从上述事实可以看出,召虎确实继承了先祖的事业,为宣王中兴立下了汗马功劳。

这首诗采用的基本是直赋其事的笔法,对于了解朝廷册命礼仪有重要的参考价值。《礼记·孔子闲居》引《江汉》中“明明天子,令闻不已”两句。

最后是《大雅·常武》。今本《竹书纪年》所记载周宣王六年(前822)的重大事件:“王率师伐徐戎,皇父、休父从王伐徐戎,次于淮。”《常武》叙述的就是这次战役。《诗》毛序:“《常武》,召穆公美宣王也。”

关于西周王朝与徐国的冲突,史书多有记载。《史记·周本纪》写道:

造父以善御幸于周繆王，……西巡狩，乐而忘归。徐偃王作乱，造父为繆王御，长驱归周以救乱。

这是穆王时期周王朝与徐国的战争。《后汉书·东夷列传》也有相关的记载。

宣王伐徐是一次规模很大的战役，《常武》前两章叙述战前的准备工作：周宣王调兵遣将，直接向南仲大祖、大师皇父下达了整军待发的命令，又令执政大臣向程伯休父传达他的指示，共有三员大将率军进发。从第三章开始，转入对此战役的直接描述。周王朝的军队排开阵势防御，不再继续前进。雄壮的军势产生了强大的威慑力，使对方骚动不已。第四、五两章连续运用形象的比喻，用以展示周王朝军队在进攻时的声威：战将勇猛如虎，士兵众多，如江汉奔流，如山峰连绵不断。在渲染军威的过程中，有夸张，有比喻，但没有过分表现战争的恐怖，更看不到刀光剑影和血腥味，而是在展示军容声威时渗透礼乐文化精神。周王朝的军队不可测度，同时又显得从容不迫。把这次战役称为“濯征徐国”，意谓堂堂正正，师出有名，是正义之师，威武之师，文明之师。

这次战役是在淮水沿岸进行的，对此作品多次点明。周王下达进军命令是“率彼淮浦”，沿着淮水进行。牵引战俘时，“铺敦淮渍”，是在淮水岸边的高地上。最后，“截彼淮浦，王师之所”，整治淮水岸边，作为王师的驻扎场所。淮水岸边是战场，周王的军队在这里战胜对手，使得徐国不得不臣服。

结尾一章交待战争的结局：徐国派使者求和，表示归顺周王朝。既然已经达到目的，宣王下令班师。

对于这首诗的创作缘起，《诗》毛序写道：“《常武》，召穆公美宣王也。有常德以立武事，因以为戒然。”《常武》未必出自召穆公之手，作者很可能是亲自参与这次战役的王朝大臣。他对战役的始末都很清楚，对战争所作的描写生动传神，有一种昂扬的向上的气势，反映了宣王中兴出现的新气象。

《小雅》的《出车》、《六月》、《采芣》，《大雅》的《江汉》、《常武》都作于宣王中兴时期，又都以战争为题材或背景，在写法上有许多相通之处。如果把这几首诗加以对比，会发现《小雅》和《大雅》之间的差异。《小雅》中的相关作品是以率兵出征的军队统帅为主角，对战争的描写比较具体，在一定程度

上反映了出征战将的体验和感受,有的作品明显出自下层将士之手。《大雅》的《江汉》和《常武》则是以天子为主角,用了许多笔墨对周宣王加以凸显。这两篇作品都是高层贵族所作,对于战争的描写停留在表面现象和一般性的叙述,见不到参战人员本身的感情寄托。

二、以封赏诸侯为题材的《韩奕》、《崧高》

宣王中兴,十分注意对诸侯的安抚,把诸侯国作为周王朝可以依赖的屏障。在此期间,他采取一系列相关举措,用以密切周王朝与诸侯国的关系。收录在《大雅》中的《韩奕》、《崧高》,就是以周宣王封赏诸侯为题材的作品。

先看《韩奕》。《诗》毛序称:“《韩奕》,尹吉甫美宣王也,能锡命诸侯。”

今本《竹书纪年》记载,周宣王四年(前824),“王命蹇父如韩,韩侯来朝。”^①《韩奕》反映的就是这个事件。

诸侯朝见周王,是当时的重要礼仪。这首诗先叙述周王对韩侯的册命,然后讲述韩侯来朝的情况。周王先勉励韩侯继承祖宗的事业,要以高度负责的态度履行自己的职责;接着明确了韩侯所担当的使命,那就是镇抚对周王朝不顺从的地域,辅佐天子。册命所用的“缋戎祖考”、“夙夜匪解”的话语,在《烝民》一诗中也出现过,是当时朝廷的经常用语。

《韩奕》第二章叙述韩侯入觐的盛况。韩侯自身具有威仪之美,驾车的马雄壮威武,手持的圭板规格超常,衬托出他地位的显赫。周王赐给他车马仪仗服装,用以表示朝廷对他尊贵身份的肯定。对这些器物进行描写时,一方面渲染种类的繁多,另一方面突出器物的珍贵华美,制作精良。其中,玄衮是黑色的礼服,体现的是庄重。赤舄是红色的鞋子,代表的是高贵。所赏赐的旗帜、车辆、马具,所用的质料精美,有的还多方修饰,或加以刻镂,或染上颜色,呈现琳琅满目的景象。

第三章叙述显父为韩侯饯行,所展示的同样是威仪之美。显父招待韩侯的物品繁多,有荤菜,有素菜,有美酒。美酒数量众多,达到百壶。显父赠给韩侯的礼品也很贵重,是配套的车马。同时,各种物品摆放整齐,繁多中体现

① 方诗铭、王修龄:《古本竹书纪年辑证》,第257页。

出有序。

第四章叙述韩侯娶妻,首先出示所娶女子的高贵出身,她是周王的外甥女,朝廷官员蹇父的女儿。渲染新妇高贵出身的做法,在《国风》中也可以见到。《召南·何彼秣矣》中的新娘是“平王之孙”,嫁给“齐侯之子”。《卫风·硕人》中的庄姜是“齐侯之子,卫侯之妻,东宫之妹,邢侯之姨,谭公维私”。这两首诗都突出女性的高贵出身,她们都是嫁给诸侯国君主,男女双方是门当户对。韩侯也是一国之主,因此,对他所娶的蹇父之女,也要点明她的高贵出身,用以彰显自身的高贵。韩侯娶亲这章同样体现了以多为美的风尚:迎亲的车辆多达百辆,陪嫁的女子成群结队。同时,对于声、光和色彩的描写穿插其间,展示出婚礼的排场和气氛,既宏大又庄严。

第五章借韩结婚事讲述韩地的富饶。韩姑的这桩婚事是其父决定的。“蹇父孔武,靡国不到。”蹇父在《十月之交》中出现过:“蹇维趣马。”这里所说的蹇,或是蹇父本人,或是指他的后裔,蹇氏为趣马,应是家族世袭。他担任趣马之职。《周礼·夏官·司马》所属有趣马:“趣马,掌赞正良马,而齐其饮食,简其六节。掌驾说之颁,辨四时之居治。”看来,趣马是为天子养马的官员,虽然地位不高,却是天子的近臣。养马者自然要有健壮的体魄,否则无法胜任。同时为工作性质所决定,蹇父有许多机会到各诸侯国考察,因此才能“靡国不到”。蹇父欣赏韩地的川泽广大、物产丰富,所列举的韩地物产有鱼类,还有各种野兽。鱼在水中自由游动,雌鹿高声鸣叫呼唤同伴,展示的是生机盎然的景象。

诗的末章交待周王与韩侯对韩地的经营。周王把防备蛮族的重任托付给韩侯。同时,给了他充分开土拓疆的权力,使他成为北方诸侯的首领。韩侯也就按周王的意愿行事,筑堤开渠,经营农业,并向朝廷进贡当地的各种兽皮。其中的“实墉实壑”,毛传云:“言高其城,深其壑也。”历来都沿袭这种说法,解释为加高城墙,挖深护城河。诗中“实墉实壑”与“实亩实籍”连言,墉、壑应与农业直接相关。墉,通庸,当指水沟一类的设施。《礼记·郊特牲》:“祭坊与水庸,事也。”郑玄注:“水庸,沟也。”韩地“川泽訏訏”,故从事农耕需要开渠挖沟。

《韩奕》是一首长诗,其中除“祁祁如云”一句外,其余所采用的都是直赋

其事的笔法。这首诗写得极其铺张,对于场面和事件的描写务尽其详。后来汉赋的铺张扬厉,在这首诗中已具雏形。

诗中出现的诸侯国有韩、燕。周代韩国有二:其一国君姬姓,在今陕西韩城南,春秋时为晋国所灭,战国时期的韩是这个韩国的后裔所建。其二国君也是姬姓,在今河北固安东南,诗中的韩侯是该国君主。周代燕国有二:一为南燕,国君姑姓,在今河南汲县西。一为北燕,国君姬姓,在今北京大兴。诗中的燕国即指北燕。

《崧高》是周宣王大臣尹吉甫所作,是反映宣王中兴的重要作品。申伯是周宣王的母舅,他在来朝之际受到宣王的赏赐,增加了封地,赠予车马玉器,并派召虎前往谢地为申伯筑城,指定了朝廷官员负责申伯迁居的事宜。申伯前往新的封地,宣王为他饯行,尹吉甫写了这首诗赠给他。毛诗云:“《崧高》,尹吉甫美宣王也。天下复平,能建国亲诸侯,褒赏申伯焉。”这种解说符合诗的实际。陈奂《诗毛氏传疏》称:“此诗当作于《采芑》南征之后,在宣王中兴初年。”^①《采芑》是《小雅》的篇名,叙述周宣王大臣方叔率兵征伐楚国之事。据《竹书纪年》所载周宣王时期的大事,宣王五年“秋八月,方叔率师伐荆蛮。”“七年,王锡申伯命,王命樊侯仲山甫城齐。”陈奂的判断是可信的。《诗经·小雅·黍苗》叙述召虎经营谢地的情况,可与《崧高》一诗相互印证。

申伯姜姓,是炎帝的后裔。这首诗一开始就把申伯的始祖说成是山神,申伯有神灵的血统。这固然是美化之词,其中体现的是高山崇拜,透露的是炎帝发祥于嵩山的信息。炎帝的后裔有齐、许、申、吕诸国,《左传·隐公十一年》写道:“夫许,大岳之胤也。”大岳应指嵩山,同样把许姓说成是山神的后裔。《尚书·尧典》中的四岳,就是炎帝系统的四个分支。

周宣王增加申伯的封地,派召虎为他筑城于谢,其目的是让申伯成为守护南国的得力诸侯。周宣王的这一举措,在很大程度上是效法西周初期的分封制。《左传·僖公二十四年》写道:“周公吊二叔之不咸,故封建亲戚以蕃屏周。”周宣王同样要使申伯的封地成为周王室的屏障。对此,诗用形象的比喻作了展示:“维申及甫,维周之翰。四国于藩,四方于宣。”翰指辅翼,蕃指篱

^① 陈奂:《诗毛氏传疏》卷二十五。

笆,宣指垣,都是屏障之义。类似的比喻还见于《诗经》其它作品。《小雅·桑扈》:“君子乐胥,万邦之屏。之屏之翰,百辟为宪。”《大雅·板》:“价人维藩,大师维垣,大邦维屏,大宗维翰。”以上比喻或相同,或类似,只是表现的对象有所不同。

《崧高》一诗按时间顺序进行叙述,首章对于申伯显赫神奇的出身及其对王朝的重要贡献进行渲染,从第二章开始转入对事件本身的叙述。

第二章到第六章,周宣王对申伯的增加封地、赏赐财物是一条线索,对召伯等朝廷大臣所下的指令及召伯所营是另一条线索,这两条线索交织在一起。第二、三章都是先列举宣王对申伯的赏赐,然后再讲述他对朝廷大臣的指令。第四章前半段叙述召伯在谢地的经营情况,然后转入宣王对申伯的赏赐及勉励。第六章则是申伯离开京城时的相关事件。通过上述事件可以看出,周宣王对申伯关爱有加,先是扩大封地,然后赏赐车马玉器,并且为他饯行。为申伯迁居所作的准备工作更是周到备至,其中包括确定居住场所、筑城、划定农田疆界、迁移家臣、划定领土疆域等,都逐项作了安排。召虎是为申伯迁居所做准备的主要人物,在经营谢地时显示了出色的才能。他先是为申伯筑城,建宫殿寝庙,治理农田,然后回京述职。申伯离开京城,召虎又被派往南方,为申伯划定疆域。

宣王对申伯的赏赐,体现的是对他的信任和期待,是对他重要地位的充分肯定。增加的封地自不必说,所赐的车马玉器,都是高贵身份的象征。申伯是宣王的母舅,他对申伯的勉励带有血缘纽带的深情,体现宗法制的特征。

这首诗是尹吉甫所作,他所颂扬的申伯兼有文治武功,更重视的是他的文德。他把自己所作的诵分为两种因素:一是诗,二是风,是用于演唱的歌诗。这里所说的诵,与后代对诵所作界定不同。其中所说的风,对于辨析《国风》名称的由来提供了内证。

三、颂扬贤臣仲山甫的《烝民》

《诗》毛序云:“《烝民》,吉甫美宣王也,任贤使能,周室中兴焉。”《竹书纪年》对于周宣王有如下记载:“七年,王赐申伯命,王命樊侯仲山甫城齐。”由此看来,《烝民》和《崧高》作于同一年,即周宣王七年(前821),都出自尹吉甫之

手,是反映宣王中兴的一篇重要作品。

这首诗主要赞美的对象是周宣王的大臣仲山甫。关于仲山甫其人,《国语·周语上》三次提到他,或称樊仲山,或称樊穆仲,或称仲山父,他批评周宣王在鲁国立太子一事上废长立幼,批评宣王料民太原,又向宣王推荐训导诸侯的鲁孝公。周宣王料民于太原是他在位第四十年(前788)所为,上距仲山甫前往齐地筑城已长达三十三年,此时的仲山甫已是朝廷元老。《国语·晋语四》提到阳樊是“樊仲之官守焉”。仲山甫封于樊,其地在今河南济源,故又称为樊仲山父,樊穆仲。

诗的首章把仲山甫的出生说成是合乎民情天意,是百姓对美德的期盼和上天对周王朝的呵护。这样一来,就把仲山甫置于崇高的地位,为后面歌颂仲山甫作了预设和铺垫。

从第二章到第六章,对仲山甫从多个侧面加以赞美。他具有柔美之德,又有威仪之美;他在朝廷上传下达,政令畅通,显示出卓越的政治才能。他忠心辅佐天子,既明察又智慧善保其身。他不是欺软怕硬,而是保护弱者,不惧强者。他崇德修身,为天子拾遗补缺。诗中的仲山甫集多种美德于一身,是周代礼乐文明的象征,是完美的形象。

诗的结尾两章叙述仲山甫前往齐地筑城一事,通过对车马及征夫的描写,显示出仲山甫的勤政和威仪。这两章讲述的是具体事件,是对前面几章概括性赞扬的补充。

诗中有两章引世人之言,用以反衬仲山甫的过人之处,显得很有说服力。

仲山甫是周宣王的大臣,周宣王在诗中作为配角出现,体现的是和谐的君臣关系。仲山甫顺从天子,因此,宣王对他委以重任。仲山甫不辜负天子的信任,竭尽全力辅佐周王。圣主遇贤臣是古人孜孜以求的梦想,宣王是中兴之主,仲山甫是股肱之臣,虽然称不上遇合,但也难能可贵了。

这首诗出自尹吉甫之手,其中渗透他个人的感受,有时直接加以表达。结尾道出写作缘起,对仲山甫饱含深情,希望他出差尽快归来,用这首诗安慰仲山甫对京都的怀念之情。

这首诗有许多名言警句,如:“既明且哲,以保其身。”“柔亦不茹,刚亦不吐。”“衮职有缺,仲山甫补之。”这些名言警句后来反复被引用,见于《左传》、

《荀子》、《礼记》、《晏子春秋》等多种典籍。

四、反映抗旱救灾的《云汉》

这首诗选自《大雅》。《诗》毛序写道：“《云汉》，仍叔美宣王也。宣王承厉王之烈，内有拨乱之志，遇灾而惧，侧身修行，欲销去之。天下喜于王化复行，百姓见忧，故作是诗也。”据今本《竹书纪年》所载，周宣王二十五年，“大旱，王祷于郊庙，遂雨。”这首诗反映的是周宣王时期遭遇旱灾，及朝廷抗灾的情况。《春秋·桓公五年》记载：“天王使仍叔之子来聘。”仍叔，《穀梁传》作任叔，仍叔当是周宣王时期在朝廷任职的大夫，相传《云汉》一诗是他所作，但是，除首章第一、二句外，其余都是以周王的口气进行叙述。

大旱盼甘霖，然而，此次大旱却是持续很久，使人们陷入绝境。诗的首尾两章通过展示天象，道出了人们的这种绝望情绪。“倬彼云汉，昭回于天”，天上的银河高远显明，仿佛是在不断地流转，是天空晴朗之象，根本没有降雨的征兆。“瞻卬昊天，有嘒其星。”瞻望天空，见到的是明亮的星辰，而没有云层出现。首尾两章所展示的天象是久旱不雨之状，只是没有用明确的语言把这个事实说出来而已。

旱灾是一种自然暴力，《云汉》在描写旱灾肆虐时，相继运用了一系列生动形象的词语。“蕴隆虫虫”，言其灼热；“赫赫炎炎”，状其阳光强烈；“涿涿山川”，谓其破坏性巨大；“如燠如焚”，指其高温如火。这些词语都是突出大旱时期高温灼热。

面对肆虐的旱灾，周王内心痛苦不堪：“我心惮暑，忧心如焚”。他的内心和久旱的天气一样如火似焚，经受着煎熬。与此同时，他又带领朝廷群臣，竭尽全力与旱灾抗争。

一种方式是祭神祈雨，这是古代最常见的抗争举措。“靡神不举，靡爱斯牲。圭璋既卒，宁莫我听。”“不殄禋祀，自郊徂宫。上下奠瘋，靡神不宗。后稷不克，上帝不临。”这些诗句道出了祭祀祈雨活动的频繁和持久。人们在艰难的时刻拿出最珍贵的物品奉献给神灵，却没有得到任何回报，这就难免呼天抢地，对神灵产生各种怀疑和猜测。“昊天上帝，则不我遗。”“群公先王，则不我助。父母先祖，胡宁忍予！”“祈年孔夙，方社不莫。昊天上帝，则不我虞。

敬恭神明,宜无悔怒。”这里有对神灵的怀疑和不解,也有对祭祀活动本身的回顾,流露出的是无可奈何的心情。

抗旱活动还有更重要的举措,那就是赈灾济民,第七章集中叙述这方面的内容。朝廷大臣分散到各处去救灾,没有相聚的机会。每个人都竭尽全力救灾,但终因条件有限而不得不相继停止。

诗中出现的周王是一位忧国忧民的形象。他感到不公平:“何辜今之人!天降丧乱,饥馑荐臻。”“耗斁下土,宁丁我躬!”为什么世人无罪而天降旱灾?为什么灾难又偏偏在他居位的阶段出现?面对无法遏制的旱灾,他充满了恐惧,担心百姓死亡殆尽,担心祖先无人祭祀,体现出亲民孝祖的拳拳之心。与此同时,他又下定与旱灾抗争到底的决心:“昊天上帝,宁俾我遁!旱既大甚,黽勉畏去。”苍天上帝似乎逼迫他隐遁,但他决心勤勉从事,一直到死。畏,指的是死。《吕氏春秋·劝学》:“曾点使曾参,过期而不至。人皆见曾点曰:‘无乃畏邪?’”这里的畏,指非正常死亡。《礼记·檀弓上》:“死而不吊者三:畏、厌、溺。”畏指被胁迫而死,《云汉》所说的畏,用的就是这个含义。去,指收藏。《史记·周本纪》:“龙亡而縻在,桡而去之。”《云汉》所说的“黽勉畏去”,指的是死于抗灾而埋葬,是周王的自誓之词。诗的结尾一章写道:“大夫君子,昭假无嬴。大命近止,无弃而成,何求为我,以戾庶正。”在求雨无望的情况下,他勉励朝廷的大臣不要放弃政务,以保持各部门的安定,是充满理性精神的嘱托。

第三节 幽王时期的怨刺诗

周幽王是荒淫之君,亡国之主,他的胡作非为导致西周王朝的灭亡。由此而来,初盛于厉王时期的怨刺诗在此期间又一次大量呈现,产生一批新的变雅。这些作品有的批判执政大臣,有的直接斥责幽王,其内容既涉及到朝廷政治,又深入到幽王的私人生活领域。有具体写作时段可考的作品分别是《小雅》的《节南山》、《十月之交》、《白华》,《大雅·瞻卬》。

一、《节南山》

《诗》毛序称:“《节南山》,家父刺幽王也。”诗的尾章有“家父作诵,以究

王诰”之语，作者自报姓名，《竹书纪年》记载，周幽王元年，“王锡太师尹氏、皇父命。”《节南山》批判的对象是尹师，即尹太师，由此可以断定作于幽王期间。

这首诗出自《小雅》，是一首政治批判诗，讽刺周王朝的一位执政大臣。

作品前两章以南山起兴，引出对执政大臣的批判。南山高峻，引人注目。师尹显赫，也是百姓、百官注目的焦点。南山既高又大，师尹却有名无实，没有治理国家的政绩。

从第四章开始，具体揭露师尹的过失：他不肯亲自作事，对人漠不关心，不能任用贤才，而和卑琐的小人结为亲家。他喜怒无常，意气用事。他不能改恶向善，反而指责正道直行的人。通过上述片断性的揭露和批判，把师尹致命的弱点和过失陆续昭示出来。

作者由批判师尹扩展到对于上天的埋怨，认为上天不吊、不侑、不惠。因国家的丧乱而产生对上天的怀疑，不信任，是两周之际的重要思潮。

作者具有深切的忧患意识，积极的人世精神。篇末标出自己的姓名，体现出对国家命运的责任意识。他也想力挽狂澜，匡正时弊，却报国无门，壮志难酬。第七章写道：“驾彼四牡，四牡项领。我瞻四方，蹙蹙靡所骋。”驾车的马高大健壮，但却没有供他驰骋的空间，正是诗作者苦闷的写照。

这首诗提供了那个时代许多重要的信息：执政大臣徒有虚名，空居其位，各种灾难不断降临。作者向往君子治国的理想，规劝师尹改弦更张，悔过自新，他还没有对朝政彻底绝望。

这首诗有对师尹的批判，有对上天的埋怨，还有对君子善政的期盼，以及对自己心志的表白。这些内容不是分门别类地集中安排，而是参差错落地分散在各章，造成同一类型内容的反复出现。在章句结构上，这首诗也比较特殊，前六章每章八句，后四章每章四句，而不是全篇各章句数相同。

二、《十月之交》、《瞻印》

《十月之交》揭露、批判朝廷政治的混乱，主要矛头针对当时的执政大臣皇父。

周幽王六年（前776）周历十月，周王朝所在地出现日食，引起朝野的恐

慌。诗作者亲眼目睹了这次灾异，写下这首政治批判诗。

诗作者秉持的是天人感应的观念，认为朝廷政治混乱引发了自然界的反常现象。开篇提出十月之初发生的日食，接着又联系到不久前出现的月食，第三章又描绘出地震所造成的大破坏。《国语·周语上》记载：“幽王二年，西周三川皆震。”这次地震造成岐山崩，泾、渭、洛三川皆被壅塞。如此多的自然灾异在短时期内相继出现，在历史上是不多见的。诗的作者感到形势格外严峻，饱含忧患意识对朝政进行揭露和批判。

皇父是当时的执政大臣，他的周围聚集了许多佞臣。他们不是励精图治，而是听从了皇父之妻的煽动，把处理政事的地点迁到了向地。为此，他们大肆聚敛钱财，在向地囤积。没有得力的大臣辅佐幽王，这实际上是架空了周王。

从诗中提供的信息判断，诗的作者也被迫迁往向地。在此之前，皇父强行拆除了他的房屋，田园也荒弃不顾。诗的作者不肯营求私欲、随波逐流，但也无力扭转日益恶化的局势。他恪尽职守，得到的却是众多的谗言。残酷的现实使他清醒地意识到，人间的主要灾难不是天灾而是人祸。他在承认天命不顺的同时，更强调人为因素对社会治乱所起的决定性作用。作者深重的忧患意识和对国家社稷的责任感，与皇父辈的苟且偷安形成了鲜明的对照。作品没有采用比和兴，通篇是直赋其事的笔法，笔锋直指朝廷的执政大臣，使批判有很大的强度和力度。

诗中的“高岸为谷，深谷为陵”，本是对三川地震的真实描写，到了后来，它成为表达世道沧桑的经典术语。《左传·昭公三十二年》记载晋国史墨如下话语：“社稷无常奉，君臣无常位，自古以然。故《诗》曰：‘高岸为谷，深谷为陵。’”这两句诗由描写具体自然现象扩展到揭示社会发展规律，被赋予了普遍性的意义，与后来出现的沧海桑田典故属于同类话语。

《瞻印》见于《大雅》。《诗》毛序曰：“《瞻印》，凡伯刺幽王大坏。”这首诗与《大雅·十月之交》多有相通之处。《十月之交》作于周幽王六年（前776），《瞻印》也是这个时期的作品。至于是否出自凡伯之手，已经无法落实。

《十月之交》开篇列举了许多反常的天象，叙述日食与月食给人们带来的恐慌。《瞻印》首章写道：“瞻印昊天，则不我惠。孔填不宁，降此大厉。”这里

所说的“孔填不宁”，当是《十月之交》提到的“彼月而微，此日而微”，即相继出现的日食与月食。厉指灾祸，即此次的日食与月食，以及《十月之交》提到的地震。

《十月之交》在叙述天灾之后转入对时政的批评，《瞻印》一诗同样如此，并且所批判的对象也有一致之处。

《十月之交》写道：“抑此皇父，岂曰不时？胡为我作，不即我谋？彻我墙屋，田卒污莱。”这是批判皇父巧取豪夺，用强力夺取别人的田宅。《瞻印》也出现了类似的情节：“人有土田，女反有之；人有民人，女覆夺之。”这里所列举的强抢行为，与《十月之交》中皇父的所作所为如出一辙。那个时代土地和人口是分不开的，夺得土地也就意味着获得经营土地的人口。

《十月之交》批判皇父的“艳妻煽方处”，皇父的宠妻煽风点火，挑拨离间，唆使皇父干坏事。《瞻印》也有这方面的内容，并且批判的力度进一步强化：

懿厥哲妇，为枭为鸱。妇有长舌，维厉之阶。乱匪降自天，生自妇人。匪教匪诲，时维妇寺。

《十月之交》中的艳妻，就是《瞻印》中的哲妇。她是个长舌妇，制造祸乱。而所谓的君子，作为她的丈夫非但不加以教诲，反而与其亲近无比，千方百计庇护她。由此看来，《瞻印》所批判的长舌妇，应指皇父之妻，而不是周幽王的宠妃褒姒。

《十月之交》写道：“皇父孔圣，作都于向。”他把办公地点迁到向地。“不憖遗一老，俾守我王。择有车马，以居徂向。”许多朝臣都前往向地，周王身边几乎没有一个老臣。《瞻印》反复写道：“人之云亡，心之忧矣。”“人之云亡，心之悲矣。”“人之云亡，邦国殄瘁。”这里所说的“人之云亡”，指的就是朝臣前往向地，离开首都之事，诗的作者把它视为流亡。

《十月之交》写道：“下民之孽，匪降自天。噂沓背憎，职竞由人。”把世间的灾祸归结到人，而不是天。《瞻印》同样认为：“乱匪降自天，生自妇人。”把祸乱根源揭示得更加明确。

《十月之交》的作者生逢乱世，富有社会责任感：“黽勉从事，不敢告劳。”

“民莫不逸，我独不敢休。”他在乱世仍然恪尽职守，兢兢业业，丝毫不敢怠惰。《瞻卬》结尾写道：“藐藐昊天，无不克巩。无殄皇祖，式救而后。”他相信上天能够发挥威力，不会让人间的祸乱继续下去，并且以此勉励自己，要力挽狂澜，拯救世人于水火之中。他不但有悯世情怀，而且有救世情结。

《瞻卬》一诗多次提到天，以此抒发自己的感受。“瞻卬昊天，则我不惠。孔宁不填，降此大厉。”这是埋怨上天连续降下灾祸，使得人心惶恐，国家不宁。“天何以刺，何神不富？”这是追问，为何没有神显灵，惩罚恶人。至于末章的“藐藐昊天，无不克巩”，则又对上天寄予希望，相信天的力量，用以激励自己。

《瞻卬》在批判时政的过程中，大量运用对比鲜明的句子。第二章都是两句一组，上下句形成反向对比。第四章结尾四句则是前后两句形成反向对比：“如贾三倍，君子是识；妇无公事，休其蚕织。”对此，清人马瑞辰《毛诗传笺通释》卷二十七写道：“上言‘如贾三倍，君子是识，’是不当知而知。下言‘妇无公事，休其蚕织，’是又当为而不为。”^①他的解释是承毛传郑笺而来，揭示出了诗的意蕴。

《瞻卬》和《小雅·采菽》都提到槛泉。《采菽》写道：“霤沸槛泉，言采其芹。”这里的槛泉作为背景出现，是采芹的地点，基本是直赋其事，兴的意味不是很明显。《瞻卬》写道：“霤沸槛泉，维其深矣。心之忧矣，宁自今矣。”这里是以泉水之深，引出忧虑的久远，明显是以泉水起兴。

《瞻卬》是变雅的名篇，在后代引用的频率较高，主要见于《左传》的文公四年、襄公二十六年、昭公十年、昭公二十五年，《晏子春秋·内篇杂上》。

三、《白华》

这首诗出自《小雅》，抒发被废王后对周幽王的怨恨。

毛传对于这首诗的创作缘起有如下解说：“《白华》，周人刺幽后也。幽王取申女为后，又得褒姒以黜申后，故下国化之，以妾为妻，以孽代宗，而王弗能治。周人为之作是诗也。”从《白华》一诗的实际情况考察，毛传的说法基本可

^① 马瑞辰：《毛诗传笺通释》，第339页。

信。全诗以弃妇的语气进行倾诉,即使不是出自申后,也是在她被废弃之后了解事情真相的周人所作。

全诗八章,前面四章连续运用形象的起兴比喻,用于抒发弃妇的孤独和痛苦。白茅束菅,暗示自己被弃置一旁,不再被理会。降雨淋湿白茅,象征自己没人呵护,如同白茅任凭雨淋。水浸稻田、火烧桑薪是一组相反的事象,意谓自己处于水深火热之中,饱受痛苦的煎熬。菅茅、稻田、桑薪,都是弃妇本身的化身。

诗的六、七两章出现的是鸟的意象,也是富有象征性。鹤是水鸟,本应生活在水域,如今却飞进树林,这是弃妇被废黜的象征。鹭是凶猛的水鸟,是它把鹤赶走,占据了鹤的水域。这正是褒姒取代申后的文学显现。鸳鸯在梁,则是指周幽王和褒姒的相亲相爱。

《白华》把几个鸟的意象置于第六、七章,是接续第四章的“鼓钟于宫,声闻于外”。幽王和褒姒在宫内寻欢作乐,钟声传到弃妇耳中,使她想起自己被废黜,以及幽王当下对褒姒的宠爱。诗的第八章回应第四章钟声闻于外的细节,弃妇想踏着石头向外眺望,却因为石头太低未能如愿。石头的低矮引发思妇的心情更加低落,卑与底前后相应,是由低矮到低沉,由物到人。

诗中把幽王称为之子,流露出对他的怨恨,不犹、无良、二三其德,道出幽王的恶行。至于两次称其为硕人,是从身材魁梧角度而言,并无赞美之意。而且身材高大正好与品德的卑微形成鲜明的对照。

诗中弃妇的心态是复杂的,她孤独、悲伤、压抑、忧愁,通过感情色彩鲜明的词语作了表现。同时,又穿插一些动作和心理描写,把被黜王后的幽怨和无可奈何充分展示出来,是中国古代最早的宫怨诗。

对于《诗经》中的变雅,毛诗序把它们都说成是产生于厉王、幽王时期。《小雅》中的怨刺诗都归结为刺幽王,《大雅》中的怨刺诗则分别归结为批判厉王和幽王。毛诗序的概括并不完全正确,还把许多以赞美为主的作品归入变雅。尽管如此,毛诗序的解说在一定程度上反映了厉、幽时期诗歌创作的实际情况,那就是怨刺诗的兴盛,政治批判诗的大量出现。《礼记·乐记》称:“乱世之音怨以怒,其政乖;亡国之音哀以思,其民困。”厉、幽时期产生的变雅,就是典型的乱世之音、亡国之音。

第八章 写作时段待考的西周诗歌

现存的先秦诗歌,西周作品占了相当大的比例,可是,能够认定具体写作时段的却数量有限。相当一部分作品虽然可以确认产生在西周时期,却无法进一步落实具体的时段。这类作品数量很大,有的收录在《诗经》中,有的散见于先秦其它典籍。这类诗歌题材丰富,有许多名篇佳作,在诗歌史上具有重要的地位,因此,必须把它们纳入审视的范围,以便对西周诗歌有更全面的把握。

第一节 认定西周诗的依据

一首诗歌是否作于西周时期,需要有足够的证据支撑。判断写作时段是否属于西周,可以从多个角度切入,采取不同的方法进行考证。

一、作品本身存在的内证

有些诗歌虽然具体写作时段无法锁定,但是,作品本身提供的内证,足以认定他们确实作于西周时期。

一是地名提供的内证。这类作品大量存在,根据诗中出现的地名,很容易判定它们是西周时期产生的。如《小雅·鱼藻》三章均有“王在在镐”之语,周王在镐京饮酒享乐,显然是西周时期的作品。再如《小雅·吉日》写道:“漆、沮之从,天子之所。”《周颂·潜》写道:“猗与漆沮,潜有多鱼。”这里出现的漆、沮,都是宗周附近的水名,在今陕西境内。由此可知,《吉日》、《潜》作于西周时期。《诗经》中有些地名反复出现,频率很高,南山就是典型的案例。《小雅》的《天保》、《南山有台》、《斯干》、《节南山》、《信南山》,都出现南山。

这里的南山不是泛指,而是确指,是以西周镐京所在地为背景,南山指终南山,位于镐京之南,因此成为经常出现的物象。上述诗歌作于西周时期,所以都以南山起兴作比,或是直赋其事。

二是把能够确定具体写作时段的西周诗歌作为参照物,运用作品提供的内证进行考索。如:《小雅·节南山》以南山起兴,根据其中出现的角色可以认定作于幽王时期。《小雅·斯干》同样以南山起兴,它确定无疑也是出自西周。再如,《大雅·瞻卬》可以认定作于幽王时期,其中有“鬻沸檻泉”之语,檻泉是西周镐京附近的泉名。《小雅·采菽》也出现同样诗句,由此判断《采菽》是西周时期的作品。

把能够确定写作时段的西周诗歌作为参照物,还可以从诗歌的内容、思想倾向,风格特征等方面切入。《小雅》从《节南山》到《巷伯》依次编排的十篇作品多是怨刺诗,风格相近。《诗》毛序把它们认定是西周幽王时期的作品。虽然未必准确,但大体近之。其中的《节南山》、《十月之交》可以认定作于幽王时期,依此推断,《正月》、《雨无正》、《小旻》、《小宛》、《小弁》、《巧言》、《何人斯》,应该作于西周幽王乱世,或是幽、平之际。再如,《大雅》的《民劳》、《板》、《荡》、《抑》、《桑柔》,在编排上前后相次,都是怨刺诗,风格近似。其中《荡》可以确定是幽王时期召穆公所作,《桑柔》是幽王时期芮良夫所作,依此类推,《民劳》、《板》、《抑》的写作时段当在幽王时期,或是相近时段。

二、赋诗、引诗提供的信息

引诗是先秦时期重要的传统,这个进程从西周时期就已经开始。引诗可以提供作品产生时段的信息,从中可以确认一定数量的作于西周时期的诗歌。《国语·周语上》记载,穆王时期的祭公谋父引《周颂·时迈》的诗句,幽王时期芮良夫引《大雅·文王》、《周颂·思文》的句子,显然,这几篇作品产生于西周,并且年代较早。

三、礼仪用乐保存的证据

西周时期主要艺术样式是诗歌舞三位一体的乐,诗歌可以配乐演唱,有

的用于礼仪。对于各种礼仪的用乐情况,礼书作了具体记载。《仪礼》、《周礼》、《礼记》三部礼书,《仪礼》成书年代最早,春秋时期的礼仪用乐,许多都是遵循《仪礼》的各项规定,反映的是西周礼仪,因此,可以根据它所记载的用乐情况,认定那些作于西周时期的诗歌。总体而言,凡是被“三礼”列入礼仪中加以演唱的诗歌,都是西周时期的作品。根据王国维所作的统计^①,各种礼仪所演唱的诗歌都出自今本《诗经》,具体情况如下:大夫、士乡饮酒礼,诸侯燕礼演唱的诗歌有《国风·周南》的《关雎》、《葛覃》、《卷耳》,《召南》的《鹊巢》、《采芣》、《采蘋》,《小雅》的《鹿鸣》、《四牡》、《皇皇者华》、《鱼丽》、《南有嘉鱼》、《南山有台》。两君相见礼演唱《大雅》的《大明》、《绵》,以及《小雅》的《鹿鸣》、《四牡》、《皇皇者华》。天子视学养老,大祭祀演唱《周颂》的《清庙》、《象》即《维清》,以及《大武》6首诗。王国维的统计基本依据“三礼”的记载,是可靠的。上述礼仪所用的《诗经》作品,去其重复,共计23篇,其中《国风》6篇,《小雅》6篇,《大雅》3篇,《周颂》8篇,以上23篇诗歌,确定无疑是西周的作品,其中大武乐章6首诗作于周初,有具体时段可考。

四、礼仪文献中诗体杂辞的收录

西周礼仪中有的礼辞采用的是诗体形式,和《诗经》的四言诗没有什么区别。这类杂辞主要保存在《仪礼》中,可以确定是西周时期的作品。如《仪礼·士冠礼》中的加冠辞,《少牢馈食礼》的祝辞,《大戴礼记·投壶》所录的《狸首》。这类用于礼仪的杂辞,也是西周诗歌的有机组成部分。


第二节 题材类型及艺术表现

那些无法确定具体写作时段的西周诗歌,内容极其丰富,和能够确定具体写作时段的作品相比,取材更加广泛。作品中出现的角色纷繁复杂,覆盖从天子到平民各个阶层。同时,那些无法确定具体写作时段的西周诗歌,采

^① 王国维:《观堂集林》,第103页。

用的艺术手法也多种多样,出现许多长久传诵的艺术珍品。

一、农事诗

周族以农业起家,农耕是立国之本。周,“甲骨文作,……在田之中加一点,表示田间布满禾稼的形态。”^①字形本身就显示出农业文明的特征。西周的农事诗在《大雅·生民》、《豳风·七月》已见端倪,那些无法确定具体写作时段的西周诗歌,有许多是以农业生产为题材,这类作品形成一个蔚为壮观的诗组。

《周颂》的《臣工》、《噫嘻》前后相次,都是以春耕为题材。《噫嘻》开头写道:“噫嘻成王,既昭假尔。”成王是谥号,该诗当作于康王时期或稍后。《臣工》和《噫嘻》题材相同,且全诗无韵,确定无疑作于西周时期。《臣工》全诗如下:

嗟嗟臣工,敬尔在公。王厘尔成,来咨来茹。嗟嗟保介,维莫之春,
亦又何求?如何新畲?于皇来牟,将受厥明。明昭上帝,迄用康年。命
我众人:庠乃钱镛,奄观铎艾。

周代实行籍田制,周王所拥有的公田由农夫耕种。每年春季开始播种时举行籍田礼,天子及百官群臣象征性地翻地,然后举行宴会,对百官群臣加以犒劳。《臣工》就是以周王口气在籍田典礼上所唱的歌诗。关于籍礼的具体情况,《国语·周语上》有详细的记载,其中提到籍田礼之前九日的如下举措:

王乃使司徒咸戒公卿、百吏、庶民,司空除坛于籍,命农大夫咸戒农用。

《臣工》是周王告诫群臣百官之辞,应是在籍田礼之前对司徒、农大夫等百官的告诫之语,又在籍田礼上进行演唱。

^① 尹黎云:《汉字字源系统研究》,第278页。

农业生产的季节性很强,只有按时播种才能获得丰收,因此,周天子对春播特别重视。他先是授予群臣权力,分派任务,勉励他们恪尽职守,随时和自己沟通商量。据《周语·周语上》记载,春播之前,太史观察土壤及天象,把情况向农官通告,农官再报告给天子,然后天子令司徒、司空、农大夫各司其职,为春耕作准备。

《臣工》一诗周王的告诫先是针对臣工,后来又针对保介。臣工,指朝廷群臣,这是在朝廷对他们所作的训诫。保介,毛传未释,郑笺认为是天子的车右勇力之士,不符合历史事实。《吕氏春秋·孟春纪》在叙述籍田礼时写道:

是月也,天子乃以元日祈谷于上帝。乃择元辰,天子亲载耒耜措之,参于保介之御间。

高诱注:“保介,副也。”对此,陈奂《诗毛氏传疏》写道:

高注以保介为副,当是相传古训。副,天子之副,即下文三公九卿诸侯大夫也。天子躬耕,则三公以下为副。^①

由此看来,臣工、保介,都是指朝臣百官。就其在朝廷职务而言,称为臣工。就其陪同天子亲耕而言,称为保介。

周天子对群臣百官反复叮嘱,同时又命令农夫准备好春耕的农具,检查日后收割用的镰刀,考虑得很周密。与此同时,他又用上帝来鼓励众人,坚定他们夺取丰收的信心。古代农业生产很大程度上是靠天吃饭,对气候条件的依赖性很强,因此,要祈求天神的保佑。

《周颂》还有《载芟》和《良耜》,叙述从春到秋从事的农业生产及进行祭祀的情况,也是产生于西周时期的农事诗,其中《载芟》所作的叙述更为具体生动。这首诗虽然用于祭祀,献给想象中的神灵,实际上却是歌颂人自身的农事活动,有很强生活气息。《载芟》从开荒整地开始叙述,中间历数播种、

^① 陈奂:《诗毛氏传疏》卷三十七。

收获、祭祀等各项活动，是农业生产一年的缩影。全诗采用按时间顺序依次推移的方式，在很大程度上是一首叙事诗。

《载芟》的作者对农业生产很熟悉，其中渗透了参加农业生产的切身体验和实际感受，写耕地突出其松软，写农具突出其锋利，写禾苗突出其茂盛。尤其是描写从播种到禾苗成长的过程，所用的动词和形容词既准确又生动。函，是把种子播进土地。杰，是禾苗率先钻出地面或格外茁壮者。驿驿、绵绵指的是连续不断。厌厌，指禾苗生机勃勃。济济，则言收获之多。至于“万亿及秭”，则是从数量上加以渲染。

《载芟》一诗充满乐观气象，表现的是在农业生产活动中的愉悦。男性家族成员具有劳动能力的人都走向田间，并且身体强壮，此为一乐。有人把饭送到田间地头，农夫吃得津津有味儿，取悦于送饭的女性，此为二乐。庄稼按照人们的意愿茁壮成长，收获甚丰，此为三乐。用新粮酿酒，祭祀祖先神灵，此为四乐。到处散发食物的香气，国泰民康，老有所养，农夫充满自豪感，此为五乐。总之，这首诗没有涉及从事农业生产的艰辛，而是用带有理想色彩的笔调叙述年复一年的农事活动，传达劳动和丰收带来的欢乐。

《载芟》一诗渗透对自然生命力的珍爱。叙述参加农事活动的成员，突出他们体魄的强健。描写庄稼的发育生长，突出它的生机勃勃，充满活力。诗的后面把“胡考之宁”作为对自己莫大的安慰，传达出对老人的关爱。

对于《载芟》一诗的功用，毛传写道：“《载芟》，春籍田而祈社稷也。”古代对社稷之神春祈秋报，从《载芟》一诗的实际内容来看，应是属于秋报歌诗。作品叙述一年的农事活动，应是秋收之后的回忆。

除上述作品之外，《诗经·小雅》的《信南山》、《大田》、《甫田》都是农事诗，风格相近，作于西周的可能性居多。

二、宫室诗

周代以农业立国，创造的是农业文明。农业生产需要安居，因此，房屋建筑成为社会生活中的一件大事，受到高度重视。对于贵族之家来说，宫室的落成要举行隆重的庆典。《小雅·斯干》就是在宫室落成典礼之际所作。《诗》毛序称：“斯干，宣王考室也。”这首诗虽然不能断定是作于宣王时期，但

确实是西周阶段的诗歌。作品以“秩秩斯干，幽幽南山”开头，以终南山为背景，透露出它作于西周的信息。

作品采用按时间顺序叙述的方式。首先交待建筑宫室的缘起，即继承祖业。中间叙述宫室的建筑情况，后一部分通过占梦预测未来。这首诗通过建筑宫室把过去、现在和未来联系起来，形成连续的时间链条。

宫室建筑的经过，宫室的形态和功能是诗歌着力描写的对象，并且工笔刻画，生动形象。叙述宫室的建筑情况，运用了两个象声词，突出墙壁的坚固。描写宫室的形态，连续运用生动的比喻，有静态描写，有动态展示，有平面延伸，有立体拓展，还有明暗度的对比，视角灵活多变，是全方位的立体观照。

《斯干》一诗采取虚实兼用的笔法。前一部分基本采用写实的笔法，后一部分占梦及作者的设想是虚笔，所写的都是推测和想象，但有现实基础。

这首诗的描写对象是贵族之家，反映出周代的某些传统观念。

第一，对血缘关系的高度重视。首章以南山的松竹起兴，希望兄弟之间能和睦相处，不要彼此猜忌，并用继承祖业来加固现存的血缘纽带，用子孙昌盛来延续家族的荣耀。

第二，鲜明的等级观念。作者本身是贵族，他又期待所生的儿子能从君王家娶亲，把婚姻和政治上的结缘紧密相连。高门望族迎娶君王的女儿，追求的是门当户对。

第三，男尊女卑的观念。生男生女，二者出生后的待遇截然不同，对他们的心理期待也迥然有别。诗中通过具体的物品、事象，把男尊女卑的观念表现得淋漓尽致。

第四，阴阳观念。诗中把梦见熊罴、虺蛇分别和生男、生女对应，是阴阳观念渗透的结果。在古人观念中，水为阴，生活在其中的虺蛇当然也属阴类。与其相对应的熊罴，则为阳的象征物象。当然，其中的阴阳观念还比较模糊，处于原始状态。

《斯干》一诗章法特殊。全诗九章，第一、六、八、九章，每章七句。第二、三、四、五、七章，每章五句。两种不同句数的章节不是有规律的排列，而是错综分布，这在《诗经》中极其罕见。每章内或两句一节，或三句一节，排列方式

亦多有变化,找不到固定的规则。

《诗经》以宫室建筑为题材的作品另有《邶风·定之方中》、《小雅·湛露》。除此之外,《大雅·公刘》、《鲁颂·閟宫》、《商颂·殷武》,也有叙述宫室建筑的段落。《小雅·湛露》叙述宫室落成典礼之后的长夜之饮,也当是西周时期的作品。

三、宴饮游乐诗

《仪礼》所载用于大夫、士饮酒礼,诸侯宴礼演唱的诗歌有《鹿鸣》、《鱼丽》、《南有嘉鱼》,这几首诗的演唱用于宴饮助兴,它们又都是以宴饮为题材的作品,作于西周时期。

《鹿鸣》是《小雅》的首篇,叙述周代贵族的宴饮之乐。关于这首诗的创作背景,《诗》毛序写道:“《鹿鸣》,燕群臣嘉宾也。”它被说成是周天子招待群臣、嘉宾之诗,事实与否,已无法考证。鲁诗则称:“仁义陵迟,《鹿鸣》刺焉。”不过,《鹿鸣》确定无疑是西周的宴饮之诗,反映西周的贵族生活。

全诗三章,均以“呦呦鹿鸣”起兴。把鹿鸣当作起兴之物,首先是因为鹿喜欢群居,往往成群出现。《诗经·小雅·吉日》:“兽之所同,麀鹿麀麀。”《诗经·大雅·桑柔》:“瞻彼中林,甡甡其鹿。”所同、甡甡,都是表示数量众多,是许多只鹿聚集成群。其次,在古人常见的走兽中,鹿的鸣叫最动听,引人注意。《诗经·大雅·韩奕》有“麀鹿嘒嘒”之语。嘒嘒,应指鹿的鸣叫声很大。《左传·文公十七年》有“鹿死不择音”之语,由此可见,鹿在平时鸣叫的声音是很动听的。鹿是群居动物,它的鸣叫又很动听,因此,这首招待嘉宾的诗以鹿鸣起兴,有其必然性。

鹿喜群居,又善于鸣叫,它的鸣叫往往是呼唤同类的信号,这在后代的相关记载中,可以得到证明。叶隆礼《契丹国志》卷二十三,叙述契丹族狩猎场景时写道:“七月上旬,复入山射鹿。夜半,令猎人吹角效鹿鸣,既集而射之。”宇文懋昭《大金国志》卷三十六,记载女真族狩猎的方式:“又以桦皮为角,吹呦呦之声,呼麀鹿而射之。”鹿鸣叫是召唤同类,《鹿鸣》同样是把“呦呦鹿鸣”作为求友的信号加以运用,引出后面的群体宴饮场面。

《鹿鸣》作为贵族宴饮的写照,从多个方面展示出这种活动的礼仪。主人

欢迎客人到来有音乐演奏,还要向客人赠送礼物,用筐装载。客人接受礼物之后,要向主人致答词,表达自己的心意。

宴饮在本质上是休闲和娱乐活动,可是,周代的宴饮很大程度上成为道德洗礼和人格提升的机会。诗中称赞嘉宾君临百姓时的沉稳厚重,它的美好声望,表示自己要加以效仿,体现出周代礼乐文明对道德理性的崇尚。

宴饮对周代贵族来说是闲暇时段,也是加深彼此感情的机会。《鹿鸣》一诗按照时间顺序进行叙事,展示宴会气氛由庄严到轻松、宾主之间从相敬到愉悦的演进过程。首章叙述宾主彬彬有礼。第二章在赞扬嘉宾美德懿行之后,开始转向轻松娱乐。第三章出现的是“和乐且湛”的融洽气氛,主人和客人的关系更加亲密,休闲娱乐的味道更浓。

《鹿鸣》中的贵族宴饮,自始至终都有音乐伴随,使用的是管乐和弦乐。到了后来,《鹿鸣》一诗成为贵族宴饮经常演奏的乐曲,用于大夫、士的乡饮酒礼,诸侯的燕礼,诸侯的大射礼,许多场合都能派上用场。

再看《小雅·南有嘉鱼》,这首诗是表现贵族宴饮之乐的作品。

诗的前两章都是先言鱼,后言酒,相继出现“南有嘉鱼,烝然罩罩”,“南有嘉鱼,烝然汕汕”,两组诗句极其类似。毛传:“罩罩,罾也。”“汕汕,櫓也。”毛传把罩、汕都说成是捕鱼器具。《尔雅·释器》:“罾谓之汕,谓之罩。”郭璞注,释汕为“今之擦罟”,罩为“捕鱼笼”。《尔雅》对于罩、汕所作的解释相同,都说成是捕鱼器具。许慎《说文解字》七上:“罩,捕鱼器也。”他对罩所作的解释与《尔雅》、毛传一致。《说文解字》十一上:“汕,鱼游水貌。”这种解释与《尔雅》、《毛传》相异。

那么,罩罩、汕汕究竟是指捕鱼具,还是指鱼游之貌,古今注家的解释多有歧义,单从这首诗本身很难判定,需要从其他旁证。

《小雅·南有嘉鱼》排在《鱼丽》之后,《鱼丽》前面三章如下:

鱼丽于罍,鲿鲨。君子有酒,旨且多。

鱼丽于罍,魴鱉。君子有酒,多且旨。

鱼丽于罍,鰋鲤。君子有酒,旨且有。

《鱼丽》和《南有嘉鱼》一样，都是先言鱼，后言酒，意谓鱼是喝酒时的佳肴。《鱼丽》首先出示的是鱼钻进捕鱼簋的事象，以此类推，《南有嘉鱼》所说的“烝然罩罩”，“烝然汕汕”，指的也是鱼进入捕鱼器具，捕鱼者多有所获。罩是捕鱼的笼子。关于汕，孔颖达《毛诗正义》引李巡说：“汕，以薄汕鱼。”薄，通箔，指帘子。《庄子·达生》所说的“高门县薄”，指门帘。捕鱼器具称为薄，是指用竹子或树条编的帘子，置于水中以捕鱼。《淮南子·说林训》列举捕鱼方式时称“罩者抑之”，罩是笼子，捕鱼时需沉入水中，故言抑之。

《南有嘉鱼》第三章以“南有樛木，甘瓠累之”起兴作比，把嘉宾到君子那里饮酒娱乐，比作甘甜的葫芦悬系在高枝上，表达的是嘉宾对贵族君子的依附，君子对嘉宾的凝聚力，显得生动形象。《周南·樛木》也有类似物象，首章写道：

南有樛木，葛藟累之。乐只君子，福履绥之。

三章重复迭唱，各章只变更两个动词。开始两句也是蔓生植物缠绕在高树，和《南有嘉鱼》的取象大同小异。但后面两句所引出的事象却与《南有嘉鱼》明显有别，是把君子的幸福和缠绕大树的葛藤划为同类。履，践履、走来之义。《南有嘉鱼》出现的是葫芦悬挂在高树，嘉宾依靠着君子。《樛木》出现的是葛藤缠绕着高树，幸福主动走向君子令他平安。两诗相同之处在于，樛木、君子都是作为具有吸引力、凝聚力的对象出现。

《小雅·南有嘉鱼》末章开头两句是“翩翩者雏，烝然来思”。类似诗句还见于《小雅·四牡》：

翩翩者雏，载飞载下，集于苞栩。王事靡盬，不遑将父。

翩翩者雏，载飞载止，集于苞杞。王事靡盬，不遑将母。

《诗经》多次出现鸟集于树的事象，多是暗示处非其所。《小雅·四牡》是一位官吏诉说四处奔波、不能安居的劳苦。落在树上的鸽子和这位官吏一样，都是处非其所。《小雅·南有嘉鱼》中的“翩翩者雏，烝然来思”，则是作为吉

祥事象出现。这和《鲁颂·有骍》展现的场景相似：“振振鹭，鹭于下。鼓咽咽，醉言舞。”两首诗中，人和鸟都处于自由状态，人乐鸟亦乐，是一种休闲之乐。

再看以西周镐京为背景的《鱼藻》。

这首诗选自《小雅》，叙述周天子在首都镐京的享乐生活。

全诗三章，每章都先描写游鱼之乐，然后叙述周王之乐。第一、二章分别用“有颁其首”、“有莘其尾”点出鱼是成群出现。颁，指鱼头分布；莘，指鱼尾众多。鱼是群体出现，周王“岂乐饮酒”，岂乐指平易近人而又欢乐，显然是指周王和周围的人相处得和谐融洽，与前面的鱼群意象相对应。

第三章的角度有所变化。鱼或依托于藻，或依托于蒲，它的栖息场所不止一处。周王同样如此，他在镐京有许多住所。那，指众多。《商颂·那》：“猗与那与”，即众多之义。

这首诗是一颂扬之作，诗的作者以欣赏的笔调描写周王安乐的生活，并把人和水中的鱼相沟通，展示的是自由闲暇的生活状态，渗透物我相通的生命意识。

人能否知道鱼之乐，在《庄子·秋水》篇这样说：“庄子曰：‘儵鱼从容出游，是鱼之乐也。’”庄子由鱼的从容出游感觉到鱼的快乐。惠子则认为：“子非鱼，安知鱼之乐？”双方进行辩论，庄子最后回答：“我知之濠上也。”他和惠子是在濠上石梁散步，因此感到鱼游之乐。可见，把鱼游在水中看作一种快乐，是许多古代人们的普遍看法。

《鱼藻》可与《大雅·灵台》对照阅读，都是反映周王的游乐生活。

灵台，其故址在今陕西省西安西北，究竟是哪代周王所建，已经无法确认。《灵台》作为诗歌表现的对象，作品产生于西周时期。

这首诗叙述灵台的修建及周王在那里享乐的情况。

第一章和第二章的前面两句叙述灵台的修建过程，突出修建工程的高效率和得到百姓的拥护，为后面周王的享乐预设铺垫。灵台之所以迅速竣工，是因为百姓对周王的忠心拥戴，主动踊跃前来，显示的是周王与庶民之间协调融洽的关系。

叙述周王在灵台的游乐，展示出物象多种多样，并且各具姿态：麋鹿言其

伏,毛色润泽,白鸟言其高飞,鱼言其众多跳跃,乐器架言其高挺,钟鼓言其大和排列有序。最后出场的是盲人乐师,所作的描写由物及人,由无声到有声,依次推移,秩序井然。

对于“白鸟鹄鹄”,多解释为鸟羽洁白有光泽。从字形推断,应是鸟高飞之象。白鸟,当指白鹭。《周颂·振鹭》:“振鹭于飞,于彼西雍。”这里描写的是周王朝都城贵族学校出现的景物,和《灵台》所涉空间位置一致,白鸟指的是白鹭,人们关注它飞翔的姿态。《鲁颂·有骅》写道:“振振鹭,鹭于飞。”鲁国宫殿也可以见到白鹭群飞的景观。

筑台以供娱乐,是先秦时代君主的常见举措。《国语·楚语上》有楚灵王筑章华之台的记载。《战国策·魏策三》有梁王婴觞诸侯于范台的故事。筑台需要投入大量的人力物力,往往劳民伤财,因此,《灵台》对于修筑过程的相关描述,到后来成为不扰民、不伤财的美谈。《左传·昭公九年》鲁国叔孙昭子引《灵台》“经始勿亟,庶民子来”两句诗,奉劝季平子督促修建郎囿时不要扰民。《国语·楚语上》所载伍举规劝楚王不要以台观之大为美,也引了上述诗句。《孟子·梁惠王上》记载,梁惠王沉溺于池沼苑囿之乐,孟子引《灵台》的诗句,讽谏对方与民同乐。

《灵台》诗展示的不仅是灵台,而且包括灵台在内的苑囿。因此,如何看待苑囿之乐,成为孟子关注的话题。《孟子·梁惠王下》记载,他和齐宣王就谈论起文王之苑囿,孟子还是宣扬君主要与民同乐。

这首诗出现的灵台,是供游乐的场所。到了春秋时期,开始有登台观气的说法,《国语·楚语上》所载伍举的陈述就有“台不过观氛祥”之语。汉代的天象台称为灵台,具体记载见于《三辅皇图》卷五。班固《两都赋》后面所附五首诗,其一就是《灵台诗》,把灵台的功能归结为“帝勤时登,爰考休征”,灵台是观象台。至于《庄子·庚桑楚》篇所说的灵台,则是指人的心灵,相当于《德充符》篇的灵府。

关于《灵台》的创作缘起,《诗》毛序写道:“《灵台》,民始附也。文王受命而民乐其有美德以及鸟兽昆虫焉。”《灵台》歌颂的对象究竟是不是文王,单从这首诗还无法得出确切的结论。

再看以镐京为背景的《吉日》。这是首狩猎诗,其中写道:“漆沮之从,天

子之所。”漆、沮是西周镐京附近的两条水名,这首诗作于西周时期。狩猎是周代贵族游乐方式之一,《小雅·吉日》一诗作了具体的叙述。

首章和第二章开头两句分别是:“吉日维戊,既伯既祷。”“吉日庚午,既差我马。”戊日和庚午都是单数日,选择这样的日子出行狩猎,选择的是吉日。单日和双日有刚柔之分,单日为刚日,狩猎带有习武的性质,因此选择单日。“既伯既祷”,指祭祀马神和进行祈祷,以保证狩猎成功。

第一章到第三章穿插叙述狩猎车马的精良、人员的调遣,以及野兽的众多、鸣叫奔跑之象。第四章描写射猎场面:“既张我弓,既挟我矢。发彼小豝,殪此大兕。”射手射艺高超,获取的猎物既有小野猪,又有大犀牛。小野猪不易射中,大犀牛难以射杀,而猎手把它们全部射杀,表明所射出的箭既准确又有力度,百发百中,杀伤力强。

西周反映贵族宴饮娱乐的诗歌数量较多,虽然具体写作时段无法确认,但从其欢乐基调来看,多是作于社会比较安定的时期。

四、社交礼仪诗

这类诗歌是以人际交往过程中的各种礼仪为题材,主要有两种类型。一种类型是对社交礼仪进行叙述描写,展示它的具体场面,抒发参与者的感受。另一类型是社交礼仪所用的诗体杂辞。

周代创造的是礼乐文明,各种人际交往都有相应的礼仪。西周诗歌对此多有展现。

《小雅·采芣》,以诸侯朝见周天子为题材,当是周王朝在欢迎诸侯到来时演唱的歌诗。

诸侯定期朝拜天子,是周代重要的礼制,称为朝宗。《周礼·春官·大宗伯》:“春见曰朝,夏见曰宗。”指的就是诸侯定期朝见天子。朝宗,以百川入海为喻,《尚书·禹贡》有“江汉朝宗于海”之语。朝宗,有时又称为朝聘。

诸侯朝见天子,是当时政治生活中的大事,周王朝对此极为重视。诗的首章叙述的就是周王朝为迎接诸侯到来所做的准备。采芣是在准备食物,以一问一答的方式说出的即将赏赐诸侯的礼品,则是等级地位的象

征。古代有九锡之说,《公羊传·庄公元年》有“加我服也”之语,何休对此解释道:

礼有九锡:一曰车马,二曰衣服,三曰乐则,四曰朱户,五曰纳陛,六曰虎贲,七曰弓矢,八曰铁钺,九曰秬鬯。

《采菽》所述周天子将要赐给朝宗诸侯的礼物是车马衣服,是由四匹马驾的车,是带有固定图案和标志的礼服,用以表示对诸侯的欢迎,也是对他们政治地位的肯定。

第二章叙述诸侯来朝的情景。首先见到的是旗帜,其次听到的是鸾铃的响声,最后见到的是驾车的马。这里采用由远到近,依次推移的叙事方式,合乎人观察的实际情况。《小雅·庭燎》叙述朝廷官员黎明上朝的场景,展开的顺序是先闻鸾铃声,然后见到旗帜,和《采菽》的叙述顺序不同。这种差异是由上朝时间的不同造成的。诸侯来朝是在白天,首先看到的是远方的旗帜。大臣上朝是在“夜未央”时开始,所以先听到的是鸾铃声。

《采菽》第三章叙述来朝诸侯对于天子所赐服装的珍视。关于天子向诸侯赠衣的礼仪,《仪礼·觐礼》有详细的记载。周天子把向诸侯赠衣看作王权巩固的标志,是天子至尊地位的自我肯定,因此,赠衣典礼庄严肃穆,极其隆重。朝廷重臣手捧装有天子所赐衣服的箱子,太史宣读天子的命书,众人肃立恭听。受赏赐的诸侯接受衣箱的前后都要跪拜致谢,最后连同命书一道收藏起来。《采菽》对于赠衣的过程、场面没有展示,而是作为背景隐藏在幕后。

周天子把向诸侯赠衣看作居高临下的恩赐,得到赏赐的诸侯也以此为荣耀,格外珍视天子的赏赐。“彼交匪纾,天子所予”,蔽膝行滕一定要缠结牢固,不能松缓,因为它们是天子所赐,展示出受赐诸侯的微妙心态。

第四章以枝叶繁茂的柞树起兴,把诸侯说成是安定天子之邦的重要角色。以树木的枝叶相联、根深叶茂来比喻政治上的休戚相关,是古人常见的说法。《左传·文公七年》:“公族,公室之枝叶也。若去之,则本根无所庇荫矣。”这是把公室、君主比作树根,把公族比作树的枝叶。《左传·昭公九年》记载周景王的使者詹桓伯对晋平公所说的如下话语:“我在伯父,犹衣服之冠

冕，木水之有本原，民人之有谋主也。伯父若裂冠毁冕，拔木塞原，专弃谋主，虽戎狄，其何有余一人。”周景王把自己比作树根，诸侯当然是树的枝叶。由此可见，《采菽》用树的枝叶起兴，引出诸侯对周王朝的镇辅，是当时一种惯性思维。

诗的末章是挽留诸侯，诸侯朝聘有固定的时间，《礼记·王制》称：“诸侯之于天子也，比年一小聘，三年一大聘，五年一朝。”按照郑玄的解释，只有在五年一朝期间诸侯才亲自前往，小聘、大聘分别派使者和大臣而已，这是春秋时期的礼制。至于西周时期，和王室最亲近的诸侯每年一朝，其余则是几年才朝聘一次。诸侯朝聘有固定的周期，朝聘逗留的时间也很短暂，对此，《仪礼·觐礼》有具体的记载。天子挽留诸侯，是在常规之外的恩典，带有深情脉脉的性质，《采菽》末章展示的正是依依惜别的情调。

《采菽》第三章开头两句是：“觥沸檻泉，言采其芹。”檻泉，又见于《大雅·瞻卬》：“觥沸檻泉，维其深矣。”檻泉，当是实有其泉，在西周王朝都城附近，水很深，并且向外涌流。

《大雅·韩奕》的前半部分也是叙述诸侯朝聘、天子加以赏赐的事象。

《小雅·南山有台》以社交礼仪为背景，各章均以南山起兴，这首诗是西周时期的作品，是贵族歌功颂德的祝寿辞。

诗中歌功、颂德和祝寿的诗句并不是集中排列，而是错落分布，穿插在各章之中。第一章的“乐只君子，邦家之基”，第三章的“乐只君子，民之父母”，主要是歌功。第三章的“乐只君子，德音不已”，第四章的“乐只君子，德音是茂”，则是兼有歌功和颂德的内涵。诗中祝寿话语最多，除第三章外，其余四章都有祝寿的诗句。“万寿无疆”、“万寿无期”，是从寿命的年限上措辞。“遐不作寿”、“遐不作耆”，则是通过具体的形貌特征传达出高寿的意义。高龄老人头发变黄，故称寿星为黄耆。高龄老人眉毛变长，故称耆老为眉寿。结尾一章对于君子的子孙后代予以祝愿，可视为祝寿的遗音。

这首诗歌功颂德和祝寿的诗句，都比较空洞抽象，缺少具体的细节，这也是此类作品惯见的路数。值得注意的是，诗中多次出现的祝寿诗句，表明先民对自己生命的关注，这与《鲁颂·閟宫》有相通之处。作品的歌功、颂德、祝寿，都是在较高层次进行，带有鲜明的礼乐文化特征。

《诗经》往往以山隰对举表示男女两性之间的婚姻爱情,这首诗则是以南山北山对举进行歌功颂德和祝寿。诗的作者在对山上的植物进行编排时,遵循的是同类相从的原则。从大的类别上划分,首章列举的都是草类,而余下四章出现的都是树木。再从各章列举的植物来看,照例是以类相从。第一章的莎和莱都是草,莎草可以制蓑衣斗笠,莱可食,都具有实用性。第二章对举的是桑和杨,树身都比较高大,两种木材都可以制造器具,充当建筑材料。第三章列举的枸杞和李树,其果实都可以食用。第四、五章列举的栲、杻、枸、榦,都是质地优良的木材,制成的器具坚固耐用。

这首诗各章列举的植物按照同类相从的原则编排,各类植物的形态、属性、功能,也与所歌颂的功德、所要祝愿的长寿保持大体一致的对应。首章出现的莎和莱属于草类,和树木相比明显低矮,于是,对于君子的歌功称他是“邦家之基”,二者在高度上相一致。第二章对举的树木是桑和杨,树身高大,对君子则歌颂他是“邦家之光”,是光华四射之象,二者在属性的高大方面相通。第四章对举的是枸杞和李树,它们的果实可供人食用,对于君子则称其为“民之父母”、“德音不已”。所谓的“民之父母”,亦即衣食父母。所谓的德,是能够施惠造福于民众。就此而论,把枸杞、李树与这两种德性放在一起,也是同类相从。第四、五章两章列举的树木都是材质精良,制成的器具经久耐用,接着祝愿君子“遐不作寿”、“遐不作耆”,也是顺理成章,都是着眼于时间持续的长久,还是属于同类相从。当然,也有的歌功颂德祝寿诗句不能够和该章列举的草木形成明显的同类相从关系,如首章的“万寿无期”、第三章的“德音不已”,但是,这从总体上并未严重影响所对举的植物与该章赞颂祝福内容之间基本一致的格局。

这首诗是以南山北山及其所生长的植物起兴对比,对于贵族君子进行歌功颂德和祝寿。山及其所生长的植物,共同成为君子美德懿行及长寿的象征,采用的是复合象征的表现方式。

以高山起兴作比进行祝福,这种方式还见于《小雅·天保》的末章:

如月之恒,如日之升。如南山之寿,不骞不崩。如松柏之茂,无不尔或承。

这里选择物象或是具有永恒性,或是具有持久性。其中把人的长寿比作不亏损不坍塌的南山,使得寿比南山到后来成为常用的成语。

《左传》记载,襄公二十四年和昭公十三年,郑子产和孔子相继引用《南山有台》的“乐只君子,邦家之基”两句诗。襄公二十年,鲁国君主赋《南山有台》这首诗。这首诗配乐演唱,用于多种场合。《仪礼》所载乡饮酒礼、燕礼,都演唱这首诗。《穆天子传》卷五记载,“天子西游,乃宿于祭。壬辰,祭公饮天子酒,乃歌《昊天》之诗,天子命歌《南山有台》。”上述记载表明,《南山有台》诗具有较大的普适性,从乡饮酒礼到天子和臣下宴饮都可以演唱。

《小雅·南山有台》是在社交礼仪场合的祝辞,它的创作带有随机性,是率性而作,有感而发。载于《仪礼》等典籍的礼仪祝辞,则有固定的体制和内容,在同一礼仪中反复采用,不能加以更改。

先秦时期有士冠礼,也就是成年礼。《仪礼·士冠礼》所载的士冠礼辞是整齐的四言诗,共有八章。其中第三、第八章每章七句,其余各章均六句,是一组四言诗。首章是始加冠的祝辞,全文如下:

令月吉日,始加元服。弃尔幼志,顺尔成德。寿考惟祺,介尔景福。

这六句诗前两句是叙事,第三、第四句是勉励,第五、六句是祝福。三项内容构成一章。在其他几章中,基本都是围绕这三项内容组织诗句,但不都是各占三分之一,有时侧重于某一方面,如醺辞之二:

旨酒既清,嘉荐亶时。始加元服,兄弟具来,孝友时格。永乃保之。

六句诗有五句是叙事,结尾一句是勉励对方。

综观整个士冠礼辞,用语及风格都和《雅》诗相近,确实是西周时期的产物。《孔子家语·冠颂》载有周成王加冠的颂辞,全文如下:

令月吉日,王始加元服。去尔幼志,服袞职,钦若昊命,六合是式。

率尔祖考，永永无极。

这段颂辞和《仪礼·士冠礼》的始加冠祝辞大体相似，但中间有三言句，措辞也不如士冠礼典雅。由此可以推断，《仪礼·士冠礼》所载的加冠辞，是成熟的形态，已经较之周初的加冠颂辞更具文学价值。

《仪礼》有《乡射礼》、《大射礼》，记载的是射箭比赛的礼仪规则，其中提到射仪中的祝辞《狸首》。《大戴礼记·投壶》录有《狸首》。全文如下：

今日泰射，四正具举。大夫君子，凡以庶士。小大莫处，御于君所。
以燕以射，则燕则誉。

质参既设，执旌既载。大侯既抗，中获既置。弓既平张，四侯且良。
决舍有常，既顺乃让。

乃揖乃让，乃济其堂，乃节其行，既志乃张。射夫命射，射者之声。
获者之旌，既获卒莫。

三章全是采用叙事笔法，首章概述射礼盛况，次章叙述射前的准备工作，末章展示进行射击的场面，按照时间顺序依次展开，把射礼的仪式用诗句加以陈述。

《左传·隐公三年》提到《大雅·行苇》，这首诗应是作于西周时期，其中出现的射箭场面见于第五、第六章：

敦弓既坚，四镞既钩。舍矢既均，序宾以贤。

敦弓既句，既挟四镞。四镞如树，序宾以不侮。

这两章诗可以和《狸首》相互印证，所用的句式词语多有相似，只是《狸首》对射仪的叙述更加全面。展示射仪只是《行苇》的一个片段，因此只能简略叙述。《狸首》作为西周时期表现射仪的诗歌，为后代同类作品提供了可供效仿的范式。

五、祭祀诗

祭祀神灵是周代社会生活的重要事项,西周诗歌有许多以祭祀为题材,具有代表性的是《采蘋》和《清庙》。

《仪礼》的《乡饮酒礼》、《燕礼》记载,这两个礼仪演唱的诗歌有《采蘋》、《采芣》,可见它们都是西周时期的作品,其中《采蘋》属于祭祀题材的诗歌。《采蘋》叙述祭祀前的准备工作及进行祭祀的具体情况。这首诗采用一问一答的方式,依次展现采集野菜、加工野菜、奉献祭品、女性主祭的过程,是按时间顺序进行叙事。具体到每个环节,都有细致的交待。对于采集野菜的种类、地点、盛野菜的器具、野菜的加工方式、野菜作为祭品的摆放位置、以及作为主祭人的身份、神态,都用简洁的语言一一点明。作品篇幅较短,提供的信息却很密集、丰富。

《采蘋》反映的是以野菜为祭品的礼仪,这种情况在古代确实存在。《左传·隐公三年》写道:“苟有明信,涧溪沼沚之水,可荐于鬼神,可羞于王公。……《风》有《采蘋》、《采芣》,《雅》有《行苇》、《洞酌》,昭忠信也。”这段话表明,采集野菜作为祭品,这种原始古俗得到了礼乐文明的认可。《采蘋》反映的就是这种礼仪,在春秋时期也得到确认。

《左传·襄公二十八年》还写道:“济泽之阿,行潦之蘋藻,置诸宗室,季兰尸之,敬也。”这段话不但指出野菜可以作祭品奉献于宗庙,而且还标明主持这类祭祀的人是女性。其中提供的信息和《采蘋》可以相互印证。

为什么用野菜作祭品,主祭的是女性呢?这与古代的社会分工有关。早期的采摘工作主要由女性来承担,因此,在把采摘的野菜作为祭品时,往往由女性来奉献,以表明她们是用自己的劳动成果敬神。女性用野菜祭祀,主要有以下两种情况:

一是出嫁之前。《礼记·昏义》有如下记载:

古者,妇人先嫁三月,祖庙未毁,教于公宫;祖庙既毁,教于宗室。教以妇德、妇言、妇容、妇功。教成祭之,牲用鱼,芼之以蘋藻。

这叙述的是女子婚前的培训。培训的最后阶段是进行祭祀。郑玄对最后两

句解释如下：“鱼为俎实，蘋藻为羹菜。”是把蘋藻等野菜和鱼一起制作杂羹，而不是专用野菜。

《仪礼·士昏礼》还有如下的记载：

妇执筭菜，祝帅妇以入。祝告称妇之姓曰：“某氏来妇。敢奠嘉菜于皇舅某子。”妇拜扱地。坐，奠菜于几东。席上。还，又拜如初。

这里叙述的是新妇庙见奠菜之礼，祭祀对象是已故的公婆或男方家族的祖先，祭品纯用菜。从具体的细节判断，《采蘋》反映的是新妇庙见奠菜礼仪。既然是新妇献祭，主持祭祀也就由女性来承担，出现季女、季兰一类的角色。

《清庙》是《周颂》的首篇，是周王祭祀祖先所唱的乐歌。祭祀在宗庙进行，故以《清庙》为篇名，也是取首句两字为题。

在宗庙祭祀祖先，是极其隆重的典礼，对此《礼记·礼器》写道：

大庙之内敬矣！君亲牵牲，大夫赞币而从；君亲制祭，夫人荐盎；君亲割牲，夫人荐酒。卿大夫从君，命妇从夫人。洞洞乎其敬也，属属乎其忠也，勿勿乎其欲其飨之也。

在宗庙祭祀祖先，要求参加祭祀的人必须诚敬，以此表达对祖先的景仰和追思。《礼记·乐记》还写道：“《清庙》之瑟，朱弦而疏越，壹唱而三叹，有遗音者矣。”祭祀祖先所用的乐器有瑟，所用的练朱弦发出浊重的声音，瑟的孔疏朗，乐曲节奏迟缓，所营造的是庄严肃穆的气氛。

《清庙》一诗展示的是祭祀祖先的场面，突出它的庄严肃穆。助祭的人高贵显赫，参加祭祀人员众多，他们秉持文王之德，报答宣扬祖先的在天之灵。他们快步行走，以显示对祖先的虔诚恭敬，同时又井然有序，依次前行。“骏奔走在庙”，展示的是行走的迅速之象；而“不显不承，无射于人斯”，则是描述参加祭祀人员依次前进的场面。“无射于人”，毛传释为“不见厌于人”，厌，指压，堵塞。《荀子·强国》：“黜然而雷出之，如墙厌之。”《荀子·修身》：“厌其源，开其渎，江河可竭。”厌，指堵塞，后世释厌为戮，厌恶，实是误解。其实，

射不必释为厌,也可以解释得通,并且更加通畅。射,指竞争,由比赛意义而来。《大雅·思齐》有“无射亦保”之语,意谓无竞而保。“无射于人斯”,意谓参加的人员在进行祭祀的过程中不要争,不要越位次,而要井然有序。《礼记·少仪》写道:“祭祀之美,齐齐皇皇。”齐齐,指整齐有序。皇皇,指隆重显赫。《清庙》所展示的正是宗庙祭祀的“齐齐皇皇”之美,是威仪之美的一种样态。

《清庙》作为祭祀祖先的歌诗,在天子大祭祀、天子视学养老、天子大飨、大射,两君相见等重要典礼演唱。具体记载见于《礼记》的《明堂位》、《祭统》、《仲尼燕居》、《文王世子》等,它确定无疑是西周的作品。

六、婚姻爱情诗

《仪礼》的《乡射礼》、《乡饮酒礼》、《燕礼》记载,在上述礼仪中演唱的诗歌有《关雎》、《鹊巢》,这两篇作品出自西周。

《关雎》作为一首情诗,以水域为依托而展开。鱼鹰在水中的小洲上鸣叫,作者采择水草,都是以水域为背景。《诗经》中的男女相会求偶往往在水边进行,《关雎》首开其端,景物的选取带有典型性。

这首诗采用“兴”的表现手法,先是以物起兴,然后又以事起兴。以物起兴,是以鱼鹰的鸣叫,引出作者对淑女的追求。鱼鹰捕鱼与男性求偶,作为同类事象而相继出现。用水鸟的捕鱼来暗示两性的结合,这种起兴的手法还见于《曹风·候人》:“维鹈在梁,不濡其喙,彼其之子,不遂其媾。”鹈鹕也是一种水鸟,以捕鱼为食。这里出现的鹈鹕却不肯捕鱼,暗示诗中的男子不肯和女子亲近。《关雎》则是用鱼鹰的鸣叫引出男主人公的求偶。以事起兴,是用男主人公采荇菜的事象来象征他对淑女的执着追求。

《关雎》叙述男主人公对荇菜的处理、对淑女的追求,采用递进攀升的笔法。男主人公采荇菜的动作依次是流之、采之、芣之。流之,即是放之,就是把采来的荇菜堆放在左右;采之,即挑选,把堆放的荇菜进行整理;芣之,则是把经过选择的荇菜重叠堆放在左右。主人公对荇菜的处理,从无序到有序,一步比一步精细。再看男主人公对淑女的追求历程。先是把她锁定为自己最合适的配偶,然后是“寤寐求之”,因求之不得而“寤寐思服”,以至于达到

“辗转反侧”的程度。彻夜的冥思苦想之后,这位男子终于找到了接近淑女的办法,并且最终获得成功。“琴瑟友之”,是通过弹奏琴瑟来引起女子的注意和好感,进而得到接近的机会。“钟鼓乐之”,则是敲钟、击鼓把自己心仪的女子迎娶过来。“琴瑟友之”,是营造轻松愉快的氛围,在娱乐中拉近与对方的距离。“钟鼓乐之”,是举行隆重的婚礼,令女子无比高兴。古代举行婚礼有歌舞,《小雅·车辇》作为一首迎亲诗是这样描述的:“虽无德与女,式歌且舞。”诗中的新郎把歌舞看作婚礼的重要节目,用以取悦于对方。

《关雎》的男主人公称自己心仪的女子为“窈窕淑女”。对“窈窕”一词的含义,清人马瑞辰《毛诗传笺通释》卷二辨析甚详。窈,有幽深义,指幽静;窕,指娴雅,大方。“窈窕”二字,或侧重于内,或侧重于外,组成一个连绵词。

《关雎》的男主人公自称“君子”,诗当出自一位贵族青年之手,且诗风清新高雅,带有明显的周代礼乐文明的属性。

《鹊巢》选自《国风·周南》,是一首描写新婚典礼的诗。全诗三章,每章句法相同,只是每章更换两个动词。

每章开头两句都是起兴,以鸠入鹊巢,引出女子嫁到夫家,建立美好家庭。每章后两句诗描写女子出嫁的场面,有百辆车迎送,庄严隆重。《大雅·韩奕》在叙述韩侯迎娶场面时,有“百两彭彭”之语。由此看来,《鹊巢》展现的是贵族婚礼,排场很大。

诗中用“居之”、“方之”、“盈之”表示女子嫁到男方那里,共同组成家庭;用“御之”、“将之”、“成之”表现送亲及迎娶队伍的活动,用词简洁而准确,并且前后呈现出意义的递进关系。

喜鹊筑巢于树间,人的房屋建在地上,鹊巢是鸟的归宿,由此很自然联想到人的家,鹊巢也就成为家庭的象征。《诗经·陈风·防有鹊巢》是一首悼亡诗,开头两句是“防有鹊巢,邛有旨苕”。防,这里指堤防。诗作者看到鹊巢,感慨亡妻的坟墓已长出绿草。这里的鹊巢,成为家庭残破的反衬物象。

《鹊巢》用鹊鸠同巢,象征男女的婚姻和家庭都很圆满。鹊巢是家庭的象征,喜鹊因此也被视为吉祥鸟,并且在后代往往成为连结男女双方的纽带。所谓鹊桥相会的传说、词牌《鹊桥仙》就是以《鹊巢》为原型。

在先秦时期,鸠被视为具有亲和力的鸟。《左传·昭公十七年》在叙述少

昊氏以鸟名官时写道：“五鸠，鸠民者也。”以鸠鸟命名的官员，其职责是凝聚百姓，鸠自然具有聚集之义。正因为如此，这首诗以鸠鹊同巢比喻男女成婚，组成家庭，鸠是作为喜欢群居，具有亲和力的角色出现的。至于后代的成语“鸠占鹊巢”，被视为新妇取代原配夫人，则是出自对这首诗的误读和附会。

七、女工劳役诗

《仪礼》的《乡射礼》、《乡饮酒礼》、《燕礼》记载，在这些礼仪中演唱的诗歌有《葛覃》、《采芣》。这两首诗是西周时期的作品。它们虽然在多种场合中演唱以供娱乐，这两首诗反映的却是女工服役的辛苦。

《葛覃》出自《周南》，叙述在贵族家服役女工的生活和劳作情况。

诗的首章描写葛藤的生长形态及其自然环境。葛藤是蔓生植物，“葛之覃兮”，突出葛藤枝蔓的修长。覃指的是很长，它的这种用法在《诗经》中经常可以见到。《大雅·生民》：“实覃实訐，厥声载路。”这里的覃指后稷初生时哭声悠长。《小雅·大田》：“以我覃耜，俶载南亩。”覃耜，指形状很长的耜。葛藤蔓延在山谷中，它叶片浓密，生机勃勃。那里还有黄鸟，它飞翔又落在灌木上，发出和谐的鸣叫声。这几句诗展示的是优美的自然环境，所出现的植物和动物都是原生态的。

第二章在对葛藤进行描写之后转入对劳动生活的叙述。把割下的葛藤用水煮，织成粗细有别的布，又用布做成衣服，展示的是劳动的全过程。“服之无斃”，指的是葛布衣服的经久耐用。斃指损坏，败坏，这种用法在《诗经》中也可以见到。《大雅·云汉》：“耗斃下土，宁丁我躬。”耗斃，指的就是败坏。诗中称葛衣“服之无斃”，表现的是女工对自己劳动成果的欣赏和自豪。

诗的第三章叙述女工请假回家事宜。既然葛藤已经织成布，制成衣服，女工的劳动也就告一段落，因此请假回家。请假的理由是急着回家洗衣服：“薄污我私，薄浣我衣。”污，这里指的是用水浸泡。污，通洿，指水坑，水池，引申为浸泡在水中。女工请假表面是说急着回家洗衣服，实际是要回家看望父母，诗的最后两句把内心的隐秘道出。在提到洗衣时，先言私，后言衣。私本指人体的隐蔽处，引申为贴身所穿，而衣则指外衣。

这首诗每章六句,第一、二章都是三句为一节,每章两节。第三章则是两句为一节,三节成章。

《采芣》出自《国风·召南》,叙述女工采集白蒿的劳动。作品第一、二章交待采芣的地点及用途,从中可以看出采集白蒿者女工的身份,她们是为公侯的宗庙祭祀及养蚕需要而从事这种劳动。

诗的第三章表现女工的辛劳。她们“被之僮僮”,“被之祁祁”,被是背负、乘载,具体指背负所采集的白蒿。僮僮,沉重之象,僮,字形从童。童,金文字形从东,“故童可从东得音义”。“从东得声的字多与橐囊满物之状同形,……橐囊装满了东西,则必然给人以重量感,故引申东又有动义。”^①僮僮,指负载的白蒿很沉重。祁祁,众多之义。《诗经·大雅·韩奕》:“诸娣从之,祁祁如云。”祁祁,指数量众多。这两句诗从背负白蒿的重量和数量上道出女工的辛苦。“夙夜在公”,是说从早到晚在公家服役,持续的时间长。“薄言还归”,是背负众多的白蒿急急忙忙返回。这首诗是从时间的长久和紧迫两方面切入,表现女工的辛苦。

《采芣》通篇采用直赋其事的笔法,通过写实的方式叙述女工采集白蒿的劳动,虽然没有直接说出其中的辛劳,却是辛劳自在其中,使人感到她们的不自由和承受的巨大压力。

综上所述,前面提到的众多诗篇,它们产生在西周的具体时段已经无法确认,不能对它们进行顺时性的排列。尽管如此,西周诗歌的基本风貌,文学价值,很大程度上却是由它们体现出来。这些作品纷繁复杂的题材,多种多样的艺术手法,丰富多彩的风格,都为后来的诗歌提供了原型,奠定了基础,是先秦诗歌发展链条上重要的一环。把它们和能够确定具体写作时段的西周诗歌相贯通,就会对西周诗歌实现整体把握。

第三节 西周时期诗歌的传播与接受

西周是中国古代诗歌创作的第一个黄金期,留下了许多垂范后世的不朽

^① 尹黎云:《汉字字源系统研究》,第154页。

之作。同时,西周还是中国古代诗歌传播和接受的早期阶段,无论是传播途径、方式,还是受众的数量、阶层,都颇为可观,为后代诗歌传播提供了许多有益的经验。西周时期的诗歌传播主要有三条途径,即礼仪传播、舆论传播和学校教育传播。由于传播途径不同,所采用的传播方式、所面对的受众也不尽相同。

一、诗歌的礼仪传播和接受

西周创造的是礼乐文明,数量繁多的仪礼覆盖广阔的生活领域和众多的社会阶层,许多礼仪都有传播诗歌的功能,在这方面发挥出积极的效应。

配乐演唱歌诗,是许多礼仪的重要组成部分,今本《诗经》的不少名篇,在西周时期就用于配乐演唱,从而得到广泛的传播。《周南》的《关雎》、《葛覃》、《卷耳》,《召南》的《鹊巢》、《采芣》、《采蘋》,在大夫乡饮酒礼、大夫士乡射礼、诸侯燕礼上合乐演唱,《小雅》的《鹿鸣》、《四牡》、《皇皇者华》、《鱼丽》、《南有嘉鱼》、《南山有台》,在大夫、士乡饮酒礼,诸侯燕礼上演唱。《大雅》的《文王》、《大明》、《绵》,在两君相见礼演唱。天子大射、天子大飨、天子礼学养老、天子大祭祀则演唱《周颂·清庙》。^① 以上用乐情况多见于三礼的记载,反映的是西周礼仪,虽然未必在周公制礼作乐时就已经完备,但这套制度确立于西周则是历史事实。上述礼仪中,是以配乐演唱的方式传播诗歌,借助于音乐媒介。这是以诗、歌、舞三位一体的形式出现,以综合艺术的形态进行传播,如天子视学养老、天子大祭祀所用的大武乐章,都是诗、歌、舞兼备。上述礼仪中,天子视学养老、天子大祭祀、两君相见、诸侯燕礼级别较高,诗歌传播的受众有贵族子弟,而以朝廷成员为主。至于大夫、士乡饮酒礼,参加的成员则比较广泛,士、乡人都可以参与,他们都成为诗歌传播的受众。

通过礼仪传播诗歌还有一种类型,那就是向与会成员诵读诗体的礼仪杂辞。许多礼仪都有自己专用的祝辞,由专门人员加以诵读,有的礼仪还不只一首,载于《仪礼·士冠礼》的《士冠礼辞》就多达八段,都是整齐的四言诗。主持礼仪的工祝口颂加冠辞,成为这组诗歌的传播者。而参与冠礼的成员,

^① 参见王国维:《观堂集林·释乐》,第103—104页。

则是这组诗歌的接受者。再如,《仪礼·少牢馈食礼》所载的嘏辞,也是以诗体写成:

承致多福无疆,于女孝孙,使女受禄于天。宜稼于田,眉寿万年。勿替引之。

句句是祝福的话语,使人乐于诵读,也乐于接受,传播在宴会中进行,气氛融洽,必然收到良好的效果。

通过各种礼仪传播、接受诗歌,这种情况在西周比较普遍,《诗经·周颂》的诗歌都是在各种礼仪中演唱,《大雅》、《小雅》也有一部分这类作品。按照礼仪规定演唱或诵读的诗歌,所用的作品都是先前已有的,在相关礼仪中重复传播。这种传播方式使某些诗歌得以长久流传,给受众留下深刻的印象。但是,反复出现的都是相同的诗歌,传播者容易出现厌倦、怠惰,受众也往往产生心理疲劳。西周是等级制社会,物质生产和生活资料的生产按照等级进行分配,社会的精神财富同样按照等级分配。各种礼仪配乐演唱的诗歌有严格的规定,对于不同等级的社会成员来说,他们所能传播和接受的诗歌,礼仪上有严格的规定,不能违规逾越。这就给诗歌的传播和接受造成人为的障碍,带有很大的局限。

西周时期通过礼仪进行诗歌传播还有另一种类型,那就是礼仪场合的诗歌馈赠或留念。《诗经·大雅·卷阿》是召康公作于周成王大会诸侯期间,是诸侯拜见天子礼仪的产物。诗的首章称:“岂弟君子,来游来歌,以矢其音。”君子指来朝诸侯,到达周王朝所在地之后,创作出歌诗,用以表达自己的心情。诗的结尾写道:“矢诗不多,维以遂歌。”召康公交待这首诗的创作缘由,他是因为回应来朝诸侯所作的歌诗,而写出《卷阿》一诗。这首诗产生于天子大会诸侯期间,但却是即兴而作,即时传播,诗的创作与传播是同步的。召康公先是作为诸侯所唱歌诗的受众出现,然后作诗回应,成为诗歌的创作者和传播者,而来朝诸侯则成为受众。这首诗属于通过礼仪传播诗歌的特殊案例,诗歌的创作者和传播者合二为一,传播者和受众的角色相互转换。

《诗经·大雅·烝民》是周宣王时期的大臣尹吉甫为仲山甫饯行时所作,

第七章写道：“仲山甫出祖，四牡业业。”仲山甫将要前往齐地，出行前祭祀路神。第八章写道：

仲山甫徂齐，式遄其归。吉甫作诵，穆如清风。仲山甫永怀，以慰其心。

尹吉甫是在仲山甫祭祀路神之际作诗为他送行，是借助举行祭祀路神之机而对仲山甫以诗相赠。尹吉甫是《烝民》一诗的创作者和传播者，仲山甫及其参见祭祀仪式的人则是《烝民》一诗的受众。这类通过礼仪传播诗歌的方式带有随机性，它不是礼仪的必备因素，没有硬性的规定。礼仪为诗歌传播和接受提供一种可能，而诗歌的传播和接受又不会对礼仪起负面作用。传播者和接受者都处于轻松状态，显得比较自由。

通过礼仪所进行的诗歌传播和接受，往往是一种政府行为，受到行政的干预。这种干预使得诗歌的礼仪传播和接受有了可靠的保障，同时又使得传播和接受双方要按照礼仪的规定行事，往往出现程式化倾向。只有那些在礼仪场合私人之间的赠遗之作，传播者和受众才有一定的可供个人拓展的空间。

二、诗歌的舆论传播和接受

通过舆论传播和接受诗歌，在西周时期也是经常可以见到的现象，它往往和匡正时弊、惩恶扬善联系在一起，有时作为社会的风雨表出现。

《国语·周语上》记载，周厉王弥谤，不许国人批评自己，对此，邵康公进谏，他说道：

故天子听政，使公卿至于列士献诗，瞽献曲，史献书，师箴，瞽赋，矇诵，百工谏，庶人传语。近臣尽规，亲戚补察，瞽史教诲，耆艾修之，而后王斟酌焉。

这是主张调动社会舆论的力量来辅佐天子，匡正朝纲，使天子能够听到不同

的声音。其中通过传播诗歌进行讽谏,就是舆论监督的一种方式。公卿列士献诗、瞽献曲、矇赋、矇诵,是通过诗歌传播进行讽谏的具体环节。公卿列士所献的诗可以直接向天子宣读,也可以由瞽师谱曲后进行演唱。这些传播方式的受众都锁定为天子,他是这些诗歌的接受对象。

《诗经》有许多变雅类诗歌,这类作品游离于常见的礼仪之外,不是通过礼仪进行传播和接受,而是属于社会舆论的组成部分。变雅诗歌的传播和接受,是社会舆论对现实政治的干预,这类作品有很强的针对性,目的非常明确。

《小雅·何人斯》是一首变雅诗,《诗》毛序称:“《何人斯》,苏公刺暴公也。暴公为卿士,而谮苏公焉,故苏公作是诗以绝之。”从诗的内容来看,确实是一首绝交诗。诗歌结尾写道:“作此好歌,以极反侧。”作者创作这首诗歌,为的是揭穿对方的反复无常。作者要把这首诗交给对方,把他作为诗歌的接受者,而自己则是通过传播这首诗与对方绝交。

与《何人斯》类似的作品还有《大雅》的《民劳》、《板》、《桑柔》,这些诗的作者同时也是诗的传播者,诗的接受者就是作品所要讽刺和揭露的对象。《民劳》结尾写道:“王欲玉女,是用大谏。”作品警告的对象是周王要重用的人,因此作者对他以诗相谏。《板》写道:“我虽异事,及尔同僚。”作者和诗的揭露对象是同僚,这首诗就是要传播给他,使他成为诗的接受者。《桑柔》是周厉王时期的大臣芮良夫所作,其中提到的有贪人,也有作者的朋友,诗的结尾称:“虽曰匪予,既作尔歌。”芮良夫虽然遭到贪人的伤害,朋友对他也有误解,但还是作这首诗歌送给对方,用以警告他们。这类变雅诗的作者就是诗的传播者,诗歌的接受对象事先已经锁定,是为他们量身定做。这类诗在当初传播的范围较小,是在少数的个人之间进行。后来才广为流传,并且收入《诗经》。

还有一类变雅,诗的作者要把所作的诗歌向外界传播,但所设定的传播对象不是具体的人,而是整个社会,《小雅》的《巷伯》、《四月》属于这类作品。《巷伯》揭露以谗言害人的恶徒,结尾写道:

杨园之道,猗于丘亩。寺人孟子,作为此诗。凡百君子,敬而所之。

诗的作者是向整个社会进行揭露控诉,期待诗歌的传播能够引起君子的重

视,在他们那里产生反响,借助舆论的力量谴责谰人的造谣诽谤。《四月》抒发劳役之苦,诗的结尾写道:“君子作歌,维以告哀。”诗的作者也是向整个社会进行诉说,没有锁定诗的具体传播对象。

通过社会舆论进行传播的诗歌,也有颂扬类作品。《大雅·崧高》是周宣王时期的大臣尹吉甫所作,用以赠给宣王的母舅申伯,诗的末章如下:

申伯之德,柔惠且直。揉此万邦,闻于四国。吉甫作诵,其诗孔硕,其风肆好,以赠申伯。

《崧高》一诗颂扬的内容包括宣王的恩惠,申伯的美德,以及为申伯营造谢城的召伯的功劳。这首歌功颂德的赞美诗,它的传播是要造成劝善的舆论,尽管开始阶段只是为赠给申伯而作,但传播的范围不止于此,宣王朝廷的君臣都是受众,都成为诗歌传播的对象。由于诗歌出自朝廷重臣尹吉甫之手,它的传播和接受也必然很顺畅,能产生良好的效果。

通过舆论进行传播的诗歌,有时还是社会的晴雨表。《国语·郑语》记载,“宣王之时有童谣曰:‘桀弧箕服,实亡周国。’”这首童谣带有预言性质,警告周王朝要对外界的军事威胁提高警惕,避免亡国。西周流传下来的童谣诗仅此一例,它是作为社会舆论的组成因素进行传播,并且受众的覆盖面很广。

西周作为社会舆论进行传播的诗歌,有的可能取自己有的诗歌,如朝廷大臣进献的劝谏诗,未必都是自己所作。《国语·周语上》记载,祭公谋父谏周穆王,援引《周颂·时迈》;芮良夫谏周厉王援引《周颂·思文》、《大雅·文王》。他们都引本朝前代已有的诗歌进行讽谏。而流传下来的许多变雅诗,则是当时社会舆论的重要组成部分,诗歌的作者同时也是诗歌的传播者,诗歌的创作和传播是同步进行的。

三、诗歌的学校教育传播和接受

诗歌依托学校教育进行传播,这种途径在西周时期已经被充分利用。祭公谋父、芮良夫对周王进行讽谏都援引本朝已有的诗歌,他们如果没有在这

方面受到良好的教育,不可能对诗歌如此熟悉。

西周实行的是官府教育,设立的是贵族子弟学校。中央朝廷的贵族子弟学校称为大学,又称为辟雍。那里所传播的诗歌,有的作于西周之前,有的作于西周时期。

《礼记·文王世子》叙述周代中央朝廷的贵族子弟教育,其科目包括“冬读书,典书者诏之”。这里所说的书,指各类典籍文献,范围很广,《尚书》这类史书是其中的一类。《尚书》所保留的虞、夏文献,其中收录一些诗歌。《益稷》收录的《赧歌》,相传作于虞舜时期。《五子之歌》收录的五首诗,作于夏代太康时期。《汤誓》收录的民谣作于夏桀时期。周代贵族子弟学校把这些前朝文献作为教材,使得其中的诗歌依托学校教育得到传播和保存。

周代贵族子弟学校所传播的诗歌,还有的是作于西周时期。周代辟雍作为贵族子弟学校具有多种功能,许多重要的典礼都在那里举行。其中包括养老礼、诸侯来朝礼等。据《仪礼》等典籍的记载,天子视学养老要配乐演唱《周颂·清庙》,表演大武舞,诸侯燕礼演唱《小雅》的《鹿鸣》等六首诗歌,《周南》、《召南》的《关雎》等六首诗歌。贵族子弟学校的成员要参见上述典礼,他们是这些诗歌的接受者,是以赏乐观舞的方式接受这些诗歌。而朝廷的所属机构,负责这些诗歌的传播。

《周颂·丝衣》用于朝廷的养老礼,全诗如下:

丝衣其纁,载弁俅俅。自堂徂基,自羊徂牛,鼐鼎及鼐。兕觥其觶,
旨酒思柔。不吴不敖,胡考之休。

这首诗是周王举行养老礼时所演唱的歌诗。

养老礼是中国古代重要的礼仪,夏、商、周三代都有各自的仪式,《丝衣》反映的是周王所举行的养老礼。

“丝衣其纁,载弁俅俅。”诗的开头描写周王出席养老礼时的着装。《礼记·王制》叙述养老礼时写道:“周人冕而祭,玄衣而养老。”这里所说的“冕而祭”,指养老礼首先“释奠于先老”,即对于已故的老人进行祭祀,具体记载见于《礼记·文王世子》。按照《礼记·王制》的记载,周王出席养老礼上身

穿黑衣,诗中所说的“丝衣”,是用黑色丝织品所制,是一种庄重的服色。环,字形从不,不与丕通用,谓宽松,即古人所说的褒衣,古代的礼服都是以宽缓著称。“载弁俅俅”,俅,字形从求。字形从求者往往有屈曲、聚拢之义,如逯、掾、觥等。俅俅,指周王恭顺之态,谦下之象,即后面所说的“不傲”。

《丝衣》在对周王的服装进行描写的之后,叙述他在养老礼场所巡视的情况。周王的巡视既全面又细致,巡视的范围从堂到墙角,巡视的对象包括养老礼所用的牛羊,器具。《礼记·文王世子》对于周王出席养老礼有如下叙述:“释奠于先老,遂设三老、五更、群老之席位焉。适饌、省醴、养老之珍具,遂发咏焉。”周王要在设定诸老的席位之后,巡查养老礼所用的食物,器具的准备情况。一切就绪之后,奏乐迎接诸老就座。

“兕觥其觶,旨酒思柔。”这是从物品器物方面突出养老礼的庄重,富有人情味。酒杯似兕角,呈弯曲状,显得珍贵而美观。所备的酒既美且柔,正是养老的佳品。

最后两句从气氛方面进行描写,不喧哗、不倨傲,而是小心翼翼,轻声慢语,对老人极其敬重,在座的老人感到美好和幸福。

《仪礼》、《礼记》等典籍所列的天子视学养老所演奏的诗歌包括《丝衣》,由此推断,这首诗歌当是参加养老礼的人员所唱。贵族子弟学校的成员参与演唱,他们是诗歌的传播者,同时也是接受者,是自我接受。

《周颂》和辟雍相关的诗歌还有《振鹭》,全诗如下:

振鹭于飞,于彼西雍。我客戾止,亦有斯容。在彼无恶,在此无讟。
庶几夙夜,以永终誉。

这首诗是周王为欢迎来朝的诸侯所唱的歌诗。

“振鹭于飞,于彼西雍。”作品以西雍为背景展开。西雍是周王朝的贵族子弟学校,又因校舍前临水,称为泮宫。《鲁颂·泮宫》:“思乐泮水,薄采其芹。”泮水,指的就是鲁国的贵族子弟学校。周代的贵族子弟学校有多项功能,朝廷的一些重大典礼在那里举行,这首诗叙述的就是欢迎诸侯来朝的典礼。

西雍临水,白鹭群飞,这是直赋其事,《鲁颂·有骅》也出现了类似的景象:“振振鹭,鹭于下。”“振振鹭,鹭于飞。”这首诗叙述的是鲁国大臣在朝廷宴会上娱乐之事,那里也可以见到白鹭群飞,可见也是临近水面。《周颂·振鹭》的开头两句诗直赋其事,同时又具有起兴和比喻作用。由“振鹭于飞,于彼西雍”,引出和比喻诸侯的来朝,两种事象之间存在多方面的相通之处。

鹭是人们喜欢的水鸟,它的飞翔给人以美感;诸侯来朝是按礼仪行事,对于周天子来说是一件令人喜悦的事。鹭成群飞翔,诸侯来朝者不只一位,而是许多诸侯国的君主同期来到。西周王朝定都镐京,处于西部地区。对绝大多数诸侯来说,朝见天子要西行,这和鹭向西而飞之象有一致之处。

振鹭指成群的鹭,振表示群体,它的这种含义在《诗经》中经常见到。《周南·螽斯》:“螽斯羽诜诜兮,宜尔子孙振振兮。”《召南·殷其雷》:“振振公子,归哉归哉!”《鲁颂·有骅》:“振振鹭,鹭于下。”在这些诗中,振振都是表示群体的词语。

《振鹭》对来朝的诸侯有赞扬,有勉励。赞扬他们“在彼无恶,在此无斁”。他们在自己的封地没有人憎恶,在周王的朝廷没有人讨厌,是在人际关系方面对他们加以肯定。诗的结尾句,勉励来朝的诸侯励精图治,勤于政事,使已有的美誉得以长久延续。“庶几”是表示期待的词语,“夙夜”是夙兴夜寐的紧缩,意谓早起晚睡,夜以继日。“以永终誉”,通常释终为众,显得牵强。终,有已经实现、完成之义。终誉,指已有的荣誉。

《振鹭》和《丝衣》一样,都不是礼仪规定的必须演唱的诗歌,而是参加典礼的人员所唱。贵族子弟学校的成员在欢迎诸侯朝见的仪式上要演唱这首诗歌,同样是集诗歌的传播与接受于一身。

这样看来,《丝衣》、《振鹭》及其它相关作品,在很大程度上成为西周辟雍的校园歌诗,贵族子弟在校期间,有时是以表演娱乐的方式进行诗歌的传播,实现诗歌的接受。西周诗歌依托学校所进行的传播和接受,有其轻松快乐的一面,贵族子弟在受到礼乐文化熏陶的同时,还有自身的审美愉悦。

第九章 春秋前期的诗歌

周幽王被杀,周平王东迁,中国历史由西周进入东周的春秋战国阶段。春秋时期近三百年(前 770—前 475),按照每百年左右为一个阶段,可分为三个阶段,即前期、中期和后期。春秋前期始于周平王元年(前 770),下限为周惠王十七年(前 660),既鲁闵公二年,历时 110 年。

春秋前期的诗歌,一方面继承西周后期的传统,保留西周诗歌的遗风,另一方面又出现许多新变。就《诗经》所收录的诗歌而言,呈现的是《雅》衰《颂》歇,而《国风》兴盛的局面,与周王朝衰落而诸侯争霸的政治格局相辉映。

第一节 西周后期变《雅》的余绪

西周王朝的覆灭,在当时的朝野上下引起了巨大的震动。西周后期以批判时政为主的怨刺诗,其传统在东周初期得到继承和发扬。周平王东迁之初,王权并不稳固,面临着深重的危机。另一方面,社会的动乱也使许多人的生活状况急剧恶化,陷入困境之中。于是,总结西周王朝覆灭的教训,伤时悯乱,慨叹人生的不幸,成为这个时期《雅》诗的基调,代表作品有《小雅》的《雨无正》、《正月》及《大雅·抑》。

一、《雨无正》

这首诗出自《小雅》,叙述西周灭亡之际的混乱局面,以及朝廷内部的危机。

诗的第二章写道:“周宗既灭,靡所止戾。”这是说西周灭亡之后,朝廷还

没有固定的处所,显然此时尚未迁都洛阳。今本《竹书纪年》对于周幽王十一年的大事有如下记载:

十一年春正月,日晕。申人,鄩人及犬戎入宗周,弑王及郑桓公。犬戎杀王子伯服,执褒姒以归。申侯、鲁侯、许男,郑子立宜臼于申。

周平王被拥立的开始阶段是在申地,后来迁都洛阳。《雨无正》诗先是说“靡所止戾”,意谓没有安身之处;末章又称“谓尔迁于王都”,劝说逃亡在外的朝廷主政大臣回到王都。由此判断,这首诗作于迁都于洛阳初期。

这个时期周王朝的处境相当艰难,诗中作了真实的反映。一是天灾人祸并存,“降丧饥馑,斩伐四国”,“戎成不退,饥成不遂”。战争还没有结束,饥荒仍在继续,社会遭到极大破坏。二是朝廷的经济状况极其拮据。所谓的“靡所止戾”,指朝廷大臣没有稳定的安身之处,以至于逃亡在外的朝廷正大夫以没有房屋为借口,拒绝返回王都。三是朝廷的政治处于混乱状态,这是全诗揭露的重点。第三章写道:

三事大夫,莫肯夙夜。邦君诸侯,莫肯朝夕。庶曰式臧,覆出为恶。

三事大夫,指朝廷三公之类的高官。他们不肯恪尽职守,根本见不到早起晚睡、夜以继日为朝廷效力的人。邦君诸侯当指拥立平王的申、鲁、许、郑等君主,他们以勤王的名义住在洛阳,但也不肯为朝廷尽心尽力,没有人从早到晚服务于朝廷。对于周王朝来说,三事大夫是内臣,邦君诸侯是外臣,《雨无正》在揭露这两类人怠惰朝政的行为时,措辞还是很有分寸、有区别的。他批评朝廷大臣不肯加班加点,而诸侯邦君则是连正常的工作时间都不能保证。夙夜、朝夕,道出了两类人的共性和差异。夙早于朝,夜迟于夕,这两组词含义存在微小的不同。朝廷大夫,诸侯邦君非但不勤于朝廷,而且还口说行善反而作恶,这就使局面更加混乱。

诗的作者是一位接近天子的重要官员,第二章称:“正大夫离居,莫知我勩。”主政大臣离开朝廷,许多政务都压到他的身上,可见他在朝廷处于重要

地位。诗的作者是一位正直的官员,他从切身的经历中深切体会到为官的艰难,并在诗中作了倾诉。

一是说话的艰难。第四章的后半部分和第五章都是倾诉难言的苦闷。“凡百君子,莫肯用讯。听言则答,谏言则退”。朝廷的官员不肯和他沟通交流,听到顺耳的话有响应,一旦所说的话语和他们不亲近,就会退走拒听。谏,这里指不相亲近。《大雅·桑柔》:“朋友已谏,不胥以穀。”指的是朋友变得疏远,不能再友善相处。诗的作者是位正直的大臣,他不肯谄媚迎合,因此,“无言不疾”,所说的话全都遭到别人的嫉恨。在这种情况下,他只好保持沉默,缄口不言:“哀哉不能言,匪舌是出,维躬是瘁。”他不是不想说话,而是怕说来自身受到伤害。“匪舌是出”,出,指的是离开,意谓不是舌头离开了自己。诗的作者不能言,与此形成鲜明对照的是放言无忌的那些人,他们快乐地言说,巧言如流却平安吉祥,这更令作者愤慨。

二是处理具体事务艰难,第六章集中展示他在这方面进退维谷的境地。“云不可使,得罪于天子。亦云可使,怨及朋友。”使,谓使用,任用,指用人方面的政务。他一方面不愿意得罪天子,另一方面又害怕朋友埋怨,斟酌取舍,难上加难。诗中写道:“维曰于仕,孔棘且殆。”这是视仕途为畏途,视官场如战场,用如此明确的诗句道出宦海风浪的险恶,是这篇作品的一个亮点。

诗的作者是一位有责任感、有义务感的官员,作品从多方面进行了展示。诗的首章对于天灾人祸造成的破坏,表现得极其沉痛,忧国忧民之情溢于言表。作为朝廷官员,他向同僚发出警告:“凡百君子,各敬尔身。”希望他们谨慎行事,不要胡作非为。对于那些逃亡在外的大臣,“谓尔迁于王都”,奉劝他返回王都,为朝廷服务。面对残破的局面,作者“鼠思泣血”,已经达到肝肠欲裂的程度。鼠,通癡。《小雅·正月》:“哀我小心,癡忧以痒。”癡忧,谓恐惧忧虑。老鼠胆小怕人,故癡有恐惧之义。《正月》写道:“赫赫宗周,褒姒灭之。”这首诗也写于西周灭亡不久,和《雨无正》是同一时期的作品,所用词语也有相同之处,或称鼠思,或称癡忧。鼠是癡的简写,思在这里指的也是忧虑。

《雨无正》以埋怨苍天发端,批评苍天不行高尚之德,把灾难降给人间,并且暴虐得肆无忌惮,以致于不分是非,放过罪人而使无辜的人普遍遭殃。诗

的第二章则改变态度,把自己的困惑提出来向苍天发问,又以苍天相威慑,警告朝廷官员要谨慎其身。作者对于苍天的态度是复杂的,既有批评埋怨又有敬畏尊崇,继承的是西周末期变雅的传统。

这首诗的题目是《雨无正》,但诗中并没有出现和雨相关的事象,这种命题方式和《诗经》绝大多数篇目明显有别。对此,朱熹《诗经集传》写道:

元城刘氏曰:“尝读韩诗,有《雨无极》篇。序云:《雨无极》,正大夫刺幽王也。至其诗之文,则比毛诗篇首多‘雨其无极,伤我稼穡’八字。”愚按:刘说似有理,然第一、二章本皆十句,近遽增之,则长短不齐,非诗之例。^①

这则材料提供的信息很重要,那就是韩诗流传的是《雨无正》的另一版本,篇首确实以降雨发端,是以“雨其无极”开头。其实,雨无正和雨无极的含义相同,正和极可以互训。那么,为什么毛传本没有出现《雨无正》这个标题所用的句子呢?答案只能有一种,那就是今本《诗经》的最后编订者为了章节的整齐,把开头言雨的诗句删除了,以至于造成篇题没有着落的状况。今本《雨无正》共七章,第一、二章各十句,第三、四章各八句,第五、六、七章各四句。这种章句结构在《诗经》中较为罕见。依此推断,这首诗在开始阶段各章句数差异较大,无法配乐演唱。为了能够配乐演唱,乐师对原诗的章句进行了整理,虽然各章句数最终未能完全一致,但还是较为整齐。在进行整理过程中,把开头言雨的诗句删掉以便和第二章的句数保持一致,这就造成了我们今天看到的文本形态。从所删的开头两句诗可以推测,当时造成饥荒的是涝灾,是大雨连绵所致。

《诗》毛序写道:“《雨无正》,正大夫刺幽王也。”其实,这首诗并非正大夫所作,诗中的正大夫是被批评的对象。《雨无正》所刺对象也不是幽王,而是平王初期的朝政,对此,朱熹《诗经集传》已有过辨析。

《左传》记载,文公十五年、昭公八年、昭公十六年,鲁季文子、晋叔向、鲁

^① 朱熹:《诗经集传》,第175页。

叔孙昭子相继引用《雨无正》的诗句。

二、《正月》

这首诗出自《小雅》，诗的第八章有“赫赫宗周，褒姒灭之”的句子，作于东周初年。

诗的作者对西周灭亡深有感慨，但诗主要是抒发对自身不幸遭遇的抑郁忧愁，是一篇以抒情为主的作品。

诗中反复展示自己的忧愁，通过运用多种不同的词语，把自己的忧心全面、深刻地展示出来。开篇即称：“正月繁霜，我心忧伤。”抒发内心的忧伤，是这首诗的主题，作者开门见山，点明主旨。首章称“忧心京京”，言忧心之大。第二章称“忧心愈愈”，指忧心日益加重。第十一章称“忧心惨惨”，指忧心连续增强。第十二章称“忧心慙慙”，指忧心极其强烈。除此之外，首章还有“寤忧以痒”之语，既恐惧又忧伤，后面又对这种恐惧忧伤的情态作了生动的描绘。第四章写道：

谓天盖高，不敢不局。谓地盖厚，不敢不跼。

天高地厚，是人们在正常情况下的感觉。可是，诗的作者却觉得天低地薄，以至于他不得不屈身站立，唯恐触碰到天；碎步行走，唯恐踏破地。时局的恶化使他感觉到自然界的空间变小，安全系数降低。这几句诗用的是夸张笔法，展示出作者缺乏安全感的恐惧心态。第十一章写道：

鱼在于沼，亦匪克乐。潜虽伏矣，亦孔之炤。

这是以鱼喻人，意谓危机深重的形势让他无处藏身，躲到哪里都没有安全感。自己像池中的鱼一样，随时都面临危险。以鱼喻人，是《诗经》经常出现的意象。《小雅·鱼藻》云：“鱼在在藻，有依其蒲。”《大雅·灵台》称：“王在灵沼，于物鱼跃。”这两首诗作于西周时期，其中出现的鱼或依于蒲草，或跃出水面，人们见到的是鱼之乐。而《正月》作者提到的却是沼鱼面临的危险，颠覆了上

述西周诗鱼意象的欢乐内涵。《小雅·四月》写道：“匪鱣匪鲔，潜逃于渊。”这是说人不如鱼，还可以潜藏在水下。《正月》作者则认为潜藏的鱼和自己一样，没有办法彻底隐藏，随时都会有危险。《正月》、《四月》都是变雅，以鱼喻人，或者把人与鱼进行对比，采取的手法不同，得出的结论相反，但所渗透的忧患意识、感伤基调却是一脉相承。

人的生命没有安全感，处于恐惧之中，就必然不敢伸展，在外力的挤压下屈曲郁结，《正月》一诗的作者正是处于这种生存状态。第七章写道：

瞻彼阪田，有苑其特。天之杙我，如不我克。彼求我则，如不我得。
执我仇仇，亦不我力。

这章诗采用的是起兴的手法，由山坡田野身躯屈曲的公牛，引出自己受挤压的处境。苑，指屈曲。特，指公牛。作者认为上天是在挤压自己，“执我仇仇，亦不我力”，老天把自己拿在手中令其屈曲，而不许他伸展开来。仇仇，屈曲弯折之状。第八章接着又称：“心之忧矣，如或结之。”屈曲必然蕴积在一起，因此，诗的作者把自己内心比作纽结疙瘩，无法舒张。

作者的忧伤是深重的，造成这种忧伤的原因是多方面的，对此，诗中作了反复的揭示。

第一，忧伤来自流言恶语的攻击。诗的前六章反复展示的都是流言恶语对自己的伤害及流言的颠倒黑白。首章称：“正月繁霜，我心忧伤。民之讹言，亦孔之将。”这是以繁霜的寒凉引出流言的嚣张和冷酷。第二章写道：“好言自口，莠言自口。忧心愈愈，是以有侮。”莠言，指恶言，诗的作者受到口出恶言者的欺辱。第五章写道：“谓山盖卑，为冈为陵。民之讹言，宁莫之惩。”那些制造流言的人竟然能说出大山不高，而实际上山岭依然高耸，完全是凭空捏造，不顾事实。

第二，对某些官员不吸取历史教训感到失望，这也是他忧伤的原因。第九、十章叙述的就是这类事情：

终其永怀，又窘阴雨。其车既载，乃弃尔辅。载输尔载，将伯助予！

无弃尔辅，员于尔辐。屡顾尔仆，不输尔载。终逾绝险，曾是不意。

这两章以驾车历险为喻，批评某些官员忘记前车之鉴。正逢阴雨，车行艰难，可是，车的主人却把车厢夹板去掉，以至于所装载的货物坠落下来。他向别人求援，别人让他安好夹板，加固车轮的辐条。他又屡次目视驾车的仆人使其尽力，最终越过艰难。可是，事后他却不把此事放在心上，这令作者很伤心。

第三，社会缺少公正，没有人能够辨别是非。第四、五两章揭示这方面的状况。第四章写道：“瞻彼中林，侯薪侯蒸。民今方殆，视天梦梦。”林中本来应该见到的是大树，可是见到的却是柴草，以此暗示国中没有贤人，仰望苍天也是昏暗不明。第五章写道：“召彼故老，讯之占梦。具曰予圣，谁知乌之雌雄。”故老和占梦的人都自作聪明，但却分不出乌鸦的雌雄，确实令人悲哀。

第四，作者面临生活压力。第三章写道：“忧心惻惻，念我无禄。”“哀我人斯，于何从禄？”作者是失去俸禄的朝廷官员，衣食没有着落，走投无路。“瞻乌爰止，予谁之臣？”这是以奔飞的乌鸦自况，意谓没有自己的托身场所。结尾一章写道：

伧伧彼有屋，蔌蔌方有谷。民今之无禄，夭夭是掬。哿矣富人，哀此惻独。

他所见到的富人有高大的房屋，众多的粮食。而作者本人却正在遭受命运的摧残。他呼唤优裕的富人同情自己，伸出援助之手。

诗的作者怀着深深的悲哀，同时又孤苦无依，诗中反复抒发自己的孤独感，“念我独兮”、“忧心惻惻”、“哀此惻独”，这类诗句多次出现，并在第十二章和富人的“洽比其邻，婚姻孔云”加以对照。

诗的作者忧伤、恐惧、困窘、孤独，他哭天抢地，怨天尤人。“父母生我，胡俾我瘠？不自我先，不自我后。”这是在埋怨生不逢时。“有皇上帝，伊谁云憎？”“天之机我，如不我克。”这是埋怨上天不公道。“哀今之人，胡为虺蜴？”这是在哀伤世人太歹毒。

变雅诗以抒情为主,这个进程最迟从西周厉王时期芮良夫所作的《桑柔》一诗已经发端。《四月》继承这种传统,并且在艺术手法上更加灵活多样。诗中所抒发的孤独感、所展示的屈曲心态,以及车辆逾险为喻的手法、对流言恶语的控诉,在后来屈原的作品中都得到借鉴,并进一步发扬光大。

三、《抑》

这篇作品出自《大雅》。关于他的写作背景,最早的记载见于《国语·楚语上》:

昔卫武公年数九十有五矣,犹箴儆于国,曰:“卿以下至于师长士,苟在朝者,无谓我老耄而舍我,必恭恪于朝,朝夕以交戒我;闻一二之言,必诵志而纳之,以训导我。”在舆有旅賁之规,位宁有官师之典,倚几有诵训之谏,居寝有褻御之箴,临事有瞽史之导,宴居有师工之诵。史不失书,矇不失诵,以训御之,于是乎作《懿》诗以自儆也。

韦昭注:“懿,《诗·大雅·抑》之篇也。”这是断定《大雅·抑》系卫武公所作,是他在高龄时创作出来的,既用以警戒别人,也用于自儆。

《史记·卫康叔世家》写道:

武公即位,修康叔之政,百姓和集。四十二年,犬戎杀周幽王,武公将兵平戎,甚有功,周平王命武公为公。

卫武公勤王有功,爵位由侯升至公。又据今本《竹书纪年》所记周平王元年事:“元年辛未,王东徙洛邑。锡文侯命。晋侯会卫侯,郑伯,秦伯,以师从王入于成周。”卫武公率兵护送周平王迁入成周,为东周王朝的建立立下了汗马功劳。

关于《抑》诗的写作年代,魏源《诗古微》写道:

《史记》言卫武公将兵佐周平戎有功,平王命为公。则知诗作于为平

王卿士时，八十既髦之后，当东迁之始，变雅之终。

魏源的说法得到学界普遍认可，矫正了《诗》毛序把《抑》说成是“卫武公刺厉王”的说法。

《抑》全诗12章，前三章每章8句，后九章每章10句，总计114句，是变雅篇幅最长者，在《诗经》中仅次于《鲁颂·閟宫》。变《雅》篇幅长的特征，到《抑》发展到极致。

作品以“抑抑威仪，维德之隅”开头，把威仪看成是美德的外在形态，强调它的重要性。第二章写道：“敬慎威仪，维民之则。”崇尚威仪是贯穿这首诗的一条重要线索，诗的作者从言语、表情、动作方面展示威仪之美，而对违背礼仪的行为提出批评。“慎尔言语，敬尔威仪，无不柔嘉。”这是把言语和威仪联系在一起，把谨慎言语看作是威仪之美的组成部分。“视尔友君子，辑柔而颜，不遐有愆。”这是强调待人接物要和颜悦色，不要出什么差错，把人的友好表情纳入威仪之美。诗中还写道：“辟尔为德，俾臧俾嘉。淑慎尔止，不愆于仪。”这是把人的举止行为和威仪相沟通，要求人举止有度，不要出现过失，其中很重要的一点就是礼尚往来，“投我以桃，报之以李”。

卫武公所崇尚的威仪之美，体现的是礼乐文化的属性。他对威仪所作的叙述，可以和《左传·襄公三十一年》的记载相互印证：

故君子在位可畏，施舍可爱，进退可度，周旋可则，容止可观，作事可法，德行可象，声气可乐，动作有文，言语有章，以临其下，谓之有威仪也。”

这里对于威仪所作的描述非常具体详细，但总体上没有超出《抑》诗所涉及的范围，无非是把威仪与德相沟通，要在言语、表情、动作上有规则，有风度。这段话出自卫国大夫北宫文子之口，他论述威仪之美的重要性还援引《抑》诗的开头两句：“抑抑威仪，维德之隅。”鲁襄公三十一年上距卫武公所处的周平王初期已经两百二十多年，但是，卫庄公和北宫文子对威仪的理解基本一致，崇尚威仪之美成为卫国一脉相承的传统。《卫风·淇奥》也是歌颂威仪之美。

《抑》诗把人分为哲人和庶人两类：“庶人之愚，亦职维疾；哲人之愚，亦维斯戾。”这是诗的首章所作的划分。庶人愚昧是通病，是真正的愚。哲人愚昧则是遭遇祸乱，用愚昧之态躲避灾难，实际上是大聪明。诗的第九章写道：

其维哲人，告之话语，顺德之行。其维愚人，覆谓我僭，民各有心。

这几句诗进一步把哲人和愚人加以对比。哲人能够接受别人的善言，依德行事。诗中所说的哲人，同时也是温和宽厚的人：“温温恭人，维德之基。”恭敬是德的基础，《礼记·曲礼上》的第一句话就是“毋不敬”，礼主敬，因此把恭敬视为德之基。

这首诗作于平王东迁之初，诗中对当时朝廷的风气提出了严厉的批评：“其在予今，兴迷乱之政，颠覆厥德，荒湛于酒。”朝廷成员并没有接受西周灭亡的教训，而是继续沉湎于饮酒作乐之中。对此，卫武公提出严正警告：“肆皇天弗尚，如彼泉流，无沦胥以亡。”上天不保佑放纵的人，作者警告饮酒无度的人，不要象流水那样相继败亡。他鼓励朝廷官员振作精神，励精图治：“夙兴夜寐，洒扫廷内，维民之章。修尔车马，弓矢戎作，用遏蛮方。”这是从内政和军事两方面对朝廷官员相激励，通过勤政为百姓树立榜样，同时增加军事实力，抵御外患。

卫武公作这首诗时年事已高，他称劝谏的对象为“小子”，是长辈对晚辈的训诫。因此，有的诗句带有明显的长者之风。第十二章写道：

於乎小子，未知臧否。匪手携之，言示之事。匪面命之，言提其耳。
借曰未知，亦既抱子。民之靡盬，谁夙知而莫成。

手携言示，耳提面命，道出长者谆谆教诲的苦心。对方以不懂事相推诿，作者则称你已经抱了儿子，最后又劝告他世上没有一天之内就能成功的人。这些话语富有生活气息，如同长辈训教子孙，说的是家常话，讲的是常理。

魏源称这首诗是卫武公在周平王朝廷任卿士时所作，从诗的内容看确实如此。诗中所显示的朝廷景象可与作于同一时期的《雨无正》相互印证。诗

中劝谏对方“质尔人民，谨而侯度”，显然是针对东周王朝高层贵族而言。至于所说的“有觉德行，四国顺之”，是处于王朝政治中心才会出现的话语。

这首诗在篇幅宏大方面把变《雅》的特点发挥到极致，同时，全诗以议论为主，而直接抒情的句子极其罕见，从而和绝大多数变雅长于议论的特点相一致。魏源把它称为“变雅之终”，可谓一语中的。

第二节 东周王畿的诗歌

《王风》是出自东周王畿的诗歌，作于东周王朝的直辖区。两周之际的沧桑巨变，对那里的先民产生的刺激尤为强烈，他们对乱世的人生体验也特别深切，《扬之水》、《兔爰》就是在春秋早期出现的两篇作品。

一、《扬之水》

先看《扬之水》。《诗》毛序称：“《扬之水》，刺平王也。”把诗的创作年代认定在周平王时期，能够经得起推敲。今本《竹书纪年》所载平王时期事件，“三十三年，楚人侵申。”三十六年，“王人戍申”。《扬之水》抒发的正是戍申人员的幽怨，确定作于周平王时期。

关于此诗的写作背景，郑玄笺有如下论述：“平王母家申国，在陈、郑之南，迫近楚疆。王室微弱，而数见侵伐，王是以戍之。”按照郑玄的说法，这首诗作于周平王时期，是洛阳派往河南南部一带戍守的兵士所作。

全诗三章，各章均以“扬之水”开头。毛传：“兴也。扬，激扬也。”后来注家都沿用毛传的解释，把扬字当作形容词看待。这里的“扬之水”，指的是古代青年男女扬水相戏择偶的习俗。《郑风·溱洧》提到“士与女，方秉苕兮”，“维士与女，伊其相谑”，就是青年男女以香草醺水相互浇洒，有的在此过程中结为配偶。除《王风·扬之水》外，《郑风》、《唐风》各有一首《扬之水》名篇者，反映的均是青年男女扬水相戏的习俗。

《王风·扬之水》提到的束薪、束楚、束蒲，是结婚时男方为女方准备的喂马草。《周南·汉广》：“翘翘错薪，言刈其楚。之子于归，言秣其马。”这里叙述的就是婚礼上以束薪相赠的习俗，它是新郎的必备之物。正因为如此，《郑

风·扬之水》也提到“不流束楚”。“不流束薪”，指的是未能成婚。《唐风·绸缪》中的男主角则是“绸缪束薪”，“绸缪束刍”，“绸缪束薪”，为迎娶新娘作准备。

综观《王风·扬之水》，诗的作者是在外戍守的兵士。他曾经和女友扬水相戏，留下甜蜜的回忆。可是，却因为在外服兵役未能成婚，而女方又无法随军驻防。这就使他充满忧伤，归心似箭，急切盼望返乡日期的到来。

二、《兔爰》

再看《兔爰》。诗中反复把“我生之初”和“我生之后”加以对比，我生之初是“尚无为”、“尚无造”、“尚无庸”，我生之后是“逢此百罹”、“逢此百忧”、“逢此百凶”，前后对比极其鲜明。据此，魏源《诗古微·王风义例篇下》称：“‘我生之初’，宣王承平之世；‘我生之后’，幽王丧乱之年。”他的判断是可信的，这篇作品产生于春秋前期，正值动乱阶段。

全诗三章，均以“有兔爰爰，雉离于罗”这类事象起兴作比。山鸡落入网中，是遭遇不幸，古今注家对此没有异议，符合诗的本义。至于对“有兔爰爰”的解释，则是走入误区。毛传：“爰爰，缓意。”后代在沿袭毛传的过程中，把“有兔爰爰”说成是小人独免，以与“雉离于罗”的君子遇祸相对比。当代注本有的则释爰爰为自得从容。兔子跳跃行进，速度很快。《小雅·巧言》称“跃跃毚兔”，就是凸现它的行动敏捷。《兔爰》中的兔子却是缓缓前行，属于反常事象，它所展示的不是自得从容，而是沉重不堪。这和山鸡落入网中属于同类事象，都是生命的困境，用以引出和比喻诗作者的不幸遭遇。

这首诗采用重章叠唱的方式，各章只是更换几个词语。对于捕鸟的网，分别用罗、罟、置加以标示，罗是普通的网，罟和置则是带有机关，比罗更高级。对于诗的作者未遭遇不幸时的状况，用无为、无造、无庸加以描述。无为是尚未萌生，无造是没有来到，无庸是没有发挥作用，这种表达方式避免了重复，并且呈现逐步推进的态势。诗的作者面对各种不幸的困扰，采取的是自我麻醉的态度，以沉睡来躲避现实。他强制自己无吡、无觉、无聪。不动、不醒、不听，同样是一层比一层深入，抒情力度越来越强。

《王风》的《扬之水》、《兔爰》作为春秋初期产生于东周王畿的诗歌，属于

变风,和同时期的变雅作品《雨无正》、《正月》的基调相同,抒发的是亡国之恨,身世之悲。只是《扬之水》、《兔爰》的风格以清新见长,不像《雨无正》、《正月》那样典雅。

第三节 绵延涌现的卫国诗歌

卫国是西周初期册封的诸侯国,到春秋初期已有长达三百年的文化积淀。可以确定产生于西周时期的卫国诗歌基本找不到,《诗经·国风》所收录的卫国诗歌,绝大多数作于春秋时期。

卫国作于春秋前期的作品,通常带有以下标志:

第一,反映卫国的历史事实,能够从相关的历史文献中找到确凿的证据,这类作品带有诗史的性质。

第二,诗中出现的地名在春秋前期卫国首都附近,以当时的政治中心为地理背景,并且就是在那里产生出来的。卫国春秋前期建都朝歌(今河南淇县东北的朝歌城),境内有淇水。到了春秋中期,卫国迁都别处。春秋中期的卫国诗歌也就不再以淇水为背景。因此,在淇水一带产生的卫国诗歌,基本可以确定是春秋前期的作品。

《诗经·国风》收录的卫国诗歌数量,居于各诸侯国之首,从一个侧面反映出卫国诗歌创作繁荣的景象。可以确定作于春秋前期的卫国诗歌数量较多,同样居于该时期诸侯国之首。这些诗歌绵延出现,从东周之初一直持续到春秋早期的最后一年,时间跨度长达百年。春秋前期的卫国诗歌不但数量较多,而且题材广泛,风格多样,是春秋阶段《风》诗创作第一个高潮的代表。

一、《淇奥》

春秋早期卫国的诗歌,首先应该提到的是《淇奥》。这首诗出自《卫风》,全诗三章,各章首句均以“瞻彼淇奥”起兴,明显是作于卫国首都朝歌,那里有淇水。

《诗》毛序称:“《淇奥》,美武公之德也。”这首诗虽然没有提到卫武公,但通篇赞扬君子的威仪之美,与卫武公所作的《大雅·抑》多有相通之处。由此

判断,《淇奥》的写作年代与《抑》相去不远,是春秋初期的卫国诗歌。

全诗三章,各章均以水曲处的绿竹起兴,引出对贵族君子的赞美。首章称颂竹子的高大,第二章渲染竹的旺盛,末章描写竹的密集整齐。把贵族君子置于绿竹的映衬下加以刻画,他们也像绿竹那样令人喜爱和崇敬。以竹喻人,还见于《礼记·礼器》:

礼释回增美,质措则正,施则行。其在人也,如竹箭之有筠也,如松柏之有心也。二者居天下之大端矣,故贯四时而不改柯易叶。

这里主要赞扬竹的青翠,它经历四季而不改本色,由此联想到以礼修身的君子,把他们比作翠竹青松。

《淇奥》在以竹喻人的过程中,视野更加开阔,角度多有转换,从不同侧面把绿竹与贵族君子相沟通,以绿竹象征贵族君子。

《淇奥》以绿竹起兴,由此引出贵族君子。绿竹的各种美质自然天生,而在具体刻画贵族君子时,主要不是从天性自然方面入手,而是强调后天的积渐和修饰。诗中把贵族君子比作金锡圭璧,它们都不是自然形态的东西,而是经过了人的加工。首章称:“有匪君子,如切如磋,如琢如磨。”正是着眼于后天的学习、修养,人为的增益修饰。

诗中对贵族君子的良好品质从多方面进行赞美,其中许多因素带有互补性。庄重而宽大,光彩照人而又恩泽普施,善于戏谑而又适度。所有这些因素的互补,使得贵族君子成为中和之美的化身。

诗中着意点出表现对象的“充耳琇莹,会弁如星”,显示的是威仪之美。玉在诗中出现的频率最高,它成为展示君子之德的主要载体,同时也是威仪之美的重要象征。

诗的作者对于礼乐文化熏陶出来的贵族君子满怀景仰,先是表示终身不会忘记他们,结尾又把贵族君子比作车之重较,是可以依赖的对象

《淇奥》共三章,每章九句,篇章结构整齐一致。与此同时,句子的组合又时有变化。每章九句,或两句为一节,或三句为一节,兼用两种组合方式。第一、二两章结尾四句全都相同,第三章结尾四句则是另铸新词。

这首诗对早期儒家的教育有过重要影响,《论语·学而》写道:

子贡曰:“贫而无谄,富而无骄。何如?”

子曰:“可也,未若贫而乐,富而好礼者也。”

子贡曰:“《诗》云:‘如切如磋,如琢如磨。’其斯之谓与?”

子曰:“赐也,始可与言《诗》已矣,告诸往而知来者。”

子贡作为孔门高足,把《淇奥》中的切磋琢磨解释为以礼修身,因此受到孔子的嘉许。子贡对这几句诗的把握基本上是准确的,合乎原诗的本义。

二、《硕人》、《燕燕》、《击鼓》

卫国春秋前期较早产生的诗歌还有《硕人》,见于《国风·卫风》。《左传·隐公三年》写道:

卫庄公娶于齐东宫得臣之妹,曰庄姜。美而无子,卫人所为赋《硕人》也。

这段文字是追述往事,卫庄公在位(前757—前735)是春秋初期。《史记·卫康叔世家》记载:“庄公五年,取齐女为夫人,好而无子。”卫庄公迎娶庄姜是在他即位的第五年(前753),《硕人》即作于婚礼期间,赞扬新娘的美丽华贵,展示婚礼的隆重场面。

卫庄公之妻庄姜是贵族女性,诗的首章渲染这位女性的高贵出身,对他的父兄和相关亲属作了逐一介绍,显示她出身于高门望族,是大家闺秀。这种重门第的等级观念在《国风·召南·何彼秣矣》也可见到,作品反复强调出嫁的是“平王之孙”,而所嫁的则是“齐侯之子”,只是《硕人》的描写更加铺张。

诗的第二章集中描写了庄姜的美丽动人。先是用五个形象的比喻作静态的描写,后面又用白描的笔法作动态的展示。比喻或取象于动物,或取象于植物,充满生机和活力,把人的生命和动植物的生命相贯通。

作品以《硕人》为题,赞美庄姜的身材高大,体现的是对自然生命力的崇拜。对其它动植物的描写,同样渗透着这种理念。驾车的马、送亲陪嫁的女性、参加婚礼的男子,无一不是体魄健壮,富有生命活力。其中的景物描写,同样凸现动植物旺盛的生命力。芦荻、鱼类的茂盛鲜活,成为对于人的自然生命力的衬托。

《硕人》出现的是五彩斑斓的世界,从衣服、人的肤色、马的装饰、车辆的美化,都富有色彩感,或赤或白,或众彩错杂,令人目不暇接。

庄姜是一位贵族女性,她的婚礼带有明显的周代礼乐文化的属性,从不同侧面展示出人们所崇尚的威仪之美。车马的精心修饰、众多的参加婚礼的人员、行为举止的风度,都展现出威仪之美的庄重高雅。

《硕人》对庄姜所作的描写,在文学史上具有原型意义。楚辞的《招魂》、《大招》在此基础上进一步拓展,有专门描写女性的段落。宋玉的《登徒子好色赋》在描写东家之子的美貌时称:“眉如翠羽,肌如白雪,腰如束素,齿如含贝。”这几个比喻与《硕人》的描写有异曲同工之妙。

《论语·八佾》曾引录《硕人》的诗句:

子夏问曰:“‘巧笑倩兮,美目盼兮,素以为绚兮’何谓也?”子曰:“绘事后素。”曰:“礼后乎?”子曰:“起予者商也,始可与言《诗》已矣。”

孔子对“素以为绚”作微言大义的理解,子夏则又作了进一步的发挥和引申。这句诗不见于今本《诗经》,子夏所据当是古本。乐师在整理《诗经》时,可能为了各章句数的整齐一致,把这句传神的诗删去,变成了今天这种文本形态。

卫国春秋早期的诗歌还有《燕燕》。

这首诗出自《国风·邶风》,是卫庄公夫人庄姜在为庄公后妃戴妫送行时所作。

关于庄姜和戴妫的关系,《左传·隐公三年》有如下记载:

卫庄公娶于齐东宫得臣之妹,曰庄姜,美而无子,卫人所为赋《硕人》也。又娶于陈,曰厉妫,生孝伯,早死。其娣戴妫生桓公,庄姜以

为己子。

庄姜是卫庄公的夫人，戴妫是卫庄公的后妃。庄姜无子，就把戴妫所生的公子完收为自己的养子，他就是后来的卫桓公。卫庄公又纵容他宠妾所生的儿子州吁，卫庄公死后，州吁杀卫桓公自立为国君，事见《左传·隐公四年》。在这种情况下，戴妫被迫返回她的娘家陈国，庄姜为她送行，写下这首诗。

关于本诗系庄姜所作的说法，最早由毛传提出。从《燕燕》一诗的实际情况考察，这种说法是有道理的。

第一，戴妫是陈国人，陈国都城位于今河南淮阳，在卫国之南，所以诗中有“远送于南”的句子。

第二，庄姜、戴妫都是卫庄公的嫔妃，是贵族妇女。诗的末章以周文王之母、王季之妻大任的美德懿行相激励，符合她们的身份。至于“先君之思”，意谓要思念卫庄公，因为他是这两位女性的丈夫。

第三，《燕燕》一诗笼罩悲哀伤感气氛，可以从当时卫国宫廷内乱所造成的破坏和伤害找到根源。

诗的前三章均以“燕燕于飞”起兴作比，引出作者为戴妫送行事象。对于群燕所作的描写，或着眼于翅膀舒展的样态，或关注它的飞行方向，或是展现它的鸣叫声。其中所用的“差池”、“颉之颃之”、“下上其音”，都是参差不齐，忽上忽下之象，而不是整齐有序的样态，以此象征戴妫返回陈国时复杂哀伤的心态和情感。

诗中出现的物象带有浓郁的感伤色彩，庄姜本人的所作所思也同样具有悲剧性。她把戴妫送到很远的地方，伫立远望她的身影逐渐消失，在此过程中泪下如雨，心理承受沉重的压力。最后以文王之母大任为楷模，以思念先君相共勉，表现的则是在困境和悲哀中的自持，显得很崇高。

对于文王之母大任的美德懿行，《诗经·大雅·思齐》有如下叙述：“思齐大任，文王之母。思媚周姜，京室之妇。”这里提到大任对于古公亶父之妻太姜的孝敬，她是大任的婆婆。《燕燕》对大任的美德懿行则采用概括性的语言进行描述，诗中提到“其心塞渊”。以塞渊作为褒奖词语，还见于《邶风·定之方中》，诗中称赞复兴卫国的卫文公“秉心塞渊”，意谓持心诚实深远。由此看

来,塞渊一词是卫国贵族常用的正面词语。

州吁夺取卫国君主之位引起国内强烈不满,为了缓解这种矛盾,他联合宋、陈等国征讨郑国。《春秋·隐公三年》记载:“秋,翬帅师会宋公、陈侯、蔡人、卫人伐郑。”鲁、宋、陈、蔡、卫五国联军伐郑,《邶风·击鼓》就是以这次战争为背景。郑国在卫国南方,故诗中说“南行”。“平陈与宋”,指卫国与宋、陈两国联合,共同伐郑。

这首诗的作者首先陈述自己的不幸:别人都在国内服役,从事筑城,他却要离开国家南行,投身于战场,此为一不幸。战后不许返回,令他忧心忡忡,此为二不幸。在驻地战马丢失,好不容易找回,有惊无险,此为三不幸。

后面两章抒发自己对妻子的思念及不能回家团圆的无奈。当初夫妻两个山盟海誓,携手许诺白头到老。如今却是两地天涯悬隔,让人痛不欲生。执政者对他不守信义,他也无法兑现自己的诺言。

这首诗反映的是战争对正常家庭生活的破坏,诗的作者抒发的是普通参战者的感受。当时卫国州吁是国君,他的君位是通过弑君篡夺来的。由于卫国还不稳定,人心不服,他想用伐郑的方式巩固自己的地位,结果适得其反,更加剧了国内矛盾,详见《左传·隐公四年》。《邶风·击鼓》从一个侧面折射出当时卫人对州吁的不满。

三、《新台》、《墙有茨》

卫国经历州吁之乱,继任君主是卫宣公,他是一个荒淫的君主,《新台》就是讽刺他丑行的作品。《诗》毛序称:“《新台》,刺宣公也。纳伋之妻,作新台上而要之。国人恶之,而作是诗也。”《史记·卫康叔世家》亦记载此事。

这首诗出自《国风·邶风》,是首讽刺诗。卫宣公为他的儿子伋娶齐国的姜姓女子为妻,在黄河边上筑台迎接她。卫宣公见女子貌美,就据为己有,她就成了卫宣公夫人,称宣姜。卫国人对此事很愤慨,作这首诗讽刺卫宣公。卫宣公夺宣姜之事见于《左传·桓公十六年》。

全诗以女性的口气对卫宣公进行揭露。仿佛是被夺新娘的控诉。各章均采用对比鲜明的写法,造成巨大的情感落差。

首章渲染新台的高耸,河水的悠长,出现的是一幅雄伟的景观。女主角

追求的是身体舒展自如、充满活力的美男子,得到的却是丑陋的鸡胸汉。

第二章渲染新台的鲜洁,河水的流动,出现的是充满生机的画面。女主角追求的是充满生命力的美男子,得到的却是个驼背的老头子。

在第一、二章,河水、新台的壮观美丽与鸡胸驼背汉的丑陋形成鲜明对比,女主角的择偶理想与实际所嫁丈夫形成鲜明对照,都是反差极大。第一章新台、河水与鸡胸汉所形成的对比是静态的,第二章新台、河水与驼背汉所作的对比则是动态的。

诗的最后一章运用形象的比喻,用以表现女主角在婚姻上求非所得、得非所求的失落和悲哀。设置渔网本来是要捕鱼,以鱼为食的鸿雁却进入网中。言外之意,自己的如意郎君被别人所取代,而所嫁的丈夫并不是自己所追求的,他在客观上成为自己所追求配偶的情敌。

总之,美好与丑陋、旺盛的生命力与僵硬畸形病态、理想与现实,处处形成鲜明的对比,善恶美丑一目了然。这首诗篇幅很短,解读的难点在于关键词语的准确理解。簠簠,戚施,见于《国语·晋语四》:“簠簠不可使俛,戚施不可使仰。”对于两种病态形体所言甚明。“新台有泚”,泚,字形从此,止在甲骨文中是踩人背之象,故构形从“此”的字往往有上和高之义。《诗经·小雅·正月》:“伋伋彼屋。”伋伋,高耸之义。人的胡须有的在口的上部,故作髭。燕,通宴,它与婉都是曲折之状,引申为身体灵活。洒,有洒扫之义,引申为鲜洁。浼浼,流动貌。《淮南子·人间训》:“若痈疽之必溃也,所浼者多矣。”浼,溢流之象。殄,字形从歹,从参。歹是列,裂的初文,在金文中是鸟扇动翅膀之形。殄,指变化,运动。《诗经·大雅·绵》:“肆不殄厥愠。”《诗经·大雅·思齐》:“肆戎疾不殄。”其中的不殄,都是不变之义。至于其中的鸿,指的是大雁,《周易》有《鸿》卦,就是以这种水鸟的活动及命运编排卦爻辞,在诗中不必合音别释为蛤蟆。

《水经注》卷五黄河流经鄆城县地段的记载:“北岸有新台,鸿基层广高数丈,卫宣公所筑台矣。”新台作为历史遗址南北朝时期犹存。

《邶风·墙有茨》,也是讽刺卫国宫闱淫乱的作品。

卫国的宫廷秽闻肇始于卫宣公,《左传·桓公十六年》写道:

初，卫宣公烝于夷姜，生急子，属诸右公子。为之娶于齐，而美，公娶之，生寿及朔。属寿于左公子，夷姜缢。

卫宣公上烝下报，是典型的淫乱之君。卫国宫廷淫乱在卫宣公死后还在继续，《左传·闵公二年》写道：

初，惠公之即位也少，齐人使昭伯烝于宣姜。不可，强之。生齐子、戴公、文公、宋桓夫人、许穆夫人。

昭伯是卫宣公之子，他在齐国的强迫下和宣姜生下五个儿女。《墙有茨》以卫国上述宫廷秽史为背景，进行讽刺和批判。

全诗三章，均以“墙有茨”起兴。茨，指蒺藜，是一种带刺的蔓草，可以附着于墙壁，具有防护作用。《周易·困》卦叙述的是监狱生活，六三爻辞就有“据于蒺藜”之语，监狱的围墙有蒺藜，以防止犯人越狱。蒺藜有刺，而且比较牢固地附着于墙壁，要把它去掉有一定难度。因此，诗中反复渲染墙壁蒺藜的“不可扫”、“不可襄”、“不可束”。这三个起兴诗句所表达的意义，和蒺藜的自然属性是切合的。

卫国宫廷秽史在当时是远近皆知，这首诗并没有对具体的丑闻加以叙述，而是反复强调它的“不可道”、“不可详”、“不可读”。那么，为什么对这些秽闻不能言说传播呢？诗中逐一给出了答案，因为这些秽闻太丑恶，是从性质上加以界定；因为这些秽闻太多，是从数量上加以渲染；因为这些秽闻令人难以启齿，讲述者本身也会蒙受耻辱，这是从讲述者本身的尊严方面着眼。诗的作者反复强调卫国的宫廷秽闻不能公开言说和加以传播，实际是以不言说、不传播的方式对它进行揭露批评，这比具体叙述宫廷秽史更能激发读者的联想，批评的力度更大。

诗中反复出现中冓一词，通常解释为宫廷内部或内室、卧室，韩诗训为中夜。中，指的是内部，具体指宫中、宫内。冓，甲骨文是两鱼相交之形，冓是媾的初文，其本义就是交媾，引申为婚媾。因此，诗里所说的中冓，指的是宫中男女交媾之事，具体针对卫国的宫廷秽史而言。

《诗》毛序称：“《墙有茨》，卫人刺其上也。公子顽通乎君母，国人疾之而不可道也。”这种解释基本合乎事实。

四、《载驰》、《泉水》

春秋前期最后阶段，卫国的君主卫懿公（前 668—前 661 在位）是一位荒亡之君，《左传·闵公二年》写道：

冬十二月，狄人伐卫，卫懿公好鹤，鹤有乘轩者。将战，国人受甲者皆曰：“使鹤，鹤实有禄位，余焉能将？”

狄人攻破卫国，杀死卫懿公，卫人立戴公于漕。不久戴公死，卫人又立文公。许穆夫人闻知国难，前往吊唁，半路被许人追回，因作《载驰》一诗。具体记载见于《左传·闵公二年》。在此期间，许穆夫人还作了《邶风·泉水》。

这首诗按时间顺序展示出许穆夫人的情感变化、心路历程。她先是急忙驱车赶路，“驱马悠悠”既是说道路遥远，又暗示心情的沉重。受到许人的阻拦，她又陷入忧郁。接着她又表示自己归国吊唁的想法不会改变，许人的做法是幼稚的。最后一章表示她对故国的深切关心，考虑向哪个大国求援。

许穆夫人是《诗经》中有案可稽的唯一的诸侯国女诗人，也是现今所知古代第一位明确留下姓氏的女诗人。诗歌抒发了她的无奈，同时又充满自信。她认为自己回国吊唁并没有做错，许国贵族的见识远在自己之下，她有能力使卫国转危为安。许穆夫人是一位有远见卓识并很有个性的贵族女性，在国难当头之际表现出的责任感和勇气丝毫不比男性贵族逊色，是一位巾帼不让须眉的角色。

《左传·闵公二年》记载：“许穆夫人赋《载驰》，齐侯使公子无亏帅车三百乘，甲士三千以戍曹。”许穆夫人这首诗在当时就产生了很大影响，作为重要的事件被记录下来。

《载驰》的篇章结构在《国风》中比较特殊，它各章的句数不是整齐一致，而是根据奇数章和偶数章配置不同的句数。第一、三章各六句，第二、四章各

八句。显然,奇数章和偶数章是按不同的曲调演唱。

《邶风·泉水》作于同一时期,也是出于许穆夫人之手,取材和《邶风·载驰》相同,叙事更加完整。《载驰》只是截取赴卫途中被迫返回的片段,《泉水》则是对事件的全过程依次加以叙述。首章叙述诗的作者许国与“诸姬”谋划返回卫国事宜,第二章展示送行场面及自己返回卫国的打算,第三章讲述半途受阻,最后一章抒发自己对卫国的怀念及无奈。结尾两句是“驾言出游,以写我忧”,把内心的抑郁表达得很充分。

五、《氓》

这首诗出自《卫风》。《诗》毛序称:“《氓》,刺时也。宣公之时,礼义消亡,淫风大行,男女无别,遂相奔诱。华落色衰,复相弃背。”毛序把这首诗认定为作于卫宣公时期,没有充分的证据。不过,《氓》确实是春秋前期的作品,诗中两次提到渡过淇水,是作于朝歌一带的卫国诗歌。

这是一首弃妇诗,通篇以被休弃女性的口吻进行叙述。

作品以《氓》为题,诗中的氓是古代文学史上最早的经商者的形象。他在婚前的虔诚和婚后的负心形成鲜明的对比,让人觉得他有行骗的嫌疑。他只重视女方对自己的经济价值而没有真情实意的投入。女方觉得自己像一件商品被出卖,被榨取了价值即被抛弃。中国古代以农立国,重农抑商。诗中的氓作为以成品换原料的小商贩,带有狡诈的品性,他的这种角色对后代刻画商人形象有深远的影响。古代小说《杜十娘怒沉百宝箱》是这类作品的代表。

弃妇追述她与氓由订婚、结婚到被休弃的全过程,结尾又回忆他们从小青梅竹马的经历。这首诗虽然以抒情诗的形式出现,但其中叙事占很大的比重,跨越的时间段较长,具有完整的情节。

弃妇在倾诉过程中,有几种事象反复出现,强化了叙事和抒情的效果。

一是淇水。先是“送子涉淇”,中间是“淇水汤汤,渐车帷裳”,最后感慨“淇则有岸”,自己的幽怨却永远不能休止。三次出现淇水,所涉及的事象、抒发的感情却不相同。

二是桑。用桑树来比喻弃妇本身由青春焕发到芳华已逝的转变,由鸠食

桑葚引出女子对负心男子的沉迷,充满了沉痛和悲哀。

三是车。先是登上高墙,盼望恋人驱车而来,接着是“以尔车来,以我贿迁”。把自己的嫁妆奉献给对方,最后是“淇水汤汤,渐车帷裳”。期盼、付出、受伤,弃妇的命运通过车辆三次出现清楚地展示出来,其中的苦辣酸甜都装到了车里。

《氓》和《邶风·谷风》都是出自卫国的弃妇诗,它们奠定了古代弃妇诗的基本模式。一是女方无辜,男方三心二意,女方是受害者。二是男方休妻是在家庭富裕之后,是富易妻。三是弃妇付出甚多,得到的却是恶报,没有公平可言。四是把婚前、新婚甜蜜情景和被休弃的凄惨结局进行对照,形成巨大的反差。

六、《有狐》、《竹竿》

这两首诗以淇水为背景,都以女性的口气进行叙述,表达女性的心理和情感。两首诗中的女主角均是面对淇水触景生情,是作于春秋前期的卫国诗歌。

《有狐》出自《国风·卫风》,叙述一位男子涉渡淇水的场景,表达对他的同情和怜惜。

渡口是人来人往的地方,也是一道独特的风景线,这首诗和《邶风·匏有苦叶》都是以渡口为背景。

诗中首先出现的是舒缓行进的狐狸,引出那位涉水的男子。狐狸渡水事象在《周易·未济》卦辞中已经出现:“小狐汔济,濡其尾。”小狐狸涉水将要到达对岸,尾巴被水沾湿。狐狸渡水是古人关注的事象,因此这首诗以狐狸缓慢行走起兴,然后叙述男子渡河。

首章叙述男子在石堰上涉渡淇水。石堰是水坝,水可以从石缝间和石坝上流过,从石堰上涉渡水很浅,撩起下裙就可以。《邶风·匏有苦叶》所说的“浅则揭”,指的就是这种情况。《郑风·褰裳》也写道:“子惠思我,褰裳涉溱。”“子惠思我,褰裳涉洧。”这里所说的都是撩起下裙涉渡浅水。《有狐》中的男士在石堰上涉渡淇水,他应该撩起下裙,可是,“之子无裳”,须要褰裳时他无裳可褰。

第二章叙述那个男子在渡口涉水,即《邶风·匏有苦叶》所说的“深则厉”,即把带子系在腰间渡水。《有狐》中的厉指渡口,较石梁上的水要深,因此应当把带子束在腰间以固定衣服。《诗经》中的厉字,兼有渡水和腰带两种含义。《小雅·都人士》:“彼都人士,垂带而厉。”这里的厉,指腰带下垂部分飘动的样子。扬雄《方言》卷四:“厉谓之带。”厉和腰带可以互训,因此,《有狐》提到深水涉渡是感慨“之子无带”,应当以带束腰时他却无带可束。

第三章叙述那位男子已经涉水完毕走到河岸,按理应穿上衣服,可是,他在应当穿衣之际却无衣可穿,这里的服指的是上衣。

诗中出现的男子既无下裙,又无腰带,也没有上衣,是一位没穿外衣,没扎腰带的男子。在对他的涉水情况进行叙述时,淇水的空间位置按照梁、厉、侧的顺序进行排列,对于男子的服装匮乏情况则是从下到上进行列举,依次是裳、带、服。

这首诗的宗旨比较隐晦,需要通过对具体事象的辨析加以揭示。诗中用狐狸起兴,引出渡水的男子,把男子和狐狸联系在一起。类似情况还见于《齐风·南山》:“南山崔崔,雄狐绥绥。鲁道有荡,齐子由归。既曰归止,曷又怀止?”郑玄笺:“雄狐行求配偶于南山之上,形貌绥绥然。”这首诗和《卫风·有狐》采用的都是象征手法,狐作为男性求偶者的形象出现,所用的语言也极其相似。对于《卫风·有狐》,郑玄笺写道:“时妇人丧其妃耦,寡而忧。是子无裳,无为作裳者,欲与为室家。”朱熹集注:“绥绥,独行求匹之貌。……有寡妇见鳏夫而欲嫁之,故托言有狐独行而忧其无裳也。”诗中的男子未必是鳏夫,对于他表示同情的女子也未必是寡妇。但是,郑玄、朱熹断定诗中的狐狸是男性求偶者的形象,是符合诗的本义的。这首诗是以女性的视角和语气,展示男性求偶者的形象,表达对他的怜惜之情。

《竹竿》出自《卫风》。《诗》毛序称:“《竹竿》,卫女思归也。”这是认定本诗是卫女在外地思念故土,从诗的情景考察,毛序难以成立。《竹竿》全诗如下:

籊籊竹竿,以钓于淇。岂不尔思?远莫致之。

泉源在左，淇水在右。女子有行，远兄弟父母。

淇水在右，泉源在左。巧笑之瑳，佩玉之傃。

淇水滢滢，桼楫松舟。驾言出游，以写我忧。

诗中出现的主角自称：“女子有行，远父母兄弟。”她是嫁到卫国的女性，在淇水垂钓，思念远方的亲人。其中提到的泉源、淇水，都在朝歌附近。泉源是淇水的一条支流，具体记载见于《水经注·淇水》。泉源在朝歌北，淇水在朝歌南，故有左右之称。

诗的主角是位妇人，她“巧笑之瑳，佩玉之傃”。瑳，指笑时露出洁白的牙齿，瑳指洁白。《邶风·君子偕老》描写贵妇人时写道：“瑳兮瑳兮，其之展也。”展，指白纱制的罩衣。瑳，言其洁白。“佩玉之傃”，傃，谓众多，贵妇人身上的佩玉不是一块，而是多枚，所以走起路来铿锵作响。

春秋早期的卫地诗歌，不但出现众多的女性，而且以描写女性见长。《硕人》对庄姜的形貌描写生动传神。至于《氓》、《载驰》、《泉水》、《有狐》，以及这首诗对女性心理的刻画，也都达到惟妙惟肖的程度。擅长表现女性，是春秋前期卫地诗歌的一个重要特色。

《竹竿》结尾一章先是展示淇水上精制的船和桨，然后说出要驾船出游，以宣泄忧愁。《邶风·柏舟》称：“泛彼柏舟，亦泛其流。”《邶风·二子乘舟》称：“二子乘舟，泛泛其景。”《邶风·柏舟》云：“泛彼柏舟，在彼中河。”泛舟事象在卫地诗歌中出现的频率很高，而且都和忧愁结下不解之缘，这是卫地诗歌又一特色。

七、《桑中》

《邶风·桑中》反复提到淇水，男主角在那里从事采集工作。这首诗也是春秋前期卫地的作品。

本诗是青年男子以采摘活动为背景所唱的情歌。全诗三章，采用重复演唱的方式，每章前四句采用一问一答的方式，点明劳动的地点和所思的对象。各章后三句完全相同，用了期、约、送三个动词，叙述男女双方由相约聚会到送别的全过程。本诗出现三个地点：桑林、上宫、淇之上，分别表示双方相约、

聚会、告别的场所。这首诗格调清新,带有鲜明的民歌特征。《桑中》一诗采用重复叠唱的方式,但是,三章的排列次序有着内在的逻辑。从采摘对象来看,依次是唐、麦、葑。唐是蔓生,附于其它植物,往往能伸展到高处。麦是农作物,生在地上。葑是萝卜,叶子在地面,根茎在地下。采摘的对象是按照从高到低的次序排列。再从采摘的地点来看,依次是沫之乡、沫之北、沫之东。沫之乡是总体方位,后二者则是具体方位,空间的排列顺序遵循的是先总后分的顺序。诗中出现的女性依次是美孟姜、美孟弋、美孟庸。春秋时期,姜姓之女最高贵,显然,诗中的女性是按照身份由高到低的顺序进行排列,和采摘对象的排列方式相合。

诗中出现的女性分别是孟姜、孟弋和孟庸,都是家中的长女,前面又冠以“美”字,以突出其可爱动人。姜姓是炎帝的后裔,春秋时期齐国君主姜姓,是姜太公的后裔。姜姓是著姓,姜姓美女是大家闺秀。其余孟弋、孟庸,清人马瑞辰《毛诗传笺通释》卷五加以考证,弋是姒姓,出自夏族,是禹的后人。庸是閭姓,是卫地的著姓。^①这个结论虽然有待于进一步考证,但姜、弋和庸都是当地的高门望族是无疑的。

《桑中》是首情歌,由此而来,桑中、桑间后来成为指代男女之情的专用名词。《左传·成公二年》记载,楚国巫臣携带美妇夏姬私奔他国,中途遇到楚国大臣申叔跪。申叔跪对巫臣调侃道:“异哉!夫子有三军之惧,而又有桑中之喜,宜将窃妻以逃者也。”这里就是用《桑中》的典故。此事发生在公元前589年,当时《桑中》之诗就已为楚国大夫所熟知,依此推断,这首诗至迟春秋之初就已产生,甚至更早。

在儒家的典籍和传统文人那里,桑间、桑中通常都作为贬义词用。《礼记·乐记》写道:“桑间濮上之音,亡国之音也。”桑间之音,指的就是《桑中》这类情歌,《乐记》对它持彻底的否定态度。班固在《汉书·地理志下》写道:“卫地有桑间濮上之阻,男女亦亟聚会,声色生焉,故俗称郑卫之音。”班固也是对《桑中》这首情诗予以排斥。

司马相如创作的《美人赋》,运用《桑中》的典故。司马相如充分开发《桑

^① 马瑞辰:《毛诗传笺通释》,第59页。

中》等诗的文化资源,大肆渲染铺陈途中的艳遇。尽管《美人赋》的主角并未沉溺于男女之间的柔情,翻然高举,但是,《桑中》诗成为原型所起的作用是很明显的。

春秋前期,卫国的诗歌创作出现高潮,留下一批有具体写作时段可考的作品。早期的《淇奥》、《硕人》继承西周《雅》诗传统,反映的是治世之象。后来相继出现的作品,或是反映宫闱之乱,内忧外患,或是表现女性的悲惨命运和微妙情感世界,还有的是以两性交往为题材。后来出现的这些作品多数属于变风。正因为如此,后来儒家把它和郑风相提并论,称为亡国之音,桑间濮上成了淫诗的代名词。

第四节 和齐襄公、文姜相关的齐国诗歌

春秋前期齐国有具体写作时段可考的诗歌,集中产生在鲁桓公逝世之际和鲁庄公在位的前几年,其内容多与齐襄公、文姜的暧昧关系有牵连。这些作品都收录在《国风·齐风》中,它们分别是《南山》、《敝笱》、《载驱》和《猗嗟》。

一、《南山》

先看《南山》。这首诗讽刺齐襄公与文姜的淫乱之行,同时对于鲁桓公也有微辞。

齐襄公与其同父异母妹文姜通奸,鲁桓公三年,文姜嫁到鲁国,成为桓公夫人。十八年,鲁桓公和文姜前往齐国,他发现文姜的奸情,并加以斥责。文姜将此事告诉了齐襄公,襄公恼羞成怒,派公子彭生杀死桓公。事见《左传》的相关记载。

关于这首诗的写作年代,陈奂《诗毛氏传疏》写道:

桓公十八年《左传》云:“公会齐侯于泺,遂及文姜如齐。齐侯通焉。公谪之,以告。”《管子·大匡》篇亦云:“会泺,文姜通于齐侯。”案:此即

淫妹之事，则作在会泺之后矣。^①

考之以《春秋》、《左传》的记载，陈旻的说法是可信的。齐襄公在位期间，桓公十五年、十七年，齐、鲁两国君主有过相会，都是商量会盟、定乱的大事，文姜没有前往。到了桓公十八年，两君相会才有文姜参与，导致桓公被害。这首诗应作于桓公被害之后，因为此前还见不到文姜自鲁返齐的记载。

诗的首章以“南山崔崔，雄狐绥绥”起兴，暗刺齐襄公。南山，当指齐国首都临淄南面的牛山，在当时是一座名山，《孟子·告子上》提到过它，《晏子春秋·内篇·谏上》反复以牛山为背景讲故事，并暗示牛山在临淄之南。以南山起兴，后面又提到齐子，这就把空间方位锁定在齐地。“有狐绥绥”之语还见于《卫风·有狐》，所出现的是男性求偶者角色。《齐风·南山》是以“有狐绥绥”象征齐襄公，暗示他与文姜的暧昧关系。接着，作品转入对文姜的揭露。称文姜为齐子，这是当时的语言习惯，《左传·桓公三年》写道：

凡公女嫁于敌国，姊妹则上卿送之，以礼于先君；公子则下卿送之；于大国，虽公子，亦上卿送之。

这里的公子指国君的女儿，此种称呼到战国依然存在。《战国策·中山策》：“公何不以公子倾为妻？”公子倾是魏文侯之女，故称公子。既然国君的女儿称为公子，文姜是齐僖公之女，出自齐国，当然可以称为齐子。

《南山》一诗对文姜的揭露和讽刺集中在她返回齐国与齐襄公淫乱一事。按照当时的婚俗，女子出嫁到其它诸侯国，如果没有特殊原因，不能返回父母之邦。文姜违背这种惯例，因此受到非议。诗的第一、二章反复提到“鲁道有荡，齐子由归”，“鲁道有荡，齐子庸止”，意谓你既然从这条大道上嫁到鲁国，就不应该还对齐襄公怀有旧情，就不应该从这条大道返回齐国。诗的第三章以“葛屨五两，冠綌双止”起兴，是说从头上的帽带到脚上穿的鞋子，都是两个为一对，言外之意，人间夫妇也应该如此，文姜的越轨行为不合常理，有伤风化。

^① 陈旻：《诗毛氏传疏》卷二十六。

作品第三、四章是责备鲁桓公同意文姜和他一道前往齐国，以致酿成杀身之祸。这两章开头所采用的都是比兴手法，用艺麻、析薪引出和比喻桓公和文姜的婚姻。种麻要有东西向或南北向的田垄，劈柴要用斧头，以此引出和比喻婚姻必告父母，要有媒介。鲁桓公迎娶文姜在这两方面都没有欠缺，是遵从父母之命、媒妁之言行事，是明媒正娶。既然如此，他不应该因这桩婚姻而走入困境，更不应该顺从文姜的意愿把她带回齐国。这是《南山》一诗后两章的主旨，诗的作者对鲁桓公有责备，也有同情。其中所用的“析薪如之何？匪斧不得”的比兴，类似意象还见于《豳风·伐柯》：“伐柯如何？匪斧不克。娶妻如何？匪媒不得。”可见这类意象在当时覆盖的地域很广。

鲁桓公不应该把文姜带回齐国，当时鲁国朝廷内部的申繻就曾出面制止。《左传·桓公十八年》有如下记载：

十八年春，公将有行，遂与姜氏如齐。申繻曰：“女有家，男有室，无相渎也，谓之有礼。易此，必败。”

鲁桓公没有听从申繻的劝告，结果是有去无归，在齐国惨遭杀害。

鲁桓公被杀之后，文姜继续与齐襄公保持暧昧关系，经常到齐国与其相会。《春秋》、《左传》记载的见于庄公元年、二年、四年、五年、七年。《诗经·齐风》的《敝笱》、《载驱》，都是以文姜来往于齐鲁之间为背景，可与《南山》一诗相互参照。

二、《敝笱》

《敝笱》全诗如下：

敝笱在梁，其鱼魴鰈。齐子归止，其从如云。

敝笱在梁，其鱼魴鰈。齐子归止，其从如雨。

敝笱在梁，其鱼唯唯。齐子归止，其从如水。

笱，指捕鱼的竹笼，放在水中的石梁上以捕鱼。捕鱼的笼已经陈旧，但却有许

多鱼进入其中。全诗三章,均以这种事象起兴,暗示文姜返回齐国与齐襄公的幽会,并且有许多随行人员。游鱼进入破旧的竹笼,是一种不正常的现象,以此讽刺文姜与齐襄公的幽会违背礼法。鲂、鳢、鰪都是鱼名,其中鰪指鮠,一种大鱼。《陈风·衡门》:“岂其食鱼,必河之鲂?岂其娶妻,必齐之姜。”鲂是一种名贵的鱼,用来比喻高门望族的姜姓美女。鳢,指鲢鱼。《诗经·小雅·采绿》:“其钓维何?维鲂及鳢。”鳢与鲂并列,也是一种名贵的鱼。诗中是以名贵的鱼暗示文姜的高贵出身,鱼类的名贵与竹笼的破旧形成鲜明的对比。“其鱼唯唯”,唯唯,顺从之象。名贵的鱼是顺从地进入破旧的竹笼,暗示文姜主动返回齐国与齐襄公幽会。这种暧昧关系违背礼法,按理来说只能偷偷摸摸进行,文姜却带着众多的随从而来,实在是明目张胆,匪夷所思。

三、《载驱》

《载驱》一诗全是采用直赋其事的笔法。首章写道:

载驱薄薄,萑茀朱鞞。鲁道有荡,齐子发夕。

第一句是驱车急忙奔走之象,第二句描写文姜所乘车辆的华美:车厢铺着竹席,周围用去毛的兽皮遮蔽,并且染成红色。第三句描写鲁国通往齐地大道的宽阔平坦。最后一句交待文姜前往齐国的时间:“齐子发夕。”发,出发。夕,指一年的末季,或一月的下旬。《荀子·礼论》:“然后月朝卜日,月夕卜宅,然后葬之。”夕,指年的末季或月的下旬。《春秋》所载文姜在桓公逝世后,鲁庄公在位期间与齐襄公相会共四次:“二年冬,十有二月,夫人姜氏会齐侯于禚。”“四年春王二月,夫人姜氏享齐侯于祝丘。”五年,“夏,夫人姜氏如齐师。”“七年春,夫人姜氏会齐侯于防。”文姜这四次赴齐,只有庄公二年那次在一年的末季,是在冬天。“齐子发夕”,当是指此次出行。另外,从“萑茀朱鞞”的描写来看,用去掉毛的兽皮遮蔽车厢,为的是防寒,夏季、春季不会如此。由此可证,《载驱》一诗作于鲁庄公二年(前692),与《南山》的写作时间相隔一年。

《载驱》后三章的前两句分别描写文姜返回齐国时车马的整齐、随行人员

的众多及响动之大。后两句则是叙述文姜的快乐悠闲：“齐子岂弟”、“齐子翱翔”、“齐子游遨”，她丝毫没有顾忌，而是悠然自得，其乐陶陶。这些描写和《敝笱》多有相似，都是通过具体事象讽刺文姜。

四、《猗嗟》

《齐风》与文姜、齐襄公有牵连的作品还有《猗嗟》，但这首诗没有出现文姜，而是以鲁庄公为主角，赞扬鲁庄公的体壮貌美，能舞善射，以及他的威仪风度。

鲁庄公是鲁桓公与文姜所生之子，关于他的命名情况，《左传·桓公六年》有详细记载。《史记·鲁周公世家》记载：“夫人生子与桓公同日，故名曰同。”庄公与他父亲的生日相同，带有传奇性和偶然性，因此《左传》对他的命名经过记载甚详细。

《齐风·猗嗟》对于鲁庄公的风采作了多方面的展示，但具体手法上有所不同。

首先展示鲁庄公强健的体魄和挺拔的身材。对于其健壮的体魄，以一个“昌”字加以概括，凸现其生命力的旺盛。昌，本是太阳升起之象，用它来表现人的生命力朝气蓬勃，无疑是最准确恰当的词语。接着是描写鲁庄公挺拔的身材：“顾而长兮，抑若扬兮。”他身材修长，即使作按抑之态依然如同平常人的挺胸抬头，由此可见其高大。《邶风·简兮》有“硕人俣俣”之语，《卫风·硕人》有“硕人其颀”之句，这两处出现的硕人都是身材魁梧，既高大又茁壮。而《齐风·猗嗟》在描写鲁庄公时没有称他为硕人，而是突出他的颀长挺拔，是一具苗条的身材。这首诗还赞扬鲁庄公的“舞则选兮”，起舞合乎节拍，动作整齐有序，采用的是一笔带过的笔法。

《猗嗟》反复加以赞美的是鲁庄公的眼睛和射艺，分置于三章。先看对眼睛的描写：首章言其“美目扬兮”，瞳子乌黑发亮，引人注目。第二章写道：“猗嗟名兮，美目清兮。”赞美他眼睛大，目光澄澈晶莹，很有魅力。名，这里指大，用的是它的特殊含义。《庄子·人间世》：“宋有荆氏者，宜楸、柏、桑。其拱把而上者，求狙猴之杙者斩之；三围四围，求高名之丽者斩之。”《礼记·杂记下》：“凡宗庙之器其名者成，则衅之以豝豚。”这两处所说的名，指的都是大。

《猗嗟》第三章又有“清扬婉兮”之语，清指目光澄澈，扬，指瞳子黑亮，清扬合在一起展示。这首诗对眼睛的描写采取的是先分后合的方式，从多个侧面突出鲁庄公的明眸秀目。

再看对射艺的描写。首章写道：“巧趋踰兮，射则臧兮。”这是说走进赛场时步调很有节奏，显得风度翩翩。至于对射艺则是从总体上加以概括，没有进行具体描写。第二章写道：“终日射侯，不出正兮。”这是强调他箭无虚发，射得很准确，从早到晚射箭都正中靶心。第三章的“射则贯兮”，则是突出射出的箭很有力度，能射穿靶子。至此，对于鲁庄公精湛射艺的展示基本完成，把他射箭时的风度、准确性、力度全面地显示出来。

关于这首诗的写作年代，主要有两种说法。陈奂《诗毛氏传疏》写道：

吴惠士奇《春秋说》云：庄四年春二月，夫人姜氏飨齐侯于祝丘。其年冬，公及齐人狩猎于禚。齐有《猗嗟》之诗，为庄公狩而作。^①

惠士奇《春秋说》所录鲁庄公四年的两件大事，载于《春秋》和《左传》，其中冬狩一事是鲁庄公首次与齐人的正式交往。照此说法，这首诗作于鲁庄公四年。

陈子展《诗经直解》卷八引惠周惕《诗说》有如下一段：

《猗嗟》之咏庄公也，先辨其长短，次审其美目，终得其趋踰步武弯弓执矢之状。非亲见而环观之，不能详悉如是。是为鲁庄公适齐时所作可知也。按庄九年，公及齐大夫盟于蔦，是时齐桓公尚未立也。十三年春，与齐侯会于北杏，冬又盟于柯，十五年又盟于鄆，皆未至齐也。二十一年夫人姜氏薨。二十二年始如齐纳币，二十三年如齐观社。庄公如齐惟此。以意求之，当在纳币之年，盖文姜薨之明年也。^②

① 陈奂：《诗毛氏传疏》卷二十六。

② 陈子展：《诗经直解》，第315页。

照此说法,《猗嗟》一诗作于庄公二十二年。惠周惕是惠士奇之父,惠栋的祖父,惠周惕父子对于这首诗产生的年代看法不同,所以定的时段前后相差十八年。那么,哪种说法更贴切历史实际呢?这还要从《猗嗟》一诗内部寻找根据。

《猗嗟》诗中刻画的鲁庄公,是一位年轻人的形象。无论对他的体貌的渲染,还是对他射艺的展示,都显得朝气蓬勃,充满生机和活力。鲁庄公生于鲁桓公六年(前706),到鲁庄公四年(前690)与齐人狩猎,他刚满十六岁,是一位少年。如果下推到鲁庄公二十二年(前672),他到齐国去纳币定亲,那时他三十四周岁,已经是位成年人。依此推断,这首诗写于鲁庄公四年的可能性较大。

《春秋·庄公四年》记载:“冬,公及齐人狩于禚。”《公羊传》、《穀梁传》俱作“狩于郛”,并指出齐人为齐侯,即齐襄公。从辈分上论,齐襄公是鲁庄公之舅,《猗嗟》诗中称“展吾甥兮”合乎当时齐国君臣的口气。如果把写作年代断为鲁庄公二十二年,当时鲁庄公已经三十四周岁,登国君之位长达二十二年之久,齐国君臣再以外甥称呼已不大可能。

鲁庄公四年与齐襄公狩猎于禚,或作郛,其地位于今山东武城附近,在今济南西南百里左右,属于齐地。此次狩猎是庄公初次入齐,自然引起齐人的关注。狩猎之前进行射箭训练或比赛,也是情理之中的事。综观《猗嗟》全诗,是以射箭场面为背景展开的。对于一名射手而言,周围的人对他的关注有三:一是身材高低,二是视力如何,三是射艺优劣。这三个焦点,成为作品重点展示的对象,对于鲁庄公的刻画主要从这三个方面展开。

春秋前期齐国与齐襄公、文姜兄妹有关联,且具体写作时段可考的诗歌,都作于鲁桓公末年和庄公前期。《南山》作于鲁桓公十八年(前694),《载驱》作于鲁庄公二年(前692),至于《敝笱》,至迟不应晚于鲁庄公七年(前687),即文姜最后一次返回那年。歌颂鲁庄公的《猗嗟》,则是庄公四年(前690)。

春秋前期齐国有具体写作时段可考的诗歌,其中三首是讽刺诗,一首是赞美诗,在艺术上都是非常成熟的作品。《南山》、《敝笱》兼用赋比兴,《载驱》和《猗嗟》全是直赋其事,各种艺术手法的运用都很高超。三首讽刺诗和卫地的讽刺诗相比,显得蕴藉含蓄,而不是直接斥责,是在铺陈描写的表象之

下潜藏讥刺。

第五节 反映狩猎兵戎为主的郑诗

郑国春秋早期有具体时段可考的诗歌数量有限,但涉及的题材却较多,同样带有史诗的性质。

一、《叔于田》、《大叔于田》

《郑风》有《叔于田》和《大叔于田》,都是描写大叔狩猎的诗歌。大叔即共叔段,是郑庄公的弟弟。因为与庄公争夺君主之位,兄弟兵戎相见。大叔战败,逃亡到共地。对此,《左传·隐公元年》有详细记载。这两篇作品都把大叔作为赞美对象,确定无疑作于鲁隐公元年(前722)之前,是春秋前期较早的作品。《叔于田》全诗三章,首章如下:

叔于田,巷无居人。岂无居人,不如叔也,洵美且仁。

这几句诗采用夸张渲染的笔法,凸显共叔段的出色才能和优秀品质。他出行狩猎时许多人前去观看,以至于达到“巷无居人”的程度,表现出人们对他的拥戴。结尾两句诗把共叔段和小巷的居民相比,颂扬他的美好仁爱。后两章和首章相似,只是改换少数词语,结尾分别称赞共叔段“洵美且好”、“洵美且武”,好,指柔顺;武,指威武。《左传·隐公元年》出现的共叔段是政治野心家角色,《叔于田》则把他刻画成文武兼备,且有美德懿行的光辉形象。

再看《大叔于田》。

这首诗描写郑庄公之弟大叔段的狩猎场面,从多个方面展示出当时的狩猎习俗,具有重要的文化和文学价值。

大叔狩猎用于驾车的马或是“乘黄”,或是“乘鸞”,是黄色或是黑白毛色相杂的马。黄色通常用于休闲时的服装或马匹。《小雅·车攻》是以周王狩猎为题材,其中有“四黄既驾”的记载,所用驾车的是黄马。参加狩猎的人员是“金舄”,脚穿黄色的鞋。狩猎在当时是一种休闲活动,选择的是黄马。黑

白毛色相杂的马与黄马相接近,也用于狩猎。至于赤马、黑马则没有出现在狩猎活动中。

全诗三章,都提到以烈火焚烧草木的情节,这也是那个时期狩猎的重要方式。通过点燃烈火,把野兽从草木中驱赶出来,以便猎取。这是一种原始的狩猎习俗,对于自然生态所造成的破坏很严重。

大叔“袒裼暴虎”,赤膊与猛虎搏斗,是一项风险极大的狩猎方式,这种场面在先秦典籍中多有记载。《穆天子传》卷五写道:

有虎在葭中。天子将至,七萃之士高奔戎请生搏虎,必全之。乃生捕虎而献之。天子命之为柙,而畜之东虢,是为虎牢。天子赐高奔戎旼马十乘,归之太牢。

高奔戎自告奋勇赤手搏虎,保证不伤害老虎的形体,最终把完整的活老虎献给周穆王,这位力士和勇士得到丰厚的赏赐。

《孟子·尽心下》记载另一位赤手搏虎的英雄冯妇:

晋人有冯妇者,善搏虎,卒为善士则之。野有众逐虎,虎负嵎,莫之敢撓。望冯妇,趋而迎之。冯妇攘臂下车,众皆悦之,其为士者笑之。

最后一句“其为士者笑之”,指冯妇面对众人的微笑,表示自己徒手搏虎稳操胜券,具有大将风度。为,指的是面向、面对。

能够徒手搏虎的是英雄,徒手搏虎成为先秦时期经常出现的话语。《诗经·小雅·小旻》写道:“不敢暴虎,不敢冯河。人知其一,莫知其他。”这几句诗采用比喻的方式,叙述自己对现实政治采取谨慎的态度,因而受到别人嘲笑,认为自己胆小怯懦,其实他有自己的苦恼。《论语·述而》写道:

子曰:“暴虎冯河,死而无悔者,吾不与也。必也临事而惧,好谋而成者也。”

孔子说得很坦率,对于那些赤膊搏虎、徒步涉渡黄河的人,不与他们为伍。孔子不赞成这类冒险行动,表现出对生命的珍爱。

《大叔于田》所展示的赤手搏虎场面很有气势,作了预先的铺垫和充分的渲染。先是叙述大叔驾车技艺的娴熟高超,驾车的马匹富有活力,然后转入对他搏虎的描写。他和猛虎搏斗不但赤手空拳,而且把上衣脱掉,袒露形体。他在与虎的搏斗过程中,原始的生命力得到充分的发挥,最终把老虎擒获。

《大叔于田》中的共叔段不但是赤手搏虎的勇士,而且还擅长驾驭车辆和射箭。诗中对于他的射艺没有具体的描写,而把重点放在御艺的渲染上,主要从两个方面加以描写。一是展示大叔本人驾驭车辆的轻松从容,以“执轡如组”进行形容。驾驭车辆时,如果是四匹马拉车,那么,驭手就要握六根缰绳。马匹在行进时靠拉动缰绳加以控制,如果驭艺生疏,就要总是拉紧缰绳;而对于技艺娴熟的驭手来说,却不会总是处于紧张状态,而是张弛有度,游刃有余。大叔是驾驭的高手,因此,缰绳在他手中如同柔软的丝带,显得轻松自如。类似句子还见于《诗经》其他作品。《邶风·简兮》描写舞师称:“有力如虎,执轡如组。”《小雅·裳裳者华》写道:“乘其四骆,六轡沃若。”沃若,指润泽,松软。《小雅·车鞅》:“四牡骅骝,六轡如琴。”手持缰绳如拨动琴弦,简直是在进行艺术表演。

《大叔于田》在表现共叔段高超的驾驭技艺时,还通过对驾车马匹的描写加以凸现。“两骖如舞”,跳舞要合乎节拍,这里用以形容马匹的协调一致。“两骖雁行”,“两服齐首,两骖如手”,同样是赞美马匹的整齐有序。“两服上襄”,则是突出马匹的生命活力,阔步昂首前行。诗中的“抑轡控忌,抑纵送忌”,是对大叔御艺和射艺的综合概括。轡控指屈曲收敛,而纵送则指向外推进,两者分别指内敛和外放。

《大叔于田》叙述的是狩猎的全过程。首章节奏急促,徒手搏虎是营造热烈高涨的气氛。第二章有张有弛,缓急相济。第三章则是以慢镜头推出,节奏舒缓。

大叔是郑庄公之弟,由于母亲姜氏对他过分宠爱偏袒,使他成为郑庄公的政敌。最终兄弟兵戎相见,大叔兵败,流亡到共地,即今河南卫辉。《大叔

于田》对于共叔段的勇武加以赞扬,大叔赤手搏虎“献于公所”,从中还看不到二人的矛盾。由此推断,此诗当写于兄弟二人尚能友好相处之时。

《左传·僖公三十三年》记载,郑国皇武子向秦国驻守人员下逐客令时说道:“为吾子之将行也,郑之有原圃,犹秦之有具囿也,吾子取其麋鹿,以闲敝邑。”原圃即在郑国境内的圃田泽,在今河南中牟。圃田泽是当时著名的猎场。《诗经·小雅·车攻》叙述周天子狩猎,其中出现“东有甫草”之语,甫草,指甫田的草木。陈奂《诗毛氏传疏》卷七即认定大叔是在圃田狩猎,这种推测较为合理。

二、郑庄公母子所赋诗

《左传·隐公元年》记载,郑庄公战败共叔段,因为怨恨其母武姜偏袒共叔段,“遂置姜氏于城颍,而誓之曰:‘不及黄泉,无相见也。’既而悔之。”后来在颍考叔的感召、指点下,与武姜在大隧中相见:

公入而赋:“大隧之中,其乐也融融。”姜出而赋:“大隧之外,其乐也泄泄。”

郑庄公和武姜所赋的诗都是他们本人所作,这是现在所能见到的春秋时期两人相对吟诵自己所作诗的最早记录。融,字形从鬲。鬲,陶制的炊器,用以加工食物,具有涵容功能。用融融来形容大隧之内的气氛,恰当而巧妙。泄泄,向外发泄之义。用泄泄形容大隧之外的气氛,同样恰切,并且蕴含武姜走出大隧的意义。武姜、庄公母子对唱,化解了多年的家庭积怨,也为考察《诗经》的演唱方式提供了参照。

三、《清人》

作于春秋前期的郑国诗歌还有《郑风·清人》。《左传·闵公二年》有如下记载:

郑人恶高克,使帅师次于河上,久而弗召。师溃而归,高克奔陈,郑

人为之赋《清人》。

当时郑国的君主是文公，他用无限延长服役期的方法发泄对高克的厌恶，结果使他统领的部队溃散，高克被迫逃亡到陈国。

《清人》共四章，首章如下：

清人在彭，驷介旁旁。二矛重英，河上乎翱翔。

清人，当指高克所统领的驻守清邑的士兵。彭，郑国地名，在黄河附近。诗中出现的军队战马健壮，武器精良，但却无所事事，在黄河岸边遨游休闲。其余两章与首章基本相似，只有个别字句有所变动。

《诗》毛序写道：

《清人》刺文公也。高克好利而不顾其君，文公恶而欲远之，不能，使高克将兵而御敌于竟。……公子素恶高克进之不以礼，文公退之不以道，危国亡师之本，故作是诗也。

春秋前期郑国有具体写作时段可考的诗歌，最早的是《叔于田》和《大叔于田》，作于鲁隐公元年（前722）之前。紧接着产生的是郑庄公母子所赋自作之诗，时当鲁隐公元年（前722）。至于《清人》一诗则是作于鲁闵公二年（前660），上距隐公元年半个世纪。

第六节 《召南》的王姬出嫁诗

《召南·何彼秣矣》全诗如下：

何彼秣矣，唐棣之华？曷不肃雍？王姬之车。
何彼秣矣，华如桃李？平王之孙，齐侯之子。
其钓维何？维丝伊缗。齐侯之子，平王之孙。

出嫁的王姬是周平王的孙女，她嫁给齐国君主的公子。《春秋·庄公元年》：“王姬归于齐。”这次是王姬嫁给齐襄公。《春秋·庄公十一年》：“王姬归于齐。”这次是王姬嫁给齐桓公。由此看来，《何彼秣矣》或作于鲁庄公元年（前693），或作于鲁庄公十一年（前683），是召南地区春秋早期的诗歌。

这首诗以唐棣之花起兴，紧接着叙述送嫁的王姬之车。唐棣之花浓密繁多，相互映掩，王姬之车整齐和谐，意谓车辆遮蔽严密，所以用唐棣之花加以象征。唐棣又名郁李，花朵有红有白，桃花红李花白，故称“华如桃李”，渲染出欢乐的气象。以唐棣之花起兴，还见于《诗经·小雅·常棣》：“常棣之华，鄂不韡韡。凡今之人，莫如兄弟。”这是以棠棣的花萼花托紧密相联，引出兄弟之间的情同一体，生命相通，与《何彼秣矣》的取象稍有不同。

诗中道出婚嫁双方的高贵身份，与《卫风·硕人》有相似之处。

作品末章又用钓鱼绳来起兴，引出这桩婚事。用丝钓鱼和男娶女嫁，取其二者相联结之象。

这是《召南》唯一可以确定作于春秋早期的诗歌。

春秋前期是历史的转折阶段，与此相应，该时期的诗歌也呈现出新的发展态势。一方面是《颂》诗消歇而《雅》诗衰落，另一方面，诸侯国的诗歌成为主流，显示出生机和活力。诗的主导风格由西周时期的庄重典雅向清新通俗过渡，同时，诗歌的题材也有新的拓展，诸侯国发生的重要历史事件大量进入作品，生活气息浓郁，现实性更加强烈。

第十章 春秋中期诗歌

春秋中期,指从鲁僖公元年(前 659)到鲁成公十八年(前 573),中间经历鲁国僖、文、宣、成四君,计八十七年。在此期间,随着社会的发展变化,诗歌也出现许多令人注目的新的趋向。春秋中期处在社会转型期,当时的诗歌同样呈现出转型的趋势。无论是诗歌的创作,还是诗歌的接受和传播,都有许多前所未有的新因素、新现象。在春秋前期的基础上,先秦诗歌的演变进入一个重要的过渡阶段。

第一节 易地再创的卫国诗歌

卫国在春秋前期最后一年(前 660)被狄所败,被迫迁都。迁到新地之后,卫国又陆续产生一批诗歌。领导卫国复兴的是卫文公,定都楚丘(今河南滑县东)。作于卫文公时期的诗歌,歌颂这位君主的励精图治、招纳贤才。可以确定作于卫文公时期的诗歌有《定之方中》、《干旄》。

一、《定之方中》

这首诗选自《国风·邶风》,叙述和歌颂卫文公重建卫国都城,励精图治。

公元前 660 年,卫国被狄战败。在宋国和齐国扶持下,卫国遗民先是迁于曹,立卫戴公。戴公死,卫文公继位。对此,《左传·闵公二年》有如下记载:

僖之元年,齐桓公迁邢于夷仪。二年封卫于楚丘。……卫文公大布之衣,大帛之冠,务材训农,通商惠工,敬教劝学,授方任能。元年,革车

三十乘。季年，乃三百乘。

卫文公是一位使卫国复兴的明君，《定之方中》叙述的就是他在楚丘的创业经历。重建卫国首先要营造都城，《定之方中》就是从卫文公在楚丘建筑宫室开始进行叙述。“定之方中，作于楚宫”，这两句诗点明营造都城的时间和地点。定，指定星，又称营室，每年夏历十月中旬到十一月初，黄昏时出现在正南天空，古人在这个时段兴建宫室，营室之名由此而来。这个习俗反映古人天人合一的理念，同时也体现出农业文明的特点，因为这个阶段正是农闲季节，庄稼已经收割并且脱粒入仓，正是大兴土木的阶段。卫文公营建都城合乎礼仪风俗，地点就在齐桓公所选定的楚丘。

卫文公建都之地称为楚丘，相传那里是楚族祖先颛顼的遗址。《左传·昭公十七年》写道：“卫，颛顼之虚也。”卫国建都楚丘，又称帝丘，位于今河南濮阳西南，滑县以东，那里有颛顼城，因此《定之方中》诗中反复提到楚宫、楚室、楚。

卫文公在楚丘营建宫室，先是“揆之以日”，根据日影确定方位。宫室建成后，又栽植多种树木，显示出卫文公的深谋远虑，他要使卫国长治久安。关于“爰伐琴瑟”，有的解为要用栽植的树木作为制造琴瑟的材料。从实际情况考虑，他所栽植的树木成材周期都比较长，用它们制造乐器是很遥远的事情。所以，“爰伐琴瑟”，应指弹瑟鼓琴。伐，指敲击，弹奏，而不是指砍树。宫室落成是重要的典礼，要以多种方式进行庆祝。《诗经·小雅·湛露》描写宫室落成典礼的场面。其中有“厌厌夜饮，不醉无归”之语，参加典礼的人进行夜饮，尽兴而归。另据《左传·隐公五年》记载：“九月，考仲子之宫，将万焉。公问羽数于众仲。……于是初献六羽，始用六佾也。”鲁国为惠公夫人所建的庙落成，在举行庆典的时候表演万舞。《商颂·那》写道：“庸鼓有馛，万舞有奕。”表演万舞以鼓声伴奏。《邶风·简兮》描写表演万舞的领队“左手执籥”，万舞所用的乐器还有籥。《定之方中》的宫室落成典礼只提到琴瑟，这和卫国重建时的条件有关。《左传·闵公二年》叙述卫国在曹地重建情况时写道：

齐侯使公子无亏帅车三百乘，甲士三千人以戍曹。归公乘马，祭服五称，牛羊鸡狗皆三百与门材。归夫人鱼轩，重锦三十两。

卫国重建时的主要物资都是齐国提供的，但没有提到钟鼓乐器之类。卫国当时物资匮乏，因此，宫室落成只能用琴瑟这类乐器进行表演，钟鼓之类的乐器尚且不具备，称得上是因陋就简。

《定之方中》的第二章，叙述卫文公的励精图治，勤于政事。他先是登高远望，想要视察桑田，占卜的结果是出行吉利。于是，他在雨后披星出行，黎明即前往桑田视察。诗的结尾赞扬他正直、诚实而又有远见，是一位明君。最后一句着意点出“騋牝三千”，高大的母马多达三千匹。马是国力的象征，马匹数量的多少是国力强弱的体现。卫文公为了使卫国迅速强大起来，大量蓄养母马，以便繁殖出更多的马匹。他的愿望果然实现，正如《左传·闵公二年》记载的那样：“元年，革车三十乘。季年，乃三百乘。”卫文公在位二十五年，经过长期的努力，终于使卫国得以复兴。《左传·僖公二十八年》所载晋楚城濮之战，“晋车七百乘”，晋国经过这次战役成为了霸主，它的兵力是七百乘战车。卫文公卒于鲁僖公二十五年，下距城濮之战三年，当时卫国已拥有战车三百乘，达到中等诸侯国的水平。

二、《干旄》

《邶风·干旄》全诗如下：

孑孑干旄，在浚之郊。素丝纆之，良马四之。彼姝者子，何以畀之？
孑孑干旄，在浚之都。素丝组之，良马五之。彼姝者子，何以予之？
孑孑干旄，在浚之城。素丝祝之，良马六之。彼姝者子，何以告之？

诗中反复提到“在浚之郊”、“在浚之都”、“在浚之城”，这首诗确定无疑作于浚地。卫文公时迁都楚丘，浚地在楚丘东。

关于这首诗的宗旨，《诗》毛序称：“《干旄》，美好善也。卫文公臣子多好善，贤者乐告以善道。”这是说《干旄》是卫文公臣子得到贤者传授的善道，是

贤者主动到好善的臣子那里去,以善道相告。由此看来,《干旄》当作于卫文公时期。

马瑞辰《毛诗传笺通释》卷四对该诗有如下解说:

《左传》引逸诗“翘翘车乘,招我以弓”,又曰:“旃以招大夫,弓以招士,皮冠以招虞人。”《孟子》:“庶人以旂,士以旂,大夫以旌。”是古者聘贤招士多以弓旌车乘。此诗之干旄、干旗、干旌,皆历举召贤者之所建。^①

这首诗的作者是手持旗帜前往招纳贤士,作品对于旗帜的形制反复加以渲染:旗竿著以旄牛尾,旗面有鹰鸟图案,旗上饰以鸟羽。此种渲染意在表现对于招纳贤士这件事的高度重视,并且是依礼行事。诗中出现的良马时而四匹,时而五匹,最后是六匹。从出现的马匹数量判断,这是将要送给所招纳贤士的礼品,而不是为诗的作者驾车的马,因为驾车不可能用五匹马,常见的是四匹驾车。

作品对于所要赠给对方的马只是简略以“良”字加以提示,而对马缰绳的编织则是具体叙述,是用白色丝线精心编织,体现出招贤纳士的诚心。

这首诗各章后四句之间形成依次递升的趋势。“纼之”,是把多条丝线相比并。“组之”,是用多条丝线进行编织。“祝之”,则是把已经编织好的丝带按照马缰绳的长度截断。祝指截断,用的是它的特殊含义。《穀梁传·哀公十三年》:“吴,夷狄之国也,祝发文身。”祝发,谓断发。另一组递进排列的句子是“四之”、“五之”、“六之”,数量逐渐增多。第三组递进排列的句子是“畀之”、“予之”、“告之”。“畀之”,指普通的给予、送出。《诗经·小雅·巷伯》中的“投畀豺虎”、“投畀有北”、“投畀有昊”,其中的“畀”就是指普通意义上的送出。“予之”,指带有施惠性质的给予,体现的是爱心。“告之”,指请之,恳请贤士出山入朝,告,谓请求。《仪礼·乡饮酒礼》:“征唯所欲,以告于先生君子,可也。”《国语·鲁语上》:“国有饥馑,卿出告籴,古之制也。”这两处的“告”字,皆指请求。“畀之”、“予之”、“告之”,是一组递进盘升句式,它和前

^① 马瑞辰:《毛诗传笺通释》,第62页。

面两个同类句式相承续。《干旄》是招贤纳士之诗，作品以“告之”结尾，紧扣请士主题。

第二节 晋国、秦国诗歌的常体和新变

晋国和秦国是近邻，都是春秋中期的强国。晋、秦两国春秋中期有具体写作时段可考的诗歌，集中在晋献公和秦穆公在位期间。晋国该阶段的诗歌散见于史书的记载，秦国的相关作品收录在《诗经·秦风》中。

一、晋国的各类杂诗

春秋中期晋国的诗歌，现在所能见到的始于晋献公在位后期，其中包括卜辞、童谣、朝廷大夫因事所作的诗，以及优人所唱的歌谣。

《左传·僖公四年》有如下记载：

初，晋献公欲以骊姬为夫人，卜之，不吉；筮之，吉。公曰：“从筮。”卜人曰：“筮短龟长，不如从长。且其繇曰：‘专之渝，攘公之瑜。一薰一莸，十年尚犹有臭。’必不可。”弗听，立之。

晋献公伐戎而得骊姬，事见《左传·庄公二十八年》。想要立骊姬为夫人，应当是庄公二十八年以后的事，在春秋前期、中期之际。文中所记载的兆辞有很强的针对性，虽然有可能以流传下来的兆辞为底本，但也加入了卜人的话语。这则卜辞共四句，是一首杂言诗，三言、四言、六言错杂，保留了古代卜辞和爻辞的特征，每两句用一个韵部，句句押韵。卜辞警告晋献公，专注于宠爱骊姬会生变，太子将要被夺走。薰指香草，莸指散发臭气的恶草，把这两种草放在一起，十年之后尚有气味。意谓正不压邪、香不胜臭，骊姬将造成危害。这则卜辞可视为晋国在春秋前期、中期之际的一首小诗。

《左传·僖公十五年》有如下记载：

初，晋献公筮嫁伯姬于秦，遇《归妹》之《睽》。史苏占之，曰：“不

吉。其繇曰：‘士刳羊，亦无盭也。女承筐，亦无貺也。西邻责言，不可偿也。《归妹》之《睽》，犹无相也。’……为雷为火，为嬴败姬。车说其輶，火焚其旗。不利行师，败于宗丘。《归妹》《睽》孤，寇张之弧。姪其从姑，六年其逋。逃归其国，而弃其家。明年其死，于高粱之虚。”

这段爻辞最初生成于晋献公嫁女于秦穆公之前的卦筮。《史记·秦本纪》记载：“缪公好任元年，自将伐茅津，胜之。四年，迎妇于晋，晋太子申生姊也。”秦穆公在位第四年（前656），时值鲁僖公四年、晋献公十八年，刚刚进入春秋中期。

史苏的爻辞带有谶言的性质，其中所预测的许多重要事件，后来陆续出现，都得到验证。由此看来，这则爻辞不是一次写定，而是后来有所补充增益或修改，但至迟到鲁僖公十五年已经最后写定。

爻辞是错杂《周易》许多卦象和爻辞而成，大多数都是四言诗句，可视为一首爻辞诗。值得注意的是开始一段的句式，其中既有三言句，又有四言句，而四言句的末尾又是虚词。爻辞的前一段可以说是三言四言错杂的诗章，而不是纯用四言。

《左传·庄公二十二年》有如下记载：

初，懿氏卜妻敬仲，其妻占之，曰：“吉。是谓‘凤皇于飞，和鸣锵锵。有妣之后，将育于姜。五世其昌，并于正卿。八世之后，莫之与京’。”

敬仲指陈厉公之子完，这年由陈国流亡到齐国。敬仲生活在春秋前期，取懿氏女。懿氏嫁女前所得到的卜辞是整齐的四言诗，没有出现参差不齐的句式。同是预测嫁女的吉凶，春秋前期卜辞句式整齐一致，春秋中期的晋国爻辞则是三言四言错杂，并且有虚词置之其间。这是诗歌体式所发生的变化，通过爻辞卜辞体现出来。

《国语·晋语二》记载，骊姬将立她和晋献公所生的奚齐为嗣君，杀掉原来的太子申生。为了使朝廷大臣里克不阻拦此事，深受骊姬宠爱的优施主动

到里克那里进行游说,酒酣之际唱道:

暇豫之吾吾,不如鸟乌。人皆集于苑,己独集于枯。

里克想要保持政治上的中立,超脱纷争,优施针对他的这种心理,假托教他“暇豫事君”之术。暇豫,即闲暇、快乐。吾吾,谓不敢亲近之象,意谓与君主保持距离。优施以鸟择木而棲为喻,劝里克拥立奚齐为太子。苑,指茂盛的园林,用以比喻奚齐。枯,谓枯树,暗指申生。优施之歌在思想内容上没有可取之处,但它作为一首歌词在形式上却有独到的地方。在四句歌词中,有三句是五言,而且合乎后来五言诗的节奏。四句一韵,一二四句入韵,合乎传统诗歌的押韵方式。这首歌词突破四言诗的体式,蕴含着新诗体的因素。优施游说里克是在鲁僖公四年(前656),刚刚进入春秋中期。

《左传·僖公五年》有如下记载:晋献公令士芳筑蒲、屈二城,以便安置公子夷吾、重耳,使他们疏离于朝廷之外。城墙没有筑牢,士芳受到指责,退而赋诗:“狐裘龙茸,一国三公。吾谁适从?”这是士芳的即兴之作,不是吟诵已有的作品。其中首句还见于《诗经·邶风·旄丘》:“狐裘蒙戎,匪车不东。”龙茸、蒙戎,读音相近,意义相同,都是指蓬松的样子。狐裘是当时贵族的官服,《桧风·羔裘》:“羔裘逍遥,狐裘以朝。”“羔裘翱翔,狐裘在堂。”狐裘是贵族的官服,履行公务时所穿。士芳用狐裘代指晋献公及其公子夷吾、重耳,即“一国三公”。士芳当时处于无所适从的境地,把城筑得牢固,对晋献公不利;城筑得不牢,两位公子不满意,因此称“吾谁适从”。这首小诗是脱口而出,完全是随机而作,三句成章,句句押韵,一韵到底,是成熟的四言诗。

《左传·僖公五年》还有如下记载:

八月甲午,晋侯围上阳。问于卜偃曰:“吾其济乎?”对曰:“克之。”公曰:“何时?”对曰:“童谣云:‘丙之辰,龙尾伏辰,均服振振。取虢之旂,鹑之奔奔,天策焞焞。火中成军,虢公其奔。’其九月、十月之交乎?丙子

旦，日在尾，月在策，鹑火中，必是时也。”

卜偃主管占卜之事，他所说的童谣，实际是他本人所作的诗体占辞，用以预测伐虢一事的结局。这首诗体占辞多数句子用以展示天象，暗示具体时段。其中“鹑之奔奔”，还见于《国风·邶风·鹑之奔奔》：“鹑之奔奔，鹑之强强。人之无良，我以为兄。”《邶风》的鹑指鹌鹑，卜偃所说的鹑则是指鹑火星。《庄子·天地》篇写道：“夫圣人，鹑居而鷃食，鸟行而无彰。”成玄英疏：“鹑，鹌鹑也，野居而无常处。”鹌鹑好动，居无定处，因此，“鹑之奔奔”成为那个时期的套语，用于诗歌和卜辞。“均服振振”，指众多军人统一着装。均服，谓形制统一的军服。振振，众多之象。振振作为表示群体的词语，在《诗经》中反复出现。《周南·螽斯》称“螽斯羽，诜诜兮。宜尔子孙，振振兮。”《周南·麟之趾》有“振振公子”、“振振公姓”、“振振公族”，卜偃假托的童谣是比较整齐的四言诗，除首句外，其余都是每句四字，或三句一节，或两句一节，用痕部韵，一韵到底，音调铿锵。同时又有多种天象巧妙的组合，是一首文学价值较高的诗。这首诗还见于《国语·晋语二》。

继晋献公为君的是晋惠公，他的种种恶行令国人深恶痛绝，相继产生两首诵体诗以表达对他的不满和诅咒，一首是《舆人诵》，另一首是《贞太子诵》，都载于《国语·晋语三》。《舆人诵》如下：

佞之见佞，果丧其田。诈之见诈，果丧其赂。得国而狃，终逢其咎。
丧田不怨，祸乱其兴。

这首诵出自舆人之口，批判的对象除晋惠公之外，还包括因贪贿赂而扶立惠公的秦国、晋国大臣丕郑。作品带有谏语的性质，预言晋惠公、秦国、丕郑都将自食恶果。这篇诵是一首四言诗，每两句用一韵，全诗六句三韵。这种体式在《诗经》中比较罕见，对于传统的四言诗章法有所突破。

《贞太子诵》全文如下：

贞之无报也，孰是人斯，而有是臭也。贞为不听，信为不诚。国斯无

刑，偷居倖生。不更厥贞，大命其倾。威兮威兮，各聚尔有，以待所归兮。
猗兮违兮，心之哀兮。岁之二七，其靡有微兮。若狄公子，吾是之依兮。
镇抚国家，为王妃兮。

这首诵前面揭露批判晋惠公的恶行，后面四句抒发对重耳返国的盼望之情。这首诵在句式上多有变换，开头三句以散文入诗，此前诗歌较为罕见。后面虽然基本是四言诗，却多次将语气词穿插其间，或置于句子末尾，或放在句子中间，强化抒情力度。这种句式和后来屈原《九章》的某些乱辞极其相似，是诗体演变的先声。

春秋中期晋国的诗歌散见于各种文献，体式也比较驳杂，既有传统的四言诗、《诗经》体，又有许多变体。这一事实表明，从春秋中期开始，诗体的演变已经悄然进行，借助卜辞、歌谣、诵等多种形式，开始超越传统的四言诗体式。

二、秦国诗歌的送别和悼亡

春秋中期秦国有具体写作时段可考的诗歌共两首，都保存在《国风·秦风》中，分别是《渭阳》和《黄鸟》，作于秦穆公在位期间及死后埋葬之际。

《左传·僖公二十四年》记载，晋公子重耳经过十九年的流浪之后，在秦国的扶持下返回晋国为君，他就是晋文公。秦穆公夫人是晋献公之女，生太子，他就是后来的秦康公。重耳返国，太子前来相送，作了《渭阳》一诗：

我送舅氏，曰至渭阳。何以赠之？路车乘黄。

我送舅氏，悠悠我思。何以赠之？琼瑰玉佩。

这是一首标准的四言诗，是先秦时期数量有限的送别诗之一。他称重耳为舅氏，血缘关系使他饱含深情。他赠送给重耳的礼物有四匹黄马及其所驾的路车，还有玉佩，是很珍贵的礼品。《国语·晋语四》记载，秦穆公为即将回国的重耳饯行，“秦伯赋《采芣》。”这首诗出自《小雅》，其中写道：“君子来朝，何锡予之？虽无予之，路车乘马。”秦穆公对重耳以车马相赠，这是《渭阳》一诗所

本。各章后两句采用自问自答的形式,使作品有起伏波澜。这首诗是告别时的即兴之作,太子对四言诗的写作技巧已经熟练地掌握,显示出良好的文化素养。

《黄鸟》是秦人为哀悼殉葬的子车氏三兄弟而作。

《左传·文公六年》记载:“秦伯任好卒,以子车氏之三子奄息、仲行、鍼虎为殉,皆秦之良也。国人哀之,为之赋《黄鸟》。”秦伯任好指秦穆公,他死后以人为殉。据《史记·秦本纪》记载,当时殉葬的有一百七十七人,其中包括子车氏三兄弟。由于子车氏三兄弟是秦国的英杰,所以,人们作《黄鸟》一诗表示哀悼。

《黄鸟》全诗三章,各章分别以“交交黄鸟,止于棘”、“交交黄鸟,止于桑”、“交交黄鸟,止于楚”起兴,引出子车氏三兄弟殉葬的事件。在《诗经》中,鸟集于树,往往是作为处非其所的象征出现的。《唐风·鸛羽》是役夫思乡之诗,全诗三章,开头两句分别是:“肃肃鸛羽,集于苞栩。”“肃肃鸛翼,集于苞棘。”“肃肃鸛羽,集于苞桑。”这里由鸛鸟集于树,而引出后面的役夫之怨,鸛鸟似雁蹠足,能涉水,属于水鸟。水鸟而栖于树,是处非其所;役夫长期在外,也是处非其所。《小雅·黄鸟》是流浪他乡之人的歌,三章开头分别是:“黄鸟黄鸟,无集于穀。”“黄鸟黄鸟,无集于桑。”“黄鸟黄鸟,无集于栩。”然后引出自己在他乡所遭受的冷遇。黄鸟集于树,仍然是处非其所的象征,因此诗的作者劝告黄鸟不要在树上栖止。

《秦风·黄鸟》各章开头两句的起兴,都把黄鸟止于树作为处非其所的象征,其所以如此,是由黄鸟所留止的树木所决定的。黄鸟所处之树有棘,有荆。棘是枣树,荆是荆树,低矮有刺当然不适于黄鸟栖息。至于桑树,则是另有原因。《国风·卫风·氓》写道:“于嗟鸠兮,无食桑葚。”鸟食桑葚会被麻醉,因此,古人认为桑树也不适合鸟栖息。

清人马瑞辰《毛诗传笺通释》解说《秦风·黄鸟》,一方面指出鸟栖于棘、桑、楚是不得其所,“兴三良之从死为不得其死也”。另一方面,他又从读音切入进行论述:“棘之言急也,桑之言丧也,楚之言痛楚也,古人用物多取名于音。”^①他的这种说法可供参考。

① 马瑞辰:《毛诗传笺通释》,第127页。

《黄鸟》是为哀悼子车氏兄弟所作,先以鸟所止之树非其所起兴,然后描写子车氏兄弟殉葬时的惨状:“临其穴,惴惴其栗。”以人殉葬的残酷性得到了充分的揭露。

子车氏三兄弟是秦国的杰出人才,诗中相继用“百夫之特”、“百夫之防”、“百夫之御”加以形容。他们一个人匹敌一百个人,因此,每章诗的结尾用的都是“如其可赎,人百其身”,愿以百人赎一人,在数字上与前面相呼应。

秦穆公以人殉葬,这种惨无人道的行为在当时引起极大的愤慨,对此,《左传·文公六年》写道:

君子曰:“秦穆公之不为盟主也宜哉!死而弃民。先王违世,犹诒之法,而况夺之善人乎?……今纵无法以遗后嗣,而又收其良以死,难以在上矣。”

这段话是从秦穆公霸业未成切入,其中体现了人文关怀,对生命的珍视。关于子车氏三兄弟之死,汉代出现新的说法。《史记·秦本纪》张守节《正义》引应劭如下说法:

秦穆公与群臣饮酒酣,公曰:“生共此乐,死共此哀。”于是奄息、仲行、鍼虎许诺。及公薨,皆从死,《黄鸟》诗所作也。

照此说法,子车氏三兄弟是自愿殉葬的,而不是被迫殉葬。这种说法西汉时已经出现,《汉书·匡衡传》所载匡衡上疏:“臣窃考《国风》之诗,秦穆贵信,而士多从死。”把三良说成是自愿殉葬,是西汉经学昌盛之际的说法。郑玄为《秦风·黄鸟》作笺也称三良是“自杀以从死”,他采用了汉代出现的新说法,与历史事实不符。

第三节 变《颂》为《雅》的鲁诗

《诗经·鲁颂》收录四篇作品,其中《泮水》、《閟宫》确定无疑是鲁僖公时

期所作。这两篇诗歌收录在《鲁颂》中,实际却和《雅》诗的风格一脉相承,是以《颂》为名,而以《雅》为体。进入春秋时期,《颂》绝而《雅》衰,《鲁颂》这两篇作品,名义上是复兴《颂》体,实际上却是重振《雅》诗,可以说是西周正《雅》诗的回光返照,也是先秦《雅》诗的终结。

一、《泮水》

这首诗以《泮水》为名,并以泮水为背景展开。《礼记·王制》写道:“天子命之教,然后为学。小学在公宫南之左,大学在郊。天子曰辟廱,诸侯曰頖宫。”頖宫,又作泮宫,是周代诸侯贵族子弟学校,因其外围有水,又称泮水。

鲁国的泮宫是很重要的场所,朝廷的许多礼仪都在那里举行,《礼记·礼器》写道:“故鲁人将有事于上帝,必先有事于頖宫。”鲁国朝廷在举行祭天大礼之前首先在頖宫祭祀后稷,然后再以后稷配天。《水经注·泗水》写道:

殿之东南即泮宫也,在高门直北道西。宫中有台,高八十尺。台南水,东西百步,南北六十步。台西水,南北四百步,东西六十步。台池咸结石为之,《诗》所谓“思乐泮水”也。^①

鲁国泮水遗址到南北朝时依然有遗存,西南两个方向被水环绕,这是称为泮水的原因。

《诗》毛序称:“《泮水》,颂僖公能修泮宫也。”这首诗的颂扬对象是鲁僖公,但毛序没有明确指出它的写作年代。从作品本身提供的内证来看,它作于鲁僖公在位期间。首章称:“鲁侯戾止,言观其旂。其旂茷茷,鸾声哶哶。”第二章称:“鲁侯戾止,其马蹏蹏。”类似诗句在《小雅》中也可以见到。《庭燎》:“君子至止,鸾声哶哶。”“君子至止,言观其旂。”《采芣》:“君子来朝,言观其旂。”《庭燎》、《采芣》上述诗句是描写诸侯到周王朝宫廷朝觐的景象,采用的是写实笔法。《泮水》对鲁僖公所作的展示,同样是纪实型的,写的是当时所见到的场面。至于第三章的“鲁侯戾止,在泮饮酒”,同样是对眼前景象

^① 酈道元:《水经注》,第377页。

所作的描写。

《泮水》前三章开头两句分别如下：“思乐泮水，薄采其芹。”“思乐泮水，薄采其藻。”“思乐泮水，薄采其茆。”芹、藻、茆，或生于水边，或生于水中，泮宫外围有水，这些植物生长在那里，可供采集。《小雅·采菽》也有类似的句子：“觥沸檻泉，言采其芹。”采集这些植物的用处，可以从《左传·隐公三年》的下面话语中找到答案：

苟有明信，涧谿沼沚之毛，蘋蘩蕰藻之菜，筐筥錡釜之器，潢汙行潦之水，可荐于鬼神，可羞于王公。

采集水边野菜一是用于祭祀神灵，二是供贵族成员享用。泮宫是举行重要礼仪的场所，在举行典礼之前要采集野菜以作准备。

《泮水》前三章叙述鲁僖公在泮宫的活动情况。首章称：“无小无大，从公于迈。”许多人都伴随鲁僖公前往泮宫，队伍颇为壮观。第二章对鲁僖公有如下描写：“其马趯趯，其音昭昭。载色载笑，匪怒伊教。”他有威仪之美，又和颜悦色，平易近人。第三章写道：

鲁侯戾止，在泮饮酒。既饮旨酒，永锡难老。顺彼长道，屈此群丑。

这段叙述的是养老之礼。《礼记·文王世子》写道：

天子视学，……适东序，释奠于先老，遂设三老、五更、群老之席位焉。适饌省醴，养老之珍具，遂发咏焉，退修之以孝养也。

《泮水》第三章正是鲁僖公出席养老之礼的场面，学宫是举行这种礼仪的场所。他“既饮旨酒，永锡难老”，把美酒全部赐给众多的老人。永，指的是尽、终。《周颂·闵予小子》：“於乎皇考，永世克孝。”永世，谓终世、永远。锡，谓赐予。难老，众多的老人。难，通傺，指众多。“顺彼长道”，谓遵循尊敬之道，长，指尊敬。《礼记·大学》：“上老老而民兴孝，上长长而民兴弟。”长长，指

尊敬长者。“屈此群丑”，是承尊老而来，屈，指顺从。群丑，指众多的老人。丑，谓众。《小雅·吉日》：“升彼大阜，从其群丑。”指众多人员跟随登上土丘，群丑，谓众人。

《泮水》第四章没有展示具体场面，而是对鲁僖公进行全面歌颂。他有美德，有威仪，并且“允文允武”，还恪守孝道。这章是对前面几章的概括和总结，同时又是过渡段落，起着承上启下的作用。

从第四章到第八章，都是颂扬鲁僖公的赫赫武功，其中提到的征服淮夷的战役，在先秦文献中不见于记载。但其中提到“在泮献馘”、“在泮献囚”、“在泮献功”，倒是与那个历史时期的礼仪相符。《礼记·王制》写道：

天子将出征，类乎上帝，宜乎社，造乎祢，禡于所征之地，受命于祖，受成于学。出征执有罪，反，释奠于学，以讯馘告。

这里叙述的天子征战礼仪对鲁国也适用。军队出征前在学宫商定作战计划，战争结束之后再到学宫陈列战俘及所割被杀之敌的耳朵。《泮水》展示的正的这种场面，反映出泮宫的多种功能。

《泮水》前七章采用的都是直赋其事的笔法，第八章出现如下几句：“翩彼飞鸢，集于泮林。食我桑黹，怀我好音。”这是把飞鸢集林作为起兴的事象，用以暗示淮夷对鲁国的亲近。而在《卫风·氓》中却是这样写道：“于嗟鸠兮，无食桑葚。”鸟食桑葚作为负面事象出现，意谓鸟食桑葚将会迷醉，变得神志不清。《泮水》的鸟食桑葚则是作为正面事象加以运用。

《周颂》都是用于祭祀，《泮水》虽然冠以《颂》的名称，始终没有和祭祀相关的内容。用于祭祀的《周颂》都是短章歌诗，而《泮水》长达八章六十四句。仅从内容体制方面审视，《泮水》也是《颂》诗的变体。

二、《閟宫》

《閟宫》一诗选自《鲁颂》，是鲁僖公时期的作品。

这首诗采用了首尾照应的叙述写法。开头是“閟宫有恤，实实枚枚”，描写鲁君祖庙的清静、广大及建造的细密。结尾一章追述新建祖庙的经过，全

诗的叙事都置于祖庙新建及其相关活动的框架中。

祖庙是祭祀祖先的场所,《閟宫》一诗在简单地展示祖庙的整体风貌之后,转入对英雄祖先的追忆和赞美,这是前三章的主要内容。鲁国君主是周公旦的后裔,与周王同祖同宗,因此,对于祖先的追溯从周族的女性祖先姜嫄开始,历经后稷、太王、文王、武王而止于周公旦及其子伯禽。这三章诗充分利用《诗经·大雅》相关篇目的材料,许多诗句都是从《大明》、《绵》、《生民》变化而来。同时,对于周初分封的相关史料也有所借鉴。

从第四章开始,转入对鲁僖公功绩的追述,展示他的文治武功。文治方面突出他对祭祀和神灵的虔诚。“秋而载尝,夏而禴衡。”为了秋天的祭祀,他在夏天就准备用于祭祀的牛,对它们精心保护,避免出现意外。关于祭祀所用牛的毛色,诗中曾先后两次作了说明。先是说“享以骍牺”,后面又说“白牡骍刚”,牲牛兼用赤、白两种毛色,体现的是不同部族文化的融合。《礼记·明堂位》写道:“夏后氏牲尚黑,殷白牡,周骍刚。”由此看来,鲁国祭祀兼用白牡和骍刚,体现的是周族和商族两种文化的整合。关于祭祀用白色的牛,《礼记·明堂位》也有记载:“季夏六月,以禘礼祀周公于大庙,牲用白牡。”用白色的牛祭祀周公,这是鲁国的定制。关于祭祀所用牛毛色的赤白之别,《公羊传·文公十三年》有如下解说:“周公用白牡,鲁公用骍刚。”是否真的如此,已经无从察考,但是鲁国祭祀用牛的毛色所体现的部族文化融合则确定无疑。

《閟宫》对于祭祀场面还有如下描写:“牺尊将将,毛炰膾羹。笾豆大房,万舞洋洋,孝孙有庆。”卧牛状的酒器碰撞发出声响,所奉献的祭品有带毛烧熟的猪,有带肉的汤,还有放在木格上的半体牛羊。表演的是万舞,舞者手持兵器、乐器、羽毛等道具,场面盛大。这里展示的是祭祀场面气氛热烈,芳香飘逸,音乐动听,简直和宴饮及歌舞表演没有什么区别。对于祭祀所用食品和音乐,《礼记·乐记》有如下叙述:

《清庙》之瑟,朱弦而疏越,壹倡而三叹,有遗音者矣。大飧之礼,尚玄酒而俎腥鱼,大羹不和,有遗味者矣。

郑玄注：“大飧，禘祭先王。以腥鱼为俎实，不臠热之。大羹，肉湑，不以盐菜。”按照传统礼仪，祭祀诉诸参祭者内心的诚敬，而不追求感官的快适。所营造的是庄严肃穆的气氛，要避免出现娱乐化的倾向。《閟宫》所描写的祭祀场面，却与礼的规定相疏离，在很大程度上呈现出对耳目口腹之欲的满足。按照礼的规定，鲁国最隆重的禘礼，所用的乐依次是《清庙》、《象》，舞蹈依次是《大夏》、《大武》。可是，这些传统的节目在《閟宫》中没有出现，不见于礼书的事象却出现了，并且用欣赏的笔调加以描写。诗的作者本意是宣扬鲁僖公依礼祭祀，实际出现的场景却是对传统祭礼的疏离和修正。

《閟宫》还反复对鲁僖公的武功加以歌颂，其中有的是历史事实，同时也不乏溢美之词。其中所说的“奄有龟蒙，遂荒大东，至于海邦”，“保有凫绎”基本是历史事实，是鲁国当时势力所及的范围。至于“戎狄是膺，荆舒是惩”，“淮夷蛮貊，及彼南夷，莫不率从”，则多是溢美之词，《左传》、《国语》没有这方面的记载，也是当时鲁国的军事实力所无法覆盖的地域。鲁僖公在位三十三年（前659—前627），当时正是齐桓公、晋文公相继称霸时期。鲁国曾多次出兵参加齐桓公、晋文公所领导的征伐活动。诗中所陈列的一系列战绩，实际上是齐桓公、晋文公率领诸侯国联军所取得，鲁国只能分享其中的一部分。

《閟宫》诗还提到鲁僖公所举行的宴会：“鲁侯燕喜，令妻寿母，宜大夫庶士。”出席宴会的有他的母亲、夫人，还有众多朝廷的官员。其中提到的寿母，当是指其母成风，系鲁庄公之妾，有关她的记载分别见于《左传》的闵公二年、僖公二十一年、文公四年。庄公在位三十二年，后经历闵公二年，僖公三十三年，直到文公四年成风逝世，共计七十二岁。成风生年应早于庄公即位，看来她确是一个高寿的人。《閟宫》这首诗作于僖公时期，她当时已进入老年，故称为“寿母”。

《閟宫》出现大量祝寿的句子，如“三寿作朋，如冈如陵”、“黄发台背，寿胥与试”、“万有千岁，眉寿无有害”、“眉寿保鲁”、“黄发儿齿”。在一首诗中出现如此多的祝寿词，并且主要是针对鲁僖公，这在《诗经》中是绝无仅有的，体现出对生命的珍视和关爱，也是当时祝寿风气盛行的反映。

《閟宫》的章数，毛诗分为八章，朱熹《诗集传》分为九章，高亨先生《诗经今注》分为十二章，以高亨先生的划分较为合理。无论怎样划分，各章句数的

分布都没有规律可循,在章句类型上属于《诗经》的变体。

《閟宫》虽名义上称为《颂》,但其风格和《大雅》、《小雅》的许多赞美诗相近,《鲁颂》其它作品也是如此。这首诗写得铺张扬厉,反映出春秋时期诗风的新变,在艺术上也显得更为成熟。虽然它不是《诗经》颂体的正宗,却有很高的文学价值和丰富的文化内涵。

关于《閟宫》的作者,毛诗和韩诗认为是奚斯,郑玄则认为《鲁颂》四篇,包括这首诗都是史克所作,但都无法落实。

第四节 宋国和陈国的歌谣

春秋中期的诗歌还有宋国和陈国的歌谣,它们的产生都是因事而发,具有很强的针对性。

一、宋国的《城者讴》

《左传·宣公二年》有如下记载:

宋城,华元为植,巡功。城者讴曰:“睥其目,皤其腹,弃甲而复。于思于思,弃甲复来。”使其骖乘谓之曰:“牛则有皮,犀兕尚多,弃甲则那。”役人曰:“从其有皮,丹漆若何?”华元曰:“去之,夫其口众我寡。”

华元是宋国的执政大夫,在当年与郑国的战争中被俘虏,后来逃脱,回到宋国,并且监督筑城。参加筑城的役夫对这项工作心怀不满,对于华元的督察产生反感,于是以歌谣来嘲讽他。筑城役夫的歌谣给华元画像,是一幅夸张的漫画:他瞪着眼睛,挺着肚子,丢盔卸甲逃归,络腮胡子大又多。于,谓大。思,通腮,胡须多之象。《齐风·卢令》:“其人美且偲”,偲,指的就是胡须多。筑城者的歌谣把华元刻划得很形象,他仪表堂堂,趾高气扬,但却是一位战场上的败将、逃归的俘虏。筑城役夫是在戏弄华元,不承认他是监督筑城的长官,而是把他看成没有体面的逃归战俘。华元令他的陪乘人员以歌讴反唇相讥,意谓丢盔卸甲无碍大局,宋国有许多牛皮,还有野牛和犀牛,有充足的制

甲原料,因此才在战场上丢弃许多盔甲。“弃甲则那”,那,通雎,谓多。《商颂·那》:“猗与那与”,那,指的是众多。华元是殷人后裔,在运用“那”这个词语时和《商颂》所赋予的意义相一致。华元和筑城役夫第一个回合的较量未见出高低,役夫紧接着发起的攻击使华元感到寡不敌众,只好回避认输。

这则故事表现华元的宽厚容人,作者对他并无讥讽之意。当了战俘而逃归,是很伤尊严的事情。《左传·隐公十一年》及次年记载宋国的南宫长万,又称宋万,在战争中被鲁国俘获,后在宋国的请求下放归。宋闵公用这件事和他开玩笑加以戏谑,结果引起宋万的杀机,他在杀死宋闵公之后又相继杀死朝廷大夫仇牧、太宰华父督,造成一场宫廷内乱。这两个事件相继发生在宋国,华元和宋万相比,确实有天壤之别。

筑城役夫与华元陪乘人员采用对唱的方式,都是脱口而出。役夫的歌谣或三言一句,或四言一句;有的三句一节,有的两句一节,字句参差错落,多有变化。华元一方的回应之辞纯用四言,前一则三句,后一则两句,整齐之中也有变化。

二、《陈风·株林》

这首诗揭露讽刺陈灵公的荒淫无道,全诗如下:

胡为乎株林?从夏南。匪适株林,从夏南。
驾我乘马,说于株野。乘我乘驹,朝食于株。

关于陈灵公荒淫无道的具体情况,《左传·宣公九年》有如下记载:

陈灵公与孔宁、仪行父通于夏姬。皆衷其服以戏于朝。

陈灵公和他的两位大臣都与夏姬私通,并且把夏姬的贴身衣服穿在自己身上在朝廷相戏,确实是淫放无度。《国语·周语中》还写道:

今陈侯不念胤续之常,弃其伉俪妃嫔,而帅其卿佐以淫于夏氏,不亦

嬖姓矣乎？陈，我大姬之后也。弃衮冕而南冠以出，不亦简彝乎？

这里的陈侯指陈灵公，他前往夏姬所在之处，头戴南冠，即楚人所戴的帽子，而不是在朝廷所戴的礼帽，是一幅轻脱之象。关于《株林》一诗的内容，《诗》毛序称：“《株林》，刺灵公也。淫乎夏姬，驱驰而往，朝夕不休息焉。”这种解说有历史记载为依据，也符合诗的实际。

这首诗首章采用自问自答的形式，用以揭露陈灵公的荒淫。其中的夏南，毛传：“夏南，夏征舒也。”夏征舒是夏姬之子，作品不是直接指出陈灵公与夏姬相会，而是说追随夏征舒，采用的是比较含蓄的笔法。诗的第二章叙述陈灵公“说于株野”、“朝食于株”，说，指休息。“朝食”，谓聚餐、会食，多人在一起进食。

这首诗带有明显的口语特征，假托为陈灵公驾车人的口中说出，八句诗中多数为四言，同时穿插四言和五言，显得灵活多变。从作品内容判断，应作于鲁宣公十年（前599）陈灵公被杀之前。

第五节 引诗的频繁和赋诗的初兴

引用前代诗歌进行议论，是诗歌接受和传播的重要方式。这种风气西周中后期已见端倪。《国语·周语上》记载，祭公谋父谏止周穆王伐犬戎，引《周颂·时迈》的诗句，这是西周中期的事情。芮良夫批评周厉王重用专利敛财的荣夷公，援引《周颂·思文》和《大雅·文王》的诗句，这是西周后期的事情。《雅》、《颂》的一些作品，已经在西周朝廷传播开来，并且为一些贵族高层所熟知，引用时如数家珍。春秋中期的诗歌传播，除引诗之外，还有赋诗。

一、引诗的频繁

西周中后期兴起的引诗风气，在春秋前期继续存在。《左传》记载的春秋前期引诗议论共六例，其中隐公元年一例，君子引《大雅·既醉》的诗句，赞扬颍考叔以孝诱导郑庄公。隐公三年二例，君子引多首诗批评周郑交质事件、君子引《商颂·玄鸟》诗句赞美宋宣公。桓公六年一例，郑公子忽引诗《大

雅·文王》的诗句拒绝齐国的求婚。桓公十二年一例,君子引《小雅·巧言》的诗句批评诸侯频繁会盟。庄公六年一例,君子引《大雅·文王》诗句批评卫国立君失当。上述六例引诗,其中五例是出自君子之口。《左传》中的君子究竟是事件发生时在世的贤哲,还是后来的权威人士,抑或是《左传》的作者,已经无法断定。这样一来,《左传》所记载的春秋早期引诗议论的案例,只有一桩能够落实,那就是桓公六年的郑太子忽引《大雅·文王》的诗句拒绝齐国的求婚。

进入春秋中期,引诗风气勃然兴盛,在很大程度上成为一种时尚,人们经常引诗议论,把所引的诗句作为重要的立论根据,或者抒情的载体。春秋中期引诗风气的兴盛,主要体现在以下几方面:

第一,引诗次数明显增多,频率加大。据当代学者统计,《左传》所载春秋中期引诗 44 例^①,除去假托君子和孔子之口引诗 16 例,其余 28 例都是那个时期人物亲口所引。和春秋前期相比,引诗次数剧增,频率明显加大。

第二,所援引诗篇的范围进一步扩大。西周中后期及春秋前期贵族成员所引的诗,限于《大雅》和《周颂》,祭公谋父、芮良夫、郑公子忽所引的诗句均出自这两类。春秋中期的引诗范围进一步扩大到《小雅》和《国风》,其中《左传》所载引《小雅》12 例,引《国风》4 例。虽然这个阶段贵族成员的引诗还是多取自《大雅》和《周颂》,但是,《小雅》和《国风》也开始受到关注,成为援引的对象。

第三,引诗人员社会角色的多样化。西周后期引诗议论的祭公谋父、芮良夫是西周王朝重臣,春秋早期引诗的公子忽是郑国贵族,系郑庄公之子。进入春秋中期,各诸侯国的大臣成为引诗的主角,其中有的人既是朝廷的股肱大臣,又是擅长引诗的人。晋国的士会,又称随会,历事文、襄、灵、成、景五公,是政绩卓越的范武子。据《左传》记载,宣公二年,他向晋灵公进谏,引《大雅·荡》的“靡不有初,鲜克有终”之语。宣公十二年,晋楚邲之战前夕,他不主张交战,在陈述理由时先后引《周颂》的《酌》、《武》。宣公十七年,他告老退休之前,又引《小雅·巧言》诗句以教子。季文子是鲁国贤臣,《左传》记

① 董治安:《先秦文献与先秦文学》,齐鲁书社,1994 年版,第 27 页。

载,文公十五年,季文子指责齐国违礼相侵,引《小雅·雨无正》、《周颂·我将》。成公七年,他有感于吴国伐郟,引用《小雅·节南山》的“不吊昊天,乱靡有定”之语,慨叹天下大乱。成公八年,季文子设宴招待晋国的韩穿,致辞相劝,先引《卫风·氓》的诗句,后面又引《大雅·板》的诗句。季文子和范武子一样,既是朝廷贤臣,又是引诗行家。春秋中期还有两类社会角色的引诗特别引人注目,一类是国君,一类是贵族女性。《国语·晋语四》记载,晋公子重耳流亡到楚国,楚成王设宴款待。令尹子玉请楚王杀死重耳,以绝后患。楚成王坚决反对,并援引《曹风·候人》“彼其之子,不遂其媾”两句诗,表示自己不能违礼而行。《左传·僖公三十三年》记载,秦晋殽之战,秦国战败,秦穆公引《大雅·桑柔》的诗句以自责。《左传·宣公十二年》记载,晋楚郟之战,楚国获胜,楚国潘党主张积尸封土为高丘以彰武功,楚庄王坚决反对,相继援引《周颂》的《时迈》、《武》、《赉》、《桓》的诗句加以陈述。楚成王、庄王、秦穆公都引诗立论,是国君引诗的先驱。女性引诗的记载见于《国语·晋语四》。晋公子重耳流亡到齐国,齐桓公以女妻之。重耳耽于安乐,不想离开齐国继续前行。姜氏女对他进行开导,先引《大雅·大明》的“上帝临女,无贰尔心”两句诗,用以坚定重耳继续前行的决心。接着又引《小雅·皇皇者华》的“莘莘征夫,每怀靡及”两句诗,鼓励重耳踏上征途。最后又引《郑风·将仲子》如下诗句:“仲可怀也,人之多言,亦可畏也。”姜氏女称:“郑诗之言,吾其从之。”他提醒重耳不要纵欲怀安,而要抑制自己的欲望,想到令人畏惧之事。姜氏是一位博学女子,她的这番劝谏,开女性引诗的风气之先。

第三,引诗人员所处的地域覆盖较广。《左传》、《国语》所记载的春秋中期引诗人员,其所在地域包括东周王朝所在地洛阳,以及秦、晋、鲁、楚、齐、宋、卫等诸侯国。从地域分布可以看出,当时诗歌的传播区域已经较为广阔,不但《雅》、《颂》传播到各诸侯国,《风》诗也在诸侯国之间传播。楚庄王引《曹风·候人》,曹诗已传播到楚地,齐姜氏女引《郑风·将仲子》,郑风已传入齐地。晋国大夫引诗最值得注意。僖公三十三年,臼季引《邶风·谷风》。宣公二年,赵盾引《邶风·雄雉》。成公十二年,郤至引《周南·兔罝》。许多其他地域的《风》诗传入晋国,并且为朝廷大夫所熟知、认可,经常加以传播。

第四,引诗的功能趋于多样化。西周中后期和春秋前期引诗,主要是用于议论,而且多是君臣交往的场合。春秋中期的引诗也是多用于议论,但所运用的场合进一步扩大,许多重要场合都可以引诗议论。《左传·成公二年》记载,齐晋鞌之战,齐方战败,晋国提出许多无理要求。宾媚人,即国佐作为齐方的谈判代表,先后援引《大雅·既醉》、《小雅·信南山》的诗句据理力争,迫使晋方让步。这是公共外交引诗的案例。成公十二年,晋国郤至出使楚国,援引《周南·兔置》的诗句以应对楚方,也是在公共外交场合引诗。成公八年,季文子设私宴为晋国使者韩穿饯行,席间引《大雅·板》、《卫风·氓》,这是在私人外交中引诗。无论公共外交还是私人外交,引诗成为外交辞令的重要组成部分,所引诗句使得外交辞令娓娓动听而又带有权威性,增强了它的说服力。引诗还见于家庭内部,成为家庭成员之间进行交流的一种方式。《国语·晋语四》记载,齐国姜氏女劝重耳不要耽于安乐,先后引《大雅·大明》、《小雅·皇皇者华》、《郑风·将仲子》的诗句,是妻子引诗相夫。《左传·宣公十七年》记载,范武子即将告老,引《小雅·巧言》的诗句以告戒范文子,是父亲引诗教子。春秋中期的引诗,有时主要不是进行议论,而是用于抒情。《左传·文公元年》记载,秦穆公引《大雅·桑柔》的诗句用以自责,首先承认“是孤之罪也”,他的引诗带有强烈的悔过心理、有浓郁的感情色彩。《左传·宣公二年》记载,晋灵公被赵穿所杀,赵盾作为晋国的执政大夫因为没有越境逃亡,太史竟书“赵盾弑其君”。对此,赵盾感叹道:“呜呼!《诗》曰:‘我之怀矣,自诒伊戚’,其我之谓矣。”他引的诗句出自《邶风·雄雉》,字句稍异。他的引诗纯是用于表达自己的无可奈何之情。

春秋中期所援引的诗句,多数见于今本《诗经》,同时也有少数逸诗。如《左传·庄公二十二年》陈敬仲所引:“翘翘车乘,招我以弓。岂不欲往,畏我友朋。”这是很精彩的诗句,它所反映的礼仪在《左传·昭公二十年》的记载中可以得到印证。由此看来,引诗又有保存逸诗的功能。

春秋中期的引诗风气,已经深入到社会生活的众多领域,覆盖广阔的地域。参与引诗的人物来自不同层面,具有多种社会角色。他们是诗歌的接受者,又是诗歌的传播者。引诗的范围进一步扩大,这种活动所具有的功能也

日益多样化。

二、赋诗风气的初兴

赋诗是指在礼仪中双方吟咏流传的诗歌以相应对,通常都是采自相关诗歌的某一章。首次记载赋诗活动的是《左传·僖公二十三年》和《国语·晋语四》,后者的叙述更为具体:

明日宴,秦伯赋《采芣》,子余使公子降拜。秦伯降辞。……子余使公子赋《黍苗》。……秦伯赋《鸛飞》,公子赋《河水》。秦伯赋《六月》,子余使公子降拜。

这里叙述的是秦穆公为即将返回晋国的重耳饯行的场面。席间,双方以赋诗的方式进行交流,有来有往,选择相关诗篇的某章进行应答。从实际情况考察,这种礼仪当是早已有之,只是未见记载,到了春秋中期才写入史书。秦穆公和重耳都是赋诗言志,通过所赋的诗句向对方传达自己的感情、想法,对方也能心领神会,最后双方达成默契。对于赋诗的双方而言,这种交往方式是一种考验,他们在诗歌方面必须有足够的储备,并且能够根据当时的情境选择适当的诗歌,使所选诗歌的语境与当时的情境相契。

春秋中期的赋诗活动见于《左传》的六次,分别在僖公二十三年、文公三年、文公四年、文公七年、文公十三年、成公九年,如果对这几次赋诗活动依次加以排列,会发现其中的微妙变化。

僖公二十三年的赋诗双方分别是秦穆公和重耳,秦穆公是秦国君主,重耳是即将返国的准国君,这次赋诗的主角可视为两国君主。文公三年的赋诗,一方是作为东道主的晋襄公,另一方是前往晋国的鲁文公,也是两国君主赋诗。文公四年的赋诗,先是鲁文公赋诗,但因为所选的诗篇不恰当,作为客人前来的宁武子没有回应。如果鲁文公所选的诗句适合,宁武子会作回应。按正常情况,这次原本应该是作为主人的君主与对方客人赋诗应对,赋诗者分别为主君和客臣,和前面的两国之君赋诗已经有所不同。文公十三年的赋诗,一方是郑国大臣子家,另一方是鲁国大臣季文子,赋诗的主角是两国的大

臣。这种趋势表明,赋诗的主角逐渐由国君向臣下转移,到了春秋后期,进行赋诗的绝大多数是诸侯国的大臣,而不是君主。

再从前后所赋的诗篇考察,也能看出其中微妙的变化。《国语·晋语四》所记载的赋诗,秦穆公所赋的依次是《黍苗》、《鸛飞》,即《小宛》,还有《六月》,都是出自《小雅》。重耳先赋《黍苗》,出自《小雅》。后赋《河水》,韦昭注:“河,当作沔,字相似误也。”《沔水》也是《小雅》的诗篇。秦穆公、重耳所赋的诗歌都出自《小雅》。文公三年,晋襄公赋《菁菁者莪》,出自《小雅》。鲁文公赋《嘉乐》,即《大雅·假乐》。文公四年,鲁文公赋《湛露》、《彤弓》,均出自小雅。以上赋诗或取自《小雅》,或取自《大雅》,而以《小雅》为主,占绝对优势。文公十三年,郑子家赋《载驰》,出自《邶风》。又赋《鸿雁》,出自《小雅》。鲁季文子赋《采薇》、《四月》,均出自《小雅》。此次与以前赋诗的差异在于不纯取《雅》诗而且也选《国风》。成公九年,季文子赋《韩奕》,出自《大雅》。鲁穆姜赋《绿衣》,出自《邶风》。上述事实表明,春秋中期的赋诗,开始阶段纯选《雅》诗,到后来又把《国风》作为所赋对象,《邶风》最早入选。春秋后期的赋诗,正是沿着这种趋势推进。《左传》所载春秋中期引诗,三《颂》12例,《大雅》17例,《小雅》12例,《国风》4例,其中《大雅》最多,其次是三《颂》和《小雅》,而《国风》则极少。《左传》所载春秋中期赋诗,则主要取自《小雅》,其次是《大雅》和《国风》。这种差异表明,引诗和赋诗所选取的诗篇各有侧重,引诗侧重《大雅》和《颂》,而赋诗则向《小雅》及《国风》倾斜,这个趋势在春秋后期依然持续存在。

《左传》的僖公三十三年、文公三年、文公四年所记载的赋诗,都是或者应该是主客双方相对应,而不是单独一方赋诗。从文公七年起,情况开始发生变化。晋国的荀林父劝说先蔑不要赴秦,对方不听,荀林父“为赋《板》之三章”。他是独自赋诗,对方并没有回应。这种单人赋诗方式属于特例。

引诗赋诗,必须对所引所赋的诗歌及其熟悉,能够运用自如。春秋中期的引诗赋诗,显示出那个历史阶段贵族成员在这方面良好的素养,这与他们所受到的诗歌教育有关。《左传·僖公二十七年》记载,晋国的军队编制由二军扩充为三军,推选中军统帅。赵衰说道:“郤穀可。臣亟闻其言矣,说礼乐而敦《诗》、《书》。”郤穀把《诗》《书》作为重要的修习科目,用以不断完善自

己,可见当时的诗歌还通过教育的途径进行传播。申叔时是楚国大夫,春秋中期人,始见于《左传·宣公十一年》。《国语·楚语上》记载,申叔时与楚庄王谈论对太子的教育,申叔时提到诗教:“教之诗,而为之导广显德,以耀明其志。”这是较早出现的诗教理念,他把诗歌教育归结为对人心灵的疏导,通过颂扬美德来彰扬自己的心志。申叔时所说的教,指的是贵族教育,即所谓的官学,那里也是诗歌传播和接受的重要场所。申叔时的诗教理念,在后来儒家那里得到继承和发扬。

春秋中期作为历史转型阶段,诗歌创作继续保持比较兴旺的势头,出现一些重要的变化。春秋前期的诗歌演变,体现为《颂》歌而《雅》衰,诸侯国的诗歌创作开始成为主要潮流,并且出现诗歌风格的变化。到了春秋中期,诗歌的变化已经进一步深入到作品内部,灵活多样的章法句式,形成对《诗经》四言体制的超越和更新,尽管这种变化还只是局部的,但已经预示更深刻的诗歌形式变革时代的即将到来。至于鲁国的变《颂》为《雅》,很大程度上是对《周颂》的疏离和重构。

春秋中期的引诗时尚和初步兴盛的赋诗风气,和当时的诗歌创作相互呼应,形成良性的双向互动。诗歌创作疏离《雅》、《颂》,而诸侯国的地方诗歌不断涌现,赋诗也同样疏离《颂》和《大雅》而向《风》诗倾斜。引诗活动的频繁和深入,则使对于前代诗歌的接受和传播更加广泛,功能更加多样化,为后来的诗歌教育兴盛及诗歌理念的发展奠定了基础。

第十一章 具体写作时段待考的春秋前期、中期诗歌

春秋前期、中期的诗歌,主要出自各诸侯国。这些诗歌有的可以确定产生在前期还是中期,有的产生时段则比较模糊,只能把写作的时段认定为前期和中期这个跨度较大的阶段。判定这些作品产生在春秋前期和中期,很重要的一个证据就是春秋中期及其后期初始阶段的引诗、赋诗情况。如果一首诗此前未见记载,而在春秋中期或后期初始阶段被引用,或是为赋诗所选择,那么,这首诗产生在前期或中期的可能性就很大。春秋后期初始阶段,确定为鲁襄公十五年(前558)之前,如果一篇作品春秋后期初始阶段首次见于记载,那么,这首诗产生于春秋前期和中期的概率就比较高。

春秋前期、中期写作时段待考的诗歌,涉及较多题材,并且不乏名篇佳作,从多个方面反映出这个历史阶段诗歌的基本风貌。

第一节 贵族君子的德音和闲暇

春秋前期、中期具体写作时段待考的诗歌,许多都是以贵族成员为表现对象。展示贵族君子德音和闲暇的作品有《甘棠》、《羔羊》。

一、《召南·甘棠》

《左传·襄公十四年》记载晋国士鞅在提及栾书时说道:“武子之德在民,如周人之思召公焉,爱其甘棠,况其子乎。”武子,指栾书。这里的甘棠,指《召南·甘棠》一诗所叙述的事象。《左传·昭公二年》记载,季武子宴请晋国的韩宣子,“遂赋《甘棠》。宣子曰:‘起不堪也,无以及召公。’”韩宣子也认为

《甘棠》是颂扬召公的作品。《左传·定公九年》引述君子的议论,其中有如下一段:

故用其道,不弃其人。《诗》云:“蔽芾甘棠,勿剪勿伐,召伯所茇。”思其人,犹爱其树,况用其道不恤其人乎!

君子对《甘棠》一诗所发出的议论,和士鞅的话语极其相似。显然,襄公十四年所提到的甘棠典故,指的是《召南·甘棠》一诗。这篇作品春秋后期初始阶段已经为晋国大夫士鞅所熟知,《甘棠》应产生于在此之前的春秋前期或中期。

关于《甘棠》的主旨,《诗》毛序称:“《甘棠》,美召伯也。召伯之教,明于南国。”郑笺:“召伯,姬姓,名奭,食邑于召。作上公,为二伯,后封于燕。此美其为伯之功,故言伯云。”郑玄认为诗中的召伯指西周初期的召公奭,后人多承此说。至清代牟庭《诗切》则认为《甘棠》是“美召穆公”,即西周宣王时期的召虎,诗中的召伯不是召康公姬奭,而是召虎。此后,傅斯年的《诗经讲义稿》,陆侃如、冯沅君的《中国史诗》,高亨的《诗经今注》,程俊英的《诗经译注》,都认为《甘棠》是赞美西周周宣王时期朝廷大臣召虎的作品。

以往对《甘棠》一诗的争论,集中在诗中“召伯”的称谓上。其实,西周青铜器铭文已有称召公为召伯的证据,召伯可以指西周初年的召公,也可以指西周宣王时期的召虎。

确定《召南·甘棠》一诗赞美对象究竟是谁,关键不在于诗中的称谓,而在于它所产生的地域。西周初期,周公、召公以陕(今河南陕县)为界,分别统辖东方和西方诸侯。周公长住洛阳,治理东方。召公长住镐京,治理西方。所谓的周南、召南,就是以陕为界的南方地区。《周南》所收的几篇作品,都明显的带有地域标志。《汉广》提到长江、汉水,《汝坟》提到汝水。北起汝水,南到长江、汉水流域,都是周南所属之地。周宣王时期,召虎经营南国的最早记录见于《诗经·大雅·崧高》:“王命申伯,式是南邦。因是谢人,以作尔庸。王命召伯,彻申伯土田。”召虎负责在谢地为申伯筑城,申国故城在今河南的南阳北,谢地在今河南唐河南。南阳,唐河北部正对着洛阳,属于周南的地

域。如果《召南·甘棠》的颂扬对象是周宣王时期的召虎,那么,作品应该产生在所经营的河南南部。《小雅·黍苗》叙述召虎经营谢地的情况,诗中明确写道:“悠悠南行,召伯劳之。肃肃谢功,召伯营之。”这首诗作于谢地,属于周南地区。如果《甘棠》是颂扬召虎经营南国之功,也必然出于谢地或申地。可以设想,出自周南地区的《甘棠》而被编入《召南》,这绝对不可能。《甘棠》应是出自召南之地,颂扬西周初期的召康公姬奭。

《召南·甘棠》全诗如下:

蔽芾甘棠,勿剪勿伐,召伯所茇。

蔽芾甘棠,勿剪勿败,召伯所憩。

蔽芾甘棠,勿剪勿拜,召伯所说。

召南是召公治理的地域,关于召公的德政,《韩诗外传》卷一有如下记载:

昔者、周道之盛,邵伯在朝。有司请营召以居。邵伯曰:“嗟!以吾一身,而劳百姓,此非吾先君文王之志也。”于是,出而就烝庶于阡陌陇亩之间,而听断焉。邵伯暴处远野,庐于树下,百姓大悦,耕桑者倍力以劝,于是岁大稔,民给家足。

《说苑·贵德》、《白虎通义·巡狩》、《论衡·须颂篇》也有类似的记载,可见是一个广泛流传的故事。

相传召公在甘棠树下处理政务,起居休息,因此,这首诗的作者也爱屋及乌,把对召公的崇敬之情,通过对甘棠树的保护抒发出来。

这首诗共三章,每章第二句开头两字都有“勿剪”,提醒在甘棠树下休息的人不要对它有所侵削。“勿剪”是带有概括性的警示,还没有涉及具体的动作方式。而各章第二句后面依次出现的“勿伐”、“勿败”、“勿拜”,则是对具体伤害方式的禁止。伐,是砍伐,对甘棠的伤害严重,导致树木死亡。败,指损伤,会使树木遭到摧残,受伤害的程度轻于砍伐。拜,指拉低树枝或使之弯曲,树所受的伤害很轻微。各种行为对甘棠的伤害程度,按从重到轻的顺序

递减排列,而抒发的感情却越来越强烈,表现出递增的趋势。对召伯所依托的甘棠树,不但禁止乘凉的人砍伐,甚至连拉低树枝都不允许,可见对召伯的崇敬之情何等深切。

诗的各章最后一句所用的动词分别是芟、憩、说。芟是走过树下,经历的时间极短。憩是一般的休息,说则是长歇。三章的末尾一句,是按照停留的时间由短到长依次排列,是递增顺序,与害树动作排列的递减顺序形成逆向对应,同样起到了强化抒情力度的作用。

《甘棠》全诗三章,每章三句。三句成章的作品在《诗经》中所占比重不高,这是一种古老的诗歌样式,《诗经》某些作品对此作了保留,《甘棠》就是其中的一篇。

二、《羔羊》

《召南》还有《羔羊》一诗。《左传·襄公七年》记载,鲁国的叔孙豹在接待卫国的孙文子之后发表议论,援引《召南·羔羊》的诗句:“退食自公,委蛇委蛇。”这是《羔羊》一诗首次见于记载,当时是春秋后期初始阶段,《羔羊》应作于春秋前期或中期。《羔羊》全诗如下:

羔羊之皮,素丝五紞。退食自公,委蛇委蛇。

羔羊之革,素丝五緎。委蛇委蛇,自公退食。

羔羊之缝,素丝五总。委蛇委蛇,退食自公。

该诗描写一位贵族成员在官府酒足饭饱之后返家路上的情态。这位贵族穿着羔羊皮缝制的皮袄,这是当时贵族经常穿着的一种服装,《诗经》中经常见到。《郑风·羔裘》有“羔裘如濡”、“羔裘豹饰”的描写;《桧风·羔裘》写道:“羔裘逍遥,狐裘以朝。”“羔裘翱翔,狐裘在堂。”贵族身穿白色羔裘,可以逍遥翱翔;而穿上红色狐皮裘,就要在官府处理公务。羔裘是贵族的休闲服,《羔羊》中的那位贵族就是身穿羔裘在官府宴饮,返回的路上摇摆歪斜,不讲威仪风度,处于彻底放松状态。紧张和闲暇,是人生相辅相成的两个侧面,这首诗反映的是贵族生活闲暇的一面。

羔羊皮白色,缝制羔裘的丝线也是白色,对此,《羔羊》一诗反复加以渲染,突出皮革和丝线色彩协调一致。诗中出现的“五紕”、“五緎”、“五总”都是动词,指的是缝结。五,甲骨文或作𠄎,是路障的象形,因此有纵横交错之义。《周礼·秋官·壶涿氏》:“若杀其神,则以牡槀五贯象齿而沉之。”这里的五,指的是纵横交错,与五组词的紕、緎、总,都是联结、联缀之义,与五的含义相近。

《羔羊》一诗采用的是重章叠唱的方式,各章只是更换少数词语,其余部分则通过相同词语位置的调换避免完全重复。“退食自公”或作“自公退食”,“委蛇委蛇”或放在章的末尾,或置于一章的倒数第二句。委蛇,在先秦典籍出现频率较高,有多种含义,但通常都是屈曲、曲折之义,这首诗同样从屈曲、曲折方面取象,用以描写贵族成员的自由闲散。

第二节 婚恋离合的恩怨情仇

和《雅》诗相比,产生于各诸侯国的《风》诗以婚姻爱情为题材的作品比例很高。作于春秋前期、中期的《风》诗,有许多这方面的作品,虽然具体的写作年代无法确定,但有重要的文学价值。

一、《将仲子》、《標有梅》

《将仲子》出自《郑风》。《国语·晋语四》记载:晋公子重耳流亡到齐国,齐桓公把女儿嫁给他。重耳贪图安逸,不想离开齐国。姜氏女在劝说重耳继续前行时说道:

《郑诗》云:“仲可怀也,人之多言,亦可畏也。”……《郑诗》之言,吾其从之。

姜氏女所引的诗句出自《郑风·将仲子》。据《史记·齐太公世家》记载,公子重耳是在齐桓公四十二年(前644)流亡到齐国,时值鲁僖公十六年。又据《史记·晋世家》记载,重耳“留齐凡五岁”。依此推算,他是在鲁僖公二十一

年(前 639)离开齐国,姜氏引《将仲子》一诗劝导重耳也就在这一年。《郑风·将仲子》在春秋中期开始阶段就传入齐国,被姜氏女所援引,这首诗作于春秋前期或中期开始阶段,作于前期的可能性更大。

《将仲子》全诗如下:

将仲子兮,无逾我里,无折我树杞。岂敢爱之?畏我父母。仲可怀也,父母之言,亦可畏也。

将仲子兮,无逾我墙,无折我树桑。岂敢爱之?畏我诸兄。仲可怀也,诸兄之言,亦可畏也。

将仲子兮,无逾我园,无折我树檀。岂敢爱之?畏人之多言。仲可怀也,人之多言,亦可畏也。

这首诗中的女主角热恋着那位排行老二的男子,这对恋人是自行择偶,虽然合乎情理,却没有征得父母兄长的同意,也没有得到世人的认可。在这种情况下,女子只有请求男子不要轻易来相会,以免引起麻烦。作品反映的是男女自行择偶与礼法及社会舆论之间的冲突,在当时具有普遍性。

女方对男子进行劝告时,所涉及的人际关系按照从近到远、由亲到疏的顺序依次排列。先是父母,接着是兄长,最后是世人。暗示女子对外界的压力越来越敏感。而对男子劝告所涉及的空间,则是按照由远到近的顺序进行排列,依次是我里、我墙、我园,是由外至内。诗中相继提到三种树木,杞、桑、檀。从这三种树木在当时社会生活中的使用价值看,杞最低,桑次之,檀木价值最高,它们的排列遵循由低到高的顺序。

以上排列方式构成逆向对应的特殊格局。暗示出女子越是想和恋人保持距离,情感就越难割舍。《将仲子》是首抒情诗,带有鲜明的女性特征,展示出这位女性无奈的心理,同时物类事象又排列得井然有序,有清晰的逻辑。

《诗经》多次出现以手折树枝的事象,含义不相一致。《齐风·东方未明》的“折柳樊圃”是折柳枝编篱笆,进行生产劳动。《小雅·四月》:“山有嘉卉,侯栗侯梅。废为残贼,莫知其尤。”这里指栗树梅树遭到残害,其中包括攀折的破坏方式。《将仲子》中折树枝则是喻托之辞,指男子进入女方所居之

地,并不是实有其事。

再看《召南·摽有梅》。《左传·襄公八年》记载,晋国范宣子出使鲁国,鲁襄公设宴招待,“宣子赋《摽有梅》”。这首诗刚刚进入春秋后期就传播到晋国,它是春秋前期或中期的作品。《摽有梅》全诗如下:

摽有梅,其实七兮。求我庶士,迨其吉兮。

摽有梅,其实三兮。求我庶士,迨其今兮。

摽有梅,顷筐墜之。求我庶士,迨其谓之。

梅树的果实落地,引起待嫁女子的伤感,她唯恐自己青春早逝,希望有人尽快前来迎娶。这首诗的高明和巧妙之处,在于女子不是说自己盼望尽快出嫁,而是向求婚男子昭示:你们如果不抓住时机前来迎娶,那就会痛失良机,后悔莫及。仿佛女子本身并不愁嫁,而是许多男士不懂得珍惜良机。这样一来,变主动求嫁为号召男士抓紧成婚。

在表现机遇的难得易失和时间的紧迫性时,诗中采用数量递减的方式进行昭示。先是“其实七兮”,接着是“其实三兮”,树上所剩的梅子数量锐减,以此暗示男士迎娶的紧迫。最后一章不再出示树上所剩梅子的数量,意谓梅子已全部落地,正是持筐拾取的最后时机,虽然没有明言数量而数量自存其中。

由梅子落地引发青春易逝的感慨,用持筐拾梅比喻男士娶女,运用的是类比联想,渗透物我一体的生命意识。其中的“摽有梅”在全诗中兼有兴和比的功能。

末章“迨其谓之”,其中的谓字,古今多数注家释为会的借字,这种说法始于清人马瑞辰的《毛诗传笺通释》^①。释谓为会、为汇,找不到其它旁证,此说无法成立。其实,这里的谓字,用的是它的常见意义,指的是称说,对别人说,全诗都是女子向别人称说,是在进行公开招募,谓字不必释为会亦能圆通。

《将仲子》出自郑地,表现热恋中女性的顾忌心理。《摽有梅》出自《召

^① 马瑞辰:《毛诗传笺通释》,第31页。

南》，倾诉女子的急切出嫁之情。这两首诗都以女子口气进行叙述，从不同侧面展示出女性恋爱阶段的微妙感受和真实体验。

二、《候人》

男女两性的婚姻爱情，有幸福，有欢乐，也有烦恼和苦涩。《曹风·候人》就是表现婚姻爱情出现波折的诗歌。

《国语·晋语四》记载，晋国公子重耳流亡到楚国，得到楚成王的友好接待。楚令尹子玉向成王建议杀死重耳，至少要扣留重耳的随行人员狐偃。对此，楚成王予以拒绝：

王曰：“不可，《曹诗》曰：‘彼其之子，不遂其媾。’邇之也。夫邇而效之，邇又甚焉。效邇，非礼也。”

楚成王所引的诗句出自《曹风·候人》。《史记·楚世家》对于楚成王期间事件有如下记载：“三十五年，晋公子重耳过楚，成王以诸侯宾客礼飧，而厚送之秦。”重耳到达楚国是在楚成王三十五年（前637），即鲁僖公二十三年，刚刚进入春秋中期二十余年。《曹风·候人》在春秋中期初始阶段就传入楚国，它产生在春秋前期的可能性较大、或是刚刚进入春秋中期的二十年间。楚成王和曹共公是同时代的人，古代学者往往把《候人》一诗与曹共公的某些行为相对照，其实二者并无直接关联。

《候人》全诗如下：

彼候人兮，何戈与祿。彼其之子，三百赤芾。
维鹈在梁，不濡其翼。彼其之子，不称其服。
维鹈在梁，不濡其喙。彼其之子，不遂其媾。
荟兮蔚兮，南山朝隰。婉兮孌兮，季女斯饥。

这首诗是以一位少女的口气倾诉对相恋男子的埋怨。

诗中首先出现的是候人形象，先秦时期确实存在这个官职。《周礼·夏

官·司马》的属官有候人：

候人，各掌其方之道治与其禁令，以设候人。若有方治，则帅而治于朝。及归，送之于境。

候人是管理道路的小官吏，又负责送往迎来，隶属于司马。对于候人的编制，《周礼》有如下记载：

候人，上士六人，下士十有二人，史六人，徒百有二十人。

候人的职位低于卿和大夫，属于下层官吏，但他所辖制的兵徒数量较多。《国语·周语中》在叙述接待使者的礼仪时有“候人为导”之语，可见，候人担当送往迎来的职责，在边境接待来使，把他引导到朝廷，使者返回时送到边境。

候人隶属于司马，是军队的编制，所以配备武器，《候人》首章所说的“何戈与祿”，反映的就是当时的情况。至于说到“三百赤芾”，极力渲染候人下属兵徒的众多，虽然带有夸张的成分，但也有一定的现实基础。三百，在《诗经》中是表示数量众多的习惯用语，并不是确切的数字。《魏风·伐檀》：“不稼不穡，胡取禾三百廛兮？”后两章还有“三百亿”、“三百困”，都是极言其多。《小雅·无羊》：“谁谓尔无羊？三百维群。”这也是以三百为多。至于《候人》提到的赤芾，在《诗经》其他作品也可以看到。《小雅·斯干》：“乃生男子，载寝之床，载衣之裳，载弄之璋。其泣啾啾，朱芾斯皇，室家君王。”这是对男婴的预先设想和祝福，将要给他扎上红色蔽膝用来显示其高贵的身份。《小雅·采芣》描写周宣王时期的将领方叔也有同样的诗句“朱芾斯皇”。《小雅·采芣》描写天子赏赐来朝诸侯的物品，也提到“赤芾在股”，赤芾是天子所赐。周族尚赤，赤芾是地位高贵的象征。《礼记·玉藻》写道：“緌，君朱，大夫素，士爵韦。”緌，指的就是蔽膝。按照周礼的规定，只有高层贵族才允许用赤芾，至于像候人这样的低级官吏只能用皮革制成的黑色蔽膝。《曹风·候人》表明，到了诗歌创作的时代，周礼的上述规定已经失效，使用赤芾的范围扩大，属于士阶层的候人及其部下都扎着赤色蔽膝。

《候人》第二、三章均以鸛鵒起兴作比,用以表达对于所恋男子的幽怨。鸛鵒以捕鱼为食,可是诗中出现的鸛鵒,虽然在石梁,却“不濡其翼”,翅膀都没有沾湿。它根本没有入水捕鱼,是有名无实。候人身扎赤色的蔽膝,看起来威风体面,而他的所作所为却“不称其服”,和他的服装不配,类似有名无实的鸛鵒。那么,候人的“不称其服”体现在哪里呢?第三章给出了明确的答案,他的名实不副在于“不遂其媾”,他不肯和这位女子结成配偶。不接近这位女子,就如鸛鵒站在石梁上“不濡其味”,连嘴巴都没有沾湿,更谈不上捕水中的鱼了。《周南·关雎》是用鱼鹰的鸣叫引出君子对窈窕淑女的追求,是顺势起兴,但是《关雎》捕鱼事象是潜在话语,没有明言。《候人》由鸛鵒不捕鱼引出候人不与女方亲近的现实,也是顺势起兴,但用以起兴的事象公开展示出来。

《候人》结尾一章采用象征手法。“荟兮蔚兮,南山朝隰”,这是用云雾升腾暗示女子焦躁不安的心情。“婉兮变兮,季女斯饥”,女子先是展示自己的美丽可爱,然后道出她所面临的困扰,那就是性爱得不到满足,情感处于饥饿状态。“季女其饥”是隐语,也是代用语。类似的隐语还见于《周南·汝坟》:“未见君子,惄如调饥。”

《左传·僖公二十四年》、《礼记·表记》都曾引述《曹风·候人》的诗句,关注的焦点在“彼其之子,不称其服”。

三、《谷风》、《行露》

对于婚姻中的聚散离合,春秋早期、中期具体写作时段待考的诗歌也作了反映,《谷风》、《行露》就是以男女双方离异为题材的作品。

《左传·僖公三十三年》记载,当初晋国的胥臣向晋文公推荐郤缺,引用《邶风·谷风》的如下诗句:“采葑采菲,无以下体。”这里采用的是补叙方式,追述胥臣当初举荐郤缺之事。胥臣是向晋文公推荐郤缺时引用《谷风》的诗句,也就是说,晋文公在世期间,这首诗已经传到晋国。晋文公逝世于鲁僖公三十二年(前628),进入春秋中期三十余年。由此看来,《邶风·谷风》作于春秋前期或中期,作于春秋前期的可能性更大。这首诗是一首弃妇诗,通篇以弃妇的口气进行倾诉。这首诗采用多方对比的手法,揭露了负心汉的暴

戾、绝情和自私,以及弃妇自身的不幸和怨恨。

一是把自己白头偕老的愿望和男子的绝情对比。诗的开头用“习习谷风,以阴以雨”起兴,引出男子的无端愤怒。即使在这种情况下,女方依然好言相劝,希望他“德音莫违”,而自己则要“及尔同死”。但结果却是“宴尔新婚,不我屑以”,最终还是被对方无情地抛弃。

二是把自己对家庭做出的贡献与所得到的回报相比。女子在婚后备尝艰辛,无论是家务事,还是邻居有困难,她都竭尽全力去解决。可是家境变好之后,男方却没有丝毫的感激之心,反倒把她看作仇人和有害之物,把她一脚踢开,是典型的恩将仇报。

三是把自己的被弃和新妇的受宠对比。男子对前妻恩断义绝,迫不及待地把她赶出门,而和新妇却是“如兄如弟”。一冷一热,对比极其鲜明。

四是把自己先前持家的行为与现实的处境对比。弃妇是位持家能手,在坝上放捕鱼器具,为过冬贮备蔬菜。而现实的处境却是渔具可能为别人设置,男子把她置于贫困的境地,他自己却独占了全部的生活资料。

这首诗具有明显的尚德倾向。开始劝男方“德音莫违”,被休弃之后还埋怨对方“既阻我德,贾用不售”。弃妇是把德行作为衡量是非善恶的标准。她本身修身积德,男方却是个无德之人。

作品表现弃妇的无奈,她所追求的不过是夫妻间的公平。弃妇是善良的,又是软弱的,她承受男子暴怒所造成的痛苦和被休弃的不幸,结尾只是责怪对方不念当年的情意。

诗中提到多种蔬菜和植物,或比喻或直赋其事。这些蔬菜、植物和女性的关联极其密切,所取的物象带有鲜明的女性特征和生活气息。

这首诗后两章采用类似顶针的句式,有的词语反复出现,增强了抒情的力度,如:“昔育恐育鞠,及尔颠覆。既生既育,比予以毒。”“我有旨蓄,亦以御冬。宴尔新婚,以我御穷。”育和御字都是隔句反复出现。

这首诗开头以“习习谷风,以阴以雨”起兴,引出男子的愤怒无常。以谷风起兴,还见于《小雅·谷风》:“习习谷风,维风及雨。将恐将惧,维予以女。将安将乐,女转弃予。”《小雅·谷风》也是一首弃妇诗,题材与《邶风·谷风》一致,开篇用以起兴的物象也完全相同,可谓异曲同工。《邶风》还有《终风》

一诗,首章写道:“既风且暴,顾我则笑。谑浪笑傲,中心是悼。”这里是以风暴比喻男子的戏谑失常。谷风指山谷吹来的风,通常强度很大,因此,往往作为破坏性因素出现在《诗经》中。《小雅·桑柔》:“大风有隧,有空大谷。”这是用山谷来风比喻恶劣的环境。

《谷风》通篇是弃妇的倾诉,经常采用比兴和夸张的手法,以谷风阴雨起兴只是其中一例。再如:“采葑采菲,无以下体。德音莫违,及尔同死。”采芥菜、采萝卜却不利用它们的根茎,用以指责男方不是以德取人。“谁谓荼苦,其甘如荠。”荼菜苦,荠菜甜,而在弃妇看来,荼菜和荠菜一样甘甜,言外之意,她的痛苦实在太重,苦的程度远远胜过苦菜。再如:“泾以渭浊,湜湜其沚。宴尔新婚,不我屑以。”泾水清渭水浊,诗中分别以泾渭暗指弃妇和男方新婚妻子。再如:“就其深矣,方之舟之。就其浅矣,泳之游之。何有何亡,黾勉求之。凡民有丧,匍匐救之。”这是以渡水为喻,叙述弃妇的辛苦操劳,乐于助人。

《谷风》和《卫风·氓》都是卫地的弃妇诗,基调相近,但所采用的表现手法明显有别。

产生于春秋前期、中期反映男女离异的诗歌还有《召南·行露》。《左传·襄公七年》有如下记载:

冬十月,晋韩献子告老。公族穆子有废疾,将立之。辞曰:“《诗》曰:‘岂不夙夜,谓行多露。’又曰:‘弗躬弗亲,庶民弗信。’无忌不才,让,其可乎?请立起也!”

公族穆子指韩无忌,他所援引的诗句出自《召南·行露》。这首诗在春秋后期初始阶段已经传入晋国,它应产生于春秋前期或中期。《行露》全诗如下:

厌浥行露,岂不夙夜,谓行多露。

谁谓雀无角?何以穿我屋?谁谓女无家?何以速我狱?虽速我狱,室家不足!

谁谓鼠无牙?何以穿我墉?谁谓女无家?何以速我讼?虽速我讼,

亦不女从!

这是一首女子拒嫁诗,她拒嫁的理由很简单,因为要娶她的男子已经成家。不愿意嫁给已婚男子,这是女性的正常心理,这从反面可以得到证明,《桧风·隰有萋楚》是一首女子待嫁诗,全诗三章,各章尾句分别是“乐子之无知”、“乐子之无家”、“乐子之无室”,无知,谓没有配偶。这位女子很高兴,因为对方没有配偶,没有结婚。相反,如果男方已经娶妻成家,她就不会如此快乐。

《行露》一诗出现的是女子拒嫁,男子强娶的事象,这样一来,双方就难免产生矛盾,出现冲突。首章以路上的露水多起兴,意谓不是自己不原意早起晚睡地赶路,而是因为道上露水太重,不敢启程,唯恐行路艰难,沾湿自己的衣服。言外之意,并非自己不想出嫁,而是外部条件不利,不能出嫁。首章拒绝出嫁的用语比较含蓄,道出了女子自身的难处。

第二、三章,女子拒绝的语气变得坚决强硬。鸟在房屋筑巢,老鼠在墙上穿洞,都会造成对房屋的破坏。拒嫁女子以此起兴作比,暗示强娶男子对她的胁迫侵袭,把他比作有尖喙的鸟,有锋利牙齿的老鼠,从事穿屋掏洞的勾当。

男方强娶遭到女方坚决拒绝,于是,男方把她告到法庭,双方要对簿公堂。对此,女子依然毫不畏惧,认为自己有充足的理由,而对方则缺少法律依据。所谓的“家室不足”,指的是要求成婚的理由不充分,家室,指结婚。《小雅·斯干》所说的“室家君王”,指与君王之家通婚,室家,谓通婚。“虽诉我狱,亦不女从”,这是说即使诉诸法律,女子也不会屈服对方。无论法律判决结果如何,女子都拒绝嫁给对方。中国古代对法律诉讼普遍持疏远和畏惧态度,对此,《周易·讼》卦就有体现,卦辞是“中吉终凶”,打官司中间阶段可能很顺利,结局却是凶险的。《讼》卦的爻辞或是出现劝导息讼,或是出示诉讼的负面效应,只有少数爻辞出现对诉讼加以肯定的话语。《行露》中的女子不畏惧诉讼,表现出她刚烈的性格。

本节所涉及的上述作品,展示出女子由盼望出嫁到婚姻波折,再到被休弃的全过程。诗中主角都是女性,以女性口气进行倾诉,有的诗歌当是女性所作。

第三节 远思近怀和伤逝悼亡

男女两性的交往,其情感世界是复杂的,有咫尺天涯的无奈,也有伤离惜别的感慨,还有生死悬隔的巨大悲哀。产生在春秋前期、中期的诗歌,不同程度地涉及到这些内容,相关作品有《雄雉》、《简兮》、《绿衣》。

一、《雄雉》

这首诗出自《国风·邶风》。《左传·宣公二年》记载,晋国执政大夫赵盾,即赵宣子抒发感慨:“呜呼!《诗》曰:‘我之怀矣,自诒以戚。’”所引诗句出自《邶风·雄雉》,只是所据版本与今本《诗经》不同。“自诒伊戚”,今本《诗经》作“自诒伊阻”。《雄雉》在鲁宣公二年为赵盾所引,这首诗当是作于春秋前期或中期。《雄雉》全诗如下:

雄雉于飞,泄泄其羽。我之怀矣,自诒伊阻。
雄雉于飞,下上其音。展矣君子,实劳我心。
瞻彼日月,悠悠我思。道之云远,曷云能来?
百尔君子,不知德行。不忮不求,何用不臧。

这是一首思妇怀远诗,闺中妇女怀念远方的丈夫。

诗的前两章都以“雄雉于飞”起兴,用鸟飞引出和比喻丈夫的远行。用鸟飞象征人行,这种比兴手法在《诗经》中运用得很频繁,经常可以见到,《小雅·南有嘉鱼》:“翩翩者雏,烝然来思。”《小雅·四牡》:“翩翩者雏,载飞载下,集于苞栩。”这两处都是以鸟飞象征人行,只是有往和来的差异。和《雄雉》同是出于《邶风》的《燕燕》,也是以鸟飞起兴:“燕燕于飞,差池其羽。之子于归,远送于野。”《雄雉》是用雉起兴,《燕燕》则是用燕子起兴,所选鸟的种类不同。《燕燕》是庄姜送戴妫所作,诗中远飞的燕子用以象征戴妫。燕子,又称玄鸟。先秦有玄鸟生商的传说,玄鸟和女性的关联尤为密切。《礼记·月令》仲春二月有如下记载:

是月也，玄鸟至。至之日，以大牢祠高禘，天子亲往，后妃帅九嫔御。乃礼天子之所御，带以弓韣，授以弓矢，于高禘之前。

春天燕子飞临之际要向高禘祈子，而且有众多女性参加，玄鸟和女性的生殖繁衍联系在一起。《燕燕》用南飞的燕子象征南归的戴妣，和古人对燕子所赋予的文化内涵密切相关。

《雄雉》以雉鸟起兴，象征远行的男子，同样是渊源有自，和雉鸟崇拜密不可分。先秦时期，雉鸟是勇敢、力量的象征，《周易》把它归入阳刚系列。《旅》六五爻辞中的“射雉”、“矢亡”是阳刚丧失之象，雉鸟的阳刚属性表述得更加明显。《雄雉》一诗以雄性雉鸟飞离，比喻远方的丈夫，还是把雉鸟作为男性的象征。

鸟类飞翔最令人关注的是它翅膀的振动和所发出的鸣叫声，《燕燕》一诗相继出现“燕燕于飞，差池其羽”、“燕燕于飞，下上其音”。《雄雉》一诗同样如此，第一、二章分别写道：“雄雉于飞，泄泄其羽”，“雄雉于飞，下上其音”。泄泄，舒展之象。《左传·隐公元年》：“大隧之外，其乐也泄泄。”《大雅·板》：“天之方蹶，无然泄泄。”泄泄，或指轻松，或指放纵，都是舒展之象。对于飞鸟关注它的翅膀振动和发出的鸣叫声，诉诸人的视觉和听觉感受，这种取象角度在《诗经》中已经奠定原型。《雄雉》中的雉鸟“泄泄其羽”，言其刚健；而“下上其音”，表达的则是留恋之情。《雄雉》一诗按照情感的波动依次展开。首章称：“我之怀矣，自诒伊阻。”这位女子的怀远，从双方出现空间阻隔开始，意谓丈夫的远行使她产生怀远情思。第二章云：“展矣君子，实劳我心。”赞扬自己的丈夫诚实无欺，因此更使自己思念，造成心理负担。第四章写道：“道之云远，曷云能来。”这是盼归而对方难归，相距遥远，怎么能很容易就返回呢？最后一章表达思妇的忧虑：“凡百君子，不知德行。”许多人行为不轨，她对自己的丈夫也放心不下。可是，她马上又提到：“不忮不求，何用不臧！”不伤害别人，不贪婪，又会有什么恶行呢？她在安慰自己，也是在警戒丈夫。思妇的心理活动展示得惟妙惟肖，情感的脉络贯穿全诗。

二、《简兮》

《简兮》出自《邶风》。《左传·襄公十年》记载，鲁国孟献子率兵，会同诸

侯联军攻打偃阳，他在赞扬鲁军壮士时说道：“《诗》所谓‘有力如虎’者也。”这句诗出自《邶风·简兮》。该诗应作于春秋前期或中期，进入春秋后期不久就被孟献子所引用。《简兮》全诗如下：

简兮简兮，方将万舞。日之方中，在前上处。硕人俣俣，公庭万舞。
有力如虎，执辔如组。左手执籥，右手秉翟。赫如渥赭，公言锡爵。
山有榛，隰有苓。云谁之思，西方美人。彼美人兮，西方之人兮。

《简兮》叙述卫国宫廷表演万舞的盛况。诗的作者是一位贵族妇女，她对领队的男性舞师产生了爱慕，作诗加以赞美，抒发自己的相思之情。

这首诗以卫国宫廷表演万舞为背景，从一个侧面反映出万舞的形态和功用。万舞是一种古老的舞蹈，至迟殷商时代就已经用于宫廷。《诗经·商颂·那》是殷人祭祀祖先的歌诗，其中写道：“庸鼓有斲，万舞有奕。”在鼓声中表演万舞。《诗经·鲁颂·閟宫》是鲁国宫廷用于祭祀的歌诗，其中写道：“笱豆大房，万舞洋洋。”可见表演万舞是祭祀典礼的重要组成部分。《大戴礼记·夏小正》春二月的条目中记载：“丁亥，万用入学。”贵族子弟开学典礼表演万舞。《左传·隐公六年》：“九月，考仲子之宫，将万焉。”鲁隐公为已故惠公夫人筑庙落成，也用万舞表示庆祝。万舞还在军事训练时表演。《左传·庄公二十八年》有如下记载：

楚令尹子元欲盍文夫人，为馆于其宫侧，而振万焉。夫人闻之，泣曰：“先君以是舞也，习戒备也。今令尹不寻诸仇雠，而于未亡人之侧，不亦异乎！”

文夫人指楚文王夫人息妫，从她的话语中可以证明，楚国在军事训练时表演万舞，用以鼓舞将士的斗志。

关于万舞的具体形态，《大戴礼记·夏小正》写道：“万也者，干戚舞也。”表演万舞以斧头盾牌为道具，属于武舞。《简兮》出现的舞师“左手执籥，右手秉翟”，以吹奏乐器和山鸡羽毛为道具。《左传·隐公六年》在叙述万舞之后，

“公问羽数于众仲”。鲁隐公向众仲问执翟羽人员的数目,可见万舞确实以山鸡尾羽作道具。

《简兮》中的舞师“左手执籥”。《荀子·乐论》称:“管籥发猛”,管籥所演奏出的曲调发扬蹈厉,强烈威猛,正是武舞的曲调。雉鸟在古代是阳刚的象征,《周易·说卦》“离为火”,“离为雉”,这种划分把雉归入火类,明显是阳刚之物。舞师“右手秉翟”,用以显示的正是威猛之气。

万舞的道具有两类,一类是斧头和盾牌,一类是籥和翟羽,两类道具表演的都是武舞。认为手持籥和翟羽所表现的是文舞,乃是对这两类道具象征意义的误解。

万舞是武舞,《简兮》对舞师的描写,体现的是对旺盛生命力的崇拜,是对力量的崇拜。他身体魁梧,强健有力,举重若轻,势如猛虎。他面色红润,犹如涂丹,显示的是健康和活力。类似的描写还见于《诗经·秦风·终南》:“君子至止,锦衣狐裘,渥如涂丹,其君也哉!”同样体现对自然生命力的崇拜。正因为舞师具有旺盛的生命力,因此,他不但得到了卫国君主的赏赐,而且赢得了贵族女性的爱恋,以至于篇末反复咏叹这位来自西部地区的美人。

诗的末章以“山有榛,隰有苓”起兴。山隰对举,是《诗经》用于表达婚姻爱情的套语和惯用句式,类似情况还见于《郑风·山有扶苏》、《唐风·山有枢》和《秦风·车邻》等诗篇。

三、《绿衣》

《绿衣》出自《邶风》。《左传·成公九年》有如下记载;

夏,季文子如宋致女,复命,公享之。赋《韩奕》之五章。穆姜出于房,再拜。……又赋《绿衣》之卒章而入。

穆姜赋《绿衣》是在春秋中期的最后阶段,由此推断,《绿衣》应作于春秋前期或中期前段。《绿衣》全诗如下;

绿兮衣兮,绿衣黄里。心之忧矣,曷维其已!

绿兮衣兮，绿衣黄裳。心之忧矣，曷维其亡！

绿兮丝兮，女所治兮。我思古人，俾无訛兮！

絺兮绌兮，凄其以风。我思古人，实获我心！

这首诗是一位男子悼念亡妻的诗。通篇采用的是睹物思人的抒情方式，通过展示各种物品引发对亡妻的思念。

第一类物品是亡妻穿过的衣裳，第一、二两章属于这种类型。首章展示亡妻穿过的上衣，对上衣的色彩从外到内进行描写。第二章展示亡妻穿过的上下服装，从上衣到下裳加以描述。

第二类是亡妻亲手治理并遗留下来的物品。第三章属于这种类型。绿丝是亡妻生前纺绩治理过的，为的是用它织布。但是，亡妻已逝，空留绿丝，布还没有织成，给人留下莫大遗憾。

第三类是诗作者身上所穿的衣服，其原料是粗细葛布，由身上所穿的衣服想到曾经为自己缝制衣服的人。

全诗采用的都是睹物思人的表现方式，由于所睹之物不同，所引发的思念也多种多样。第一、二章所睹之物是亡妻所穿过的衣服，当年她在家穿这绿衣黄裳，如今却物是人非，由此引发作者无限的哀伤。这种哀伤无休无止，不会消失。第三章所睹物品是亡妻治理过的绿丝，由此回想起亡妻对他的诱导规劝，使自己没有出现过失，这与治丝有相通之处。第四章所睹之物是自己身上穿的葛布衣服。葛布衣服不耐寒，风吹在身上有凄凉的感觉。这使他感慨，还是亡妻体贴自己，如果她健在，早就给更换上保暖的衣服了。《绿衣》的睹物思人遵循情感的逻辑，所睹之物和所抒之情有着内在的关联，形成自然的对应关系。

《绿衣》在对亡妻的服装进行展示时，着意点出它的色彩，上衣是绿色，下裳是黄色，上衣的衬里也是黄色。这种描写对于考察那个时代的风俗有重要的参考价值。

《诗经》中的女性在择偶出嫁等重要场合都是身着素色的罩衣，《卫风·硕人》、《郑风》的《出其东门》、《丰》，《唐风·扬之水》展示的都是这类画面。《绿衣》中亡妻所遗留下来的是绿衣，显然，这是家居时所穿，因此色彩鲜艳，

不同于公共场合的白衣素服。

《绿衣》还提到黄裳，即黄色下裙。《周易·坤》六五爻辞是“黄裳元吉”，对于它的解说多种多样。为什么“黄裳元吉”，《礼记·郊特牲》提供了线索：“野夫黄冠，黄冠，草服也。”由此而来，休闲时所使用的器物往往选用黄色。《小雅·车攻》叙述周王狩猎参加人员是“金舄”，穿着黄色的鞋，而在朝廷则是赤舄，脚穿赤色的鞋。狩猎驾车的马是“四黄”，四匹黄马，而在其它重要场合或是红马，或是黑马。狩猎是周代贵族休闲方式之一，鞋是黄色，马也是黄色。由此推断，《绿衣》中的黄裳和绿衣一样，是女性休闲在家时所穿的服装，因此，更能激发作者对亡妻的悼念和哀思。

《雄雉》、《简兮》是以女性的口气进行叙事抒情，很可能出自女性之手。《绿衣》一诗作为男性悼亡之作，开后代同类作品的先河。《诗经》中的悼亡之作还有《陈风·防有鹊巢》。

第四节 狩猎曲和船夫谣

春秋前期、中期的诗歌题材广泛，出现多种类型的社会角色，其中有引人注目武士和船夫，反映他们劳动生活的诗歌是《兔置》、《匏有苦叶》。

一、《兔置》

《左传·成公十二年》记载，晋国的郤至出使楚国，在和楚方对话时两次援引《诗经》中的句子，分别是“赳赳武夫，公侯干城”、“赳赳武夫，公侯腹心”。这两句诗出自《召南·兔置》。这首诗在春秋中期的后段被郤至援引，它应作于春秋前期或中期前段。《兔置》全诗如下：

肃肃兔置，椽之丁丁。赳赳武夫，公侯干城。

肃肃兔置，施于中逵。赳赳武夫，公侯好仇。

肃肃兔置，施于中林。赳赳武夫，公侯腹心。

兔置，谓捕兔的网。肃肃，指广大。《小雅·黍苗》：“肃肃谢功，召伯营之。”肃

肃,谓浩大。捕兔的网很大,超过普通的网,故称肃肃。

作品以武士张网捕兔为线索,按照时间顺序逐步展开,在推进过程中又依次盘升。对于捕兔的网,先是“椓之丁丁”,用木桩把它加以固定。丁丁,象声词,钉木桩的声音。《小雅·伐木》有“伐木丁丁”之语,是以斧砍树发出的声音。钉木桩和以斧伐木发出的声音相似,所以都用丁丁加以模拟。那么,捕兔的网设置在哪里呢?诗的第二、三章对此作出了回答:有的设置在四通八达的大道上,有的设置在树林中。巨网不是设置在一处,而是广置多设,以确保能够捕到野兔。

张网捕兔的武士是作品赞美的对象,捕兔狩猎只是他参加的活动之一,他的主要职责是做好君主的助手,支持君主治理好国家。作品对这位武士称为“公侯干城”、“公侯好仇”、“公侯腹心”,采用的是依次盘升的递进句式。干城,谓盾牌和城墙,是用于外部防守的武器和建筑。好仇,谓好伙伴,彼此关系增进一层。腹心,则是和君主情同一体。由外在的守护者、亲密的伙伴,推进到生命一体,不分彼此。由外到内,由两个主体到一个主体,由外观可见到隐蔽于形体内部的腹心,把武士与公侯关系的亲密程度推到极致,同时也对武士赋予重大的责任和崇高的义务,流露出作者对武士的赞美之情。

二、《匏有苦叶》

《匏有苦叶》出自《邶风》。《左传·襄公十四年》记载,晋国率领诸侯联军伐秦,“叔向见叔孙穆子,穆子赋《匏有苦叶》,叔向退而具舟”,叔向是晋国大夫,他见鲁国的叔孙豹是要催促对方进军。叔孙豹通过赋《匏有苦叶》一诗,向叔向表达立即进军渡水的信息。叔孙豹赋《匏有苦叶》是在春秋后期前段,这首诗应作于春秋前期或中期。《匏有苦叶》全诗如下;

匏有苦叶,济有深涉。深则厉,浅则揭。
有弥济盈,有鸪雉鸣。济盈不濡轨,雉鸣求其牡。
雍雍鸣雁,旭日始旦。士如归妻,迨冰未泮。
招招舟子,人涉卬否。人涉卬否,罔须我友。

这首诗是一首船夫曲,是在渡口划船的人所唱。

这首船夫曲唱的都是眼前景、日常事,睹物兴情,随口而出。因此,诗中多种物象相错杂,它们的排列没有内在的逻辑和固定的规则。

由于船夫常年摆渡,迎来送往,见多识广,诗中涉及到许多文化现象和生活事象,有重要的文化价值。

一是用葫芦作腰舟渡河。“匏有苦叶,济有深涉。”即指用葫芦的浮力涉渡深水。《周易·泰》九二:“包荒,用冯河。”就指用空葫芦渡水。《庄子·逍遥游》:“今子有五石之瓠,何不虑以为大樽而浮乎江湖。”葫芦大则浮力大,适于渡水。《鹖冠子·学问》:“中流失船,一壶千金。”壶,指的就是葫芦,可以当作救生圈。

二是秋冬季节婚嫁的习俗。诗中明言:“士如归妻,迨冰未泮。”“匏有苦叶”和“雍雍鸣雁”都是秋冬之际的物候。婚礼要在解冰之前举行,不能等到春天,是卫国的习俗。这和《召南·桃夭》反映的春天结婚的习俗不同。

三是古代涉水的方式和经验。除了用船摆渡外,还采用涉渡的方式,“深则厉,浅则揭”。由于水的深度不同,因此,涉渡时或是以带束衣,或是掀起下裳。船夫能够正确判断水的深度。“有弥济盈”表面看来渡口的水很大,实际上却是“济盈不濡轨”,乘车过河连轴都不会湿。这两句诗饱含船夫的生活经验。

这首船夫曲轻松明快,乐观而不乏风趣。结尾一章都是船夫的自道,他摆渡往来行人,自己却不上岸。他把来来往往的行人看作自己的朋友,对于船夫这个职业充满了热爱和自豪。

诗中多次出现济字,“济有深涉”、“有弥济盈”。毛传:“济,渡也。”这是释济为渡水,历来注家大多沿袭毛传。从实际情况考察,济是水名,指济水。《水经注·济水》:“又东过平丘县南,北济也。县,故卫地也。《春秋》鲁昭公十三年,诸侯盟于平丘是也。”^①济水有一段是卫国和郑国的界河,《匏有苦叶》是济河卫国段上船夫所唱。

^① 酈道元:《水经注》,第114页。

第十二章 春秋后期诗歌

春秋后期,《诗经》作品的创作已经进入尾声,只有郑国诗歌还保持较为旺盛的势头,产生一批带有那个时代诗体特征的作品。同时,郑诗也已经结集在《郑志》中,使郑诗得以较多的进入《诗经》。春秋后期的引诗、赋诗、唱诗都经历了由盛而衰的转变,出现的是大起大落的形势。在引诗、赋诗、唱诗过程中形成的说诗风气,出现训诂说诗、义理说诗和因事说诗三种形式,诗歌的传播和接受出现许多新的因素。

春秋后期的诗歌创作除郑诗之外,还产生一批杂歌谣辞。这些杂体歌谣是酝酿新诗体生成的基因和酵母,为新诗体的生成提供了多种可选择的可能。

第一节 郑诗的编定及春秋后期作品

《诗经》十五《国风》,《郑风》所收录的作品数量最多,总计 21 篇。如果按诸侯国为单位进行计算,卫国收入《国风》的诗歌数量居首位,总计 39 篇,郑国仅次于卫国,居第二位。

郑国有众多作品收入《诗经》,说明郑诗采集的数量大,并得到较好的保存,否则,不会有如此多的作品得以流传。可是,尽管《诗经》中郑诗数量较大,《左传》、《国语》在鲁襄公元年,即春秋后期之前,有关《国风·郑风》所录诗歌的记载却仅见一例,即《国语·晋语四》所载齐国姜氏女所引《郑风·将仲子》的诗句。郑诗的这种状况和《周南》、《召南》及《邶风》、《鄘风》、《卫风》在春秋前期和中期的广泛传播形成巨大的反差。春秋前期、中期引诗赋诗在《国风》中所选取的篇目,主要取自二南和卫地。造成这种反差的原因无法从地域和政治格局方面得到解释。郑国地处中原,是各诸侯国交往的枢

纽,许多重要盟会都在那里举行。整个春秋时期,郑国又是很活跃的诸侯国,在当时政治格局中发挥重要的作用。文化传播方面,郑国有地缘优势和政治上的便利条件,在这种情况下,春秋前期、中期郑诗罕见于记载,只能从其他方面寻找原因。《周南》、《召南》有些作品西周时期就已经产生,《邶风》、《鄘风》、《卫风》有相当数量的诗歌作于春秋早期和中期的初始阶段,这是它们在春秋前期和中期得以广泛传播的重要原因。《郑风》作于春秋早期的诗歌可认定者只有《叔于田》、《大叔于田》、《清人》三篇,可认定作于春秋中期的唯有《将仲子》,《郑风》其他篇目的写作年代都没有定论,需要进一步加以考证。由此可以推测,春秋前期、中期引诗赋诗取自郑诗的只有一例,当是《郑风》的许多诗歌在那个历史阶段还没有产生出来。它们有的创作于春秋后期,所以春秋前期中期不见于记载。

一、春秋后期郑诗的结集

关于郑诗的结集,历代有各种各样的说法,大多数出于推测,无法具体落实,从而使这个问题成为一个学术悬案。春秋后期有关郑诗的记载,有助于破解这个难题。

《左传·昭公十六年》有如下记载:

夏四月,郑六卿饯宣子于郊。宣子曰:“二三君子请皆赋,起亦以知《郑志》。”子蕃赋《野有蔓草》。宣子曰:“孺子善哉!吾有望矣。”子产赋郑之《羔裘》。宣子曰:“起不堪也。”子大叔赋《褰裳》。宣子曰:“起在此,敢勤子至于他人乎?”子大叔拜。宣子曰:“善哉,子之言是!不有是事,其能终乎?”子游赋《风雨》,子旗赋《有女同车》,子柳赋《蓀兮》。宣子喜曰:“郑其庶乎!二三君子以君命贶起,赋不出《郑志》,皆昵燕好也。二三君子数世之主也,可以无惧矣。”宣子皆献马焉,而赋《我将》。子产拜,使五卿皆拜,曰:“吾子靖乱,敢不拜德?”

宣子,指韩起,当时晋国的执政卿。郑国六卿设宴招待韩宣子,席间所赋的诗都见于《郑风》,可以说是郑国诗歌的一次集中展示。由此可以推断,郑国六

卿所赋的诗,当是出自已经结集的典籍,而不可能是处于零散未加整理的状态,否则,他们不可能信手拈来,如探囊取物。这就涉及到对于其中“郑志”二字的解释。对于首次出现“郑志”,杜预注“诗言志也。”杨伯峻注:“六卿之志即足以表示郑国之志。”^①这是从诗言志的角度解释“郑志”,认为指的是郑国之志,志,谓志向、想法。对于第二次出现的“郑志”,杨伯峻注:“郑志即郑诗,此经、传以志为诗也,说详杨树达先生《积微居小学论丛·释诗》。”^②这是把“郑志”释为郑诗,志谓诗,其根据是古人认为诗言志,所以,志可以指的是诗。

从实际情况考察,文中出现的“郑志”,应当是典籍名称,即郑国本身的典籍,称为《郑志》。《志》为典籍名称,这种情况在《左传》中经常可以见到。《左传·文公二年》记载,晋国武士狼臆援引《周志》的话语:“勇则害上,不登于明堂。”对此,杨伯峻的注写道:

杜注:“《周志》,周书也。古书多名为志,《楚语》上云:‘教之《故志》,使知兴废成败而戒惧焉。’”韦注云:“《故志》,谓所记前世成败之书。”文公六年及成公十五年《传》之《前志》,恐即《楚语》之《故志》;成公四年之《史佚之志》,则史佚之书也。襄公四年、二十五年,昭公元年、三年、十三年,哀公十八年《传》以及《晋语九》俱引《志》,僖公二十八年,宣公十年,昭公二十一年诸《传》并引《军志》,皆以志书名者也。^③

这段辨析极其充分,志指书名在《左传》中极其常见。周书称为《周志》,兵书称为《兵志》,史佚之书称为《史佚之志》,依此类推,郑国的典籍也就称为《郑志》。

《左传·昭公十六年》记载郑六卿赋诗的段落两次出现的《郑志》,指的都是郑国典籍的名称,而不能释为郑国之志,即郑国的志向、想法。如果其中的“郑志”指的是郑国的志向和想法,那么,郑国六卿在用赋诗的方式进行传达时,就既可以选郑诗,也可以选择其它的诗,选择的自由度很大,而不必

① 杨伯峻:《春秋左传注》,中华书局,2000年版,第1380页。

② 杨伯峻:《春秋左传注》,第1381页。

③ 杨伯峻:《春秋左传注》,第520页。

局限于郑诗。另外,如果六卿赋诗过程中可以有自由选择的空间,那么,六个人都取材于郑诗,这种可能性极小,机率极低。《左传·襄公二十七年》有如下记载:

郑伯享赵孟于垂陇,子展、伯有、子西、子产、子大叔、二子石从。赵孟曰:“七子从君,以宠武也。请皆赋以卒君贶,武亦以观七子之志。”

赵孟指的是赵武,当时是晋国的执政卿,到郑国参加诸侯会盟。会盟结束之后,郑简公设宴招待他。赵武令出席作陪的郑国七位大夫赋诗,“以观七子之志”,这里的志,指志向、想法。赵武令七位郑国大夫赋诗言志,他们依次赋诗:子展赋《召南·草虫》、伯有赋《鄘风·鹑之奔奔》、子西赋《小雅·黍苗》、子产赋《小雅·隰桑》、子大叔赋《郑风·野有蔓草》、印段赋《唐风·蟋蟀》、公叔段赋《小雅·桑扈》。七位郑国大夫,只有子大叔赋的是郑诗,其余所取全是郑诗以外的作品。和昭公十六年的郑六卿赋诗形成鲜明对比。由此也可以证明,昭公十六年所说的《郑志》指的是郑国典籍,而不是郑国的志向、想法。韩宣子令郑国六卿赋诗,并称“起亦以观《郑志》”,他要借此机会审视郑国的典籍。赋诗结束之后,他又称赞六卿“赋不出《郑志》”,所赋的诗没有郑国典籍以外的作品。他要求六卿赋诗,自己借以观照郑国典籍,六卿当然必须从郑国典籍中选取诗篇。他们对收录本地诗歌的郑国典籍很熟悉,因此都顺利地选择相应诗篇,受到韩宣子的称赞。

韩宣子之所以要求郑国六卿从郑国典籍中选择所赋的诗,和他的勤奋好学密切相关。《左传·昭公二年》有如下记载:

晋侯使韩宣子来聘,且告为政,而来见,礼也。观书于大史氏,见《易》、《象》与《鲁春秋》。曰:“周礼尽在鲁矣,吾乃今知周公之德,与周之所以王也。”

韩起在这年接替赵武在晋国执政,是他担任执政卿之后首次出使鲁国。韩起在鲁国观览许多典籍,赞叹鲁国储藏的文献非常丰富。韩起在鲁博览群书,

赴郑则要求六卿赋诗要取自郑国典籍,都是为了使自己开阔视野,增长见识,利用出使的机会进行学习。

有关春秋时期各诸侯国的典籍,先秦文献时有提及。《孟子·离娄下》称:“王者之迹息而《诗》亡,《诗》亡然后《春秋》作。晋之《乘》,楚之《檮杌》,鲁之《春秋》,一也。”这里提到的都是史书,但没有涉及到郑国。《墨子·明鬼下》为了证明鬼神的确实存在,援引各种史书的相关记载,其中提到“周之《春秋》”、“燕之《春秋》”、“宋之《春秋》”、“齐之《春秋》”。文中叙述郑穆公白天在庙中见到鸟神的传说,然后称“非为著书之说为然也”,从前后文例推断,原文当有“郑之《春秋》”,流传过程中亡佚。郑国有《春秋》,还有《郑志》,这是有关郑国历史文化的两部重要典籍。

《国语·楚语下》记载,楚国申叔时叙述对太子的教育,其中提到《故志》:“教之《故志》,使知废兴者而戒惧焉。”韦昭注:“故志,谓所记前世成败之书。”可是,从《郑志》收录郑诗这件事考察,《志》不仅仅记载前世的成败,而且带有文献汇编的性质。有比较专门的《志》书,如前面提到的《兵志》,《史佚之志》。也有综合性的《志》书,它收录的范围比较广泛,《郑志》属于此类,与郑国相关的许多文献都收录其中,包括春秋时期郑国的诗歌。

从《左传·昭公十六年》的记载可知,郑国的诗歌已在当时结集成册,收录在《郑志》中,作为郑国的典籍加以保存。今本《诗经·郑风》的作品,应该都收录在《郑志》中。鲁昭公十六年(前526),已经是春秋后期的中段,下距战国时期不过五十年。郑国诗歌结集的较晚,因此,当它被编入《诗经》时也就较少亡佚,保存较多数量,这是《郑风》在《诗经》中较之卫国以外诸侯国诗歌篇目占据优势的重要原因。

二、产生于春秋后期的郑诗

郑国诗歌在春秋前期和中期被引用的只有《将仲子》一首,而同一阶段的赋诗则没有取自郑诗者。造成这种状况很重要的一个原因,就是有许多郑诗在那个历史时期还没有产生出来,已经在春秋早期产生出来的《叔于田》、《大叔于田》、《清人》诸诗,或者是没有广泛流传,或者不适于引录和吟诵,因此也就不见于那个时期的文献记载。

从春秋中期开始,诗歌的形态已经开始发生变化,不再完全按照传统四言诗的样式进行创作。其主要表现是每句不再纯用四言,而是参差不齐,杂言相错。表示感叹的语气词,没有实在意义的虚词在诗中增多。章节不再整齐有序,而是时有变化。根据上述样态进行考察,再结合相关的赋诗记载,可以确认有些郑诗产生在春秋后期。

《左传·襄公二十六年》记载,晋平公举行宴会,招待来自齐国、郑国的客人。席间郑子展先赋《缁衣》,后来又赋《将仲子》,这两首诗都收录在《诗经·郑风》。依此推断,当时《郑志》已经把这两首诗编排进去,以至于子展所赋的两首诗都从其中选择。

《将仲子》又见于《国语·晋语四》的记载,是公子重耳在齐国期间姜氏女所引用,它当作于春秋前期或是中期前段。《缁衣》是《左传·襄公二十六年》首次见于著录,全诗如下:

缁衣之宜兮,敝,予又改为兮。适子之馆兮。还,予授子之粲兮。

缁衣之好兮,敝,予又改造兮。适子之馆兮,还,予授子之粲兮。

缁衣之蓆兮,敝,予又改作兮。适子之馆兮,还,予授子之粲兮。

这首诗选自《国风·郑风》,叙述郑国一位大夫把自己穿过的衣服经过重新改造赠给来访的使者。

作品以《缁衣》名篇,缁衣是当时的礼服。《礼记·玉藻》所述君子之服,“羔裘豹饰,缁衣以裼之。”《论语·乡党》所述君子之服,“缁衣,羔裘。”这种黑色的礼服有时穿在羊羔皮裘衣的外面,作为正式场合的外套。《礼记·檀弓上》有“夏后氏尚黑”的记载,在部族融汇过程中,黑色成为礼服所选用的色彩,表示严肃庄重。

《缁衣》的作者是把自己穿过的旧礼服送给来访的使者,事先经过了重新改造:“敝,予又改为兮。”敝,指陈旧,相对于新而言。《老子》第二十二章写道:“曲则全,枉则直,洼则盈,敝则新。”所运用的是一系列的反义词,敝与新相对,指的是陈旧。

缁衣经过重新改造后送给来访的使者,“还,予授子之粲兮。”毛传:“粲,

餐也。”后代注家基本沿袭毛传。《诗经》中多次出现餐字,均指进食。《郑风·狡童》:“维子之故,使我不得餐兮。”《魏风·伐檀》:“彼君子兮,不素餐兮。”餐指吃饭。把餐用粲来代替,《诗经》中见不到这种案例。《诗经》也多次出现粲字。《郑风·羔裘》:“羔裘晏兮,三英粲兮。”三英,指羔裘上的三条丝绳的缨穗,粲字用以形容丝绳色彩鲜明。《唐风·葛生》:“角枕粲兮,锦衾烂兮。”粲字用以形容枕头,言其色彩醒目。《小雅·大东》:“西人之子,粲粲衣服。”由此可见,用粲来形容衣物及其他丝织品的赏心悦目,是《诗经》常用的笔法。《缁衣》的“予受子之粲兮”,用“粲兮”代指所赠送的光洁鲜明的缁衣。因省略了缁衣一词,所以才造成各注家的误解。

把自己穿过的衣服送给别人,反映的是古代的习俗,体现的是人与人之间亲密的关系,秉持的是同气相求、生命相通理念。这种赠衣一般是在私人交往中出现,而不是在正式的公共场合。郑国大夫对于外来使者确实有过以衣相赠的举措,见于《左传·襄公二十九年》:“(季札)聘于郑,见子产,如旧相识。与之缁带,子产献纁衣焉。”吴公子季札和郑子产一见如故,彼此以腰带和上衣相赠,表达的是心心相印、亲密无间的感情。

《唐风》有《无衣》,所反映的同样是私人之间以衣相赠的习俗:

岂曰无衣?七兮。不如子之衣,安且吉兮!

岂曰无衣?六兮。不如子之衣,安且燠兮!

这首诗的作者是接受别人赠衣者,他夸奖对方所赠的衣服舒适温暖。

关于《郑风·缁衣》的宗旨,《诗》毛序写道:“《缁衣》,美武公也。父子并为周司徒,善于其职,国人宜之,故美其德,以明有国善善之功焉。”毛传把《缁衣》的主题归结为“善善”,即善待贤人。《礼记·缁衣》写道:“好贤如《缁衣》,恶恶如《巷伯》,则爵不渎而民作愿,刑不试而民咸服。”这是把《缁衣》的主题概括为尚贤,和毛传大体一致,体现出早期经师对这首诗基本一致的看法。

《缁衣》始见著录是在鲁襄公二十六年,从作品内容及文本形态考察,应是春秋中期后段或是春秋后期前段的作品。大夫之间以衣相赠,《左传》见于

记载的都在襄公、昭公年间。襄公二十九年，郑子产把纁衣赠与季札。《左传·昭公元年》记载，晋国乐王鲋向叔孙豹索贿，不好意思直接说出，“使请带焉”，婉转地说希望对方把腰带送给自己。叔孙豹心知肚明，“召使者，裂裳帛而与之”。他撕裂裙帛以代替腰带，把它送给乐王鲋。由此看来，当时士大夫中间存在以衣服、腰带相赠的礼仪，所以乐王鲋可以要求叔孙豹向他赠带。襄公、昭公以前，见不到这类记载，《郑风·缁衣》反应的是那个历史阶段的礼仪。

《郑风·缁衣》每章六句，每句或一言，或五言，或六言，句子长短不齐，而且差别很大。另外，每章六句，有四句末尾用语气词“兮”，用以增强抒情力度。上述现象在春秋初期的诗歌中极其罕见。《叔于田》三章，每章十句，各章第一、二、五句为三言，其余七句都是四言。至于另一首作于春秋前期的《清人》，每章四句，前三句每句四言，结尾一句五言，句子中间加语气词“乎”，由四言变化而来。纵观郑国有具体写作时段可考的几首诗，包括郑庄公与庄姜在大隧中的对唱，都是以四言为主，没有太大的变化。以作于后来的《将仲子》为转折，郑诗的句型字数开始发生明显的变化，由每句的字数大体整齐逐渐变得参差不齐。《缁衣》的句型表明，它应该是春秋中、后期的作品。再结合它所反映的赠衣礼俗，作于春秋后期的可能性居多。

在《国风·郑风》中，散文化倾向最明显，每章句子字数变化最大的当属《溱洧》，全诗如下：

溱与洧，方涣涣兮。士与女，方秉蕳兮。女曰观乎！士曰既且。且往观乎，洧之外，洵訏且乐。维士与女，伊其相谑，赠之以勺药。

溱与洧，浏其清矣。士与女，殷其盈矣。女曰观乎！士曰既且。且往观乎，洧之外，洵訏且乐。维士与女，伊其将谑，赠之以勺药。

这首诗是一首反映古代郑地风俗的诗。《后汉书·礼仪志上》李显注引韩诗说：“郑国之俗，三月上巳，之溱、洧两水上，招魂续魄，秉兰草，祓除不祥。”古代郑地，三月上巳这天的民俗活动有多项内容，《溱洧》反映的是其中的一部分。

三月上巳是古代郑地的春游节，“士与女，方秉蕳兮。”人们手拿兰草，为

的是被除不祥,即去掉引发疾病的毒素。在古人看来,芳与洁相通,芳香之物最洁净,因此,手持香草可以驱除疾病,保持身体健康。

上巳日也是青年男女相会择偶的好机会。诗中的青年男女结伴到水边,一方面观看春游的热闹景象,同时也是在交往中加深感情。事实的确如此,“士与女,伊其相谑,赠之以芍药”。青年男女在嬉戏中以香草相赠,不少有情人就是通过这种方式终成眷属。诗中穿插男女双方的对话,用的都是口语,很有生活气息。

全诗两章,只有少数字句改变。上章用语气词“兮”,下章改用“矣”。这种改变减少重复感,情调也有所变化。

《溱洧》每章十二句,其中有三言句、四言句,还有五言句,句子参差不齐,并且有散文句式错杂其中。不但和春秋早期的郑诗风格相差甚远,而且和《将仲子》相比也有较大差异,应当是春秋后期的作品。《郑风》中句子长短不齐,带有散文化倾向的诗歌还有《女曰鸡鸣》,也当是春秋后期的作品。

《左传·襄公三十一年》对于郑子产执政有如下记载:

从政一年,舆人诵之,曰:“取我衣冠而褚之,取我田畴而伍之。孰杀子产,吾其与之!”

这首《舆人诵》作于子产执政一年之后,即鲁昭公元年(前541),是春秋后期前段的郑国民谣。它前面两句各七言,后两句各四言,是一首杂言诗,也带有明显的散文属性,可以和《溱洧》、《女曰鸡鸣》等诗歌相互印证,是同一历史阶段的产物,作于春秋后期。

从春秋中期开始,诗歌体式演变的另一个重要趋势是抒情力度的增强,与此相应,用于抒情的语气词的使用频率逐渐加大。郑诗也有这种类型的作品,并且数量较多,比较典型的是《野有蔓草》的首章:

野有蔓草,零露漙兮。有美一人,清扬婉兮。邂逅相遇,适我愿兮。

这首诗以男子的口气叙述他见到美丽姑娘的欣喜。

眼睛是心灵的窗户,人的喜怒哀乐、好恶爱欲都要通过眼神表现出来。即使最微妙的心理活动,也可以通过观察眼神加以捕捉。正因为如此,《诗经》在描写女性的美貌时,往往通过对眼睛的刻画加以显示。《郑风·野有蔓草》采用的就是这种手法。诗中反复赞扬作者遇到的美人“清扬婉兮”、“婉如清扬”。婉,指的是美好、可爱。清扬,则是用于形容眼睛的惯用语。《邶风·君子偕老》描写一位贵妇人华美的服饰和动人的容颜,其中就有“子之清扬”之语。清,指眼神清明,澄澈。《礼记·郊特牲》写道:“目者,气之清明者也。”在古人看来,人的眼睛的最佳状态应该是澄澈晶莹,它是人类自身清明之气的外现,也是纯净的生命力的自然流露。《齐风·猗嗟》赞美鲁庄公“美目清兮”,正是聚焦于目光的澄澈。

“清扬婉兮”的扬字,有它特殊的含义。扬雄《方言》卷二写道:“南楚江淮之间……,黠瞳子谓之瞵,宋卫郑韩之间曰铄,燕代朝鲜洌水之间曰盱,或谓扬。”^①黑色瞳子,或称为黠,或称为铄,或称为盱。称黑色瞳子为扬,是西汉时期燕代及朝鲜洌水一带的方言,保留了这个词的古义,是解读《诗经》有关眼睛描写的一把钥匙。

《郑风·野有蔓草》所赞美的姑娘“清扬婉兮”,她的眼睛清澈明亮,瞳子乌黑,是一位美女。通过描写明眸秀目,把她定为美人,即诗中所说的婉。而所谓的清扬,则是描写明眸秀目的专用语。

这首诗采用的是比兴手法,野外蔓延的草上聚集众多的露珠,那样的浑圆,那样的透明。美女的明眸秀目就像草叶上的露珠那样晶莹明澈,鲜洁动人。美女的明眸秀目和草上的露珠交相辉映,令人感受到生命的活力和青春之美,构成清纯而又充满朝气的画面。

《黄帝内经素问·脉要精微论》写道:“夫精明五色者,气之华也。……黑欲如重漆色也,不欲如地苍。”^②地苍,《甲乙经》作炭色。重漆色和炭色的区别在于前者有光泽,后者枯槁灰暗。《诗经》所说的“美目扬兮”指的是犹如重漆般乌黑发亮的瞳子。到了后来,人们索性直接用漆来形容人乌黑的瞳

① 钱绎:《方言笺疏》,上海古籍出版社,1984年版,第118—119页。

② 王冰:《重广补注黄帝内经素问》,《诸子集成补编》(四),四川人民出版社,1997年版,第374—375页。

子,《晋书·杜义传》所说的“眼如点漆”即是其例。

《野有蔓草》首章隔句用语气词“兮”缀于末尾,抒情性很强,带有春秋后期诗歌的特点。《左传》记载,襄公二十七年,郑国子大叔为晋国赵孟赋《野有蔓草》,昭公十六年,子蠢亦为韩宣子赋这首诗,它已被收入《郑志》。《野有蔓草》襄公二十七年始见著录,应是春秋后期的作品。

《郑风》中运用虚词、语气词较多,并且每章句式往往有变化的诗歌还有《遵大路》、《蔞兮》、《狡童》、《褰裳》、《丰》、《子衿》,都属于恋歌。它们的题材、风格与《野有蔓草》一致,其中《褰裳》见于《左传·昭公十六年》的著录,是《郑志》所载,子大叔在宴会上为韩宣子所赋。

综上所述,《国风·郑风》的二十一篇作品,有九首具体写作时段可以认定作于春秋后期,几乎占《郑风》诗歌总数的一半。这九篇作品除《缁衣》外,其余均为婚姻爱情为题材。由此可以得出结论,《郑风》多数作品产生在春秋后期,并且以婚恋题材的作品为主。

在《诗经》各类诗中,孔子对《郑风》的批评最为激烈。《论语·卫灵公》记载,孔子提出“放郑声”的主张,理由是“郑声淫”。《论语·阳货》篇又载孔子如下话语:“恶紫之夺朱也,恶郑声之乱雅也。”孔子否定的郑声,既包括郑地的乐曲,又包括配合乐曲演唱的郑诗。郑诗作于春秋后期,孔子也主要生活在那个历史阶段,他对郑声的批判,具有很强的现实针对性。孔子“恶紫之夺朱”,《左传·哀公十七年》记载,卫国浑良夫“紫衣狐裘”,以此获罪,成为被杀的理由之一。可见,春秋后期社会上确实有穿紫衣的时尚。孔子逝世于哀公十六年,浑良夫身穿紫衣就在孔子逝世后的第二年。孔子“恶紫之夺朱”是针对现实而发,他否定、批判郑声,也是因为郑诗在那个历史阶段陆续产生出来,并且以婚恋为题材,对孔子造成很大的刺激。相反,如果郑诗不是大量产生在孔子生活的春秋后期,那么,孔子也未必对它如此反感。

从总的趋势看,进入春秋后期,各诸侯国诗歌创作的高潮已过。春秋前期、中期的旺盛势头没有持续下来,《国风》除《郑风》外,其余可以认定作于春秋后期的诗歌极其有限。可是,郑国的诗歌创作却在春秋后期出现高潮,并且结集在《郑志》中,可谓一枝独秀。《郑风·溱洧》有“士与女,方秉蒹兮”的句子,蒹,指兰草。对于春秋后期的郑国诗歌,不妨把它比作《国风》中的兰

草,正如《左传·宣公三年》记载郑穆公生平所述:“以兰有国香,人之服媚如是。”春秋后期的郑诗确实如兰草那样,具有独特的魅力,不过,它不是春兰,而是迟开的秋兰。

第二节 春秋后期的杂歌谣辞

《诗经》有具体写作时段可考、产生最晚的作品是《曹风·下泉》,诗的结尾写道:“四国有王,郇伯劳之。”郇伯,即荀跖,又称荀伯、知跖。《左传·昭公二十二年》记载,周景王卒,东周王朝出现内乱。昭公二十六年,“晋知跖、赵鞅帅师纳王”。荀跖率兵勤王是在鲁昭公二十六年(前516),《曹风·下泉》当作于本年或稍后,是《诗经》可以断代作品的下限。对此,清人马瑞辰写道:

此诗“念彼周京”,似王新迁成周,追念故京师王室之词。自是之后,诸侯不复勤王,故列《国风》,《诗》终于此。^①

《曹风·下泉》是《诗经》的绝响,春秋后期《诗经》以外的作品主要是杂歌谣辞,散见于多种典籍。这些杂歌谣辞,保存下来的数量有限,但却是由《诗经》向楚辞等新诗体过渡的桥梁。

一、四言体的衰落和杂言体的兴盛

春秋后期流传下来的杂歌谣辞,纯以四言写成的作品数量有限,都收录在《左传》中,依次为襄公十七年的宋《筑者讴》,昭公十二年的晋、齐两国君主的《投壶辞》,昭公二十五年的鲁《鸛鹄谣》。春秋后期的四言杂歌谣辞保存下来的只有四篇作品(《投壶辞》二首),四言诗可以说是不绝如缕。与此形成鲜明对照的是杂言诗的流行和兴盛,绝大多数歌谣是用杂言写成,出现的是对四言诗的日益疏远,而杂言形式不断多样的趋势。

鲁国的杂言体歌谣,春秋中期即将结束的文公十七年就已经见诸《左传》

^① 马瑞辰:《毛诗传笺通释》,第146页。

的记载：

初，声伯梦涉洹，或与己琼瑰食之，泣而为琼瑰盈其怀。从而歌之曰：“济洹之水，赠我以琼瑰。归乎归乎，琼瑰盈吾怀乎！”

这是追述三年之前的一场梦。声伯所唱的《梦歌》共四句，第一、三句四言，第二句五言，第四句六言，是一首杂言诗。从各种诗句类型排列来看，还是比较整齐的，奇数句用四言，偶数句用五言和六言，四言句和其他句型平分秋色，各占一半。

春秋后期开始阶段，鲁国的杂歌谣辞见于《左传·襄公四年》：

冬十月，邾人、莒人伐鄆。臧纥救鄆，侵邾，败于狐骀，国人逆丧者皆髡。鲁于是乎始髡。国人诵之曰：“臧之狐裘，败我于狐骀。我君小子，朱儒是使。朱儒朱儒，使我败于邾。”

这首《朱儒诵》是采用杂言体。中间两句四言，开头两句和结尾两句都先用四言，后用五言，全诗四言和五言的分布错落有致，和文公十七年所收录的梦歌有相似之处。

通过以上的梳理可以看出，春秋后期的歌谣，杂言体已经越来越多，成为歌谣的重要形态，随着历史的推移，四言句在歌谣中所占的比例越来越小。春秋后期歌谣的这种态势，表明以四言为主要样式的时代即将结束，新的诗歌样式正在酝酿。

二、几种新型诗体的酝酿

春秋后期的杂歌谣辞，多数作品的句子长短不齐，不再遵循四言为一句的规则。由此而来，几种新的诗句类型也就在春秋后期的杂歌谣辞中酝酿培育。

一种是五言句。五言句子在春秋后期歌谣中频繁出现，是一种引人注目的诗歌句式。

《论语·微子》有如下记载：

楚狂接舆歌而过孔子曰：“凤兮凤兮，何德之衰？往者不可谏，来者犹可追。已而，已而！今之从政者殆尔！”

接舆所唱的是楚地歌谣，其中“往者不可谏，来者犹可追”，是整齐的五言句，而且节奏和后来出现的五言诗相契。据《史记·孔子世家》记载，孔子赴楚是在鲁哀公六年（前489），已是春秋时期即将结束的前十三年，当时楚地歌谣出现整齐的五言诗句。其实，在此之前的春秋后期歌谣，已经开始使用五言句。《左传·定公十四年》所载宋国的《野人歌》云：“既定尔娄猪，盍归吾艾豮。”两句歌谣用的都是五言句，但节奏与后来的五言诗体有异，是以单字半拍领起。《左传·昭公三十二年》所载晋国史墨之言称：“社稷无常奉，君臣无常位。”用的也是整齐的五言句，《左传·哀公十七年》记载：

卫侯梦于北宫，见人登昆吾之观，被发北面而噪曰：“登此昆吾之虚，绵绵生之瓜。余为浑良夫，叫天无辜。”

卫侯指卫庄公蒯聩，本年他罗织罪名把浑良夫杀害，梦见浑良夫喊冤叫屈。浑良夫的噪辞共四句，其中两句是五言句，即第二句和第三句，占总句数的一半。

《左传·昭公十二年》记载，季氏费邑宰南蒯与乡人饮酒，乡人唱出如下歌谣：

我有圃，生之杞乎！从我者子乎，去我者鄙乎，倍其邻者耻乎！已乎已乎，非吾党之士乎！

这首歌谣称为《南蒯歌》。南蒯歌的句子参差不齐，长短不一，其中有三言，有四言，有五言，还有六言。各种类型句子的排列没有规则，而是任意错杂。全诗七句，四言句两个，所占的比例已经很小，对这种句子明显持疏远态度，不再把它作为歌谣的主要句型。

鲁国歌谣在昭公年间出现的这种变化，到后来仍在持续，并且其他诸侯

国的歌谣也同样是长短句错杂,四言句出现的频率降低。《礼记·檀弓上》载有孔子临终前七天所唱的《曳杖歌》:

泰山其颓乎!梁木其坏乎!哲人其萎乎!

《史记·孔子世家》也载有这首歌,文字稍异:“太山坏乎!梁柱摧乎!哲人萎乎!”司马迁对原歌词做了润色,《礼记·檀弓上》的记载更接近于原歌谣的实际。孔子的《曳杖歌》每句五言,三句整齐排列。每句有两个虚词,分别是“其”、“乎”,如果去掉其中任何一个虚词,就会变成四言歌谣。但是,孔子没有这样作,为了满足抒情的需要而保留它们。

孔子逝世于鲁哀公十六年,哀公期间产生于其他诸侯国的歌谣,或是杂言相错,或是四言句较少,哀公年间产生的歌谣呈现出的风貌是一致的。

《左传·哀公五年》所记载的齐国《莱人歌》如下:

景公死乎不与埋,三军之士不与谋。师乎师乎,何党之乎!

齐景公在本年去世,这首歌谣作于齐景公逝世之后。歌谣共四句,前两句每句七言,后两句每句四言,是一首排列有序的杂言诗。

春秋后期,五言句分别出现在宋、楚、鲁、卫等地的歌谣中,地域覆盖面较大,使用频率较高,有的句子已和后代五言诗句的节奏相符合。

第二种是七言句。这种句型在春秋后期歌谣中时而可以见到,但不如五言诗出现的频率高。《左传·昭公十二年》所载的鲁地《南蒯歌》有一句是七言:“我有圃生之杞乎。”《左传·哀公五年》所载的齐人《莱人歌》,开头两句是七言:“景公死乎不与埋,三军之士不与谋。”七言句在春秋后期歌谣中使用的较少,还没有引起人们的重视。

春秋后期歌谣多数具有较强的抒情性,为了满足抒发情感的需要,有的作品运用的语气词较多,成为该时期歌谣的重要特色。

一种类型是连续几句的结尾都用语气词,如孔子的《曳杖歌》:“泰山其颓乎!梁木其坏乎!哲人其萎乎。”总共三句,每句末尾都用语气词“乎”。鲁地

的《南蒯歌》共五句,每句末尾都用语气词“乎”表示感叹。再如齐地《莱人歌》的末尾两句:“师乎师乎,何党之乎!”两句都用语气词“乎”。句尾连续运用语气词,这种情况在《诗经》中属于特例,比较罕见。最典型的是《齐风·甫田》末章:“婉兮变兮,总角卯兮。未几见兮,突而弁兮。”四句末尾都用语气词“兮”,抒发作者强烈的惊诧之情。这种类型的诗句还见于《邶风·君子偕老》:

玉之瑱也,象之掇也,扬且之皙也。胡然而天也,胡然而帝也。

连续五句的尾字都是“也”,前三句用以描绘贵族妇女服饰、眼睛的美丽,后两句抒发作者的感慨。

春秋后期歌谣继承《诗经》某些作品连续在句尾用语气词的方式,用以增强抒情力度。

春秋后期还有一种运用语气词的方式,语气词不是放在句尾,而是置于句子的中间。《左传·哀公十三年》有如下记载:

吴申叔仪乞粮于公孙有山氏,曰:“佩玉纆兮余无所系之。旨酒一盛兮余与褐之父睨之。”

申叔仪是吴人,他所唱的《乞粮歌》和齐鲁等中原诸侯国的歌谣有明显的差异。他用的语气词是“兮”,而不是齐、鲁等国经常使用的“乎”。他不是把语气词连续几句置于末尾,而是置于中间。如果把他的《乞粮歌》按长句读,那么语气词就是置于每句诗的中间,这是后来《楚辞·九歌》的句型。如果把《乞粮歌》按短句读,就成为如下的样态:“佩玉蕊兮,余无所系之;旨酒一盛兮,余与褐之父睨之。”这是把语气词置于奇数句末尾,后来屈原的《离骚》及《九章》多数篇章,采用的都是这类句型。

见于记载的春秋后期的杂歌谣辞数量有限,多数出自齐、鲁两地,而晋国歌谣则未见著录,所形成的地理格局与春秋中期有所不同。春秋后期歌谣出现许多新的因素,从句型到语气词的运用,都为后来新诗体的出现准备了条

件,至于这些新的因素在后来有哪些被继承借鉴,哪些被抛弃,则是带有很大的偶然性,因各种条件的制约而出现复杂的情况。

第三节 引诗、赋诗、唱诗和说诗的盛衰

春秋后期,诗歌的接受和传播明显划分为两个阶段。鲁襄公、昭公阶段,引诗、赋诗达到高潮,说诗者也陆续出现,诗歌的演奏情况也有集中的记载。进入鲁定公、哀公阶段,引诗频率迅速降低,赋诗几乎停止,诗歌演奏也不见记载,只有说诗活动还在继续,诗歌的接受和传播主要通过教育的渠道进行。

一、引诗的个体和时代特征及由盛到衰

鲁襄公、昭公期间,社会的引诗风气达到鼎盛和高潮,仅据《左传》所载,这个时期引诗议论者总计28人,来自晋、鲁、郑、卫、楚、宋、齐七个诸侯国,引诗多达51次。其中涉及的诗歌,《国风》9篇,《小雅》22篇,《大雅》32篇,《颂》4篇。引诗的人员、次数,所涉诗歌数量,均较春秋中期明显增加,已经达到极盛的程度。

春秋后期前段的引诗是一种社会风尚,同时又带有明显的个人特色,尤其是那些引诗较多的人员,他们的引诗都有自己关注的焦点,所选取的诗篇带有明显的倾向。

《左传·襄公三十一年》有如下记载:

卫侯在楚,北宫文子见令尹围之威仪,言于卫侯曰:“令尹似君矣,将有他志。虽获其志,不能终也。《诗》云:‘靡不有初,鲜克有终。’终之实难,令尹其将不免。”公曰:“何以知之?”对曰:“《诗》云:‘敬慎威仪,惟民之则。’令尹无威仪,民无则焉。以在民上,不可以终。”公曰:“何谓威仪?”对曰:“有威而可畏谓之威,有仪而可象谓之仪。……《卫诗》曰:‘威仪棣棣,不可选也。’言君臣、上下、父子、兄弟、内外、大小皆有威仪也。《周诗》曰:‘朋友攸摄,摄以威仪。’言朋友之道,必相教训以威仪也。……《诗》云:‘不识不知,顺帝之则。’言则而象之也。”

北宫文子引诗都是围绕威仪选择相关作品,实际是把他已经接受掌握的这类作品以引诗的方式加以传播,带有专题引诗的特点,目标非常集中。北宫文子关注威仪,他的赋诗也体现出这种趋向。《左传·昭公二年》记载,晋国韩宣子出使卫国,“卫侯享之,北宫文子赋《淇奥》”。《淇奥》出自《卫风》,展示贵族君子的威仪之美。北宫文子的引诗、赋诗见于《左传》记载的各一次,他都把目标锁定在威仪之美。另外,北宫文子引诗、赋诗所选择的作品,有两篇出自卫地,分别是《邶风·柏舟》和《卫风·淇奥》,体现出他的乡土情结,利用引诗、赋诗的机会把本地诗歌加以传播。卫人引卫诗,还见于《左传·襄公二十五年》的记载,卫大叔文子引《卫风·谷风》的“我躬不阅,遑恤我后”之语,用以议论卫国的现实政治。

卫北宫文子引诗关注的焦点是威仪,是连续援引多首诗的句子加以议论。鲁国的叔孙昭子引诗也有自己关注的焦点,几次引诗都用一条线索加以贯穿。昭公九年,引《大雅·灵台》诗句并且议论:“无囿犹可,无民,其可乎!”他关注的是国家的兴衰。昭公十一年,引《小雅·正月》的诗句,评论子尾的后裔使宗庙绝祀之事。昭公十六年,叔孙昭子引《小雅·正月》如下诗句:“宗周既灭,靡所止戾。正大夫离居,莫知我肆。”感慨地说道:“诸侯之无伯,害哉!”关注的还是世道的兴衰。昭公二十一年,他感慨蔡国将亡,引《大雅·假乐》的诗句。叔孙昭子上述四次引诗的具体情况不同,是针对不同的事件而发,在时间跨度上又长达十年之久,但是,他的引诗始终以国家和个人的兴衰存亡为主线,渗透忧患意识,形成自己的特色。

再如,《左传》所载晋叔向引诗分别见于襄公二十一年、襄公三十一年、昭公元年、昭公二年、昭公六年、昭公八年。其中襄公三十一年、昭公六年的引诗分别取自《大雅·板》、《小雅·雨无正》,都是有关言语表达方面的句子,这也形成他引诗的特色。引诗而显示出自己的特色,这是春秋后期襄公、昭公时期才形成的风尚。

《左传》记载,襄公期间引诗 18 人次,昭公期间引诗者 33 人次,从这个数字来看,昭公期间引诗的频率远远高于襄公期间,因为二者所跨越的时段大体相当,前者 31 年,后者 32 年。可是,襄公和昭公期间各自所援引诗句的数量,相差并不多。襄公期间引诗 33 例,昭公期间引诗 36 例,二者几乎持平。

这两组数字所形成的对比,反映出襄公、昭公期间两种不同的引诗风气。

襄公时期的引诗,人们在同一场合往往不是援引一次,而是援引多首诗的句子。例如襄公三十一年卫北宫文子论威仪,相继引述《大雅·荡》、《大雅·抑》、《邶风·柏舟》、《大雅·皇矣》四首诗,创出那个时期同一场合引诗数量最多的记录。再看《左传·襄公七年》的如下记载:

晋韩献子告老,公族穆子有废疾,将立之。辞曰:“《诗》曰:‘岂不夙夜,谓行多露。’又曰:‘弗躬弗亲,庶民弗信。’无忌不才,让,其可乎?请立起也!与田苏游,而曰好仁。《诗》曰:‘靖共尔位,好是正直。神之听之,介尔景福。’如是,则神听之,介福降之。立之,不亦可乎?”

韩献子指韩厥,他在即将退休之际,想立韩无忌为自己的接班人,在朝廷任职。韩无忌是位残疾人,他坚决推辞,请求立韩起,即韩宣子。韩无忌在陈述自己的想法时,相继引用《召南·行露》、《小雅·节南山》、《小雅·小明》的诗句。韩无忌引诗是在襄公前期,和襄公末年卫北宫文子引诗极其相似,都是用多首诗的句子来支撑自己的看法。在同一场合连续引用几首诗的句子,在鲁襄公期间是比较普遍的现象。

《国语·周语下》记载,周灵王二十二年,时值鲁襄公二十四年,太子晋劝谏灵王不要壅防穀水,相继援引《大雅·桑柔》、《大雅·荡》的诗句,而且对《大雅·桑柔》的诗句连续引用两次,先是取自第二章,后来又取自第三章。太子晋一次援引两首诗的三段句子,反映的是鲁襄公期间的引诗风气。

进入鲁昭公时期,引诗风气为之一变。《左传》记载昭公期间引诗 33 人次,共引诗 36 则,其中除昭公六年、二十年,叔向、孔子、晏婴针对同一事件或在同一场合连续两次援引不同作品的诗句,其余 30 次都是每次只引一首诗中的句子。

从襄公到昭公期间引诗方式的这种演变,造成二者之间鲜明的对比。襄公期间引诗人次虽然远远低于昭公期间,但所援引的诗篇数量却与昭公期间大体持平。襄公期间人们对诗歌作品往往是广征博引,而昭公期间却多数是援引一例而止,形成不同的引诗风格,两个阶段,两种风格。

造成这种差异的原因比较复杂,有多种因素发挥作用。第一,春秋后期礼崩乐坏的速度加快,从而造成人们对传统经典的疏离。襄公时期,人们对引诗还满怀激情,把它作为立论的依托。昭公时期的引诗在很大程度上是一种附和风尚,人们对《诗经》的兴趣和热情已经减弱,引诗也就蜻蜓点水,援引一例而止。第二,襄公时期的诗歌传播和接受还不是很普遍,援引者可以借此证明自己的博学多识,接受者也有一种新鲜感,成为学习的机会。在这种情况下。一次援引多首诗的句子,能够得到普遍的认可。到了昭公期间,《诗经》的传播在贵族阶层已经比较普及,对于人们熟知的诗句再反复援引,必然引起听者的心理疲劳,产生厌倦情绪。顺应这种形势,昭公期间的引诗也就追求简单明快的风格,而不再铺张重复。

引诗方式从襄公到昭公阶段的重要转变,是诗歌传播和接受方式所遇到的挑战。表面上看,昭公期间引诗的人次创造历史的记录,是一派昌盛之象,实际却是在繁荣的表象下面潜藏着危机。当人们对这种传播方式已经没有兴趣和热情,只是附和时尚而为之,那么,这种传播方式也就难以持续地兴盛下去,必然走向衰落。进入春秋后期末段的定公、哀公时期,见于《左传》记载的引诗已经寥寥无几,定公四年、十年各一例,哀公二年、五年、二十六年各一例、总共不过五例而已。引诗的这种传播方式到春秋后期末段已经衰微,但是,诗歌的传播不可能嘎然而止,还会有新的方式来加以代替。

二、赋诗风尚的演变及消歇

春秋中期始见于记载的赋诗活动和引诗风尚一样,在春秋后期也明显分为两个阶段。襄公、昭公时期,赋诗活动进入鼎盛时期,而到了定公、哀公阶段,则骤然消歇,不再见于文献记载。赋诗风尚在春秋后期同样经历了由盛到衰的大起大落。

春秋后期的赋诗活动见于《左传》记载的共计 25 场次,而整个春秋中期见于《左传》记载的赋诗只有 6 场次。两相对比,春秋后期的赋诗确实成为一种时尚和风气,并且达到高潮,但都集中在鲁襄公、昭公时期。

春秋后期和中期的赋诗相比,在场次上占有绝对优势,同时也出现许多重要的演变。

春秋中期六场次的赋诗,其中四场是宾主双方以唱和的方式进行交流,赋诗是有来有往,一方赋诗之后对方也赋诗应和。春秋中期的赋诗只有两次是单方面进行,没有另一方的回应。一次是文公四年,鲁君宴请卫国使者宁武子,文公赋《湛露》及《彤弓》,宁武子不作回应。文公派使者询问,宁武子道出其中的缘由:这两首诗是天子欢迎和赏赐来朝诸侯时所赋,鲁文公赋这两首诗欢迎自己,超越礼仪的规格,因此不作回应。可以设想,如果鲁文公选择诗篇很恰当,宁武子也会赋诗作答。春秋中期单独一方赋诗的记载还见于《左传·文公七年》。晋国荀林父和先蔑是同僚,荀林父劝先蔑不要赴秦,对方不肯听从,荀林父“为赋《板》之三章,又弗听”。按照正常情况,先蔑也应该赋诗回应,由于气氛不协调,他没有回应,这也属于特例。春秋中期见于记载的赋诗六场,其中只有两场是往而不来,没有回应,所占的比例较低。

进入春秋后期,形势发生明显变化,见于《左传》记载的赋诗共计 25 场次,其中有唱有和的赋诗只有 8 场,其余 17 场都是有往无来、有来无往,单方赋诗占整个场次的三分之二以上,和春秋中期的比例正好相反。春秋后期的单方赋诗,主要有以下几种类型。

一种类型是无须回应,赋诗的一方没有要求对方赋诗相和的心理期待,客观上也没有回应的必要。《左传·襄公十四年》记载的叔孙豹赋诗属于这种类型:

夏,诸侯之大夫从晋侯伐秦,以报栢之役也。晋侯待于竟,使六卿帅诸侯之师以进。及泾,不济。叔向见叔孙穆子,穆子赋《匏有苦叶》,叔向退而具舟。

诸侯联军按照晋国的旨意征伐秦国,到达泾水不肯渡过。叔向作为晋国的使者前来督促,鲁国叔孙豹赋《邶风·匏有苦叶》。这首诗是船夫所唱,叔孙豹赋诗选择这篇作品,已经暗示即将渡河。叔向心领神会,立即准备舟船。在战事紧急的情况下,叔向没有必要再赋诗回应。

第二种类型是赋诗的接受对象不想回应,根本没有进行回应的打算。《左传·襄公二十七年》有如下记载:

郑伯享赵孟于垂陇，子展、伯有、子西、子产、子大叔、二子石从。赵孟曰：“七子从君，以宠武也。请皆赋，以卒君贶，武亦以观七子之志。”

晋国赵武出使晋国，在郑简公为他举行的宴会上，他令出席作陪的七位大夫赋诗，用以审视他们的志向。赵孟把这次七大夫赋诗的目的说得很清楚，他是作为旁观者出现，是以诗观志，而不是与他们唱和。因此，七大夫赋诗，赵孟只是分别加以评论，而没有赋诗进行回应。

赵武没有对郑国七大夫的赋诗以相同的方式进行回应，他事先已经申明，在礼仪上没有缺失。而有的在赋诗场合不作相应的酬答，则属于失礼。《左传·昭公十二年》有如下记载：

夏，宋华定来聘，通嗣君也。享之，为赋《蓼萧》，弗知，又不答赋。昭子曰：“必亡。宴语之不怀，宠光之不宣，令德之不知，将何以在？”

华定作为宋国的使者在鲁国受到热情接待，可是，由于他心事重重，心神不定，在对方赋诗之后根本不答赋，因此引起鲁国大臣的不满。

第三种类型是赋诗的接受对象无法以相同的方式作回应。这又有两种情况。一种情况是赋诗的接受对象事先没有精神准备，对方的赋诗出乎他的意料，无法选择相应的诗篇作答。《左传·襄公十四年》记载，晋国范宣子主持诸侯盟会，扬言要拘留戎子驹支，并且在盟会上罗织姜戎氏的一系列罪名。戎子驹支据理力争，用事实驳斥范宣子，“赋《青蝇》而退”。戎子驹支的雄辩使范宣子猝不及防，陷于尴尬的境地。在这种情况下，他很难立即赋诗相答，只能当场道歉而已。还有一种情况是赋诗的接受对象不学无术，孤陋寡闻，对方赋诗他根本不解其意，也无法赋诗作答，齐国的庆丰就属于这种角色。《左传·襄公二十七年》写道：“叔孙与庆丰食，不敬。为赋《相鼠》，亦不知也。”襄公二十八年又写道：“叔孙穆子食庆丰，庆丰泛祭。穆子不说，使工为之诵《茅鴝》，亦不知。”庆丰两次赴鲁都是由叔孙豹接待，这位甚富而愚蠢的贵族简直就是文盲，他根本听不懂对方所赋的诗，甚至当面讽刺他都觉察不到。和这样的人交往赋诗，无异于对牛弹琴，他根本没有赋诗回应的能力。

春秋后期的赋诗活动,也有主客双方进行唱和的场面。不过,把这种场面和春秋中期相比,会发现二者之间繁与简的差别。

春秋中期赋诗,主客双方多是有往有来,而且这种反复往往不是一个回合,而是两个回合,甚至更多。《国语·晋语四》记载的秦穆公和公子重耳的赋诗唱和,先是秦穆公赋《采芣》,重耳赋《黍苗》回应。接着是秦穆公赋《鸛飞》,重耳以《河水》回应。最后,秦穆公赋《六月》,赋诗活动结束,共经历了两个半回合。《左传·文公十三年》记载,郑穆公设宴招待鲁国使者,郑子家赋《鸿雁》,鲁季文子赋《四月》作答。郑子家又赋《载驰》,鲁季文子再赋《采芣》相回应。这场赋诗是两个回合。进入春秋后期,同一场次赋诗主客双方两个回合的往来已经见不到,《左传》所记载的主客双方赋诗唱和共八例,采取的都是一往一来的方式。襄公八年,晋范宣子赋《摽有梅》,鲁季武子赋《彤弓》作答。襄公十九年,晋范宣子赋《黍苗》,鲁季武子赋《六月》相回应。襄公二十年,鲁季武子赋《棠棣》、《鱼丽》,鲁襄公赋《南山有台》作答。昭公元年,楚令尹公子围赋《大明》,晋赵武赋《小宛》。昭公二年,鲁季武子赋《绵》,晋韩宣子赋《角弓》。昭公二年,卫北宫文子赋《淇奥》,晋韩宣子赋《木瓜》。昭公二十五年,宋元公赋《新宫》,鲁昭公赋《车辇》,这是见于《左传》的最后有关赋诗的记载。《左传》所记载的襄公、昭公期间主客双方的赋诗唱和,无一例外是一唱一和,进行一个回合即结束,而不是像春秋中期那样有时往还两次,往来次数减少一半。

春秋后期赋诗方式所发生的上述变化,使得诗歌的接受和传播也出现新的因素。

第一,赋诗活动由双方的以诗交流、以诗互动,很大程度上变成赋诗一方的单独表达,成为以诗言志的个体行为,原来赋诗活动的群体属性被削弱。赋诗的一方或者不需要对方回应,或者对方不想或不能进行回应,这就使得赋诗的一方往往以独立的诗歌传播者的角色出现。襄公二十七年郑国七大夫赋诗,很大程度上成为各自的一场表演。

第二,春秋中期及其更早阶段的赋诗,这种交流方式是礼仪的一种类型,赋诗本身是一种礼仪活动,是礼仪的载体,受礼仪的制约。春秋后期的赋诗,则出现疏离礼仪的倾向。礼尚往来,来而不往非礼也,往而不来亦非礼也。

春秋后期的多数赋诗都是单向的,而不是双向以诗互动,这种方式本身就已经背离礼的基本原则。

第三,春秋后期的赋诗活动不再严格地遵循礼仪的规定,参加活动的客方有时不再用赋诗回应主方,而是作为观赏者出现。由此而来,春秋后期赋诗的审美娱乐属性增强,而道德熏陶色彩减弱。昭公十六年的郑国六卿赋诗,成为展示郑诗的一场文化盛宴,韩宣子则成为这场艺术表演的观众。

从表面上看,春秋后期赋诗的次数明显多于春秋中期,赋诗活动达到鼎盛程度。而这个阶段的赋诗,在其内部则是进行着减法运行,赋诗往往由双方唱和演变成一方独赋,即使双方唱和,也由原来的两个回合变成一次往复。当这种减法运行达到一定阶段,必然使赋诗活动消歇。事实果然如此,进入鲁定公时代以后,《左传》就再也没有赋诗的记载。

春秋后期的赋诗和引诗一样,都是盛极而衰,并且衰落得极其迅速。造成这种突变的原因是多方面的,引诗、赋诗活动就在解构自身,昌盛的表象下流动的是衰落的潮水。从根本上看,引诗、赋诗是一种高雅的活动,需要诗意的氛围,当社会进入散文化的时代,通俗化变成时尚的时候,引诗赋诗风气的消歇也就成为历史的必然。

三、诗歌演唱传播的两种类型

通过演唱的方式对诗歌进行传播,具有极其悠久的历史。从早期的原始歌谣到《诗经》,都可以进行演唱,诗作为歌词出现。进入春秋后期,配乐演唱仍然是诗歌传播和接受的重要方式,按照配乐演唱的场所进行划分,有宫廷传播和民间传播两种类型。

所谓宫廷传播,就是在贵族宫廷演唱歌诗,这又有两种情况。一种是礼仪性的,另一种是随意性的。

礼仪性的诗歌演唱,就是固定的礼仪演唱相应的歌诗,所要演唱的篇目绝大多数取自《诗经》,是已经产生出来的作品,并且在不同的礼仪选用相应的篇目。春秋后期,这种诗歌传播方式继续存在,《左传》的记载始见于襄公四年:

穆叔如晋，报知武子之聘也，晋侯享之。金奏《肆夏》之三，不拜。工歌《文王》之三，又不拜。歌《鹿鸣》之三，三拜。

韩献子使行人子员问之，……对曰：“三《夏》，天子所以享元侯也，使臣弗敢与闻。《文王》，两君相见之乐也，使臣不敢及。《鹿鸣》，君所以嘉寡君也，敢不拜嘉？《四牡》，君所以劳使臣也，敢不重拜？《皇皇者华》，君教使臣……敢不重拜？”

鲁国叔孙豹出使到晋国，他清楚地了解礼仪的用乐规定，知道自己应该享受哪种级别的礼仪，应该对哪类乐曲作出回应。因此，演奏天子宴请诸侯、两君相见所用的歌诗，他没有作出反应，实际是拒绝接受。而当演奏与自己身份、使命相称的歌诗，他就积极地作出回应，表示对传播的歌诗予以接受，并且感谢对方。这类礼仪性的诗歌演奏，听取的都是已有的经典歌诗，演奏的一方要传播哪些作品，接受的一方应该从中领悟什么，双方都很清楚。由于同一种礼仪要经常举行，所以，这种诗歌传播方式具有重复的特征，容易使人产生疲劳和厌倦，而缺少新鲜感。由此而来，这种传播和接受的方式在春秋后期呈现衰落趋势，成为礼崩乐坏的一种表现。

通过演唱在庙堂传播诗歌，还有一种是随机性的，就是根据具体情境选择已有的相关的歌诗进行演唱。《左传·襄公十六年》有如下记载：

晋侯与诸侯宴于温，使诸大夫舞，曰：“歌诗必类！”齐高厚之诗不类。荀偃怒，且曰：“诸侯有异志矣。”使诸大夫盟高厚，高厚逃归。

这是在起舞过程中口唱歌诗，从当时的情况判断，所唱的应当是已有的作品，而不是即兴创作。此次起舞唱诗是晋平公的临时决定，参加人员只能选择已有的相关歌诗，用以表达与诸侯会盟相切合的想法。齐国高固所唱出的是不协调音，传播开来受到晋国的抵制，以至于要对他进行声讨。

《左传·襄公十四年》还有如下记载：

孙文子如戚，孙蒯入使。公饮之酒，使大师歌《巧言》之卒章。大师

辞，师曹请为之。初，公有嬖妾，使师曹诲之琴，师曹鞭之。公怒，鞭师曹三百。故师曹欲歌之，以怒孙子，以报公。公使歌之，遂诵之。

卫献公与孙文子有矛盾，他让乐师演唱《小雅·巧言》末章的如下几句诗：“彼何人斯？居河之麋。无拳无勇，职为乱阶。”这明显是针对孙文子而发，是以乐师唱师的方式发泄自己的不满，但也由此造成卫国的一场内乱。

以上两则随机性的歌诗演唱都是在朝廷进行，它的传播范围很有限，但传播者具有相对的自由，可以根据自己的意愿选择相关作品进行演唱。

春秋后期，以演唱的方式传播歌诗，在民间较为常见。这种歌诗的民间传播，是把歌诗的创作和演唱合二而一，即兴创作，顺口演唱，不受礼仪的约束，创作和演唱同步进行，而且极其自由。《左传》记载的许多歌谣，就是通过民间传播渠道获得的。《左传·襄公十七年》有如下记载：

宋皇国父为大宰，为平公筑台，妨于农功。子罕请俟农功之毕，公弗许。筑者讴曰：“泽门之皙，实兴我役。邑中之黔，实慰我心。”

筑城役夫是劳者歌其事，有感而发。他们是歌谣的创作者，又是歌谣的传播人，这首歌谣很快传到子罕那里。

《礼记·檀弓下》写道：

孔子之故人曰原壤，其母死，夫子助之沐椁。原壤登木曰：“久矣予之不托于音也。”歌曰：“狸首之班然，执女手之卷然。”

原壤是孔子的老朋友，他放浪不羁，《论语·宪问》有记载。他在母亲丧事期间，竟然登木而歌，称扬孔子整治的棺木像狸一样有花纹，并且手感柔软。他是即兴而歌，故意违犯临丧不歌的禁忌，并且就是唱给孔子听，向他进行传播。

春秋后期民间以演唱方式所进行的诗歌传播，促进了杂体歌谣的创作，为新诗体的酝酿创造条件，同时也使诗歌的演唱传播在范围上更加广阔。

春秋后期以演唱的方式传播诗歌，《左传·襄公三十一年》所记载的季札

观乐属于特例。鲁国乐工所演奏的都是配合《诗经》的乐曲,从实际情况考察,每一类只能选择少量歌诗进行演唱,而不可能是全部作品。另外,季札所欣赏到的各类歌诗,是否都见于今本《诗经》也还是个悬案,因此,他对各类歌诗所作的评论,不能全都作为观照今本《诗经》的依据。但是,这毕竟是一次歌诗传播的盛会,歌诗演奏与季札之间所出现的默契,表明季札是一位高水平、有素养的歌诗欣赏者和接受者。

四、说诗的由简到繁和基本路数

春秋后期的引诗、赋诗、唱诗都经历了重大的转变,与此同时,说诗也蔚然成风,并且一直保持旺盛的势头。

说诗是对于诗歌进行阐释解说,它是与引诗、赋诗、唱诗相伴相生的一种活动。人们在引诗、赋诗、唱诗过程中,有时要对所选择的诗歌加以解说,这就是说诗的最初方式。至于脱离引诗、赋诗、唱诗而专门说诗,虽然很早就已经出现,但文献记载极其有限。至于有文献可考的专门说诗,那是在引诗、赋诗、唱诗风气消歇之后的儒家的诗教中。

在引诗、赋诗、唱诗过程中说诗,经历了一个由简入繁的演变过程。具体而言,春秋前期中期对所引所赋诗句的解释都比较简要,进入春秋后期,有些说诗话语开始变得繁复,甚至出现长篇大论。有时人们援引的诗句相同,但由于所处历史阶段有别,所作的解说也就出现简和繁的差别,这从《左传》的相关记载看得很清楚。

僖公九年,秦公孙支说道:“‘不僭不贼,鲜不为则’,不忌不克之谓也。”秦公孙支援引的是《大雅·抑》的句子,他把“不僭不贼”释为不忌不克,以忌释僭,以克释贼,基本上单字相对应,解释的用语极其简略。昭公十年,晋国赵武说道:

武将信以为本,循而行之。譬如农夫,是穠是蓂。虽有饥馑,必有丰年。且吾闻之,能信不为人下,吾未能也。《诗》曰:“不僭不贼,鲜不为则。”信也。能为人则者,不为人下矣。

赵武所引的诗句与公孙支相同,都出自《大雅·抑》。赵武把这两句诗的基本精神概括为以信为则,和公孙支所下的定义不同。赵武为了说明什么是以信为本,列举种植农作物的例子加以说明,同时又进一步阐释信与则的关系。和公孙支简略的解释相比,赵武所作的阐释很充分。《左传》所载引用上述诗句的只有这两例,公孙支处在春秋中期开始阶段,赵武处在春秋后期前段,说诗的简与繁,从他们那里看得很清楚。

文公十年有如下记载:

或谓子舟曰:“国君不可戮也。”子舟曰:“当官而行,何强之有?《诗》曰:‘刚亦不吐,柔亦不茹。’‘毋从诡随,以谨罔极。’是亦非辟强也,敢爱死以乱官乎!”

子舟即文之无畏,楚人,任左司马之职。他所援引的诗句分别出自《大雅》的《烝民》和《民劳》。对于所引的四句诗,他用一句话加以解说,那就是不避强,简略到极点。

定公元年有如下记载:

郈公辛之弟怀将弑王,曰:“平王杀吾父,我杀其子,不亦可乎?”辛曰:“君讨臣,谁敢仇之?君命,天也,若死天命,将谁仇?《诗》曰:‘柔亦不茹,刚亦不吐,不侮矜寡,不畏强御。’唯仁者能之。违强陵弱,非勇也;乘人之约,非仁也;灭宗废祀,非孝也;动无令名,非知也。必犯是,余将杀女。”

这是发生在楚国的事件,郈公斗辛的弟弟想把逃亡之际的楚昭王杀掉,以报杀父之仇。斗辛坚决制止,援引《大雅·烝民》的诗句加以论述。他所引的诗句和楚人子舟基本相同,但斗辛所作的解说却更加充分。他先是把“柔亦不茹,刚亦不吐”概括为仁者之行,然后又具体指出和仁、勇相违背的行为,扣住诗句所涉及的如何对待刚者和柔者的话题。子舟和斗辛都是楚人,子舟生活在春秋中期,斗辛生活在春秋后期,所处历史时期不同,他们的说诗有简与繁

的差异。

引诗、赋诗、唱诗期间对诗加以解说,经历了由简入繁的过程,《左传》、《国语》所记载的详细说诗的案例,都出现在春秋后期。春秋后期对诗歌的详细解说,主要有三条路数:

一是词义训诂,详说词义。

《国语·鲁语下》记载,叔孙豹出使晋国,听过主方为他演奏的乐曲之后有如下解说:

《皇皇者华》,君教使臣曰:“每怀靡及,诹、谋、度、询,必咨于周。”敢不拜教。臣闻之曰:“怀和为每怀,咨才为诹,咨事为谋,咨义为度,咨亲为询,忠信为周。”

叔孙豹出使晋国是在春秋后期的襄公四年,对此,《左传》也有记载,所录话语略有不同。《皇皇者华》出自《小雅》,全诗五章,首章最后一句是“每怀靡及”,其余各章尾句分别是“周爰咨诹”、“周爰咨谋”、“周爰咨度”、“周爰咨询”。叔孙豹对《皇皇者华》各章尾句分别加以解说,先是以“怀和”释“每怀”,后面则是分别对咨、诹、谋、度、询、周加以解释,采取义训的方式,揭示每个字的含义。他的解释与原诗本义并不完全切合,但从中可以看出春秋后期说诗的一种方式、一条路径,即通过对字词的辨析去解诗、说诗。

春秋后期以词义训诂的方式说诗,还见于《国语·周语下》的记载:晋国叔向到东周王朝出使,单靖公以礼相待,并且“语说《昊天有成命》”。单靖公是东周王朝的卿士,他给叔向说诗,选择的是《周颂·昊天有成命》。叔向对于单靖公的说诗有如下叙述:

且其语说《昊天有成命》,颂之盛德也。其诗曰:“昊天有成命,二后受之,成王不敢康。夙夜基命宥密,於缉熙亶厥心,肆其靖之。”是道成王之德也。成王能明文昭,能定武烈者也。夫道成命者,而称昊天,翼其上也。二后受之,让于德也。成王不敢康,敬百姓也。夙夜,恭也。基,始也。命,信也。宥,宽也。密,宁也。缉,明也。熙,广也。亶,厚也。肆,

固也。靖，餼也。其始也，翼上德让，而敬百姓。其中也，恭俭信宽，帅归于宁。其终也，广厚其心，以固餼之。始于德让，中于信宽，终于固和，故曰成。

叔向叙述的是单靖公对《昊天有成命》的讲解，其中也有他本人的理解和发挥。对于诗的前三句，采取逐句诠释的方式，点出每句的基本意义。对于后面三句，先是逐字作解，和叔孙豹讲说《皇皇者华》的字义训诂方式完全相同。在此基础上对全诗进行总结，其依据是前面对字句所作的诠释。叔向此次出使东周，《国语·周语下》编排在太子晋谏灵王壅穀水之后，单穆公谏铸大钟之前。太子晋谏灵王是在鲁襄公二十四年，单穆公谏周景王是在鲁昭公十八年，由此判断，单靖公给叔向说诗，是在鲁襄公二十四年到昭公十八年期间，处于春秋后期前段。

鲁国叔孙豹解说《皇皇者华》，单靖公、叔向解说《昊天有成命》都是在春秋后期前段，都是采取以字词训诂为主的阐释方式，反映出当时说诗的一种风格、一条路径。这类说诗方式还见于襄公七年的晋韩无忌释《小雅·小明》。昭公二十八年的晋成鳧释《大雅·皇矣》。

春秋后期说诗的第二种方式是义理解释。这种说诗方式是从所引诗句中生发出微言大义，表达说诗者本人的相关理念。《左传·襄公三十一年》所载卫北宫文子的说诗属于这种类型：

公曰：“善哉！何谓威仪？”对曰：“有威而可畏谓之威，有仪而可象谓之仪。……《卫诗》曰：‘威仪棣棣，不可选也。’言君臣、上下、父子、兄弟、内外、大小皆有威仪也。《周诗》曰：‘朋友攸摄，摄以威仪。’言朋友之道，必相教训以威仪也。”

北宫文子所引的诗分别出自《邶风·柏舟》和《大雅·既醉》，他不是对所引的字句逐一加以训解，而是对整个诗句的意义进行阐释，指出威仪在人际关系网络中所起的作用，用以回应他在前面对威仪所作的界定。

《左传·昭公二十年》所载齐晏婴阐释和而不同理念，也属于以义理说诗

的类型:

公曰:“唯据与我和乎?”晏子对曰:“据亦同也,焉得为和?”公曰:“和与同异乎?”对曰:“异。和如羹焉,水火醯醢盐梅以烹鱼肉,焯之以薪,宰夫和之,齐之以味,济其不及,以泄其过。君子食之,以平其心。君臣亦然。君所谓可而有否焉,臣献其否可以成其可。君所谓否而有可焉,臣献其可以去其否。是以政平而不干,民无争心。故《诗》曰:‘亦有和羹,既戒既平。鬯餗无言,时靡有争。’先王之济五味,和五声也,以平其心,成其政也。”

以上是晏婴和齐景公的对话,围绕和同之辩进行。晏子所引的诗句出自《商颂·烈祖》,作为自己立论的根据。前面以调羹为喻的大段话语,是受《商颂·烈祖》相关诗句的启示而来,同时又是对所引诗句的阐释。晏婴是通过说诗来阐明自己和而不同的理念,而所引录的诗句不过是他所持理念的注脚。以义理说诗,对所录诗句的阐释往往处于次要地位,而宣扬自己的理念则占据主要地位。北宫文子通过说诗陈述威仪的重要性,晏婴以说诗的方式阐明自己和而不同的理念,这是春秋后期义理说诗常见的现象。

春秋后期还有以事说诗的方式。所谓以事说诗,就是通过具体事件对所引的诗句加以解说,所列举的事件可以取自历史,也可以是针对现实。这种说诗方式很早就已经存在,到春秋后期更加盛行,运用得极为普遍。

以史说诗,有时是交待作品的创作背景,或是介绍诗的作者。《左传·襄公四年》写道:“昔周辛甲之为大史也,命百官,官箴王阙。于《虞人之箴》曰:……”这是交待《虞人之箴》的由来、它的具体内容和功用。《左传·昭公十二年》写道:“昔穆王欲肆其心,周行天下,将皆必有车辙马迹焉。祭公谋父作《祈招》之诗,以止王心,王是以获没于祗宫。”这是叙述《祈招》一诗的创作缘起。这类以史说诗的案例,为后代解诗提供了许多宝贵的信息。

以现实事件说诗,是在评论现实事件时援引相关诗句,这种说诗方式在春秋后期乃至整个春秋时期最为常见。

孔子生活在春秋后期,说诗是他生命活动的重要组成部分。从现存的文

献考察,孔子采用的主要是义理说诗和以事说诗的方式,而对于字句的训诂却是较少涉及。《左传·昭公七年》记载,孟僖子有感于自己不能相礼,令其二子拜孔子为师学礼。对此,孔子称赞道:“能补过者,君子也。《诗》曰:‘君子是则是效’孟僖子可则效已矣。”孔子所引的诗句出自《小雅·鹿鸣》,他是以孟僖子补过之事说诗,印证“是则是效”之义。《左传·昭公二十八年》写道:

仲尼闻魏子之举也,以为义,曰:“近不失亲,远不失举,可谓义矣。”又闻其命贾辛也,以为忠。“《诗》曰:‘永言配命,自求多福。’忠也。魏子之举也义,其命也忠,其长有后于晋国乎!”

晋国的魏舒举贤授能,孔子听说之后引《大雅·文王》的诗句加以赞扬,认为魏舒的行为体现了忠和义,必然能使魏氏家族长久昌盛。孔子在这里还是以事说诗,把诗句作为事件的印证,而没有对诗句作进一步的阐释。

《左传·昭公二十年》载有晏婴引诗论述和而不同的大段文字,紧接着是郑子产论为政必须宽猛相济的理念,再往后就是孔子的大段议论:

仲尼曰:“善哉!政宽则民慢,慢则纠之以猛。猛则民残,残则施之以宽。宽以济猛,猛以济宽,政是以和。《诗》曰:‘民亦劳止,汔可小康。惠此中国,以绥四方。’施之以宽也。‘毋从诡随,以谨无良。式遏寇虐,惨不畏明。’纠之以猛也。‘柔远能迩,以定我王。’平之以和也。又曰:‘不竞不絀,不刚不柔。布政优优,百禄是遒。’和之至也。”

这段说诗话语与同篇所载晏婴论和而不同的议论极其相似。孔子所引的诗句分别出自《大雅·民劳》、《商颂·长发》。他没有对所引的诗句作过多的解释,只是用来印证他宽猛相济的理念。晏婴是用义理说诗,孔子同样如此,但却是由子产之事说起。

《论语》记载孔子说诗的话语较多,绝大多数属于义理说诗类型。《为政》篇把《诗》三百概括为“思无邪”。《八佾》篇把《关雎》概括为“乐而不淫,

哀而不伤”。《八佾》篇把描写庄姜美貌的文字说成是表达“绘事后素”的道理。凡此种种,都是用诗句印证他的相关理念,是以义理说诗,至于《八佾》篇记载的下段文字,则是以事说诗:

三家者以《雍》彻。子曰:“相维辟公,天子穆穆。”奚取于三家之堂!

孔子所引是《周颂·雍》的诗句,用以批评仲孙、叔孙、季孙三家僭用天子祭祖之礼,具有现实针对性。

《论语》记载的孔子说诗文字,多数都是以义理说诗、以事说诗,和《左传》的相关记载可以相互印证,其超出《左传》的部分内容,就是孔子对诗歌功能的重视,分别见于《子路》、《季氏》、《阳货》等篇。孔子说诗往往着眼于诗歌功能的发挥,强调它对社会、人生所应具有积极效应,这是孔子说诗的一个重要特点。

进入春秋后期的定公、哀公阶段,引诗、赋诗及宫廷唱诗的礼仪逐渐消歇,诗歌创作也进入低潮时期。可是,在引诗、赋诗、唱诗中生成的说诗风气,并未随之消歇,而是还在延续,只是说诗的场所、空间有所转移,说诗的人员及接受对象有所改变。说诗的场所由朝廷转移到私学,说诗人员由朝廷大夫变为儒家成员,诗歌讲说的接受对象也以私学的生员为主。孔子所创立的私学,承担起延续说诗风气的责任,并且世代传承,培养出一批专门说诗的经师。

第十三章 战国中期生成的新诗体 ——楚辞

从春秋末期到战国中期的前段,诗歌创作基本处于消歇状态,流传下来的作品极其有限。屈原的出现使沉寂已久的诗坛重新焕发生机和活力,先秦诗歌再次出现创作高潮。屈原及楚地文人所创作的楚辞,成为中国古代诗歌史上继《诗经》之后的第二座丰碑。

楚辞是继《诗经》之后出现的一种新诗体,在中国诗歌史上具有举足轻重的地位。后代文人在追溯以往诗歌传统时往往《诗》《骚》并称,把《诗经》和楚辞视为中国古代诗歌的两块基石、两座丰碑。楚辞是一种综合性诗体,不像《诗经》那样以四言诗为主,而具有多种样式,有的作品还有散文化倾向。楚辞又是一种带有鲜明楚地色彩的诗体,多数作品与《诗经》呈现出迥然不同的风貌。正因为如此,探讨楚辞的生成根据,找出由《诗经》到楚辞诗体演变的根源,揭示楚辞在章法、句型方面的特征,就成为研究先秦诗歌史不容回避的问题。

第一节 楚辞的诗体渊源

学术界在探讨楚辞体的生成时,通常都将其来源追溯到楚地民歌。几十年来最具权威的中国文学史对此是这样表述的:

远在周初,江汉汝水间的民歌如《诗经》中的《汉广》、《江有汜》等篇都产生在楚国境内。其他文献也保存了不少的楚国民歌,如《子文歌》、《楚人歌》、《越人歌》、《沧浪歌》等都是楚国较早的民间文学,有的歌词

每隔一句的末尾用一个语助词,如“兮”、“思”之类。后来便成为《楚辞》的主要形式。^①

上面论述从总体上指出了楚辞体的生成根据,其结论是基本成立的,得到学术界的普遍认可。但如果从诗歌和音乐的关系进行考察,对先秦诗歌运用语气词的情况加以全面梳理,就会发现前面的结论有许多不周严的地方,需要加以补充和修正。

一、《诗经》语气词的运用

《诗经》是中国第一部诗歌总集,其中收录的作品最初绝大多数都是可以演唱的歌诗。《诗经》中大量运用思、兮、只、也、哉、乎、而等语气词,楚辞中出现的语气词,在《诗经》中几乎都可以见到。《诗经》和楚辞的区别不是用不用语气词,也不是所用语气词种类数量的多少,而是语气词在诗句中所处的位置,以及与此密切相关的能不能用于演唱的问题。这是解决楚辞体诗歌样式生成来源的关键所在。沿着这个思路进行考察,会得出与传统看法不尽相同的结论,这有助于了解楚辞体诗歌样式的多个源头。

《诗经》运用语气词主要有两种情况,一种是每隔一句的末尾用一个语气词,另一种是每句诗的末尾都用语气词。和楚辞关系最为密切的《周南》、《召南》、《桧风》,语气词的使用都属于上述两种类型。《周南·汉广》首章如下:

南有乔木,不可休思;汉有游女,不可求思。汉之广矣,不可泳思;江之永矣,不可方思。

前四句诗中,隔句使用语气词“思”。后四句诗中,每句都使用语气词,“矣”和“思”交替出现。在使用语气词的六句诗中,语气词均置于句子末尾。《召南·摽有梅》前两章采用每两句用一个语气词的方式,“兮”字隔句出现,置于偶数句的末尾:

^① 游国恩等:《中国文学史》第一册,人民文学出版社,1964年版,第78页。

標有梅，其实七兮；求我庶士，迨其吉兮。標有梅，其实三兮；求我庶士，迨其今兮。

《周南·蠡斯》每句末尾都用语气词“兮”：

蠡斯羽诜诜兮，宜尔子孙振振兮。蠡斯羽薨薨兮，宜尔子孙绳绳兮。
蠡斯羽揖揖兮，宜尔子孙蛰蛰兮。

《周南·汉广》、《召南·標有梅》、《周南·蠡斯》诸诗语气词的运用情况，在《诗经》中具有普遍性。也就是说，隔句或每句末尾都缀以语气词，是《诗经》的基本样式，是为适应演唱而形成的句型，所用的语气词具有强化抒情的作用。仅以《国风》为例，《邶风》、《郑风》、《曹风》、《邶风》、《齐风》、《魏风》、《陈风》、《豳风》中均有相关篇章存在隔句或每句末尾连续用语气词的现象。既然诗歌句尾用语气词的作品不限于楚地，那么，在追溯楚辞体的渊源时，就不能简单地归结到楚地民歌，而应着眼于整部《诗经》。

二、隔句末尾缀以语气词的吟诵体

《诗经》中句尾运用语气词有两种类型，一种是隔句使用，一种是句句都用。那么，楚辞继承哪种形式呢？这要首先从《离骚》谈起。《离骚》是屈原的代表作，其语气词的运用很有规律，都是隔句出现，置于奇数句的末尾。《九章》各篇也大多如此。屈原的《离骚》、《九章》所采用的是隔句末尾用语气词的方式，而不是每句末尾都用。为什么会出现此种情况呢？这就涉及到诗歌和音乐的关系，即所作的诗是只能用于吟诵，还是可以演唱。

从春秋时期开始，诗句的末尾是每句缀以语气词，还是隔句用语气词，在社会生活中已经形成自然的分工。诗句的末尾每句都缀以语气词，这种诗通常用于演唱，可以称之为歌谣体。这在许多典籍中都有记载。《左传·昭公十二年》记载的《南蒯歌》曰：“我有圃，生之杞乎！从我者子乎！去我者鄙乎！倍其邻者耻乎！已乎已乎，非吾党之士乎！”这首歌谣系南蒯的乡人饮酒时所唱，是一首歌诗，共七句，除首句外，其余六句都是在句尾用语气词“乎”。

在儒家典籍中亦可见到每句末尾都缀以语气词的歌谣。《礼记·檀弓上》记载孔子逝世前七天所唱的《曳杖歌》：“泰山其颓乎！梁木其坏乎！哲人其萎乎！”三句歌谣都是用感叹词结尾，逐句用语气词作后缀。这种每句结尾都缀以语气词的歌谣，进入战国以后仍然具有生命力。《战国策·齐策六》记载鲁仲连引述田单攻取即墨时曾经唱过的歌谣：“无可往矣，宗庙亡矣，魂魄丧矣，归何党矣。”这首歌谣采用的也是每句结尾都缀以语气词的形式。

歌谣体诗的句尾缀以语气词，其目的是便于演唱，增强抒情色彩。至于每句结尾都用语气词，则是使歌谣的抒情色彩更加浓烈，产生更强的艺术感染力。这类每句诗的结尾都缀以语气词的歌谣体诗，从春秋一直延续到战国；在地域上，从齐鲁到南楚都可以见到。对此，屈原不可能一无所知，而是非常熟悉。《离骚》、《九章》没有采用每句末尾都缀以语气词的形式，从中可以看出，屈原对于这种歌谣体的诗歌形式是疏远的，对它采取的是舍弃回避的态度。

《诗经》运用语气词的另一种方式是隔句出现，缀于句尾。这种形态的歌谣体诗在春秋之后仍可见到。如载于《说苑·善说》的《越人歌》，其前半部分隔句末尾缀以语气词：“今夕何夕兮，搴舟中流；今日何日兮，得与王子同舟。”这几句歌谣的实词部分多是四言句，和《诗经》的四言诗很相近。载于《孟子·离娄》篇的《孺子歌》也是隔句末尾使用语气词：“沧浪之水清兮，可以濯我缨；沧浪之水浊兮，可以濯我足。”这首歌谣和《越人歌》都产生于楚地，它产生的年代距离屈原的时代不远。屈原的《离骚》、《九章》采用隔句末尾用语气词的方式，就此而论，说这些作品继承的是楚地民歌《孺子歌》、《越人歌》的传统，这个结论是有道理的。问题在于《孺子歌》、《越人歌》采用的是隔句末尾缀以语气词的形式，是用于演唱；《离骚》及《九章》虽然也采用隔句末尾缀以语气词的形式，但已不能用于演唱，只能吟诵。也就是说，《离骚》及《九章》多数篇章在继承楚地民歌奇数句末尾缀以语气词这种诗体形式的同时，却剔除了它的演唱功能，诗不再与乐联姻，而是从综合艺术中游离出来，以独立的形态存在。其实，到了战国时期，这种奇数句末尾缀以语气词的句式已基本失去演唱功能，成为口头吟诵之语。《离骚》及《九章》多数篇章所采用的奇数句末尾缀以语气词的形式，继承的是民间吟诵体诗歌的传统，而

这种吟诵体也出自北部中国。

春秋时,还有一种用于吟诵的诗体。这种诗体虽然也是隔句末尾缀以语气词,但语气词放在偶数句的末尾,这以《国语·晋语三》所载的《恭世子诵》最为典型,后半部分如下:“岁之二七,其靡有征兮,若狄公子,吾是之依兮。镇抚国家,为王妃兮。”它采用隔句末尾缀以语气词的方式,和《诗经》隔句末尾缀以语气词的作品相同。战国时期,这类诗体又以谚语的形式出现,如《战国策·楚策》所引鄙语:“见兔而顾犬,未为晚也。亡羊而补牢,未为迟也。”这四句谚语把语气词置于第二、四句的末尾,采用的也是隔句用语气词的方式。这种诗体形式也被屈原所继承,《九章·橘颂》、《招魂》通篇采用偶数句末尾缀以语气词的写法。《九章》中的个别片断,也采用这种句式,如《涉江》的乱辞:“鸾鸟凤凰,日已远兮。燕雀乌鹊,巢堂坛兮。”《抽思》的乱辞:“道思作颂,聊以自救兮,忧心不遂,斯言谁告兮。”诗人直接把自己的作品称为颂体,有意剥离了作品和音乐的关联。乱辞本是乐章的结尾部分,用于演唱。但以上所举《九章》乱辞,只是形式上保留了乐章的体制,所用的诗句却是吟诵型的,而不是演唱型的。

《离骚》、《九章》、《招魂》运用语气词时,多采用隔句间用的形式,或置于偶数句末尾,或置于奇数句末尾,都是不能用于演唱的吟诵体诗。屈原在上述作品中没有采用《诗经》及先秦民歌那种每句末尾都缀以语气词的演唱体诗歌形式,显示出他的这些作品与音乐的疏远。即使在借鉴《越人歌》这类演唱体歌诗的时候,也只是采用它的句型,而剥离、销解它的演唱功能。从本质上讲,屈原的《离骚》、《九章》、《招魂》的直接母体是春秋以后兴起的吟诵型诗,但这种吟诵型诗并非楚地特产,也见于北方诸侯国。

《离骚》及《九章》实现了诗与乐的分离,这是屈原为文学独立所作的努力。但是,屈原对原有诗体的改造并未到此结束。春秋以来陆续出现的歌谣或吟诵体诗歌,通常诗句比较精练,甚至有向五言诗发展的趋势,如前文所引的《孺子歌》,去掉其中的语气词,就是一首完整的五言诗,还具有音乐的节奏感。屈原的代表作《离骚》则不然,它不但剥离了和音乐的联系,而且弱化了其诗歌特征,出现散文化的倾向。以开头四句为例:“帝高阳之苗裔兮,朕皇考曰伯庸。摄提贞于孟陬兮,惟庚寅吾以降。”如果去掉其中的虚词,就变成

这样的句式:帝高阳苗裔,朕皇考伯庸。摄提贞孟陬,庚寅吾以降。这样一来就成了五言诗,而不再是骚体。屈原有意在句中嵌入虚词,避免句子的诗化,而使它介于诗和散文之间。

三、语气词置于句子中间的演唱体

在屈原的《离骚》、《九章》中,见到的是诗与乐的疏离,是诗体的散文化倾向。然而,在屈原的另一组名作《九歌》中,显示的却是另一种走势,即诗与乐的联姻,是由四言诗向五言诗、七言诗的演变。

《九歌》在运用语气词时,与《离骚》、《九章》、《招魂》明显不同,即语气词不是置于句尾,而是放在句子中间。如《礼魂》:“成礼兮会鼓,传芭兮代舞,姱女倡兮容与。春兰兮秋菊,长无绝兮终古。”《九歌》采用的都是这种句式,无一例外。另外,《九章》的《涉江》也有个别段落采用这种句式。

在探讨《九歌》的这种句式时,人们通常都要追溯到《越人歌》,这有一定的道理。《越人歌》后半部分是这样的:“蒙羞被好兮不訾诟耻,心几烦而不绝兮得知王子。山有木兮木有枝,心说君兮君不知。”句子有长有短,但都是把语气词置于句子中间,后两句最为典型。至于前面两句,则是由句尾置语气词向句中置语气词的过渡形态。《越人歌》后半部分的句式确实是《九歌》的诗体渊源。不过,这种句式在屈原之前并非楚地所独有,在其它地域亦可见到。

把语气词置于诗句中间,这种句式春秋末期开始出现。《诗经》中虽有“父兮母兮”(《邶风·日月》)、“叔兮伯兮”(《邶风·旄丘》)、“容兮遂兮”(《卫风·芄兰》)、“子兮子兮”(《唐风·绸缪》)这类句式,但其中的“兮”字主要是为了使诗句满足整拍律的要求,和《越人歌》中将语气词置于句子中间起停顿作用不同。《左传·哀公十三年》所载《申叔仪乞粮歌》:“佩褱兮余无所系之,旨酒一盛兮余与褐之父睨之。”两句歌诗都把语气词置于中间。由此可见,至迟春秋晚期,把语气词置于句子中间的歌诗就已经出现。战国时期陆续出现的这类诗句,分布的范围很广,而且早在屈原之前就已经存在。《史记·赵世家》记载的《鼓琴歌》作于赵武灵王时期,是战国中期的产物,其中有“美人荧荧兮颜若苕之荣”之语。《吕氏春秋·乐成》篇所载的《邶民歌》作于魏襄王时期,全诗如下:“邶有贤令兮为史公,决漳水兮灌邶旁,终古斥卤兮生

稻梁。”这是一首句式整齐的歌诗,每句中间都放置语气词“兮”,把句子分为前后两部分,其节奏、韵律与《越人歌》后半部分极为相似。《晏子春秋》的成书年代距晏子所处的春秋中期不远,早于屈原的时代。该书中有两首将语气词置于句子中间的歌诗。如其中一首《岁暮歌》载于《内篇·杂上》:“岁已莫矣而禾不获,忽忽兮若之何?岁已寒兮而役不罢,惓惓兮若之何?”在这首歌诗中,语气词“矣”、“兮”都置于句子中间,起停顿作用。这是用于演唱的歌诗,其句型与楚地民歌《越人歌》的后半部分基本相同。上述歌诗都生成于屈原之前,有的出自齐地,有的出自赵地,有的出自魏地,还有的出自吴人之口。既然《越人歌》是《九歌》诗体的渊源,那么,上述几首歌诗同样是《九歌》诗体的生成母体。合理的解释是,屈原借鉴春秋后期开始出现的将语气词置于句子中间的歌谣体制,同时利用湘沅一带原有的民歌形式,创作了《九歌》这种可用于演唱的歌诗。他所继承的诗体样式不是楚地所独有,而是广泛存在于当时的华夏版图之内。

当屈原的创作和音乐疏离时,出现的是散文化趋势,是对诗体形式的解构。《离骚》、《九章》就是如此。它们虽然没有对诗体形式彻底瓦解,但散文化的倾向已经很明显。相反,当他的创作和音乐结缘时,显现的是诗体形式的演变,《九歌》就是如此。它虽然还不是五、七言诗,但已经超越四言诗体,成为四言诗向五、七言诗演变的过渡形态。上述事实表明,中国古代早期诗歌样式的演变和音乐有很深的缘分。音乐和诗歌的结合促进新诗体的生成,反之,就有可能出现散文化的倾向。简言之,演唱调是孕育新诗体的温床,而吟诵体则往往解构诗体形式。

四、语气词与演唱、吟诵的关系

楚辞体的生成是一个复杂的问题,因为楚辞作为一种诗体,它本身就存在多种形态,而不是单一形态。与此相应,它的渊源也应该有多个,而不是一个,不全是从楚地民歌和祭祀歌诗中产生,而是还有其它母体。楚辞虽然具有鲜明的楚文化特征,但是,探讨楚辞诗体的生成,却不能局限于楚文化,而必须具有更开阔的视野,把它放到春秋战国时期整个华夏文化的背景下考察。否则,对于楚辞诗体生成根据的总结归纳就难免有片面性,失之于

简单。

在考察楚辞体的生成过程时,研究语气词的运用是一个重要的切入点,其关键在于语气词的用法和语气词在句中所处的位置。当楚辞作品出现散文化倾向时,它所运用的语气词比较疏朗,单位文字量中语气词的密度较小,采用的是语气词置于句尾的方式,而且是隔句出现,《离骚》、《九章》就是如此。相反,当楚辞作品的诗体特征得到强化时,单位文字量中语气词的密度加大,采用的是把语气词置于句子中间的方式,并且是句句出现,《九歌》就是属于这种类型。所以,语气词在诗句中所处的位置及出现频率的高低,制约着楚辞体的散文化和诗化走向。语气词的运用之所以与楚辞体的散文化和诗化倾向密切相关,归根结底还是因为它涉及到诗与乐的关系。吟诵型诗体固然也需要语气词的辅助,但与演唱型诗体相比,它对语气词的依赖相对小些。演唱型诗体必须配合相应曲调,歌曲的演唱在很大程度上借助于语气词的作用。因此,演唱型诗体所用的语气词密度要比吟诵型诗体大,出现的频率高。明乎此,《九歌》为什么把语气词置于每句的中间,而《离骚》、《九章》则把它隔句置于末尾也就不难理解。

第二节 楚辞的章法结构

楚辞是继《诗经》之后出现的一种新诗体,和《诗经》相比,从总体上看楚辞作品的篇幅较长,甚至出现了像《离骚》、《天问》、《招魂》这样的长篇钜制。与此相应,楚辞作品的章法结构也比较复杂,而不是像多数《诗经》作品那样简单清晰,一目了然。如果对楚辞作品的章法结构进行归类梳理,既可以发现它对《诗经》章法结构模式的继承,又能看到二者的差异,并且能够找出二者在章法结构上既同且异的原因。

一、《离骚》、《天问》的章句结构

楚辞的奠基之作是屈原的《离骚》,这篇作品基本是四句为一章,罕有例外,只是第二段结尾部分需要加以辨析。该段结尾是这样的:

余固知謇謇之为患兮，忍而不能舍也；指九天以为正兮，夫唯灵修之故也。曰黄昏以为期兮，羌中道而改路。初既与余成言兮，后悔遁而有他。余既不难夫离别兮，伤灵修之数化。

在这段文字中，明显是每四句为一章，每两句为一节，偶数句的结尾用“也”字加重语气。这样一来，“曰黄昏以为期兮，羌中道而改路”两句就无法归入前面一章，也不能划入后面一章，因为后面四句自成一章，隔句押韵。对于这种不协调的现象，金开诚等已有深入的辨析：

“曰黄昏”二句，洪兴祖说：“一本有此二句。王逸无注，至下文”“羌内恕己以量人”始释羌义，疑此二句后人所增耳。《九章》曰：‘昔君与我成言兮，曰黄昏以为期。羌中道而回畔兮，反既有此他志。’与此语同。……清王邦采《离骚汇订》说：“王之不注此二句者，盖并此二句而无之也。若此下脱两句，则王当注云疑有阙文矣。且少此二句于文气未尝不贯，宜从洪说。”按洪兴祖、王邦采说是。此二句当是衍文。《文选》唐写本、五臣本、六臣本、汲古本，胡刻本及钱果之《集传》并无此二句，当据洪说删。^①

以上辨析极其有力，列举的证据非常充分，足以说明“曰黄昏”二句是衍文。这样看来，前面所引述的诗句，原文应是八句，分为两章，遵循的是四句成章的原则。

《离骚》结尾在篇章结构上稍有变化，文字如下：

乱曰：已矣哉！国无人莫我知兮，又何怀乎故都？既莫足与美政兮，吾将从彭咸之所居。

这段乱辞基本是四句为一章，但在章首加了一句“已矣哉”，用以表示感慨，增

^① 金开诚、董洪利、高路明：《屈原集校注》，中华书局，1996年版，第19页。

强抒情力度。这在《离骚》中是仅见的章句变通之处,除此之外,都是四句为一章,再没有例外。这样看来,《离骚》文本删除“曰黄昏”两句衍文,共 373 句。去掉结尾五句乱辞,正文 368 句。按照金开诚、董洪利、高路明对《离骚》所划分的段落,正文共 13 段,各段诗句数目如下表所示:

《离骚》章句结构统计

段落次第	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13
各段句数	24	24	28	28	24	12	40	32	44	20	24	32	36
各段章数	6	6	7	7	6	3	10	8	11	5	6	8	9
每章句数	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4

统计表明:《离骚》除结尾乱辞外,正文部分严格遵循四句成章的原则,没有例外,四句成章是《离骚》基本的章法结构模式,至于各段所包含的章数则多寡不一,根据具体情况而定,没有统一的标准。

《天问》是屈原的一篇千古奇文,作品中先后提出 170 多个问题。这篇奇文除结尾一段外,其余各段也都是遵循四句成章的原则。金开诚、董洪利、高路明的《屈原集校注》将《天问》分为十段,除结尾一段外,其余各段句数如下表所列:

《天问》章句结构统计

段落次第	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
各段句数	44	26	44	32	36	32	40	44	28	32
各段章数	11	6	11	8	9	8	10	11	7	8
每章句数	4		4	4	4	4	4	4	4	4

《天问》除结尾外的前面十段文字,有九段都是四句成章,无有例外,唯一不符合这个规则的是第二段最后六句:

河海应龙,何尽何历? 鯀何所营,禹何所成? 康回冯怒,地何以东南倾?

对于其中的头两句,游国恩《天问纂义》称:

此文一作“应龙何画,河海何历。”……此条上下必有脱简二句,凡《天问》之词,皆四句为节,节自为韵。此文画历虽为韵,而与上下皆不叶,且文义亦不相属,其与下文日安不到四句,虽换韵而文义仍一贯者不同。^①

游氏的辨析是有道理的,他的结论可以成立。由此看来,《天问》第二段原文应为二十八句,共七章,每章四句,还是遵循四句成章的原则,与其它各段的章句结构模式是一致的。

《离骚》、《天问》是现今所能断定的出自屈原之手的两篇文字量最大的作品,尽管它们在主题宗旨、语言风格、艺术境界等方面不尽相同,但是,章句的结构模式却是基本相同的,都是按照四句成章的原则进行安排。

二、四句成章和四段组篇

《九章》是《离骚》的姊妹篇,都是抒发怀才不遇、被疏远和流放的苦闷及悲哀。《九章》各篇作品篇幅较短,无法和《离骚》、《天问》相比。同时,各篇作品的篇章结构也不尽一致,不时出现变化。尽管如此,它作为一个整体仍有相对固定的结构模式、段落和篇章的安排有规律可寻。根据金开诚、董洪利、高路明在《屈原集校注》对《九章》所作的段落划分,各篇作品的段落、章数和每章的诗句数量如下表所示:

《九章》章句结构统计

篇 名	段落次第 章 句 数																			
	1						2							3						
惜 诵	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4		4	4	4	4	4		

① 游国恩:《天问纂义》,中华书局,1982年版,第107页。

篇名	段落 章句 次数	1					2							3							4							5					
		1	2	3	4	5	6	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5
涉江		4	5	5				4	4	4					4	4	4					6	4										
哀郢		4	4	4	4	4	4	4	4	4					4	4	4					4	4	4	6								
抽思		4	4	4				4	4	4	4				4	4	4					4	4	4	6	4	4		4	4	4	4	4
怀沙		4	4					4	4	4	4	4	4		4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4							
思美人		4	4	4	4	4		4	6						4	4	4	4	2	4		4	4	6									
惜往日		4	4	4	6			4	4	6					6	6	4	4	4			4	6	6	4								
橘颂		4	4	4	4			4	4	4	4	4																					
悲回风		4	4	4	4	4		4	4	4	4	4	4		4	4	4	4	4			4	4	4	4	4	4	6					

通过上面的统计得出的结果,《九章》总共 155 章,其中四句成章的 140 章,占总数的 90%,居于绝大多数。屈原的《九章》也和他的《离骚》、《天问》一样,采用的基本是四句为一章的结构方式,例外情况较少。

宋玉是继屈原之后又一位重要的楚地作家,流传下来的骚体作品只有一篇《九辩》,在格调上近于《离骚》。《九辩》共 64 章,其中四句为一章的 56 章,六句为一章的 8 章,四句为一章的比例占 87.5%,和《九章》的情况基本相同。宋玉在创作骚体作品时,基本上也是采用四句成章的结构方式,和屈原基本相同。

如果对于《九章》章句的统计表进一步加以审视还会发现,在《九章》九篇作品中,除《抽思》和《橘颂》外,其余六篇都是由四个自然段组成。其中《抽思》第五自然段开头明确标示“乱曰”,保留乐章的乱辞体制作作为结尾。整篇作品的主体部分仍然是由四大段组成,和《九章》多数作品的段落基本一致。《九章》的基本结构方式不但是四句为一章,而且是由四段构成一篇作品,以四为基本单位,是《九章》谋篇成章的思维模式。

四句为一章是《诗经》章法的基本形态,在《诗经》现存 305 篇作品中,全篇采用四句为一章的诗共 100 篇,占现存《诗经》作品总数的将近三分之一。至于那些没有全篇采用四句为一章结构形式的作品,其中四

句成章的段落也是大量的。就是那些采用六句、八句或十句成章的段落，往往也是也是以四句成章为基础。四句为一章是《诗经》的基本形态和主要结构模式，屈原的《离骚》、《天问》、《九章》，宋玉的《九辩》，采用的基本都是四句为一章的结构模式，继承的是《诗经》传统。楚辞上述作品和《诗经》相比，虽然总体上篇幅加长，单篇文字量增多，每段的诗句数量较大，但是，《诗经》以四句为一章的结构模式仍然继续起作用，为屈原、宋玉所遵循。同时，《诗经》四句为一章的结构模式，到屈原的《九章》又发展为四段成篇的整体结构。这说明，把“四”作为谋篇布局的结构模式，已经成为屈原、宋玉进行创作时的思维模式和心理结构，已经由必须遵循的艺术法则内化为思维和心灵的定性。

宋玉虽好辞而以赋著称，他的赋类作品也往往采用四段结撰成文的模式。《高唐赋》在描绘朝云的形态变化时写道：

其始出也，暎兮若松木时。其少进也，晔兮若皎姬，扬袂障日，而望所思。忽兮改容，偁兮若驾驷马，建羽旗；湫兮如风，凄兮如雨。风止雨霁，云无处所。

在这段文字中，宋玉有意识地用“其始出也”、“其少进也”等词语领起下文，层次非常清楚。“其始出也”领起第一段，“其少进也”领起第二段，“忽兮改容”至“凄兮如雨”为第三段，最后两句是第四段。宋玉在描写高唐神女时采用的是四段结撰成文的方式，按时间顺序进行推移，其中第三段是描写的重点，结尾的第四段则比较简略。宋玉的《神女赋》也有对巫山神女的描写，采用的还是四段结撰成文的方式：

其始来也，耀乎若白日所出照屋梁。其少进也，皎若明月舒其光。须臾之间，美貌横生。晔兮如华，温乎如莹，五色并驰，不可殫形。详而视之，夺人目精。……忽兮改容，婉若游龙乘云翔。

这段文字也是分四步进行铺陈，“其始来也”领起第一段，“其少进也”领起第

二段,“须臾之间”领起第三段,“忽兮改容”领起第四段。第三段仍然是描写的重点,铺陈得最为充分,第四段则以紧缩方式收束。宋玉的《高唐赋》在按攀登顺序依次铺陈水势山景以及攀登者的体验感受时,采用的也是四段成文的结构方式。第一阶段,在山与水交界的岩石上临观大江奔腾。第二阶段是“中阪遥望”,在山腰进行眺望。第三阶段是在接近顶峰的万丈深渊边缘进行审视,山势险峻到极点,人的紧张程度也达到极点,是全文的高潮,铺陈得最为充分,第四阶段是登上峰顶所见所闻,地势变得平坦,人的紧张情绪也得到缓解。

宋玉所创作的著名赋类作品,采用的多是分四段进行铺陈的结构模式,这对后代赋类作品所产生的影响是极其深远的。枚乘的《七发》以广陵观潮一段最为精彩,运用的是分四段依次铺陈的方式。其他如傅毅的《舞赋》、江淹的《丽色赋》,直到明代徐渭的《荷赋》,都是分四段进行描写铺陈。

通过以上梳理可以看出,《诗经》的基本形态是四句为一章,奠定的是诗歌作品四句成章的原型。这种结构模式为屈原、宋玉所继承,并且又有进一步发展。屈原的《九章》不但主要是四句为一章,并且多数作品是由四段组成,由《诗经》的四句成章扩充到四段构成一篇完整的作品。宋玉的《高唐赋》、《神女赋》则采用分四段进行铺陈的手法,把《诗经》的章法结构模式移植到赋类作品中。后来的辞赋作品往往采用分四段进行铺陈描写的结构模式,其最初原型是由《诗经》奠定的,而其直接源头则是屈原的《九章》和宋玉的《高唐赋》、《神女赋》。从这个意义上说,屈原、宋玉的上述作品又是后代辞赋分四段进行铺陈描写的始作俑者,有开创之功。

三、章句结构与音乐的关联

屈原的另一组重要作品是《九歌》。这组作品无论是各章内部的句数,还是每篇作品的段落数量,都呈现出与《离骚》、《天问》、《九章》不同的结构形态。根据金开诚、董洪利、高路明《屈原集校注》所作的段落划分,对于它的篇章结构形态列表显示如下:

《九歌》章句结构统计

篇 名	1				2				3				4				5	
段落次第 名 章 句 数	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2
东皇太一	4				4	3			4									
云中君	4				4				6									
湘君	6	2			6	4			6	4			10					
湘夫人	4	4	4		6	10	6		6									
大司命	4	4			4				4	4			4	4				
少司命	6				4	4			4				4				4	
东君	4	6			6	2			6									
河伯	2	2	2	2	3	3			4									
山鬼	2	2	2	4	6	4			3	2	2							
国殇	2	2	2	4	2	6												
礼魂	3	2																

从上表可以看出,《九歌》各篇作品每章诗句的数量多少不等,有两句者,有三句者,有四句者,也有多达六句者,没有固定的规则。《九歌》各篇总共63章,其中以四句为一章者只有27章,不及总数的一半,远远低于《九章》的比例,更无法和《离骚》、《天问》相比。至于二句、三句、六句为一章者,各自所占比例也很低,没有一种占有主导地位。再从各篇作品的段落来看,除《湘君》、《大司命》、《少司命》是由四段组成外,其余各篇或两段,或三段,或五段,也没有固定的模式。在《九歌》11篇作品中,除《大司命》是全篇分四段,每章由四句诗组成外,其余各篇段落和章法都没有遵循以四为基本单位的准则,而是带有较大的随意性。

《九歌》的篇章结构为什么呈现出和《离骚》、《天问》、《九章》迥然不同的形态,答案是清楚的:《离骚》、《天问》、《九章》已经从诗歌舞三位一体的综合艺术中独立出来,不能配乐演唱。《九歌》是祭神的歌诗,依然保留着原始艺术诗歌舞三位一体的形态,可以配乐演唱。《九歌》是用楚地曲调演唱的,其

乐章体制与《诗经》所用的音乐有很大差异,由此而来,《诗经》中占主导地位的以四句为一章的歌诗形式,在《九歌》中已无法与楚地音乐相协调,因此在很大程度上不再沿袭四句成章的模式,而是另铸新体。《九歌》在篇章结构上不但和《诗经》存在很大差别,就是和《离骚》、《天问》、《九章》相比,也是异多于同,以独特的形态呈现出来。《九歌》的篇章体制向人们昭示,它用以配合演唱的楚地乐曲,和《诗经》的乐章不属于同一个系统,二者异质,因此所用的歌诗无法具有相同的篇章结构,是由乐章的异质而导致所用的歌诗不能同构。

在《九歌》中,由《诗经》所创立的四句成章的模式很大程度上为楚地乐曲所解构,沿着这个线索进行追寻,《离骚》、《天问》、《九章》中有些未按四句成章模式出现的段落,也能得到合理的解释,找到造成这种变异的原因。

《离骚》唯一没有按照四句成章模式结撰的段落是作品的结尾部分:

乱曰:已矣哉! 国人莫我知兮,又何怀乎故都? 既莫足与为美政兮,吾将从彭咸之所居。

《离骚》不能配乐演唱,但结尾部分保留了乐章体制,以乱辞的形式收束全文。乱辞本来是配合乐曲演唱的歌诗,屈原在袭用这种体制时,没有遵循四句为一章的准则,而是在最后的四句诗之前加了“已矣哉”,这固然是为了强化抒情力度,同时也是乐章体制潜在发挥的作用。

《九章·哀郢》的结尾也突破了四句为一章的体制:

乱曰:曼余目以流观兮,冀壹反之何时? 鸟飞反故乡兮,狐死必首丘。信非吾罪而弃逐兮,何日夜而忘之。

这章诗也是沿用乐章的乱辞,因此,它不是四句为一章,而是六句为一章,显然,这也是乐章乱辞体制所决定的,和《离骚》的结尾有异曲同工之妙,只不过《离骚》结尾的乱辞是五句,《哀郢》的乱辞则是六句。

《九章·抽思》既在结尾处缀以乱辞,又在中间穿插“少歌”和“倡”,都是

乐章体制的遗留。其中“倡”的段落有如下文字：

望北山而流涕兮，临流水而太息。望孟夏之短夜兮，何晦明之若岁。
惟郢路之辽远兮，魂一夕而九逝。

这段文字也是以六句为一章，而不是四句成章，和《哀郢》的乱辞句数相同。屈原传世的作品共有三篇出现乱辞，其中两处乱辞中存在六句成章的情况，这向人们暗示，六句为一章可能更适于用楚地乐曲演唱。在《九歌》的63章中，采用六句成章的共13章，仅次于四句为一章的数量，这种统计结果可以证实前面的推断。人们在谈到屈原的作品《离骚》、《九章》时，往往提到其中保留的乐章体制，具有歌诗的遗存成分。这里需要进一步加以说明的是，屈原这些作品保留的乐章体制有时带有鲜明的楚地特点，它制约诗歌的章句构成，往往不是四句为一章，而是六句为一章。虽然《离骚》、《九章》不能配乐演唱，但其中保留乐章体制的乱辞、倡辞，其诗体的章法结构和能够配乐演唱的《九歌》往往有相通之处，都是以六句诗为一章。屈原在创作《离骚》、《九章》时，楚地的乐章体制有时在不知不觉地起着统辖作用，决定着每章诗的句数。

《九章》多数作品没有保留乐章体制，但也出现六句为一章的段落，并且往往置于篇末或段末，前者如《思美人》、《悲回风》，篇末都是六句成章；后者如《思美人》第一段，《惜往日》第一、二段，各段结尾一章都是六句。乱辞通常是置于乐章的末尾，起着收束总结作用。上述作品往往采用的六句诗为一章的结构模式，在段落或整个作品的末尾体现出来，显然是乐章的乱辞体制在无形中所起的作用，它的这种安排仍然保持着与楚地乐章的关联。

四、楚辞章法结构与变风、变雅

除《离骚》、《天问》之外，楚辞作品的章法结构是多种多样的，组成各章的诗句数量多寡不一，有的两句、有的三句、有的四句、有的六句、还有的多达十句。上述各类组章情况，在《诗经》中都可以见到，并不是楚辞的独创，多数楚辞作品和《诗经》的《风》、《雅》在章法结构方面的差异，并不在于每章诗句

的数量,而在于各章之间的关联:各种结构形态的诗章是按次序有规律地进行排列,还是以无序的状态出现?

《诗经》中《风》、《雅》绝大多数作品是按以下方式安排全诗各章:一种是各章的句数完全相同,从头至尾各章的句数都是固定的、一致的、显示的是相同句数的诗章重复出现的形态,少则重复两次,如《召南·驺虞》、《邶风·式微》等;多的则重复八次,如《豳风·七月》、《小雅·十月之交》等。楚辞的《离骚》、《天问》属于这种章法结构类型的作品。《诗经》章法结构的另一种形态是每篇作品整齐地划分为前后两部分,前一部分是一种章法,后一部分是另一种章法,前后两部分各章的诗句数量形成有差异的对应关系,如《小雅·北山》,前三章每章六句,后三章每章四句。《大雅·卷阿》共十章,前五章每章五句,后五章每章六句。《大雅·桑柔》共十六章,前八章每章八句、后八章每章六句。像《诗经》这类每篇作品前后平分,各自采用一种章法结构的作品,在楚辞中根本见不到。《诗经》章法结构的第三种类型是两种不同句数的诗章有规律地反复交替出现,两种类型的诗章错杂排列。最典型的是《大雅·生民》全诗八章,第一、三、五、七章每章十句,第二、四、六、八章每章八句,奇数章和偶数章各自的句数固定,但属于两种类型。类似《大雅·生民》这种章法结构在《诗经》中还有《邶风·载驰》、《大雅·大明》,是六句成章和八句成章者隔句交替出现。这种类型的章法在楚辞中也根本见不到。

这样看来,除《离骚》、《天问》之外,楚辞其他作品所出现的不同章法结构的诗句,其排列往往是无序的,没有规律可寻,只是标有乱辞的段落较为规则。这种情况在《九歌》中体现得最为明显,九篇作品只有《大司命》是每章四句,七章都是如此。其余各篇每章或两句、或三句、或四句、或六句,各种类型的诗句在作品中的排列没有固定的规则和次序,而是随意错杂,见不到整齐划一或对应匀称的形态。这种情况在那些目前难以确定出自何人之手的楚辞作品中也可以见到,《招魂》在列举四方的险恶环境时,有的六句成章,有的七句成章,有的四句成章,提到北方时则是两句成章。在列举楚地之乐时共 38 章,其中四句成章者 29 章,六句成章者 9 章,这两种类型的章节没有固定的规则和次序。《大招》总共 30 章,四句成章者 11 章,六句成章者 19 章,

两种类型的章节同样是无序错杂。《远游》共 39 章,四句成章者 29 章,六句成章者 10 章,两种类型的章节在安排上也带有很大随意性,见不到精心调遣的痕迹。

《诗经》作品中,各种类型章法的诗句在同一篇作品中基本是有序排列,遵循着既定的规则,但也有例外情况。《召南·行露》,《唐风·扬之水》,《魏风·葛屨》,《秦风·车邻》,《小雅》的《斯干》、《节南山》、《雨无正》、《巷伯》、《蓼莪》、《小明》,《大雅》的《瞻卬》、《召旻》,这些作品中不同章法的诗句,在排列上是无序的,没有固定的规则。在这十二篇作品中,除《秦风·车邻》和《小雅·斯干》外,其余十篇都属于变风变雅类。这样看来,除《离骚》、《天问》以外的楚辞作品,它们在章法上所呈现的没有规则、缺少次序的形态,继承的是变风变雅的传统。各种章法形态的诗句在同一篇作品中进行无序错杂、变风变雅已经启其肇端,到楚辞中又得到进一步发展。

第三节 楚辞的句型类别

楚辞是继《诗经》之后出现的新诗体。《诗经》主要是四言体诗,楚辞则是杂言体,以参差不齐的句型显示出来。楚辞的句型有多种类别,不同句型的作品,其诗体生成功能也不尽相同,有的甚至截然相反。正因为如此,有必要对楚辞的句型进行系统的梳理,分门别类地加以排列,比较各种句型在结构形态上的同和异,揭示它们在诗体演变过程中所起的作用。如果笼统地把楚辞视为某种单一的诗体,就无法展示它的丰富性,对于它在诗体演变过程中的功能效应也很难作出全面客观的评价。

一、上三下二句型

屈原的《离骚》是楚辞的奠基之作,它的基本句型是上三下二,并适当穿插虚词。所谓上三下二,指的是诗句的主体部分前面三个字,后面两个字,如开头四句:

帝高阳之苗裔兮,朕皇考曰伯庸。摄提贞于孟陬兮,惟更寅吾以降。

在这四句诗中,除最后一句“吾以降”属于特例外,其余采用的都是上三下二的句型,诗句的主体部分是上三下二,中间穿插的虚词有“之”、“兮”、“曰”、“于”等,这些虚词或置于上三下二句型的中间,或置于奇数句的末尾。

《离骚》所采用的这种上三下二句型,在《九歌》、《九章》及宋玉的《九辩》中是比较普遍的,可以说是楚辞的一种基本句型。如《九歌·湘君》开头一段:

君不行兮夷犹,蹇谁留兮中洲?美要眇兮宜修,沛吾乘兮桂舟。令沅湘兮无波,使江水兮安流。望夫君兮未来,吹参差兮谁思?

这里运用的也是上三下二的句型,和《离骚》略有不同的是,语气词“兮”不是像《离骚》那样置于奇数句末尾,而是放在每句的中间。《九歌》中的多数句型采用的都是这种模式。

屈原《离骚》所创立的基本句型是上三下二,有时出于表达感情、叙事说理的需要,每句诗的字数略有增减,所用的语气词数量也不完全一致。尽管如此,它的基本形态仍然是上三下二,各种调整变化都是在这条轴线的上下浮动,没有从根本上改变句型的结构和形态。

单从每句诗的字数来看,《离骚》、《九章》、《九歌》的多数篇章都是上三下二,每句主要的词语是五个字,和后来出现的五言诗每句字数相同,似乎是为五言诗的出现提供了契机。但是,楚辞这种上三下二的句型,并没有成为五言诗的生成母体,后来的五言诗并不是从这种句型中产生出来的。为什么会出现这种情况呢?这是由五言诗的内在规律决定的。后来出现的五言诗,最常见的是两种句型,一种是二二一,一种是二一二,句中的单字都是半拍,置于诗句中间,或置于句子末尾,而不能置于句子的开头。楚辞上三下二的句型无法满足五言诗的这种需要,在绝大多数情况下,它无法拆解成五言诗所要求的那种二二一或二一二式的句型。试举《九章·抽思》一段文字为例:

望北山而流涕兮,临流水而太息。望孟夏之短夜兮,何晦明之若岁!
惟郢路之辽远兮,魂一夕而九逝。

如果去掉句子中间的连结词“而”、“之”，去掉句末语气词“兮”，这段文字就是典型的上三下二句型，变成每句五言：

望北山流涕，临流水太息。望孟夏短夜，何晦明若岁！惟郢路远远，
魂一夕九逝。

经过紧缩的楚辞上三下二句型，虽然每句都是五字，和五言诗的字数相同，但在节拍韵律上无法与五言诗相合。因为这种上三下二的句型对于五言诗来说是一种忌讳，读起来显得拗口，不能收到抑扬顿挫、朗朗上口的效果。东汉班固的《咏史》是现存最早的文人五言诗，其中的“太仓令有罪”，采用的上三下二句型，历来为论诗者所诟病，认为是五言诗不够成熟的标志。楚辞上三下二句型所构成的五言句，不能为后来的五言诗所沿袭，原因也就在于此。如果对楚辞上三下二句型的前半部分进行拆解，那么，每句的五言就变成这样的排列方式：一二二，这种一二二句型在后来的五言诗中同样是一种禁忌，是文人创作时尽量避免的。因为这种句型将单字置于句首，是以半拍开头，而五言诗中的半拍或位于句子中间，或位于句子末尾，采用的是二一二或二二一句型，而不是一二二。这样看来，对于楚辞中绝大多数上三下二句型来说，无论是进行整体紧缩，还是将前三个字加以拆解，都无法构成标准的五言诗的句型，所以，这种句型无法成为孕育五言诗的土壤。

楚辞上三下二句型也有个别例外，它在进行紧缩后可以成为标准的五言诗句，如《离骚》中的“摄提贞于孟陬兮，惟庚寅吾以降”，可以紧缩为：摄提贞孟陬，庚寅吾以降。《九章·惜往日》中的“吕望屠于朝歌兮，宁戚歌而饭牛”，可以紧缩为：吕望屠朝歌，宁戚歌饭牛。经过紧缩的上三下二句型变成二一二的节拍，是标准的五言诗句。不过，这类例子在楚辞中数量很少，极其罕见。个别句子经过紧缩之后成为标准的五言诗句，是一种偶然现象，不能从根本上改变楚辞上三下二句型无法生成五言诗的总体态势。

二、上三下三句型

楚辞还有一种句型，它的基本构成不是上三下二，而是上三下三，句子前

后两部分都是三字,中间用语气词“兮”加以联缀,呈现的是前后均衡对称的形态。这种上三下三的句型在《离骚》中见不到,《九章》中仅见于《涉江》:“被明月兮佩宝璐”、“驾青虬兮骖白螭”、“登昆仑兮食玉英”,这里出现的都是单句,而不是以对偶句的形态连续显示出来。《九歌》中这种上三下三的句型很多,并且往往连续出现,各篇上三下三句型的数量如下表所示:

篇名	东皇太一	云中君	湘君	湘夫人	大司命	少司命	东君	河伯	山鬼	国殇	礼魂
全诗句数	14	14	38	40	24	28	24	18	27	18	5
上三下三 句型数	0	0	0	3	2	11	6	5	26	18	0

从上表统计可以看出,在《九歌》十一篇作品中,《国殇》、《山鬼》所用上三下三句型的比例最高,《国殇》全篇都是这种句型,《山鬼》只有一句稍作变通,是上四下四句型:“余处幽篁兮终不见天”,这在诗中属于例外。在其余篇目中,《少司命》、《东君》、《河伯》采用上三下三句型也占较大比例。

《九歌》中出现的上三下三句型,都是七言组成一个句子,前面三个字,后面三个字,中间用语气词“兮”加以连接。既然这种上三下三句型是以一句七字的形态出现,人们便自然想到它与七言诗的关系,把这种句型视为七言诗的雏型,认为只要把句子中间的语气词“兮”换成实词,就能变成标准的七言诗句。但事情远非全都如此容易,并不能用简单的置换法把所有这类句型都变成标准的七言诗句。

楚辞中采用上三下三句型的诗句有两种情况,需要分别进行不同的处理才能变成标准的七言诗句。

第一种情况处理起来比较简单,上三下三句型的前三个字以双音词领起,是以前二后一的形态出现。如《湘夫人》的“洞庭波兮木叶下”,《少司命》的“冲风至兮水扬波”;再如《国殇》的中的两句:“天时坠兮威灵怒,严杀尽兮弃原野。”在这类句型中,只要把句中的“兮”字置换成相应的实词,并且前后意义连贯,就能变成标准的七言诗句。“洞庭波兮木叶下”的“兮”字经置换,构成的是二二二一型七言诗句。“冲风至兮水扬波”中的“兮”字被置换后,构成的是二二一二型七言诗句。这两种类型的句子在后代的七言诗中是普

遍存在的,合乎七言诗的节拍。它们的共同特点是作半拍的单音词或是置于七言句的中间,或者置于末尾,而不会在句首出现。这种由两个字构成词语而领起的上三下三句型,比较容易演变成标准的七言诗句,只要把中间的“兮”字用相应的实词加以置换即可。不过,这类句型在楚辞中较少,《九歌》71处采用上三下三句型,其中句首以两个字领起的有15处,只占总数的五分之一略多。这样看来,楚辞中上三下三句型,通过置换“兮”字为实词而变成标准七言诗句的机率不高,尽管如此,它毕竟为七言诗的生成提供了契机。

楚辞作品采用上三下三句型的第二种样式是每句开头以单字领起,这种句型数量较大,如《九章·涉江》的“驾青虬兮骖白螭”、“登昆仑兮食玉英”,《九歌·少司命》的下面三句:“登九天兮抚彗星,竦长剑兮拥幼艾,荪独宜兮为民正。”这类句型要变成标准的七言诗句,处理起来比较复杂,不是把句子中间的“兮”字变成实词就可以奏效。如果把“兮”字变成实词,所构成的七言句型是一二二二或一三一二,无论变成这两种句型中的哪一种,都不是标准的七言诗句,因为它们是以单字领起,以半拍居首,这对七言诗来说是一大忌讳。要把这种单字领起的上三下三句型变成七言诗,除了要用实词质换句子中间的“兮”字外,还必须对句首的三个词进行结构调整,由单字领起全句变成两字组成的词语开头,以整拍词居于句首。经过这样的改造,会成为二二一二或二二二一句型,这两种句型都合乎七言诗的要求。楚辞作品以单字领起的上三下三句型数量较多,把这种句型变成七言诗需要两道工序:一是把中间的“兮”字用实词置换,二是把句首三言的结构进行调整,由单字领起变成两个字组成的词语开头。经过这样的词语置换和结构调整,楚辞这类上三下三句型就会成为标准的七言诗句。尽管这种转换比较复杂,但在实际操作过程中并没有太大的难度,所以,这种上三下三句型的楚辞作品,成为七言诗的重要源头之一。

三、前四后三句型

楚辞作品还有这样一类句型,它每两句表达一层完整的意义,以前四后三的形态呈现,即前面一句四字,后面一句三字。这类句型也有两种形态。

一种形态是在两句诗的末尾都没有语气词,前一句四言,后一句三言,加

在一起共七个字。这种句型在《天问》中最为多见,并且往往大段出现,如下面一段:

简狄在台,咎何宜?玄鸟致贻,女何喜?

这是连续两联运用前四后三的句型,每两句诗提出一个问题。再如下面一段:

师望在肆,昌何识?鼓刀扬声,后何喜?武发杀殷,何所悒?载尸集战,何所急?

这是在八句诗中连续提出四个问题,每两句为一组,排列得非常整齐,而且所提的问题前后连贯,一脉相承。

《天问》作为一篇千古奇文,主要采用四言诗的形式,但也不时穿插前四后三的句型。这种前四后三的句型只要把两句合为一句,就成为标准的七言诗句,读起来朗朗上口,富有节奏感。由这种句型生成七言诗最为直接简便,无须太多的转换和调整。

楚辞作品前四后三句型还有一种类别,那就是在后一句的末尾缀以语气词。有的全篇采用这种句型,如《九章·橘颂》,基本都是前一句四字,后一句三字,末尾缀以语气词“兮”,只有少数句子的字数稍有变动。《招魂》基本也是这种句型,第二句末尾的语气词是“些”。《大招》也是这种句型,第二句末尾的语气词是“只”。

通篇采用前四后三句型的除《橘颂》、《招魂》、《大招》外,《九章》的有些乱辞也以这种形态出现。如《抽思》:

乱曰:长濊湍流,沂江潭兮。狂顾南行,聊以娱心兮。轸石崴嵬。蹇吾愿兮。超回志度,行隐进兮。

在这段乱辞中,除“聊以娱心兮”一句外,其余各联采用的都是前四后三、语气

词“兮”缀以末尾的句型。再如《怀沙》：

乱曰：浩浩沅湘，分流汨兮。脩路幽蔽，道远忽兮。怀质抱情，独无匹兮。伯乐既没，骥焉程兮。

这段文字是典型的前四后三句型，没有一处例外。乱辞的这种句型，和作品正文的句型明显不同，作者自觉地把二者区别开来，用来显示乱辞的特殊性。

以上各篇作品在采用前四后三句型时，都把语气词置于第二句末尾。这固然是为了强化抒情力度，同时也是要使第二句诗成为两拍，以整拍的形式出现。中国早期的二言、三言、四言诗遵循的都是整拍律，三言诗为了避免半拍出现，就在句尾缀以语气词。屈原在采用前四后三句型时，继承的是三言诗和四言诗的传统，每句诗都以两拍的形态出现。

这类前四后三句型要变成七言诗比较容易，一是把两句连为一句，二是去掉末尾的语气词。经过这样的微调，前面所引的《怀沙》乱辞片断就成为如下形态的句型：

浩浩沅湘分流汨，脩路幽蔽道远忽。怀质抱情独无匹，伯乐既没骥焉程。

这是整齐的七言诗，除了后面两句经调整后韵脚不协之外，在思想感情的表达上没有受到什么影响。

和上三下二、上三下三两类句型相比，前四后三的句型转化成七言诗更容易，究其原因，就在于它没有遇到句首出现单字半拍的困扰。上三下二和上三下三句型，往往以单音词领起，在句首出现半拍，这就无法与后来五言、七言诗的节拍相合，因此转换成五、七言诗有时有较大难度，需要解决半拍单字避免出现在句首的难题。这类前四后三的句型则不同，前面一句是四言二拍，没有半拍单字领头，所以，它转化成七言诗句也就顺理成章，水到渠成。

四、新诗体生成的几个因素

通过上面的梳理可以看出,主要采用上三下二句型的《离骚》及《九章》多数作品,难以转化成五言诗,它们无法成为五言诗的生成母体。而主要采用上三下三或前四后三句型的《九歌》某些片断,及《天问》、《招魂》、《大招》和《九章》的某些乱辞,则有可能或很容易转化成七言诗,是孕育七言诗的重要温床。这种事实昭示出诗体演变的一些规律,值得深入探讨。

从总体上看,《离骚》、《九章》虽然也是一种新诗体,但是散文化倾向比较明显,句中穿插的虚词较多,对诗体特征有所淡化。正因为如此,由它们产生出新诗体的可能性小、难度大,因为它们句型本身及虚词的大量介入,造成疏离诗体的倾向。与《离骚》、《九章》不同,《九歌》、《天问》、《招魂》、《大招》的诗体特征非常鲜明,是严格意义上的诗歌,它们的句型结构及语气词的运用合乎诗的节拍韵律,所以,对它们稍加改造,就可以生成新的诗体,后来的七言诗就是在此基础产生出来的。《离骚》、《九章》作为带有散文属性的诗体,无法或很难产生出新的诗体。《九歌》、《天问》、《招魂》、《大招》作为比较规范的诗歌,则容易生成新的诗体。新的诗体主要是从旧的诗体中生成,而不是从散文化的诗歌中孕育出来。

楚辞之前,已经相继出现过二言诗、三言诗和四言诗。《九歌》、《天问》、《招魂》、《大招》的句型,或是上三下三,或是前四后三,都是把前代的诗歌句型组合在一起,充分利用已有的诗体因子,所以能够产生出新的诗体。当然,在利用旧有诗体形式时,不能只从字数上着眼,而且还要看它的韵律节奏。如果只是诗句的字数与已有诗体相同。而节奏韵律无法与原来的诗体相合,那也不能算是对已有诗体句型的真正继承,只能是形似,而不是神似。即以三言诗为例,早期的三言诗通常都是上二下一结构,前半部分两个字,后半部分一个字,句尾缀以语气词,构成二拍一句的诗。《尚书·益稷》首章:“肱股喜哉!元首起哉!百工熙哉!”《诗经·卫风·硕人》:“巧笑倩兮,美目盼兮。”采用的都是双音词领起的句式。在楚辞上三下三句型中,如果起首是双音词领起,那么,这种句型很容易转化成七言诗句,因为它是真正继承三言诗的句型。相反,如果上三下三句型是单音词领起,则很难转化成七言诗句,因

为它只是从字数上沿袭三言诗的句型,而忽略了诗的节拍。总而言之,那些能够生成七言诗句的楚辞句型,很重要的原因在于它们真正继承了以往的三言、四言诗的句型、节拍,前代诗歌的语言材料得到充分的利用。《离骚》、《九章》多数句型是上三下二结构,而在前三个字中,又以单字领起的居多,和以往三言诗的节拍无法相合。在这种情况下,《离骚》、《九章》上三下二的基本句型很难生成五言诗句。新的诗体往往从旧的诗体中生成,而不可能从根本上背离原有的语言材料。

和《离骚》、《九章》相比,《九歌》的上三下三句型生成七言诗句的机会更多,也相对容易,其中很重要的原因在于《九歌》是歌诗,能够配乐演唱,而《离骚》和《九章》则只能吟诵,无法配乐演唱。从总体上看,《九章》采用的是上三下二句型,很难生成新的诗体。可是,《九章》中《抽思》、《怀沙》的乱辞采用的却是前四后三的句型,把两句连在一起,去掉语气词“兮”就成为标准的七言诗句。乱辞最初是乐章的一部分,通常置于乐章结尾,《九章》有些作品保留了乐章体制,其乱辞的句型也就与作品的主体部分迥然有别,并且很容易生成新的诗体。由此可见,音乐是推动诗体演变的重要动力。

五、宋玉作品中的七言和三言句型

诗体演变有一个过程,楚辞对于新诗体的生成也是如此。在屈原的作品中,由楚辞体演变出七言诗还只是一种可能,并没有出现严格意义的七言诗。到了宋玉的时代,楚辞句型演变出七言诗不但只是一种可能,而且变为现实。

宋玉好辞而以赋著称,宋玉传世的作品除《九辩》是骚体的辞,其余都是赋。从总体上看,赋类作品的散文化倾向比骚体更加鲜明,基本上可归入散文类。但是,这些赋类作品中有些片断诗化程度却很高,出现许多比较标准的七言诗句。

《神女赋》是宋玉的代表作之一,其中在描写巫山神女时写道:

其始来也,耀乎若白日初升照屋梁;其少进也,皎若明月舒其光。……其盛饰也,则罗纨绮绩盛文章,极服妙采照万方。……忽兮改容,婉若游龙乘云翔。

在这段文字中,有三个标准的七言诗句:“皎若明月舒其光”、“极服妙采照万方”、“婉若游龙乘云翔”,其句型结构都是二二一二模式。另外有两个句子如果去掉前面的说明语,后面也是完整标准的七言诗句。“耀乎若白日初升照屋梁”,去掉前三个字,后面是“白日初升照屋梁”,是典型的七言诗句。“则罗纨绮绩盛文章”,去掉“则”字,变成“罗纨绮绩盛文章”,也是标准的七言诗句。《神女赋》在如此有限的篇幅中出现三个独立、两个半独立的七言诗句,这种句型是比较密集的,并且运用得很规范。

在宋玉其他作品中,这类七言诗句也不时出现。《高唐赋》结尾两句是“九窍通郁精神察,延年益寿千万岁”,用两个七言句收束全文。《登徒子好色赋》中有“赠以芳华辞甚妙”之语,《大言赋》中有“操是太阿戮一世”、“校士猛毅皋陶嘻”,两个七言诗句,其中后者的句型结构是二二二一,和《神女赋》中的七言句型不属于同类。《登徒子好色赋》和《大言赋》中的七言句型,是和上三下三的楚辞句型相错杂。《登徒子好色赋》云:“遵大路兮揽子祛,赠以芳华辞甚妙。”《大言赋》云:“校士猛毅皋陶嘻,大笑至今摧覆思。”或是上三下三的骚体句型居前,七言体居后,或是排列次序与此相反。骚体句型与七言体句型的错杂,显示的是七言体脱胎于骚体的痕迹。

宋玉作品中出现的七言诗句是完整的,标准的,这种事实表明,到了宋玉所处的战国末期,由楚辞所生成的七言体句型已经成熟。它不再只是一种可能,而是变为现实;它不再是一种潜在的句型,而是公开显示出来。这种七言句型虽然有时与骚体句型相错杂,但已经从骚体中独立出来,成为有别于骚体的一种句型。当然,宋玉赋中出现的七言诗句还是零散的,虽然独立成句,还未能独立成篇,但已经为后来七言诗的出现准备了条件。

宋玉唯一流传下来的骚体作品是《九辩》,它的基本句型是上三下二的楚辞体,但也有个别七言句,如:“太公九十乃显荣兮”,“骐驎伏匿而不见兮,凤皇高飞而不下”。去掉句尾的“兮”字,就成为七言诗句,采用的都是二二一二句型。《九辩》出现的这种句型,在屈原作品中是绝对见不到的。宋玉无论创作骚体的辞,还是散体的赋,有意无意地运用七言句表意抒情,创造出有别于楚辞体的另一种句型,预示七言诗的即将出现。

宋玉在促进诗体演变方面的另一个重要贡献是使三言体这种古老的诗

体再度复活。中国古代早期曾经有过三言体诗的时代,但是,随着四言体诗的出现及其主导地位的确立,三言体诗无可挽回地衰落下去。《诗经》中有三言诗句,有连续几个三言诗句组成的片断,但见不到完整的三言体诗。屈原的作品中有三言词组、三言句,不但见不到完整的三言诗,连三言句组成的片断也不复存在。宋玉的作品则不同,其中有许多三言句构成的片断。《风赋》在描写大王之雄风时称它“猎薰草,离秦衡,概新夷,被黄杨”,连续运用四个三言句,并且偶句押韵。在形容庶人之风时称它“动沙堞,吹死灰,骇溷浊,扬腐余”,同样连续运用四个三言句。《神女赋》中出现的三言句更加众多,宋玉笔下的神女:“媼被服,悦薄装;沐兰泽,含若芳;性和适,宜侍旁;顺序卑,调心肠。”这里连续出现八个三言句,而且隔句押韵,读起来朗朗上口,无异于一首三言诗。

宋玉赋中出现大量的三言句,这些句子在结构上呈现出一致性,以动宾结构居多,其他结构类型的则较少。在上面列举的十六个三言句中,除“性和适,宜侍旁”两句外,其余十四句都是以动词开头,采用的是动宾结构句型。这种句型在宋玉赋中是大量的,多篇作品中都可以见到。《高唐赋》叙述高唐山顶方士们的活动时写道:“进纯酒,祷璇室,醺诸神,礼太一。”楚王在高唐山的活动是:“盖发蒙,往自会。思万方,忧国害。开贤圣,辅不逮。”这些连续出现的三言句都是动宾结构句型,用以表现一系列连续的动作,宋玉对三言句所赋予的专门功能、它的动宾结构的句型,在汉代司马相如和扬雄的天子狩猎赋中得到继承和发扬。

综上所述,楚辞的句型结构多种多样,这些句型一方面促进新的七言诗体的生成,另一方面又使古老的三言诗复活,为汉代七言和三言诗的兴起奠定了基础。

第十四章 屈原的《离骚》

《离骚》是屈原的代表作，也是中国古代空前绝后的长篇抒情诗。《离骚》的出现，是诗歌体制的重大突破，创立了迥别于《诗经》的楚辞体的典型样式。后代的辞类作品称为骚体，就是得名于《离骚》。

《离骚》作于屈原被楚王疏远之后，作品本身提供了大量的这方面的内证。屈原当时虽然被楚王疏远，但还没有离开楚国朝廷，因此《离骚》中设置了多次远游和求女的情节，屈原当时身居朝廷，处于去与留的矛盾之中。

据《史记·屈原贾生列传》的记载，屈原被楚王疏远是在张仪相楚之前。《史记》的《秦本纪》和《楚世家》记载，张仪相楚是在秦惠文王更元十二年、楚怀王十六年，即公元前313年。由此可以证明，屈原遭疏远是在此年之前。《离骚》是一首长篇钜制，不可能在短期内完成，从酝酿到写定至少需要数年时间，所以张仪相楚那年，可作为《离骚》写定的上限。

《离骚》完成的上限是公元前313年。胡念贻根据《离骚》提供的星象判断，屈原生于公元前353年^①，即楚宣王十七年。以此推算，《离骚》是屈原四十岁之后所作，已进入中年后期。《离骚》抒情主人公慨叹自己“老冉冉其将至兮，恐修名之不立”。依此推测，屈原创作《离骚》是在进入老年之前。先秦时期所说的老年，以五十岁为下限。《礼记·曲礼上》有“五十不致毁”之语，郑玄注：“所以养老也，人五十始衰。”^②五十岁被认定进入衰老期，服丧期间不能因为过度悲哀而造成对身体的伤害。《左传·昭公元年》记载，晋国执政卿赵武自称“老夫”。《国语·晋语六》所载赵武冠礼是在鲁成公十五、十六年

① 胡念贻：《屈原生年新考》，《文史》第五辑。

② 孙希旦：《礼记集解》，第76页。

期间,下距鲁昭公元年计三十六年左右,由此看来,赵武自称老夫时五十余岁。从《离骚》提供的内证推测,《离骚》应是屈原四十至五十岁期间所作,写定于公元前313至公元前303年阶段。

第一节 篇名及抒情主人公的名字

中国古代有蚌病成珠的说法,用这句话来概括屈原的人生和创作,无疑最为恰当合适。屈原的人生遭遇是不幸的,正是有感于命运的悲惨,他在作品中不断地加以倾诉。屈原是悲剧的主角,同时,他作品中某些审美对象的形态特征,又与他困顿的人生状况有相通之处,从中可以看出现实人生感受和审美体验之间的诸种转换。《离骚》的篇题和抒情主人公的名字,体现的就是这种转换。

一、《离骚》的篇题

屈原的代表作品是《离骚》,关于篇名的由来和含义,古今学者有过各种猜测,出现多种多样的解释。司马迁《史记·屈原贾生列传》称:“离骚者,犹离忧也。”这是现今所能见到的最早对《离骚》之名所作的解释,在历史上也最有权威性。继司马迁之后,对离骚之名重新加以论释者极其众多,游国恩主编的《离骚纂义》罗列自司马迁至梁章钜共二十家的说法,搜罗颇为齐全^①。近些年来,尽管陆续有人提出一些补充修正,但大体没有超出以上二十家所涉及的范围,没有大的突破。

综观古今学者对离骚之名所作的解释,从文字训诂方面来看似乎不无道理,都有自己的依据,还能找到一些佐证材料。可是,人们往往是从普遍意义,或是用后来的观念去解释离骚二字,而忽视了它的特殊意义,它在当时作为方言的内涵。

《宋文鉴》卷九十二所载黄伯思的《校定楚辞序》称:“盖屈宋诸骚,皆书楚语,作楚声,记楚地,名楚物,故可谓之楚辞。”楚辞的地方特色非常鲜明,其

^① 游国恩:《离骚纂义》,中华书局,1982年版,第3—7页。

中出现大量楚国的地名、风物、词语,有的篇章可以演唱,用的也是楚国地方音乐的曲调。对此,学术界早已达成共识,没有什么异议。既然如此,从楚地的方言入手去辨析离骚之名的含义,就成为一条可供选择的途径,多数古今学者恰恰忽视了这个切入点。

离指遭遇、蒙受,这在屈原作品中不乏其例。《离骚》的“进不入以离尤”,《九章·惜诵》的“纷逢尤以离谤”、“恐重患而离尤”,用的都是这种意义,司马迁对于离字所作的解释是正确的。那么,骚字是否属于楚地的方言?如果是楚地的方言,它的含义是什么?这个问题至为关键,如果能够给出肯定明确的答案,对于理解离骚之名的本来含义一定会有很大的价值。

骚字确实是楚地方言,西汉扬雄所著《方言》卷六写道:“遘、骚,蹇也。吴楚偏蹇曰骚,齐楚晋曰遘。”清人钱绎笺疏:“‘齐楚晋曰遘’句,楚字疑衍。”^①钱绎的推测是有道理的,因为前面已经提到吴楚,后面就不应该再出现楚。楚地方言称蹇为骚,既然如此,离骚可释为离蹇,骚字用的是楚地方言。

楚地称蹇为骚,那么,蹇字的含义是什么呢?蹇字早在屈原之前几百年就已经出现在先秦典籍中,《周易》有《蹇》卦,通篇都是围绕蹇字组织卦爻辞。对于《蹇》卦之名,易传有如下解释:《象》曰:“蹇,难也。”《象》曰:“山上有水,蹇。”卦象是艮下坎上,故称山上有水。《序卦》:“蹇,难也。”《杂卦》:“蹇,难也。”几种易传毫无例外地释蹇为难,由此不难看出,蹇字的内涵在先秦时期是比较稳定的,并且为人们所熟知,指的是困难、苦难、灾难、艰难,简而言之曰难。由此看来,离骚即遭遇困难、苦难,指的是人生的不幸。

蹇,许慎《说文解字》收在卷二下足部,“蹇,馯也,从足,寒省声。”或作跛。段玉裁注:“《易》曰:‘蹇,难也。’行难谓之蹇,言难亦谓之蹇。俗作蹇,非也。”^②古代把人生的艰难困苦用蹇字加以概括时,有行难和言难之分,行难为蹇,言难为蹇,蹇是后起俗字,最初由蹇字分化而来。不过,到了屈原的时代,这两个字的写法和用法已经约定俗成,并且形成大体明确的分工。

屈原作品中既有表示行难的蹇,又有表示言难的蹇。从分布情况看,《离

① 钱绎:《方言笺疏》,第377页。

② 许慎撰,段玉裁注:《说文解字注》,第83页。

骚》多用謇字，而《九章》则蹇字出现的频率较高。它们分别表示言难和行难，意义是确定的。

先看《离骚》使用謇字的情况：“荃不察余之中情兮，反信谗而齎怒。余固知謇謇之为患兮，忍而不能舍也。”朱熹集注：“謇謇，难于言也。直词进谏，已所难言，而君亦难听，故其言之出有不易者，如謇吃然也。”游国恩的《离骚纂义》赞同朱熹的说法，认为这里的謇謇专指发言之难。向饰非拒谏的君主提出批评建议，无异于逆龙鳞、探虎穴，风险极大，陈述起来必然困难重重。《韩非子》一书有《难言》、《说难》，都是论述向君主进谏的不易，可作为《离骚》上述诗句的注脚。再看下面几句：“謇吾法夫前修兮，非世俗之所服。虽不周于今之人兮，愿依彭咸之遗则。”第一句是倒装句，清人朱冀在《离骚辨》中已经指明。这是说自己效法前代贤人，但这种志向却难以诉说，因为根本得不到世俗的认可。诗人无意改变自己的追求，要以彭咸为榜样，坚持到底。再看下面两句：“余虽好修姱以鞿鞢兮，謇朝諝而夕替。”陆善经《文选·离骚注》：“謇然朝谏而夕见废，言忠之难也。”陆善经释謇为言难之状，道出了它的本义。屈原艰难地向楚王进谏，楚王却朝闻夕废，根本不予采纳，令屈原无比愤慨。《离骚》还有一处出现謇字：“汝何博謇而好修兮，纷独有此姱节！”钱澄之《屈诂》：“謇，难于言而必言也。博謇，知无不言也。”这是女嬃劝戒屈原的话语，责备他难言而必言，虽人格峻洁却陷于孤立无援。通过上面的例子不难看出，謇表示言难，在《离骚》中是一以贯之的，没有例外，许多古人的注解已经揭示出了謇字的本来含义，但也有不少误读。

蹇指行难，它的这种意义在《离骚》中也可以见到：“解佩纕以结言兮，吾令蹇脩以为理。”这是叙述求女时所遇到的挫折。理，指的是使者、媒人，需要健步利足往来奔波，传达信息。然而，求婚使者名为蹇脩，是行走困难之人，因此，求女无法奏效，令作品主人公大失所望。蹇，指的是举步维艰，用的是行难之义。

如前所述，离骚是遭遇艰难之义，骚即蹇，系楚地方言。《离骚》这篇作品确实是在陈述主人公所遭遇的诸多艰难，篇名和作品的内容是一致的。至于作者所遭遇的艰难，又可分为言难和行难两类，而《离骚》以陈述言难为主，行难处于次要地位。

《九章》可视为《离骚》的姊妹篇，二者的主题一脉相通。《九章》中也可以见到蹇、蹇，它们的含义和在《离骚》中的内涵是一致的，可以相互印证。

先看《九章》运用蹇字的情况。《哀郢》：“惟郢路之辽远兮，江与夏之不可涉。忽若不信兮，至今九年而不复。惨郁郁而不通兮，蹇侘傺而含戚。”屈原的流放地距离楚国首都非常遥远，山高水长，无法渡越。转眼之间他已经九年未能返回故都，因此，内心郁郁烦闷，因道路难行而怅惘悲伤。蹇，意谓行难，是指楚国朝廷不允许他返回故都。《抽思》写道：“狂顾南行，聊以娱心兮。轸石崴嵬，蹇吾愿兮。超回志度，行隐进兮，低徊夷犹，宿北姑兮。”屈原在流放途中先是急急南行，以求心灵的解脱。却有高低不平的方石挡在路上，使他难以遂愿。在对障碍是超越还是回避这个问题经过思索之后，决定采取退避行进的方式，徘徊犹豫之中在北姑投宿。这里的蹇，指方石成为路障，阻碍屈原行进，造成行难；也使他的心愿难以实现，还有遂心之难。《思美人》是这样开头的：“思美人兮，揽涕而伫眙。媒绝路阻兮，言不可结而诒。蹇蹇之烦冤兮，陷滞而不发。”作品主人公为思念知音而伫立挥涕，但是，没有使者，道路阻隔，根本无法把自己的心声传达给对方。于是，他慨叹行路之难，陷人苦闷和烦恼之中。蹇蹇，意谓难而又难，表面指行难，实际是说理想与现实的矛盾无法解决。《思美人》还写道：“知前辙之不遂兮，未改此度。车既覆而马颠兮，蹇独怀此异路。”作者直接以路上行车比喻自己的人生旅程，把自己志向难伸比作车辙不合，车覆马颠。所谓的蹇，指行路之难，实现自己人生理想之难。尽管屈原选择的人生道路充满风险，但他仍然不肯放弃，还要坚持走下去。蹇有时与产连用，构成连绵词，仍然有行难之义。《哀郢》写道：“心结结而不解兮，思蹇产而不释。”王逸注：“蹇产，诘屈也。”洪兴祖补注：“山曲曰蹇产，义与此同。”释蹇产为屈曲，大意近之。屈曲则行难，还是抒发志向难伸，是心灵之路上的行难。

从以上例子可以看出，《九章》出现的蹇字，都是表示行难之义。这种行难有的来自地理环境，有的来自楚王的昏庸，有的则是来自屈原内心的矛盾。所谓的行难是广义的，既有身体行走遇到的障碍，又有心路不通的阻隔，无论身行还是心行，都令屈原感到艰难。

再看《九章》中出现的蹇字。《惜诵》写道：“纷逢尤以离谤兮，蹇不可

释。”作者连续被强加罪名,遭受诽谤,使他有口难言,无法说清,謇,指的是言难。《惜诵》:“何独乐斯之謇謇兮,愿荪美之可完。”这里的謇謇,指的是难言之状,和《离骚》中“余固知謇謇之为患”的謇謇含义相同,两个句子也可以相互印证,具有互补性。

謇指言难,它的这种意义在《九章》中也是不变的。言难,或指向君主进谏之难,或指向别人倾诉自己心曲之难。而屈原却是言虽难而犹道,不肯缄口,这样一来,不是触犯君主,就是得罪众人,必然使他的处境难上加难。

《离骚》、《九章》在思想内容上一脉相承,在运用蹇、謇两个词语时,所赋予的内涵也是一致的。蹇指行难,謇指言难,它们的这种意义贯穿于《离骚》和《九章》,没有例外。不过,如果对这两个词语在《离骚》和《九章》中的出现频率加以统计,还会发现这两部作品微妙的差异。蹇字在《离骚》中出现一处,在《九章》中五处;謇字在《离骚》中出现四处,在《九章》中二处。《离骚》多用謇字,《九章》多用蹇字。蹇指行难,謇指言难,《离骚》叹言难多而行难少,《九章》叹行难多而言难少,二者正好相反。为什么会出现此种差异呢?这要从创作背景上寻找答案。《九章》绝大多数篇章作于屈原流放期间,他饱受颠沛流离之苦,自然深感行路之难、仕途之难、人生旅程之难。因此,他在作品中往往使用蹇字,用以慨叹行难。至于言难呢?屈原当时作为流放者,已经没有向君主进谏的机会,也找不到能够理解自己的倾诉对象,因此,对于他来说已经不是言难,而是无法再发言。謇字在《九章》中出现频率低,其原因盖出于此。《离骚》诉说言难多而行难少,屈原当时最为苦闷的是楚王不接受他的进谏,至于人生的颠沛流离之苦,作品根本没有涉及。由此可以证明,《离骚》作于诗人刚刚被怀王疏远不久,他对怀王的拒谏饰非记忆犹新,有切肤之痛,因此在作品中反复倾诉言难之苦。屈原当时对于行难刚刚有所体验,因此,在这方面没有花费太多的笔墨,只在求女一节顺便提及。根据蹇、謇两个词语的出现频率,可以断定《离骚》作于楚怀王时期,是屈原遭疏远之后所作,而不是作于诗人遭流放的顷襄王时期。由此看来,从楚地方言切入考察《离骚》之名的本来含义,不仅为解读屈原作品找到一个清晰的线索,而且为确定《离骚》的具体创作年代又提供了一个可靠的参照系。

《离骚》多叹言难,其中的行难还处于潜藏状态;《九章》多诉行难,言难

则处于次要地位。从《离骚》到《九章》，是屈原由慨叹言难到抒发行难的过程，从中可以看出诗人创作的发展脉络、作品主题的微妙变化。屈原的作品既叹言难，又诉行难，二者合在一起就构成完整的人生艰难、仕途艰难的主题，后来的悲士不遇系列辞赋，就是在此基础上发展起来的。《离骚》慨叹言难，《韩非子》的《难言》、《说难》可视为《离骚》的回声。至于后代出现的以《行路难》为篇名的诗歌，则是屈原慨叹行难作品悠长的余韵。

以上是从楚地方言切入探讨离骚之名的本来含义，骚，指的是蹇，骚是楚地方言，蹇是各地的通用语。《离骚》既取楚地方言作为篇名，又有通用语蹇、蹇表示言难、行难，这种情况在屈原其他作品中是否也存在呢？回答是肯定的。《离骚》称“凭不厌乎求索”，王逸注：“凭，满也，楚人名满曰凭。”凭，繁体作憑，与冯相通。《天问》：“冯翼惟象”、“康回冯怒”，冯，乃是盛满之义。凭、冯，是楚地方言，但是，这并不妨碍屈原同时运用和它们意义相同的通用语，《九章·思美人》就有“高辛之盛灵”的句子，盛是通用语，和楚地方言凭、冯是同义词。再看同一篇作品中兼用表示相同意义的楚地方言和通用语的情况：《九章·惜往日》：“妒佳冶之芬芳兮，嫫母姁而自好。虽有西施之美容兮，谗妒人以自代。”佳，洪兴祖、朱熹皆引别本作娃，佳、娃相通。《方言》卷二：“娃、嫫、窈、艳，美也。吴楚衡淮之间曰娃。”娃是楚地方言，和后面出现的美是同义词。美属通用语，它和楚地方言表示美丽的娃字同时出现在《惜往日》中，而且前后相继，紧密相连。再看《九章·橘颂》：“曾枝剌棘，圆果抟兮。”王逸注：“楚人名圆为抟。”抟是楚语，圆是通用语，都是表示圆形，两个词出现在同一句子中，构成前后互证的关系。既然屈原在许多作品中都同时运用表示相同意义的楚地方言和通用语，那么，《离骚》篇名和正文兼用楚地方言骚字和通用语蹇、蹇，也就不足为奇了，这种做法合乎屈原的行文习惯，没有值得怀疑的地方。

了解蹇、蹇在《离骚》及《九章》中的特定含义，对于解读其他楚辞作品会有很大的帮助，能够纠正一些误解。如《九歌·湘君》：“君不行兮夷犹，蹇谁留兮中洲。”王逸注：“蹇，词也。”蹇在句子中不是语词，而是实词，表示行难之义，与夷犹、留，前后呼应，都是徘徊不前之象。再如宋玉的《九辩》：“时蹇蹇而过中兮，蹇淹留而无成。”《文选》五臣注：“蹇，语词也。”《九辩》还有两处出

现蹇字：“蹇充倔而无端兮，泊莽莽而无垠。”“事亹亹而觊进兮，蹇淹留而踌躇。”古注基本未涉及这两处的蹇字。《九辩》出现的蹇字，都有表示行难之义，至于和它相连的淹留、踌躇，则是对行难之象的具体描绘，使它更加形象。蹇、蹇在楚辞中出现的频率较高，由于历代注家没有把它和《离骚》之名相联系，因此，或者释为蹇谿，或者回避不加解释，或者把置于句首者释为语词，从而造成对楚辞作品的片面理解和误读。

二、抒情主人的名字

《离骚》主人公采用开篇即自报家门姓名的叙述方式，其中对于自己的姓名作了如下说明：“皇览揆余初度兮，肇锡余以嘉名。名余曰正则兮，字余曰灵均。”据《史记·屈原贾生列传》的记载：“屈原者，名平。”屈原名平，原是他的字。可是《离骚》抒情主人公却自称其名为正则，字是灵均。对于这两个名字，古人已经注意到彼此之间的关联，并且力图把它揭示出来。王逸注写道：

正，平也。则，法也。灵，神也。均，调也。言正平可法则者，莫过于天；养物均调者，莫神于地。高平曰原，故父伯庸名我为平以法天，字我为原以法地。^①

王逸是用他所理解的天地之德来解释屈原及《离骚》抒情主人公名字的含义，认为其名象征天德，其字象征地德。同时王逸认为平与正则相对应，其各自的含义一脉相承。洪兴祖对这两组姓名的关系解释更为明确：“正则以释名平之义，灵均以释字原之义。”^②这里把屈原姓名与《离骚》抒情主人公姓名之间的关系，说成是后者解释前者，在意义上存在相同之处。朱熹写道：“高平曰原，故名平而字原也。正则、灵均，各释其义，以为美称耳。”^③朱熹的解释较之王逸、洪兴祖的说法又有所推进，他揭示出平和原之间的关系，它们的同类属性；另一方面，他又指出《离骚》抒情主人公的名字既是对平和原的解释，同

① 洪兴祖：《楚辞补注》，中华书局，1983年版，第4页。

② 洪兴祖：《楚辞补注》，第4页。

③ 朱熹：《楚辞集注》，上海古籍出版社，1979年版，第3页。

时又是一种美称,带有虚拟性,是文学创作中的美饰笔法。

屈平字原,这个名字属于同类名词,王逸、朱熹的注解都提到“高平曰原”,是两个地理名词。在屈原的作品中,有时也把平和原作为地理名词加以运用。《九歌·国殇》云:“出不入兮往不返,平原忽兮路超远。”这里的平原是地理名词,指平坦之地。平原是人的宜居之处,因此,以它作为名字,是一种美好的称谓。战国时期以招贤纳士著称的赵国公子赵胜,就被称为平原君。赵胜封于东武城,平原不是他封地的名称,而是他的美称。

屈原的名和字原本是地理名词,《离骚》抒情主人公自称是以正则为名,以灵均为号。正,谓正确、端正、不偏斜。灵,谓美好,通“令”。《诗经·邶风·定之方中》:“灵雨既零。”灵雨犹言好雨。正、灵都是形容词,分别用以修饰“则”和“均”。则指法则、规则。《离骚》称:“虽不依于今之人兮,愿依彭咸之遗则。”其中的遗则,指遗留下来的规则。均,通钧,本指造陶器用的转轮。《管子·七法》:“不明于则而欲出号令,犹立朝夕于运均之上。”这里的运均,指的是转轮。《庄子·寓言》篇写道:“万物皆种也,以不同形相禅,始卒若环,莫得其轮,是谓天均。”这里的天均,指自然造化,把它比作旋转的圆环。天均,《庄子·齐物论》作天钧:“是以圣人和之以是非而休乎天钧。”天钧即自然造化,犹如制陶用的转轮。由此看来,《离骚》抒情主人公以灵均为名,其中的“均”字,用的是其本义,谓范型。陶器由转轮造出,故其转轮是制陶的范型。《史记·鲁仲连邹阳列传》载邹阳语:“是以圣王制世御俗,独化于陶钧之上。”司马贞《索隐》:“钧,范型也。作器,下所转者为钧。”^①均指范型,灵均谓美好的范型。

古人的名和字其意义密切关联,往往属于同类。《离骚》抒情主人公名正则,字灵均,名和字的意义一脉相通。正、灵都是表示美好的形容词,则指规则、法则;均指范型、模型。二者都是人们所要遵循的对象,具有相通的属性和功能,名和字的搭配可谓珠联璧合,体现出《离骚》作者的匠心。

屈原名平字原,名和字属于地理名词。《离骚》抒情主人公名正则,字灵均,正则、灵均分别指正确的规则、美好的范型,属于政治术语。由平原演绎

^① 司马迁:《史记》,第2476页。

出正则、灵均,是由地理名词向政治术语的演变。

古人已经指出,正则、灵均分别是对平和原的阐释和美化。平和则、原和均必然存在意义上的关联,彼此有相通之处。

平,《说文》所载古文作采,许慎所引的古文平其实就是采字。“采的本义当为兽迹,引申则有兽足义,采就是番的初文。狩猎主要靠兽迹来辨别野兽,引申采方有‘辨别’义,采就是辨的初文。”^①平有辨别之义,而辨别野兽踪迹是为了狩猎,由此而来,平又有治理之义。《尚书·洪范》:“王道平平”,孔安国传:“言辨治。”这是以辨治释平平。《诗经·小雅·采菽》:“平平左右,亦率是从。”毛传:“平平,辨治。”这也是以辨治释平平。《诗经·小雅·黍苗》:“原隰既平,泉流既清。”这里的平,指的是治理。由此可见,平字无论是单独使用,还是相叠出现,有时都有治理之义。平为治理,则指规则,是治理所遵循,为治理所用,规则的功能就在于有益于治理。这样看来,屈原的名与《离骚》抒情主人公的名,即平与则,都与治理密切相关。由平引伸出则,有其内在的必然性。

再看屈原的字与《离骚》抒情主人公的字存在的关联,即原与均的相通。《说文》:“原,水本也。”指水的源头、发源地。古文是水从山中流出之象。原,有初始来源之义,故与先字通用。春秋时晋国大臣原轸,又称先轸。“原轸即先轸,原为其食邑,晋人多以食邑为氏。”^②晋国大夫又有先穀亦称原穀。“先穀清丘之盟又称原穀者,以先轸等食采于原也。”^③原和先可以互训,至于口语犹称本始为原先。原,有先前之义。均,指制陶器的转轮,先于陶器而存在。这样看来,原、均都有先、前之义,指的是本始。其次,原的本义是水的发源,水周流无滞,流动性是水的基本属性。均作为制陶的工具,是在旋转过程中制出陶器。原、均都以其动态存在而受到人们的关注。由此看来,《离骚》中以均释原,由原推衍出灵均之名,也有其内在的必然性。

由平和原推衍出正则和灵均,是从地理名词到政治术语的演变。屈原对于抒情主人公分别冠以正则和灵均的名和字,固然是对他所塑造对象的美

① 尹黎云:《汉字字源系统研究》,第371页。

② 杨伯峻:《春秋左传注》,第451页。

③ 杨伯峻:《春秋左传注》,第720页。

称,同时又是用以寄托自己的政治理想。抒情主人公的名和字,表达的是屈原本人的政治主张,这在《离骚》中可以找到证据:“汤禹俨而祗敬兮,周论道而莫差。举贤而授能兮,循绳墨而不颇。”屈原以夏商周三代明君为例,用以说明自己的治国理念,即举贤授能和遵循法度。这两条主张也就是《离骚》抒情主人公名字所寓含的意义。

《离骚》抒情主人公名正则,《说文》:“則,等画物也。……籀文则从鼎。”“在鼎之侧增一刀。鼎足三立,可谓三分均等,故鼎本有等画义,增刀以强调划分。古文则可训‘等画物’。引申则有法义。虚化为连词,也表示以上文的语意为法则,推出应有的结论来。”^①则指法则、法度,《离骚》抒情主人公名正则,意谓正确的法则,这正是《离骚》所说的“遵绳墨而不颇”。绳墨,代指法度。不颇,即不偏颇。《离骚》抒情主人公以正则为名体现的是以法治国的理念。

《离骚》抒情主人公字灵均。均,有同样、共同之义。《左传·僖公五年》有“均服振振”之语,指众多的人穿着一式的服装,即军服,军人统一着装。《荀子·议兵》:“令不进而进,犹令不退而退也,其罪惟均。”均,指同样、相同。均是制陶的转轮,对于某种形制的陶器,它按照同样的标准进行生产,因此,均有同样之义。屈原主张举贤授能,也就是朝廷用人要按照统一的标准进行选拔,以是否贤能加以衡量,这正是所谓的灵均,即屈原所说的举贤授能。《离骚》抒情主人公以灵均为字,实际是追求用人方面的公平,按照贤能与否进行取舍。

《离骚》抒情主人公的名字,寄托的是屈原以法治国和举贤授能的理念,他追求的是法度和公平。正则和灵均,寄托的是屈原治国用人的理想,也是《离骚》的纲领,全篇都是围绕这两条线索展开。屈原的悲剧命运,就在于这种理想的无法实现。

综上所述,从屈原本人的名字推衍出《离骚》抒情主人公的名字,是由地理名词到政治术语的演变。两组名字之间存在诸多意义上的关联,使得这种推衍得以实现。《离骚》抒情主人公的名字,是对诗人名字的阐释、演绎,同时

^① 尹黎云:《汉字字源系统研究》,第152页。

又是对抒情主人公的美化和提升。正则、灵均的称谓寄托了屈原的政治理想,成为统辖整篇作品的纲领。

第二节 抒情主人公的神游

《离骚》抒情主人公四次神游,是作品最具浪漫色彩的情节和场面。屈原通过精心调遣,在神游过程中把神话、历史传说与当时的社会现实有机地组合在一起,达到水乳交融的程度。他在运用神话和历史传说时,作了富有创意的改造,赋予它们新的内涵,使它们成为抒情言志的载体。

一、四次神游 四种境界

《离骚》的抒情主人公在现实中遭遇挫折之后,相继有过四次神游,创造出四种不同的艺术境界,它们分别是南楚神境、昆仑仙境、帝宫天境和西海域外之境。

抒情主人公首次神游的去处是南楚神境:“依前圣以节中兮,喟凭心而历兹。济沅湘以南征兮,就重华而陈辞。”开头两句是承上启下之语,意谓自己遵循前代圣贤之道行事,可叹的是满心愤懑而经历这一切不幸。他感到命运对自己不公平,要进行倾诉。既然是因为遵循前代圣贤之道而遭遇不幸,因此,还要向前代圣贤进行倾诉,是解铃还须系铃人。前代圣贤甚多,抒情主人公把倾诉对象锁定为虞舜,把神游去处定为南楚,其原因在于屈原把虞舜看作是南楚的地方神,和楚文化有特殊关联。

抒情主人公为了向重华陈辞,“济沅湘以南征”,因为重华是湘水一带的地方神。《山海经》在提到虞舜的墓地时,往往明确标示它位于湘水流域。《海内南经》写道:

兕在舜葬东,湘水南。……苍梧之山,帝舜葬于阳,帝丹朱葬于阴。

传说虞舜死于苍梧之野,并且埋葬在那里,苍梧之野位于湘水流域,《海内南经》提供的是这样的信息。《海内东经》还有如下记载:“湘水出舜葬东南陬,

西环之。”湘水发源于虞舜基地的东南方,并且向西环绕舜的墓地。这则传说更明确指出虞舜的墓地就在湘水之滨,是南楚之地重要的历史遗迹。《离骚》的抒情主人公要向重华陈辞,他神游的去向是湘水流域,那里是虞舜墓葬所在地,也是南楚大神重华所在之处。

从春秋时期开始,有关虞舜的传说日益增多。尤其是进入战国之后,诸子百家往往讲述虞舜传说作为立论的根据,他们是出自学派理论建构的需要而援引虞舜传说,孟子、庄子在这方面最有代表性。屈原在《离骚》中设置抒情主人公向重华陈辞的情节,固然有政治理念在起作用,同时也是地缘文化的产物。屈原把虞舜视为南楚的地方神,是楚国的保护神,因此,他在遭遇到人生的坎坷之后,要向这位南楚之神加以倾诉。屈原把虞舜视为南楚的地方之神,这从他后来流放期间所创作的诗歌中也可以得到见证。《九章·涉江》是屈原被流放到沅湘地区时所作,其中写道:“驾青虬兮骖白螭,吾与重华游兮瑶之圃。”诗人幻想与重华同游,因为他的流放地域正是传说的南楚大神虞舜所在之处,所以,当诗人前往沅湘流域时,自然想到重华这位尊神。在《离骚》中,抒情主人公是神游南楚,向重华陈辞;到了《九章·涉江》,屈原则是身临南楚大神虞舜所在之地,因此产生与重华同游的幻想。屈原把虞舜作为南楚地方之神写入作品,体现的是楚文化的特点,是对楚地历史文化积淀的发掘和利用。

虞舜是南楚尊神,《离骚》抒情主人公以神游的方式向重华陈辞,实际是进入南楚神界。重华所在的沅湘流域远离楚国的郢都,那里是神境,而不是现实的政治中心。《离骚》抒情主人公“济沅湘以南征”,向重华陈辞,反映的是诗人的政治苦闷:在人间无法解决的难题,到神灵那里去寻找答案;在政治中心郢都所遭遇的坎坷,到远离郢都的南楚之地去诉说。这是抒情主人公寻求解脱、进行宣泄的一种方式,也是迫于现实压力而产生的幻想。

虞舜是南楚尊神,又是史前传说时期的圣君明主。《离骚》抒情主人公在向重华进行陈述时,始终以夏、商、周三代的兴衰为线索,对于夏朝太康失国到少康复兴一段历史的叙述尤为详细。而对于虞舜所处阶段之前的历史典故,则根本没有涉及。在屈原笔下,南楚大神重华仿佛是历史的见证者,夏、商、周三代的兴衰存亡,都是他亲眼目睹的历史风云,全都历历在目,因此,他

对抒情主人公的倾诉非常理解。“跪敷衽以陈辞兮，耿吾既得此中正。”抒情主人公在向重华陈辞之后，豁然开朗，心明眼亮，感到自己得到的是正道。重华陈辞是人神之间的沟通，抒情主人公“跪敷衽以陈辞”，跪在铺地的衣襟上向重华陈辞，表现出对神灵的尊崇、陈述者的虔诚。虽然南楚大神重华没有直接出面，只是抒情主人公在进行倾诉，但是，“耿吾得此中正”这句诗道出了人神之间的心灵感应和沟通，抒情主人公的看法得到神灵的认可，使他对自己的信念更加坚定，“举贤而授能兮，循绳墨而不颇。”抒情主人公明确提出的上述主张，是屈原为之奋斗终生的政治理想，也是向重华陈辞的核心内容。

《离骚》抒情主人公第二次神游所经历之处是昆仑仙境：

跪敷衽以陈辞兮，耿吾既得此中正。驷玉虬以乘鸞兮，溘埃风余上征。朝发轫于苍梧兮，夕余至乎县圃。欲少留此灵琐兮，日忽忽其将暮。吾令羲和弭节兮，望崦嵫而勿迫。路曼曼其修远兮，吾将上下而求索。

抒情主人公的第二次神游，是从南楚大神重华所在的苍梧之地出发，到达昆仑仙境。抒情主人公朝发夕至，用很短的时间就到达那里。在屈原的印象里，昆仑山位于楚国西部，和岷山相邻。《九章·悲回风》写道：“冯昆仑以瞰雾兮，隐岐山以清江。”这里的山属于岷山山脉，有时又作汶山。《山海经·海内东经》：“岷三江：首大江出汶山，北江出曼山，南江出高山。”这里的汶山，即《悲回风》所说的岐山，是岷山的组成部分。岷山位于四川松潘北，绵延于四川、甘肃两省交界处，是长江、黄河的分水岭，也是岷江、嘉陵江的发源地。屈原认为昆仑山临近岷山，位于楚国西北部。《离骚》抒情主人公第二次神游是从苍梧之地启程，朝着位于楚国西北方向的昆仑山前进。

昆仑山是古代传说的仙山，《山海经·海内西经》记载的昆仑山有不死树，还有手操不死之药的群巫。由此看来，人如果能够进入昆仑山，就会成为长生久视的仙人。屈原也把昆仑山作为仙境看待，《九章·涉江》写道：“登昆仑兮食玉英，与天地兮同寿，与日月兮同光。”这是说昆仑山有玉英，服食之后可以成为长生不死的仙人。县圃，是昆仑山的组成部分，《离骚》中代指昆仑山。抒情主人公达到昆仑山已经日暮，想在那里稍作停留也不可能。只好离

开昆仑山,继续进行长途的求索。这个情节向人们暗示,抒情主人公想要出世成仙的念头刚刚出现,就立即消失,否认这种人生选择的可能性,而必须再向别处神游。到了后来的流放期,出世成仙的想法又再度出现,《九章·涉江》对此作了显示。

《离骚》抒情主人公第三次神游的路线是由地升天、到达天宫:

饮余马于咸池兮,总余辔乎扶桑。折若木以拂日兮,聊逍遥以相羊。……纷总总其离合兮,斑陆离其上下。吾令帝阍开关兮,倚阍闾而望予。时暧暧其将罢兮,结幽兰而延伫。世溷浊而不分兮,好蔽美而嫉妒。

抒情主人公为什么要进入天境,诗中没有明言。但从上段结尾两句诗透露的信息推断,他是要向天帝控告世间的是非混淆、黑白颠倒,向天界神灵诉说自己的不幸。但是,由于天庭的守卫者不肯开门,他的这种想法最终落空。和《离骚》创作时间相近的《惜诵》,传达的正是请天神为自己讨回公正的想法:

所作忠而言之兮,指苍天以为正。令五帝以折中兮,戒六神与向服。俾山川以备御兮,命咎繇使听直。

抒情主人公呼唤天地神灵组成法庭,他本人则作为原告进行投诉。但这只是他自己的愿望而已,他所呼唤的神灵并没有直接出现,这和《离骚》的帝阍不肯开关有相通之处。《离骚》抒情主人公的第三次神游是从咸池、扶桑之地出发,那里是传说的太阳洗浴和升起的地方,位于东方。抒情主人公在从天界返回途中,“朝吾将济于白水兮,登阍风而縻马。”白水,传说出自昆仑山。阍风,昆仑山的组成部分。古人认为天门下对昆仑山,位于西北,因此,抒情主人公从天境返回要途经昆仑仙境。他的第三次神游路线是从东方向西北行进,经由昆仑仙境升入天庭,因未能实现向天神倾诉的愿望又经由昆仑仙境返回。

《离骚》结尾部分是抒情主人公的第四次神游:

朝发轫于天津兮，夕余至乎西极。凤皇翼其承旂兮，高翱翔之翼翼。
忽吾行此流沙兮，遵赤水而容与。麾蛟龙使梁津兮，诏西皇使涉予。路
修远以多艰兮，腾众车使径待。路不周以左转兮，指西海以为期。

王逸注：“天津，东极箕斗之间，汉津也。”天津，指的是东方之地，上对银河的渡口。抒情主人公从东方出发，而把西海作为此次神游的最终目的地。西海，《山海经》多有记载，屡次提及。《南次一经》排在首位的是招摇之山，“临于西海之上”。《南次一经》是从西向东进行编排，招摇之山位于最西端，西海则与招摇之山相邻，也是位于最西端。《西次一经》按照自东向西的顺序进行编排，最末位的骊山，“是倬于西海”。袁珂注：“倬盖蹲字假音也。”^①骊山是最西端的山，西海与此相邻。《大荒西经》还有如下记载：

西海渚中，有神人面鸟身，珥两青蛇，践两赤蛇，名曰弇兹。

太阳降落的山称为弇兹，西海洲渚的神灵也称为弇兹，表明那里处于最西端，是太阳降落的地方。抒情主人公第四次神游想要到达的西海，是当时人想象的极远的西端之地。

《离骚》在叙述抒情主人公的第四次神游时写道：“遭吾道夫昆仑兮，路修远以周流。”王逸注：“遭，转也。楚人名转曰遭。”抒情主人公的第四次远游是取道昆仑，从那里前往西海。在具体叙述第四次神游的路线时，对于沿途所经地域作了多次交代，依次出现的是西极、流沙、赤水、不周。关于西极所指的具体地域，王逸释为“地之西极”，洪兴祖补注写道：

《上林赋》云：“左苍梧，右西极。”注引《尔雅》：“西至于豳国，为西极。”^②

① 袁珂：《山海经校注》，上海古籍出版社，1980年版，第32页。

② 洪兴祖：《楚辞补注》，第44页。

在洪兴祖看来,西极指中土的西境,而不是指地之西极。从《离骚》所出示的地名判断,洪兴祖的说法是合理的。抒情主人公越过西极之后路经流沙,《山海经》对于西方流沙之地多有记载。《海内西经》写道:“流沙出钟山,西行又南行昆仑之墟,西南入海黑水之山。”依此推断,流沙位于昆仑山东北,与昆仑仙境接壤。《海内东经》云:“国在流沙中者埶端、玺暎,在昆仑虚东南。”照此说法,流沙在昆仑山东南。古代传说中的流沙面积很大,昆仑山从东南到东北都与流沙相接,流沙位于昆仑山东部,是昆仑仙境的外围。

抒情主人公第四次神游还路经赤水,那里正是昆仑仙境所在之处。《山海经》对此也多有记载。《西次三经》在昆仑之丘条目写道:“赤水出焉,而东南流注于汜天之水。”赤水发源于昆仑山,是昆仑仙境的组成部分。《海内西经》在昆仑之丘条目写道:“赤水出东南隅,以行其东北。”明确标示赤水发源于昆仑山东南。流沙、赤水都属于昆仑仙境。因此,《大荒西经》就以这两个地点为参照物,指明昆仑仙境的具体方位:“西海之南,流沙之滨,赤水之后,黑水之前,有大山,名曰昆仑之丘。”抒情主人公所经由的流沙、赤水都属于昆仑仙境,是昆仑山的外围和屏障。这样看来,诗中所说的西极,应指中土人境的西部边界,越过西极就开始进入昆仑仙境,西极是人境和仙境的分界。

抒情主人公第四次神游还途经不周山。《山海经·大荒西经》写道:“西北海之外,大荒之隅,有山而不合,名曰不周负子。”不周山是抒情主人公越过昆仑仙境之后的途经之地,位于西北,距离中土人境比昆仑山更加遥远。抒情主人公的神游“指西海以为期”,因此,“路不周以左转”,途经不周山之后向左转,由西北转向正西,再前往就是此次神游的终点西海。

西海是远离中土人境的域外之境,在西海和中土人境之间是昆仑仙境。抒情主人公第四次神游“指西海以为期”,暗示他将离开楚国,前往遥远的域外之境,进入和中土迥异的另一个世界。但是,抒情主人公最终并未能达到西海:

陟升皇之赫戏兮,忽临睨夫旧乡。仆夫悲余马怀兮,蜷局顾而不行。

抒情主人公登到高处,一切都是那样显豁明朗,眼睛余光忽然望见自己的故

乡。这时,他再也不忍心前往,第四次神游在接近终点时停止下来。

《离骚》抒情主人公四次神游,依次走入或接近的是南楚神境、昆仑仙境、帝宫天境、远离中土的域外之境。在南楚神境抒发的是自身的不平之气和政治上的理想,而在帝宫天境所遭遇的是倾诉无门的苦闷。至于无法在昆仑仙境停留,未能到达域外之境西海,则是表明抒情主人公的成仙出世之想不具有现实性,不是他的人生选择。

二、四次神游的多种样态和表现手法

《离骚》的抒情主人公有过四次神游的经历,四次神游的样态不是千篇一律,而是不尽相同。

首先,存在独游与众游的差异。抒情主人公的第一次神游是向重华陈辞,神游全过程所出现的角色都是抒情主人公自己,没有另外角色公开显现。他先是“济沅湘以南征”,渡过沅湘南行,然后是“跪敷衽以陈辞”。抒情主人公没有扈从随员,是独自一人前往,是一次独游。后三次神游则不同,都有扈从随员相伴。神游昆仑仙境,羲和为其驾车。神游天境时扈从众多,有望舒、飞廉、鸾鸟凤凰、雷师,它们前呼后拥,陪同抒情主人公出行。第四次神游有凤凰承旂,蛟龙架桥,还有西皇摆渡,路上多有接应。后三次神游不再是抒情主人公独来独往,而是出现或多或少的助行角色。向重华陈辞抒情主人公独行,而后三次神游有扈从随员或出现接应角色,这种差异是由神游旅途的长短决定的。重华是南楚地方之神,和抒情主人公所在的郢都距离较近,因此,可以采用独游的方式。而昆仑仙境、帝宫神境、域外之境则与抒情主人公相距遥远,必须有扈从及接应者才能出游。

其次,神游有陆行和腾飞的区别。抒情主人公的四次神游,有两次明显是陆行,即在大地上行走。第一次神游是向重华陈辞,抒情主人公“济沅湘以南征”,渡水为济,既然是渡水南行,当然是采取陆行的方式。第四次神游“指西海以为期”,其中有如下叙述:

忽吾行此流沙兮,遵赤水而容与。麾蛟龙使梁津兮,诏西皇使涉予。路修远以多艰兮,腾众车使径待。路不周以左转兮,指西海以

为期。

以上诗句都是按照陆行的样态描写抒情主人公的第四次神游。车辆在大地上行进,遇到赤水需要蛟龙架设桥梁,请求西皇协助渡河。因为旅途遥远而艰险,传令众多的车辆在捷径等待。腾,传令之义。径,指便道、小路。

抒情主人公神游昆仑仙境、帝宫天境,采用的则是腾空飞升的方式。前往昆仑仙境,抒情主人公“骝玉虬以乘鸞兮,溘埃风余上征。”他驾龙御凤,都是能在天空腾飞的神物。他乘风而起,向天空飞行。在前往天境时,他的扈从有月御望舒、风神飞廉、鸾鸟凤凰、雷师,迎接他的是旋风、云霓。它们都是在天空活动,抒情主人公在它们的簇拥下腾空而行。

神游南楚神境和域外之境采用陆行方式,而前往昆仑仙境和帝宫神境则是腾空而行,两者的差异是由各种境界所处空间方位决定的。重华是南楚大神,是地域之神,居于大地。域外之境虽然远在天涯,但也是处于大地。所以,前往这两处采用的是陆行的方式,抒情主人公是在大地上行走。昆仑仙境地势险要,外有多条大河环绕,山高万仞,又有开明兽守卫,正如《山海经·海内西经》所称:“海内昆仑之虚,……在八隅之岩,赤水之际,非仁羿莫能上冈之岩。”正因为如此,抒情主人公神游昆仑,必须采用腾空飞升的方式,而不能在陆地进行攀登。至于高高在上的天庭,更是需要以腾空飞升的方式趋近它,这是唯一的选择。

第三,各次神游之间还有断和续的不同。抒情主人公第一次神游是向南楚大神重华进行陈辞,重华所在的南楚之地又称为苍梧。抒情主人公第二次神游是前往昆仑仙境,“朝发轫于苍梧兮,夕余至乎县圃”。他是从苍梧,即重华所在的南楚出发,直接前往昆仑仙境。第一次神游和第二次神游在时间上是前后相承,在空间位置上也具有连续性,第一次神游的终点,成为第二次神游的起点。

第二次神游的终点是昆仑仙境,但是,第三次神游并不是从昆仑仙境出发,而是在别的地点:“饮余马于咸池兮,总余辔乎扶桑。折若木以拂日兮,聊逍遥以相羊。”咸池是太阳在东方的洗浴之处,扶桑是太阳升起的西方,若木则是太阳树。抒情主人公是从东方出发前往天庭,在空间上与第二次神游不

相接续,而是间断的。第三次神游是紧接着第二次神游进行,二者在时间上是连续的,第二次神游和第三神游之间呈现的是断和续双重属性,即空间的中断和时间的连续。

第四次神游和第三次神游之间,穿插的是抒情主人公多方求女的情节,两次神游在时间上被求女所隔断。第四次神游是“朝发轫于天津”,从东方出发,和第三次神游的终点根本不搭界。第三次和第四次神游,在时间和空间上都是中断的。

连续型、亦断亦续型、间断型,构成四次神游的不同结构关系,以三种类型呈现出来。

《离骚》在叙述抒情主人公的四次神游过程中,采用的是隐显结合、繁简相间的表现手法。

先看隐显结合的手法。《离骚》对抒情主人公的第一次神游,采用的述行隐而言志显的笔法。所谓述行隐,就是对抒情主人公向南楚之地行进的样态只是隐约暗示,而没有明确标示是独往、陆行,需要读者仔细体味加以判定。所谓的志显,是指对于抒情主人公的陈辞加以充分地展现,明确地显示出他的志向、抱负及苦闷。而对于后来三次神游,采用的则是述行显而言志隐的笔法。后三次神游所采用的方式,所出现的扈从、接应者,诗中都有具体的交待。至于抒情主人公为什么前往昆仑山仙境、帝宫天境、域外之境,诗中没有标明,甚至连暗示都没有。第一次神游和后三次神游,在述行和言志关系的处理上,采用的是两种不同的方式。虽然都是隐显结合,但是,侧重面却相反,或侧重于述行,或侧重于言志,各有分工,不相雷同。

再看繁简相间的笔法,这种笔法和隐显结合是相互渗透,融为一体。第一次神游,采用的是简单述行而繁复言志的手法,叙述神游样态只用两句诗,而抒情主人公的陈辞则是长篇大论,多达三十六句,二者相差悬殊。而对于后三次神游,采用的则是繁叙神游样态而简叙情志的笔法,与第一次神游的表现方式正好相反。在繁叙神游样态时,后三次神游呈现的是踵事增华、变本加厉的递升趋势。第二次神游前往昆仑仙境,随从角色只出现一位羲和。第三次神游前往帝宫天庭,随从角色迅速激增:

前望舒使先驱兮,后飞廉使奔属。鸾皇为余先戒兮,雷师告余以未具。吾令凤鸟飞腾兮,继之以日夜。飘风屯其相离兮,帅云霓而来御。纷总总其离合兮,斑陆离其上下。

飞鸟、自然神,乃至自然界的风云虹霓,都为抒情主人公保驾护航,其随员数量众多,应有尽有。和第二次神游相比,显得更为壮观。作者在罗列这些随员扈从时,遵循的是多多益善的原则,尽量把众多的角色纳入其中。

对第四次神游所做的描写,较之第三次神游更加铺张:

屯余车其千乘兮,齐玉轭而并驰。驾八龙之婉婉兮,载云旗之委蛇。抑志而弭节兮,神高驰之邈邈。奏《九歌》而舞《韶》兮,聊假日以媮乐。

第三次神游出现大批扈从随员,第四次神游则是千车并出,形成浩浩荡荡的队伍。第三次神游不曾有过的歌舞场面,在第四次神游中也出现了。除此之外,《离骚》还具体交待第四次神游是灵氛占以吉日,抒情主人公精心准备食粮,用的是飞龙所驾的瑶象之车,中途又有蛟龙,西皇进行接应。所有这一切,都是前三次神游见不到的。在对神游样态进行铺陈时,第四次神游达到极致。

与繁写神游样态形成鲜明对照,后三次神游过程中抒情主人公的心态描写则相当简略。第二次神游未能在昆仑仙境停留,抒情主人公的心态是“路曼曼其修远兮,吾将上下而求索”,用两句诗加以传达。第三次神游是天宫受阻,抒情主人公倾诉的是“世溷浊而不分兮,好蔽美而嫉妒”,还是用简短的两句诗进行表达。第四次神游的结尾是“仆夫悲余马怀兮,蜷局顾而不行”,仍然是用两句诗传达心志,不但含蓄,而且简短。和浓墨重彩、铺张扬厉的述行段落相比,所形成的反差极大。

《礼记·礼器》将礼的用具及体制分为多大高文和少小下素两类,在对前一种类型进行解说时称:“礼之以多为贵者,以其外心者也。德发扬,诩万物,大理物博,如此,则得不以多为贵乎?故君子乐其发也。”并且又称“外之为乐”,“多之为美”。《离骚》对抒情主人公神游样态的描写,体现出明显的以

多为美的倾向,是出自抒发内心情感的需要。其中对车辆仪仗的炫耀,对扈从接应者的铺陈,带有礼乐文明生成的威仪之美的痕迹。抒情主人公仿佛是一位尊贵的人间君主,出行时排场极大,蔚为壮观。同时,抒情主人公又像一位高层神灵,他驾龙御风,统辖众神,远非人间帝王可比。抒情主人公的威仪之美既有现实的投影,又有浓郁的浪漫色彩。作品所运用的铺陈手法,在后代楚辞中得到进一步发扬,成为中国古代诗歌的重要传统。

三、《离骚》神游的遗响——《远游》

《楚辞·远游》王逸断定出自屈原之手,后代学人多有异议,至今无法确认其作者。《远游》明显受《离骚》的影响,除开始一段叙述远游缘起之外,其余部分都是抒情主人公的神游情节,是一篇纯粹的神游诗。

《远游》主人公的神游是以寻访仙道为目的,主体部分由向王子乔问道开始,最后以进入道境结束。王子乔向主人公传授道术的一段文字,以及结尾对道境所作的描写,可以和先秦道家作品相互印证,道家倾向极其明显。同时,作品又吸收了神仙家的长生久视之想:

闻赤松之清尘兮,愿承风乎遗则。贵真人之休德兮,美往世之登仙。
与化去而不见兮,名声著而日延。奇传说之托辰星兮,羨韩众之得一。

诗中提到的赤松子、传说、韩众,都是传说中的仙人,是作品主人公羡慕的对象。他本身也要成为仙人,因此远游神行,向王子乔这位仙人学习养生长寿之术。他在远游过程中,“吸飞泉之微液兮,怀琬琰之华英。玉色粦以腕颜兮,精醇粹而始壮。质销铄以沟约兮,神要眇以淫放”。他在丹丘不死之乡进行修炼,采用各种方术增强自身的生命力,最终成为可以在空中自由遨游的方士。

《远游》除道家和神仙家思想,也有《离骚》那种悲天悯人的情怀、遗世独立的精神。“悲时俗之迫阨兮,愿轻举而远游”,作品主人公迫于现实的压力,产生轻举远游之想。“惟天地之无穷兮,哀人生之长勤。往者余弗及兮,来者吾不闻”,作品主人公有感于天地无穷而人生有限,自己又生不逢时,这也促

成他轻举远游。这和《离骚》的人文情怀一脉相通,但显得更加悲观,而和《九章》作于屈原贬谪、流放期的作品相近。

作品主人公的远游,可分为序曲和正文两个板块。在序曲部分,作品主人公是盲目出游,一无所获:

恐天时之代序兮,耀灵晔而西征。微霜降而下沦兮,悼芳草之先零。
聊彷徨而逍遥兮,永历年而无成。

作品主人公是在太阳光最强烈的季节出行西游,由于缺少预先的准备,结果没有获得成功,成仙之想落空。这次出行作为远游的序曲出现,起到引出正文的作用。

正文的开头是作品主人公的反思,他决定拜访仙人王子乔,和他一起修炼。接着叙述作品主人公从王子乔那里得到的成仙秘诀,并且开始修炼。王子乔是传说的仙人,居于嵩山,位于九州的中心地带,作品主人公是在那里得到真传。王子乔居于九州中心,那里成为道场,反映的是古人以中为正的观念。于是,他开始寻找修炼的地点,对成仙术身体力行:

闻至贵而遂徂兮,忽乎吾将行。仍羽人于丹丘兮,留不死之旧乡。
朝濯发于汤谷兮,夕晞余身兮九阳。

这里连续出现几个地名,据此可以判定所处的空间方位。丹丘,又称丹穴,丘、穴都指空洞。《庄子·让王》篇写道:“越人三世弑其君,王子搜患之,逃乎丹穴。”丹穴位于越地,处于东南沿海。《山海经·南次三经》:“丹穴之山,其上多金玉。丹水出焉,而南流注于渤海。”照此看来,丹丘之山位于东部沿海。羽人,又称羽民,《山海经》两次提到。《海外南经》:“羽民国在其东南,其为人长头,身生羽。”《海外南经》所列是从东南到西南地区的风物,排在最末的是祝融,系楚族祖先,居于西南。羽民国排在前面第四位,应是位于东南。《大荒南经》也提到羽民国,和《海外南经》的羽民国当处于同一地域。汤谷,传说太阳初升时洗浴的深渊,位于东方。九阳,指太阳树上的九个太阳。《山

海经·海外东经》：“汤谷上有扶桑，十日所浴，在黑齿北。居水中，有大木，九日居下枝，一日居上枝。”居于上枝的太阳升空运行，居于下枝的太阳轮流替换出行。九日居下枝，故称九阳。羽人、丹丘、汤谷、九阳，都是位于东方。《远游》的主人公是在东方修炼成仙术，并且奏效。把东方作为修炼成仙之地，和阴阳五行说密切相关。在阴阳五行体系中，与东方相配的是春天，是阴阳二气的交合之地，因此，东方是生命始生的象征，代表勃勃生机。《周易·说卦》：“万物出乎震，震，东方也。”震指雷，春天雷始鸣，万物萌生，和震相配的东方成为生命之原。

《远游》的主人公在东方修炼成功之后，便开始他的遨游历程。第一步是自地升天：

载营魄而登霞兮，掩浮云而上征。命天阍其开关兮，排阊阖而望予。
召丰隆使先导兮，问大微之所居。集重阳入帝宫兮，造旬始而观清都。

登霞，指飞升，有时又作登遐、登假。《庄子·德充符》：“彼且择日而登假，人则从是也。”《庄子·大宗师》：“若然者，登高不慄，入水不濡，入火不热。是知之能登假于道者也若此。”登假，在这里指入道，由飞升之义引伸而来。作品主人公顺利进入天庭，令雷神丰隆为先导，寻找天帝宫殿所在之处。他是从东方升入天庭，按照《周易·说卦》的划分，“震，东方也”，雷与东方相配，因此，从东方升入天庭的主人公令雷神为先导。大微，星名，即太微，指天庭。重阳，洪兴祖补注：“余谓积阳为天，天有九重，故曰重阳。”旬始，星名。《史记·天官书》：“旬始，出于北斗旁，状如雄鸡。其怒，青黑，象伏鳖。”清都，指天帝之宫。《列子·周穆王》：“清都、紫微、钧天、广乐，帝之所居。”作品主人公不但顺利进入天庭，而且造访天帝之宫，在那里观览。

作品主人公远游的第二阶段是自天而降，游览四方。他是从东部地区升天，自天而降之后，仍然从东方开始他的四方云游，具体路线是自东向西，再由北向南。在叙述远游经历时，作者选择有代表性的自然景观、神灵，作为不同空间方位的标志。遨游东方时出现的是微闾、句芒、太皞、风伯。微闾，指医无闾山，位于东方。按照五行说的划分，东方，其帝太皞，其神句芒，具体记

载见于《礼记·月令》和《吕氏春秋·孟春纪》。风伯作为东方的标志出现，也是五行说推衍的结果。《管子·四时》就是把风与东方相配。作品主人公进入西方，“遇蓐收乎西皇”。西皇指西方之帝少皞，蓐收则是西方之神。作品主人公进入北方，“举斗柄以为麾”，北斗星位于北方，故以斗柄作为空间方位的标识。他还在北方“召玄武而奔属”、“后文昌使掌行”。玄武，五行说中的北方之神。文昌，属北斗星座。《史记·天官书》：“斗魁戴匡六星曰文昌宫。”文昌是北方之星。作品主人公由北方进入南方，出现的是炎帝、南疑、祝融、湘灵。炎帝是南方之帝，祝融是南方之神。南疑，指楚地的九嶷山。湘灵，湘水之神，作品主人公还在南方观赏歌舞，“张《咸池》奏《承云》兮，二女御《九韶》歌”。《庄子·天运》：“帝张《咸池》之乐于洞庭之野。”相传黄帝在洞庭湖畔演奏《咸池》之乐，《远游》利用了这个典故。

作品主人公远游的第三个阶段是由北方进入道境，出现的自然景观是寒门、清源、增冰，出现的神灵是颛顼、玄冥、黔羸。寒门、增冰，指北方寒冷之象。按照五行说的划分，北方与水相配，故称北方为清源。颛顼是北方之帝，玄冥是北方之神。黔羸，他本或作黔羸，当作黔羸，是作者根据五行说理念造出来的北方之神。黔，指黑色。五行说把北方与黑色相配。羸，瘦弱。五行说把北方与冬季相配，冬季草木凋零，即如《吕氏春秋·首时》所言：“秋霜即下，众木皆羸。”黔羸，黑色瘦弱之象，以此作为神灵名称，用来代指北方。

《远游》在叙述作品主人公远游经历时，在很大程度上是炫耀知识，大量运用典故，是中国古代以学问为诗的滥觞。

《远游》主人公的上天入地、四方遨游，多数时候没有什么明确的旨趣，间或也带有抒情和思辨的色彩，流露出对楚地的依恋和热爱。诗中写道：

涉青云以泛滥游兮，忽临睨夫旧乡。仆夫怀余心悲兮，边马顾而不行。思旧故以想像兮，长太息而掩涕。汜容与而遐举兮，聊抑志而自弭。指炎神而直驰兮，吾将往乎南疑。

这段文字和《离骚》抒情主人公第四次神游的结尾诗句极其相似，并且把恋楚情结表达得更为明显，可视为《离骚》的遗响。《远游》在叙述作品主人公上

天入地、四方漫游经历时,对于南方之游的描写最为充分,可谓淋漓尽致,浓墨重彩,表达出对南方楚地的由衷热爱。

《远游》主人公的遨游,带有哲理思辨的色彩,集中体现在结尾处对道境的描写,完全是按照道家观念对于道境加以渲染,用以回应前面王子乔传授道术的情节。

《远游》主人公的遨游是在想象世界进行的,是一种神游,而且全是腾空而行,而不是像《离骚》抒情主人公那样腾空与陆行兼备。《远游》主人公的遨游在时间和空间上都是连续的,而不是像《离骚》的神游那样断续相杂。

《远游》是《离骚》神游的遗响,同时它又有自己独特的价值。由于它把神游与寻仙访道结合在一起,因此成为后代游仙诗之祖。

第三节 抒情主人公的求女

《离骚》抒情主人公四次神游,并且还有三次求女。求女和神游共同构成《离骚》浪漫的基调,是《离骚》浪漫之舟的双桨。抒情主人公的求女和神游一样,经历了艰难曲折的过程,并且都是未能遂愿。《离骚》的求女情节具有丰富的文化内涵和意蕴,对神话传说的利用和改造进行得极为成功。

一、求女的空间方位

《离骚》的抒情主人公是在第三次神游之后启动求女历程,对此,作品是这样叙述的:

朝吾将济于白水兮,登阂风而缢马。忽反顾以流涕兮,哀高丘之无女。溘吾游此春宫兮,折琼枝以继佩。及荣华之未落兮,相下女之可诒。

抒情主人公想要进入天宫受阻,返回途中经过昆仑山。白水、阂风都是昆仑仙境的组成部分。昆仑山很高,故称高丘。那里无女可求,故转向世间。所谓的“下女”,指九州大地之女。对于春宫一词,王逸注:“春宫,东方青帝舍也。”所说方位是正确的,指的是东方。在五行说中,春与东方相配,故东方之

宫可称为春宫。昆仑山位于中土西部,中土在昆仑山之东,抒情主人公离开昆仑山前往中土,是朝东行进。相对于昆仑山而言,他是到东方求女,这是指求女的大范围,整个中土都包括在内。

抒情主人公确定的第一位求女对象是宓妃,对于宓妃的活动地域,诗中有如下交待:“夕归次于穷石兮,朝濯发乎洧盘。”穷石,神话传说中的地名。《淮南子·墜形训》:“赤水之东,弱水出自穷石,至于合黎,余波入于流沙,绝流沙南至南海。”赤水、弱水都是昆仑仙境的组成部分,位于西部地区。弱水出自穷石,穷石是西方之地,并且与昆仑仙境相邻。洧盘,王逸注引《禹大传》:“洧盘之水,出崦嵫之山。”崦嵫之山是太阳降落之处,位于西方,洧盘也是西方之地。抒情主人公所求的第一位女性活动在西方之地,那里临近昆仑山,因此,他在离开昆仑山之后首先把宓妃作为追求对象,是就近择取。

抒情主人公追求的第二位对象是有娥氏之女:“望瑶台之偃蹇兮,见有娥之佚女。”关于有娥氏之女,《吕氏春秋·音初》篇有如下记载:

有娥氏有二佚女,为之九成之台,饮食必以鼓。帝令燕往视之,鸣若溢隘。二女爱而争搏之,覆以玉筐。少选,发而视之,燕遗二卵北飞,遂不反。

这就是著名的玄鸟生商传说。《吕氏春秋·音初》篇将四方歌谣划分为东南西北四音:夏后氏孔甲在东阳所作的《破斧之歌》为东音之始,涂山氏所唱的《候人歌》为南音之始,河亶甲在西河首作西音,有娥氏二女始创北音。这里所说的东南西北是以周朝西都镐京、东都洛阳为中心所作的划分。《左传·昭公九年》记载,东周王朝大夫詹桓说道:“我自夏以后稷,魏、骀、芮、岐、毕,吾西土也。及武王克商,蒲姑、商奄,吾东土也;巴、濮、楚、邓,吾南土也;肃慎、燕、亳,吾北土也。”周人所说的北土,指从现在的华北到东北广大地域,有娥氏就在这个范围内。《淮南子·墜形训》写道:“有娥在不周之北,长女简狄,少女建疵。”同篇在叙述昆山时又称:“北门开以内不周之风”,不周,山名,代指北方。有娥氏位于不周之北,明显是处于北方,在中土的北部边缘。

《离骚》抒情主人公求女的第三个对象是有虞氏之二姚:“及少康之末家

兮，留有虞之二姚。”有虞氏姚姓，故其女以姚相称。《左传·哀公元年》在叙述夏代少康复国的故实时写道：“逃奔有虞，为之庖正，以除其害。虞思于是妻之以二姚，而邑诸纶。”杨伯峻注：“有虞，据云是虞舜之后一部落国家，相传在今河南商丘地区虞城县西南三里。”^①虞思居于河南商丘虞城，这种说法是可信的。《礼记·乐记》和《史记·周本纪》都记载，周武王灭商之后，“封帝舜之后于陈”。虞舜的后裔分封在陈地，建立陈国，其地在今河南淮阳，北距虞城不过 100 公里。虞舜的后代长期生活在河南东部，因此，周武王对于他们也是原地分封，在那里建立诸侯国。

二姚所居的虞城位于商丘境内。关于商丘其地，《左传·昭公元年》有如下记载：

昔高辛氏有二子，伯曰阍伯，季曰实沈，居于旷林，不相能也，日寻干戈，以相征讨。后帝不臧，迁阍伯于商丘，主辰。商人是因，故辰为商星。迁实沈于大夏，主参，唐人是因。

高辛氏，指帝喾。后帝，指唐尧。帝喾的两个儿子阍伯和实沈同室相煎，大动干戈。唐尧把他们分别迁移到商丘和大夏，后者指今山西一带。阍伯主持祭祀辰星，即大火星。《左传·襄公十四年》也称：“陶唐氏之火正阍伯居商丘，祀大火。”实沈主持祭祀参星。大火星又名商星，即心宿，属于东方苍龙七宿。参星属于西方白虎七宿。夏，古代指西方。与之相对的商丘，是当时人观念中的东方之地。居商丘而祀大火星，是在东方之地祭祀东方之星。二姚出自虞思，其故地在商丘虞城。《离骚》抒情主人公把二姚作为求女对象，是到东方去求女。

抒情主人公分别到西方、北方、东方求女，是三方求女。对于抒情主人公的求女，朱熹《楚辞集注》对“哀高丘之无女”所作的解释最为确切：

女，神女，盖以比贤君也。于此又无所遇，故下章欲游春官、求宓妃、

^① 杨伯峻：《春秋左传注》，第 1605 页。

见佚女、留二姚，皆求贤君之意也。^①

求女是寻找明君圣主，以便实现圣主贤臣遇合的理想。《离骚》抒情主人公向西、北、东三个方位去求女，而没有向南方去。按照常理，应该是四个方位都出现，而不应该有所遗留。《离骚》的求女限于三个方位，是屈原的精心调遣，其中寓含深意。前面引述《左传·昭公九年》的记载，周代先民把楚地作为南土。因为楚怀王听信谗言，疏远屈原，《离骚》才出现抒情主人公多方求女的情节。不到南方求女，暗示南方无女可求，楚国已经不可能找到明君圣主。所以，抒情主人公的求女面向西、北、东三个方位，而把南方排除在外。《离骚》的这种情节安排看似漫不经心，带有随意性，实际却是深思熟虑，别具匠心。

二、求女的对象及政治寓意

《离骚》抒情主人公求女的首位对象是宓妃。宓妃究竟指的是谁？古代主要有两种解释。洪兴祖补注引《文选》曹植《洛神赋》李善注：“宓妃，宓羲氏女，溺洛水而死，遂为河神。”^②清代屈复《楚辞新集注》称：“下文佚女为高辛妃，二姚为少康妃，若以此意例之，则宓妃当是伏羲之妃，非女也。”屈复从行文惯例推断，宓妃当指伏羲氏之妃。洪兴祖、屈复对宓妃身份的认定不一致，但都认为她和伏羲氏有关联，究其原因，就在于宓与伏，古来通用，洪兴祖补注已经明确指出。《汉书·古今人表》有宓羲氏，指的就是伏羲氏。

宓妃是伏羲氏之女，在先秦两汉文献中找不到直接证据。宓妃指伏羲氏之妃，同样无法从那个时期的相关记载得到证明。但是，宓妃确实与伏羲氏有关联。《太平御览》卷七十八引《诗含神雾》：“大迹出雷泽，华胥履之，生伏羲。”这是古代的感应生子神话，其中的伏羲，指的就是伏羲。相传伏羲是他母亲华胥在雷泽履大迹而生，带有雷神血统。伏羲之母是华胥，《列子·黄帝篇》记载：“华胥氏之国，在弇州之西，台州之北，不知斯齐国几千万里。”华

① 朱熹：《楚辞集注》，第17页。

② 洪兴祖：《楚辞补注》，第31页。

胥是地名,距离中土很遥远。齐国,指中土。《淮南子·墜形训》称:“正西弇州”、“西北台州”。照此推断,华胥氏之国是在遥远的西北地区。《离骚》抒情主人公所求的宓妃,她不是伏羲之女,也不是伏羲之妃,而是伏羲之母。宓妃,指的是华胥。伏羲是华胥所生,华胥作为伏羲之母,当然可以称为伏妃,或宓妃,宓是取男方之姓。在古人观念中,伏羲姓伏,其父当然也是伏姓,既然如此,华胥就是伏姓男子的配偶,尊称为伏妃或宓妃也就是情理之中的事。

传说华胥氏在雷泽履大迹而生伏羲,这和《诗经·大雅·生民》记载的周族女始祖姜嫄履帝迹而生后稷的故事如出一辙,反映的是西部先民感应生子的观念。雷泽,又称雷渊,传说中西方确实存在雷渊。《招魂》写道:“魂兮归来,西方之害,流沙千里些。旋入雷渊,靡散而不可止些。”雷渊,古人认为是雷神棲息的地方,因此把它描写得富有威慑力。华胥在雷泽履大迹而生伏羲,雷泽应指位于西北之地的雷渊。

宓妃应指伏羲氏之母,是一位感应生子、传奇色彩极浓的女性,因此,《离骚》抒情主人公把她作为求女的首选对象。宓妃和洛水女神,在屈原笔下不是同一个角色。《离骚》提到的宓妃位于西部地区,《天问》出现的雒嫫则处在其它区域。《天问》写道:“帝降夷羿,革孽夏民。胡射夫河伯,而妻彼雒嫫。”传说后羿射伤河伯,又取雒嫫为妻。雒嫫,应是指来自雒水流域的女性,其地在今河南境内,与宓妃所在的西部地区相距甚远。把宓妃和雒嫫相混淆,始自王逸对《天问》所作的注解:“雒嫫,水神,谓宓妃也。”到了后来,学人又进一步把宓妃说成伏羲之女,并把这种看法用于解说《离骚》的求女,造成极大的混乱。

《离骚》抒情主人公的求女对象是西、北、东三个区域,求女过程中都遇到障碍,未能获得成功。不过,在三个方位所遇到的障碍并不完全相同,而是属于两类不同的性质。

在西部求女遇到的障碍是所求对象傲慢无礼:

吾令丰隆乘云兮,求宓妃之所在。解佩纕以结言兮,吾令蹇修以为理。纷总总其离合兮,忽纬繣其难迁。夕归次于穷石兮,朝濯发乎洧盘。

保厥美以骄傲兮，日康娱以淫游。虽信美而无礼兮，来违弃而改求。

虽然抒情主人公准备了佩饰作为礼品，并且郑重地派去媒介，但在交往过程中情况多变，对方不为所动，并且表现得傲慢无礼，自恃其美而根本不把对方放在眼里。在这种情况下，抒情主人公只好舍弃她而改求别人。此次求女的失败，责任完全在女方，抒情主人公的真诚遭到冷遇，造成不欢而散的结果。

抒情主人公向北方、东方求女，所遇到的障碍不是来自女方，而是抒情主人公缺少得力的媒介：

望瑶台之偃蹇兮，见有娥之佚女。吾令鸩为媒兮，鸩告余以不好。雄鸠之鸣逝兮，余犹恶其佻巧。心犹豫而狐疑兮，欲自适而不可。凤皇既受诒兮，恐高辛之先我。欲远集而无所止兮，聊浮游以逍遥。及少康之未家兮，留有虞之二姚。理弱而媒拙兮，恐导言之不固。世溷浊而嫉贤兮，好蔽美而称恶。

抒情主人公向北方求有娥氏之女，或是所选派的媒介不肯承担使命，或是有自愿充当媒介者而主人公嫌其轻佻，不肯指派。抒情主人公想亲自前往，又觉得不合适而罢休。在向东方求有虞氏之女时，所遇到的是“理弱而媒拙”的障碍，还是缺少得力的传达信息的使者。向北方和东方求女遇到的障碍属于同类性质，都是找不到称职的使者。对于所求对象，或称“有娥之佚女”，或称“有虞之二姚”，抒情主人公对她们充满好感，心向往之。

《离骚》抒情主人公多方求女，实际是想到楚国之外另寻贤君。求女过程中所遇到的障碍，有着深刻的政治寓含，折射出楚国与其它几个诸侯大国的关系，以及屈原对相关诸侯国君主的态度。

在屈原所处的战国中后期，对天下形势起主导作用的是齐、楚、赵、秦四国。楚国的西方是秦国，东方是齐国，赵国则处在北方而与楚国悬隔。《离骚》作于楚怀王后期，在此阶段，齐国的君主是宣王，赵国的君主是武灵王，秦国的君主是惠文王、武王和昭王。楚国与齐、赵、秦的关系，呈现出复杂的态势。

楚怀王期间,楚国的主要敌人是西部的秦国。据《史记·楚世家》记载,楚怀王时期,楚国在与秦国的军事角逐中屡战屡败,同时在外交方面也受到秦国的欺骗,怀王本人入秦不返,客死他乡。屈原深深地爱着楚国,对秦国深恶痛绝,《史记·屈原贾生列传》记载,屈原曾经劝楚怀王杀掉给楚国造成重大伤害的张仪,又阻止怀王入秦:“时秦昭王与楚婚,欲与怀王会。怀王欲行,屈平曰:‘秦,虎狼之国,不可信,不如无行。’”屈原把秦国视为虎狼之国,对它的印象极坏,尤其是对它的出尔反尔,不讲信义,更是深恶痛绝,自然不肯选择这样诸侯国的君王作为自己的主人。《离骚》中的宓妃傲慢无礼,无事生非,是秦王形象的投影,是用西部地区的女性形象暗指西秦君主,屈原义无反顾地与其决绝,秦国不是他寻找明君的地域。

楚国与赵国在地域上相距遥远,在楚怀王时期没有发生直接的军事冲突,还曾结成抗秦联盟。《史记·楚世家》记载,楚怀王十一年(前318),“苏秦约从山东六国共攻秦,楚怀王为从长”。山东六国合纵以抗秦,是赵肃侯在苏秦建议下首倡确立的,楚怀王成为合纵的首领,楚、赵两国关系是比较协调的。赵国地处北方,与楚国的外交往来相对较少。《离骚》抒情主人公在向北方求有娥氏之女时,遇到的困难是没有称职的媒介,无法与对方充分沟通。同时,诗中所说的“欲远集而无所止”、“欲自适而不可”,这个情节反映的是楚、赵由于疆域悬隔而造成的信息交流不够畅通的历史事实,以及屈原本人对赵国君主的态度:印象虽好,但无法选择他作为自己的君主。

楚怀王时期,楚国和齐国时离时合,造成楚齐离异的重要原因是楚怀王经不起秦国的诱惑。《史记·楚世家》记载,怀王十一年(前318),与齐争为合纵首领。怀王十六年(前313),受张仪诱惑,与齐绝交。怀王二十年(前309),“齐湣王欲为从长,恶楚之与秦合,乃使使遗楚王书”。楚国朝廷进行讨论,最后决定背秦合齐。怀王二十四年,“倍齐而合秦”。楚国对齐国的外交反复无常,这使往来使者遇到许多困难,很难圆满完成使命。齐国位于楚国东方,楚怀王时齐国早已灭掉建都商丘的宋国而据有其地。《离骚》抒情主人公要求有虞氏之二姚,却因“礼弱而媒拙”无法如愿,反映的是怀王时期楚齐两国外交的艰难,抒情主人公担心有人从中挑拨是非,引起事端。当然,楚、齐两国这种离合无常的关系,屈原也不会离楚走齐,成为齐国的朝臣。

总之,《离骚》抒情主人公多方求女的情节,是楚怀王时期楚国与齐、秦、赵三个诸侯国关系的反映,也是屈原在考虑自己去与留时的心态折射。西方的宓妃、北方的有娥氏佚女、东方的有虞氏之二姚,分别是秦、赵、齐三国的投影,是三个诸侯国及其君主的象征。求女的情节是浪漫的,但却有现实的底蕴,是以浪漫的外壳包裹着诗人政治上的寄寓和人生的选择。在对各方女性的艺术处理上,显示出诗人的爱憎取舍。

三、求女媒介的神话原型

《离骚》抒情主人公在向西方和北方求女时,相继出现两批使者,它们或是前去探路,或是向对方传达信息。在所出现的使者中,有的角色和图腾神话密切相关。

抒情主人公向西方求女,“吾令丰隆乘云兮,求宓妃之所在”。王逸注:“丰隆,云师,一曰雷师。”其实,丰隆是云师兼雷师,一身而二任,有云方有雷,这是正常的自然现象。云和雷相伴相生,因此,雷神和云神也就合二为一。

古代先民认为,雷神平时居于水泽,把那里作为自己的栖息地。从地升天,则发出轰鸣。响声过后,仍然返回水泽。《山海经·海内东经》写道:“雷泽中有雷神,龙身而人头。”居于水泽的雷神龙身人头,糅合了人和蛇的形体特征。神话传说中的伏羲是其母华胥在雷泽履大迹而生,实际是向人们暗示:华胥与雷神相感应而怀孕生子,体现的是雷崇拜、龙崇拜,是一则图腾神话。可是,《离骚》抒情主人公在向西方求女时,雷神却作为探路使者被派出,寻找宓妃,也就是华胥氏。从图腾神话到《离骚》的抒情主人公求女,雷神的角色发生了转换,由图腾物变成求女的路问使者,由神秘的崇拜对象变成了为抒情主人公服务的下属。

抒情主人公向北方求有娥氏之女,遇到了派遣使者的问题:

吾令鸩为媒兮,鸩告余以不好。雄鸩之鸣逝兮,余犹恶其佻巧。心犹豫而狐疑兮,欲自适而不可。凤凰既受诒兮,恐高辛之先我。

王逸注:“鸩,运日也。羽有毒,可杀人,以喻谄佞贼害人也。言我使鸩鸟为

媒,以求简狄,其性馋贼,不可信用,还诈告我言不好也。”王逸把鸇鸟视为一种毒鸟、害人之鸟,认为屈原是把它比作奸诈之人,不可信任。后代注家基本是沿用王逸的说法,罕有例外。把鸇鸟视为毒鸟、害鸟,是后来出现的观念,《山海经》中还见不到这种迹象,《中次八经》女几之山、鼓琴之山都提到“多鸇”,并没有涉及它的危害。《中次八经》以荆山为首,依次向东延展。楚族是从荆山一带发展起来的,《中次八经》的记载表明,那里的楚族先民并没有把鸇视为毒鸟、害鸟。《中次九经》玉山条目提到“其鸟多鸇”,也没有标明它的危害。《中次九经》以岷山为首,依次向东延展,涉及的多是长江中上游风物,其中一部分属于楚文化区。《中次十一经》瑶碧之山条目也提到鸇:“有鸟焉,其状如雉,恒食蜚,名曰鸇。”郭璞注:“蜚,负盘也。音翡。”郝懿行云:“蜚见《尔雅》,郭注云:‘蜚,负盘,臭虫。’”^①这是《山海经》对鸇鸟所作的最为具体的叙述。这里所说的鸇,非但不是毒鸟、害鸟,反而是以臭虫为食的益鸟。《中次十一经》仍然是以荆山为首,由西向东依次排列,其中鸇鸟所在的瑶碧之山,其东40里是支离之山,“济水出焉,南流注于汉”。以此为参照,鸇鸟所在的瑶碧之山位于汉水北岸,那里也是楚族的疆域。

另外,《中次八经》女几之山多鸇,郭璞在作注时写道:“鸇大如鸛,紫绿色,长颈赤喙,食蝮蛇头。雄名运日,雌名阴谐也。”^②他在为《中次十一经》其状如雉的鸇鸟作注时称:“此更一种鸟,非食蛇之鸇也。”从郭璞的这两条注解推断,他所见到的古本《山海经》,在《中次八经》女几之山条目应有鸇食蛇的记载,否则,他的注解不会反复强调。

综上所述,屈原和当时的楚地先民一样,并没有把鸇当作毒鸟、害鸟,而是视为可以与人相安无事、友好相处的益鸟,对它没有恶意。所谓的“鸇告余以不好”,指鸇鸟不喜欢这个差使,不肯充当使者。正因为如此,紧接着出现“雄鸇之鸣逝”的情节,雄鸇主动要求出任媒介,但未被抒情主人公看好。鸇和雄鸇,前者拒绝前往,后者主动请行,正好形成鲜明的对照。

《离骚》抒情主人公向北方求有娥氏之女,鸇是备选使者,鸇是主动要求

① 袁珂:《山海经校注》,第152页。

② 袁珂:《山海经校注》,第166页。

当媒介,最终派出的求女大使是凤凰。在向北方求有娥氏之女时,媒介角色都是鸟类,没有例外。有娥氏之女指的是殷商女性始祖简狄,《天问》写道:“简狄在台,咎何宜?玄鸟致贻,女何喜。”王逸注:“言简狄侍帝誉于台上,有飞燕堕遗其卵,喜而吞之,因生契也。”玄鸟生商神话除见于《吕氏春秋·音初》篇,《诗经·商颂·玄鸟》、《史记·殷本纪》均有记载。以殷商为代表的东夷族以飞鸟为图腾对象,《离骚》抒情主人公北方求有娥氏之女,则是由飞鸟充当媒介,图腾对象成为求女使者,和在西方求宓妃的情况相似。

《离骚》抒情主人公在西方、北方求女,原本使女性孕育生子的图腾对象,成为求女使者的角色。在图腾神话中,作为图腾对象出现的雷神、飞鸟都带有神秘性,它们的地位是崇高的。当它们充当抒情主人公求女使者的角色时,成为主人公驾御的对象,为主人公提供服务,灵异色彩得以淡化。屈原对这两个图腾神话进行利用改造,遵循的是以类相从的原则。伏羲氏以雷为图腾对象,《离骚》抒情主人公就指派雷神充当向宓妃求婚的使者。东夷族以飞鸟为图腾对象,抒情主人公的求女媒介就在飞鸟中遴选。不同类别的图腾崇拜和求女使者各自以类相从,而绝不相互混淆,运用改造图腾神话的过程体现出清晰的逻辑。

四、求女情节的现实根据

《离骚》主人公在政治上遭到君主疏远,失意之际转而多方求女。从表面现象看,是由政治理想无法实现而发生的人生转向,即由立德、立功转向对女性的追求。这种情况在古代贵族及士大夫阶层经常可以见到,是普遍存在的现象。信陵君是魏国公子,以招贤纳士著称,有远大的政治抱负,在国家政治生活中起着举足轻重的作用,并且威振天下,以至于强臣震主,使魏王产生疑心。对此,《史记·魏公子列传》写道:

秦数使反间,伪贺公子得立为魏王未也。魏王日闻其毁,不能不信,后果使人代公子将。公子自知再以毁废,乃谢病不朝,与宾客为长夜饮,饮醇酒,多近妇女。日夜为乐饮者四岁,竟病酒而卒。

信陵君的结局是悲剧性的。他在政治上失意,于是转向对酒色的追求,通过满足感官欲望来排遣苦闷,实际是在戕害生命,走的是慢性自杀的道路,这种选择是万般无奈,不得已而为之。信陵君卒于魏安釐王三十四年(前243),他生活的历史阶段稍晚于屈原,但从中可以窥见战国贵族由政治失意转向亲近女色的人生走向。

到了汉代,仍然可以见到这种情况。东方朔是汉武帝时期的朝廷大夫,这位滑稽之士多次就军国大事向天子进谏,但都未能得到采纳,政治上的不得志,使他采取放浪的生活方式来打发人生,对此,《史记·滑稽列传》写道:

徒用所赐钱帛,取少妇于长安中好女。率取妇一岁所者即弃去,更取妇。所赐钱财尽索之于女子。人主左右诸郎半呼之狂人。

东方朔不满足天子弄臣的地位,政治上的抱负不得施展,转而以猎色为乐,甚至达到狂放的程度,和信陵君的作法有些相似。

信陵君、东方朔的求女都是政治上失意的副产品,是人生价值的跌落,由追求立德、立功,降到片面追求女色,沉溺于感官快适。他们是以破坏的方式消磨生命,是把生命的价值逐步毁灭。表面看来,《离骚》抒情主人公也是在政治失意之后转向求女,和信陵君、东方朔的作法似乎没有区别。然而,《离骚》抒情主人公的求女,实际上是采用象征的方式寄寓自己的政治抱负,他不是真的去求女,而是寻觅能够合乎自己理想的明君圣主。他的求女不是人生价值的跌落,而是对它进行提升;不是以满足感官快适的方式摧残生命,而是以理性统辖人生选择,使生命放射出更加耀眼的光芒。《离骚》抒情主人公因政治失意转而求女的做法,在现实社会可以找到根据和原型,但是,屈原却对社会现实中的原型加以改造,化腐朽为神奇,把人生转向的堕落变成人生价值的提升,顽强地守护着属于他自己的那一块纯净的心灵天地。

第四节 佩饰意象的文化内涵

香花芳草是《离骚》出现频率极高的物类,屈原赋予它们丰富的象征意

义。王逸《楚辞章句》在总论《离骚》时写道：

《离骚》之文，依《诗》取兴，引类譬喻。故善鸟香草，以配忠贞；恶禽臭物，以比谄佞；灵修美人，以媲于君。

这段话成为评论楚辞的经典之言，其中香草美人意象更是得到普遍的重视。《离骚》中的抒情主人公以多种方式与香花芳草产生关联，用香花芳草来象征自己峻洁的人格，在很大程度上可以说，屈原刻划出的是一位香花芳草浸润缭绕的抒情主人公形象，其中佩饰意象出现的频率最高，是香草意象群落的典型代表。

一、从《山海经》的楚地佩饰传说到《离骚》的佩饰意象

《离骚》抒情主人公以多种方式与香花芳草发生关联，归纳起来主要有以下八种方式：用它们做服装、做佩饰、充当食物和饮料、作为礼品，香花芳草是抒情主人公揽持的对象、依傍的对象、培育的对象，是用于拭泪的物品。这八种关联方式，其分布是不均衡的。《离骚》出现抒情主人公与香花芳草发生关联的共十六处，其中以香草为佩饰的八处，占总数的一半，在所有关联方式中居于首位，远远高于其他类别的关联方式。为什么在诸多关联方式中，抒情主人公对于以香草做佩饰情有独钟，反复渲染？这是个令人深思的现象，也是解读《离骚》不可回避的问题。

人类佩带饰物，具有悠久的历史，从原始社会就已经开始。进入文明社会之后，这种习俗继续存在，并使佩饰获得新的象征意义。周代创造的是礼乐文明，崇尚威仪之美，其中玉佩就是作为威仪之美的重要因素而存在。《诗经》有七篇作品直接提到玉佩，这些作品分别是《卫风·竹竿》、《郑风·女曰鸡鸣》、《郑风·有女同车》、《秦风·终南》、《秦风·渭阳》、《小雅·采芣》、《小雅·大东》。在这八篇作品中，七篇作品中的玉佩及其主人都是作为正面事物和角色出现，只有《小雅·大东》讽刺佩玉的人有其名无其实，但玉佩还是作为美好的事物出现。儒家出现之后，玉佩作为重要的礼器，得到充分的认可，并作出许多相应的规定，《礼记·玉藻》写道：

君子无故玉不去身，君子与玉比德焉。天子佩白玉而玄组绶，公侯佩山玄玉而朱组绶，大夫佩水苍玉而纯组绶，世子佩瑜玉而綦组绶，士佩璆玕而缁组绶，孔子佩象环五寸而綦组绶。^①

这里对贵族各个阶层所佩玉饰的质地、色彩以及用以贯玉丝带的色彩都作了具体规定和说明，体现出鲜明的等级观念，礼乐文化的威仪之美，通过各阶层玉佩的差别显示出来。政治上等级越高，所佩玉饰的质地越好。各阶层所佩带的玉和不同色彩的组绶相搭配，遵循着既定的规则。

从历史发展的角度进行审视，屈原在《离骚》中对佩饰给予高度关注，把它作为重要的表现对象，继承的是原始文化和周代礼乐文明的传统，有其历史渊源和大的文化背景。

但是，问题还没有最终解决。周代礼乐文明是把玉佩作为贵族威仪之美的标志，而《离骚》出现的佩饰却是由香草制成，而不是以玉为佩。其中虽然也有“折琼枝以继佩”之语，但这里指的是玉树，属于植物，而不是玉石。要解开屈原以香草佩饰置换玉佩之谜，还需要进一步寻找原因。

楚族发祥于西南，是从江汉流域发展起来的。从《山海经》一书可以发现，西南地区的先民对于人的佩饰格外关注，赋予它特殊功能。《山海经·五藏山经》提到许多奇异的存在物，它们能和人发生感应，实现生命能量的传输，使人的生命随着所接触的自然存在物而发生变化，出现或吉或凶的效果。人和那些奇异的自然存在物进行生命感应的方式主要有三种，即食之、饮之、佩之。食之，有时又称为服之。这是人与自然存在物进行接触的三种方式，主要与人的衣、食相关。《山海经》出现人以自然存在物为佩饰而可以出现生命感应的记载共六处，其中四处见于《南山经》，一处见于《西次一经》，一处见于《西次三经》。

《南次一经》开篇有如下记载：

其首曰招摇之山，临于西海之上。……有木焉，其状如穀而黑理，其

^① 朱彬：《礼记训纂》，第469—470页。

华四照，其名曰迷穀，佩之不迷。有兽焉，其状如禺而白耳，伏行人走，其名曰狴狴，食之善走。丽鬻之水出焉，而西流注于海，其中多育沛，佩之无痼疾。^①

郭璞注：“痼，虫病也。”《南山经》是自西向东依次排列，起于招摇之山，终止于箕尾之山。箕尾之山处于东海，在招摇之山和箕尾之山中间有青丘之山，位于吴地。从地理位置判断，招摇之山位于西南。招摇之山有狴狴，即猩猩。《山海经·海内南经》也提到狴狴，排在它后面的条目出现的是巴地、丹阳和孟涂的传说，郭璞注：“今建平郡丹阳城秭归县东七里，即孟涂所居也。”这样看来，《南次一经》的招摇之山，是在楚国境内，或是与楚地相邻，那里流传着佩饰可以祛除疾病的说法。其中的迷穀，明确标示是植物，属于木本类。育沛，当指某种水族动物。

《山海经·南次一经》还有如下记载：

柎阳之山，……有兽焉，其状如马而白首，其文如虎而赤尾，其音如谣，其名曰鹿蜀，佩之宜子孙。怪水出焉，而东流注于宪翼之水，其中多玄龟，其状如龟而鸟首虺尾，其名曰旋龟，其音如判木，佩之不聋，可以为底。^②

鹿蜀其大如马，不可能作为佩饰，因此，郭璞注：“谓佩带其皮毛。”按照《南次一经》的标示，柎阳之山西距招摇之山 1050 里，东距箕尾之山 1650 里，位于长江中游，也在楚地。其中提到两种佩饰具有药物功能，指的都是动物。

《山海经·西次一经》有如下记载：

浮山，……有草焉，名曰薰草。麻叶而方茎，赤华而黑实，臭如靡芜，佩之可以已厉。^③

① 袁珂：《山海经校注》，第 1 页。

② 袁珂：《山海经校注》，第 3 页。

③ 袁珂：《山海经校注》，第 26 页。

厉,指恶疮。按照《西次一经》所示,浮山在华山西部 460 余里,浮山东 50 里的丹水,“东南流注于洛水”。据此推断,浮山位于今陕西东南、湖北西北,和楚地相邻。浮山的薰草作为佩饰,可以医治恶疮一类皮肤病。

《山海经》提到佩饰具有药物功能的记载共六条,其中五条是在楚国及其相邻地域。这个事实表明,在楚地神话传说中,佩饰得到特殊的关注,是从生命层面看待人和佩饰的关系,认为人和他的佩带物能够进行生命感应,所佩带的物品会把本身的生命能量传导给人,使人具有旺盛的生命力,对疾病具有免疫力和抵抗力。至于佩饰把什么样的生命能量输送给人,是由佩饰本身的属性决定的。迷穀“其华四照”,它的花朵放射光芒,因此,人以它作为佩饰会保持头脑清醒,不会迷失方向。鹿蜀五彩斑斓,兼有龙和马的形体特征,带有神奇性,因此,佩带它的皮毛能使后代蕃盛。龟用于占卜,在古代是智慧的象征,能预测未来,所以,佩带玄龟使人耳聪,能达到既定目标。至于薰草,则因其形态美丽、香气袭人,佩带它能治皮肤病。人在佩带这些动植物的过程中,使自身的生命获得和佩饰相同的属性,使生命力更加旺盛。楚地先民用生命能量传输的观念看待人和佩饰的关系,对佩饰给予特殊的关注。《离骚》中反复出现与佩饰相关的意象、情节,和楚地先民从生命高度看待佩饰的功用有直接关系。

周代礼乐文明崇尚威仪之美,佩饰主要指的是玉佩,由玉制成,《诗经》出现的佩饰无一例外都是玉制。《山海经》所载与楚地相关的佩饰传说共五条,其中《南次一经》招摇之山条目提到的育沛究竟所指何物,已经无法具体落实。其余四条,用作佩饰并且具有保护生命功能的佩饰或是取自植物,或是取自动物,取自植物的两种:迷穀、薰草;取自动物的两种:鹿蜀、玄龟。它们都是富有生命活力的自然存在物,因此能把自身的生命能量传导给人。《离骚》反复出现的佩饰,都是由香草制成,而不是体现周代威仪之美的玉佩,这和楚地先民对植物佩饰的崇尚有直接关系,可以和《山海经》有关楚地植物佩饰的记载相互印证。

《山海经》所记载的有关楚地以动植物为佩饰的传说,可以真正解开《离骚》的佩饰之谜,找到《离骚》佩饰意象、情节的直接生成根据,它们具体属性的由来。楚地先民从生命层面看待人与佩饰的关系,使得屈原对佩饰给予特

殊关注；楚地传说中把生命能量传给人，产生积极效应的佩饰或为植物，或为动物，都是充满活力的生命机体，从而使得《离骚》中出现的都是香草制成的佩饰，而不是体现周代威仪之美的玉佩。

《山海经》记载的楚地具有药物功能的佩饰有两类，一类取自动物，一类取自植物，《离骚》出现的佩饰是香草制成，全都取自植物，见不到取自动物者。这种情况是由佩饰的实用性及社会风尚造成的。在先秦典籍中，经常可以见到以玉为佩、以植物为佩的例子，而取自动物的佩饰则极其罕见，明确记载的有孔子的门生子路，《史记·仲尼弟子列传》写道：

子路性鄙，好勇力，志伉直，冠雄鸡，佩玃豚，陵暴孔子。孔子设礼稍诱子路，子路后儒服委质，因门人请为弟子。

子路在未入师门之前，质直鄙野，是位勇士。他以猪的腿骨为佩饰，并在帽子上以雄鸡羽毛为饰，显示自己的勇敢无畏、任性使气。

《韩非子·观行》写道：

西门豹之性急，故佩韦以自缓；董安于之心缓，故佩弦以自急。

韦，指熟牛皮，质地柔软。弦，指弓弦。西门豹、董安于佩带的是皮革，这在当时属于罕见，作为特殊事象而流传下来。整个贵族社会以佩玉为常规，而佩带取自动物的饰品则是例外。相反，以植物作为佩饰，在当时民间却是比较流行。《礼记·内则》记载：“男女未冠笄者”，“皆佩容臭”。郑玄注：“容臭，香物也，以纓佩之。”这里所说的香物，指散发芳香气息的植物，用纓带加以系结作为佩饰。这是未成年人必备的装束。《礼记·内则》还写道：“妇或赐之饮食、衣服、布帛、佩帨、茝兰，则受而献诸舅姑。”朱彬《礼记训纂》引吴幼清的注释：

佩，谓杂佩。帨，谓帨巾。茝，一作芷，即香白芷也。兰似泽兰。二

物皆香草,干燥则囊而佩之于身,取其芳馨也。^①

吴幼清所作的解释是正确的。古人确实以香草为佩饰,但不是直接把香草佩带在身上,而是把干燥的香草粉碎之后装入囊中,用纓带系结在身上,即古代常见的香囊。《礼记·内则》所说的未成年人的容臭,指的应是香囊。

《离骚》的抒情主人公以香草为佩饰,可以从当时的民俗中找到根据。先秦时期,玉佩是贵族身份的象征,而香囊类佩饰则处于次要地位,主要见于平民、妇女和儿童。到了《离骚》这篇作品,香草佩饰成为抒情主人公的人格象征,并且是用原生态的香草制做佩饰,而不是像世间那样把干燥的香草粉碎之后装入囊袋,系在身上。

二、《离骚》中佩饰原材料的药物功能

《山海经》中记载的楚地佩饰传说渗透强烈的生命意识,用于佩带的动物或植物都具有优良的素质、旺盛的生命力,能把它们的生命能量传导到人的身上。《离骚》中所选择的用于制作佩饰的香草,同样具有旺盛的生命力,有的还有药物功能。

《离骚》用于制作佩饰的香草有蕙,诗中写道:

揽木根以结茝兮,贯薜荔之落蕊。矫菌桂以纫蕙兮,索胡绳之緼緼。

这几句诗提到多种香草,都是制作佩饰的原料。用香木根和白芷相系结,把薜荔的花心串起来,菌桂联缀蕙草,又用胡绳草搓成长绳。制做佩饰的原料都是香草,但抒情主人公对蕙草看得更重,下一段在叙述遭到楚王疏远时称:“既替余以蕙纒兮,又申之以揽茝。”意谓楚王给自己加的罪名是以蕙草为佩饰,以及采集白芷。蕙草是佩饰的主要组成部分,因此把佩饰称为蕙纒。

《离骚》中多次提到蕙草,其中历数夏、商、周三代明君的招贤用士时有“岂

^① 朱彬:《礼记训纂》,第442页。

维纫夫蕙茝”之语,用蕙、白芷这类香草指代贤人。对此,洪兴祖补注写道:

《本草》云:“薰草一名惠草,生下湿地。”……引《山海经》云:“薰草麻叶而方茎,赤花而黑实,气如靡芜,可以已厉。”^①

这里所引的《山海经》之语出自《西次一经》,但不是原文照录,而是有删节。原文是这样的:

有草焉,名曰薰草。麻叶而方茎,赤华而黑实,臭如靡芜,佩之可以已厉。^②

《离骚》中用于制作佩饰的蕙草,就是《山海经·西次一经》所记载的薰草,楚地传说薰草芳香飘逸,佩带它可以治疗皮肤病,使人保持美好的形貌。《离骚》的抒情主人公以蕙为佩,着眼于它美丽的形态、浓郁的香气,对于它的药物功能,屈原作为楚人应当是很清楚的。抒情主人公以蕙为佩,渗透的是强烈的生命意识。

《离骚》抒情主人公用于制作佩饰的还有秋兰,是“纫秋兰以为佩”。兰,指兰草,对此,洪兴祖补注所叙甚详,但有一条重要的先秦史料他没有援引,那就是《左传·宣公三年》的记载:

初,郑文公有贱妾曰燕姑,梦天使与己兰,曰:“余为伯儵。余,而祖也。以是为而子,以兰有国香,人服媚之如是。”既而文公见之,与之兰而御之。辞曰:“妾不才,幸而有子,将不信,敢征兰乎?”公曰:“诺。”生穆公,名之曰兰。……

穆公有疾,曰:“兰死,吾其死乎!吾所以生也。”刈兰而卒。

① 洪兴祖:《楚辞补注》,第7—8页。

② 袁珂:《山海经校注》,第26页。

在这个传说中,兰草和郑穆公的生命息息相关。先是她母亲梦见天神使者向自己赐兰草,实际是赐给她未来的儿子。接着,他母亲和郑文公以兰草为信物而怀孕。郑穆公因兰而生,以兰为名,又正值刈兰而死,他的生死与兰相伴随,兰的生命和郑穆公的生命浑然一体。兰作为生命的象征而存在,《诗经·郑风·溱洧》在描写郑地男女春天集会时称:“士与女,方秉荇兮。”荇,指兰草。青年男女手持兰草戏谑择偶,兰草作为美好生命的表现和寄托而出现。《离骚》的抒情主人公以兰草为佩饰,同样有生命意识灌注其间。

《离骚》用于制作佩饰的香草还有菌桂,“矫菌桂以纫蕙”,把菌桂和蕙草相联缀。关于菌桂,朱季海《楚辞解故》引《重修政和证类本草》卷十二如下记载:“菌桂,味辛温,无毒。主百病,养精神,和颜色,为诸药先聘通使。久服轻身不老,面生光华,媚好常如童子。”^①菌桂是一种具有药物功能的植物,服用之后能使人延年益寿,甚至把它说成是长生不老之药。菌桂,即圆形桂草,“《说文》云:‘圜谓之困,方谓之京。’是困圆声近义同。箭竹小而圆,故谓之籓也。竹圆谓之籓,故桂之圆如竹者,亦谓之菌,《名医别录》云:‘菌桂正圆如竹’是也。”^②菌桂是圆形桂,古人认为桂是具有长生功能的药材。《艺文类聚》卷八十九引古本《列仙传》:“范蠡好食桂,饮水卖药,人世间见之。”范蠡是传说中的仙人,他的长寿秘方是以桂为食。今本《列仙传》刘向赞语有“范蠡御桂,心虚志远”两句,可见古人确实认为桂树具有药物功能,人在服用之后能够成仙。后来月亮神话中有桂树,就在于先民把桂树视为能使人成仙之树,所以在想象中把它植入月宫仙境,《离骚》抒情主人公把菌桂作为佩饰的主要原材料,为的是与自己进行生命感应,使自己的生命力长盛不衰。

《离骚》抒情主人公用于制作佩饰的还有薜荔,“薜荔之落蕊”即把薜荔的花心串联起来,作为佩饰的组成部分。薜荔,又作革荔,见于《山海经·西次一经》:

① 朱季海:《楚辞解故》,上海古籍出版社,1980年版,第27页。

② 朱季海:《楚辞解故》,第25页。

小华之山，……其草有葍荔，状如乌韭，而生于石上，亦缘木而生，食之已心痛。^①

葍荔有两种，一种生于石上，形状如韭菜；一种缘木而生，属于蔓类植物。《离骚》提到的葍荔属于后一类。《九章·思美人》：“令葍荔以为理兮，憊举趾而缘木。”楚辞出现的葍荔都是指缘木而生者。按照《西经一次》的说法，无论哪种葍荔，都具有药物功能，服食之后能治疗心痛。难怪《九歌·山鬼》的主人公“被葍荔兮带女罗”，她是一位处于痛苦之中的女性，所以披葍荔以治疗心病。小华山，指少华山，在华山西、渭水南，和生长薰草的浮山相距 382 里，距离楚国西北边境不远。《离骚》抒情主人公用以制作佩饰的葍荔，在传说中仍然是可以把生命能量传导给人的香草、药草。

《离骚》抒情主人公用作佩饰的还有琼枝：

溘吾游此春官兮，折琼枝以继佩。及荣华之未落兮，相下女之可诒。

抒情主人公要用琼枝增益原有的佩饰，使它变得更美好，以供求女之用。琼枝指玉树之枝，玉树的传说见于《山海经·海内西经》有关昆仑神境的记载：“开明北有珠树、文玉树、玕琪树、不死树。”文中的文玉树、玕琪树和不死树相并列，都属于有药物功能的神树。《山海经·西次三经》在叙述崑山之玉时写道：“天地鬼神，是食是飧；君子服之，以御不祥。”袁珂注：“服，佩带也。”传说崑山之玉具有神奇功能，是神灵的食粮。人如果以玉为佩，可以驱除不祥，保护自己的生命。《离骚》抒情主人公以玉树枝为佩饰，是把自己的生命与玉树相沟通，玉树神奇的生命力会传输给他。

综上所述，《离骚》抒情主人公用于制作佩饰的香草异树，或是本身有药物功能，或是长生的神树。抒情主人公选择它们作佩饰，其中渗透强烈的生命意识，是从生命层面把抒情主人公和他所佩带之物相沟通，二者都是有生命的存在物，彼此的生命相关联。

^① 袁珂：《山海经校注》，第 23 页。

三、佩饰的芬芳润泽之性

《离骚》抒情主人公的佩饰具有丰富的文化内涵,既是对周代礼乐文化威仪之美的继承,又有民俗根据,还受楚地有关佩饰的神话传说熏陶,是历史传统、民间习俗与楚文化相结合而生成的文学意象。由于屈原所处的特殊环境、以及他本人的坎坷遭遇,使得他对佩饰所作的描写,既不同于《诗经》的相关作品,也有别于《山海经》的佩饰传说。

《山海经》出现的佩饰传说,对于用于充当佩饰的动植物,都强调它们的药物功能、对于人的疾病有治疗或预防作用。而在对相关动植物的形态进行叙述时,普遍关注它们的色彩:迷穀黑理,薰草赤华而黑实,这是植物的色彩;鹿蜀白首赤尾,其文如虎,玄龟则乌首,头为黑色,这是动物的色彩。除此以外,对于制作佩饰所取用的动物,还突出它们怪异的形貌。鹿蜀“其状如马”,“其文如虎”,具有马和虎的形貌特征。玄龟“其状如龟而乌首虺尾”,兼有龟、乌鸦、虺蛇的形貌特征。《离骚》对佩饰及其所取用香草的描写,基本上见不到色彩方面的因素,更见不到怪异的属性,也没有公开明示它们的药物功能、延年益寿效应,就此而论,《离骚》中的佩饰意象与《山海经》的佩饰传说有很大区别。

《诗经》对佩玉的描写,往往关注声响,即人在行走过程中佩玉发出的撞击声。《郑风·有女同车》:“有女同行,颜如舜英。将翱将翔,佩玉将将。彼美孟姜,德音不忘。”诗的作者对那位姜姓姑娘特别欣赏,觉得她的佩玉撞击声特别悦耳。《秦风·终南》写道:“君子至止,黻衣绣裳。佩玉将将,寿考不忘。”这是一首颂扬秦国君主的诗,君主带有花纹的礼服和佩玉的撞击声,都令作者肃然起敬,并且赏心悦目。《小雅·采芣》出现“有珰葱珩”之语,珰,指佩玉发出的声响;葱,指佩玉的绿色。这是从声响和色彩两方面描写佩玉。《离骚》对于佩饰所作的描写,见不到色彩方面的渲染,更没有声响方面的提示。用香草制成的佩饰不可能出现声响,《离骚》没有这方面的描写合情合理。

《离骚》对抒情主人公佩饰所作的描写,反复渲染的是它的芳香:“佩缤纷其繁饰兮,芳菲菲其弥章。”“惟兹佩之可贵兮,委厥美而历兹。芳菲菲而难亏

兮,芬至今犹未沫。”这里一再突出佩饰的芳香飘逸,而且越来越浓烈,经久不衰。抒情主人公的佩饰是用香草制成,芬芳袭人是香草的基本属性,也是佩饰的主要特征,因此诗人反复加以渲染。香草的芬芳之气可以持久不衰,先秦时期的人们早已觉察到这种现象。《左传·僖公四年》记载晋国卜人之语:“一薰一莸,十年尚犹有臭。”薰指薰草,就是《离骚》出现的蕙,是香草。莸,指散发臭味的水草。薰草香,莸草臭,各自的气味十年都还在延续,指的是干草仍然保持原来的气味。薰草作为香草的代表出现,难怪屈原在《离骚》中对于它特别欣赏,即制佩所取的蕙。

屈原通过渲染佩饰的芳香浓郁而持久,用以表现抒情主人公峻洁的人格,意谓峻洁的人格如同芳香浓烈而又持久不衰的香草佩饰,具有独特的魅力,是以芳香象征美德,香和善相通。

香草佩饰的芬芳之气令人愉悦,由此联想到人的美德善行,这是屈原的体验和感受。人的感官体验有其生理基础,同时又是在历史发展中生成的,沉淀了社会因素。屈原在《离骚》中特别关注人的嗅觉感受,对于抒情主人公的佩饰主要突出它的浓郁而持久的芬芳之气,至于佩饰其它方面的属性,除了提到它的润泽之外,再没有过多的涉及。造成这种偏爱的原因可以从周文化中找到。《礼记·郊特牲》在叙述祭祀风尚时写道:

周人尚臭,灌用鬯臭,郁合鬯,臭阴达于渊泉。灌以圭璋,用玉气也。既灌,然后迎牲,致阴气也。萧合黍稷,臭阳达于墙屋,故既奠然后炳萧合羶芻。^①

周人在祭祀中尚嗅,重视嗅觉感受,用芳香之气取悦于神灵,对此,《诗经》许多作品都作了艺术的显现。《大雅·生民》出现的祭祀场面提到“取萧祭脂”、“载燔载烈”,取来香蒿和动物的脂肪加以焚烧,把肉烤熟或烧熟,都会散发出浓郁的香气。“其香始升,上帝居歆。”上帝闻到香气,愉快地加以享受。言外之意,香气给周人带来的是吉祥。周人以香气作为悦神的祭品,注重人

^① 朱彬:《礼记训纂》,第407页。

的嗅觉感受。久而久之,香气获得道德属性,成为美德善行的载体。上面引述的《左传·僖公四年》记载的晋国卜人之语,已经分别把香臭与善恶、吉凶建立对应关系。香为善、为吉;臭为恶、为凶。《周易·系辞上》也称:“君子同心,其臭如兰。”臭,通嗅,指气息。意谓君子能够同心,就像兰草一样散发芳香,香和善相互确证。这样看来,屈原在《离骚》中反复渲染抒情主人公佩饰的芳香,继承的是周人尚嗅的传统,特别重视人的嗅觉感受,用佩饰的芬芳来象征抒情主人公峻洁的人格。

屈原对于抒情主人公的佩饰还突出它的润泽之性,文中写道:“高余冠之岌岌兮,长余佩之离离。芳与泽其杂糅兮,唯昭质其犹未亏。”在这四句诗中,后两句都是用于描写佩饰,再往后还有“佩缤纷其繁饰兮,芳菲菲其弥章”。明确是指香草佩饰。对于“芳与泽其杂糅”这句诗,王逸注:“芳,德之臭也。《易》曰:‘其臭如兰。’泽,质之润也。玉坚而有润泽。糅,杂也。”王逸把抒情主人公的佩饰误认为用玉制成,是一种武断臆测。他把泽解释为润,则是可取的,符合诗句本义。泽指润泽,是由泽为湖泽、沼泽之义引伸而来。屈原称美抒情主人公的佩饰“芳与泽其杂糅”,指的是芳香与润泽并存,两种属性兼于一体。芳香,显示佩饰的美好属性;润泽,则是说佩饰保持生机,具有旺盛的生命力,而没有干枯凋零,用屈原自己的话来说,就是没有萎绝。

屈原在《离骚》中对抒情主人公佩饰的描写,和《诗经》的佩饰意象相比存在明显的区别。《离骚》对佩饰的描写突出它的芳香和润泽,前者继承的是周人尚嗅的传统,关注人的嗅觉感受;后者是受《山海经》佩饰传说的影响,从生命层面关照佩饰,把它看作是生命的机体,具有生命的活力。《山海经》的佩饰传说是从生命存在的层面把人和自然存在物相贯通,关注佩饰的药物功能,追求的是人的生命的安全需要。《离骚》对于佩饰的描写同样表现出对生命的关怀,把佩饰写成具有持久的生命活力。不过,《离骚》在佩饰描写中体现的生命关怀,没有停留在安全需要层面,而是用于展示抒情主人公峻洁的人格,追求的是人生自我实现的需要,将人生需要提到更高的层次。

四、对《诗经》佩饰意象的赓续

《诗经》出现的佩饰由玉制成,《离骚》出现的佩饰则是用香草编结而成。

玉和香草属于不同的质料,因此,玉佩和香草佩饰的形态、属性也就存在许多差异,对此,《诗经》和《离骚》在一定程度上作了显现:《诗经》关注玉佩的声响和色彩,《离骚》则强调香草佩饰的芳泽之性。《诗经》和《离骚》对于佩饰的叙述和描写,又存在历史的连续性,有相同的关注重点,主要体现在以下两方面:

第一,《诗经》和《离骚》都显示佩饰构成因素的多样性。

古代的玉佩往往不是由单独一块玉制成,而是联缀多块玉,否则,不会伴随人的行动发出撞击的声响。《诗经》在描写玉佩时,注意突出佩饰的玉是多个,而不是只有一块。《卫风·竹竿》有“佩玉之傪”的句子。傪,有时又写成难,两字意义相通,众多之义。《桧风·隰有萋楚》在描写猕猴桃树,也就是杨桃树时,先后出现“猗傪其枝”、“猗傪其华”、“猗傪其实”的诗句。猗,指的是高。萋楚攀附在乔木上,伸展到高处,故称猗;猕猴桃的枝条、花朵、果实都很众多,故称傪。《小雅·鱼藻》写道:“鱼在在藻,依于其蒲。玉在在镐,有那其居。”鱼游动在水草之间,依傍于蒲草,由此引出周王在镐地的宫殿。水中可供鱼依附的水草众多,周王在镐地的宫殿也很多。那,指数量众多。《卫风·竹竿》所说的“佩玉之傪”,指的就是佩带众多的玉。《小雅·采芣》形容方叔的玉佩是“有珌葱珩”。珌,玉的撞击声。葱,绿色。珩,指玉佩顶端的横玉,通常是两块。方叔的佩饰是由多块玉组成,在人行动时它们互相撞击,铿锵作响。《郑风·女曰鸡鸣》提到“杂佩以赠之”,就是用几种玉制成的佩饰相赠。

《离骚》抒情主人公的佩饰是用香草制成,屈原在叙述佩饰的制作过程时,着意突出所用香草的种类繁多:

揽木根以结茝兮,贯薜荔之落蕊。矫菌桂以纫蕙兮,索胡绳之緜緜。

这是由多种香花编结而成的佩饰:香木根上系结白芷,把薜荔的花蕊加以串联,又用菌桂和蕙草相纠结,又把胡绳搓成长条。总共有六种香草用来制作佩饰,把它们以各种方式加以编结,成为一条兼具众美的佩饰。

《离骚》抒情主人公在求女时还“折琼枝以继佩”,在原有佩饰基础上再

增益玉树之枝,是对佩饰的进一步美化,体现的还是以多为美的观念。

《诗经》和《离骚》在描写佩饰时,都突出它构成因素的多样性,玉佩由多块玉联缀而成,香草佩饰则用多种香草编结,都是多多益善。玉佩的构成因素的多样性,所显示的是佩带者的尊贵,是以多为贵,进而演变为以多为美。《离骚》中的佩饰由多种香草编结而成,暗示抒情主人公具有多种美德,是以多为善,由此也以多为美。

第二,《诗经》和《离骚》中出现的佩饰,都可以作为礼品赠送给别人。《诗经·郑风·女曰鸡鸣》的主人公是位女性,篇末写道:

知子之来之,杂佩以赠之;知子之顺之,杂佩以问之;知子之好之,杂佩以报之。

她对于自己的丈夫以佩饰相赠,用以表彰他能够听从自己的劝告,到外面去狩猎。这是夫妻之间以玉佩相赠,表达的是恩爱之情。

《秦风·渭阳》是秦国太子嬴送他舅舅,即晋国的重耳返国时所作,诗的末章如下:“我送舅氏,悠悠我思。何以赠之,琼瑰玉佩。”把玉佩送给即将返国的舅舅,表达的是亲密的骨肉之情,用它寄托自己的怀思。

《离骚》抒情主人公在求女时也准备以佩饰作为礼品,把它赠给所求之女:

溘吾游此春官兮,折琼枝以继佩。及荣华之未落兮,相下女之可诒。
吾令丰隆乘云兮,求宓妃之所在。解佩纕以结言兮,吾令蹇脩以为理。

抒情主人公把佩饰作为求婚礼品,并且对它重新加以增饰,以表示自己的庄重真诚。其中所说的佩纕,指的就是佩饰。抒情主人公把佩饰作为向宓妃求婚的礼品,这和《诗经》的男女之间以玉佩相赠颇为类似。不过,《诗经》叙述以佩相赠,没有明确昭示是从自己身上解下。《离骚》则特别强调是“解佩纕以结言”,是把自己身上的佩饰解下送给对方,从而显得更加亲密真挚。

《离骚》对抒情主人公佩饰所作的叙述和描写,所展示的形态、功能与《诗

经》的佩饰意象多有相通,反映出《离骚》对《诗经》传统的继承,也是对周代礼乐文明、威仪之美的认同。《诗经》有关佩饰的描写,展示的是现实生活的画面,其中的物象、情节在历史上是实有其事。而《离骚》中出现的与佩饰相关的形态、情节,却全是诗人的想象,在现实生活中并没有真正出现。在对佩饰题材的处理上,屈原是以浪漫的方式继承《诗经》的传统,同时又有所突破和提升。

第五节 时间意象的生命体验

《离骚》是屈原用生命创作的千古名作,其中渗透强烈而深沉的时间、生命意识。诗人对时间的体验和感受,对生命的观察和领悟,都以艺术的方式加以传达。《离骚》是一首长篇抒情诗,由于时间、生命意识灌注其中,又使它带有思辨色彩和哲理性,实现了诗与思的有机结合。中国古代传统哲学在本质上是生命哲学,《离骚》正是从生命的层面表现诗人的时间意识,是人文情怀的生动展现。

一、历史传统与时尚新潮的交织

时间由三个维度构成,过去、现在、未来是连续不断的链条。《离骚》对时间的三个维度都有涉及,但侧重点有所不同,所寄托的生命意识也较为复杂。

人类是从历史中走过来的,追溯以往的历史,是中国古代诗歌悠久的传统。屈原在追溯历史时,带有明显的承续历史、继往开来的自觉意识,表现出对以往文明的认同感,主要体现在以下三个方面:

第一,追溯家族史,在血统上认同。

《离骚》开篇写道:“帝高阳之苗裔兮,朕皇考曰伯庸。”屈原把自己的血统追溯到颛顼。这位祖先是当时公认的五帝之一,在五行说中又与北方相配,成为北方之帝。颛顼是楚族祖先,又是传说的神灵,这样一来,屈原本身作为颛顼的后裔,他的生命也带有神的基因。屈原在追溯家族史时,最早探源到始祖颛顼,最后提到他的父亲,虽然文字不多,但对自己显赫祖先的崇敬之情溢于字里行间。这种自报家族历史的写法,开了后代自传体诗歌的

先河。

第二,以三代美政为法,在政统上认同。

屈原的施政理念是以先王为法,他在叙述自己对楚王的忠诚之心时写道:“忽奔走以先后兮,及前王之踵武。”他要追随先王的足迹,引导君主走上正道坦途。这两句诗体现的是对以往政统的认同,是概括而言,还没有充分展开。屈原对以往政统的认同,体现在以下诸方面:

首先,是对夏代历法的认同。诗人在自报生辰时写道:“摄提贞于孟陬兮,惟庚寅吾以降。”王逸注:“太岁在寅曰摄提格。……孟,始也。……正月为陬。庚寅,日也。”“夏历的正月是寅月,屈原即生于正月的庚寅日,所以王逸实际上是认为屈原的降生正好是寅年寅月寅日。”^①屈原是寅年寅月寅日生,他认为这是一个吉祥的日子,因此父亲赐予他以美名。为什么寅日出生吉祥,对此,王逸作了如下解释:

《孝经》曰:故亲生之膝下,寅为阳正,故男始生而立于寅。庚为阴正,故女始生而立于庚。言己以太岁在寅,正月始春,庚寅之日,下母之体而生,得阴阳之正中也。

王逸引《孝经》的论述,用阴阳学说和数术推演来说明男性生于庚寅吉祥,显得牵强附会,缺少说服力。洪兴祖补注又从另一个角度加以解说:

《说文》曰:元气起于子。男左行三十,女右行二十,俱立于巳,为夫妇。褰妊于巳,巳为子,十月而生,男起巳至寅,女起巳至申。故男年始寅,女年始申也。^②

洪兴祖的引文见于《说文解字》卷九上包部,是许慎在解释妊字时所言。这是用地支进行推演,得出寅为男年之始的结论。但其前提男三十、女二十而为

① 金开诚、董洪利、高路明:《屈原集校注》,第8页。

② 洪兴祖:《楚辞补注》,第4页。

夫妇,不符合历史实际,因此,这种解说也没有坚实的基础。

屈原在自报生辰时,涉及到的是历法,所以,还须从古代的历法切入进行考察。夏、商、周三代有过三正更替的历史,夏历建寅,以农历正月为岁始。殷历建丑,以农历十二月为岁始。周历建子,以农历十一月为岁始。夏历以寅月为一年的开始,这样一来,寅就有了万象更新之义,成为吉祥的时辰。屈原寅年寅月寅日生,三寅相重,当然是吉莫大焉。他对自己生辰八字的展示,体现的是对夏历的认同。《论语·卫灵公》记载:“子曰:‘行夏之时,乘殷之辂,服周之冕。’”孔子主张用夏代的历法。夏历的季节划分符合气候的实际,能适应农业生产的需要,可操作性强,因此普遍采用。屈原对自己三寅相重的生辰充满自豪感,缘于对夏历的认同,是对夏代文明的肯定,他在这方面和孔子是相通的。

其次,是对先王施政纲领和措施的认同。抒情主人公在向重华陈辞时,对于夏、商、周三代的美政予以充分的肯定:“汤、禹俨而祇敬兮,周论道而莫差。举贤而授能兮,循绳墨而不颇。”他把夏、商、周成功的治国理政之道归结为举贤授能,遵循法度,以此作为施政的基本方略,希望楚王能够继承这个历史传统。《离骚》抒情主人公反复申诉的治国之道,都是围绕这个中心。

第三,以历史上的先贤为楷模,在道统上认同。

屈原把历史上具有美好品格的先贤作为自己效仿的榜样,把他们视为道德的楷模。“謇吾法夫前修兮,非世俗之所服。虽不周于今之人兮,愿依彭咸之遗则。”抒情主人公以香草为佩饰,用以象征自己峻洁的人格。他认为这样做是对古代贤人的效仿,是对时俗的挑战。诗中还写道:“伏清白以死直兮,固前圣之所厚。”他要像以往的贤人那样,保持清白的品质,为正直而死,绝不趋时媚俗,随波逐流。诗中两次提到的彭咸,就是他要效仿的古代贤人。到了后来创作的《九章》某些作品,作为古代道德楷模出现的人物进一步增多。

屈原和中国古代绝大多数诗人一样,都是以祖宗为尊,以先王为法,以先贤为楷模,在血统、政统和道统上对历史持认同态度,打出的是复古旗帜。可是,《离骚》对抒情主人公所作的描写,有时又在复古的旗帜下体现出某些新变,反映出时代风尚。古风 and 时尚往往是浑然不分的。

《离骚》抒情主人公以香草为佩饰,认为这是“法夫前修”、“非世俗之所服”。诗中还写道:“高余冠之岌岌兮,长余佩之陆离。”按照前面的诗句推断,高冠、长佩也应该是法夫前脩的服饰,而不是追求时尚。从春秋战国阶段的社会风气考察,高冠长佩所体现的并不是古风,而是时尚。

冠是帽子,戴在人的头上,周代礼乐文化给予高度重视,把它作为威仪之美的的重要因素。《礼记·玉藻》写道:

玄冠朱组纓,天子之冠也。缁布冠纁纓,诸侯之冠也。玄冠丹组纓,诸侯之齐冠也。玄冠綦组纓,士之齐冠也。缟冠玄武,子姓之冠也。缟冠素紕,既祥之冠也。垂纓五寸,惰游之冠也。玄冠缟武,不齿之冠也。

礼乐文化对于人所戴之冠的规定非常具体,不同阶层有不同的头冠,同一阶层在不同场合所戴的帽子也有区别。帽子是等级、身份的象征,是表达情感的载体。同时,帽子还有惩罚作用,游手好闲的懒汉、不齿于世人的另类,都要强迫他们戴上具有侮辱性的帽子,把他们和其他人区别开来。头冠是表现礼乐文化的有形之物,因此,先秦儒家对它给予特殊的关注。《礼记·曲礼上》明确规定“冠勿免”,人在日常活动中不能随便脱帽,任意摘掉帽子被视为违礼。《左传·哀公十五年》记载,孔子高足子路在卫国内乱中受伤,帽纓被砍断,“子路曰:‘君子死,冠不免。’结纓而死”。子路临死前还要系紧帽带,防止帽子脱落,展现出礼乐文化培育的武士风度。

春秋战国是中国古代社会的转型期,在时代大潮的冲击下,备受重视的头冠也在悄然发生变化。《礼记·玉藻》在叙述各种冠制之后写道:“玄冠紫纓,自鲁桓公始也。”作为诸侯用的冠应该是黑色的,配以彩色的穗带,鲁桓公却是玄冠配以紫色穗带,与礼的规定相违背。《论语·子罕》:“子曰:‘麻冕,礼也;今也纯,俭,吾从众。’”礼帽本来是用麻织成,到孔子时世上改用丝料。孔子虽然认为这种做法不合礼制,但因为丝帽便于制作,也就表示认可。改变帽穗的色彩和制帽的材料,这对于传统冠制并没有造成太大的冲击,冠的基本形制没有从根本上被颠覆,带有改良的性质。

从春秋时期开始,传统的礼帽受到时尚挑战所发生的变化,使得它以完

全不同于以往的形态出现。时尚对传统礼帽的颠覆主要有两种方式：

一种方式是在帽子上饰以鸟羽。《史记·仲尼弟子列传》记载：子路未入孔门之前，“冠雄鸡，佩豶豚”，帽子上插着雄鸡羽毛，腰间佩带猪的腿骨，显示出他的鄙野好斗，和他最后结缨而死的形象判若两人。《左传·僖公二十四年》记载：“郑子华之弟子臧出奔宋，好聚鹖冠。郑伯闻而恶之，使盗诱杀之。”子臧是一位政治流亡者，他从郑国逃出宋国之后，标新立异，在冠上饰以鹖鸟的羽毛，因此被郑文公派人杀掉。子臧头戴鹖冠，是对传统礼帽的舍弃，在当时被视为怪异违礼。战国时期，楚人有戴鹖冠而居深山者，并著书立说，《鹖冠子》一书至今流传，最早著录于《汉书·艺文志》。鹖冠子头戴鹖冠，和郑子臧头戴鹖冠，以及子路的冠雄鸡，体现的是春秋到战国时期的尚奇风气，是一种时尚，是对传统冠制的挑战。

对传统冠制进行颠覆的第二种方式是加大帽子的高度，从而改变原有礼帽的形制。《庄子·天下》篇在叙述作为先秦诸子重要人物之一宋钘、尹文时，提到他“作为华山之冠以自表”。成玄英疏：“华山，其形如削，上下均平，而宋、尹立志清高，故为冠以表德之异。”华山高峻，由此不难设想，宋钘、尹文的华山之冠既然取象于华山，当然也是高帽危冠，迥别于传统礼帽。

《离骚》抒情主人公“高余冠之岌岌”，《九章·涉江》又称：“冠切云之崔嵬”，都是极力渲染帽子的高度，它高入云天，以至于戴在头上有岌岌可危之感，以此表现自己的苏世独立，不同凡俗。《离骚》抒情主人公的高冠很大程度上是想象出来的，带有夸张性。抒情主人公认为这种高冠是“法夫前修”、“非世俗之所服”，而在实际上它并不是古风遗韵，而是战国阶段的时尚新潮。抒情主人公自命是仿古，本质上却是顺应时代风气。

《离骚》抒情主人公对于自身的佩饰极为重视，反复加以展示，继承的是周代礼乐文化传统，崇尚威仪之美。与此同时，“长余佩之陆离”，又包含对礼乐文化传统解构的因素。佩饰有规定的长度，而不能任意加长，这是礼的基本准则。可是，《离骚》抒情主人公却要使自己的佩饰变得很长，从而和传统的佩饰加以区别，就此而论，他不是仿古，而是在进行新变。

《离骚》在许多方面带有向往古代的倾向，主张以古为法。另一方面，诗人对抒情主人公服饰的描写，又体现出战国的时尚，符合时代潮流。屈原在

抒发怀古之幽思时是自觉的、有意识的,而对于抒情主人公描写所具有的时尚性,则是不自觉、无意识的。他自认为高冠长饰是“法夫前修”、“非世俗之所服”,事实上正好相反。他的政治理想、道德理想是要回到古代,而在通过服饰描写塑造抒情主人公形象时,体现的却是时尚和新潮。他的政治理想、道德理想是“循绳墨而不颇”,合乎方圆规矩,其审美理想却是以奇为尚,通过高冠长佩这样的奇装异饰,表现抒情主人公峻洁的人格。政治理想、道德理想与审美崇尚悖反,使得诗人的时间意识呈现出怀古思往与顺应时尚的巧妙结合,历史传统和时代潮流,在《离骚》中难解难分,前者是明线,后者是潜流。对于高冠长佩,《离骚》中认定它是“法夫前修”,到了《九章·涉江》,连屈原自己也已承认是奇服。

二、现实意识的忧患和未来意识的迷惘

任何个人都是生活在当下,走向未来。如何看待当下的时间,未来又会怎样?这是屈原关注的焦点。《离骚》所表现的当下意识和未来意识,灌注其中的是生不逢时的感慨和未来无法预测的迷惘。

对现实时间流逝的体验和感受,屈原主要着眼于时间的破坏性功能,而不是它所产生的创造性效应。《离骚》主要从三个方面揭示时间流逝所产生的破坏性:

第一,时间的流逝使楚王改变初衷,诗人遭到疏远。诗中写道:“初既与余成言兮,后悔遁而有他。余既不难夫离别兮,伤灵修之数化。”这是诗人对自己与楚王关系由合到离的追述。对于这段历史,《史记·屈原贾生列传》有具体记载,《九章·惜往日》也有详细的叙述。时间的流逝不是使屈原与楚王原本协调的关系更加密切,而是使楚王听信谗言,不再信任他,使诗人遭到疏远。时间的流逝破坏了诗人与君王良好的合作关系,使他失去政治上的依托。对于自己与楚王同心协力的合作期,屈原深深地怀恋着,《九章·惜往日》对此表达得很充分。而对于楚王中途变卦,屈原则充满怨艾,他再也无法找回当初那样的岁月。

第二,在时间的流逝中谗佞小人驰骛追逐,贪婪求索,并且妒贤害能。诗中写道:

众皆竞进以贪婪兮，凭不厌乎求索。羌内恕己以量人兮，各兴心而嫉妒。忽驰骛以追逐兮，非余心之所急。

谗佞小人贪得无厌，欲壑难迁。他们也感觉到时间的流逝，因此，为非作歹更加迫不及待。“竞进”、“驰骛”、“追逐”，道出了这批小人的求利心切，作恶急迫。他们是在最大限度地争取、利用有限的时间干更多的坏事，时间流逝在他们那里留下的是累累的罪恶。

第三，时间的流逝使原本优秀的人才蜕化变质。诗中写道：

余既滋兰之九畹兮，又树蕙之百亩。畦留夷与揭车兮，杂杜衡与芳芷。冀枝叶之峻茂兮，愿俟时乎吾将刈。虽萎绝其亦何伤兮，哀众芳之芜秽。

诗人以栽植香花芳草比喻栽培人才，对他们寄以厚望。可是，这些人却蜕化变质，未能保持应有的品格。萎绝，指枯萎凋零。芜秽，指变质，实际是说他们随着时间的流逝而受到污染，不再有往日的美质。诗人对于时间流逝所造成的人才变质现象特别痛心，在作品的后半部分又反复加以申诉：

时缤纷其变易兮，又何可以淹留？兰芷变而不芳兮，荃蕙化而为茅。何昔日之芳草兮，今直为此萧艾也？岂其有他故兮，莫好脩之害也。余以为兰可恃兮，羌无实而容长。委厥美以从俗兮，苟得列乎众芳。椒专佞以慢慝兮，椒又欲充夫佩帙。既干进而务入兮，又何芳之能祇！固时俗之流从兮，又孰能无变化？览椒兰其若兹兮，又况揭车与江离。

这里出现众多的花草，都是泛指以往的英才而后来变质者，其中有屈原培育的对象，也包括朝廷的大臣。诗人反复诉说时间流逝在这些人身上的变化，除了对他们的蜕化变质深感惋惜和悲哀，还揭示产生这种变化的原因、蜕化变质的类型。蜕化变质的一个原因是“莫好修之害也”，不能加强自身的修养；第二个原因是“干进而务入”，受利益驱动，追求富贵。概括而言，经不

起诱惑和腐蚀,把握不定自身,是造成蜕化变质的根本原因。蜕化变质的一种类型是兰,因“无实而容长”,故“委厥美以从俗”。容,指修饰、打扮。《诗经·卫风·伯兮》:“自伯之东,首如飞蓬。岂无膏沐?谁适为容。”容,指梳妆打扮。《史记·刺客列传》:“士为知己者死,女为悦己者容。”指的也是打扮。容长,以善于修饰见长,徒有其表而无其实,所以趋时媚俗,随波逐流。蜕化变质的另一种类型是椒,它专事谄媚已达到过分的地步。慢慆,指过分。蜕化变质的第三种类型是檓,指茱萸的籽,味道辛辣。这样的东西被装进香囊,是善于钻营的结果。屈原在叙述随着时间流逝而出现的人才蜕化变质现象时,流露出无可奈何之感。时间仿佛就是为社会制造生产垃圾而流逝,往日的英才似乎没有任何能力抵御时间流水的冲刷,都被滚滚洪流裹挟而下,在泥水中腐烂变质。

屈原立足现实,面对当下时间流水所留下的满目渣滓,他感到无比悲哀和愤慨,同时,怀才不遇、生不逢时的感慨也就油然而生,“忼郁邑余侘傺兮,吾独穷困乎此时也”。随着时间的流逝,世上的善人变质,坏人更恶,屈原深感生存状态的险恶,他的生命在受到摧残戕害,但又无法解脱,陷入人生的困境。诗中还写道:“曾歔歔余郁邑兮,哀朕时之不当。揽茹蕙以掩涕兮,沾余襟之浪浪。”王逸注:“言我累累而惧,郁邑而忧者,自哀生不当举贤之时,而值菹醢之世也。”王逸的注道出了这几句诗的主旨,它表达的是生不逢时、怀才不遇的感慨。屈原的美政理想是举贤授能,他本身也以贤能自命,但是,现实的遭遇却是受打击、被排挤,他在怨君斥谗的同时,又为自己生不逢时而悲哀。感慨生不逢时,《诗经》的变风变雅已经出现一系列作品,至于把生不逢时和怀才不遇结合在一起,则是从《离骚》真正开始的。到了《九章》作于后期的篇目,这种感慨变得更加深切沉痛。后代以悲士不遇为主题的诗歌,其原型最初是在《离骚》中生成的。

《离骚》抒情主人公的现实意识充满忧患,他在展望自己的未来时,则又陷入迷惘,返回到过去。《离骚》所展示的抒情主人公的心路历程,出现的是充满对未来的憧憬而又不断遭受挫折的轨迹。作品开始部分,抒情主人公既有内美,“又重之以修能”,豪情满怀想要为楚王“道夫先路”,结果是遭谗被疏,陷入人生困境。于是,他开始反思自省,思考未来的人生选择:

悔相道之不察兮，延伫乎吾将反。回朕车以复路兮，及行迷之未远。
步余马于兰皋兮，驰椒丘且焉止息。进不入以离尤兮，退将复修吾初服。

从前几句诗来看，抒情主人公似乎要迷途知返，亡羊补牢，用未来弥补从以往。可是，他并没有感到自己以往的过错，因此，在设定未来的人生选择时，又返回到从前的自我，是以回归以往的方式安排未来。

抒情主人公在向重华陈辞之后，自以为得中正之道，开始第二次神游。到达昆仑山已经黄昏日暮，想稍作停留都不可能，只好另作安排。抒情主人公在设想未来时陷入迷惘，“路曼曼其修远兮，吾将上下而求索”，他感到未来的人生道路还很长，不知哪里是自己的归宿，只能去摸索、寻找。虽然对将来尚未绝望，但它的难以预测已造成心灵的困扰。

抒情主人公神游天庭和多方求女都没有达到预期目的，使他再次陷入失望，看不到未来：“闺中既以邃远兮，哲王又不寤。怀朕情而不发兮，余焉能忍此终古！”抒情主人公感到苦闷、压抑，怀疑自己是否能继续忍受下去，是否还有未来。灵氛和巫咸之占又使他对未来抱有希望，开始第四次神游，“吾将远逝以自疏”，他要前往遥远的域外之境，疏离于政治中心。可是，由于眷恋旧乡，此次神游又中途而废，未能到达预先设想的西海。诗的乱辞结尾说出了抒情主人公对未来的最终设想：“既莫足与为美政兮，吾将从彭咸之所居。”彭咸是古代先贤，《离骚》抒情主人公设想自己未来的人生选择，把彭咸作为自己效法的榜样，他的未来意识是向古代先贤回归，返回到过去。

《离骚》抒情主人公的未来意识，在反复遭受挫折的境遇中画出的的是一个圆形轨迹：先是向以往自我回归，经历迷惘之后又向古代贤哲回归，过去和未来作为时间的两个维度，在《离骚》抒情主人公那里是连在一起的。

《离骚》抒情主人公的未来意识是消沉、悲观的，但还没有达到彻底绝望的地步，还有未来可言。到了《九章》的《怀沙》和《惜往日》，抒情主人公对未来已经彻底绝望，对他而言不再存在未来，悲剧色彩更加强烈。

三、对时间破坏功能的拒斥

屈原对时间流逝的体验和感受，主要关注它的破坏性功能。《离骚》的抒

情主人公作为诗人的化身,极力拒斥时间流逝所造成的破坏性,最大限度地实现生命的价值。

《离骚》抒情主人公拒斥时间流逝所造成的破坏,所采取的第一种方式是增强自身的反污染能力,不因时间的流逝而变质。这种时间意识是以对佩饰的赞美、珍视加以表现的:“高余冠之岌岌兮,长余佩之陆离。芳与泽其杂糅兮,唯昭质其犹未亏。”这是《离骚》抒情主人公第三次提到佩饰。“唯昭质其犹未亏”,是相对于前面两次提到的佩饰而言,意谓虽然时间流逝,世事多变,但香草佩饰依然芬芳润泽,并没有损失自身美好的质性。抒情主人公在列举一系列贤才变质的现象之后又写道:“惟兹佩之可贵兮,委厥美而历兹。芳菲菲而难亏兮,芬至今犹未沬。”许多人随着时间的流逝蜕化变质,抒情主人公的佩饰在时间流水的冲洗下,却是芳香依旧,没有发生变化。它抵御住了时间流逝可能造成的腐蚀磨损,以不变应对世事之变。虽然是以香草编织而成,却有着超常的韧性和刚性。

香草佩饰是抒情主人公峻洁人格的象征,它的芳香润泽之性经历岁月风云而不发生改变,用以暗示抒情主人公坚守自己的节操,而绝不会趋时媚俗,随波逐流,从而和那些蜕化变质的人形成鲜明的对照。不因时间的流逝而改变自己的志向,这是抒情主人公人生价值之所在,他准备为此付出巨大的代价。诗中反复申诉:“宁溘死以流亡兮,余不忍为此态也。”“民生各有所乐兮,余独好修以为常。虽体解吾犹未变兮,岂余心之可惩。”“阼余身而危死兮,览余初其犹未悔。”这些诗句反复提到死亡,表现出强烈的生命意识。抒情主人公为了拒斥在时间流逝中所出现的蜕化变质,宁愿舍弃自己的生命。生命的周期可以缩短,死亡可以提前到来,抒情主人公抗拒时间流逝破坏作用的决心不会改变。生命的价值在于像香草佩饰那样永葆芬芳和润泽,而不是以变质蜕化来换取存在时间的延续。到了《九章·惜往日》这首绝命辞中,抒情主人公直接称自己“芳与泽其杂糅”,并且为了保持这种芳泽之性而下定自杀的决心,义无反顾地投身于深渊。

《离骚》抒情主人公抗拒时间流逝所造成的破坏性,他所采用的第二种方式是加快生活节奏,以快速的运转实现生命的价值。《离骚》抒情主人公绝大多数情况下都是汲汲惶惶,唯恐不及,他以生命有限、青春易逝

来勉励自己加快行进步伐,也以此劝谏楚王励精图治。作品开始一段写道:

汨余若将不及兮,恐年岁之不吾与。朝搴阰之木兰兮,夕揽洲之宿莽。日月忽其不淹兮,春与秋其代序。惟草木之零落兮,恐美人之迟暮。不抚壮而弃秽兮,何不改此度。乘骐骥以驰骋兮,来吾道夫先路。

岁月催人老,这是时间破坏性功能的重要体现,任何人都不能例外。抒情主人公从入仕伊始,对于时间、生命就怀着深重的忧患意识,警惕时不我待,老大无成人生悲剧的出现。他本人只争朝夕,同时也劝说楚王趁着壮盛之年去掉身上的污秽,走上人生的快车道,抒情主人公自愿充当前导。这几句诗反映的是屈原早年的心态,他从早年开始就有着强烈的时间紧迫感。

抒情主人公在政治上遭受挫折之后,有过多次神游和求女的经历。在此过程中,他仍然保持早年的快节奏,和时间争速度。第二次漫游是这样行进的:

跪敷衽以陈辞兮,耿吾既得此中正。驰玉虬以乘鹭兮,溘埃风余上征。朝发轫于苍梧兮,夕余至乎县圃。

抒情主人公驾龙御凤,乘风而行,从南方的苍梧到西北的昆仑,漫漫长途,朝发夕至。溘,迅速之义,既指风速,也指抒情主人公行进的速度。神游是浪漫的想象,抒情主人公借助的交通工具,使其行进臻于神速,诗人的时间紧迫感通过神游得到充分的显示。抒情主人公第四次神游,同样是朝发夕至,“朝发轫于天津兮,夕余至乎西极”,只用一个白天就从中土的东极行进到西极,可谓神速。越过不周山之后,“屯余车其千乘兮,齐玉轪而并驰”,千车并驰,场面极为壮观,抒情主人公迫不及待地要到达西海。抒情主人公在神游过程中,不但自身快速行进,而且命令他的伴随者抓紧时间,不间断地前进:“吾令凤鸟飞腾兮,继之以日夜。”凤凰作为神游的前导出现,抒情主人公令它日夜兼程,为的是尽快到达目的地。抒情主人公紧迫的时间感,从沿途出现的物象也得以显示出来:“飘风屯其相离兮,帅云霓而来御。”帅云霓前来迎接抒情

主人公的是飘风,也就是暴风,是速度极快的风。抒情主人公行色匆匆,围绕在他前后的也都是快速行进的角色。

抒情主人公的时间紧迫感,还通过巫咸之口说出。巫咸在列举历史上一系列圣主贤臣遇合的事例之后劝说抒情主人公:“及年岁之未晏兮,时亦犹其未央。恐鹈鴂之先鸣兮,使夫百草为之不芳。”鹈鴂鸣则草木凋零,这是以自然界的秋季暗指人生的秋季,即老年时期。巫咸劝抒情主人公趁壮盛之年尽快寻找明君,不要等年老力衰,那样会错失良机,追悔莫及。作为对巫咸的回应,抒情主人公也下定继续神游的决心:“及余饰之方壮兮,周流观乎上下。”表面是说趁着佩饰盛美之际周游观访,实际是说抓紧利用自己生命的盛壮期,远游寻求明君。下定决心之后,抒情主人公开始最后一次神游。巫咸的劝告及抒情主人公的回应,把作者的时间紧迫感从篇首一直贯穿到篇末,成为《离骚》的一条重要线索,也成为作品的节奏和旋律。

综观《离骚》全诗,抒情主人公绝大多数情况下都是处于汲汲惶惶的状态,生命的活动高速运转。偶尔出现的停留迟回,也都事出有因,只是快速运转间隙中的插曲。抒情主人公在遇到政治上的挫折之后出现如下情节:

悔相道之不察兮,延伫乎吾将反。回朕车以复路兮,及行迷之未远。
步余马于兰皋兮,驰椒丘且焉止息。进不入以离尤兮,退将复修吾初服。

抒情主人公先是延伫,长时间站立停留,他前期生命活动的快节奏并没有达到预期目的,因此停留下来。接着是“步余马于兰皋”,驾御马匹徐徐行进。最后是“驰椒丘且焉止息”,一旦反思有了结果,就又恢复生命活动的快节奏,迅速行进到自己要去的椒丘。神游天庭受阻,“时暧暧其将罢兮,结幽兰而延伫”。抒情主人公在此长久站立不动,那是在思考下一步的去处。有了明确的走向之后,先是“朝吾将济于白水”,起早渡过昆仑仙境的白水,然后又“溘吾游此春宫”,迅速地到东方的中土去求女,生命活动又进入快节奏的状态。在西方、北方求女未遂,他“聊浮游以逍遥”,逍遥,慢行之象。《九章·哀郢》:“去终古之所居兮,今逍遥而来东。”逍遥,指船缓慢前行。《九章·悲回风》:“寤从容以周流兮,聊逍遥以自恃。”逍遥,指缓步行走。抒情主人公两次

求女未遂之后“聊浮游以逍遥”，是在缓慢周流行进中继续思考求索对象，紧接着便是“及少康之未家兮，留有虞之二姚”，变缓慢为迅速，急忙去索求二姚。缓与急，迟与速，在《离骚》抒情主人公生命活动中所占的比例不是对等的，它的主旋律是急促迅疾，而不是迟缓、迁徐。

《离骚》抒情主人公的时间紧迫感极其强烈，从而使得他的生命活动经常处于紧张状态，而极少有闲暇的时刻。《离骚》表现抒情主人公闲暇状态的段落只有一处，即第四次神游期间：

驾八龙之婉婉兮，载云旗之委蛇。抑志而弭节兮，神高驰之邈邈。
奏《九歌》而舞《韶》兮，聊假日以愉乐。

婉婉、委蛇，都是屈伸之象，缓慢之态。抑志弭节，指的是从容行进，不再鞭策驾车的龙加速。《九歌》和《韶》，传说原本是天界的歌舞。《山海经·大荒西经》：“开上三嫫于天，得《九辩》与《九歌》以下。此天穆之野，高二千仞，开焉得始歌《九招》。”开，指夏后启，为避汉景帝之名而讳，改为开。九招，指的是九韶。抒情主人公驾龙车在天空徐徐行进，精神在辽阔的苍穹遨游，还欣赏美妙的《九歌》和《韶》乐，闲暇娱乐，轻松自在。不过，这种闲暇状态持续的时间很短，抒情主人公因望见旧乡马上就沉浸在悲伤之中，重新进入紧张状态。紧张和闲暇，是人的生命活动的两种形态。紧张状态多和事业工作相关，是生命价值实现的重要方式；闲暇则是生命活动的舒缓，是对生命的养护。《离骚》抒情主人公的生命活动多数时候处于紧张状态，而闲暇时刻却是稍纵即逝，只是短暂的瞬间，这和他执著地追求生命价值的实现密不可分。《离骚》结尾处穿插的抒情主人公的休闲娱乐片断，为的是造成大起大落的文势，以急速逆转的方式结束全文，产生的是震撼人心的艺术效果。

《离骚》抒情主人公与时间的破坏性进行抗争的第三种方式，就是阻止时间的流逝。古代通行的是物候历，人们经常通过观察太阳的运行确定自身所处的时段，由此而来，太阳就成为时间的象征，太阳在空中的位移成为时间流逝的标志。《离骚》抒情主人公抗拒时间流逝所造成的破坏性，出现了调控太阳运行的幻想。诗中写道：“朝发轫于苍梧兮，夕余至乎县圃。欲少留此灵琐

兮,日忽忽其将暮。吾令羲和弭节兮,望崦嵫而勿迫。”抒情主人公的神游到达昆仑山已是黄昏日暮,在那里逗留的时间极其有限。于是,他命令驾御太阳车的驭手放慢车辆的行进速度,使它不要迫近应该降落的崦嵫山。这座山是太阳降落之山,不让太阳迫近它,就是持续明亮的白昼,让世界延续光明。诗中还写道:“饮余马于咸池兮,总余辔乎扶桑。折若木以拂日兮,聊逍遥以相羊。”若木就是太阳树,传说十个太阳把若木作为栖息的场所。折若木以拂日,就是用若木的枝条阻挡太阳前进,从而使时间的流逝中断。羲和弭节、若木拂日,所表达的是相同的意念,都是要使时间的流动性转换成静止不动。这种想象是大胆而新奇的,而从客观实际来看,时间流逝的持续性、不可逆性,是人类无法加以改变的。太阳的运行遵循既定的速度,对太阳的运行人类根本无法干预。羲和弭节、若木拂日,和夸父逐日神话一样,是对时间流逝的阻挡,是抒情主人公惜时心态的展现。

万物的生成、毁灭都发生在时间的流逝中,时间通过万物的变化而证明自身的存在。就时间本身而言,它的流逝并不存在迟缓急促的差异,时间本身也无所谓创造与破坏。《离骚》抒情主人公所体验和感受到的时间的破坏功能,它的迅速流逝,并不是时间本身的属性,而是抒情主人公的心理定性。诗中出现的时间意象,在很大程度上所展示的不是物理时间,而是抒情主人公的心理时间和生命体验。人的时间和生命意识随着自身境遇的改变而出现差异,到了《九章》那些创作于屈原贬谪期和流放期的作品,抒情主人公的时间和生命意识与《离骚》相比呈现出明显的差别。

第十五章 《离骚》的姊妹篇《九章》

《九章》共收入屈原的九篇作品,除《橘颂》是他早年所作外,其余各篇都作于他的人生忧患期,即在遭到疏远、贬谪和流放时期。经过古今学人的长期探索,尤其是清代学者林云铭、蒋骥在这方面的深入考证,使得《九章》各篇的创作背景及时间,在学术界得出基本一致的看法。比较普遍的观点是:《橘颂》是屈原早期作品,《惜诵》作于被馋遭疏时期,《思美人》、《抽思》作于贬谪汉北期间,《哀郢》作于流放陵阳时期,至于《涉江》、《悲回风》、《怀沙》、《惜往日》,则是流放到沅、湘一带所作。上述结论基本符合历史事实,在没有新的材料出现之前,应维持这个结论。

在屈原人生忧患期的作品中,《惜诵》创作的年代最早,当时屈原虽然遭谗被疏,但还没有离开朝廷。《惜诵》的内容与《离骚》相近,这就涉及到在创作时间上二者孰先孰后的问题。对此,当代学者提出如下看法:

本篇写作的具体年代虽然无法确指,但应当是在楚怀王时期屈原被谗见疏之时,与《离骚》的写作时间相近。应当写于《离骚》之前,因为《离骚》写得更深入、全面。^①

这个结论是可以成立的,《惜诵》的结尾诗句提供了内证:“矫兹媚以私处兮,愿曾思而远身。”指继续发扬对君主的忠诚而要隐处,愿意反复思索,使自身疏离政治中心。兹媚,指对天子的忠诚。处,指隐居。屈原在这里向人们表明,他对楚王的忠诚没有变,他之所以要反复思索、疏离政治中心,为的是远

^① 金开诚、董洪利、高路明:《屈原集校注》,第437页。

祸全身,同时也是等待时机重返朝廷参与国政。这里见不到《离骚》远游求女的情节,还没有出现远走高飞、离开楚国的想法。因此,它应该作于《离骚》之前。

《怀沙》和《惜往日》都是屈原的绝命辞,关于二者创作时间的先后,至今仍然是学界争论不休的问题。从作品本身提供的信息判断,应当是《怀沙》作于《惜往日》之前,先作《怀沙》,后作《惜往日》,主要有两个依据。

第一,学界普遍承认,《悲回风》作于《怀沙》、《惜往日》之前,由此推论,哪篇作品和《悲回风》的关系最为切近,哪篇作品就应该是紧承《悲回风》而作。

从行文顺序来看,《悲回风》是由岁月流逝,一年将尽而引出人生的冬季;《怀沙》则是由黄昏将临而想到人生的终结,二者所营造的气氛极其相似,从中也可以见出它们的前后相承关系。而在另一首绝命辞《惜往日》中,诗人出示的自杀动因是“恐祸殃之有再”,是出于对祸殃的恐惧而想到自杀,和《悲回风》展示的心理活动是不同的,因此,《惜往日》和《悲回风》的关系,不像《怀沙》那样和《悲回风》一脉相承。由此判断,《怀沙》作于前,《惜往日》作于后。

第二,《怀沙》在表达作者必死的决心时,诗人再次表明,他是因为忍受不了悲伤哀痛的折磨,同时又无可倾诉,因此想到自杀。至于采取什么方式自杀、何时自杀,始终并没有明言。

《惜往日》则不同,是宣告自己将立即沉水自杀。和《怀沙》相比,《惜往日》的语气更为激烈,把自杀的方式、时间也说得更为确切。据此,朱熹、黄文焕、林云铭以及闻一多、刘永济、游国恩等都认为《惜往日》是屈原最后的绝命辞。

《九章》的《悲回风》、《怀沙》、《惜往日》从两方面提供内证,表明屈原先作《怀沙》,后作《惜往日》。对于后一方面的内证,古今学者多有论及。而对第一方面的内证,即从心态、情感方面加以考察,却梳理得不够深入。

综上所述,《九章》各篇的创作顺序依次是《橘颂》、《惜诵》、《思美人》、《抽思》、《哀郢》、《涉江》、《悲回风》、《怀沙》、《惜往日》。其中除《橘颂》、《惜诵》之外,其余各篇的创作都晚于《离骚》。《怀沙》、《惜往日》都是屈原的绝命辞,《怀沙》创作于前,《惜往日》创作于屈原人生的最

后时刻。

第一节 人生忧患期的心路历程

《九章》除了《橘颂》是屈原早期所作,其余八篇诗都作于他的人生忧患期,是在遭到疏远、贬谪、流放期间陆续创作的。《九章》比较具体地展示出屈原人生忧患期的心路历程,从中既可以看到他从忠君、思君、怨君到对君主彻底绝望的演进脉络,也能够触摸到他从自白、自救、自伤到自杀的心理变化。《九章》涉及屈原人生忧患期心路历程的作品共八篇,按照创作时间的先后,可以划分为四个阶段进行梳理,即疏远期、贬谪期、流放前期和流放后期。

一、被馋见疏期的忠君情结和复杂心态

《惜诵》作于楚怀王时期,当时屈原被馋去职,遭到怀王的疏远。这篇作品贯穿一条很重要的线索,那就是屈原对自己忠君情结的反复表白。整篇作品君字共出现十一次,忠字出现五次,集中在第二段和第三段的开头:

竭忠诚以事君兮,反离群而赘疣。忘儂媚以背众兮,待明君其知之。言与行其可迹兮,情与貌其不变。故相臣莫若君兮,所以证之不远。吾谊先君而后身兮,羌众人之所仇。专惟君而无他兮,又众兆之所讎。壹心而不豫兮,羌不可保也。疾亲君而无他兮,有招祸之道也。

思君其莫我忠兮,忽忘身之贱贫。事君而不贰兮,迷不知宠之门。忠何罪以遇罚兮,亦非余心之所志。行不群以巅越兮,又众兆之所诃。

在上面这段文字中,君字出现八次,忠字出现三次,是以密集型方式安排在作品中,具有很高的频率。其中提到作者的事君、先君、惟君、亲君、思君,他所思所想的是君主,立身行事为的是君主,努力亲近的也是君主。同时,他还充分相信君主,认为君主最了解自己,把怀王视为明君。在处理事君和存身的关系时,屈原是“先君而后身”,忠君而“忘身”,他把君主看得比自己的生命还重要。正因为如此,他反复表白自己是“竭忠诚以事君”、“思君其莫我

忠”、“事君而不贰”，是名副其实、经得起检验的忠臣。屈原先前在朝廷任职时，君主在他心中占据最重要的位置，忠于君主是他始终不渝的信念，文中对此作了充分的追述和表白，那么，屈原的忠君得到的是什么样的回应呢？文中对此作了明确的交待：他得到的是朝廷馋谀之臣的仇恨，是自己离群索居、孑子独立的遭遇，是政治上的遭疏远、被排斥。尽管如此，屈原的忠君情结依然没有消释，而是一如既往，他在作品结尾写道：

恐情质之不信兮，故重著以自明。矫兹媚以私处兮，愿曾思而远身。

屈原一方面表白自己先前对国君的忠诚，另一方面又说出今后的打算，要“矫兹媚以私处”。对于兹媚，王逸未予解释。朱熹注：“媚，爱也。谓所爱之道，所守之节也。”^①朱熹注大意近之，但不够确切。屈原所说的兹媚，用的是《诗经》的典故，指的是对君主的忠诚。《大雅·下武》：“媚兹一人，应侯顺德。”意谓人们拥戴周天子，能承顺祖德而国运昌盛。《大雅·假乐》：“百辟卿士，媚于天子。”是说诸侯百官都忠于周天子。《大雅·卷阿》：“蔼蔼王多吉士，维君子使，媚于天子。”这是说众多贵族成员听从君子的调遣，对周天子忠诚拥戴。《大雅》上述诗句中的媚字，指的都是臣下对周天子的忠诚。屈原运用这些典故，将《大雅·下武》中的媚兹变换为兹媚，指自己对君主的忠诚。后代解楚辞者未能把兹媚与《诗经·大雅》中的媚字相勾连，因此在阐释时无法圆通，以至于不得不用通假强为之解，把媚与眉、厖作为通假字，训媚为勉强。屈原所说的“矫兹媚以私处”，指的是发扬自己对君主的忠诚精神而私处，即内心保持对君主的忠诚而隐居。处，指隐居，《周易·系辞上》：“君子之道，或出或处。”处，即隐居。屈原在《惜诵》篇末表示，尽管自己遭谗去位而不得不独隐，但还是要坚持对国君的忠诚，只是要遇事再思，谨慎行事，疏离于政治中心而已。由此可见，表白自己对君主的忠诚，是屈原在《惜诵》中反复坦露的心志，是贯穿作品的重要线索。至于开头一段呼唤群神和传说时代的大法官组建法庭，为的也是申诉自己对国君的耿耿忠心。

① 朱熹：《楚辞集注》，第78页。

屈原在朝廷任职时对国君忠贞不二,可是,这种忠诚得到的却是遭谗被疏。面对如此不公正的现实,屈原的内心也出现过矛盾,他面临着何去何从的人生选择,对此,《惜诵》真实地再现了当时复杂的心态:

欲儵徊以干僚兮,恐重患而离尤。欲高飞而远集兮,君罔谓汝何之?
欲横奔而失路兮,坚志而不忍。

屈原当时曾经有三种想法,但又被自己逐一否定。他想徘徊逗留在朝廷,却害怕再次遭遇灾祸和责难。他想要远走高飞,又担心国君会迷惘地问自己:你要到何方去?他想要没有理性地狂奔乱跑、背离正道,又坚持自己的志向而不忍心。屈原忠于国君,又要保持自己的操守,从而使他陷入欲进不得、欲退不能的两难境地。经过反复思考,他采取一种折中的处理方式,那就是继续保持对国君的忠诚,不改初衷;同时又要隐退独居,谨慎行事。

《惜诵》在展现屈原的矛盾心态之前,有厉神之占和作者内心独白两段文字。厉神明确告诉屈原:“终危独以离弃兮,曰君可思而不可恃。故众口其铄金兮,初若是而逢殆。”厉神警告他不能重蹈故辙,因为对于君主可以思念牵挂但不能依赖,谗谀小人的破坏性和杀伤力不可低估。厉神的劝告使屈原内心已有的矛盾加剧,他必须极其冷静地面对现实。屈原的内心独白有如下文字:“吾闻作忠以造怨兮,忽谓之过言。九折臂而成医兮,吾至今而知其信然。”屈原当时的处境,正如司马迁在《史记·屈原贾生列传》中所述,是“信而见疑,忠而被谤”,如此不公正的待遇,必然使他内心充满矛盾。厉神之占和屈原内心的自白,为表现作者的复杂心态作了充分的铺垫,引出后面何去何从的选择。表现屈原的矛盾心理,是《惜诵》的有机组成部分。

《惜诵》作于屈原遭谗被疏之际,当时屈原已有严重的心理创伤,陷入极大的痛苦之中。那么,屈原当时最大的痛苦是什么呢?《惜诵》给出了回答:

纷逢尤以离谤兮,謇不可释。情沈抑而不达兮,又蔽而莫之白。
心郁邑余侘傺兮,又莫察余之中情。固烦言不可结诒兮,愿陈志而无路。退静默而莫余知兮,进号呼又莫吾闻。申侘傺之烦惑兮,中闷瞀

之忼忼。

屈原的痛苦在于他遭受不公正待遇而无法与群小申辩,又不能向国君申诉。屈原本人抑郁惆怅,而国君并不体察他内心的痛苦。他想向国君进行申诉没有门路可通,即使大声呼号君主也听不到。屈原的痛苦是双重的,一方面蒙受不白之冤,另一方面又无法向国君陈述,国君并不真正理解他,使他进退失据,走投无路。屈原在陈述自己的痛苦心情时,先后两次用了侘傺一词。王逸注:“侘,犹堂堂立貌也。傺,住也。楚人谓失志怅然住立为侘傺也。”屈原运用侘傺这个楚语,道出内心无可奈何的苦闷。文中出现的郁邑、沉抑、烦惑、闷瞀、忼忼之词,从两方面表现痛苦的心态:一是遭受压抑,二是苦闷烦乱,而且都呈现聚积之象。文中还写道:“背膺脾以交痛兮,心郁结而纡轸。”脾,分裂、剖开。郁结,抑郁交织。纡轸,萦绕翻转。前胸后背好像裂开一样处于剧痛之中,内心抑郁纠结,萦绕翻转。作者身心俱痛,已经达到令人难以忍受的程度。

综上所述,《惜诵》从三个方面展示出屈原遭谗被疏期间的心路历程:一是表白自己对国君的忠诚不渝,二是叙述自己矛盾的心态和最终选择,三是抒发作者心灵的创伤和痛苦。对国君的忠诚不渝是贯穿全篇的主线,而矛盾的心态和心灵的创伤痛苦,也都是缘于忠君而来,三者紧密联系在一起。此时的屈原有幽怨,有痛苦,但是,对楚王还没有绝望,他反复申诉自己的忠诚可信,还有讨回清白、待时而进的希冀。虽然楚王已经把他疏远,屈原本身也决定私处远身,但他感到自己并没有彻底离开楚王,可能还有回旋的余地。《惜诵》可以说是屈原对楚王的近地即时的呼唤,君臣之间的隔阂已经形成,屈原力图打破这种阻隔,但没有获得成功。

二、贬谪汉北期的媒绝路阻和思君怀乡

屈原一度被贬谪到汉北,这个时期的作品有《思美人》、《抽思》。由于人生境遇的进一步逆转,屈原的心态也随之变化,和先前遭谗被疏期相比,出现一些新的动向。

《思美人》作于从郢都前往汉北途中,美人,指的是楚怀王。仅从题目就

可以看出,这是一篇以思君为主题的作品,抒发的是去国离乡之际对国君的思念和留恋。开篇写道:

思美人兮,揽涕而伫眙。媒绝路阻兮,言不可结而诒。蹇蹇之烦冤兮,陷滞而不发。申旦以舒中情兮,志沉菀而莫达。

诗人在前往汉北之际,心中思念楚王,收住涕泪久立凝望。由于媒绝路阻,自己的话语无法传达到楚王那里,从而使他陷入深深的痛苦之中。屈原思念楚王,但却无法沟通,这是他的第一层痛苦。屈原心中充满烦恼、冤屈,却无从发泄,这是他的第二层痛苦。即使通宵达旦抒发衷情,但依然无法向外传达,这是他的第三层痛苦。造成屈原痛苦的主要根源是思念楚王而又无法沟通,这种痛苦由于被贬谪而更加深重。这时的屈原已离开朝廷,正在向汉北行进。他所处的地位及所在区域,使他感到和楚王的阻隔更加遥远、更加难以逾越。这种阻隔有地理因素、心理因素,也有人为因素。人为因素是谗佞小人对楚王的壅蔽,这和《惜诵》创作时期的情况没有大的差异。至于地理和心理因素所造成的阻隔感,有些在《惜诵》中是见不到的。此时的屈原已不再是朝臣,而是遭贬谪之人,这必然带来心态的变化。此时的屈原已不在朝廷,而是正在前往汉北。物理空间和心理空间都使他只能对楚王进行远距离的呼唤,而这种呼唤徒劳无益,根本无法和对方沟通。

《思美人》作于贬谪途中所抒发的媒绝路阻的感慨,成为屈原心路历程的一个驿站,这种心态在《惜诵》中还没有明显地表现出来。

《抽思》作于贬谪汉北期间,是屈原到达汉北之后所作。《抽思》是《思美人》的后续之作,其中仍然可以听到《思美人》的遗响,那就是对媒绝路阻的感慨。文中写道:“既茕独而不群兮,又无良媒在其侧。”“理弱而媒不通兮,尚不知余之从容。”“愁叹苦神,灵遥思兮。路远处幽,又无行媒兮。”先后三次提到没有传达信息的媒介,使自己处于孤独隔绝状态,和《思美人》所展示的心态一脉相承。媒介是用于向楚王传达信息,《思美人》和《抽思》中的媒介意象,寄托的是对楚王的思念之情,是由忠君情结演变而来的思君情怀。这种思君情怀生于与楚王的隔绝状态,是诗人遭到贬谪而产生的感触。

《抽思》按其内容划分，由两部分组成。后面的“倡曰”、“乱曰”为一部分，主要抒发媒绝路阻的感慨，可视为《思美人》的余绪。“少歌曰”及其前面的段落为一部分，主要是追述作者与楚王之间的纠葛，流露出的是对国君的幽怨。文中写道：

昔君与我诚言兮，曰黄昏以为期。羌中道而回畔兮，反既有此他志。侨吾以其美好兮，览余以其修姱。与余言而不信兮，盖为余而造怒。愿承间而自察兮，心震悼而不敢；悲夷犹而冀进兮，心怛伤之憺憺。兹历情以陈辞兮，荪详聋而不闻。固切人之不媚兮，众果以我为患。

屈原在这里追述自己与楚王关系破裂的历程。先是楚王自食其言，不信守承诺，对屈原加以疏远。究其原因，就在于楚王自视甚高，自我感觉良好，向屈原极力炫耀自己，从而导致言而无信，并且对屈原发怒。而当屈原怀着忧郁和忐忑不安的心情向他进行陈述时，楚王又听而不闻，装聋作哑。这段文字把彼此关系破裂的原因归咎于楚王。

少歌基本是对前面内容的概括，全文如下：

与美人抽怨兮，并日夜而无正。侨吾以其美好兮，敖朕辞而不听。

抽怨即抒发幽怨。正，指判断是非。诗人夜以继日向楚王抒发幽怨，但没有判断曲直者。楚王炫耀自己的美好，傲慢地对待屈原，根本不听对方的陈述。这几句诗明确道出屈原的怨君情绪，既是对以往历史的回顾，也是对当前情境的陈述。怨君情结在《离骚》中已经有所流露，是屈原在朝廷被疏远期间的心态写照。贬谪到汉北之后，这种怨君情绪再度涌动，并且更加充分地宣泄出来。怨君情绪继承的是《离骚》的传统，他的贬谪生活使这种情绪再度萌生。

《抽思》的后一部分主要抒发媒绝路阻的感慨，其中还有思乡之愁：

惟郢路之辽远兮，魂一夕而九逝。曾不知路之曲直兮，南指月与列

星。愿径逝而未得兮，魂识路之营营。

乡愁只有离开故乡之后才会出现，因此，《惜诵》、《离骚》中见不到屈原的乡愁，《思美人》虽然作于贬谪途中，但由于还没有异地定居，乡愁也未在作品中出现。到了汉北之后，屈原“胖独处此异域”，难免产生思乡之情。《抽思》出现的乡愁，表明屈原心路历程进入一个新的阶段，开始把人生归宿作为重要的思考问题。

从《思美人》到《抽思》，贯穿的是一个“思”字，并且围绕着楚王展开。所谓的思，既有对楚王的思念，又包括对楚王的幽怨，思君怨君，是屈原遭受贬谪期间的基本心态。

三、流放前期的漂泊感和盼归情

屈原前期的流放地是在陵阳（今安徽青阳以南），在此期间的作品是《哀郢》。诗中有“至今九年而不复”之语，是他流放到陵阳九年之后所作。这篇作品的主题比较集中，展现的是屈原的漂泊感和盼归情。

屈原在追述自己前往陵阳途中的情景时写道：

发郢都而去闾兮，荒忽其焉极？楫齐扬以容与兮，哀见君而不再得。
望长楸而太息兮，涕淫淫其若霰。过夏首而西浮兮，顾龙门而不见。心
婵媛而伤怀兮，眇不知其所蹇。顺风波以从流兮，焉洋洋而为客。凌阳
侯之泛滥兮，忽翱翔之焉薄。

屈原在追述自己前往流放地陵阳的旅途经历和感受时，抒发的是强烈的无所归依的漂泊感，这种感受自始至终伴随着他，是挥之不去的心灵阴影。初离郢都，他不知道自己究竟要到哪里去。当他越走越远，已经望不见郢都城门时再度感慨，不知道自己是在走向何方。当船在汹涌的波涛中行进时，他不知道将要停泊在何处。文中相继出现三个疑问语气的句式，强化他的迷惘感。所用的荒忽、眇、焉洋洋等词语，同样把他的漂泊感渲染得极其充分。屈原的漂泊感体现在两个方面：一是形体漂泊，他就要离开自己熟悉的郢都，前

往陌生的流放地；二是精神漂泊，“哀见君而不再得”，他预感到无法再见到楚王，政治上的理想破灭，精神上失去依托。屈原把自己看作是浩荡水面上的一名远客，随着风波漂流，无法掌握自己的命运。在抒发自己漂泊无定的感受时，屈原还运用动作和心理描写，表现自身的忧伤和抑郁。“涕淫淫其若霰”，涕下如雨，又像雪粒一样寒凉，凄怆的心情由此可见。“心结结而不解兮，思蹇产而不释”。结结，绳索结系之象。蹇产，屈曲之象。心如系成的绳结不能解开，思绪屈曲无法消释。漂泊无依，不知何处是自己的归宿，使屈原蒙受沉重的心理压力。他清楚自己从哪里出发，但却无法知晓将要去向何方，找不到人生归宿的漂泊感，使他陷入迷惘之中。这种感受一直伴随着整个旅途，“当陵阳之焉至今，淼南渡之焉如？”陵阳在长江南岸，当屈原与陵阳隔江相望，即将渡江南行时，他还在发问：究竟要到何方去？实际上，陵阳就是他到达的目的地。

在离开郢都，前往流放地陵阳的途中，屈原一方面不知何往，充满人生的漂泊感；同时，怀乡思归之情也伴随而生：

将运舟而下浮兮，上洞庭而下江。去终古之所居兮，今逍遥而来东。
羌灵魂之欲归兮，何须臾而忘反。背夏浦而西思兮，哀故都之日远。登大坟以远望兮，聊以舒吾忧心。哀州土之平乐兮，悲江介之遗风。

屈原是从郢都出发东行，他的心却时刻牵挂着位于西方的郢都，身体迁徙的方向和心之所系呈现悖反状态。既然是东行而无法西归，他就只能是心灵西思、登高西望，以此表达自己的思归之情。到达流放地陵阳之后，他的思归之心变得更加强烈深沉，但是根本无法返回故都：“惟郢路之辽远兮，江与夏之不可涉。忽若不信兮，至今九年而不复。”屈原在陵阳流放长达九年之久，他无时无刻不在思念西归，但是，他东行时渡过的长江和夏水，却无法再从那里返回，他只有东行的来路，没有西去的返程。作品结尾如下：

曼余目以流观兮，冀壹反之何时？鸟飞反故乡兮，狐死必首丘。信

非吾罪而弃逐兮,何日夜而忘之?

屈原把盼归作为《哀郢》的结尾曲,从两个方面说明盼归之情的必然及合理。一是从生命体验的角度把人和动物相沟通,认为思乡归家是人和动物共同的天性,鸟兽尚且把故乡作为自己的最终归宿,况且作为万物之灵的人!《礼记·檀弓上》有“狐死正丘首”之语,屈原对于这个成语加以借鉴,融入自己的作品中。二是屈原从自身所遭受的不公平待遇方面向人们明示,自己是到了不应该去的远方异域,是外界压力使之流落他乡,这就使他对故国家乡更加无法割舍,盼归之情不可能消释。

屈原在《哀郢》中所抒发的漂泊感和盼归情前后相续,而又有时间上的划分及重合。到达流放地之前,以抒发漂泊感为主;到达流放地以后,以抒发盼归情为主。在流放途中抒发漂泊感的时候,已经为后面表现盼归情作了铺垫,同时也穿插盼归情。后面在集中抒发盼归情,依然渗透人生的漂泊感,作者是以漂泊远方的角色抒发盼归情。

屈原在被贬谪汉北期间所作的《抽思》已经出现思乡盼归的段落。不过,由于当时屈原是暂时被贬,还有重新返回朝廷或郢都的可能,因此,其中的思乡盼归只是作品的有机组成部分,而没有成为全文的基调。《哀郢》作于屈原流放早期,作者已经深切感到重返郢都几乎不可能,因此,所抒发的思乡盼归之情较之《抽思》更加强烈,并且成为作品的基调之一。从《抽思》到《哀郢》,展现出屈原盼归的心路历程。

四、流放后期的哀愁幽怨和生死选择

屈原后期被流放到沅、湘流域,产生于这个时期的作品有《涉江》、《悲回风》、《惜往日》和《怀沙》。这四篇作品从不同侧面展示出屈原在人生最后阶段复杂的心路历程。

《涉江》作于从陵阳前往沅、湘流域期间,叙述沿途所经历的地域及感受,所呈现的心态带有双重性。先是说“苟余心其端直兮,虽僻远之何伤”,这是达观的一面,认为自己秉心正直,即使流放到荒僻遥远的地方也不会有什么伤害。后面又写道:“吾不能变心而从俗兮,固将愁苦而终穷。”这是悲观的一

面,屈原已经预感到自己悲剧性的人生结局。达观与悲观相交织,构成屈原后期流放途中的基本心态。

屈原到达沅、湘一带的流放地之后,他的心情日益恶化,变得越来越悲观,而达观的一面则基本消失。《悲回风》、《惜往日》、《怀沙》所展示的都是悲观心态,是人生悲剧最后阶段的真实显现。

《悲回风》创作于后期流放阶段,作品主要抒发诗人无法排遣的忧思和愁苦。全文共五段,第一段交待创作缘起,其余四段都是抒发内心的愁苦。

首先展示的是独怀隐伏状态的心灵痛苦:

惟佳人之独怀兮,折若椒以自处。曾歔歔之嗟嗟兮,独隐伏而思虑。涕泣交而凄凄兮,思不眠以至曙。终长夜之曼曼兮,掩此哀而不去。寤从容以周流兮,聊逍遥以自恃。伤太息之愍怜兮,气於邑而不可止。纠思心以为纆兮,编愁苦以为膺。折若木以蔽光兮,随飘风之所仍。存仿佛而不见兮,心踊跃其若汤。抚珮衽以案志兮,超惘惘而遂行。

佳人,指屈原本本人。前面还有“惟佳人之永都”,也是作者自况。把自己称为佳人,带有明显的自恋情结。上面一段文字采用铺张渲染的笔法,充分展示出屈原流放后期的心灵状态。他的心灵活动是怀、是思,其中的“存仿佛而不见”,存,指的也是怀念、想念。《诗经·郑风·出其东门》:“虽则如云,匪我思存。”思存连用,指的是思念。与怀、思的心灵活动相伴生的情感是哀、是伤、是愁苦。屈原把自己的心灵状态充分展示之后,又把它概括为“纠思心以为纆兮,编愁苦以为膺”。把思虑纠结起来作为佩饰,编制愁苦作为胸衣。这是采用形象化的笔法,把自己描绘成被思虑愁苦所缠绕的角色。从现代科学的角度来看,怀、思指的是内心活动;哀、伤、愁,则是有诸内而形诸外的情感表现。与上述心理活动和情感基质相关,文中还列举作者一系列的表情动作。诗人在叹息、在哭泣、在失眠、在徘徊。但无论怎样变换动作方式,都无法排遣内心的愁苦。隐伏在床彻夜不眠,涕泣交流;周流徘徊则是长叹自怜、郁闷难解。他所想念的对象因不够真切而不想前去会见,内心却翻腾如同沸水。于是,诗人只好抚摸佩饰和衣襟,抑制自己的情绪,惘然若失而行。这里

展现的是心灵的无奈,是饱受怀思哀愁之苦而无法解脱的惆怅。

《悲回风》第三段是抒发“登石峦以远望”的感触,诗人从室内走到野外,由怀思变为远望,而其结果却是这样:“愁郁郁之无快兮,居戚戚而不可解。心纒羈而不形兮,气缭转而自缔。”活动场所变了,活动方式变了,但作者的心态并没有发生根本的变化。他依然抑郁忧愁没有快乐,悲悲戚戚无法排解。心灵如同被缰绳笼头束缚的马而不得伸展,气息盘旋缠绕而自己纠结在一起。这段文字集中渲染心灵的受压抑、被束缚所造成的痛苦,较之第二段的抒情更加深入具体。

《悲回风》的第四段是抒情主人公“上高岩之峭岸”,登上高山眺望大江时的感受,抒情主人公登高望远,并且联想到古代隐逸高士伯夷、介子推。结果却是“心调度而弗去兮,刻著志之无适”。心里盘算着不离开他们,这种意念虽然铭刻在心,但却无法前往实现。诗人陷入矛盾之中,还是无法解脱自己。

《悲回风》最后一段的结束语是:“心结结而不解兮,思蹇产而不释。”这两句诗已见于《哀郢》,意谓心如绳结不能解开,思绪屈曲无法消释。《哀郢》和《悲回风》所用的两句诗相同,但在作品中所赋予的具体内涵存在差异。《哀郢》主要是抒发漂泊感和盼归情,而《悲回风》则是重在表现无法排遣的愁苦悲哀。当然,两篇作品也有相通之处,那就是都有找不到人生归宿的苦闷。

《悲回风》有几句诗特别值得注意:“怜思心之不可惩兮,证此言之不可聊。宁逝世而流亡兮,不忍为此之常愁。”诗人慨叹自己的怀思之心不可止,又证明自己的话语无所寄托,没有倾诉对象。有感于此,他宁可走向死亡,也不愿意这样常在愁苦之中。屈原想到了死,并且是主动地去死,这就透露出他已萌生自杀的念头,并且道出了选择自杀的原因,是《惜往日》和《怀沙》的先声。

《怀沙》、《惜往日》是屈原的绝命辞,从对自杀原因的陈述方面进行考察,《怀沙》承继的是《悲回风》的意脉。《怀沙》对于屈原自杀的原因先后两次进行陈述:

进路北次兮，日昧昧其将暮。舒忧娱哀兮，限之以大故。

这是对自杀动机的第一次陈述。王逸注：“大故，死亡。”他的解释是正确的。舒忧，指抒发忧愁。娱哀，指排遣悲哀。娱，排遣、宣泄之义。《思美人》所说的“遵江夏以娱忧”、“吾且儵佗以娱忧”，《抽思》所说的“聊以娱心”，其中的娱字，指的都是排遣、宣泄。娱，字形从吴。吴，“甲骨文在口之上侧增一四肢张开之人，表示说话很有力，吴就是哗的初文。”^①吴指大声说话、喧哗，它的这种含义在《诗经·周颂·丝衣》中可以见到，其中所说的“不吴不敖”，指的是不喧哗、不傲慢。吴，本指大声说话，是宣泄之象。娱，字形从吴，因此有宣泄之义。古今注家多释娱为乐，是一种误解。屈原在这里向人们表示，他对忧愁的抒发和对悲哀的宣泄以死亡为限度。言外之意，一旦忧愁无法抒发、忧愁难以宣泄，他就要结束自己的生命，采取自杀行动。

《怀沙》还写道：

曾伤爰哀，永叹喟兮。世溷浊莫吾知，人心不可谓兮。知死不可让，愿勿爱兮。明告君子，吾将以为类兮。

这是明确向人们宣告，诗人将要采取自杀行动。他之所以下定自杀的決心，是因为悲伤哀痛已经到了无法排遣的地步。曾伤，指重复受到的伤害。爰哀，指长哀。爰，谓很长。深切的伤痛、不止的悲哀令屈原发出长叹。但是，世道混浊，自己内心的痛苦没有倾诉对象。这样一来，就使得诗人的悲伤哀痛无法宣泄、难以排遣，于是决定自杀。从《悲回风》到《怀沙》，屈原把自杀的原因归结为本身无法忍受忧郁、哀伤的折磨，归结为受到伤害的心灵不能得到宣泄，因此一死了之。

《惜往日》对于自杀的动机也有两次交待，首次交待如下：

何贞臣之无罪兮，被离谤而见尤。惭光景之诚信兮，身幽隐而备之。

① 尹黎云：《汉字字源系统研究》，第94页。

临沅湘之玄渊兮，遂自忍而沉流。卒没身而绝名兮，惜壅君之不昭。

在这段文字中，歧义最多的是“惭光景之诚信兮，身幽隐而备之”两句。惭，古今注家多以惭愧释之。这里的惭字，指的是耻辱，《左传·昭公三十一年》：“一惭之不忍，而终身惭乎！”用的就是耻辱之义。“光景之诚信”，是从光和影的关系而言，有光而生影，无光则无影，光和影体现的是诚信。这两句诗的大意是：耻辱啊，光影那样诚信，我却身居幽隐而具备它。言外之意，自己的忠信不能彰显于光天化日之下，反而被流放到幽隐之地。正因为如此，他决定身赴江流，采取自杀行动。从这段文字来看，屈原决定自杀，是对他所遭受的不公正待遇的反抗。

《惜往日》结尾再次对自杀动机作了交待：

乘骐骥而驰骋兮，无辔衔而自载；乘汎汎以下流兮，无舟楫而自备。
背法度而心治兮，辟与此其无异。宁溘死而流亡兮，恐祸殃之有再。不
毕辞而赴渊兮，惜壅君之不识。

前面六句诗批评楚王背法度而心治，以自己的主观意愿行事，根本不遵循法度。屈原把这种做法比作任骏马驰骋而没有缰绳嚼子来控制，乘没有船桨的木筏顺流而下，具有很大的危险。正因为如此，屈原宁肯迅速了结自己的生命，以免再次遭受祸殃。“恐祸殃之有再”，这里的祸殃究竟指楚国的灾难，还是屈原本人的不幸，是古代注家反复争论的问题。从《惜往日》文本考察，全篇都是围绕诗人本身与楚王的关系展开，并未直接涉及军国大事。因此，这里所说的祸殃，应指屈原本身的灾难。诗人批评楚王不遵法度，刚愎自用，他唯恐这种做法再次给自己带来不幸，所以下定自杀的决心。

综上所述，《思往日》的作者自白表明，屈原决定自杀出于两方面原因：一是反抗他所遭受的不公正的待遇，二是唯恐灾难再次降临自身。而这两方面都与楚王直接相关。

《怀沙》和《惜往日》所交待的屈原自杀的原因是不同的，把二者结合起来进行考察，就可以对造成屈原自杀的多种因素有全面的把握。由于两篇作

品所给出的答案不同,因此,它们对屈原临终前心态的反映也各有侧重。

《怀沙》一文中,屈原主要倾诉世道的黑白颠倒、是非混淆,世人对自己的无法理解,批判的矛头指向世俗。而在《惜往日》中,屈原反复申诉楚王“听谗人之虚辞”,受到壅蔽,从而使诗人遭受不幸,抒发的是对楚王的幽怨。

《怀沙》一文中,屈原重点展示自己受压抑的屈曲心态,“郁结纡轸,离慙而长鞠”,出现的都是不得伸展的沉滞之象。在表达对自杀的选择时,也是用语宛转,带有暗示性。《惜往日》主要抒发诗人的愤懑之情,与此相应,在昭示必死之志时情绪激烈,用语急切:“不毕辞而赴渊兮,惜壅君之不识。”仿佛马上就要投身深渊,显得坚定决绝。

五、心路历程线索的一贯性和片断性

《九章》所展现的屈原人生忧患期的心路历程是丰富而复杂的,它不是单线笔直延伸,而是多条曲线宛转蔓延,编织出一张心灵之网。其中有一以贯之的主线,也有断续出现的意象,以动态的方式反映出诗人心灵的变化。

《九章》所反映的屈原人生忧患期的心路历程,存在着一以贯之的主线,那就是屈原对自我节操的持守,对人生信念的矢志不渝。无论是在疏远期、贬谪期,还是在流放期,都可以见到诗人在这方面所作的表白。

《惜诵》作于屈原遭谗被疏期,结尾部分有如下文字:“搆木兰以矫蕙兮,凿申椒以为粮。播江离与滋菊兮,愿春日以为糗芳。”诗人在想象中对各种香花芳草或进行加工,或进行培育,用来充作自己的食粮。这是以象征的方式向人们昭示,诗人要继续保持自己峻洁的品格,不会因遭疏远而改变志向。这种以香花芳草自励的方式,在贬谪期的作品《思美人》中也可以见到:“芳与泽其杂糅兮,羌芳华自中出。纷郁郁其远承兮,满内而外扬。情与质信可保兮,羌居蔽而闻章。”诗人把自己比作香花芳草,它散发着芳香,润泽而富有生命力。以此暗示自己的美德有诸内而发诸外,即使处于隐蔽的地方也仍然名声昭著。《悲回风》作于流放后期,其中仍然可以见到用香花芳草作为自我象征的诗句。“故荼荠不同亩兮,兰茝幽而独芳。惟佳人之永都兮,更统世而自贲。”“惟佳人之独怀兮,折若椒以自处。”佳人,指作者本身。诗人把自己比作兰茝,手折若椒而独处,都是表明他峻洁的人格不会改变。

《九章》还往往用直赋其事的方式,直接表现诗人的峻洁品格和矢志不渝的追求,体现出强烈的自信和严格的自律。《涉江》云:“世溷浊而莫吾知兮,吾方高驰而不顾。”诗人并不因为世人不理解自己而改变志向,依然我行我素,执著向前,义无反顾。《怀沙》是屈原的绝命辞,其中写道:“万民之生,各有所错兮。定心广志,余何畏惧兮。”这些明确昭示诗人心态的话语都充满自信,坚定地认为自己所持守的东西光明正大,因此无所畏惧。保持自己峻洁的品格和理想的追求,还要有严格的自律,而不为外界的干扰和诱惑所动,《九章》有些作品对此作了昭示。《惜诵》:“欲横奔而失路兮,坚志而不忍。”《抽思》:“愿摇起而横奔兮,览民尤以自镇。”横奔,指狂奔乱跑,失去理性。诗人对于“横奔”或是不忍,或是自镇,表现出清醒的理性,具有严格的自律精神。《怀沙》写道:“抚情效志兮,冤屈而自抑。刳方以为圜兮,常度未替。易初本迪兮,君子所鄙。章画志墨兮,前图未改。”诗人尽管处于压抑状态,仍旧不改常度。“易初本迪”,指为升迁而改变初衷,迪,指进用,这种做法为诗人所鄙视。因此,他不会受利禄的诱惑而改变志向,是在抵制诱惑中显示出的严格自律。

《九章》反映屈原人生忧患期心路历程的作品,还有一条贯穿始终的线索,那就是对君主的幽怨情绪。作于疏远期的《惜诵》主要是表白诗人对国君的忠诚不二,同时也流露出对楚王的埋怨。“吾闻作忠以造怨兮,忽谓之过言。九折臂而成医兮,吾至今而知其信然。”诗人因对国君竭忠竭诚而遭到谗谀之臣的攻击,但楚王并不真正了解屈原,反而对他加以疏远,从而使屈原对国君产生埋怨。在《惜诵》中,屈原表白自身的忠诚是一条明线,而对国君的埋怨则是作为潜流存在,还不是很明显。到了作于贬谪期的《抽思》,抒发对楚王的幽怨,成为作品的主要组成部分,是作品的基本内涵。至于在临终之际创作的《惜往日》,通篇都是抒发对楚王的幽怨,批判他的听信谗言、受人壅蔽,怨君情绪发展到极致。

《九章》展示屈原人生忧患期的心理历程,有的情绪、意念并不是连贯出现,而是片断的,或时断时续的。在《思美人》和《抽思》中,反复出现媒介意象,反映的是屈原的思君情结。《哀郢》也有“哀见君而不再得”之语,当时的屈原尚有思君情怀。可是,到了流放后期所作的《涉江》、《悲回风》、《惜往

日》、《怀沙》，就再也见不到媒介意象，也没有出现思君之语。这种情况表明，随着生存状况的日益恶化，屈原对君主的留恋、怀念也日益淡漠，滋长起来的是对君主越来越强烈的幽怨和绝望。

《九章》所反映的屈原人生忧患期的心路历程，跨越漫长的岁月，涵盖诗人心灵世界的方方面面，是鉴照屈原人生的一面镜子，也是屈原悲剧人生的慢镜头画面。

第二节 从咏物言志到写景抒情

《九章》是一组抒情言志诗，通常把它归入抒情诗类别，以与叙事诗相区分。《九章》的抒情言志，往往和咏物写景结合在一起，即不是纯粹地抒情言志，而是使咏物写景成为抒情言志的方式，景物是情志的载体或衬托。这个进程从屈原的早年就已经开始，一直持续到他人生创作的最后阶段。在此过程中，《九章》多篇作品在对咏物、写景与言志抒情的调遣方面，也经历了发展和演变，呈现出多样化的结构关系和文本形态。

一、早期的咏物言志

《橘颂》是屈原早年的作品，是中国最早的咏物言志诗。全诗分两段，前一段吟咏橘树的美好独特，后一段以橘树自励，道出诗人的志向。诗的前一段如下：

后皇嘉树，橘徕服兮。受命不迁，生南国兮。深固难徙，更壹志兮。
绿叶素荣，纷其可喜兮。曾枝剌棘，圆果抟兮。青黄杂糅，文章烂兮。精色内白，类可任兮。纷缊宜修，姱而不丑兮。

对于开头两句，王逸注：“后，后土也。皇，皇天也。服，习也。言皇天后土生美橘树，异于众木，来服习南土，便其风气。”王逸注把后皇释为皇天后土是准确的，然而，释服为习，却把后来的楚辞注家引入歧途，后来的注家基本都是以习释服。直到清代蒋骥的《山带阁注楚辞》，仍然沿袭王逸的解释。这是添

字足意,显得牵强。服,在这里指的不是习,而是指担当、承担、充当。服,在先秦典籍中有时指职事、职位。《诗经·大雅·荡》:“曾是在位,曾是在服。”位、服,都指职位,即有所承担。《荀子·儒效》:“工匠之子莫不继其事,而都国之民安习其服。”这里的服,指的是职事。职位、职事,都要有所承担。服,指承担,因此,古代一车四马,中间两匹驾车的马称为服,因为驾车的任务主要靠它们承担。牛马驾车也称为服,也是取承担之义。这样看来,“后皇嘉树,橘徕服兮”,它的本来含义是:皇天后土所生的美好树木,由橘树来充当。意谓天地间嘉树的美名,非橘莫属,把橘树的地位高置于其他树木之上。

在对橘树作了极高的定位之后,转入对橘树习性、形态的具体描写,在此过程中,显示出屈原高超的体物赋形的艺术才能。楚地多橘,屈原从它的生长地域写起,依次描写橘树的根深、叶绿、花白、枝茂而带刺。然后又转入对橘树果实的描写,它外表青黄错杂,色彩斑斓,壳的内里白色精纯。对橘树的描写遵循从下到上、由根到枝叶,再到花的顺序;对橘果的描写按照从外到内的顺序。在上述描写中,有色彩描写,也有形态描写。这种描写与人对橘树由远到近、由宏观到微观的审视效果相一致。在对橘树作远距离宏观审视时,主要见到的是它的总体轮廓,是它的根部及花叶的色彩。只有对它作近距离观照,才能进一步看清它枝条的分布情况及形态,以及果实的色彩和形状。当然,屈原是把橘树在不同季节的形貌集中起来加以展示,同时提到橘树的花和果。第一段最后两句是从总体上概括描写橘树,称它“纷缊宜修,姱而不丑兮。”纷缊,纷繁盛多、色彩斑斓之象。需要指出,宜修,运用的是倒装语式,为的是上下句押韵。“纷缊宜修,姱而不丑兮”,修与丑押韵。《湘君》:“美要眇兮宜修,沛吾乘兮桂舟。”修与舟押韵。这种倒装句式在屈原其他作品中也可以见到。《九歌·东皇太一》:“吉日兮辰良,穆将愉兮上皇。”正常语式应是“吉日兮良辰”,为了与下句押韵,故变良辰为辰良,良、皇押韵。《橘颂》所说的“纷缊宜修,姱而不丑兮”,意谓橘树集众美于一身,就像修饰得恰到好处一样,极其美好而与众不同,回应开头“后皇嘉树”的美称定位。

屈原对橘树所进行的描写,展示的多是诉诸感性观照的因素,是在赋形图貌,是典型的咏物。可是,如果进一步向深层开掘,会发现在感性因素中积淀着理性精神,在咏物中寄托了作者的心志。楚地多橘,《史记·货殖列传》

称：“蜀汉江陵千树橘，……此其人皆与千户侯等。”家有千树橘，其富裕可与千户侯相比。屈原称橘树“受命不迁，生南国兮”，其中寄托的是对家乡的热爱和自豪之情。许多树木可以易地移栽，橘树却在这方面表现出拒斥性。《晏子春秋·杂篇下》称：“橘生于淮南则为橘，生于淮北则为枳。”《周礼·考工记》、《韩诗外传》卷十也有类似记载。橘树移植淮北则变质，屈原根据橘的这种习性，称赞它“深固难徙，更壹志兮”，寄托的是自身守土不迁的志向。屈原赞扬橘果“精色内白，类可任兮”，暗示的是对峻洁人格的肯定，是要承担社会责任和义务的使命感。《橘颂》第一段采用铺陈的笔法，展示的是橘树的多种美。在对橘树众美的赞颂中，把它们和人的趋善相沟通，是以美的外壳包装善的内涵。

《橘颂》的第二段全文如下：

嗟尔幼志，有以异兮。独立不迁，岂不可喜兮。深固难徙，廓其无求兮。苏世独立，横而不流兮。闭心自慎，不终失过兮。秉德无私，参天地兮。愿岁并谢，与长友兮。淑离不淫，梗其有理兮。年岁虽少，可师长兮。行比伯夷，置以为像兮。

这段文字仍然是颂扬橘，与前一段有相承续的意脉。文中反复赞扬橘的“独立不迁”、“苏世独立，横而不流”，突出它的特异之处，它的与众不同。正因为如此，橘树可为师长，能够“置以为像”，作为自己效法的楷模，这与第一段的意蕴前后相承，一脉相通。这段文字在对橘进行赞美时，又有与第一段文字相异的地方。第一段赞扬橘的“深固难徙，更壹志兮”，第二段则进一步指出，橘树之所以“深固难徙”，原因在于“廓其无求”。廓，空旷、空寂之义。“廓其无求”，意谓秉性空寂，与外无所求。因其没有外求的欲望，因此才“深固难徙”。第一段展示出橘的“深固难徙”之性，第二段则进一步指出生成这种秉性的原因，较之第一段更加深入。“苏世独立，横而不流”，究竟指橘树的哪些因素？历来未有确解。苏，指的是醒。《左传·宣公八年》：“杀诸绛市，六日而苏。”苏即醒，指的是死而复生。苏醒后来成为连用词语。苏世即醒世，亦即使世人觉悟、关注。这是从橘树的秉性、形态及橘果的味道两方面立论。

橘树是楚地最有特性的树,可以说是楚国的国树,橘果味道鲜美,甘甜可口,这些都使橘分外醒目,备受关注,也使它呈现出与其他树木不同的特性。“闭目自慎,不终失过兮”,后一句别本或作“终不过兮”,或作“终不失过兮”,可据。这里所说的“闭目自慎”,指的是橘果的内核被外壳所包裹,犹如人的闭心自慎,所以不会出现过错。这里着眼橘果的结构形态,也是第一段文字没有涉及到的。屈原称颂橘“秉德无私,参天地兮”,是从橘的功能效应切入。橘是果树,可以满足人的生理需要,甚至还能带来经济效益,橘仿佛是无私的奉献者,和天地对人的恩赐相配。

第二段最难理解、歧义最多的是“愿岁并谢”至“梗其有理”四句,“愿岁并谢,与长友兮”,这是着眼于橘树果实摘取的季节性而生成的话语。橘果的摘取是在秋季,届时它将离树而去,而这时也是一年将尽之时,即将辞岁。王逸注:“谢,去也。”这个解释是正确的。谢,指的是更替。这两句诗是说:橘果与岁月一同更替,与岁月长为朋友。“淑离不淫,梗其有理兮”,这两句仍然是就橘果离树进行吟咏,离,对应前面的谢字。淑离,美好地离去。不淫,指不乱。梗,指带刺的树木。《方言》称:“凡草木刺人,……自关而东或谓之梗。或谓之剌,自关而西谓之刺,江湘之间谓之棘。”郭璞注:“《楚辞》曰:‘曾枝剌棘’,亦通语耳。”^①橘枝有刺,第一段所说的“曾枝剌棘”即已指明。这里的梗字,是照应前面的“剌棘”。“梗其有理”,是说橘枝上的果实在离开树木时有条理。有理,照应前面的不淫。橘果的采摘有既定的原则,黄者先而青者后,早熟者先摘,晚熟者后摘,屈原把这种采摘规则说成橘果离树有条理,而不是纷乱无序,是把人对橘果的采摘程序,说成橘自身的美德,所作的是动态观照,和第一段全是静态描写有很大差别。

《橘颂》第二段的切入角度较之第一段多有变换,在意蕴方面更加深刻,但采取的同样是咏物言志的方式。橘的“廓其无求”、“闭心自慎”、“秉德无私”、“淑离不淫”,与其相对应的是虚寂无欲的体性、内敛自省的心灵、无私奉献的精神、秩序井然的行动规则等一系列美德善行。从总体上则突出橘的独立特性,它的不同凡俗,因此可以作为效法的榜样,第二段都是从道德层面进

^① 钱绎:《方言笺疏》,第196页。

行颂扬,而诉诸感性观照的审美因素则出现得较少。

《橘颂》是屈原早年所作,他在采取咏物言志的表现方式时,用生命一体化观念把人和物相贯通。表面是颂橘,实际上处处是在颂扬人的美德善行。在对橘进行描写时,一方面把它作为充满生命活力的机体加以表现,另一方面又从多个角度和层面找到它和人的相通之处。文中称橘“嗟尔幼志”、“年岁虽少”,这是因为橘树盛产果实阶段按其树龄计算正是人的青少年时期,而不会太晚,这就把它和正处于青年时期的人联系起来,橘树成为人的写照。《橘颂》作为屈原的早期作品,为他后来在创作中贯通物我、写景抒情奠定了坚实的基础,是一个良好的开端。

二、后期的写景抒情

《九章》除《橘颂》外,其余都是屈原人生后期的作品。创作于后期的那些诗篇,没有专门的咏物之作,而只是在作品中穿插或多或少的景物描写。把这些片断的景物描写和《橘颂》相对比,会发现它们有别于《橘颂》的特点。

第一,《橘颂》是咏物言志,通过颂扬橘而寄托作者高远的人生志向,其中涉及许多重要的道德理念。《九章》其余篇目的景物描写则不同,作者不是通过景物描写言志,而是借景抒情,这从诗句中出现的词语看得很清楚。《抽思》:“悲回风之动容兮,何回极之浮浮。”作者面对秋风引发的是悲伤。《涉江》:“乘鄂渚而反顾兮,欸秋冬之绪风。”作者面对秋冬余风引发的是感叹。《悲回风》:“冯昆仑以瞰雾兮,隐岷山以清江。悼涌湍之礚礚兮,听波声之汹汹。”诗人在想象中登上昆仑山,倾听汹涌的波涛声,引发的是恐惧。这些例证表明,其中的写景都是为抒情服务的,和景物描写相伴随的是作者情感的波动,或悲或愁,或是感慨,或是恐惧。用于表现作者活动的词语都带有鲜明的感情色彩,由感官刺激而引发的心理反应以悲伤、忧愁等形态呈现出来。

第二,《橘颂》咏物言志,其中寄托的是作者远大的志向,具有积极向上的精神。橘树的美好天性、形态,它的功能效应,都是对创作主体的确证,创作主体和所咏之物构成一种协调的关系。《九章》其它篇目中写景抒情的段落则与《橘颂》相反,无论情感基调,还是物我关系,都呈现出迥然有别的走向。

《九章》写景言情的片断,景和情的互动,引发的感情多是否定性的,而很

难见到欢乐、喜悦等肯定性的情感。《九章》多次把风作为景物描写的对象，并且都和情感的抒发紧密相联。《抽思》：“悲秋风之动容兮，何回极之浮浮。数惟荪之多怒兮，伤余心之忧忧。”动容，指秋风飘动之势。动、容都是指飘动。《九歌·山鬼》：“表独立兮山之上，云容容兮而在下。”容容，飘动之象。回，旋转。极，极致。浮浮，升腾之象。《诗经·大雅·生民》：“烝之浮浮。”用的就是这种含义。诗人有悲于秋风飘动，它旋转到极点而在空中震荡。他每每想起楚王的多次发怒，使他内心抑郁苦闷。这四句诗有景物描写，有情感的抒发，诗人由秋风旋转飘动联想到楚王的多怒，秋风令他悲伤，楚王的多怒使他抑郁，秋风和楚王之怒属于同类，都是对作者的伤害。《悲回风》：“悲回风之摇蕙兮，心冤结而内伤。”旋风摇动着蕙草，令诗人心悲，窘迫郁结使他内心伤痛。秋风令蕙草受到伤害，窘迫郁结使诗人心灵受伤，秋风同样是作为破坏性力量出现，和作者形成对立关系。另外《哀郢》：“哀州土之平乐兮，悲江介之遗风。”《涉江》：“乘鄂渚而反顾兮，欸秋冬之绪风。”这两处对于风所作的描写，都是作为令诗人伤心的对象出现。《九章》中的景物描写，和前面列举的风意象大体一致，它所体现的不是创作主体和表现对象之间相互协调的关系，而是彼此冲突，自然景物对于作者来说是破坏性因素，是造成伤害的力量。而在《橘颂》中，创作主体和所吟咏之物具有同一性，可以相互确证，没有出现不协调的因素。

第三，《橘颂》中出现的都是赏心悦目的对象，是作者所要肯定的因素，以此寄托诗人的远大志向。《九章》其它作品写景抒情的片断则不同，其中出现的景物不是美好亮丽，而是阴暗荒凉，甚至近乎恐怖。《涉江》写道：

入溁浦余儵徊兮，迷不知吾所如。深林杳以冥冥兮，乃猿狖之所居。
山峻高以蔽日兮，下幽晦以多雨。霰雪纷其无垠兮，云霏霏而承宇。哀
吾生之无乐兮，幽独处乎山中。吾不能变心而从俗兮，固将愁苦而终穷。

这里描写的是屈原后期流放地溁浦的景物，作者从地理形势、气候条件两个角度切入，极力渲染那里自然生态的恶劣。那里是荒凉的，是猿猴的栖息地，根本不适宜人的生存。那里是幽暗的，山高蔽日，林深多雨，云低承檐。那里

是潮湿之地,阴雨连绵。那里又是寒冷之乡,雪粒纷降,无边无际。通过对明暗度、湿度、温度的渲染,把作者恶劣的生存状态、孤独愁苦的心态自然引发出来。

再看《悲回风》下面一段景物描写:

冯昆仑以瞰雾兮,隐岷山以清江。憊涌湍之礚礚兮,听波声之汹汹。
纷容容之无经兮,罔芒芒之无纪。轧洋洋之无从兮,驰委移之焉止。漂
翻翻其上下兮,翼遥遥其左右。汜涌涌其前后兮,伴张驰之信期。

作者幻想登上昆仑山,面对奔流的江水。文中出现的是云雾迷茫的景象,展示的是原始自然生态的风貌。在对江水进行描写时,所凸现的是它的惊涛骇浪所发出的巨响、流速的湍急、水面的宽阔,流向的变化不定。所有这些,都是作为自然暴力出现,超出人的把握和想象,对人形成巨大的压力。作者之所以突出自然景物的暴力属性,为的是抒发内心的纷乱无序和抑郁苦闷。

《九章》上述的景物描写或是荒凉阴晦,或是恐怖无序,从而对创作主体形成巨大的心理压力,这也是《九章》的写景抒情都以悲哀愁苦为基调的原因所在。

第四,《橘颂》的咏物言志和《九章》其它作品的写景抒情,在志与情的表达上还有暗与明、隐与显、间接与直接的差异。《橘颂》通篇是对橘的赞美,直接呈现出的是橘的各种美好属性,而作者所要表达的志向,则是作为伏线和潜流存在,是借助对橘的赞美直接地传达出来。《九章》其它篇章的写景抒情则不同,所写的景直接呈现,所抒发的感情也直接表达,二者平行并列出现,而不是使所要抒发的感情处于潜隐状态。《悲回风》有如下一段:

登石峦以远望兮,路眇眇之默默。入景响之无应兮,闻省想而不可得。愁郁郁之无快兮,居戚戚而不可解。心鞿羁而不形兮,气縻转而自缔。穆眇眇之无垠兮,莽芒芒之无仪。声有隐而相感兮,物有纯而不可为。藐蔓蔓之不可量兮,缥绵绵之不可纡。愁悄悄之常悲兮,翩冥冥之不可娱。

上面这段文字采用的是写景和抒情相结合的方式,全文分为三段,都是先写景,后抒情,形成固定的结构模式。首先出现影响无应的寂寞之景,引发的是郁郁戚戚的愁苦,处于屈曲的心灵状态。其次出现苍茫广阔之景,心中产生的是事情难得完满的感触。最后出现的是飘渺无定,不能把握之景,引发的是纵然高飞于天空也无法解脱的深愁常悲。这段写景抒情相结合的诗句,景和情都是明确地显现于外,没有任何一方潜藏于暗处。

再看《怀沙》开头一段:

滔滔孟夏兮,草木莽莽。伤怀永哀兮,汨徂南土。眇兮杳杳,孔静幽默。郁结纡轸,离愍而长鞠。

这段文字可分为两部分,每四句为一节。在四句当中,前两句写景,后两句抒情。先是写荒凉之景,抒伤怀之情。接着写寂寞之景,抒屈曲抑郁之情。先写景,后抒情,景和情都直接、公开呈现出来,是《九章》上述写景抒情段落基本的文本形态,从而和《橘颂》的咏物言志一明一暗的文本形态形成明显的对比。

《橘颂》的咏物言志和《九章》其余篇目的写景抒情存在诸多差异,同时又有明显的相通之处。二者都是把创作主体与客观表现对象相沟通,并且渗透作者的生命体验。在把物我相贯通的过程中,都注意到所描写的景物与创作主体的某些相似性,构成互证或互动的关系。《诗经》所奠定的物我相通、情景交融的诗歌传统,在《九章》中得到进一步发扬光大,与它的姊妹篇《离骚》相互辉映。

第三节 历史、现实和想象的交融

《九章》绝大多数篇目是屈原后期作品,是人生忧患期的真实写照。这些作品都是基于诗人的自身遭遇而发,抒发作者的人生体验和感受,针砭时弊,具有很强的现实性。这些现实性很强的作品,在言志抒情过程中往往援引历史传说和故实,从而使得这组作品在具有现实性品格的同时,又有深厚的历

史意蕴。《九章》的现实性在于它植根于楚国的政治土壤,和诗人的人生遭遇密切相关。同时,屈原在作现实的倾诉和批判时,有时发挥想象,甚至运用神话传说,由此而来,《九章》这组现实性很强的诗歌,有时又带有浓郁的浪漫色彩。《九章》除《橘颂》外,其余作品分别作于屈原遭受疏远期、贬谪期和流放期。由于各篇作品产生的时间不同,因此,作者在运用历史传说和展开想象时,所采用的方式、所持的观念也不尽相同。

一、历史传说在不同阶段的现实承载

《九章》绝大多数篇目都有历史传说融入其间,只是存在详略之别。如果按照各篇作品创作年代的先后梳理其中的历史传说,会发现这些历史传说在不同的阶段有着既相互联系、又彼此区别的承载。《九章》中历史传说所承载的意念,可依次划分为四种类型。

第一,运用历史传说批判现实的不公正,抒发诗人遭受打击之后的愤慨。这种情况见于屈原被疏远和流放前期。

《惜诵》作于屈原被疏远时期,当时虽然遭谗被疏,但还未离开朝廷。《惜诵》写道:

晋申生之孝子兮,父信谗而不好。行婞直而不豫兮,鲧功用而不成。

这段话假托厉神之口说出,表达的是屈原本人的想法。申生是孝子,鲧是忠臣,但最终的结局都很悲惨。申生因其父晋献公听信谗言而被疏远,最后被逼自杀。鲧则是因为过于耿直,不能预虑未来,治水失败而被杀。屈原运用这两个历史典故之后,直接抒发自己的感受:

吾闻作忠以造怨兮,忽谓之过言。九折臂而成医兮,吾至今而知其信。

屈原通过自身的经历深切体验到,善行未必有善报,忠臣的下场往往很悲惨。而在屈原看来,以恶报善、以怨报德是不公正的,因此,他要援引历史典故加

以控诉,是借历史典故的酒杯,浇自己心中的块垒。

通过援引历史事实来抒发自己遭受打击之后的愤慨,这种写法在《哀郢》中也可以见到:

尧舜之抗行兮,瞭杳杳而薄天。众谗人之嫉妒兮,被以不慈之伪名。
憎愠楯之修美兮,好夫人之忼慨。众踥蹠而日进兮,美超远而逾迈。

尧舜行为高尚,义薄云天,但却被谗人给加上不慈之名,指责尧舜不把君主之位传给自己的儿子。屈原在列举这个历史典故之后,转入对楚国现实的批判。楚王憎恶中正文雅的美行,而喜欢表面上作出的慷慨激昂之态,从而导致小人日进,忠臣远离。屈原同样是以历史典故为依托,批判现实政治的不公正,表达自己的愤懑之情。《哀郢》作于屈原流放陵阳期间,是他的前期流放之作。从作于遭谗被疏的《惜诵》,到作于流放前期的《哀郢》,历史传说所承载的是屈原的不平之情,是对谗人的揭露,对楚王的埋怨。

第二,历史传说用于证明社会的不公正是古今通病,并作为痛苦的事实予以默认。

《涉江》是屈原流放后期的作品,作于前往沅湘流域期间,其中写道:

接舆髡首兮,桑扈裸行。忠不必用兮,贤不必以。伍子逢殃兮,比干菹醢。与前世而皆然兮,吾又何怨乎今之人。余将董道而不豫兮,固将重昏而终身。

接舆髡首、桑扈裸行是贤人未得任用,不容于世。伍子逢殃、比干菹醢是忠臣被杀。这两类历史现象都是社会不公正的反映,是有代表性的典型事例。屈原追述这些历史事实意在说明,古代和现实在嫉贤斥忠方面并无不同,忠贤之人遭受不公正待遇,自古而然,并非当时独有。屈原在此时有怨愤,但他努力抑制这种情绪,对古今共存的社会顽疾抱着无可奈何的态度,承认它的无法医治。对于自己的未来,抱着宿命的态度。此时所运用的历史传说,它的承载有诗人的幽怨愤慨,但更多的是无可奈何的情绪,是对历史、现实社会不

公正无力改变的喟叹。

第三,通过运用历史传说,表现屈原无法解脱的苦闷。

《悲回风》作于屈原流放后期,其中接近结尾部分有如下文字:

借光景以往来兮,施黄棘之枉策。求介子之所存兮,见伯夷之放迹。
心调度而弗去兮,刻著志之无适。

诗人幻想借着光影往来驰骋,在时间隧道中逆向追寻,他要找到介子推隐于深山的遗迹、伯夷这位高士逃逸的行踪。那么,结果如何呢?“心调度而弗去”,内心盘算不已,调度,指谋划、思量,《离骚》就有“和调度以自娱”之语。可是,最终“刻著志之无适”,刻著志,刻骨铭心之义。诗人对介子推、伯夷的放隐刻骨铭心,但却“无适”,未能前往,他无法走隐退之路,成为伯夷、介子推那样的高士。

《悲回风》结尾一段如下:

曰:吾怨往昔之所冀兮,悼来者之愁愁。浮江淮而入海兮,从子胥而自适。望大河之洲渚兮,悲申徒之抗迹。骤谏君而不听兮,重任石之何益!心结结而不解兮,思蹇产而不释。

这段文字开头前句展示自己复杂的心态:诗人怨悔自己以前过高的期待,否定以前的想法。展望未来又有一种恐惧感,伤悼之情油然而生。愁愁,即惕惕,恐惧之义。诗人对过去追悔,对未来伤悼,处于无法解脱的状态。在这种语境之下提到两个历史人物,一是因直言强谏被吴王夫差杀害的伍子胥,另一位是谏君主不被采纳而负石自投河的申徒狄。屈原不赞成申徒狄的做法,认为负石投水与世无补,没有益处。传说伍子胥被杀之后魂归大海,成为水神,具体记载见于《越绝书》卷十四。屈原在想象中由江淮而入海,到了伍子胥神灵所在之所。那么,诗人是否要成为因直言强谏而被杀的忠臣呢?屈原没有作出回答。不过,从行文顺序判断,他放弃了这种选择。他在“浮江淮而入海兮,从子胥而自适”之后,又“望大河之洲渚”。显然,他在想象中又从伍

子胥神灵所在的大海返回,没有选择伍子胥的人生道路。他不想效仿伍子胥,又不赞成申徒狄的负石投水,这使他陷入无法解脱的苦闷之中:“心结结而不解兮,思蹇产而不释。”这两句诗还见于《哀郢》。结结,牵挂系结。蹇产,屈曲不伸。内心牵挂系结不能解开,思虑屈曲不伸无法消释,这是难以解脱的苦闷心态,是由于人生选择无法确定造成的。

第四,历史传说用以寄托屈原的绝望情绪,这在屈原的绝命辞《怀沙》和《惜往日》中得到充分的体现。

《惜往日》有如下一段:

闻百里之为虏兮,伊尹烹于庖厨。吕望屠于朝歌兮,宁戚歌而饭牛。
不逢汤武与桓缪兮,世孰云而知之!

屈原列举一系列明君贤臣相遇合的历史故事,为百里奚、伊尹、吕望、宁戚这些出身低贱的贤士得到明君的任用而庆幸,同时歌颂商汤王、周文王、齐桓公、秦缪公这些明君。屈原以贤臣自况,他是否有可能遇到明君呢?《惜往日》没有作出明确回答,但从中可以体味到他的失望情绪。《怀沙》是屈原另一首绝命辞,对于《惜往日》中没有给出答案的问题,《怀沙》说得非常清楚:

重仁袭义兮,谨厚以为丰。重华不可逢兮,孰知余之从容!古固有不并兮,岂知何其故!汤禹久远兮,邈而不可慕。

屈原首先叙述本身的美德善行,意谓自己是名副其实的贤臣。遗憾的是他根本无法遇到明君,无论是虞舜,还是大禹商汤,都和自己相隔遥远的时代,他们不知道自己在做什么,这些明君也是屈原思慕而得不到的。从容,指所做所为,《抽思》也有“尚不知余之从容”之语。“古固有不并”,指自古以来明君贤臣就难以同时并存的情况。并,指兼有、俱存。在这段文字中,屈原通过列举历史上曾经出现的明君,流露出的是一种彻底绝望的情绪,不再存在与明君遇合的企盼,已经心灰意冷。

通过以上梳理,对《九章》所运用的历史传说在屈原人生不同阶段的现实

承载,可以作出这样的归纳:在屈原被疏远期和流放早期,历史传说用于批判现实政治的不公正,抒发诗人的愤慨。在屈原被流放的后期,历史传说先是用以说明社会不公正正是古今通病,抒发诗人的无奈;后来,历史传说又用于表现屈原无所适从、无法解脱的苦闷;到了人生的最后阶段,历史传说用以寄托诗人的绝望情绪。

《九章》中的历史传说,在屈原人生不同阶段有不同的现实承载,这些现实承载虽然存在差异,但又前后相承,从一个侧面反映出屈原人生忧患期的心路历程。

在《九章》中,也有的历史典故在多篇作品中有着大体一致的现实承载。比如,彭咸分别见于《思美人》、《抽思》、《悲回风》诸篇,先后出现五次。在这些作品中,彭咸都是作为屈原效法的榜样出现,反映出屈原在人生不同阶段一以贯之的理想和追求。

和《离骚》、《天问》的鸿篇巨制相比,《九章》每篇作品文字量不大,篇幅较短。由此而来,屈原在运用历史传说时将它们浓缩,以最精练的文字加以叙述,见不到《离骚》、《天问》中大段的历史传说。

《九章》的历史传说绝大多数都很简短,但也有个别例外,那就是《惜往日》所载的介子推传说:

介子忠而立枯兮,文君寤而追求。封介山而为之禁兮,报大德之优游。思久故之亲身兮,因缟素而哭之。

这是《九章》中唯一叙述得最为详细的历史传说,但所述内容限于介子推死后发生的事情,即晋文公的追悔、哀悼,而对介子推伴随重耳流亡的经历,却没有直接提到。屈原对介子推传说之所以采用这种处理方式,有他特殊的寄托。《惜往日》是屈原的绝命辞,篇末称:“不毕辞而赴渊兮,惜壅君之不识。”他已经下定自杀的决心,令诗人惋惜的是楚王被人蒙蔽,并不真正理解他。晋文公是在介子推死后“缟素而哭之”,悼念死者并且追悔自我。屈原对这个情节着意叙述,寄托的是这样一种期待,希望自己死后楚王也能像晋文公一样进行反思追悔,还诗人一个清白。当然,这只是一种潜在的隐秘心理,并没

有公开流露出来。

二、浪漫想象的多层现实寄托

《九章》除了大量运用历史传说,还有许多浪漫的想象,其中包括虚构神庭、神灵占梦、作者神游等多种形式,展现出多姿多彩的浪漫画面,也寄托了诗人在人生不同阶段的体验和感受。

《惜诵》的写作时间和《离骚》相去不远,都作于屈原遭谗被疏期,其中出现的浪漫情节,可以和《离骚》的相关段落进行印证。《惜诵》开始一段是呼唤众神组庭审判:

所作忠而言之兮,指苍天以为正。令五帝以折中兮,戒六神使向服。
俾山川以备御兮,命咎繇使听直。

诗人在想象中组建起一个最权威的法庭,五帝是终审法官,六神参与对质,山川之神备列而待,尧舜时期的著名大法官皋陶亲自聆听。法庭组成人员除皋陶外,其余都是神灵。法庭庄严神圣,诗人在想象中借助神灵和古代先贤的力量,来审理现实生活中的纠纷。但是,作者所请的法庭成员并没有在作品中直接出现,他们仿佛是在冥冥之中聆听诗人的申诉。抒情主人公的诉讼词很长,反复申诉的都是自己如何对君主竭忠尽诚,但却得不到君主的理解,反而招致馋谀小人的诽谤,使自己陈志无路,控告无门。从抒情主人公的申诉来看,他所组建的是一个道德法庭,所要审理的是关乎忠奸、善恶、是非的问题,实际是屈原本人在鸣冤叫屈,控诉社会的不公正。请众神组庭审判的虚构是浪漫的,所要表达的思想感情却是现实的,是把作者的现实诉求置于浪漫的背景之下。

《惜诵》的众神组庭审判情节和《离骚》的抒情主人公向重华陈辞相似,都是诗人独自倾诉,对方并没有直接出场,也没有得到明确的回应。稍有不同的是,向重华陈词主要是追溯历史上的兴衰成败,提到一系列历史传说,然后才陈述诗人本身的遭遇;而《惜诵》的众神组庭,抒情主人公反复申诉的都是自身的坎坷。

《惜诵》还有厉神占梦情节：

昔余梦登天兮，魂中道而无杭。吾使厉神占之兮，曰有志极而无旁。终危独以离异兮，曰君可思而不可恃。故众口其铄金兮，初若是而逢殆。惩于羹者而吹齏兮，何不变此志也？欲释阶而登天兮，犹有曩之态也。众骇遽以离心兮，又何以为此伴也？同极而异路兮，又何以为此援也？

梦中登天而中道无法渡过，杭，指渡过去。这个梦是象征性的，登天，指到达楚王身边。中道无杭，指中道受阻。厉神针对这个梦象所作的解说，一是指出君主不可依赖，二是屈原得不到朝臣的协助，无法达到预期目的。因此，他劝屈原改弦更张，不要重蹈覆辙。厉神占梦所反映的是屈原的现实困惑，是对未来人生道路的求索。厉神否定了屈原以前的做法，但并没有给他指出一个明确的去向。

厉神所作的回答，合乎它自身的属性。《左传·昭公七年》记载：“鬼有所归，乃不为厉。”这句话出自郑子产之口，他把厉说成是无家可归之鬼。他的概括是准确的，反映的是先秦时期的普遍观念。同篇记载，晋平公病重期间梦见黄熊入于寝门，郑子产在解释这个梦象时指出，鲧死后化为黄熊，历代享受祭祀。晋国作为盟主而不祭祀鲧，使他成为无所归依的厉鬼，因此作祟。于是晋国祭祀鲧，晋平公康复。《礼记·祭法》记载，天子立七祀，其中有泰厉。诸侯有公厉，大夫有族厉。天子、诸侯、大夫，分别祭祀自己管辖范围内的无所归依之鬼，防止它们作祟。厉神本身是没有归宿的鬼，它连自己的安身立命之处都不存在，怎么能期待它为屈原指出明确的人生选择呢？抒情主人公请厉神占梦是失败的，并没有得到明确的指点。《惜诵》中的厉神占梦，和《离骚》巫咸之占情节相近，但是，巫咸之占给出了抒情主人公明确的答案，劝主人公周流升降，寻求明主。

《惜诵》出现的众神组庭、厉神占梦，反映的是屈原遭谗被疏期的心态：一方面极力表白自己对君主的忠诚，同时对未来人生道路的选择徘徊彷徨，举棋不定，处于困惑状态。

《涉江》有如下浪漫的形象：

世溷浊而莫余知兮，方高驰而不顾。驾青虬兮骖白螭，吾与重华游兮瑶之圃。登昆仑兮食玉英，与天地兮同寿，与日月兮齐光。哀南夷之莫吾知兮，旦余济乎江湘。

诗人深感世俗混浊，无人了解自己，因此要远游高驰。他幻想自己驾龙车，与南楚大神结伴出游，到长满玉树琼林的昆仑仙境，去过神仙的生活。在那里不但可以摆脱世道混浊的困扰，而且可以超越个体生命的有限性，成为与天地日月永存的神仙。诗人的想象极其浪漫，但现实结局非常悲惨。他未能远走高飞，而是被流放到根本无法和当地居民相沟通的偏僻荒凉之地。昆仑神境和南夷之地，一个是浪漫境界，一个是现实归宿；一个在神界，一个在僻远之处；在昆仑仙境有南楚大神虞舜相伴，流放之地的居民却无法理解自己，二者相比有天壤之别。这里出现的浪漫境界，是为抒发屈原的人生跌落之感所设的铺垫，凸显的是理想与现实之间巨大的反差、无法调合的矛盾。

作于流放后期的《悲回风》也出现浪漫的画面：

上高岩之峭岸兮，处雌霓之标巅。据青冥而摅虹兮，遂倏忽而扞天。吸湛露之浮源兮，漱凝霜之雰雰。依风穴以自息兮，忽倾寤以婵媛。

诗人想象自己登上高峻的崖岸，来到霓虹的最顶端。他依凭天空腾虹而上，忽然之间手竟然摸到青天。他吸入浓重的露水，用纷飞的凝霜漱口。诗人进入的是远离世俗的天国，是冰清玉洁、一尘不染的神境。它的高远、洁净与混浊的人间不可同日而语，完全属于两个世界。但是，好景不长，“依风穴以自息兮，忽倾寤以婵媛”，正值他倚着风穴休息时，忽然偏侧而醒，不由得因悲伤而喘息，原来刚才的情景不过是一场梦。风穴，传说中的风源。《淮南子·墜形训》有“暮宿风穴”之语，高诱注：“风穴，北方寒风从地出也。”风穴是风的发源之处，自然不是静息的场所，难怪抒情主人公会偏侧而醒，是被强大风力冲击的结果。婵媛，悲伤之象，《哀郢》有“心婵媛而哀伤”之语，《离骚》也有

“女嬃之婵媛”的句子。《悲回风》所出现的上述浪漫境界,是诗人为寻求精神解脱而想象出来的,把它描写得极其美好。正因为如此,一旦从梦中惊醒,离开那个幻想的境界,给人造成的失落也就越大。上述浪漫境界的营造,反映的是诗人找不到归宿的精神苦闷。在此之后,又有诗人在想象中登昆仑观江水,并在时间隧道中逆行追溯古代先贤的情节,表现的仍然是无所适从的困扰。在《悲回风》这篇作品的结尾,历史传说和浪漫的想象结合在一起,具有相同的现实承载,都是反映屈原在流放后期无路可走的苦闷、无法解脱的烦恼。

历史传说和浪漫想象,是屈原在《九章》中抒发自己现实人生体验和感受所展开的双翼,它们强化抒情的力度,拓展批判现实的深度和广度。同时,还使抒情和叙事更加有机地结合,避免了抒情的抽象空洞。

第四节 同类意象的演变和重构

《离骚》和《九章》各自都由庞大的意象群落组成,意象是作品的基本元素。《离骚》和《九章》有许多同类意象,它们在两部作品中都存在。《九章》除《橘颂》和《惜诵》外,其余篇目的创作年代均晚于《离骚》,对于这些篇目,可以把它们和《离骚》中的同类意象加以对比,从而梳理出从《离骚》到《九章》某些意象的演变趋势。

一、香花芳草意象的扩展

香花芳草是《离骚》意象群落的望族,出现的频率极高。《离骚》的抒情主人公以多种方式与香花芳草发生关联,用它们来象征本身高远的理想、峻洁的人格。《离骚》有时也把人直接写成香花芳草,采用的是指代的手法。如:“昔三后之纯粹兮,固众芳之所在。杂申椒与菌桂兮,岂维纫夫蕙茝。”三后指夏禹、商汤、周文王。屈原在这里用香花芳草指代夏、商、周明君所招纳任用的贤臣。再如:“余既滋兰之九畹兮,又树蕙之百亩。畦留夷与揭车兮,杂杜衡与芳芷。”抒情主人公用培育香花芳草指代培养贤才,各种香花芳草是贤才的化身。

《离骚》中不乏以香花芳草指代贤才的诗句,至于抒情主人公本身,他虽然以多种方式与香花芳草发生关联,但没有把自己直接写成是香花芳草,没有把香花芳草说成就是抒情主人公的化身。到了《九章》,情况开始发生变化,香花芳草和抒情主人公的关联较之《离骚》更加切近。《思美人》有如下一段:

芳与泽其杂糅兮,羌芳华自中出。纷郁郁其远承兮,满内而外扬。
情与质信可保兮,羌居蔽而闻章。

对于这句诗,王逸逐句作了解释:

正直温仁,德茂盛也。生含天资,不外受也。法度文辞,行四海也。
修善于身,名誉起也。言行相副,无表里也。虽在山泽,各宣布也。

王逸的解释并不是每句都很确切,但他对诗句所作的认定很明确,把它看作是屈原的自况,是在进行自我表现。后来古今注家在对这几句诗进行解释时,都把它看作是诗人的自我刻划。那么,他如何刻划自己呢?从诗的用词可以看出,他把自己比作香花。“芳与泽其杂糅”,芳,指芳香;泽,指膏泽、润泽。“芳与泽其杂糅”,指芳香而又润泽,正是香花的形态。接下的诗句全是按照香花芳草的属性、功能来渲染表现对象的美好无比:芳香从花朵中溢出,飘到远方,因为保持着真实和天性,虽然居于偏僻之地受到障蔽,但仍然会美名远扬。这几句诗是按照香花的属性功能赞美自己,句句是在描写香花,句句又都是在刻划诗人本身。人与花,花与人,在这里已经浑然不分,融为一体。《思美人》作于屈原贬谪汉北途中,因此,诗中有“羌居蔽而闻章”之语,是诗人自身遭遇的现实写照。

抒情主人公直接把自己说成是芳草,这类诗句在《惜往日》中也可以见到。诗中写道:

临沅湘之玄渊兮,遂自忍而沉流。卒没身而绝名兮,惜壅君之不昭。

君无度而弗察兮，使芳草为薺幽。

《惜往日》是屈原的两首绝命辞之一，他当时已经下定自杀的決心，所采取的方式是投身玄渊，即投水而死。这几句诗前面明示自己要自忍沉流，后面又称“使芳草为薺幽”。薺，本指湖泽，这里指水域。屈原把自己所要自沉的水域称为“玄渊”，指的是水很深。后面所说的“薺幽”，也是指很深的水。这几句诗首尾照应，薺与渊相应，都是指水域。幽与玄相应，都是指水的深度很大。前面是屈原表示要自投玄渊，后面说芳草沉到水的深处，明显是屈原把芳草当作自己的化身来加以显现。

《惜往日》还写道：

芳与泽其杂糅兮，孰申旦而别之？何芳草之早殒兮，微霜降而下戒。

第一句诗提到“芳与泽其杂糅兮”，第三句提到芳草，显然，第一句的描写对象是芳草，它芳香而润泽。这几句诗的大意是：芬芳润泽的香草，谁能从下午到日出就能加以辨别？为什么芳草短命夭折，那是降霜对它的摧残。申，古人以地支记时，指15时至17时。旦，指日出、清晨时节。申旦，指很短的时间。这里是以芳草无人识，最终在严霜降临时夭折，指代屈原本人不被楚王理解，最终饮恨自杀。芳草是诗人的化身，是诗人的自况。

《思美人》、《惜往日》在用香花芳草直接指代屈原本人时，两次出现“芳与泽其杂糅兮”之语，用它来描绘香花芳草的芬芳润泽。这句诗在《离骚》中已经出现过：

高余冠之岌岌兮，长余佩之陆离。芳与泽其杂糅兮，唯昭质其犹未亏。忽反顾以游目兮，将往观乎四荒。佩缤纷其繁饰兮，芳菲菲其弥章。

从上下文的语境判断，“芳与泽其杂糅兮，唯昭质其犹未亏”，指的应该是抒情主人公的佩饰。这两句诗前面一句是“长余佩之陆离”，后面的两句诗道出佩饰的美好属性。最后两句“佩缤纷其繁饰兮，芳菲菲其弥章”，更明确“芳与泽

其杂糅”指的是抒情主人公的佩饰。

对于抒情主人公的佩饰,《离骚》在“芳与泽其杂糅”段落之前反复提及。“扈江离与辟芷兮,纫秋兰以为佩”,佩饰是用兰草纽结而成。抒情主人公在香木根上缠结白芷,把薜荔的花心串连起来,用菌桂联缀蕙草,编成长长的绳条。上述物品均是以香花芳草为原料,把它作为自己的佩饰。

《离骚》的抒情主人公是以香花芳草为佩饰,在对它进行描写时用的是“芳与泽其杂糅”这句诗。《离骚》是用佩饰的芳香与润泽,象征抒情主人公峻洁的人格;是用香花芳草制成的佩饰,间接表现抒情主人公的超凡脱俗,与众不同。到了《九章》的《思美人》和《惜往日》中,“芳与泽其杂糅”之语不再是用来描写抒情主人公的佩饰,而是直接用于描写诗人本身;不是通过香花芳草编结而成的佩饰来象征抒情主人公的人格,而是直接把作者本人描写成香花芳草。和《离骚》相比,《九章》上述写法使得诗人与香花芳草的关系更为切近,以至于达到合二为一,彼此不分的地步。

《离骚》中的“芳与泽其杂糅”之语用于对佩饰的描写,是赞美用香花芳草编结的器物。到了《九章》中,“芳与泽其杂糅”不再是用于描写佩饰,而是直接用于描写作为诗人化身的香花芳草。尽管如此,《九章》在运用“芳与泽其杂糅”之语时,并没有与香花芳草编织的佩饰彻底脱离,而是还保留一定的关联。

《思美人》在“芳与泽其杂糅”之前是这样一段文字:

揽大薄之芳茝兮,搴长洲之宿莽。惜吾不及古人兮,吾谁与玩此芳草。解篇薄与杂菜兮,备以为交佩。佩缤纷以缭转兮,遂萎绝而离异。吾且儵徊以娱忧兮,观南人之变态。窃快在中心兮,扬厥凭而不俟。

诗人撷取林中的芳茝、水中高地上的宿莽。他感慨不与古人同时,无人与他赏玩芳草。他去掉篇薄与杂菜一类普通野草,用香花芳草编结佩饰。各种佩饰缠绕在周身,但它却枯萎而离开自己。萎绝,曾出现在《离骚》:“虽萎绝亦

何伤兮，哀众芳之芜秽。”萎绝，指自然枯萎、凋零。《思美人》所说的萎绝，指用香花芳草编结的佩饰逐渐干枯而脱落。有感于此，他要排遣心中的抑郁，纵情宣泄愤懑之情。至此，有关佩饰的叙述已经结束，下面出现的“芳与泽其杂糅”一段转入对诗人自身的直接描写。在《思美人》中，“芳与泽其杂糅”之语与佩饰保持着前后相承的关系，有关佩饰的语境依然存在，只是不再与“芳与泽其杂糅”之语发生直接关联。

《惜往日》在“芳与泽其杂糅”一段文字之后是如下诗句：

谅聪不明而蔽壅兮，使谗谀而日得。自前世之嫉贤兮，谓蕙若其不可佩。妒佳冶之芬芳兮，媼母姁而自好。虽有西施之美容兮，谗妒入以自代。

这段文字中是以香草所制的佩饰指代贤人，前面的“芳与泽其杂糅”之语虽然与佩饰没有直接关联，但是，前后的语境相承续，“芳与泽其杂糅”与有关佩饰的话语呈现出若即若离的关系。

通过以上梳理可以看出，《思美人》、《惜往日》把《离骚》中用于描写佩饰的“芳与泽其杂糅”之语，转用到对诗人自身的直接刻画，由状物转到描写人。在此过程中，有关佩饰的话语或置于“芳与泽其杂糅”的段落之前，或者缀于后面，从中可以看出《思美人》、《惜往日》香花芳草意象脱胎于《离骚》的痕迹。

在《离骚》中，屈原通过用香花芳草编织的佩饰象征抒情主人公峻洁的人格，作品主人公和香花芳草虽有联系，却是分立的。到了《九章》中，诗人直接以香花芳草的形态出现，香花芳草是诗人的化身，人与香花芳草合二为一，难分彼此。这是《离骚》香花芳草意象的进一步扩展和延伸。在《思美人》中，诗人作为香花芳草出现，在表达方式上还不是十分显豁，而到了《惜往日》中，诗人作为香花芳草出现，已经表现得极其明显，并且反复出现两次。从《离骚》到《思美人》、再到《惜往日》，诗人与香花芳草的关联越来越切近。香花芳草作为诗人的化身出现，这个进程从屈原贬谪期创作的《思美人》发轫，到他的绝命辞《惜往日》最终完成，经历了一

个演进的过程。

二、时间意象的演变

无论是《离骚》，还是《九章》那些作于《离骚》之后的篇目，时间意象出现的频率都较高，在作品中的分布比较密集。从《离骚》到《九章》那些晚于《离骚》的作品，时间意象也发生明显的演变，体现在以下几个方面。

第一，对时间的感受有短暂与漫长的差异。

在《离骚》这部作品中，抒情主人公总的感受是时光荏苒，光阴似箭。有感于此，甚至出现这样的想象：“吾令羲和弭节兮，望崦嵫而勿迫。”幻想太阳车的御手停顿下来，使时间停止流逝，延续时间的长度。

在《九章》那些后于《离骚》的作品中，偶尔也可以见到慨叹时光流逝过快、时光有限，如《悲回风》：“岁晷晷其若颓兮，时亦冉冉而将至。”这是说岁月流逝如同物体坠落，一年的季节就要到尽头。这类感慨在《九章》中极其罕见，大量出现的是嫌时间的流逝太慢，使人感到漫长。

《思美人》：“开春发岁兮，白日出之悠悠。”白日出之悠悠，意谓春天白昼漫长，好像太阳的运行很缓慢。《怀沙》写道：“滔滔孟夏兮，草木莽莽。”这是说阴历四月的初夏季节，白昼的时间特别长。中国处于北半球，春夏两季昼长夜短。《思美人》、《抽思》所反映的是客观事实，是物理时间的属性，同时也是诗人的心理感受。

《九章》中后于《离骚》的作品，还可以见到这样的时间意象，即物理时间和心理时间的悖反。《抽思》写道：“望孟夏之短夜兮，何晦明之若岁。”孟夏夜短，这是物理时间。可是，诗人却感到孟夏之夜特别漫长，好像足有一年，心理时间与物理时间构成极大的反差。

《九章》中晚于《离骚》的作品，诗人总的感觉是时间漫长，无论是白天，还是黑夜，诗人都慨叹时间流逝太缓慢。这种感觉是由作者心态造成的。《悲回风》写道：“涕泣交而凄凄兮，思不眠以至曙。终长夜之漫漫兮，掩此哀而不去。”诗人之所以感到黑夜漫长，是因为他处于愁苦悲哀之中。愁苦知夜长，这是人的普遍感受。《九章》那些晚于《离骚》的作品，都写于屈原的贬谪和流放期，抑郁的心态使他度日若年，因此，无论白天还是黑夜，都觉得很

漫长。

第二,生命活动节拍有急与缓的不同。

《离骚》的抒情主人公有感于时间短暂、人生有限,所以,绝大多数情况下都是汲汲惶惶,唯恐不及,行动的节拍很快,有着强烈的时间紧迫感。《九章》中晚于《离骚》的作品,所出现的人的快节奏的活动极其罕见,绝大多数都是行动迟缓,徘徊犹疑,造成这种状况的原因是多方面的。

首先,怀土恋乡情结使他在踏上流放之路时行动迟缓,不忍离去。《哀郢》写道:“楫齐扬以容与兮,哀见君而不再得。”《涉江》写道:“船容与而不进兮,淹回水而凝滞。”这两首诗都作于流放期间,其中都出现容与一词,指的是徘徊不进。屈原展示的是船行缓慢,传达的是诗人本身迟回不前的心态。踏上的是流放之路,必然是慢节奏的行进方式,沉重的心理负担无法快速前进。

其次,慢节奏的行动步调,是因为诗人处于徘徊彷徨之中。《思美人》写道:“吾且儵傺以娱忧兮,观南人之变态。”这首诗写于贬谪汉北途中。诗人徘徊不前,为的是排遣内心的忧愁。《悲回风》写道:“终长夜之漫漫兮,掩此哀而不去。寤从容以周流兮,聊逍遥以自恃。”这里的逍遥,是指缓慢地行动;周流,指徘徊。诗人是以缓慢徘徊的方式自持,用以排闷遣怀。《抽思》写道:“低回夷犹,宿北姑兮。烦冤瞫容,实沛徂兮。”诗人徘徊不前,是因为烦躁郁闷,期待尽快离开贬谪地。《九章》中出现的儵傺、周流、低回、夷犹,都是彷徨迟疑之象,是苦闷心理的产物。

第三,追昔思往意识有强弱之别。

《离骚》以及《九章》那些晚于《离骚》的作品,其主人公都是立足当下而回顾历史,带有明显的以古代圣王为法的倾向。《离骚》多次提到以往历代明君,赞扬他们的美政嘉行,屈原对他们心向往之。尽管如此,《离骚》还没有明显流露出未逢盛世、未能与古代圣人共处的遗憾。《九章》晚于《离骚》的作品,则表现出更加强烈的追昔思往意识。《思美人》写道:

揽大薄之芳茝兮,搴长洲之宿莽。惜吾不及古人兮,吾谁与玩此

芳草。

诗人因不能与古代圣贤共同欣赏芳草而遗憾,为自己未能生活在古代盛世而惋惜,流露出明显的今不如古的感慨。诗人不能与古代圣贤同游,有一种无可名状的孤独感。《怀沙》写道:

重仁袭义兮,谨厚以为丰。重华不可逢兮,孰知余之从容!古固有不并兮,岂知其何故!汤禹久远兮,邈而不可慕。

诗人以贤臣自命,但没有遇到虞舜那样的圣君,以至于没有人理解他。对于这种圣君贤臣无法遇合的现象,诗人感到困惑。更令他悲哀的是,由于相隔时代遥远,像商汤、夏禹那样的圣君,根本无法依恋。慕,指的是依恋。《孟子·万章上》:“人少则慕父母,知好色则慕少女。”《韩非子·六反》:“昔晋文公慕于齐女而忘归。”慕,指的都是依恋。《思美人》、《怀沙》中,诗人因为无法和古代圣君相遇而惋惜,表达的是对现实的彻底绝望,是用历史来否定现实。这种对现实彻底否定和绝望所采用的方式,对后来的辞赋作品有深远影响。庄忌的《哀时命》称:“哀时命之不及古人兮,夫何予生之不遭时。”董仲舒《士不遇赋》也写道:“生不丁三代之隆盛兮,而丁三季之末俗。”生不逢时的感慨,寄托在对古人的追思中,继承的是《九章》的传统。

第四,未来意识有迷惘与恐惧之分。

《离骚》的抒情主人公远游求女、叩天庭、游神境,上下求索,对未来流露出迷惘困惑。《九章》晚于《离骚》作品所流露的未来意识已经不限于迷惘困惑,而是充满恐惧,这从《悲回风》的两句诗看得很清楚:“吾怨往昔之所冀兮,悼来者之愁愁。”诗人怨恨自己以往的希冀,因为它期望值过高,同时又对未来充满恐惧和伤悼。这两句诗出现的是三维空间,诗人立足当下,回顾以往,展望未来。回顾以往埋怨自己,已是往者不可谏。展望未来又充满伤悼恐惧,对未来也不抱任何希望,是“来者不可待”。

未来可以期待还是不可期待,是先秦时期的重要话题。《论语·微子》有

如下记载：

楚狂接舆歌而过孔子曰：“凤兮凤兮，何德之衰！往者不可谏，来者犹可追。已而已而，今之从政者殆而！”

接舆是一位楚地狂士，他在劝说孔子改弦易辙时，一方面承认“往者不可谏”，即已经过去的无法挽回，另一方面又强调“来者犹可追”，未来还可以补救。到了《庄子·人间世》，狂接舆的这两句歌词被改造成“来世不可待，往世不可追也”，以往无法挽回，来世不可期待，对过去未来都已经绝望，充满人生的幻灭感。《悲回风》所说的“吾怨往昔之所冀兮，悼来者之愁愁”，和《庄子·人间世》所载的狂接舆歌相近，对未来充满恐惧，不抱希望，流露出屈原对现实的彻底绝望，对未来的心灰意冷，显示的是末世情调，是由人生末日引发出来的悲叹。庄忌《哀时命》云：“往者不可扳援兮，徠者不可与期。”这两句诗可以说是《悲回风》时间意识的历史回响。

三、媒介意象的重铸

《离骚》在叙述抒情主人公远游求女时出现多种媒介，它们作为沟通抒情主人公与所求之女的使者出现。《九章·思美人》也有媒介意象出现，《抽思》又提到媒介。把这两篇作品出现的媒介意象与《离骚》相比，可以看出二者之间明显的差异。

第一、所出现的媒介角色不同。

《离骚》作为求婚使者出现的有雷神兼云神丰隆，有鸩鸟、雄鸠，归纳起来有三类角色，一类是自然神，一类是飞鸟，一类是传说中的历史人物蹇脩。头两类媒介在《思美人》当中也都出现，诗人提到丰隆、归鸟。就此而论，《思美人》的媒介角色和《离骚》有相通之处。

《思美人》中还有一类媒介，它们是由植物承担：

令薜荔以为理兮，惮举趾而缘木。因芙蓉而为媒兮，惮褰裳而濡足。

薜荔、芙蓉属于芳草香花,由它们充当媒介,这在《离骚》中是见不到的,抒情主人公没有赋予它们这方面的使命,而是另有承担。《离骚》在叙述抒情主人公制作佩饰时提到“贯薜荔之落蕊”,把薜荔的花心串联起来,作为佩饰的一部分。薜荔是抒情主人公身上佩带之物的组成部分,而佩饰又和抒情主人公的求女有关。抒情主人公为求女作准备时,“折琼枝以继佩”,折下玉树枝对原来的佩饰加以增益,以便赠给所求之女。“解佩纕以结言”,是说解下佩饰交给对方以订亲。对于抒情主人公佩饰的最初制作,《离骚》有具体叙述,其构成因素就包括薜荔,而且是薜荔的精华部分,是它的花蕊。当抒情主人公把经过美化的佩饰作为求女礼品时,其中也有薜荔的成分。在《离骚》中,薜荔是抒情主人公求女礼物的构成要素,到了《思美人》中却被诗人视为传达信息的媒介。《思美人》的薜荔被定为媒介,是对媒介意象的重铸,是通过薜荔功能的延伸实现的。

《思美人》中作为媒介出现的还有芙蓉,即荷花。《离骚》也提到荷花:“制芰荷以为衣兮,集芙蓉以为裳。”抒情主人公用菱叶荷叶为上衣,集结荷花作为下装,即裙子。《离骚》中的荷花作为抒情主人公的服装出现,和求女没有直接关联。到了《思美人》中被视为媒介,对荷花赋予它前所未有的功能,同样是媒介意象的重铸。

《离骚》中作为媒介出现的有神灵、有飞鸟、有历史传说人物,作者的想象很新奇,把神灵、飞鸟都加以拟人化处理,是从生命一体的层面加以沟通。《思美人》的媒介除了神灵和飞鸟,又增加了薜荔、荷花。把香花芳草作为可以传达信息的媒介看待,这种想象更加大胆和新奇,不但用生命一体的理念贯通人和神、人和动物,而且还贯通人和植物,赋予植物以人的属性。

第二、人与媒介之间的关系呈现出不同的状态。《离骚》的求女段落明确地展示出抒情主人公与求婚媒介之间的关系:在向宓妃求婚过程中,作为婚姻媒介出现的丰隆、蹇脩都听从抒情主人公的调遣,只是由于宓妃傲慢无礼,这次求女以失败告终。在决定求取有娥氏之女的时候,出现两位飞鸟使者,鸩鸟和鸩鸟。抒情主人公对鸩鸟传达的指令遭到拒绝,同时又嫌雄鸩过于轻佻而不肯任用。在这两次求女过程中,求婚使者多数听从抒情主人公的调遣,它们是抒情主人公驾御的对象。尽管有的媒介并不称职,但毕竟在为抒

情主人公服务。从抒情主人公方面来看,为求女相继派出一批又一批使者,他对求女是有热情的,尽量利用求婚媒介,发挥它们的作用。在打算求取有虞氏之二姚时,他感到遗憾的是“理弱而媒拙兮,恐导言之不固”,即求女使者的能力不够,难以担此重任。

《思美人》中人与媒介呈现出另一种关系:

媒绝路阻兮,言不可结而诒。……愿寄言于浮云兮,遇丰隆而不将。
因归鸟而致辞兮,羌宿高而难当。

诗人希望浮云为他传达信息,但云神兼雷神丰隆不肯承担。想要通过飞鸟致辞,却因为它栖息在高处而难以担当。同是丰隆,同是飞鸟,在《离骚》中多数听从抒情主人公调遣,在《悲回风》中却全都不肯为诗人服务,采取不肯合作的态度。《离骚》的抒情主人公有多种媒介可供利用,《思美人》中却是没有听从诗人指挥的媒介,所慨叹的“媒绝路阻”状态无法改变。《思美人》在重铸媒介意象时,在具体描写中暗示出它们的不肯为用。寄言于浮云,浮云本身漂泊无根,没有固定的去向,媒介本身的可信性就值得怀疑,因此出现丰隆拒绝承担传递信息的情节。“因归鸟而致辞”,在现实生活中,“鸟飞倦而知还”,归鸟是飞行疲倦、需要休息的鸟,它怎能充当传达信息的使者呢?所以,下面出现“羌宿高而难当”的情节,它在高树上栖息,难以承担此任。诗人似乎是在漫不经心之间,把浮云、归鸟的不可依赖巧妙地暗示出来,浮、归二字是画龙点睛之笔。

《思美人》还展示出诗人与媒介的另一种关系:

令薜荔以为理兮,惮举趾而缘木。因芙蓉而为媒兮,惮褰裳而濡足。
登高吾不说兮,入下吾不能。固朕形之不服兮,然容与而狐疑。

在这段文字中,诗人明确昭示,并不是没有媒介可供利用,而是诗人不敢利用,也不想利用。薜荔攀附在树上,荷花生在水中,诗人既不愿意缘木登高,又不想入水濡足,只好听任媒介派不上用场,把它们闲置起来。而在《离骚》

中,抒情主人公却是相继派出几批使者,和《思美人》主角的心灰意冷形成鲜明的对照。

从《离骚》到《思美人》,媒介意象经历了一个重铸的过程。在《离骚》中,抒情主人公和他所要利用的多数媒介都有能动性,能够进行合作,抒情主人公有能力驾御媒介。而到了《思美人》中,或是媒介拒绝诗人的调遣,不肯为他服务;或是诗人面对媒介没有任何能动性。无论哪种情况,人和媒介都是疏离的,无法进行合作。《抽思》也写道:“既茝独而不群兮,又无良媒在其侧。”还是慨叹没有媒介可供利用,相比于《离骚》所说的“理弱而媒拙”显得更加可悲。

《思美人》对媒介意象的重铸,是经历两个途径实现的:一是增加《离骚》所没有出现的媒介角色,二是改变人与媒介之间的关系。前一种做法使媒介意象出现量的变化,后一种做法则是对原有媒介意象的颠覆和解构,使媒介意象的内涵发生根本性质的改变。

四、悖反型意象群的新构

所谓悖反型意象群,是指把两种或多种相反的事象排列在一起,每两类事象之间形成鲜明的对照,构成相互悖反的关系。相次排列的两类事象在性质上格格不入,彼此对立,呈现的是冰炭同炉而又水火不相容的形态。

这种悖反型的意象群在《离骚》中已经出现,主要取象花草和历史典故。先看取象于花草的悖反型意象:

户服艾以盈要兮,谓幽兰其不可佩。……苏粪壤以充帙兮,谓申椒其不芳。

抒情主人公假托巫咸之口,列举两组黑白颠倒的事象以批判现实:人们把艾草缠满腰间,反而说幽兰不可佩带;用粪土塞充荷包,反而说申椒不香。在所列举的四个事象中,有三个取象于植物。再看下面几句:

兰茝变而不芳兮,荃蕙化而为茅。何昔日之芳草兮,今直为此萧

艾也。

这几句诗全是以花草为喻：香花变得不香，芳草化为茅草和萧艾，不再有芳香。诗人用香花芳草向反面的变化，比喻本来有美好品质的人变得丑恶污秽。

再看取象于历史典故的悖反型意象群：

夏桀之常违兮，乃遂焉而逢殃。后辛之菹醢兮，殷宗用而不长。汤禹俨而祗敬兮，周论道而莫差。

这个意象系列每两句为一组，表达一种意义。前两组是说君主拒谏违理亡国，后两句是说恭敬守道兴邦，是以夏、商、周三代兴亡的历史故实作为依据加以昭示。

《九章》中晚于《离骚》的作品，同样可以见到悖反型意象，但较之《离骚》又有新的发展，主要体现在两个方面：

第一，《九章》的悖反型意象在取材时范围更加广泛，不限于花草和历史典故。《涉江》乱辞写道：

鸾鸟凤皇，日以远兮；燕雀乌鹊，巢堂坛兮。露申辛夷，死林薄兮，腥臊并御，芳不得薄兮。

这段乱辞按其取材可分为两部分，前一部分以飞鸟为喻，后一部分以草木为喻。鸾鸟凤凰是俊鸟，与之相对的燕雀乌鹊是凡鸟。俊鸟远离而凡鸟进入庙堂，暗示贤臣被疏远而奸佞小人受重用。在后一部分，露申辛夷是芳草，腥臊代指各种恶草，同样分别指贤臣和奸佞。和《离骚》相比，这组悖反型意象不但取材于草木，而且取材于动物，把更多的物类纳入意象群之中。《悲回风》写道：

鱼菹鳞以自别兮，蛟龙隐其文章。故荼荠不同亩兮，兰茝幽而独芳。

这里也是同时取象于动物和植物。前两句取象于水族动物，把鱼和蛟龙相对

比。后两句取材于植物,先是指出荼苦荠甜,因异类而不同亩,后面又突出芳草的独特香气。

第二,《九章》的悖反型意象群篇幅明显加大,从而增强了抒情力度,对比效果更加鲜明。《怀沙》是屈原的绝命辞,其中出现的悖反型意象,在规模上超出屈原以往任何作品,《怀沙》写道:

玄文处幽兮,矇眊谓之不章;离娄微睇兮,瞽以为无明。变白以为黑兮,倒上以为下。凤皇在笱兮,鸡鹜翔舞。同糅玉石兮,一概而相量。

这里出现的悖反型意象有的取材于人世,有的取材于禽鸟,还有的取材于玉石,范围很广泛。同时,所表达的意义也更为丰富。开头四句是批判世俗的无视客观存在,以有若无,视而不见。中间四句是批判现实的黑白颠倒,以凤凰和鸡鸭的生存状态为喻。最后两句是批判现实的是非混淆,不辨玉石。这三层意义交织在一起,形成一股强大的合力,对现实的批判极其深刻,诗人的愤懑和悲哀也抒发得淋漓尽致。

第三,《九章》的悖反型意象群,在结构及形态上变得更加灵活多样。《离骚》中悖反型意象群,基本上是每两个或四个意象为一组,形成整齐的前后对应关系,每个意象群所采用的句式也大体一致。《九章》的悖反型意象群则出现一些变化,主要体现在变整一有序为参差不齐。如前面所举《悲回风》的句子:“故荼荠不同亩兮,兰茝幽而独芳。”荼荠不同类,而兰茝和荠属于一类,但是,诗人却把不属于同类的荼和荠放置在一个句子中,而把和荠同类的兰茝单独组织在另一个句子中,上下句所构成的不是整齐对应的关系。再如上面所引《怀沙》的悖反型意象群,并不是用某种句式一以贯之,而是使用多种句式,时有变化。再看《惜往日》如下一段:

自前世之嫉贤兮,谓蕙若其不可佩。妒佳冶之芬芳兮,媼母姣而自好。虽有西施之美容兮,谗妒入以自代。

从总体上看,这是一个悖反型意象群。可是如果仔细加以审视,会发现并不

是每一组都是相反意象整齐相对,而是参差错落,形成不太严格的对应关系。同时,所用的句式也多有变化,没有采用固定的结构模式。

从《离骚》到《九章》中晚于《离骚》的作品,悖反型意象群的变化是明显的,《九章》相关作品的悖反型意象群相对于《离骚》而言,在很大程度上是一种新构,从形态到结构都有许多新的特点。悖反型意象群的新构,主要体现在屈原流放期的作品中,尤其是他的两首绝命辞《怀沙》和《惜往日》,在结构及形态上的灵活多变更明显,它是屈原在生命终结期抒情的需要,也是这种悖反型意象群新构的完成。

屈原之后,悖反型意象群继续在楚辞作品中出现。《卜居》是后人为悼念屈原而作,其主体部分是屈原向郑詹尹的长篇发问和倾诉,全是由悖反型意象组成,其中询问句式的悖反型意象八组,每组两句。揭露世道不公的三组,每组两句。全篇是一个庞大的悖反型意象群,采用的是铺陈扬厉的笔法,更近于赋体。到了贾谊的《吊屈原赋》,这种悖反型意象群又重新以浓缩的形态出现而放在作品的结尾,恢复了它的骚体特征。

第十六章 楚地的神弦曲 ——《九歌》

《九歌》是一组祭祀歌诗的名称。《九歌》之名,《山海经·大荒西经》已有记载:“开上三嫫于天,得《九辩》与《九歌》以下。”传说《九歌》是夏启登天所得,把它带回世间。这个记载并不完全可信,但透露出《九歌》与夏族的密切关系,它最初流传在夏朝。《左传·文公七年》记载晋国大夫郤缺如下话语:

《夏书》曰:“戒之用休,董之用威,劝之以《九歌》,勿使坏。”九功之德皆可歌也,谓之《九歌》。六府、三事,谓之九功。水、火、金、木、土、谷,谓之六府;正德、利用、厚生,谓之三事。

郤缺所引的《夏书》文字今见于《尚书·大禹谟》,是后人采入的。郤缺明确指出《夏书》记载的《九歌》之名,并由他本人对《九歌》的具体含义作了解释,当有所据。《左传》的记载再次证明,《九歌》最初出自夏族。屈原的作品两次提到夏启与《九歌》的关联。《离骚》:“启《九辩》与《九歌》兮,夏康娱以自纵。”《天问》:“启棘宾商,《九辩》《九歌》。”屈原也承认《九歌》最初流传于夏代,并且重复夏启升天带回《九歌》的传说。楚国产生于屈原时代的一组祭祀歌诗取名《九歌》,是承袭夏代古乐的名称,也可能在音乐方面有所借鉴。这组祭祀诗取名《九歌》,但不是由九篇歌诗组成,而是总共十一篇作品。最后一篇《礼魂》是送神曲,在各种祭祀终结时演唱,其余十篇则是各祭祀一种神灵。除《国殇》所祭祀的是楚国阵亡的将士,其余的祭祀对象都是自然神。

关于《九歌》的解读和研究,主要在三个方面存在较多的争议:一是《九

歌》与屈原的关系及产生的历史时期,二是《九歌》的思想内容,三是《九歌》的演唱方式。

有关《楚辞·九歌》的由来,王逸的《楚辞章句》有如下陈述:

《九歌》者,屈原之所作也。昔楚国南郢之邑,沅湘之间,其俗信鬼而好祠,其祠必作歌乐鼓舞以乐诸神。屈原放逐,窜伏其域,怀忧苦毒,愁思沸郁,出见俗人祭祀之礼,歌舞之乐,其祠鄙陋,因为作《九歌》之曲。

按照王逸的说法,《九歌》是屈原在楚地民间祭祀歌诗基础上加以改造的产物,全都作于流放沅湘期间。王逸的结论带有权威性,古今注家大多承袭其说。

近代楚辞学者提出另一种迥异于王逸的说法。按照这种说法,《九歌》全是用于楚国宫廷的祭祀歌诗,是屈原根据民间祭祀歌诗进行加工修改的产物,全部作于屈原仕途顺利阶段,就是任三闾大夫期间。

从《九歌》的文本考察,上述两种说法都有一定根据和道理,又都有片面性,难以还原《九歌》的创作实际。

《九歌》的祭祀对象有的在神界地位较高,有的则属于一般神灵,地位低下。《东皇太一》祭祀的是星神,《云中君》祭祀的是云神兼雷神,《大司命》、《少司命》祭祀的是司命神,《东君》祭祀的是太阳神,这几位祭祀对象都是天神,属于尊贵之神。《河伯》祭祀的是黄河之神,也是地位很高的神灵。古代的祭祀是分等级的,以此推断,上述几位神灵应是朝廷祭祀的对象,沅湘土著居民很难主持这些对于尊神的祭祀。从地域上看,沅湘土著也不会祭祀黄河之神,而应该由朝廷进行祭祀。除此之外,《国殇》祭祀的是阵亡将士,理应由朝廷主持。这样看来,《东皇太一》、《云中君》、《大司命》、《少司命》、《东君》、《国殇》应是楚国宫廷用于祭祀的歌诗,屈原在任三闾大夫时对原有歌诗进行加工改造,最终形成这批作品。

《湘君》、《湘夫人》的祭祀对象是湘水流域的地方神,沅湘土著居民是祭祀的主持者。《山鬼》是祭祀山中之鬼,她在神界地位很低,不可能由楚国朝廷进行祭祀,而应该是沅湘土著居民的祭祀对象。这三篇作品应是屈原流放

沅湘期间对原有祭祀歌诗进行改造而成。

从《九歌》各篇作品的基调来看,《东皇太一》、《云中君》、《大司命》、《少司命》、《东君》、《国殇》,这些用于楚国朝廷的歌诗,或庄严肃穆,或慷慨悲壮,虽然有神灵的情感流露,并且不乏缠绵悱恻,但最终归之于正。其中最为深情的当属《少司命》,但结尾却是“荪独宜兮为民正”,仍然着眼于社会政治,寄厚望于大司命。《湘君》、《湘夫人》、《山鬼》则不同,三篇作品的基调都是缠绵的,并且流露出抑郁恐惧之情,打上了屈原流放生活的烙印。

与上述问题密切相关的是《九歌》是否有屈原个人的情感寄托。从王逸开始,就从情感寄托方面进行解读,但许多地方失于牵强。近代学者往往把《九歌》看作纯粹的祭祀歌诗,忽略屈原直接的感情寄托,至多从氛围、境界方面承认与屈原的情感有间接联系。《九歌》虽然是祭祀歌诗,但其中不乏屈原的情感寄托。前期作于朝廷的作品寄托的是治国理政的信念、君臣和谐的理想,以及追求个体自由的情怀,其中也包含君权与臣职之间的小摩擦。后期在流放期间所完成的歌诗,则是寄托了较多的幽怨之情。

关于《九歌》的表演方式,古今学者的说法纷繁复杂,有各种各样的猜测,但很少能落到实处。造成这种混乱的主要原因是《九歌》中的称谓未能准确地加以把握,对于某些称谓在《九歌》中未能作一以贯之的解释。如果能把各种称谓相对应的角色准确定位,那么,就会发现《九歌》的表演方式远非后人想象的那样复杂多变,而是有简单固定的程式,有规律可循。

《九歌》的编排和《九章》有相似之处,都是把不同时期的作品结集在一起,成为组诗。既然如此,对《九歌》的解读也应该像分析《九章》那样,进行历时性观照,梳理出前后演变的脉络。

南朝乐府诗有《神弦歌》,收录的是民间祭歌。《九歌》的歌诗虽然并非全都取自民间,但在风格上和后来的《神弦歌》多有相近,不妨称《九歌》是战国时期楚地的神弦曲。

第一节 《九歌》对多种文化因素的整合

屈原所处的战国中期,一方面是诸侯争雄,进行兼并,另一方面则是多种

文化进行整合,预示着大一统帝国的即将出现。屈原的《九歌》创作于楚地,具有鲜明的楚文化特征;同时,《九歌》又是多部族文化进行整合的结晶,其中的许多因素不是源自楚文化,而是其它部族文化的产物。屈原对多部族文化因素进行整合,用艺术的方式加以显现,创造出色彩斑斓的画面。

一、祭祀对象体现的多种文化的整合

《九歌》是一组祭歌,其中有的祭祀对象并不是来自楚族,而是来自其他部族,这以《山鬼》、《大司命》、《少司命》三首诗体现得最为明显。

《九歌》有《山鬼》一诗,山鬼究竟指的是什么?历来有各种解说,或认为是夔,或认为是山,众说纷纭,未有定论。其实,先秦时期鬼的概念是比较确定的,指的是死去的人,人死之后为鬼。《左传·文公二年》记载,鲁国夏父弗忌为宗伯,祭祀时将僖公之位升于闵公之上,并为自己辩解说:“吾见新鬼大,故鬼小,先大后小,顺也。”新鬼指的是去世不久的鲁僖公,是鲁闵公之弟,故鬼指先于僖公而死的闵公。鬼指已死之人,这在《九歌》中可以找到内证。《国殇》:“身既死兮神已灵,魂魄毅兮为鬼雄。”屈原歌颂为国捐躯的楚国将士,并说他们死后灵魂依然刚毅,是鬼中的英雄。鬼是人死后灵魂所化,这是古代普遍存在的观念。既然如此,山鬼指的就是山中之鬼,是人死后灵魂归山所化。

古人认为,人死之后灵魂依然存在,并且能够变成鬼,只是由于部族的差异,传说中人死之后变成的鬼也就各种各样。《九歌·山鬼》的主角生活在深山之中,是人死之后灵魂归山所变。认为人死之后灵魂归山,是东夷族的古老观念。《山海经·西山经》记载:“东望恒山四成,有穷鬼居之,各在一搏。”有穷氏属于东夷族,后羿就是有穷氏的首领,故又称有穷后羿。传说有穷氏成员死后变成鬼,居住在北岳恒山,按照各自所在系统有秩序地分布。到了后代,传说中的鬼山多出现在东夷故地。《论衡·乱龙篇》写道:

上古之人有神荼、郁垒者,昆弟二人,性能执鬼。居东海度朔山上,立桃树下,简阅百鬼。鬼无道理,妄为人祸,荼与郁垒缚以苇索,执以食虎。

另据《论衡·订鬼篇》记载：“沧海之中，有度朔之山。上有大桃木，其屈蟠三千里，其枝间东北曰鬼门，万鬼所出入也。”传说东海度朔山是鬼的世界，那里还有管理鬼的神荼、郁垒。度朔山位于东海，这个传说是东夷族灵魂归山观念的产物。乌桓族是东夷族重要成员，也认为人死之后灵魂归山，变成山鬼，《三国志》卷三十《乌桓传》裴松之注引《魏书》，乌桓人死后，“特累属犬，使护死者神灵归乎赤山”。乌桓族认为人死之后灵魂归于赤山，成为那里的山鬼。

认为人死之后灵魂归山，成为山鬼，是古代东夷族流传久远的观念。《九歌·山鬼》的主角生活在山中，显然，她属于东夷文化系统，是东夷族观念中的冥界成员。屈原把山鬼作为祭祀的对象加以描写，所吸纳的是东夷文化基因。

古人观念中存在鬼的世界，同时又有主管人生死的司命神，《九歌》的《大司命》、《少司命》，就是以司命神为作品的主角。这两位司命神同样体现出不同部族文化因素的整合。

东夷族认为人死之后灵魂归山，因此，他们想象的司命神位于山中，居于大地。《山海经·西次三经》有如下记载：

玉山，是西王母之所居也。西王母其状如人，豹尾虎齿而善啸，蓬发戴胜，是司天之厉及五残。

西王母“司天之厉”，厉，指无家可归之鬼。《左传·昭公七年》：“鬼有所归，乃不为厉。”指明了厉是无人祭祀之鬼。西王母管理无家可归之鬼，同时又主管“五残”，即掌握生杀大权，是一位司命神。西王母头戴鸟形玉胜，保留的是东夷族鸟图腾的痕迹，她是东夷族的鬼界管理神兼司命神，居于玉山。汉乐府诗《蒿里》写道：“蒿里谁家地，聚敛魂魄无贤愚。鬼伯一何相催促，人命不得少踟蹰。”蒿里，实指高里山。《汉书·武帝纪》记载，太初元年十二月，汉武帝“禅高里”。颜师古注：“此高字自作高下之高，而死人里谓之蒿里，或呼为下里者也，字则唯蓬蒿之蒿。或者既见泰山神灵之府，高里山又在其旁，即误以高里为蒿里，混同一事。”高里山位于泰山旁，是东夷族先民观念中人死

之后灵魂聚集的地方。高里山的神灵称为鬼伯，专以催命为职业，是先民想象中的司命神。

东夷先民想象中的司命神居于山中，是地神。《九歌·少司命》的主角作为司命神也是地神。诗中对她的住所是这样描写的：“秋兰兮麝芜，罗生兮堂下。绿叶兮素枝，芳菲菲兮袭予。”她的庭院种植花草，都是人间所常见的。她是位陆居司命神，因此，居住在天界的大司命在和她幽会时，要自天而降，从天宫来到下界。就此而论，少司命作为陆地的司命神，在她身上可以见到东夷族司命神的影子。她和西王母同是居于陆地，又同为女性。不过，少司命的居所隐去了深山的背景，她的形象也不像西王母那样狰狞恐怖，而是显得楚楚动人。尽管如此，少司命作为居于陆地的司命神，其中有东夷文化的历史积淀。

少司命是地神，居于下界，然而，作为她配偶神出现的大司命却是天神，居于天界。《大司命》开篇写道：“广开兮天门，纷吾兮乘兮玄云。令飘风兮先驱，使冻雨兮洒尘。君回翔兮以下，逾空桑兮从女。纷总总兮九州，何寿夭兮在予。”大司命陪同天帝巡游，从天界回翔而下。他是位天神，却执掌九州之人的生死，是以天神身份出现的司命神。

认为主管人生死的司命神居于上天，这是西北古族的观念，在周族成员那里不时流露出来。《左传·宣公十五年》记载，晋国赵同到东周都城展示狄人俘虏，举止有失恭敬。周王朝大臣刘康公说道：“不及十年，原叔必有大咎，天夺之魄矣。”刘康公预言赵同活不到十年，因为上帝已经夺去他的灵魂。在刘康公看来，天帝就是掌管人间生死的司命神。《左传·成公十年》还有如下记载：

晋侯梦大厉，被发及地，搏膺而踊，曰：“杀余孙，不义，余得请于帝矣。”坏大门及寝门而入。

晋侯指晋景公，他听信谗言杀害赵同、赵括。晋景公所梦见的大厉，指赵同、赵括已死的祖先，因无人祭祀而成为厉鬼，向晋景公讨还血债。这位大厉是在请示上帝之后才采取复仇行动，显然，上帝是司命神，他已对晋景公判处死

刑,大厉是得到上帝允许而执行命令。周族之所以把上帝说成司命神,是因为他们认为人死之后灵魂归天,成为天鬼。《诗经·大雅·下武》记载:“三后在天,王配于京。”三后,指王季、文王、武王,是已逝的三位祖先。周族认为他们死后灵魂归天,生活在天界。《逸周书·祭公解》记载,祭公久病不愈,周穆王前往探视,祭公说道:“朕身尚在兹,朕魂在于天。”意谓自己形体虽然尚在世间,但灵魂已经升天,断定不久将死。周族认为人死之后灵魂归天,所以,想象中的司命神也在天界,由上帝来担当。

《九歌·大司命》的主角是司命神,同时又是天神,他的这种属性,反映的是西北古族的观念。屈原在塑造大司命形象时,吸取的是西北古族的文化因素。大司命和少司命是对偶神,他们的文化原型却是来自不同部族,屈原把西北古族和东夷族的司命神形象巧妙地整合在一起,演绎出一出缠绵悱恻的男女两性神灵短聚长离的故事。他们一个是天神,一个是地神,由此决定两位神灵必须饱受伤离惜别的煎熬。

《博物志》卷一写道:“泰山一曰天孙,言为天帝孙也,主召人魂魄。”这是对先前司命神形象的进一步整合,使他兼有天神和地神的属性,同时仍然保留东夷族和西北古族的文化积淀。

先秦时期,对于各种神灵的祭祀在一定程度上存在着地域的分工,这从《礼记·礼器》的下面一段论述可以推测出来:

故鲁人将有事于上帝,必先有事于频宫;晋人将有事于河,必先有事于恶池;齐人将有事于泰山,必先有事于配林。

在诸侯国之中,鲁国主祭上帝,是周王朝给予鲁国的特殊的政治待遇。齐国主祭泰山,晋国主祭黄河,因为齐、鲁两国分别以泰山、黄河为依托,泰山、黄河是齐晋两国的地域神、守护神。楚国居于南方,春秋时期和黄河相距遥远,因此,在正常情况下,黄河不是楚族的祭祀对象。对此,《左传·哀公六年》有如下记载:

初,昭王有疾,卜曰:“河为祟。”王弗祭。大夫请祭诸郊。王曰:“三

代命祀，祭不越望。江汉睢漳，楚之望也。祸福之至，不是过也。不穀虽不德，河非所获罪也。”遂弗祭。

楚昭王的话语表明，直到春秋末期，黄河仍然不是楚族固定的祭祀对象，因为它不在楚国的疆域之内。当然，在个别情况下，楚族也祭祀过黄河。《左传·宣公十二年》记载，晋楚郟之战，楚方获胜。楚军“祀于河，作先君宫，告成事而还”。楚军祭祀黄河之后班师，这是因为战争是在黄河岸边进行，祭祀黄河是临时性安排，而不是楚国祭祀的常规。

到了屈原所处的战国中期，楚国的版图已经接近黄河。《史记·楚世家》记载，楚惠王期间，“四十二年，楚灭蔡。四十四年，楚平杞，与秦平。是时越已灭吴而不能正江、淮北，楚东侵，广地至泗上”。这是发生在战国前期的事件。楚灭蔡（今河南上蔡），其势力范围扩展到淮水以北。再灭杞（今河南杞县），进一步扩展到济水以南，北距黄河很近，楚国已经据有黄河以南、淮河以北大片土地。在这种形势下，楚国朝廷祭祀黄河之神也就顺理成章，对它的祭祀不再是越望，而是就在本国的望祭范围之内。《九歌·河伯》的祭祀对象是黄河之神，体现的是楚文化与中原文化的整合，这种整合是以战争方式实现的，又通过屈原之手以歌诗的方式显现出来。

二、祭祀习俗、礼仪体现的多种文化的整合

《九歌》是一组用于祭祀的歌诗，有的作品对祭祀场面作了描写，从中可以看出当时楚地的祭祀习俗和礼仪。而这种祭祀习俗和礼仪，同样是对多部族文化进行整合的产物。

《礼记·郊特牲》对于虞、商、周三族的祭祀有如下叙述：

有虞氏之祭也，尚用气，血、腥、烝、燔祭，用气也。殷人尚声，臭味未成，涤荡其声。乐三阕，然后出迎牲。声音之号，所以诏告于天地之间也。周人尚臭，灌用鬯臭，郁合臭，臭阴达于渊泉。灌以圭璋，用玉气也。既灌，然后迎牲，致阴气也。萧合黍稷，臭阳达于墙屋。故既奠，然后燎萧合膋芗。

有虞氏、殷商、周是分别属于东夷和西北古族的三个集团，在祭祀方面各有所尚。有虞氏尚气，祭祀所用的物品或是散发血腥气的肉类，或是半生半熟的肉。殷人尚声，主要以歌舞音乐取悦于神灵。周人强调嗅觉感受，祭祀的物品都要香气飘溢。《九歌》有几篇作品都对祭祀场面作了艺术的再现，反映出楚地祭祀的风尚。《东皇太一》写道：

瑶席兮玉瑱，盍将把兮琼芳。蕙肴蒸兮兰藉，奠桂酒兮椒浆。扬枹兮拊鼓，疏缓节兮安歌，陈竽瑟兮浩倡。灵偃蹇兮姣服，芳菲菲兮满堂。五音纷兮繁会，君欣欣兮乐康。

这里描写的是祭祀天神东皇太一的场面，上述诗句体现出的是祭祀尚嗅同时又尚声的特点。先列举用于祭祀物品的芳香之气，然后叙述歌舞音乐。经历这样两个回合的叙述，把芳香飘逸、五音繁会的祭祀场面生动地展示出来。

《东君》是祭祀太阳神的歌诗，作品中太阳神所见到的是这样的祭祀场面：

羌声色兮娱人，观者憺兮忘归。缦瑟兮交鼓，箫钟兮瑶簫。鸣篪兮吹竽，思灵保兮贤姱。翺飞兮翠曾，展诗兮会舞。

人们在祭祀太阳神的时候，钟鼓齐鸣，管弦合奏，载歌载舞，气氛极其热烈，是典型的祭祀尚声的场面。

《礼魂》是各种祭祀通用的歌诗，全文如下：

成礼兮会鼓，传芭兮代舞。姱女倡兮容与。春兰兮秋菊，长无绝兮终古。

击鼓起舞，美女先唱，是祭祀尚声。手持鲜花，或为春兰，或为秋菊，取其芳香，是祭祀尚嗅。

《九歌》上述三首诗所展现的祭祀场面,反映的是尚声和尚嗅兼有的祭祀风尚。楚地对于殷人和周族的祭祀崇尚都予以继承,而对有虞氏祭祀尚气的风尚则持淡漠疏离的态度,没有加以采用。有虞氏指虞舜集团,所处历史时期早于殷、周,其祭祀多用血腥之物,带有原始野蛮的性质。而殷人、周人的祭祀或尚声,或尚嗅,则是具有明显的文明社会的属性,是祭祀文化的进步。楚地祭祀主要继承的是殷、周文明社会的传统,而对原始野蛮的祭祀习俗则加以扬弃。

楚人继承的是殷人和周人的祭祀习俗,既尚声又尚嗅,同时,又不是完全因袭殷人和周人,在具体细节上有所更改,带有楚文化和战国时代的特征。《诗经·商颂·那》是殷人祭祀祖先的歌诗,把殷人祭祀尚声的习俗显示得极其充分:祭祀时有歌有舞,有多种乐器进行演奏。所用乐器有鼓、有钟、即庸,磬、管,分属于打击乐和吹奏乐两大类,而以鼓最为重要,诗中反复提及。它所造成的是声音宏大、震耳欲聋的效果。“猗与那与”,猗,指声音宏大;那,指五音繁会。诗中提到万舞,《诗经·邶风·简兮》对表演万舞的场面描写:万舞威武雄壮,由身材魁梧的男士表演。他左手执籥,属于管乐器具,用于吹奏。《商颂·那》所说的“嘈嘈管声”,应当包括这种乐器。

《九歌》反映楚地祭祀尚声的习俗,《东皇太一》提到的乐器有鼓、瑟,《东君》提到的乐器有鼓、钟、瑟、箎、竽,《礼魂》提到的乐器是鼓。和《诗经·商颂·那》相比,《九歌》祭祀所用的乐器多出瑟,管乐种类也有所增加。瑟属于丝竹类的弹拨乐,声音比较清越,这种乐器在殷人的祭祀歌诗中没有出现,《九歌》则提到它,表明楚地祭祀所用乐器较之殷人更加丰富。不过,瑟用于祭祀,并非楚人首创,早在周族那里已经如此。《礼记·乐记》称:“《清庙》之瑟,朱弦而疏越,壹唱而三叹,有遗音者矣。”《清庙》是《诗经·周颂》首篇,是周王祭祀祖先的歌诗。在演唱《清庙》时,伴奏的乐器有瑟。瑟在周族那里已经用于宗庙祭祀,楚人继承这种传统,把这种乐器用于祭祀时的演奏。

周人祭祀尚嗅,《礼记·郊特牲》列举的周人用以取悦神灵的芳香之物有鬯臭、郁合臭,即香酒;有“萧合黍稷”,即用香蒿焚烧五谷颗粒所生成的气味;有“膾芎”,即取牛羊脂肠和香蒿一起加以焚烧散发的香气,《诗经·大雅·生民》所说的“取萧祭脂”,指的就是这类祭品。《九歌》在反映楚人祭祀尚嗅习

俗时,《东皇太一》提到“奠桂酒兮椒浆”,用桂酒椒浆祭神,取其芳香,这与周人的用鬯臭、郁合臭相似。除此之外,周人用于祭神的香蒿、黍稷、牛羊脂肠,在《九歌》中都没有出现。而周人祭祀文献没有提到的芳香之物,在《九歌》中却能见到。《东皇太一》提到的是香草,“蕙肴蒸兮兰藉”,用蕙草包裹蒸肉,用兰草垫在下面进行祭奠。蕙、兰都是香草,取其芬芳之气。《礼魂》提到的也是香草:“传芭兮代舞”,“春兰兮秋菊”,人们手持香草,随着鼓声传递,春兰秋菊都是芬芳之物,用于娱神。《东皇太一》还提到祭神巫师散发的芳香:“灵偃蹇兮姣服,芳菲菲兮满堂。”巫师身上的芳香从何而来?《云中君》提供了答案:“浴兰汤兮沐芳,华采衣兮若英。”巫师祭祀前用香草水沐浴,因此身上散发着香气。上述事实表明,《九歌》所反映的祭祀习俗从总体上继承了周族祭祀尚嗅的传统,但在具体物品的选用上带有楚人的特点,散发香气的都取自植物,用香花芳草或其制成品祭祀神灵,而不是像周族那样,芳香之物来自多个渠道,既有植物,又有五谷,还有植物器官。

古代许多民族都盛行对太阳的崇拜和祭祀,《九歌》也有祭祀太阳的作品,这就是《东君》。由于族类的差异,古代祭祀太阳的时间和方位不尽相同,从这个方面入手加以考察,也可确认《九歌》中所包含的东夷文化基因。

《礼记·祭义》在谈到祭祀太阳的典礼时,对夏、商、周三族有如下对比:“郊之祭,大报天而主日,配以月,夏后氏祭其阍,殷人祭其阳,周人祭日,以朝及阍。”这里讲的是郊祭之礼,祭祀的对象是上天,把太阳作为天神的代表,以月亮配祭。在祭祀时间的安排上,“夏后氏祭其阍”,郑玄注:“夏后氏大事以昏。”夏人重大典礼都在黄昏举行,祭祀太阳也是如此。周人祭祀太阳,“以朝及阍”,郑玄注:“谓终日有事。”周人礼仪繁琐,对太阳的祭祀从早持续到晚。周人祭日于南郊,由此可以推断,它是把中午前后作为祭祀太阳的主要时间。殷人属于东夷族,它祭祀太阳的时间既不同于夏人,又有别于周人。“殷人祭其阳”,单从字面本身来看,只能笼统认定阳指的是白天,但具体指的是哪段时间,尚须进一步考证。联系有关东夷族祭祀太阳的文献,阳字的确切含义是可以搞清楚的。齐国是东夷故地,那里主要祭祀八位神灵,其中第七位就是太阳神。“七曰日主,祠成山。成山斗入海,最居齐东北隅,以迎日出云。”(《史记》卷二十八)成山在今山东文登以东 160 里,齐人是在那里祭祀初升的

太阳。齐地对八神的祭祀起源甚早,秦汉间人称自古有之,因此,齐人清晨迎日,实是沿袭东夷古俗。再看契丹人对太阳的祭祀:“契丹好鬼而贵日,每月朔旦,东向而拜日。”(《新五代史》卷七十二)契丹人对太阳每月叩拜一次,在初一的早晨。既然是东向拜日,显然只能是在太阳初升时进行。由此可以断定,“殷人祭其阳”,是说殷人祭祀太阳的时间安排在清晨,是在日出前后。阳,取其光明之义,指的是太阳升起之时。《东君》是祭祀太阳的作品,诗中把祭祀的时间展现得非常清楚:“曦将出兮东方,照吾槛兮扶桑。抚余马兮安驱,夜皎皎兮既明。”这是描写太阳升起前的情景,诗人展开想象,把太阳神拟人化,写成是刚刚驾马启程。紧接着是对人们迎接日出的场面大肆渲染,太阳神在人们的歌舞声中降临,“灵之来兮蔽日”,暗示太阳升出地面。综观《东君》全诗,绝大部分篇幅都是铺排太阳升起前的娱神场面,达十八句之多,只是简单地交代一下太阳的行程而已。显然,《东君》所反映的太阳祭,是安排在日出前,和古代东夷清晨迎日的习俗吻合,而和夏人、周人祭祀太阳的时间不同。

由于祭祀太阳的时间不同,对太阳礼拜的方向也不一样。夏人的太阳祭在黄昏时举行,当然只能是面对西方叩拜。周人祭祀太阳的大典安排在南郊,因此,是面向南方拜日。《礼记·郊特牲》:“郊之祭也,迎长日之至也,大报天而主日也。兆于南郊,就阳位也。”祭祀太阳的大典是在夏至这天举行,南方为阳位,人们必然是南向而拜。东夷人对太阳的祭祀则不同,它的时间是在太阳初升之际,祭祀的地点选在东方,人们是东向迎日。齐地的日主祠在成山,那里处于山东半岛最东端。相传古时太阳夜间出现在东方,于是莱国君主在那里立城迎日。莱人属东夷族,他们把东向迎日作为吉庆的典礼。后代以东海迎日出为壮观的盛事,东岳泰山有日观峰,人们也把泰山极顶观日出作为雅兴,这都是源于古代东夷人东向迎日的习俗,和齐鲁是东夷故地有直接关系。契丹“每月朔旦,东向而拜日”,后于契丹的女真族也是如此。女真族祭祀太阳,“金初用本国礼”,是东向而拜。天会四年(1126),效仿传统的周礼,改为南向拜日。金世宗完颜雍在位的大定十八年(1178),又恢复了旧制,一遵祖宗之法,“行东向之礼,皇帝出殿,东向设位”(《金史》卷二十九)。这种东向拜日的方式,一直沿续到金末。由此可见,东向拜日是东夷各

族普遍存在的习俗,并且具有相对稳定性。《东君》所展现的正是东向迎日的场面,“噉将出兮东方,照吾槛兮扶桑”。人们面对东方,以载歌载舞的方式迎接太阳的升起。它的东夷文化属性十分明显。

三、相关器具显示的多种文化的整合

《九歌》中出现的器具多种多样,这些器具有用于祭祀,有的用于描写主持祭祀的巫师或祭祀对象,从不同侧面显示出多种文化因素的整合。

《东皇太一》是《九歌》的首篇,其中对祭神巫师有如下描写:“吉日兮辰良,穆将愉兮上皇。抚长剑兮玉珥,璆锵鸣兮琳琅。”巫师在祭祀东皇太一的时候,手抚用玉装饰的长剑,身上的佩饰发出悦耳的撞击声。带剑佩玉,是礼乐文化所培育的贵族成员的必备装饰,是威仪之美的重要组成部分。《左传·哀公十七年》记载,浑良夫应卫庄公的邀请参加宴会,“不释剑而食”,被指为无礼犯上,遭到杀害。从这个细节推断,春秋时期的贵族成员在公共场合都要把佩带在身上的剑解下,平时则带在腰间。从秦朝起,禁止大臣佩剑上朝。到了后来,能够佩剑上朝的只有极少数人,是天子特许。至于佩玉,更是不可缺少的饰物。《礼记·玉藻》称“古之君子必佩玉,……进则揖之,退则扬之,然后玉锵鸣也”。所佩带的玉随着人的行进发出有节奏的撞击声,是君子风度的显现。由此看来,《东皇太一》中的祭神巫师抚剑佩玉,继承的是周代礼乐文化的传统,体现的是威仪之美。

然而,巫师所佩带的不是普通的剑,而是长剑。礼乐文化的各种器具都有定制,剑的长度也有规定。所谓的长剑,指超过定制的剑,这是战国时期人们所崇尚的剑型。《战国策·齐策四》记载,孟尝君的门客冯谖是一位奇士,投奔孟尝君不久,“倚柱弹其剑,歌曰:‘长铗归来乎!食无鱼。’”长铗即长剑,冯谖是弹长剑而歌,索取美食。《战国策·燕策三》叙述荆轲刺秦王的惊险场面时写道:“秦王惊,自引而起,绝袖。拔剑,剑长,揜其室。”秦王背负的是一柄长剑,因此,在惊惶失措之际一时拔不出来。冯谖是布衣,秦王是国君,从布衣到国君,所带的都是长剑,反映的是战国时尚。

身带长剑是战国时尚,所以,当时楚地的文学作品,也就采取夸张渲染的笔法,极力突出剑的长度。《庄子·说剑》篇出现三类剑:天子之剑、诸侯之

剑、庶人之剑,其中天子之剑居于最高层次,并且在长度上无与伦比。这是用剑的巨大,衬托天子至高无上的权力。在《说剑》作者笔下,天子之剑的长度与九州大地相等,它的剑尖是燕地要塞,而剑柄则是韩魏之地。这里的天子之剑是虚拟的,从中可以看出论剑崇尚其巨大的长度,是战国文林的风气。传世的《大言赋》是楚襄王和宋玉、唐勒、景差三位文士的游戏之作,以咏剑为题材,其中宋玉就有“长剑耿介,倚天之外”的大言,把剑的长度渲染到极致。

由此看来,《东皇太一》中祭神巫师的服饰,既继承礼乐文明的威仪之美,又反映出战国时期崇尚长剑的社会风气。《九章·涉江》的主角也是“带长剑之陆离”,同样以佩带长剑为美,可以和《东皇太一》中的巫师相互印证,都是以奇为美。

《国殇》是祭祀阵亡将士的歌诗,其中提到的几种战具,反映的就是不同地域文化因素的整合。开篇写道:“操吴戈兮披犀甲,车错毂兮短兵接。”吴戈,指吴地所产的戈戟一类武器。先秦时期,吴地以盛产兵器著称。《周礼·考工记》写道:“郑之刀、宋之斤、鲁之削、吴粤之剑,迁乎其地而弗能为良,地气然也。”在几大兵器产地之中,吴国占有一席,以铸剑享誉各地。到了屈原所处的战国中期,吴地所产戈矛一类武器也成为名牌。犀甲,指犀牛皮所制的铠甲,这是楚地的特产。《国语·晋语四》记载,晋公子重耳流亡到楚国,受到楚成王的盛情接待。当楚成王问他何以为报时,重耳回答:“羽旄齿革,则君地生焉。其波及晋国者,君之余也,又何以报?”韦昭注:“革,犀兕皮。”楚地所产的野牛皮数量多,质量好,公子重耳自认为这是晋地所缺少的。又据《国语·楚语下》记载,楚国的王孙圄出使晋国,他在回答赵简子问话时提到楚国的特产包括革,韦昭注:“革,犀兕也,所以为甲冑。”这是春秋末期的事情。《荀子·议兵》篇提到楚地兵器时称:“楚人鲛革犀兕以为甲,坚如金石。”楚地用鲛鱼和野牛皮所制的铠甲极其坚固,具有良好的防护功能。《国殇》提到的犀甲,应是楚地所产的名牌。

《国殇》还写道:“带长剑兮挟秦弓,首身离兮心不惩。”秦弓,指秦地所产的弓。《汉书·地理志下》叙述秦地物产云:“有鄠、杜竹林、南山檀柘,号称陆海,为九州膏腴。”竹、檀、柘,都是制弓的良材。再加上秦人尚武,秦弓更加著名。

吴、秦都是楚国的仇敌,楚国与它们经历过多次大战。尽管如此,吴地的戈矛、秦地的弓,还是和楚地的犀甲一道被写入《国殇》,成为楚国将士的装备。各个地域文化因素的整合并没有因为彼此之间所爆发的战争而中断,而是在战争中得以实现。战争也是进行文化整合的重要方式之一,《国殇》显示出这种历史事实。

综上所述,《九歌》所体现的多种文化因素的整合涉及到不同层面,整合有的发生在部族文化之间,有的发生在地域文化之间,也有的发生在传统文化和时尚文化之间。就进行整合的方式而言,有的通过祭祀实现,有的则是经过战争完成的。

第二节 神灵的政治属性和世俗情怀

《九歌》在很大程度是把神灵人化,按照人的属性对神灵进行刻划。在把神灵进行人化的处理时,屈原主要突出神灵两方面的特征:一是它的政治属性,把神灵放到君臣关系的网络中加以表现,出现统辖神和附属神两类角色。二是对于直接出场的神灵,赋予它们世俗情怀,它们和人一样有耳目口腹之欲、喜怒哀乐之情,有男女两性之间的情爱。《九歌》对神灵所赋予的政治属性和世俗情怀,往往处于矛盾之中,一方面是政治属性伴随出现君权至上的阴影,形成对世俗情怀的限制;另一方面,世俗情怀又在一定程度上利用君权统治的空隙,寻找自己的存在空间。

一、统辖神与自然神的君臣归属

《九歌》中经常出现“君”字,这个称谓指的是两类角色。一类是作品祭祀的对象,在作品中直接出现,如《湘君》指湘水男神,《东君》指太阳神,这类情况的“君”字都是出现在标题中。第二种情况是指统辖神,这类情况的“君”字出现在作品正文中。如《东皇太一》中的“君欣欣兮乐康”,君,指统辖神东皇太一。《湘君》正文中的“君不行兮夷犹”、“望夫君兮未来”等,正文中的“君”字都是指湘地男神的上司,他的统辖神。再如《大司命》,先是说“君回翔兮以下”,接着又有“导帝之兮九坑”之语,这两句互证,君,指的是帝,是

大司命的统辖神,即天帝,是天界的最高主宰。再如《少司命》:“夕宿兮帝郊,君谁须兮云之际。”这里的君,指的也是天帝,和《大司命》中的称谓是一致的。《九歌》正文中的“君”字,指的都是统辖神、主宰神,这在《九歌》中是一以贯之的。而伴随“君”出现的神灵,则是各篇祭祀的对象,是统辖神的下属。东皇太一本身是统辖神,文中的“君”指的就是它本身。而在《云中君》、《湘君》、《大司命》、《少司命》、《山鬼》五篇作品中,都存在统辖神与附属神之间的关系,其中附属神是各篇的主角,是祭祀的对象。

《九歌》出现在正文中的“君”,指的都是统辖神,这是解开《九歌》之谜的一把钥匙。以往对《九歌》的解读之所以歧义迭出,很重要的一个原因是对“君”这个称谓未能准确把握。出现在正文中的“君”指的是统辖神,按照这种界定可以对《九歌》相关作品进行一以贯之的解释,并且符合作品的实际,真正对神灵角色作历史的还原。

《九歌》的有些作品同时出现统辖神和附属神,它们之间所存在的是君臣关系。屈原是按照人间君臣关系的模式,对《九歌》中的神灵加以描写,赋予它们政治属性。

《九歌》中的附属神,即相关篇目的祭祀对象,经常作为统辖神的随从出现,为统辖神服务。《大司命》祭祀的是男性司命神,通篇是以大司命的口气进行陈述,先是说:“君回翔兮以下,逾空桑兮从女。”统辖神将要到下方巡游,大司命表示要跟随他越过空桑之地。文中又写道:“吾与君兮齐速,导帝之兮九坑。”大司命和他的统辖神——至尊天帝同速前行,引导天帝走向天下各方。从以上诗句可以看出,大司命是天帝的一位侍从之臣,他伴随天帝到下界巡游,遍观九州大地。《少司命》和《大司命》是姊妹篇,通篇是少司命的演唱。她在叙述和大司命的相见之后唱道:“荷衣兮蕙带,倏而来兮忽而逝。夕宿兮帝郊,君谁须兮云之际。”她叙述的是大司命踏上归程时的情景:大司命来去倏忽,急于返回,因为他要伴随天帝过夜,天帝正在云头等待他。天帝是大司命的统辖神,他必须绝对听从天帝的呼唤。大司命和天帝的关系,是君与臣、统辖与服从的关系。尽管大司命主管人间寿夭,权力很大,但是在他和最高天神同时出现的情况下,主要体现出的是依附和服从。

《大司命》和《少司命》所反映的神界的君臣关系基本是协调的,大司命

服从最高天神的调遣,为他提供周到的服务,是人间和谐的君臣关系的折射。在《九歌》另外几篇作品中,所展示的是神灵君臣关系不协调的一面,即附属神与主宰神之间的芥蒂、疏离,乃至幽怨。

《云中君》的主角是云神兼雷神,他同样扮演天帝随从的角色,文中写道:

蹇将憺兮寿宫,与日月兮齐光。龙驾兮帝服,聊翱游兮周章。灵皇
皇兮既降,焱远举兮云中。览冀州兮有余,横四海兮焉穷!思夫君兮太
息,极劳心兮忡忡。

这首诗是扮演云中君的女巫所唱,其中的“灵”指的是云中君。帝即君,指最高天神。寿宫,指祭神的场所。云中君将要降临在寿宫,享受祭祀,就在这时,天帝乘龙车出游。于是,云中君刚刚降临寿宫就匆忙返回云际。他陪伴天帝巡游九州,又要横越四海。云中君想着天帝而叹息,心中烦劳而忧虑。他仿佛是在埋怨天帝的流连忘返,又仿佛不堪忍受长途伴行的疲劳,他和自己的统辖神之间已经产生隔阂,只是没有公开地进行埋怨。

《湘君》把统辖神与附属神之间的矛盾表现得最为充分,展示出湘君这位附属神微妙的心路历程。“君不行兮夷犹,蹇谁留兮中洲”,君,指湘君的主宰神。夷犹,徘徊不进。留,指等待。《云中君》:“灵连蜷兮既留”,留,也是等待之义。湘君要与他的主宰神结伴出行,但主宰神徘徊不前,这使湘君产生怀疑,主宰神在水中岛上等待何人?“望夫君兮未来,吹参差兮谁思?”湘君望不见统辖神,于是吹起由长短不齐竹管编排而成的乐器,寄托自己的思念。但是,统辖神还是没有前来,“横流涕兮潺湲,隐思君兮陬侧”。湘君涕泪交集,痛苦地思念着统辖神,内心起伏波动。最后出现这样的情节:“心不同兮媒劳,恩不甚兮轻绝。……交不忠兮怨长,期不信兮告余以不闲。”在经历待君、疑君、望君、思君之后,转入对统辖神的埋怨。统辖神不能和湘君同心,感情投入不深,借口没有空闲时间而爽约,不再前来。这使湘君和他的主宰神结怨,产生无法弥合的矛盾。

屈原对湘君与他统辖神之间关系的描写,和他对自身遭遇的倾诉极其相似。《离骚》写道:“初既与余成言兮,后悔遁而有他。余既不伤夫离别兮,伤

灵修之数化。”《抽思》写道：“昔君与我成言兮，曰黄昏以为期。羌中道而回畔兮，反既有此他志。”屈原与楚王之间的矛盾，产生于楚王不守承诺，爽约食言，这和湘君统辖神的做法如出一辙。显然，屈原是按照人世间君臣纠葛的样式去描写湘君与统辖神之间的离合，其中渗透诗人本身的体验和感受。

二、神灵的世俗情怀

《九歌》中的神灵，不是抽象观念的结晶，而是有血有肉的鲜活形象。屈原在刻划神灵形象时，赋予他们世俗情怀，按照人间的悲欢离合、喜怒哀乐去描写神灵，使他们栩栩如生，在许多方面具有世俗人的品格。

第一，神灵具有耳目口腹之乐，追求感官愉悦。

《九歌》中的神灵并不排斥物质享受，而是津津乐道，从各方面满足自己的物质需求。

《东皇太一》祭祀的是星神，由巫师演唱。诗的绝大部分篇幅都是叙述祭祀的庄严隆重，品物繁多。其中有器物服饰之美、祭品的精洁珍贵、音乐的优美动人、舞蹈的赏心悦目。散发着香气，充满喜庆气氛。最后一句是“君欣欣兮乐康”，所祭祀的神灵喜乐安宁。这是在视觉、听觉、嗅觉、味觉得到综合满足之后产生的愉悦。《大司命》中的主角“灵衣兮被被，玉佩兮陆离”，他穿着长长的衣服，玉佩上下摆动，服饰华美，是人间贵族的装扮。《东君》中的太阳神“援北斗兮酌桂浆”，把畅饮美酒作为自己的乐事。至于《湘夫人》中所出现的水域宫殿，既华美又舒适，犹如天堂。神灵所承受的有许多都是耳目口腹之乐，带来的是感官快适，他们的衣食住行都是世人所追求的享乐。

第二，神灵也有生命短促的困扰和延续生命的欲望。

《九歌》中的神灵有的来自天上，有的生活在水下和山中，远离世人的生活空间。但是，有的神灵和现实生活中的凡人一样，也有生命短促的感慨。大司命主管人间的生死寿夭，可是，他本身并没有摆脱生命有限的困扰，他感慨自己“老冉冉兮既极”，既然他也要衰老，当然也就无法避免死亡。《山鬼》是一位女性神灵，她有感于“岁既晚兮孰华予”，于是，“采三秀兮于山间。”王逸注：“三秀，谓芝草也。……言己欲服芝草以延年命，周旋山间，采而求之。”这位女性神灵唯恐芳华早逝，因此，采集具有养生功能芝草，以求红颜常驻。

乐生恶死是人的本能,追求长生久视是人类普遍愿望,就此而论,《九歌》中的神灵也未能脱凡超俗,而是同样珍爱生命,怜惜青春。

第三,神灵的两性交往像世俗一样以物相赠,缠绵悱恻。

《湘君》、《湘夫人》、《大司命》、《少司命》、《山鬼》都有男女神灵交往的内容,其中湘君和湘夫人、大司命和少司命,都是以情人的身份出现,山鬼则是前往和情人相会,未能见面。

男女两性神灵在进行交往时,经常以物相赠,所用的礼品有香花、佩饰和衣服,这些赠物方式在世俗生活中都可以见到。

湘君和湘夫人作为一对情侣,彼此都把香花作为礼物献给对方。《湘君》称:“采芳洲兮杜若,将以遗兮下女。”《湘夫人》称:“搴芳洲兮杜若,将以遗兮远者。”双方都采撷水中高地上的杜若,准备送给对方。《大司命》写道:“折疏麻兮瑶华,将以遗兮离居。”洪兴祖补注:“瑶华,麻花也。其色白,故比于瑶。此花香,服食可致长寿,故以为美,将以赠远。”大司命准备送给少司命的疏麻不但洁白如玉,而且具有养生功能,这和他司命神的身份相称。山鬼在准备和情侣相会时,“折芳馨兮遗所思”,芳馨,代指鲜花,它散发香气,因此以芳馨相指代。男女情侣相会而以鲜花相赠,这种习俗在《诗经》中可以见到。《郑风·溱洧》是描写郑国男女春天在溱水和洧水相会、自由择偶的场面,全诗两章,每章的结尾都写道:“维士与女,伊其相谑,赠之以勺药。”青年男女以勺药花互赠,以此表达相爱慕的情意。《九歌》中的男女神灵,同样是以这种方式表达两情相悦之心。

《九歌》中男女神灵相赠的礼品还有佩饰。《湘君》写道:“捐余玦兮江中,遗余佩兮澧浦。”玦,指佩玉。湘君把自己的佩饰投入澧水,把它作为赠给湘夫人的见面礼。以佩饰相赠,是先秦时期男女交往中常见的事象。《诗经·邶风·木瓜》是青年男女交往的情歌,全诗共三章,首章写道:“投我以木瓜,报之以琼瑶。非报也,永以为好也。”琼瑶,指佩玉。以佩玉回报对方,表示永远相爱。湘君对湘夫人以佩玉相赠,和《邶风·木瓜》反映的风俗是相同的。《离骚》的抒情主人公求女时出现如下情节:“溘吾游此春宫兮,折琼枝以继佩。及荣华之未落兮,相下女之可诒。”抒情主人公同样把佩饰作为求女的礼物,屈原在描写神灵的两性交往时,采用的是和《离骚》求女相同的表现方

式,反映的都是世间风俗。

《九歌》中男女神灵相赠的礼物还有身上穿的衣服。《湘夫人》在迎接湘君前来时,“捐余袂兮江中,遗余褋兮澧浦”。袂,本指衣袖,代指上衣。褋,单衣,穿在里面的贴身之服。湘夫人把自己所穿的衣服赠给湘君,用以表达自己的爱恋。洪兴祖补注:“袂褋,亲之也。”向对方赠送自己所穿的衣服,用以表示亲近,这也是先秦时期的习俗。《左传·襄公二十九年》在叙述吴公子季札出使时写道:“聘于郑,见子产,如旧相识,与之缟带,子产献纁衣焉。”季札和郑子产一见如故,彼此以腰带和上衣相赠,表示彼此亲密无间。《诗经·郑风·缁衣》首章如下:“缁衣之宜兮,敝,余又改为兮。适子之馆,还,予授子之粲兮。”诗的大意是:黑色的上衣合体舒适,破旧之后我又加以改制。前往你下榻的宾馆,归来之际,我把改制过变得美观的衣服送给你。这里还是以赠衣表示彼此之间深厚的情意。《诗经·秦风·无衣》共三章,各章分别有“与子同袍”、“与子同泽”、“与子同裳”之语。袍是外衣,泽是贴身的内衣,裳是下衣、裙子。这是一首军歌,其中所说的同袍、同泽、同裳,并不是两个人同时穿一件衣服,而是解衣赠人,把自己穿的衣服送给战友。《诗经》、《左传》记载的以衣相赠,多是在男性之间进行。《九歌》则进一步扩展到男女两性的交往,取象于世间风俗而又进一步加以扩展。

《九歌》中的男女神灵以各种礼物相赠,有的还有固定的约会时间。《湘夫人》写道:“白蘋兮骋望,与佳期兮夕张。”湘夫人站在蘋草上极目远望,她与湘君黄昏约会,并且作了准备。佳,指佳人、湘君。期,指约会。张,指陈设、作准备。湘夫人与湘君是一对情侣,他们的约会定在黄昏。青年男女黄昏相会,这是世间古老的习俗。《诗经·陈风·东门之杨》写道:“东门之杨,其叶牂牂。昏以为期,明星煌煌。”两位情侣约定黄昏时见面,那时已经是星光闪亮。《九章·抽思》写道:“昔君与我成言兮,曰黄昏以为期。”屈原在描写神灵的两性幽会和追述自身与君主的离合时,都纳入世间男女黄昏约会的事象,使作品带有世俗性,神灵具有世俗的品格。

《九歌》神灵的世俗情怀,还充分体现在男女两性在交往过程中的情深意长,缠绵悱恻。

《九歌》中作为情侣出现的男女神灵都是脉脉含情,不过,两相对比,女性

神灵较之男性神灵更加多情。湘君、湘夫人是一对情侣，屈原对他们采用的描写手法存在明显的差异。《湘君》主要叙述湘君与统辖神之间的纠葛，而他对湘夫人的爱恋，则着墨不多，采用的是暗示笔法。先是“横大江兮扬灵”，在大江上发出生命的呼唤。“扬灵兮未极，女婵媛兮为余太息”，这种呼唤还没有终止，信息就传到湘夫人那里，两人出现生命感应，湘夫人为他长长叹息。结尾部分叙述湘君为湘夫人所准备的礼物，暗示他的一往情深。《湘夫人》全篇都是表现这位女性的脉脉深情，相继出现闻讯、约会、等待、前往赴会、水域筑室、备物相赠等一系列连续的情节，把湘夫人对湘君的企盼、依恋表现得淋漓酣畅。在此过程中，运用众多富有表现力的物类事象，传达出湘夫人微妙的情态。“帝子降兮北渚，目眇眇兮愁余。袅袅兮秋风，洞庭波兮木叶下。”通过描写洞庭湖秋季的景象，营造出凄清冷落的气氛，以此衬托湘夫人盼望湘君到来而又望不见他的迷茫情态。“鸟何萃兮蘋中？罾何为兮木上？”这里出现的是反常事象，传达的是湘夫人猜测、怀疑的心态。“麋何食兮庭中？蛟何为兮水裔？”麋鹿出现在庭中，出现的是吉祥事象。《诗经·小雅·鹿鸣》：“呦呦鹿鸣，食野之苹。我有嘉宾，鼓瑟吹笙。”麋鹿是群居动物，因此，由鹿的鸣叫引出嘉宾的到来。蛟生活在水中，如今在水边出现，同样是吉祥事象，暗示湘君的即将到来。在描写自然景物时，用的是袅袅、潺湲等词语；描写湘夫人时，用的是眇眇、荒忽等，人和物、情和景相通相融，把湘夫人的万般情态刻划得惟妙惟肖。

大司命、少司命也是一对情侣。《大司命》篇主要表现这位男性神灵对于双方相聚的珍惜，“老冉冉兮既极，不寢近兮愈疏”。他感叹岁月流逝，催人衰老，而他与情人的相聚机会却越来越少。在与少司命短暂相聚而匆匆返回之后，大司命又感叹：“愁人兮奈何，愿若今兮无亏。固人命兮有当，孰离合兮可为。”他期待能和少司命朝夕相处，但又没有可能，他只能希望以后能有此次相会的甜蜜，而对命运抱着无可奈何的态度。《少司命》从多方面表现这位女神的情感世界，把她写得非常细腻、温柔、多情。“满堂兮美人，忽独与余兮目成”，她因大司命对自己情有独钟而欣喜，眉目传情的微妙表达得极其逼真。“悲莫悲兮生别离，乐莫乐兮新相知”，聚散离合之际的欢乐与悲哀，在这两句诗中得到充分的展示，带有哲理，成为格言。

《山鬼》的主角是山中女神,她的多情在作品一开始就通过眼神笑容描写显示出来:“既含睇兮又宜笑,子慕予兮善窈窕。”她眉目传情,笑容可掬,因此博得情侣的爱慕。山鬼与情侣约会,因迟到而未能相会。她先是“留灵修兮憺忘归”,留,等待。憺,指的是安。灵修,对情侣的美称。她因等待情侣的到来而忘归,可谓痴情。但是,对方未能到来,她“怨公子兮怅忘归”,同是忘归,但已经由等待变成幽怨,由安闲变成惆怅。诗的结尾是“思公子兮徒离忧”,又由幽怨、惆怅转为思念、忧愁。《山鬼》展示的是山中女神的心灵三部曲,同样显示出女性的多愁善感、温柔细腻。

屈原在展示神灵的政治属性时,其表现对象都是男性神灵,他们是主角。而描写神灵在两性交往过程中的缠绵悱恻时,则把关注点侧重于女性。这种调遣是以现实社会的客观存在为依据,符合社会分工和男女两性的生理、心理特征,是用人间社会的样态去表现神灵世界,同时也可以看出诗人的匠心独运。

三、政治属性与世俗情怀的纠葛

《九歌》既赋予神灵以政治属性,又赋予他们世俗情怀。屈原在对二者进行展现时,昭示出它们的轻重缓急之别,以及所产生的矛盾冲突。

在古代社会,对于男性来说,首先追求的是立德、立功、立言,把人生不朽作为目标,耳目口腹之欲、儿女之情则处于次要地位。《九歌》中的男性神灵在处理自己政治角色与世俗情怀的关系时,都是把履行附属神的职责放在首位,而把世俗情怀置于次要地位。《云中君》的主角是云神,诗的前半部分叙述祭祀云中君的准备工作的准备工作,巫师用香草水沐浴,身穿鲜花般的彩色衣服,屈曲起舞,引导神灵的到来。就在云神降临祭祀场所之际,天帝要驾车出游,于是,“灵皇皇兮既降,森远举兮云中”。云神不得不舍弃人间对他的祭祀,来去匆匆,刚一降临就急忙返回,以便伴随天帝巡游。享受人间祭祀,对于云神来说是满足耳目口腹之欲,得到个人的欢乐。而伴随天帝出游,则是履行公务,是他的政治职责。在处理二者关系时,云神是把个人享乐让位于履行公务,放弃在人间受祭的机会。

大司命的做法和云神相似,不过,他遇到的是如何处理伴随统辖神出行

和前去会情侣的关系。大司命先是伴随天帝出游,在此过程中,他忙里偷闲,抽空前去与情侣幽会,诗中所说的“壹阴兮壹阳,众莫知兮余所为”,指的就是秘密幽会的举动,因此下面提到“折疏麻兮瑶华,将以遗兮离居”,采撷疏麻送给情侣。但是,他不能在少司命处久留,因为天帝正在云际等着他,也就是《少司命》所说的“君谁须兮云之际”。于是,大司命来去倏忽,“倏而来兮忽而逝”,迅速离开少司命,前往天帝处履行自己的职责。

《九歌》中的神灵在处理自己附属神职责与本身享乐的关系时有轻重缓急之分,但内心并不是情愿的,而是出于无奈,是迫不得已而为之。《九歌》在表现神灵的这种无奈之情时,所揭示的是神灵的政治属性对他们世俗情怀的限制,是二者之间的矛盾冲突。《云中君》中的云神在匆忙离开祭祀场所返回天帝身边、陪天帝巡游之后,“思夫君兮太息,极劳心兮忡忡”,他对天帝无休止的漫游感到厌倦,同时也是为自己未能尽情享受祭祀而委屈。大司命在被迫匆忙返回天际时,“结桂枝兮延伫,羌愈思兮愁人”,他手持桂枝久立,不愿离开少司命,思念愈深而陷入愁苦。最后无可奈何地感叹:“固人命兮有当,孰离合兮可为!”他把自己侍奉君主和陪伴情侣难以两全的困扰归结为命,只好默默地加以承受。

神灵政治属性对世俗情怀的限制,同样给女性神灵带来痛苦。少司命在大司命匆匆离去之后,“望美人兮未来,临风悦兮浩歌”。长歌当哭,是统辖神的权力把她和大司命拆散,无法朝夕厮守,君权成为这对情侣心灵上的阴影。

山鬼是一位女神,没有像云神、大司命那样陪伴天帝出游。不过,她不是绝对自由的,也有统辖神在制约她。《山鬼》写道:“怨公子兮怅忘归,君思我兮不得闲。山中人兮芳杜若,饮石泉兮荫松柏。君思我兮然疑作。”这里的君,指的是统辖神。山鬼思念情侣,久出不归,她猜想统辖神也在不间断地想着自己。她在山间喝泉水,在松柏下乘凉,统辖神想到她而产生怀疑。山鬼唯恐自己与情侣相会的事情被统辖神察觉,她处于统辖神的监督下,行动是不自由的。

《九歌》中的多位神灵笼罩在君权的阴影下,他们的政治属性构成对世俗情怀的挤压。受统辖神的管制,有的无法尽情享受祭祀,有的只能偷香窃玉,他们个人生活的空间和时间也少得可怜。在现实社会,公共空间与个人空

间,履行公务与个人自由,往往出现矛盾和冲突。屈原按照现实社会的样态去描写神灵世界,把神灵加以人化,其中渗透他的人生体验和追求,使《九歌》这组浪漫诗篇具有较强的现实性。

第三节 神灵形象的自然属性

《九歌》各篇所祭祀的对象,除《国殇》是阵亡将士外,其余各篇都是自然神。他们有天神,有地神;有水神,有山神。屈原在对这些自然神加以刻划时,一方面把他们人化,使神灵具有政治属性和世俗情怀;另一方面,又使神灵充分体现出他们的自然属性,按照自然物本身的形态、功能及其所处环境加以描写,使这些自然神在作品中回归自然,保持各自的本色。

一、自然物形态的移植

屈原在表现神灵的自然属性时,往往按照神灵所对应的自然存在物的形态对神灵加以描写。所对应的自然存在物的基本形态,就是该神灵的基本形态,是神灵形态的主要特征。

《云中君》的祭祀对象是云神兼雷神,作品正是按照雷和云的基本形态,对云中君加以刻划。云中君即将降临祭坛时,“蹇将憺兮寿宫,与日月兮齐光”,这是按照雷电交加的形态描写云中君,雷声往往和闪电相伴随,闪电的亮度极强,因此称它是“与日月兮齐光”。雷电闪光往往是发生在瞬间,声音的传播极其迅速,所以,诗人把云中君写得来去倏忽,“灵皇皇兮既降,森远举兮云中”。云漂浮在天空,具有流动性,所以,作品中的云中君又是陪伴天帝遨游的角色,“览冀州兮有余,横四海兮焉穷”。浮云流动,云中君则陪随天帝翱翔周游,二者在形态上是一致的。

《东君》的祭祀对象是太阳神,屈原对太阳神形象所作的描写,很大程度上取象于太阳本身。“暾将出兮东方”,太阳从东方升起,诗中的太阳神也是首先出现在东方。暾,字形从敦,指圆形。《诗经·豳风·东山》:“敦彼独宿,亦在车下。”退役军士在返回途中车下露宿,身体蜷成一团。敦,蜷曲之象,近乎圆形。诗中还写道:“有敦瓜苦,烝在栗薪。”退役军士想象,家中的瓜圆圆

的,外壳坚硬,长蔓把它升引到薪柴上。敦,指圆形。苦,指坚硬。对于《东君》中的“噉”字,古今注家或解作盛大,或解作光明温暖,都未能得其本义。初生的太阳圆圆的,并且能看得很清楚,因此用“噉”字加以形容。太阳在天空运行,但是,人的肉眼看不到它的行进形态,只能根据位移加以判断。尤其是太阳初升的时候,要经历漫长的黎明它才出现。《东君》中初现的太阳神,它的行动节奏是缓慢的,仿佛不愿意升起,“抚余马兮安驱”,“长太息兮将上,心低徊兮顾怀”。这几句诗是对太阳初升时缓慢形态的传神写照,反映的是它的自然属性。与太阳初升相反,太阳降落给人的感觉倒是很迅速,仿佛是在不知不觉之间,因此,诗中描写太阳的降落速度很快,“操余弧兮反沦降”。在古人的感觉中,太阳初升是由下往上运行,因此速度慢。太阳降落是自上而下,所以速度快。屈原也把这种感觉看作是太阳的属性,因此,把太阳神描写成缓升急降的形态。屈原笔下的太阳神是“青云衣兮白霓裳”,为什么会作这样的描写呢?王逸注:“言日神来下,青云为上衣,白霓为下裳也。日出东方,入西方,故用其方色以为饰也。”王逸的解释是正确的。屈原是用五行说的理念描写太阳的运行。太阳生于东而降于西,按照五行说的划分,与东方相配的是青色,与西方相配的是白色。太阳神以青云为衣,白霓为裳,实际是说他升于东方而落于西方。表面看是静态描写,实际是对太阳运行状况的动态再现。

《河伯》的祭祀对象是黄河之神,全篇由女巫演唱,叙述她与河神的畅游经历。河水的基本属性是流动不息,《河伯》全篇展示畅游历程,折射出河水奔流不息的自然属性。畅游从九河开始,指黄河下游的九条支流。然后逆流而上,“登昆仑兮四望”,古人认为黄河发源于昆仑山。女巫所讲述的遨游历程,展示出黄河的源头和入海前的支脉,是对黄河自然风貌的再现。

《大司命》祭祀的是司命神,他主管人的生死寿夭。屈原根据那个时代先民对于生死的理解,选择相应的自然物来刻画这位神灵。开头写道:“广开兮天门,纷吾乘兮玄云。”大司命是天神,从天门而出,到下界巡游,他所乘的是玄云。在五行说体系中,与玄相对应的方位是北,古代传说的天宫在北方,人死之后灵魂也归于北方,所以,为死者招魂要面向北方呼唤。玄色、北方和人的死亡相对应,司命神乘玄云出行,反映出他与死亡的密切关联。大司命还

“乘清气兮御阴阳”，先民认为，气、阴阳是人的生命之源，是生命活力之所在，把大司命写成乘清气、御阴阳，正和他司命的角色相符，也是他自然形态的展现。阴阳不测之谓神，阴阳二气的特点是变动不居，神秘莫测，大司命也是如此：“壹阴兮壹阳，众莫知兮余所为。”他神不知鬼不觉地与少司命幽会，突出这位神灵的神秘性，和阴阳二气的属性相一致。

二、自然物功能的发挥和利用

屈原在表现《九歌》相关神灵的自然属性时，充分重视对自然物功能的利用。通过发挥自然存在物的功能，使神灵的自然属性得以显现。在对自然存在物的功能进行利用时，主要通过两条途径来实现。

第一，神灵本身代表相对应的自然存在物，是自然存在物的化身。通过展示神灵本身的功能，突出他的自然属性。《东君》在描写太阳神时有“举长矢兮射天狼”之语，王逸注：“天狼，星名，以喻贪残。”诗人所以产生如此奇妙的联想，把太阳神比作手持弓矢的武士，首先是由太阳本身的自然形态引发的。太阳放射光芒，犹如射出的亮箭，因此，太阳神被描写成手持弓箭的武士，这与古希腊的太阳神阿波罗是一致的，阿波罗作为百发百中的神射手出现。其次，太阳在白昼出现，星辰夜晚闪耀，太阳出则星辰隐，于是，太阳神被描绘成射掉天狼星的英雄，这是由日夜交替、日出星隐而引发的联想。通过展示神灵本身的功能而突出他的自然属性，往往是由神灵所代表的自然存在物本身的形态而引起的。太阳光芒四射，由此联想到射箭。云在空中漂游，由此联想到云中君陪天帝四海遨游的功能。像《东君》和《云中君》这类情况，在《九歌》中并不多见。

第二，神灵本身是自然存在物的管理者，神灵有指挥、驾驭、利用自然存在物的能力，通过发挥神灵所利用的自然存在物的功能，展示神灵的自然属性，这类情况在《九歌》中是大量的。《九歌》中的神灵有水神和山神之别，由于各自所存的环境不同，为他们所利用的自然物也各异，神灵自然属性的差别也就由此显示出来。河伯是河神，是黄河管理神，他在出游时“乘白鼋兮逐文鱼”，以白鼋为乘，以文鱼为先导，所利用的都是水族动物，显示出他水神的自然属性。山鬼是山神，她在出行时“乘赤豹兮从文狸”，她所利用的是山中

动物,是豹和狐狸、黄鼠狼一类野兽,和河伯所用之物明显有别。对于这种差异,古人已经注意到。洪兴祖补注:“《河伯》云:‘乘白鼃兮逐文鱼。’《山鬼》云:‘乘赤豹兮从文狸。’各以其类也。”所谓的各以其类,就是各自利用自己所管辖的自然物。屈原在描写这些自然物时,标示出它们的色彩,或赤或白,或都是色彩斑斓,显得特别醒目。《九歌》所出现的神灵中,山鬼对于山中自然物的利用最为充分,她不但“乘赤豹兮从文狸”,用山中动物驾车引路,而且还是“辛夷车兮结桂旗”,她的车辆仪仗也是从山中取材,用芳草香桂制成。从车辆仪仗到驾车、引路的动物,都是山中所生,山地特色极其鲜明。山鬼或是“被薜荔兮带女萝”,或是“被石兰兮带杜衡”,她的服装佩饰由山中植物充当,用的是香花芳草。她“采三秀兮于山间”、“饮石泉兮荫松柏”,所饮所食所依傍的都是山中的物产。山鬼对山中自然存在物的利用是全方位的,山中的动物、植物,乃至泉水,都充分发挥自己的功能,山鬼作为山神的自然属性得到极其充分的表现。

《九歌》中还可以见到这样的现象,尽管神灵的类别不同,但他们所利用的自然物有时却相同。湘君是湘地男神,他出行时“驾飞龙兮北征”。河伯是河神,他在畅游时“乘水车兮荷盖,驾两龙兮骖螭”。湘君、河伯用以驾船拉车的都是龙,他们出行时都利用龙。大司命在从地面返回天际时,“乘龙兮骖鳞,高驰兮冲天”。他是以龙驾车,一飞冲天。《东君》中的太阳神在初现时,“驾龙辀兮乘雷”,也是以龙驾车。从上面例子可以看出,无论天神还是地神、水神,他们出行时都以龙驾车驾船,所用的自然物是一致的。这种情况是由先民对于龙所赋予的属性决定。龙是先民想象中的神奇之物,既可以潜入深水,又能够腾飞升天,《周易·乾》卦在叙述龙的变化时,九四爻辞是“或跃在渊”,九五爻辞是“飞龙在天”,反映出先民对龙的功能的神化。先民想象中的龙可以潜水升天,因此,无论天神,还是水神,都可以把它作为利用对象,为自己驾车引船。把龙作为驾御对象的神灵,也借此显示出他们的自然属性。

《九歌》中有的神灵用于驾御的自然物有时不是一种,而是两种。屈原在对这些自然存在物进行调遣时,有着明确的分工。《大司命》开头是“广开兮天门,纷吾乘兮玄云”,大司命在天庭出发时是乘云而行。《少司命》写道:

“人不言兮出不辞，乘回风兮载云旗。”这里叙述的是大司命从天空降临时的场景，他是乘风驾云，和《大司命》的开篇诗句相呼应。《大司命》在叙述这位神灵从地面返回天空时写道：“乘龙兮鳞鳞，高驰兮冲天。”大司命是乘龙车升空，而不再是驾云御风。《少司命》在叙述大司命腾空远去的场面时写道：“孔盖兮翠旂，登九天兮抚彗星。”大司命是乘车升空，回应前篇的“乘龙兮鳞鳞，高驰兮冲天”。大司命在升空时乘龙车，太阳神也是如此。《东君》描写太阳初升之象是“驾龙辀兮乘雷”，又想象太阳降落之后重新在大地的另一面升空，“撰余轡兮高驰翔，杳冥冥兮以东行。”太阳神两次升空都是借助龙车，龙把他送上高空。从天空降落驾御的是风云，从地面升空利用的是龙车，屈原对两类自然物所作的分工，是基于它们各自的功能。天空的云经常是自高而降，相反，自下而上的机率很小。因此，屈原就把它作为神灵降落所借助的自然物。龙在人们想象中可以一飞冲天，所以，把它作为神灵腾空时的驾御对象。

由于神灵的属性各异，他们所利用的自然存在物也就有所不同。根据神灵所利用的自然存在物，可以判断神灵具体的属性。如前所述，山鬼是山神，她所利用的自然物都产自山中，她是典型的山神。河伯是黄河之神，他出游时，“乘水车兮荷盖，驾两龙兮骖螭”，并且还“乘白鼋兮逐文鱼”，所利用的都是水族动物。不仅如此，河伯的宫殿也都取材于水中之物：“鱼鳞屋兮龙堂，紫贝阙兮朱宫。”朱宫，洪兴祖补注引《文苑》作珠宫，并对这两句诗作了如下解释：“河伯，水神也，故托鱼龙之类，以为宫室，阙，门观也。”洪兴祖的解释是正确的，河伯水下宫殿的建筑材料都取自水族动物，昭示出他这位水神的属性，是黄河的管理神。

《湘夫人》也有对于这位女神所筑宫殿的描写，并且非常细致：

筑室兮水中，葺之兮荷盖。荪壁兮紫坛，菊芳椒兮成堂。桂栋兮兰橑，辛夷楣兮药房。罔薜荔兮为帷，擗蕙櫨兮既张。白玉兮为镇，疏石兰兮为芳。芷葺兮荷屋，缭之兮杜衡。合百草兮实庭，建芳馨兮庑门。

屈原在对湘夫人所筑宫殿进行描写时，采用的是由外至内，再由内到外的叙

事顺序。在所列举的建筑材料、器具用品、栽培的植物中,除了荷花生于水中,其余绝大部分都是陆地所产,这和河伯的水下宫殿形成鲜明的对比。河伯水下宫殿无一不是取材于水中,而湘夫人所筑宫殿却是绝大多数取材于陆地。由此可以得出结论,湘夫人不是水神,而是陆地之神,与河伯不属于同类。《河伯》中有“灵何为兮水中”之语,指河伯宫殿筑于水下,是水中宫殿。河伯,其名冯夷,又称冰夷。《山海经·海内北经》:“从极之渊深三百仞,维冰夷恒都焉。冰夷人面,乘两龙。”神话中的河伯长久居于深水之中,《河伯》对这位神灵水下宫殿所作的描写,也暗示出他确实栖居水中。湘夫人所筑的宫殿绝大多数取材于陆地,篇中虽有“筑室兮水中”之语,但不是指修筑水下宫殿,而是在水域修筑宫殿,是建在水中岛屿或水边。《湘君》在叙述这位男性神灵所乘舟船的形态时写道:“薜荔柏兮蕙绸,荪桡兮兰旌。”他用薜荔装饰船仓四壁,用蕙草缠绕船仓。以荪草为旗杆,用兰草作为杆头装饰。在所提到的四种香草中,无一不是生于陆地,没有一种水中植物,在湘君身上也见不到水神的属性。

湘君、湘夫人不是水神,而是湘地之神、南楚之神。湘地多水,因此,这两位神灵虽然不是地方神,却带有鲜明的水缘文化因素。湘君不是水神,却可以“令沅湘兮无波,使江水兮安流”,他能对水神下指令,使他们服从自己的意志。湘君既然是天帝之子、南楚的地方神,那么,在这个地域内的自然神当然都在他的统辖之下。对于湘君、湘夫人在《九歌》中的角色,准确的定位应当是湘地之神、南楚之神,而不是湘水之神,但两位神灵又都具有明显的水缘文化的属性。

三、自然景物的描写

通过自然景物的描写来表现神灵的属性,这种艺术手法对于地神来说比较容易,对于天神则有较大难度;对于和自然物密切关联的神灵比较容易,而对于抽象意义的神灵则有难度。《九歌》运用自然景物描写来表现神灵的属性,最典型的作品是《河伯》和《山鬼》。

河伯是河神,作品中出现的自然景物都是和水相关。女巫与河神畅游时,“冲风起兮横波”,风起浪涌,这是黄河经常出现的景象。在河中岛屿游览

时，“流澌纷兮将来下”。澌，分散之象。河水受岛屿阻挡，分流而下，从岛屿两边流过。女巫与河伯分手返回时，“波滔滔兮来迎，鱼鳞鳞兮媵予”。迎接她的是接连不断的波浪，为她送行的是一群又一群的鱼，实际是说波浪滔滔，游鱼成群。《河伯》中出现的自然景物，或是河水的风起浪涌，或是河水的流势，或是河水中的动物。穿插在诗中的景物描写，昭示出河伯作为水神的自然属性。

《山鬼》中的景物描写在《九歌》中最为充分：

表独立兮山之上，云容容兮而在下。杳冥冥兮羌昼晦，东风飘兮神灵雨。

这里描写的是山中的自然气候：云在山间浮动，天色晦暗，白昼如夜。东风吹来，雨随之而至。山间多雨，风在雨前，这是山中常见的现象。诗中还写道：

雷填填兮雨冥冥，猿啾啾兮又夜鸣。风飒飒兮木萧萧……

雷声大作，大雨滂沱，这是平地也可以见到的景象。猿猴夜鸣，则是只有在山间才可以听到。上面的诗句把三种景象组合在一起，渲染的是山中的凄凉，甚至有些恐怖，这正是深山老林的特有氛围。除此之外，诗中还有“余处幽篁兮终不见天”、“石磊磊兮葛蔓蔓”的诗句，把山中的植物茂长、巨石累累的荒凉景象也显示得很充分。女主人公就生活在上述自然环境中，她作为山鬼的自然属性极其鲜明。

湘君、湘夫人是南楚之神、湘地之神，他们作为地方神又和水缘文化有很深的缘份。《湘君》、《湘夫人》的自然景物描写，从不同侧面展示出两位神灵的自然属性。《湘君》中出现的自然景物是“石濞兮浅浅”，水在沙石上流淌，是水域景象。湘君夜宿时，“鸟次兮屋上，水周兮堂下”，这是水中岛屿的景色。《湘夫人》中的女主人公在向远方眺望期盼湘君到来之际，“袅袅兮秋风，洞庭波兮木叶下”，“观流水兮潺湲”，出现的是楚地水乡景象，既有地域特点，又有季节色彩。值得注意的是，《湘夫人》中反复交替出现陆地和水域景象：

“鸟何萃兮蘋中，罾何为兮木上”，蘋是水草，木生长在陆地。一水一陆，前后交替。“麋何食兮庭中？蛟何为兮水裔”，麋是陆地动物，庭指庭院，位于陆地，是陆地动物适得其所。蛟生活在水中，如今出现在水边，是水域景象。《湘夫人》中水陆景象反复交替出现，显示出这位南楚女神的双重自然属性：她和水缘文化的关系很密切，同时也没有和陆缘文化脱离关系，而是兼有水缘文化和陆缘文化的属性。湘夫人是这样，湘君的自然属性也是如此。

司命神主管人的生死寿夭，是略显抽象的神。《大司命》中基本见不到纯粹的自然景物的描写，《少司命》中却出现了：

秋兰兮麝芜，罗生兮堂下。绿叶兮素枝，芳菲菲兮袭予。

这里出现的自然景物是香花芳草，它们色彩鲜丽，并且散发着芳香。后面还有两句：“秋兰兮青青，绿叶兮紫茎。”专门对秋兰进行描绘。司命神的自然属性用生命力旺盛的香花芳草加以表现，这与司命神的属性直接相关。《大司命》称：“纷总总兮九州，何寿夭兮在予。”这是大司命的自道，意谓九州之人的寿夭都由他主管，自己是掌握人的生命的神灵。《少司命》对于大司命的职责作了进一步的说明：“孔盖兮翠旂，登九天兮抚彗星。竦长剑兮拥幼艾，荪独宜兮为民正。”彗星在古人观念中是凶险之星、不祥之兆。大司命除掉彗星，为的是保护人的生命不受危害。对于“竦长剑兮拥幼艾”，王逸注：“竦，执也。幼，少也。艾，长也。言司命执持长剑，以诛绝凶恶，拥护万民长少，使各得其命也。”王逸的解释是正确的。如果从《大司命》中的诗句判断，只能笼统地知道大司命是主管人的寿夭之神。到了《少司命》中则进一步明示，大司命是生命的保护神，他的职责是除掉危害生命的凶恶之物，保护从少年到老年的生命，使他们各得其所。大司命如此，少司命也同样是生命保护神，是善神。正因为如此，诗中通过描写秋兰麝芜的欣欣向荣、色彩靓丽、芳香袭人来表现少司命的自然属性，是用香花芳草旺盛的生命力，暗示少司命是生命的保护神。宋人罗愿《尔雅翼》称：“兰有国香，人服媚之，古以为生子之祥。而芜蘼之根主妇人无子，故《少司命》引之。”这个说法是有道理的。“兰有国香，人服媚之”，其语见于《左传·宣公三年》，其中记载郑穆公是其母梦兰而生。《少司

命》中所描写的自然景物,所表现的是司命神保护生命的功能,只是没有明言,而是进行暗示。

综上所述,《九歌》除《国殇》,其余各篇祭祀的对象均为自然神,因此,屈原采用各种方式来表现这些神灵的自然属性。不过,对于各个神灵自然属性所作的显示,其分布是不平衡的。山鬼、河伯的自然属性显示得最为充分,而东皇太一则根本没有涉及。造成这种不平衡的原因是由神灵与自然存在物的关联及世人的关注点所决定的。山鬼、河伯分别是山水之神,用相关自然物来刻画他们比较容易。东皇太一指的是星神,由于这位神灵在当时很大程度上已经被抽象化,再加上屈原关注的是祭祀场面的隆重热烈,因此,对于东皇太一的自然属性也就无暇顾及。另外,《九歌》对神灵自然属性所作的描写,并不是纯客观的。有的属性并不是神灵所固有的,而是诗人所赋予的,如司命神保护生命的属性就属于此类。有些自然神的属性,所反映的是世人及屈原本身的体验和感受。太阳神初现时徘徊迟留,反映的是参加祭祀人员急切盼望太阳升起的心情。太阳从升起到降落,诗中用很短的篇幅加以叙述,仿佛太阳刚刚升起就降落,而且降落得那样迅速,反映的是诗人的光阴似箭之感。表面看似对太阳神自然属性的展现,实际折射出的是诗人的心情和感受。

第四节 《九歌》的表演方式

在流传下来的屈原作品中,《九歌》是唯一能够配乐演唱的歌诗,用于对神灵的祭祀。因此,《九歌》的表演方式备受古今学者的关注,提出各种各样的看法。从《九歌》文本提供的表演信息来看,以往的各种说法多是猜测和联想,很难落到实处,有的在很大程度上是后人的再创作和重新编排,离作品的实际已经相去甚远,趋向繁琐和复杂化。《九歌》的表演方式,最重要的是对歌诗的演唱,如果能把它的演唱方式梳理清楚,那么,《九歌》表演方式所涉及的其他问题也就迎刃而解。

从《九歌》的文本形态考察,它的每篇作品都是由一个角色进行演唱,中间没有对唱;有的两篇歌诗是以对唱的方式进行表演,两篇歌诗为一组,如《湘君》和《湘夫人》、《大司命》和《少司命》。《九歌》以对唱方式出现的歌诗

只有这四篇。《九歌》每首歌诗在表演时都是由一个角色进行演唱,所出现的角色有的扮演巫师,有的扮演神灵,通过演唱进行自我表现。

一、扮演巫师角色的单曲独唱

《九歌》由扮演巫师角色进行演唱的有《东皇太一》、《河伯》和《国殇》。巫师所唱主要有两方面内容,一是叙述祭祀的场景,二是叙述祭祀对象的活动或业绩。

《东皇太一》是祭祀星神的歌诗,但通篇都见不到星神直接出现,而是由主持祭祀的巫师进行演唱。巫师演唱的内容绝大部分是叙述祭祀星神所作的准备工作,祭祀时巫师的服饰、所用的物品、演奏的音乐、散发的芳香等。最后一句是“君欣欣兮乐康”,巫师想象星神对祭祀很满意,沉浸在欢乐之中,产生的是祭神如神在的幻觉。《诗经·大雅·生民》在叙述祭祀场景时写道:“印盛于豆,于豆于登。其香始升,上帝居歆。”《东皇太一》出现的“君欣欣兮乐康”,和《生民》的“上帝居歆”属于同类,都是祭祀者对受祭者的想象。《东皇太一》中有“灵偃蹇兮姣服,芳菲菲兮满堂”两句诗,这里的灵,指的是巫师,两句诗是巫师的自道。《东皇太一》这首由巫师演唱的歌诗,除了叙述祭祀的场面之外,还有自我表现的因素。她向神灵展示自身美好的姿态:穿着华美的衣服起舞,身体或高或低,身上的香气飘溢,盈满祭祀的场所。同时,列举祭祀的场面,也是在显示自己安排的精心周全。

《河伯》是祭祀黄河之神的歌诗,全篇均由扮演女巫角色者进行演唱,叙述她与河伯畅游的经历。其中河伯的称呼先后变换多次。“与女游兮九河,冲风起兮横波。”“与女游兮河之渚,流澌纷兮将来下。”这是称呼河伯为女,即汝。黄河之神在地位上次于天神,属于中等地位的神灵,故以女相称。王逸注均以女为河伯,这是正确的。但认为对河伯以女相称的是屈原本,失于臆测。“灵何为兮水中?乘白鼋兮逐文鱼。”这是称河伯为灵,是《九歌》中对神灵比较常见的称呼。“子交手兮东行,送美人兮南浦。”这里的子,是对河伯的尊称,美人,则是指女巫本人。王逸注:“子,河伯也。”王逸把诗中出现的灵、子,都注为河伯,合乎诗的本意。女巫把自己称为美人,类似做法在屈原其他作品中也可以见到。《九章·悲回风》:“惟佳人之永都兮,更统世而自

赋。”“惟佳人之独怀兮，折若椒以自处。”屈原自称为佳人，女巫当然可以自称为美人。不过，女巫自称为美人，表达的是对河伯的亲昵之义，含有河伯视女巫为美人的引伸义，意谓把你的美人送到南岸水滨。女巫在演唱这首歌诗时，叙述她与河伯在黄河自下而上，又顺流而下的漫游经历，同时又显露出本身的楚人情结。“日将暮兮怅忘归，惟极浦兮寤怀。”她和河伯在河源昆仑山远望，乐而忘归，又思念远方的水滨。洪兴祖补注：“极浦，所谓望涔阳兮极浦是也。”洪兴祖所引诗句出自《九章·涉江》，《河伯》的极浦虽然未必确指涔阳水滨，但是，它以楚地为背景则是确定无疑。河伯把女巫送到南浦，即南岸水滨。黄河在北，楚地在南，女巫要从黄河返回楚地，当然要从黄河南岸上路。《河伯》近乎一篇人神结伴而行的游记，女巫在叙述她与河伯淋漓酣畅的游览经历时，还隐约透露出她与河伯的情侣关系，两人之间的一夜情。先是说“日将暮兮怅忘归”，接着就描写河伯的水下宫殿，暗示他们是在那里过夜。这是一首人神相恋的歌诗，是女巫以甜蜜回忆的方式进行演唱。

《国殇》是祭祀楚国阵亡将士的歌诗，也是由扮演巫师角色的神职人员演唱。全诗主要叙述残酷的战斗场面，结尾表达对阵亡将士的崇敬：“身既死兮神以灵，子魂魄兮为鬼雄。”称阵亡将士为子，表示尊敬对方。文中还有“凌余阵兮躐余行”之语，这里的余，指的是我方，是用楚人的语气所作的表述，而不是阵亡将士的自我称呼。

综上所述，《九歌》以巫师角色演唱的歌诗三首，都用于楚国宫廷的祭祀，其祭祀对象有天神，有地神，也有阵亡将士，涵盖天地人。其中进行演唱的巫师，《东皇太一》、《河伯》明显是女巫，《国殇》则无法确定。三首歌诗都是由扮演巫师角色的神职人员由头至尾演唱，没有其他角色出现。

二、扮演神灵角色的单曲独唱

《九歌》的歌诗还有一种演唱方式，即由一位扮演神灵角色的神职人员单独演唱，每首歌诗是完全独立的，不与其他歌诗发生关联，《云中君》、《东君》、《山鬼》属于这种演唱类型。

《云中君》的祭祀对象是云神兼雷神，全诗由扮演云中君的神职人员独自演唱。歌诗开始一段叙述迎接云中君降临的祭祀场面，是用云中君的视角观

照人间为迎神所作的准备,重点展示迎神女巫的风采。其中的“灵连蜷兮既留”,指女巫曲身起舞等待神灵的来到,其句式与《东皇太一》的“灵偃蹇兮姱服”相类,灵,指女巫。留,等待之义。歌诗的中间部分叙述云中君在天地间的升降,“灵皇皇兮既降,森远举兮云中。”灵,云中君自谓,他刚刚降落寿宫就又匆忙返回,因为他要陪伴天帝巡游。作品最后一段叙述云中君的无可奈何之感。这首歌诗是所要祭祀的神灵自道其所见所历所思,采用的是第一人称叙事方式,由扮演神灵者从头至尾演唱。

《东君》祭祀的是太阳神,也是由太阳神的扮演者独自演唱,和《云中君》略有不同的是叙事顺序。《云中君》是首先展示神灵视域中的祭祀场景,然后转入对自身所做所思的叙述,采取的是先客观、后主观的两段叙事方式。《东君》则不同,太阳神的扮演者首先叙述自己从东方升起的情景,然后展现人们祭祀太阳神的热烈场面,最后一段又转入对自身由升起到降落过程的讲述,采用的是三段叙事方法。《东君》采取第一人称自述的标志特别明显,开头称:“噉将出兮东方,照吾槛兮扶桑。抚余马兮安驱,夜皎皎兮既明。”吾、余,均是太阳神自谓。结尾又写道:“操余弧兮反沦降,援北斗兮酌桂浆。撰余轡兮高驰翔,杳冥冥兮以东行。”连续运用两个“余”字,指的都是太阳神本身。《东君》先后四次出现指明第一人称的代词,主观色彩很强,确定无疑地表明是扮演太阳神的角色从始到终进行演唱。诗中还有“灵之来兮蔽日”之语,灵,指太阳神及其扈从,是太阳神的自我称谓。至于“思灵保兮贤姱”,则是太阳神所见到的迎神女巫的美好姿态。

《山鬼》也是由扮演神灵角色的巫师单曲独唱。开头写道:“若有人兮山之阿,被薜荔兮带女萝。既含睇兮又宜笑,子慕予兮善窈窕。”王逸注:“若有人,谓山鬼也。”若,仿佛之义。开头故意采用恍惚迷离的笔法,以“若有人”来称呼山鬼本身。随着歌诗的展开,陆续出现的都是第一人称的自我称谓。“子慕予兮善窈窕”,予,指山鬼本身。“余处幽篁兮终不见天”、“岁既晏兮孰华予”、“君思我兮不得闲”、“君思我兮然疑作”,用于表示山鬼本身的代词有余、予、我,是在进行演唱时突出自我,山鬼是这首诗歌从始至终的演唱者。这首诗歌的角色除山鬼本身外,还提到子、公子、灵修,指的都是山鬼的男性情侣,是一人多个称呼。还两次提到君,是山鬼的统辖神。无论是山鬼的情

侣,还是她的统辖神,都没有直接出面,整首歌诗都由扮演山鬼者演唱,是一出独角戏。

由扮演神灵角色的神职人员进行单曲演唱,其角色性别根据具体神灵的属性而定,云中君、东君由男性扮演,山鬼则由女性扮演。这类由扮演神灵角色表演的单曲独唱,每首歌诗祭祀一位神灵,是一个独立自足的节目,对其他歌诗没有依赖性。

三、扮演神灵角色的双曲对唱

《九歌》有两组双曲对唱的歌诗,由扮演神灵角色者进行演唱。这两组歌诗分别是《湘君》和《湘夫人》、《大司命》和《少司命》。扮演神灵角色的分别是一对男女,他们是情侣神。这两组歌诗都是先由扮演男性神灵者演唱一首歌诗,再由扮演女性神灵者演唱另一首歌诗,双方进行对唱。

这类双曲对唱型歌诗,在演唱时两首歌诗非常注意前后的承接,使得叙事具有连续性。《湘君》是扮演湘地男神的角色所唱,他在叙述自己前去和湘夫人相会时称:“鼉鼓兮江皋,夕弭节兮北渚。”这里明确交代了时间和地点,湘君的停留时间是在黄昏,地点是在北渚。《湘夫人》是湘地女神所唱,开头如下:

帝子降兮北渚,目眇眇兮愁予。袅袅兮秋风,洞庭波兮木叶下。白蘋兮骋望,与佳期兮夕张。

帝子,指湘君,他是以天帝之子的身份充当湘地男性管理神。湘君明示的时间是黄昏,湘夫人和他约会的时间也是黄昏。湘君停留的地点是北渚,湘夫人也就向那里眺望。时间、地点上两首歌诗前后相承,天衣无缝。

大司命和少司命的双曲对唱也可以见到前后两首歌诗的紧密承接。大司命唱道:“壹阴兮壹阳,众莫知兮余所为。”大司命把自己的行踪说得神秘莫测,采用的是闪烁其辞的表达方式。那么,大司命究竟去做了些什么呢?少司命唱道:“满堂兮美人,忽独与余兮目成。”原来,大司命是与少司命神秘相会,以眉目传情,心有灵犀一点通。少司命的对唱,使《大司命》中所设的悬念

有了着落,是对大司命唱词所作的解释。

这类双曲对唱型歌诗,还讲究两曲之间的上下呼应,前有唱,后有和。《湘君》结尾如下:

捐余玦兮江中,遗余佩兮醴浦。采芳洲兮杜若,将以遗兮下女。时不可兮再得,聊逍遥兮容与。

这是扮演湘君者所唱,历数他送给湘夫人的礼品,以及自己对这次约会的珍视。《湘夫人》的结尾如下:

捐余袂兮江中,遗余褱兮醴浦。搴汀洲兮杜若,将以遗兮远者。时不可兮骤得,聊逍遥兮容与。

这段演唱明显是对湘君的回应,所用句式相同,只是字词上略有变动。湘君送给湘夫人的是佩饰,湘夫人作为回应的则是身上穿的衣服,以示与对方气息相通,亲密无间。作为回应对方的歌词,不忌讳和对方重复,而是以重复为美,用以表达彼此的协调默契。

双曲对唱的前后呼应,在《大司命》和《少司命》中反复出现。大司命唱道:“纷总总兮九州,何寿夭兮在予。”这是大司命对自己职责权力的表白,充满自豪感。少司命在演唱时回应道:“竦长剑兮拥幼艾,荪独宜兮为民正。”这是对大司命的赞美和鼓励,同时又是对司命神属性的进一步说明,司命神是保护生命的善良之神。大司命在与少司命短暂相聚后匆匆离去,他内心充满惆怅地唱道:

结桂枝兮延伫,羌愈思兮愁人。愁人兮奈何,愿若今兮无亏。固人命兮有当,孰离合兮可为?

大司命对于自己与情侣的长离短聚感到无可奈何,他长久伫立,不忍心离去。少司命对此作了回应:“望美人兮未来,临风恍兮浩歌。”来,指返回。《诗经·

小雅·采薇》：“昔我往矣，杨柳依依。今我来思，雨雪霏霏。”来，用的正是返回之义。大司命久立不忍离去，少司命是希望美人而来返，这是动作回应。大司命感到无可奈何，少司命是临风浩歌，这是情感回应。

大司命对于和情侣的难得一聚充满感慨，他唱道：“老冉冉兮既极，不寔近兮愈疏。”生命有限，老之将至，与情侣见面的机会却越来越少，有一种苍凉感。少司命唱道：“悲莫悲兮生别离，乐莫乐兮新相知。”两位神灵的吟唱都带有哲理性，是人生哲学方面的呼应。

大司命和少司命的对唱，还有物类事象的呼应。大司命在叙述自己从天宫出行和巡游时唱道：“广开兮天门，纷吾乘兮玄云。”“高飞兮安翔，乘清气兮御阴阳。”他在自天而降时是乘云驾气，所说的阴阳，也是指气。少司命叙述大司命从天而降时是“乘回风兮载云旗”，是驾御风云，风与气属于同类，和大司命所说的乘云驾气前后呼应。大司命叙述自己返回天际时是“乘龙兮鳞鳞，高驰兮冲天”，是乘车腾空。少司命见到的则是“孔盖兮翠旂，登九天兮抚彗星”。回应大司命乘车腾空的叙述，并对车的形态又作更具体的描绘。

《湘君》、《湘夫人》对唱过程中所出现的前后呼应，采用的是整段呼应的方式，即在男女双方所唱的最后一段前后呼应，显得比较整齐。《大司命》、《少司命》对唱过程中的呼应，采用的是片段穿插的方式，不是整段对应，而是有些句子相对应，并且参差错落地分布，以另一种形态呈现出来。

《湘君》和《湘夫人》、《大司命》和《少司命》，采用的都是男女对唱的方式进行表演，古今许多学者都承认这个事实。可是，由于对歌诗中的称谓未能准确把握，造成许多混乱，在同一篇作品中划分出不同角色对唱的段落，甚至出现男扮女、女扮男等各种说法。产生上述混乱的主要原因是出现在《湘君》、《大司命》、《少司命》中的“君”字作了错误的认定，或说成是男性主角，或说成是女性主角。实际上，这三篇歌诗中出现的“君”字，指的不是男女主角，而是男性主角的统辖神，和男性主角是君臣关系，和女性主角则没有直接关联。对这个角色进行历史还原，加以准确的界定之后，这两组歌诗的演唱方式也就变得很明晰：它们采用的是扮演神灵角色者男女对唱的方式，各方都演唱一首完整的歌诗，男性在先，女性在后。每首歌诗由单独一个角色演唱到底，中间没双方的对唱，这种对唱方式可称为双

曲对唱。

四、舞蹈、乐器演奏及形体动作的配合

《九歌》的表演以歌诗演唱为主,同时还有舞蹈、乐器演奏及形体动作相配合,以综合艺术的形态出现。

祭祀过程中的舞蹈、乐器演奏,在《九歌》三篇祭祀天神的作品中有具体记载,见于《东皇太一》、《云中君》、《东君》。

先看祭祀天神时的舞蹈。《东皇太一》:“灵偃蹇兮姣服,芳菲菲兮满堂。”王逸注:“灵,谓巫也。偃蹇,舞貌。”洪兴祖补注:“偃蹇,委曲貌,一曰众盛貌。”在祭祀天神东皇太一时,女巫身穿美丽的服装翩翩起舞,身上散发着芳香。偃蹇,《离骚》曾出现过:“望瑶台之偃蹇兮,见有娥之佚女。”王逸注:“偃蹇,高貌。”不确。据《吕氏春秋·音初》篇记载,有娥氏之女住在九层高台之上,偃蹇,应指阶梯高高低低之象。《离骚》又有“何琼佩之偃蹇兮”之语,指佩饰随着人的行走而上下摆动。

《云中君》写道:“灵连蜷兮既留,烂昭昭兮未央。”王逸注:“灵,巫也。”洪兴祖补注:“连蜷,长曲貌。”洪兴祖的解释大意得之。连蜷,舒卷回环的样子,和偃蹇的形态相近,都是委曲之象。《远游》:“服偃蹇以低昂兮,骖连蜷以骄骖。”偃蹇、连蜷都指驾车的马行进过程中的时高时低的状态。汉代淮南小山所作《招隐士》云:“桂树丛生兮山之幽,偃蹇连蜷兮枝相缭。”偃蹇和连蜷并用,指的都是屈曲之态。《东皇太一》和《云中君》所描写的女巫舞蹈,所展示的是形体动作的曲线美。

《东君》也有对于巫师舞蹈动作的描写:“翺飞兮翠曾,展诗兮会舞。”翺,起飞的样子。《韩诗外传》卷九:“夫凤凰之初起兮,翺翺十步之雀,喔咻而笑之。”翺翺,起飞之象。翠,指翠鸟。曾,本指高,《楚辞·远游》:“因气变而遂曾举兮,忽神奔而鬼怪。”曾举即高飞。翠曾,意谓如翠鸟高飞。巫师像翠鸟展翅飞翔,齐声唱歌,翩翩起舞。《东君》中出现的舞蹈所突出的是动态之美。

再看祭祀天神时的乐器演奏。在祭祀星神东皇太一时,所用的乐器种类繁多,有鼓、竽、瑟等,从而形成五音繁会的场面。鼓在器乐合奏时起着控制

节拍的作用,这里所说的“疏缓节兮安歌”,指在疏朗的鼓声下,节奏缓慢,歌声从容而安详。乐器演奏者有倡有和,竽声大,故为首倡。瑟声细,和于后。所说的浩倡,是指竽声首倡,宏亮浩大。在祭祀星神东皇太一时,乐器演奏节奏舒缓,声音浩大而又五音繁会,歌声从容不迫,营造的是庄严肃穆的气氛。

《东君》也有对乐器演奏场面的描写,在祭祀太阳神时,所用的乐器有瑟、鼓、钟、篪、竽,打击乐是钟、鼓,弹拨乐是瑟,吹奏乐是篪、竽,可谓种类繁多,一应俱全。王逸注:“纆,急张弦也。交鼓,对击鼓也。”瑟弦紧则音色高亢清越,两人相对击鼓则鼓点密集,节拍急促。箫,的假借字,敲击之义。箫钟,指敲钟。瑶,摇的假借字,谓摇动。用力敲钟,使悬挂钟的乐器架为之摇动。祭祀太阳神所演奏的乐曲节拍急促,声音高亢宏大,但都与音律相应,合乎节拍。乐器演奏所营造的是欢快热烈的气氛,和《东皇太一》的庄严肃穆场面有所不同。

《九歌》所展示的歌舞乐曲的演出方式是综合性的,就是诗歌舞三位一体。《礼魂》是各种祭祀通用的送神曲。鼓声齐作,起舞的人手持鲜花,彼此传递,轮番起舞,是击鼓传花之舞。美女领唱徐缓从容。因为是送神曲,所以歌舞的节拍都很舒缓,用以表达对神的恋恋不舍。送神曲是载歌载舞,演唱的歌词就是诗,是诗歌舞三位一体。《东君》写道:“翺飞兮翠曾,展诗兮会舞。应律兮合节,灵之来兮蔽日。”第一句指的是舞,第二句指的是诗与舞,第三句提到的是音乐,所表演的同样是诗歌舞结合在一起的综合艺术。

对祭祀过程中诗歌舞的表演方式,《九歌》在三篇祭祀天神的作品中作了展示。而其它多数歌诗,则只是记载演唱的歌词,没有提到乐曲和舞蹈。

第十七章 千古奇文《天问》 和《招魂》

《天问》和《招魂》是两篇千古奇文,不但在楚辞作品中别具一格,而且在中国古代文学史上也是独领风骚。两篇作品的奇特首先是它们所选择的题材与众不同。《天问》涉及的是天地人各种疑难问题,《招魂》则是致力于招诱灵魂回归,这类题材在文学史上有开创性,可以说是前无古人。其次,《天问》和《招魂》的奇特,还在于它们采用的是另辟蹊径的表现方式。《天问》通篇以追问的语气叙事、言志、抒情,《招魂》则是用呼唤的方式对游魂进行威慑和招诱,是两种独创的诗体。第三,《天问》和《招魂》的奇特,还在于它们涉及到许多奇怪新异的物类事象,有些根本无法在现实中得到印证。

《天问》和《招魂》是两篇千古奇文,同时又设下大量千载无法破译的密码和疑案。在楚辞类作品中,《天问》、《招魂》最为难读,不但其中涉及的许多神话传说、历史典故无法破译,就连它的作者和产生的年代也众说纷纭,至今未能达成普遍共识。

《天问》和《招魂》的历史还原有很大的难度,还有漫长的路程需要跋涉。不过,仅从目前能够加以解读的大部分章节及字句而言,它们的文学价值就已经弥足珍贵,是先秦诗歌史值得浓墨重彩地进行书写的篇目。

第一节 《天问》的结构和以古鉴今

《天问》是一篇千古奇文,对于它的写作缘起,王逸作了如下说明:

《天问》者,屈原之所作也。何不言问天,天尊不可问,故曰天问也。

屈原放逐，忧心愁悴，彷徨山泽，经历陵陆。嗟号昊旻，仰天叹息。见楚有先王之庙及公卿祠堂，图画天地山川神灵，琦玮僜僜，及古贤圣怪物行事。周流罢倦，休息其下，仰见图画，因书其壁，何而问之，以渫愤懣，舒泻愁思。楚人哀惜屈原，因共论述，故其文义不次序云尔。^①

王逸判定是屈原在流放期间所作，是以提问的方式抒发心中郁闷。从《天问》结尾部分的“伏匿穴处”的作者自道判断，王逸的上述说法是可信的。司马迁在《屈原贾生列传》中写道：“余读《离骚》、《天问》、《招魂》、《哀郢》，悲其志。”早在司马迁所处的西汉中期，《天问》就已经被认定是屈原的作品，并且把它视为言志抒情之作。至于王逸所说的屈原是在见到先王之庙及公卿祠堂的图画之后而作《天问》，已经无法证实。古代宗庙确实有的设置壁画，东汉王延寿所作的《鲁灵光殿赋》就提到其中的各种图画。可是，屈原流放的偏远之地是否存在绘有图画的先王宗庙及公卿祠堂，确实令人怀疑。另外，《天问》是一篇长诗，不可能是屈原的即兴之作，而要经过长期酝酿和精心构思。

《天问》是作者对天发问，《史记·屈原贾生列传》写道：“夫天者，人之始也。……故劳苦倦极，未尝不呼天也。”屈原之所以把作品定名为《天问》，就在于它是一种终极追问，和劳苦倦极而呼天具有同样性质，是把内心的怀疑、困惑、感悟以提问的方式最大限度地展列出来。诗人是面对苍天发问，所提出的问题涉及到天文、地理、世道沧桑、人生遭际等方方面面，是博大精深学者的全面追问，设置的是一系列的悬案和难解之谜。

一、贯穿天地人的结构框架

《天问》全篇都是以提问的方式结构而成，共提出一百七十多个问题，所提的问题按照类别依次展开，分别是问天、问地、问人，由三个板块构成。

从开始“遂古之初，谁传道之”，至“角宿未旦，曜灵安藏”，是问天段落，其中的许多内容在后来的《淮南子·天文训》中可以见到。从“不任汨鸿，师何以尚之”，至“羿焉彗日，乌焉解羽”，是问地段落，其中许多内容在后来的

^① 洪兴祖：《楚辞补注》，第85页。

《淮南子·墜形训》中作了记载。从“禹之力献功，降省下土四方”至篇末是问人，即主要针对夏、商、周三代历史发问。

《天问》由问天、问地、问人三个板块构成，各个板块之间按照段落进行划分。这种以天、地、人三极结构而出现的作品，反映出屈原把天、地、人相沟通的意图，同时也是战国著述理念的折射。《周易·说卦》写道：

昔者圣人之作《易》也，将以顺性命之理。是以立天之道曰阴与阳，立地之道曰柔与刚，立人之道曰仁与义。兼三才而两之，故《易》六画而成卦；分阴分阳，迭用柔刚，故《易》六位而成章。^①

《周易》本经每卦由六条爻辞组成，每三条爻辞构成一个单卦，两个单卦构成一个复卦。在《说卦》作者看来，《周易》的每个单卦三条爻辞，体现的是天地人三才的结合。而每个复卦六条爻辞，则是把天地人相结合的单卦进行重叠的结果。《说卦》对《周易》本经结构模式的解说与卦象实际情况并非一致，但所反映的著述理念则是明确的，把天地人相贯通视为作品最理想的结构方式。《天问》是一首长诗，它的结构是以天地人相贯通的方式出现，和《说卦》所表达的理念是一致的，反映出战国的思潮特点。

《天问》由问天、问地、问人三个板块构成，各个板块相对独立，同时，各个板块之间又相互贯通，彼此渗透，使整篇作品浑然一体。

第一部分问天，是针对各种天象发问，其中提到月亮时问道：“夜光何德，死则又育？厥利维何，而顾菟在腹？”这是用生死交替来解释月亮的圆缺更迭，月圆为生，月缺为死。月亮在古人观念中是永恒的存在物，屈原把它描写成死则复生的生命机体，是用生命意识去观照月亮的盈虚变化，它仿佛是一位长生久视的神仙。传说月亮中有白兔，这是先秦时期就流传的神话，“顾菟在腹”指的就是这个神话。顾，王逸注为“顾望”。朱熹集注：“顾菟在腹，此言兔在月中，则顾兔但为兔之名号。”^②这是把顾兔说成月中玉兔的专称。顾，

① 高亨：《周易大传今注》，第455页。

② 朱熹：《楚辞集注》，第191页。

指的是不过、只是。《史记·淮阴侯列传》：“王必欲长王汉中，无所事信；必欲争天下，非信无所与计事者。顾王策安所决耳。”顾，只是、不过之义。“厥利维何，而顾菟在腹？”意谓月亮那里有什么好处呢？而只是白兔生活在它的腹中。屈原把原本是没有生命的月亮描写成具有永恒生命的机体，并且有生灵在那里安身，从生命层面把天体与人相沟通。

《天问》还对星象进行追问：“女岐无合，夫焉取九子？”女岐，本为星名，指箕星。《史记·天官书》：“尾为九子。”尾星九颗，又称九子星。诗人发问，女岐没有婚配，怎么会有九个儿子。这是把箕星看作九子之母，是一位母亲生育出九个儿子，是按照女性生育的模式去追问天上的星辰，以人事附会星象，用生殖意识把人和天相贯通。

《天问》的第二个板块是问地，可是，屈原不是直接就大地的形态、构造进行追问，而是从鲧、禹治水的话题开始，又对共工神话表示质疑：

洪泉极深，何以寘之？地方九则，何以坟之？河海应龙，何尽何历？
鲧何所营？禹何所成？康回冯怒，地何故以东南倾？

诗中出现的禹和康回，是作为两类相反角色出现的。禹是治水英雄，是一位具有创造性的人物。他的治水，是对原有大地修补和再造。对于坟字，王逸注：“坟，分也。谓九州之地，凡有九品，禹何能分别之乎？”后代解释大多沿袭王逸注。坟，在这里应指加高筑堤。《诗经·周南·汝坟》：“遵彼汝坟，伐其条枚。”坟，指堤岸。《楚辞·九章·哀郢》：“登大坟以远望兮，聊以舒吾忧心。”大坟，指岸边高地。《天问》所说的“地方九则，何以坟之”，是说中土地势有九种类型，复杂多样，大禹治水时怎样在各处加高筑堤。“何以坟之”和前面的“何以寘之”相承接，意谓大禹填塞洪水的渊源，又在九州大地修筑堤防。九州大地或高或低，很大程度上是大禹治水造成的。康回指的是共工。传说他与颛顼争为帝，怒而触不周之山，使得天柱折，地维绝，造成九州大地向东南倾斜，具体记载见于《淮南子·天文训》。《天问》所说的“康回冯怒，地何故以东南倾”指的正是共工传说。共工是一位破坏型角色，他以撞折天柱地维的方式改变了大地原有的形貌，使它向东南倾斜。屈原在问地的时候

候,首先追问的是人间英雄的传说,尽管大禹和共工分别是创造型和破坏型角色,属于两类不同的英雄,但他们都参与了大地的再造,只是采用的方式不同而已。九州大地的形貌,很大程度上是由禹和共工加以改变并最后定型,人间英雄参与了地形地貌的变化过程,并且发挥重要作用,屈原用这种方式把人和地相沟通。

《天问》的问地板块两次提到人的长生不死:“何所不死?长人何守?”长人,指传说中的巨人。《楚辞·招魂》写道:“魂兮归来,东方不可以托些!长人千仞,惟魂是索些!”传说的巨人位于东方,高达八千尺。他索取人的灵魂,本身却长生不死。《天问》还写道:“黑水玄趾,三危安在?延年不死,寿何所止?”相传黑水出于昆仑山,位于西北,具体记载见于《山海经》的《西次三经》、《海内西经》,传说那里有长着黑脚指的土著居民,那里又是长生不死之乡。《天问》的问地板块两次提到人的长生不死,东方西方都有仙乡存在,渗透的是超越个体生命有限性的愿望,体现的是诗人对生命的关爱和珍视,同样是通过问地而追问人本身最关心的问题,在追问中把人和地相沟通。

问人板块是《天问》的重点段落,篇幅最长。屈原在对人间事象进行追问时,同样把天地人加以贯通。在把人和天相贯通的过程中,用天意来追问人事,用神灵的意志来表达诗人对世事的困惑不解。在追问羿的行径时写道:

帝降夷羿,革孽夏民。胡射夫河伯,而妻彼雒嫫?冯珧利决,封豨是射,何献蒸肉之膏,而后帝不若?

这里出现的后帝,指的是上帝,天帝,是上天的代表。羿对夏朝的颠覆,被说成是上天的意志。羿驰骋田猎,荒废政事,因此,即使他把最丰盛的祭品献给天帝,天帝也不顺从羿的意志。羿的所作所为,既受天帝指使,又处在天帝的监控之下,天和人是相通的,天是惩恶扬善的象征。在追问后稷传奇经历时写道:

稷维元子,帝何竺之?投之于冰上,鸟何燠之?何冯弓挟矢,殊能将之?既惊帝切激,何逢长之?

竺,通毒字,指的是通达。《老子》第五十一章的“亭之毒之”,其中的毒字,指的是与外界沟通。《天问》所记载的后稷传说,先后两次所出现的帝,指的都是天帝,他充当后稷的保护神,使后稷大难不死,建功立业,这位周族男性始祖的命运,掌握在天神手中。

《天问》还明确提到天命、天意:“天命反侧,何罚何佑?”“皇天集命,惟何戒之?受礼天下,又使至代之?”在屈原笔下,仿佛冥冥之中有天神存在,它以自己的无形之手,操纵着人间的祸福吉凶,人的所做所为都受天神的控制。

《天问》在问人板块把人和天相贯通的诗句很多,而把人和地相勾连的段落不多。其中“水滨之木,得彼小子”,讲述的是伊尹生于空桑的传说,具体记载见于《吕氏春秋·本味》篇。在提到“伯林雉经”时,有“感天抑地”之语,意谓有人自缢而死,使天地为之震动。《天问》重在问天,进行终极追问,因此,更多的是把人和天相贯通,而把人和地相勾连则处于次要地位。

二、通古今之变的自觉意识

《天问》的问人板块涉及到众多历史事实,时间跨度很大。不过,屈原在对历史进行追问时,并不是平铺直叙,平均投放力量,而是有所侧重。

第一,侧重于夏商周的内忧外患所引发的中期衰落。

屈原对夏、商、周三族由内忧外患所引发的中期衰落都有追问。夏族是太康失国到少康复国的那段经历,商族是王亥在有易被杀到上甲微复仇的史实,周族是昭王南巡,穆王远游的荒放之行。夏、商、周三族在自身发展过程中都经历忧虑,各族首领不能励精图治是导致内忧外患的主要原因,对此,《天问》以追问的方式作了揭示。

第二,侧重于夏、商、周三朝的兴亡。

《天问》的问人板块,对于夏商周三朝的始兴之主或开国之君的功绩都予以充分肯定,在夏为禹,在商为商汤王,在周为文王、武王。对于夏、商、周的亡国之君,屈原同样逐一加以列举,指出他们的过失,在夏为桀,在殷为纣,在周为幽王。同时,对于这三位亡国之君的宠妃,也或明或暗地予以指责,在夏

桀为妹嬉,在殷纣为妲己,在周幽为褒姒。王朝灭亡的责任,归结到这些昏君惑妇身上。

第三,侧重于圣君贤臣的相遇。

《天问》提到的圣君贤臣相遇,一是伊尹遇成汤:

缘鸩饰玉,后帝是飧。何承谋夏桀,终以天丧?帝乃降观,下逢伊挚。何条放致罚,而黎服大说?……

成汤东巡,有莘爰极。何乞彼小臣,而吉妃是得?水滨之木,得彼小子。夫何恶之,媵有莘之妇?

这里追问的都是成汤和伊尹相遇合的故事。成汤因为得到伊尹的辅佐而灭掉夏朝,他和伊尹的相遇带有偶然性,伊尹是作为有莘氏的陪嫁人员而来到商汤的身边。具有讽刺意味的是,有莘氏因为伊尹出于空桑而厌恶他,把这位贤臣拱手相送给成汤。

《天问》提到的圣君贤臣相遇,还有姜太公和周文王的契合:“师望在肆,昌何识?鼓刀扬声,后何喜?”相传姜太公在市场以屠牛为生,被周文王发现,成为股肱之臣。

《离骚》在追述以往圣主贤臣相遇的故实时写道:“汤禹严而求合兮,挚咎繇而能调。”“吕望之鼓刀兮,遭周文而得举。”《离骚》和《天问》所列举的圣主贤臣相遇的事例有重合之处,所表达的理想是一致的。

《天问》分问天、问地、问人三个板块,而以问人为主。在问人板块主要追问世道沧桑及与此相关的圣主贤臣遇合之事。屈原在追问历史时所作的选择,明显是以古鉴今,把历史作为现实的一面镜子,总结历史的经验教训,用以指导现实的治国理政。这种以古鉴今的意识在《天问》的开始和中间部分尚处于潜藏状态,结尾一段则把诗人自觉的以古鉴今意识公开地表现出来:

薄暮雷电,归何忧?厥严不奉,帝何求?伏匿穴处,爰何云?荆勋作师,夫何长?悟过改更,我又何言?吴光争国,久余是胜。何环穿自,间

社丘陵？爰出子文，吾告堵敖以不长，何试上自予，忠名弥章？

开头的“薄暮雷电”，营造的是急迫严峻的气氛，雷电具有强大的威慑力，使人产生恐惧。《周易》有《震》卦，围绕雷组织爻辞，其《象》传云：“洊雷、震，君子以恐惧修省。”君子听到雷声引发的是恐惧感，因此反思内省，检讨自己。屈原在雷电交加之际同样有一种恐惧感，躲进屋内之后充满忧虑。引起诗人忧虑的是“厥严不奉”，指楚国的威严不能保持，对上天还有什么请求呢？诗人当时已被流放，过着“伏匿穴处”的生活，又有什么可说的呢？这几句诗都是针对楚国的现实而发，流露出屈原深重的忧患意识，为楚国的命运担心。“荆勋作师，夫何长？”是对楚国以往历史的追述，楚国显赫的功业是振兴武力，已经有过久远的历史。屈原以此激励楚王，希望他认识自己的过失，改过自新，使楚国恢复往日的辉煌。接下来是回忆楚国一段耻辱的历史。“吴光争国”，指吴国公子光刺杀吴王僚，自己当了国君，他就是吴王阖闾。“久余是胜”，指阖闾多次战胜楚国。“何环穿自，闾社丘陵”一本作“何环闾穿社，以及丘陵”，更切近原义，指的是吴军攻入楚首都之后所发生的事情。《左传·定公七年》记载：“吴入郢，以班处宫。”《史记·伍子胥列传》记载：“及吴后入郢，伍子胥求昭王。既不得，乃掘楚平墓，出其尸，鞭之三百，然后已。”这就是《天问》所说的“何环穿自，闾社丘陵”，是楚国历史上的奇耻大辱。屈原对于这个历史事实加以追问，意在以史为鉴，不要让历史悲剧重演。屈原一方面期待楚国再现往日的辉煌，另一方面又以楚国曾经出现的历史悲剧为鉴戒。他的追问历史，明显是要服务于楚国的现实政治，是以古鉴今，为的是识成败之机，不重蹈历史的覆辙。

《天问》最后几句是追问楚国贤相令尹子文青史留名的原因。“爰出子文，吾告堵敖以不长。”子文是楚国贤相。《左传·庄公三十年》记载子文为令尹，一直到僖公二十三年授政于子玉，其为令尹长达二十八年之久。吾告，指用逆耳之言相告。吾，有抵牾之义。堵敖，历史上实有其人，他是楚文王之子，楚成王之兄。《左传·庄公十四年》记载：“楚子入息，以食入享，遂灭息，以息嬖归，生堵敖及成王焉。”楚子指楚武王，他灭息应在鲁庄公十

年(前684),依此推断,堵敖应生于前682年左右,下距子文始任令尹的鲁庄公三十年(前664)十八年。堵敖在鲁庄公二十年(前674)到庄公二十二年(前672)居楚国君主之位,下距子文始任令尹不过十年。由此看来,子文和堵敖是同时代人,一位是楚国君主,一位是楚国大臣。堵敖在位时间很短,只有三年时间就被其弟谋杀。《天问》称子文“吾告堵敖以不长”,指子文以逆耳之言向堵敖提出忠告,提醒他江山不稳,国君之位难以久长。关于子文与堵敖的关系,《左传》及其它史书没有任何记载,《天问》透露出他对堵敖忠言相告的信息。子文是位忠臣,他“试上自予,忠名弥章”。试上,即为上所用,受到君主的器重。自予,指自许。《管子·宙合》:“主盛处贤,而自予雄也。”《荀子·大略》:“言味者予易牙,言音者予师旷。”予,称许,赞美之义。子文任令尹长达二十八年,这是因为他以忠言进谏,秉心为公,所以“忠名弥章”。屈原对此进行追问,为什么直言敢谏之臣居相位久长,并且名声显赫,流露出的是对令尹子文的崇敬,同时也是在表白自己的心志,同样是以古鉴今。

《天问》结尾部分,每件历史故实的追问都和楚国密切相关,针对性很强,诗人以古鉴今的自觉意识得到充分的体现。这段文字的中间部分,通常以“何环穿自闾社丘陵,爰出子文”为句,而后来的注家也就以《左传·宣公四年》记载的子文家世相附会,与原诗本义相去甚远。《天问》基本是四句为一节,在这段诗中,也是四句为一节。“吴光争国,久余是胜。何环穿自,闾社丘陵?”这是倒数第二节,胜与陵为韵。“爰出子文,吾告堵敖以不长。何试上自予,忠名弥章。”这是全诗最后一节,长与彰为韵。掌握它的这种结构特点,所涉及的历史故实也就有了着落,都能以实求之。

第二节 《天问》的提问体及格调

《天问》是一篇前无古人、后无来者的奇文。全篇都是以提问的方式结构而成,疑问句是作品的基本句式,可以把这篇作品称为问体诗。在屈原之前的《诗经》作品中,已经出现大量的疑问句,有的章节全由疑问组成。到了屈原的《离骚》,继承《诗经》的传统,经常采用提问的方式言志抒情,提问的诗

句在篇幅上进一步增大。《天问》则在《离骚》的基础上,通篇采用提问的方式,使它成为一种独特的诗体。同时,这首问体诗在诗句的结构、提问方式及作品意蕴方面,又形成自己鲜明的特色。

一、提问体诗歌的历史生成

采用提问的方式叙事抒情,这种传统在《诗经》时期就已奠定。据初步统计,《国风》160篇,出现问句的56篇,占总数的35%。《小雅》74篇,出现问句的27篇,占总数的37%。《大雅》31篇,出现问句的10篇,占总数的32%。在《颂》诗中,只有《周颂·臣工》出现问句。由此可见,《诗经》的《风》诗和《雅》诗都把提问作为重要的诗句类型加以运用,并且出现频率较高,三分之一左右的篇目有提问型的诗句出现。

《诗经》的提问型诗句散见于多类作品,有的置于章首,有的置于章末,也有的放置在章的中间,没有固定的位置。《诗经》的提问型句子多数是片断的,但也有整首诗都采用问体写成。如《邶风·式微》:

式微式微,胡不归? 微君之躬,胡为乎中路?

式微式微,胡不归? 微君之躬,胡为乎泥中?

这首诗每章四句,每两句提问一次,全诗共提问四次。单从诗的结构上看,这是一首提问体诗。可是,如果仔细对每章诗进行分析,会发现第二个提问实际上是对前面提问所作的回答,是以反问的方式进行回答。因此,《式微》还不能算是严格意义上的提问体诗,而是属于问答体诗。尽管如此,它毕竟为后来提问体诗的生成奠定了基础。《诗经》整首采用问答方式的作品还有《召南·采蘋》、《卫风·河广》。如果这类诗歌去掉其中回答的部分,只保留提问的诗句,那就变成纯粹的提问体诗,而《诗经》的多数提问句后面或前面,都有作答回应的句子。再加上提问句多是散见于作品中,这就使得严格意义的提问体诗歌无法脱胎而出。

《离骚》作为屈原的代表作,全篇共出现三十八处提问句,所占比例较高。同时,个别段落还连续运用提问句,使提问句相对集中,形成规模,灵氛之占

就是如此：

曰：两美其必合兮，孰信修而慕之？思九州之博大兮，岂唯是其有女？曰：勉远逝而无狐疑兮，孰求美而释女？何所独无芳草兮，尔何怀乎故宇？世幽昧以眩曜兮，孰云察余之善恶？

这段话是灵氛所言，奉劝抒情主人公远游。在十句诗中连续出现五个问句，每两句诗为一组，提出一个问题，形成排比型的提问句系列。这种情况在《诗经》中是见不到的。由于作品篇幅的加长，能够容纳连续出现的提问句系列，使得这类句式构成相对完整的意义单元，为提问型诗体的出现作了充分的准备。

《离骚》的有些提问句，上下文之间还保留着问与答的关系，如下面两段：

何昔日之芳草兮，今直为此萧艾也？岂其有他故兮？莫好修之害也。……

既干进而务入兮，又何芳之能祗？固时俗之流从兮，又孰能无变化？

在第一段诗中，四句诗有两次提问，后面的提问是对前面的回答。在第二段诗中，两次提问都是自问自答，所问是结果，前面的诗句是指出原因。这种问对型诗句，和《诗经》的许多同类诗句一脉相通。

《离骚》中还有一类提问型诗句，有提问但没有明显的进行回答的诗句，如：“何桀纣之猖披兮，夫唯捷径以窘步？”“鮌婞直以亡身兮，终然殁乎羽之野。汝何博謇而好修兮？纷独有此姱节。”这些有提问而无明显得到回应的诗句在《离骚》中不是很多，但这是一个重要征兆，它预示着纯粹的提问体句式在楚辞中将会有进一步发展。

《天问》作于屈原的流放期，同是作于流放期的《九章·哀郢》，其中出现许多有提问而无回应的诗句。尤其是诗人对行程终点的追问，都是没有结论的悬念：“发郢都而去闾兮，荒忽其焉极？”“顺风波以从流兮，焉洋洋而为客？凌阳侯之泛滥兮，忽翱翔之焉薄？”“当陵阳之焉至兮，渺南渡之焉如？”这些诗

句或两句一问,或一句一问,都用“焉”字发问。诗人不知道自己将要被流放到何处,当然也无法作出回答。《哀郢》这些有问无答的诗句,除了句型和《天问》不同之外,在结构和语气上和《天问》如出一辙。上述事实表明,到了屈原的流放期,他对提问体诗句的运用更加频繁,也更加成熟。《天问》这首纯用提问方式写就的诗篇,就是在他流放阶段创作出来的,是对以往诗歌传统的继承,又是诗歌体式上的创新。

以提问的方式进行交往和著述,是战国时期的重要风气。《战国策·齐策四》有如下记载:

齐王使使者问赵威后。书未发,威后问使者曰:“岁亦无恙邪?民亦无恙邪?王亦无恙邪?”使者不说曰:“臣奉使使威后,今不问王而先问岁与民,岂先贱而后尊贵者乎?”威后曰:“不然,苟无岁,何以有民?苟无民,何以有君?故有问,舍本而问末者耶?”

乃进而问之曰:“齐有处士曰钟离子无恙邪?是其为人也,有粮者亦食,无粮者亦食;有衣者亦衣,无衣者亦衣。是助王养其民也,何以至今不业也?叶阳子无恙乎?是其为人,哀鳏寡,振困穷,补不足。是助王息其民者也,何以至今不业也?北宫之女婴儿子无恙邪?彻其环瑱,至老不嫁,以养父母,是皆率民而出于孝情者也,胡为至今不朝也?此二士弗业,一女不朝,何以王齐国,子万民乎?於陵子仲尚存乎?是其为人也,上不臣于王,下不治其家,中不交索诸侯。此率民而出于无用者,何为至今不杀乎?”^①

在上面这段文字中,前半部分是主客问答,后一部分是赵威后独自发问。在前半段,如果不是齐国使者中间插话,赵威后会不间断地问下去。赵威后是位提问专家,她相继提出一连串问题,令对方无法回答。赵威后本人是一位话语霸权者,她只想自己提问,根本不给对方回答的机会,把话语权牢牢控制在自己手里。掌握话语霸权的最佳方式,就是通过提问题使对方处于被动地

^① 刘向集录:《战国策》,上海古籍出版社,1990年版,第418页。

位,而避免主客问答的局面出现,这里出现的是外交场面,但这种连续提问的表达方式势必对文学创作产生影响,成为文坛时尚。

《庄子·天运》篇是这样开头的:

天其运乎?地其处乎?日月其争于所乎?孰主张是?孰维纲是?孰居无事推而行是?意者其有机缄而不得已邪?意者其运转而不能自止邪?云者为雨乎?雨者为云乎?孰隆施是?是居无事淫乐而劝是?风起北方,一西一东,有上彷徨,孰嘘吸是?孰居无事而披拂是?敢问何故?^①

这段话是就多种自然现象进行追问,所涉及的话题和《天问》开头一段相近,属于问天类型。只是所用句式或长或短,不像《天问》首章都采用整齐的四言句。《庄子》是楚文学的重要作品,《天问》则是楚文学的精华。《庄子·天运》的这段文字表明,采用连续提问的方式来结构作品,是战国时期楚文学的一大特色。

二、《天问》的抑郁基调

《诗经》大量采用提问句式,同时赋予这种句式相对集中的功能,那就是多用于表达愤怒、忧伤等否定性的情感。《国风》出现提问句式的作品总计56篇,其中提问句式用于表达否定性的情感占总篇目的一半,达到28篇。《小雅》运用提问句式的作品27篇,其中提问句式在17篇作品中用于批判和自悼,这些作品分别是《祈父》、《节南山》、《正月》、《十月之交》、《雨无正》、《小旻》、《小弁》、《巧言》、《何人斯》、《巷伯》、《蓼莪》、《四月》、《小明》、《菀柳》、《渐渐之石》、《何草不黄》。这些作品中的提问句多数用于批判社会政治,少部分抒发作者的哀伤,还有的二者兼而有之。《大雅》运用提问句式的作品共十篇,其中有五篇作品的提问句用于批判现实和表达作者的抑郁之情,个别作品是警示世人,这些作品分别是《抑》、《桑柔》、《云汉》、《瞻印》、《召旻》。

^① 郭庆藩:《庄子集释》,中华书局,1978年版,第493页。

统计数字表明,《诗经》运用提问句式的篇目,半数以上属于变风变雅,提问句式或用于政治批判,或用于自我伤悼。先秦诗歌中的提问句式,从一开始就把表达否定性情感作为主要功能,是提问型诗句在生成期所具有的原始基因。

提问型诗句主要承载否定性情感的基本属性,在屈原的作品中得到进一步的巩固和强化。《离骚》开头部分是抒情主人公自叙身世,充满自豪感和奋发向上的精神,只有一处采用提问句式,即“不抚壮而弃秽兮,何不改此度”这两句,其余的地方见不到问句。随着作品的进一步展开,当抒情主人公批判社会的污浊,抒发自己怀才不遇的抑郁之情时,就大量使用提问句式,多达27处。《九章·橘颂》是屈原早期作品,抒发自己的雄心壮志和人格理想,格调昂扬向上,整篇作品基本不用提问句式。其中的“独立不迁,岂不可喜兮”,与其说是提问句,不如说是感叹句更恰当。相反,《九章》中作于屈原被疏远、贬谪、流放期的作品,则大量运用提问句,多达29处,用于抒发他无法排遣的抑郁愤懑之情,与《橘颂》形成鲜明的对照。

先秦诗歌中的提问句式和其他类型的诗句形成基本明确的自然分工,提问式主要用于表达否定性的情感。《天问》通篇由提问句组成,它所承载的情感体现了诗句类型所形成的自然分工,使提问句的诗歌意蕴进一步固定,成为一种模式。《天问》的诗句主要有以下几方面的情感承载:

第一,表达诗人的困惑、寻求终极答案。

诗人的困惑是多方面的,有对天象的困惑,有对地理的困惑,更多的是对世道人事的困惑。开始的问天、问地板块,所提出的问题有的远远超出当时科学发展的水平,如:宇宙的生成、天体的构造和运行,这些问题在当时无法得到科学的解答;有的是各种神话传说,根本不可能得到验证。既然所提出的问天、问地的内容都是难解之谜,诗人的困惑不解也就在所难免。

追问人事的部分在《天问》中所占篇幅最大,这个板块所流露的困惑更多。对于许多人所熟知的历史事实,诗人也提出自己感到难以理解的地方。大禹是治水英雄,在治水过程中娶涂山氏为妻,对此,《天问》提出以下质疑:

禹之力献功,降省下土四方。焉得彼姁山女,而通之于台桑? 闵妃

匹合，厥身是继，胡维嗜不同味，而快鼃饱？

屈原从两方面对大禹的所做所为提出疑问。首先，既然大禹担当治水重任，四方巡视，在紧张繁忙的工作中他怎样结识涂山氏，并且在台桑与她交合。其次，既然大禹与涂山氏结合是为了自身后继有人，他为什么喜欢对方而不相聚加以体味，只满足于一时的快乐。嗜，指喜爱。同，指相聚。味，指体味。相传大禹与涂山氏结婚四天就离开她，事见《尚书·益稷》。屈原对大禹与涂山氏的婚姻从两方面提出疑问，从而对大禹形象的崇高性也打了折扣。

《天问》还对周武王伐纣一事提出疑问：“武发杀殷，何所悒？载尸集战，何所急？”武发指周武王姬发。殷，指殷纣王。悒，本指郁结，这里指愤恨难平的样子。“载尸集战”，指周武王在周文王去世不久伐殷，战车中载有文王的木主，即灵牌，事见《史记·周本纪》。屈原对武王伐殷提出两个怀疑：他为什么杀了殷纣王还难解心头之恨？为什么伐殷之战进行得如此匆忙。这种怀疑同样在一定程度上削弱了武王的崇高性。

屈原的怀疑困惑不局限于具体的历史事件和人物，而是直接涉及到天命：“天命反侧，何罚何佑？”反侧，指反复无常，变化不定。这是《天问》问人板块后半部分的总纲，接着列举的一系列历史故实都是围绕这个中心。以提问的方式表现对天命的怀疑，这种情况在《诗经·小雅·正月》中已见端倪：“有皇上帝，伊谁云憎？”作者追问上帝究竟憎恨什么人，流露出天命无常的迷惘。屈原对“天命反侧”进行追问，使他的怀疑精神强化到极致。《史记·伯夷列传》写道：“余甚惑焉，倘所谓天道，是邪？非邪？”司马迁对天道的怀疑，在精神层面与屈原相同。他对天道的怀疑用提问的方式加以表达，与《天问》异曲同工。

第二，表达诗人的质疑，批判昏君及相关女性。

以提问的方式表达诗人对世道沧桑的质疑，从而批判昏君及相关女性，是《天问》问人板块的一条重要线索。对于夏、商、周三代亡国之君及相关女性，《天问》逐个以质疑的方式加以批判：“桀伐蒙山，何所得焉？妹喜何肆？汤何殛焉？”这是以质问的语气批判夏代亡国之主及其宠妃妹喜。“彼王纣之躬，孰使乱惑？何恶辅弼，谗谄是服？”这是以质疑的方式批判殷纣王及其宠

妃姐己,只是没有公开列出姐己之名。“妖夫曳炫,何号于市?周幽谁诛?焉得夫褒姒?”这是以质问的方式批判造成周朝灭亡的罪人周幽王和褒姒。屈原对三代亡国之君及其宠妃的批判置于作品不同部位,使这种批判成为反复出现的旋律。除此之外,对于在历史上那些放纵情欲而造成后患的一系列人物,《天问》也都作了程度不同的批判,所涉及的对象覆盖夏、商、周各个朝代。以提问的方式进行政治批判,这个传统在《诗经》变风变雅中就已经形成,尤其是,《大雅》、《小雅》的政治批判诗,最激烈的部分往往都是采用质问的语句。《天问》在这方面又有所发展,使质问方式的政治、历史批判系列化,具有完整和全面的性质。

第三,《天问》以提问的方式探究人的命运之谜,流露出对怀才不遇之人的同情。

对于人的命运的拷问,是《天问》另一条重要线索,也是寄托诗人抑郁之情的渠道。诗人首先拷问的是鲧的命运:

不任汨鸿,师何以尚之?金曰何忧,何不课而行之?鸱龟曳衔,鲧何听焉?顺欲成功,帝何刑焉?

鲧是因治水失败而被杀,屈原对于鲧的悲剧结局深表同情。他在对这个历史事件进行追问时,责备尧为什么指派鲧去治水,众人推荐鲧能够胜任,尧为什么把他杀掉?其中只有两句是针对鲧发问:他有何圣德?鸱龟之属或衔或曳佐助其治水。屈原同情鲧的不幸遭遇,是和他同病相怜。《天问》还写道:

比干何逆,而抑沉之?雷开阿顺,而赐封之?何圣人之一德,卒异其方?梅伯受醢,箕子佯狂?

文中提到的雷开是殷纣王的佞臣,其余的比干、梅伯、箕子,则分别是殷纣王时期的贤臣。比干被剖心,梅伯被杀死碎尸,箕子则被迫假装疯癫。屈原在对这些历史事实进行追问时,流露出无比的沉痛。

综上所述,《天问》对不解之谜的追问,对昏君惑妇的质问,对于人的命运

的拷问,所表现出的或是困惑怀疑,或是愤怒批判,或是沉痛同情,由此构成《天问》的基调。这首纯用提问方式写成的长诗,它的基调不是欢乐乐观,而是抑郁伤感,提问型诗体在表现这类情感时具有特殊功能。

《诗经》采用提问方式的诗句,所用的疑问词数量繁多,主要有于、谁、何、胡、爰、曷、岂,究竟使用哪个词语,根据具体情况而定,没有严格的规定。《离骚》对疑问词语的使用一方面具有相对的自由,同时又有所侧重。全诗 30 个问句,15 处分别用的是岂、谁、孰、焉、安、胡、爰等疑问词,每个词出现的频率很低。其余 15 次提问,所用的疑问词都是“何”,它的出现频率很高,是最常用的疑问词语,运用的机会远远超过其它疑问词。《天问》继承《离骚》的这个传统,进一步强化“何”字的提问功能,使它成为疑问词中的主导。《天问》共提出 170 多个问题,其中运用谁、孰、焉、安、几、胡、爰等疑问词语仅 43 次,其余 120 余处所用的疑问词都是“何”,就出现频率而言,“何”与其他疑问词相比居于绝对优势。提问而主要用“何”字,在《天问》中已经成为基本规则。何,用于提问通常指什么、怎么、怎么样、为什么、在哪里、多么等义,多用于正面提问。《天问》所采用的是正面提问的方式,因此,“何”成为主打词语。

《离骚》在采用反问的句式时,经常使用的疑问词是“岂”：“杂申椒与菌桂兮，岂维纫夫蕙茝？”“岂余身之惮殃兮？恐皇舆之败绩。”“虽体解吾犹未变兮，岂余心之可惩？”“岂”作为疑问词语在《离骚》中共出现六次，除了“何”字之外，在疑问词中它的出现次数是最多的。可是，《天问》没有运用“岂”作为语气词，它被排斥在外。出现这种情况的原因在于《天问》采用的是正面提问的方式，而不采用反问、反诘的语气，因此，“岂”字派不上用场。

正面提问和反诘，在语气上有急缓强弱之分，一般说来，和正面提问相比，反问的语气往往比较急切，所抒发的情感也相对强烈。《天问》是诗人面对天地和历史故实、神话传说等发问，他的发问对象是针对客观外物，而不是针对自身，因此，作者所抒发的情感不是直接表露，而是潜藏在客观事象之下，显得隐晦深沉，因此，不采用激烈的反诘方式。《离骚》则不同，它在许多时候是抒情主人公直接倾诉，受压抑心理的外现犹如火山爆发、高山瀑布，势不可挡，所以，往往采用反问的方式，使用疑问词“岂”以强化抒情色彩。《九章》有些诗篇虽然和《天问》写作年代相近，作于屈原的贬谪和流放期，但由于

抒情色彩强烈,往往在反问语式中采用语气词“岂”。《抽思》:“初吾所陈之耿著兮,岂至今其庸亡?”《怀沙》:“古固有不并兮,岂知其何故?”这些反问语气的诗句情感外露,带有冲击力,和《天问》的正面提问所产生的审美效应明显有别。总而言之,《天问》采用提问的方式进行表达,其中有屈原的情感寄托,它的基调是抑郁的,主要表现的是诗人的困惑、愤恨和忧伤,但它的情感抒发又是隐晦的,处于潜藏状态,而不是直抒胸臆,强烈爆发。

提问语式主要用于表现否定性的情感,构成抑郁基调,这在楚辞其它作品中也可以见到。《卜居》是后人因伤悼屈原而作,以屈原和郑詹尹对话的形式展开,主体部分是屈原的大段问话。在把自己的人生选择从正反两方面进行八次对比之后,最终归结为:“此孰吉孰凶?何去何从?”整段问话语调沉痛,表达出人生的困惑及无奈。这篇以提问为主的楚辞作品,同样是抑郁型的,和《天问》属于同类。不过,楚辞以外的有些散文作品,尽管有的通篇采用提问方式,格调却是多种多样,不限于抑郁这种类型。

三、《天问》结构方式的灵活多变

《天问》通篇都是作者的提问,所用的疑问词主要是“何”。但是,《天问》并不给人呆板枯燥之感,而是宛转自然,如行云流水。《天问》的这种审美效应,很大程度上得益于文本内部结构的灵活多变。

《天问》是以所提问题为基本意义单位,在提出问题时,或一句一问,或两句一问,或四句一问,出现三种类型的结构方式。而在每种结构方式中,又将疑问词的位置精心安排,多有变化。

先看一句一问类型:“斡维焉系?天极焉加?八柱何当?东南何亏。”在这四个句子中,表示疑问的词语都放在四言诗句的第三位,形成整齐一致的格局。同时,疑问词又不完全相同,前两句用“焉”,后两句用“安”,在整齐中又有变化。再看下面诗句:“天何所沓?十二焉分?日月安属?列星安陈?”前两个句子疑问词所处的位置相同,都是在四言句的第三位;但所用的疑问词不同,一为“何”,一为“焉”。这两句诗是同中有异。后两句诗所用的疑问词及所处位置均相同,体现的是整齐一致性。把这四句诗组合为一节,就呈现出变与不变的错杂。

再看两句一问类型：

师望在肆，昌何识？鼓刀扬声，后何喜？武发杀殷，何所悝？载尸集战，何所急？

这八句诗共提问四次，涉及两个历史事件。四次提问所用的语气词相同，都是“何”字，前后一致，贯穿始终。至于疑问词在诗句中的位置，则出现两种类型。这几句诗也体现出变与不变的错杂，不变的是疑问词，变的是疑问词所在的位置。疑问词位置的变化，又有规则可循，每两句为一组，按所涉事件进行划分。

再看下面的诗句：

惟浇在户，何求于嫂？何少康逐犬，颠陨厥首？女歧缝裳，而馆同爰止？何颠易厥首，而亲以逢殆？

这几句诗所用的疑问词或为“何”，或为“爰”，有同有异。疑问词所处的位置，或放在句首，或放在四言句的第三位。其中出现的变化没有规则可循，呈现出无序状态。这种情况在下列诗句中也可以见到：“昭后成游，南土爰底？厥利维何？适彼白雉。”疑问词及其所处位置均有变化，而且没有规律。

最后再看四句一问类型。这种类型问句的主导形态是第三句开头进行发问：

帝降夷异，革孽下民。胡射河伯，而妻彼雒嫫？

这种四句一问，而把疑问词置于第三句之首的例证是大量的，它和当时四句成章的诗歌样式密切相关。四句一问，所提出的问题围绕同一个事件，每个事件就是单独一章，由四句组成，诗的意义单位和结构单位相一致，内容和形式相协调。这类四句一问的主导形态诗句，通常第三句在意义上出现转折，上面所引的四句诗就是如此。再看下面的诗句：

勋阖梦生，少离散亡，何壮武厉，能流厥严？

前两句叙述吴王阖闾早年的人生坎坷，第三句的发问则引出他的显赫功业，前后构成转折关系。把疑问词置于第三句之首，突出诗句所出现的转折，使前后起伏跌宕，而不是平面直线推移。这种主导型的四句一问诗句组合，和后代的绝句多有相似，已具备起承转合之势。

四句一问的主导型是把疑问词置于第三句之首，除此之外，四句一问结构还有其它类型，如：

何圣人之德，卒其异方？梅伯受醢，箕子佯狂。

这是把疑问词置于四句中的首句首位，读者首先接触到的是疑问词，这在《天问》中是一种特殊的结构方式，比较罕见。

以上仅是就《天问》每次提问所作的分析比较，从中可以发现许多同与异、正与变的错杂。至于各个提问之间多种多样的衔接方式，同样体现出同与异、正与变的错杂。《周易·系辞上》在论述《周易》时写道：“参伍以变，错综其数。通其变，遂成天下之文；极其数，遂定天下之象。”《天问》的结构方式，正是参伍以变，错综其数的体现。它所用的疑问词或同或异，疑问词在句中的位置或同或异，再加上有的一句一问，有的两句一问，有的四句一问。正与变，同与异错综相杂，有序与无序兼容并包。所有这一切，使得《天问》这首提问体长诗起伏跌宕，变化多端，在结构方式上显示出丰富而复杂的属性。

第三节 《天问》的叙事顺序及编次

《天问》是提问体长诗，作品的构成是诗人对自然界及人类社会的各种物类事象进行追问。对于物类事象的陈列，是进行追问的前提。《天问》出现大量的物类事象，叙事成分很浓。屈原在对纷繁复杂的物类事象进行编排时，遵循着既定的规则，有着基本明确的逻辑划分。只是由于在流传过程出现错简，致使某些段落的叙事显得混乱。不过从总体上看，《天问》的叙事脉络大

体是清晰的,所遵循的叙事规则也明显可见。

一、按时间顺序推移

按时间顺序进行叙事,是基本的叙事规则,《诗经》那些叙事成分较大的作品,多是采用这种叙事方式。《离骚》的叙事也是按照时间顺序进行推移,以抒情主人公的出生和生命活动为中心,依次安排神游、求女等情节,时间线索贯穿全篇。抒情主人公生命活动的展示,在时间上具有连续性。

《天问》可以划分为问天、问地、问人三个板块,每个板块都可以见到按时间顺序进行叙事的段落。在具体叙事过程中,采用的多是顺叙笔法,即按时间先后依次进行,而基本不用倒叙。

问天板块的前半部分写道:

曰遂古之初,谁传道之? 上下未形,何由考之? 冥昭瞢暗,谁能极之? 冯翼惟象,何以识之? 明明暗暗,惟时何为? 阴阳三合,何本何化?

这是追问天地宇宙的最初生成,按照那个时代先民的宇宙生成理念展示宇宙生成的过程。先是“上下未形”,天地都没有形成,见不到任何有形的存在,这是最初始阶段的状态。接着是“冥昭瞢暗”,指光明与黑暗相杂,模糊混沌,无法加以分辨。这种状态是从“上下未形”发展而来,是从无到有。接着是“冯翼惟象”,进入宇宙生成的新阶段。《诗经·大雅·卷阿》写道:“有冯有翼,有孝有德,以引以翼。岂弟君子,四方为则。”这是说周天子有贤才良士辅佐,冯、翼都是辅佐依托之义。《天问》所说的“冯翼惟象”,指的是依托于象,意谓此时的宇宙已经有象,不再处于浑沌模糊状态。但是,还没有出现形质。后面的“明明暗暗”、“阴阳三合”,指阴阳二气的变化交合,最终使有形的天体生成。这段文字在追问宇宙及天体的最初生成时,按照从无到有,从模糊到明晰,从象到形的顺序展开。先民认为这就是宇宙及天体生成的时间流程。《庄子·知北游》称:“夫昭昭生于冥冥,有伦生于无形。”它所反映的宇宙生成理念可以和《天问》相互印证。

《天问》的问天板块首先追问宇宙的最初生成,然后对各种天象加以追

问,按照时间顺序进行推移的轨迹极其明显。问地板块采用的也是这种叙事方式,开始追问的是大禹治水、共工头触不周山传说,然后追问大地的形态、结构及各方风物。在诗人看来,先有禹、共工对大地的修补和破坏,然后才会出现人们所见所闻的大地形态、结构及风物。禹、共工作为大地再造的角色出现,而大地上的各种物象则是他们对大地进行再造的结果。先有原因,后有结果,故首先追问禹、共工的相关传说。

古代先民认为,先有天地,后有人。《天问》的第三个板块是问人。把问人安排在问天、问地之后,反映的是天地人依次生成的顺序。《周易·序卦》称:“有天地然后有万物,有万物然后有男女。”《天问》三个板块的编排顺序,体现的正是这种朴素的认识,是以时间的先后为序。

《天问》对于人间事象的追问,多数篇幅都有明晰的时间线索,少数地方因错简而略显混乱,需要进行必要的调整。

今本《天问》的问人板块从追问大禹治水开始:“禹之力献功,降省下土四方。”后面大部分篇幅追问的都是夏族及相关的历史传说,主要是追问夏族的兴衰,但因错简又掺入其他一些片断,需要加以调整。

第一,问夏部分掺入如下一段文字,应归入问天板块:

白霓婴茀,胡为此堂? 安得夫良药,不能固藏? 天式从横,阳离爰死? 大鸟何鸣? 夫焉丧厥体? 萍号起雨,何以兴之? 撰体协胁,鹿何膺之?

这几句诗的具体所指已经不可考,但从所出现的一系列物类事象推断,它们应属于问天板块。“白霓婴茀”至“不能固藏”,似指月亮神话。“天式从横,阳离爰死? 大鸟何鸣,夫焉丧厥体?”似指太阳神话。“萍号起雨”至“鹿何膺之”,似指雨师及另外一位天神传说。由于远在王逸时代,以上诗句就错简而置于问人板块,所以在解释上无法圆通,应当把它放回问天板块。

第二,问夏部分还有如下诗句:“鳌戴山抃,何以安之? 释舟陵行,何以迁之?”这里追问的是巨鳌负山神话,见于《庄子·外物》和《列子·天瑞篇》,应

归回问地板块。

第三,问夏部分还有如下诗句:

厥萌在初,何所亿焉? 璜台十成,谁所极焉? 登立为帝,孰道尚之?
女娲有体,孰制匠之?

对于“登立为帝”两句,王逸注:“言伏羲始画八卦,修行道德,万民登以为帝,谁开导而崇尚之也?”这几句诗追问人间帝王之始,具体对象是伏羲女娲。这几句诗原本应在问人板块的开头。

第四,问夏部分还窜入虞舜传说,并且分置两处。这两处虞舜传说原本应是连贯的,在伏羲、女娲传说之后:

舜闵在家,父何以齔? 尧不姚告,二女何亲? ……舜服厥弟,终然为害。何肆犬体,而厥身不危败?

这八句诗今本分别置于伏羲、女娲传说的前后,显然是错简所致,应恢复原貌,都放在伏羲、女娲传说之后。

第五,问夏部分收录鲧的传说如下:

阻穷西征,岩何越焉? 化为黄熊,巫何活焉? 咸播秬黍,莆藿是营。
何由并投,而鲧疾修盈?

传说鲧被杀之后被巫师救活,他翻山越岭西行,到西部从事农耕。这几句诗今本置于窜入的问天诗句前面,应该回归虞舜传说之后,大夏传说之前,是问夏的首段。

第六,问夏部分大段文字提到后羿乱夏,少康复国,但被鲧的传说及问天、问地诗句所隔断,应恢复原貌,“何羿之射革,而交吞揆之”后面紧接“惟浇在户”至“妹喜何肆,汤何殛焉”的大段文字。

经过以上整理还原,《天问》的问人板块的脉络就很清楚了:首问伏羲、女

娲传说,次问虞舜传说,然后转入问夏。在问夏过程中,依次追问的对象是鲧、禹、启、羿、浞、浇、桀,最后是商汤灭夏。

《天问》在问夏之后是问商,这部分错简的只有一处,就是把对商汤灭夏的追问分置两处。从“缘鹄饰玉,后帝是飨”,到“何条放致罚,而黎服大说”,归回到“汤出重泉”以下四句诗之后,是问商部分的结尾。问商部分依次追问的是玄鸟生商传说、王亥在有易被杀、上甲微复仇传说、成汤遇伊尹及灭夏传说,都是按照时间顺序依次追问。

紧接着问商之后是问周,这段文字基本上保持原貌,没有错简。诗人依次追问的历史故实是武王伐纣、昭王南游、穆王远行、幽王宠幸褒姒。西周时期的重大历史事件依次出现,遵循的是从先到后的时间顺序。

《天问》的问人板块分为前后两部分。前半部分对历史的追问起自伏羲、女娲,中经虞舜、夏、商而止于周,完全是按时间的顺序依次推移。从“天命反侧,何罚何佑”转入问人板块的后半部分,是专门对天命进行追问,不再完全按时间顺序展开,结尾一段都是围绕楚国的历史和现实进行追问,与前面的追问历史相呼应,使整个板块呈现出按时间顺序进行叙事的格局。

二、按空间顺序铺排

按照空间顺序进行叙事,在《诗经》中已经有许多这方面的作品。《诗经》按空间顺序叙事多是单向度的,偶而也出现往复性的。《离骚》拓展了按照空间顺序进行叙事的视野,抒情主人公的神游、求女,在空间方位上不再是单向度的,而是多维的,其中求女就依次出现西、北、东三个方位,神游则分别前往南、西及天宫,出现的空间是多维的、立体的。

《天问》继承《离骚》的传统,继续按空间顺序进行叙事,展示的也是多维空间的依次推移。《天问》按空间顺序进行叙事的方式主要见于问地板块。这个板块在铺陈四方风物时,首先被列为追问对象的是昆仑山:“昆仑县圃,其居安在?增城九重,其高几里?四方之门,其谁从焉?西北辟启,何气通焉?”把昆仑山列为四方的首问对象,因为它是传说的神境、仙境,是进入天宫的阶梯。它在先民心目中的崇高地位,使诗人首先对它

加以追问。昆仑山位于西北，诗人对昆仑山进行追问之后，把目光转向北方：

日安不到，烛龙何照？羲和之未扬，若华何光？

烛龙，神话中北方的光明之神。《山海经·大荒北经》：“西北海之外，赤水之北，有章尾山。有神，人面蛇身而赤，直目正乘。其暝乃晦，其视乃明。不食不寝不息，风雨是谒，是烛九阴，是谓烛龙。”古代先民认为北方寒冷黑暗，没有太阳照射，因此想象那里有位光明神烛龙。烛龙，又名烛阴，见于《山海经·海外北经》，所作记载与《大荒北经》基本相同，烛阴所处之山为钟山。若华，指若木之花。《山海经·大荒北经》：“大荒之中，有衡石山，九阴山，洞野之山，上有赤树，青叶，赤华，名曰若木。”若木赤花，在先民观念中，赤与火、光是相通的，因此，若木赤华被说成是发光体，它和烛龙都是为北方带来光明的神奇之物。

在对北方进行追问之后，出现的是如下诗句：

何所冬暖？何所夏寒？焉有石林，何兽能言？焉有虬龙，负熊以游？
雄虺九首，倏忽焉在？

以上所追问的神话传说，至今无法全部破译，但可以对其中某些部分解开谜底。“何兽能言”，指的是会说话的野兽。《礼记·曲礼上》称：“猩猩能言，不离禽兽。”猩猩是古代先民认定的能言之兽。猩猩又作狢狢。《山海经·南次一经》：“有兽焉，其状如禺而白耳，伏行人走，其名曰狢狢。”《山海经·海内南经》：“狢狢知人名，其为兽如豕而人面。”《海内南经》的编排顺序是“海内东南隅以西者”，是从东南向西南依次推移，狢狢条目位于中间，那里是南方之地。雄虺，见于《楚辞·招魂》：“魂兮归来，南方不可以止些！……雄虺九首，往来倏忽，吞人以益其心些！”九首雄虺是传说中的南方水虫，往来迅速，害人性命。这样看来，上面所引的诗句，是屈原对南方风物所作的追问。

问地板块的追问在经历由北向南的推移之后写道：“何所不死？长人何

守？”长人，指形体高大的巨人，见于《楚辞·招魂》：“魂兮归来，东方不可托些！长人千仞，惟魂是索些！”传说中的巨人位于东方，《天问》是在追问东方传说。“何所不死”，指长生不死之乡，《山海经》等文献记载的不死之乡甚多，不限于一处，其中有的就在东方。《楚辞·远游》写道：“仍羽人于丹丘兮，留不死之旧乡。朝濯发于汤谷兮，夕晞余身兮九阳。”丹丘是传说的不死之乡，和它邻近的是太阳升起之处汤谷。《天问》所说的不死之乡，当指东方丹丘。这两句诗已经表明，这段文字是向东方进行追问。前面的北方、南方之问，或四句，或八句，而现存的东方之问只有两句，不合乎常理。由此推断，因错简而窜入问人板块的如下四句诗，原来应在东方之问的段落中。这四句诗是“鳌载山抃，何以安之？释舟陵行，何以迁之？”前两句所问明显是东海仙山的传说。

问地板块最后一段如下：

靡萍九衢，泉华安居？一蛇吞象，厥大何如？黑水玄趾，三危安在？
延年不死，寿何所止？鲛鱼何所？魃堆焉处？羿焉弹日？乌焉解羽？

这段文字开头两句所指何物也无法考证。吞象的巨蛇，具体记载见于《山海经·海内南经》：“巴蛇吞象，三岁而出其骨。”《海内南经》的编排顺序是“海内东南隅以西者”，是从东南向西南推移，巴蛇条目排在倒数第三位，所处地域偏西。黑水，传说出自昆仑山。见于《山海经》的《西次三经》、《海内西经》、《大荒西经》，是西方之水。鲛鱼，当是《山海经·海外西经》所载的龙鱼陵居，“其为鱼也如鲤”，是传说的西方之鱼。最后两句是后羿射日，当然太阳中的三足乌也被射中，故称“解羽”。太阳降落于西方，因此，后羿射日神话也被置于西方。以上一段尽管有些传说无法破译，但已有足够的材料证明那是诗人针对西方的传说进行追问。

通过上面的梳理，问地板块按空间方位依次追问的顺序已经很清楚：在追问昆仑传说之后，对于大地四方的追问顺序是由北向南，再由东到西，是按照北南东西的次第展开。

《离骚》、《远游》都有按照空间方位顺序进行叙事的段落，可以与《天问》

的问地板块相互参照。《离骚》抒情主人公求女,先是求西方华胥氏,其次是北方有娥氏,最后是东方有虞氏,是按照西北东的顺序推移,和《天问》的空间排列次第不同。《远游》抒情主人公得道成仙之后上天入地,在下界远游的路线是从东方启程向西方行进,然后转向北方,再由北向南,最终再返回北方进入道境。《远游》抒情主人公在下界的行进路线是由东向西,再由北向南,是按照东西北南的顺序依次展开,和《天问》的空间推移顺序也不一致。《天问》是北南东西,《远游》是东西北南。不过,二者的空间推移已经体现出明确的规则,即东西和南北的纵横划分,东西为横,南北为纵,四个方位的排列初步呈现有序状态。《招魂》、《大招》开始一段向四方招魂,遵循的都是东南西北的顺序依次展开。这种排列顺序和五行说的框架相契合,以四方配四季,成为固定的模式。从《离骚》到《天问》、《远游》,再到《招魂》、《大招》,楚辞按空间方位依次推移的叙事方式,经历了由无序到初步有序,再到完全有序的演变。这种铺陈方式及空间方位次序的排列,对汉代辞赋产生深巨的影响。

三、按部就班的依类相次

《天问》的叙事还采用连类相次的方式,就是对于所追问的事物按照类别划分进行排列。这种叙事方式在问天板块就可以见到:

天何所沓?十二焉分?日月安属?列星安陈?出自汤谷,次于蒙汜,自明及晦,所行几里?夜光何德,死则又育?厥利维何,而顾菟在腹?女岐无合,夫焉取九子?伯强何处?惠气安在?何阖而晦?何开而明?角宿未旦,曜灵安藏?

这段追问首先提出“日月安属?列星安陈?”对日月星进行追问,带有总纲的性质。后面就依类相次,分别就太阳、月亮、星辰进行追问。追问太阳、月亮各用四句诗,相对独立。追问星辰用八句诗,其中的女岐指尾星,伯强指箕星,主风。最后四句带有总问的性质,由天门的开阖追问太阳和星辰如何交替出现。这段诗的主体部分是依次问日、问月、问星,叙事井然有序。

《天问》问人板块的前半部分是按时间顺序依次追问,后半部分从“天命反侧,何罚何佑”开始,转入按类别依次追问:

齐桓九会,卒然身杀。彼王纣之躬,孰使乱惑?何恶畏弼,谗谄是服?比干何逆,而抑沉之?雷开阿顺,而赐封之?何圣人之一德,卒异其方?梅伯受醢,箕子详狂。

这段追问是围绕天命所进行的惩罚方面展开,着眼于国运兴衰。齐桓公身为一代霸主,最后悲惨而死。殷纣王是亡国之君,多行不义而自毙,使贤臣蒙受灾难。齐桓公和殷纣王的共同过失是相信重用谗佞小人,最终的结局都是身败名裂,给国家造成重大危害。殷纣王和齐桓公都因重用奸臣而受到上天的处罚,属于同类,故对他们相次追问。

紧接着,从“维稷元子,帝何竺之”,至“武发杀殷,何所悒?载尸集战,何所急”,是从天命佑助方面进行追问,把目标锁定在周族的兴盛及周朝的创建。其中出现的后稷、周文王、周武王,都是上天呵护的对象,属于同一类的幸运人物,故连类相次加以追问。

从“伯林雉经,维其何故”至“兄有噬犬,弟何欲?易之以百两,卒无禄”,这个单元是专门从个人命运的角度进行追问,或成或败,或吉或凶,形成鲜明的对照。“伯林雉经”,指殷纣王自缢而死,是受上天处罚的对象。下面追问伊尹“何卒官汤,尊食宗绪?”伊尹是事业有成者,虽然和殷纣王同属殷商,却得到上天的佑护。然后追问的对象依次是吴王阖闾、长寿之人彭铿,他们都是受到上天的保护而获得成功。从“中央共牧,后何怒”到“易之以百两,卒无禄”,所涉及的历史故实无法考证,但都是围绕个人命运进行追问,是相同或相反事象的以类相次。问人板块的“天命反侧,何罚何佑”是提示性追问,暗示后面的问题都是根据类别提出,而不再完全按照时间顺序进行。

《天问》的叙事采用了三种方式进行,即按时间顺序,按空间顺序和分门别类进行追问。这种划分是相对的,有时会出现不同类型叙事方式相错杂的情况。如从“稷维元子,帝何竺之”到“载尸集战,何所急”这个段落,从它在

问人板块所处的位置而言,属于同一类别事象的前后相次。就这段追问本身而言,又是按照时间顺序进行推移,依次追问的对象是后稷、周文王、周武王,是浓缩型的周族兴盛史。

《天问》采用的按时空顺序和按类别依次推移的叙事方式,是最基本的叙事方式,在《诗经》和《离骚》中都有不同程度的运用。《天问》对这三种叙事方式运用得更加熟练,标志着诗歌叙事进入新的阶段,并且所采用的提问体式也很独特。

第四节 《招魂》的叙事技巧和审美风尚

《招魂》是与《天问》并称的奇文,在《史记·屈原贾生列传》中,司马迁认定《招魂》出自屈原之手。这篇作于屈原流放期的长诗,在叙事技巧和审美风尚方面,继承《离骚》的传统,同时又进一步发展。而和同是作于流放期的《天问》相比,更是有众多的相通之处。

一、空间叙事的拓展和往复

《招魂》的叙事和《离骚》、《天问》一样,有时也采用按空间顺序进行推移的方式。这种叙事手法在作品的开头段落就得到充分的运用。巫阳在进行招魂时,先是说:“去君之恒干,何为四方些?”意谓灵魂不要脱离形体,四处流浪。接着列举东南西北四方恶劣的环境,劝说灵魂不要飘游到那里。但是,这段的空间推移并没有到此结束,而是继续陈述天上地下的险象,阻止灵魂前往。《招魂》在按空间顺序进行叙事时,所展示的不是平面空间,而是立体空间,是对叙事空间的进一步拓展。

叙事中出现立体空间,这个历程从《诗经》时代就已经开始,用于祭祀的诗篇尤其常见。即以《大雅》为例,《大明》有“明明在下,赫赫在上”之语,意谓上天的光辉临照大地,下界的一切都被天帝看得清清楚楚。《皇矣》写道:“皇矣上帝,临下有赫。”还是说天帝伟大,对下界明察秋毫。《下武》又有“三后在天”之语,意谓周族三位先王的灵魂都升入天庭。《诗经》的立体空间多出现在带有宗教意味的诗篇中。《离骚》抒情主人公的神游曾经到达天门,出

现的也是立体空间。至于《天问》的问天问地板块,不但展示出由天地构成的立体空间,而且对其中的物象有具体的描写。《招魂》把叙事空间拓展到上天,继承的是《诗经》和《离骚》的传统。尤其值得强调的是,屈原对天关所作的描写,在先秦诗歌中是史无前例,属于首创。文中写道:

魂兮归来,君无上天些!虎豹九关,啄害下人些!一夫九首,拔木九千些!豺狼从目,往来侁侁些!悬人以嬉,投之深渊些!致命于帝,然后得瞑些!

《诗经》中天界出现的是天帝、已故祖先,《离骚》中天界出现的是“帝阍”,即天门的守卫者,形象都比较模糊。《招魂》中出现的天关守护者是血肉丰满,形象鲜明。屈原在对它们进行刻划时,很大程度上是采用空间挪移的笔法,把自然界和传说中的生灵移植到天关,构成令人恐怖的群体。《招魂》出现的天界空间,有了更加充实的具体存在,较之《诗经》和《离骚》有所推进,可以和《天问》相互发明。

《招魂》还出现了地下空间,即所谓的幽都:

魂兮归来,君无下此幽都些!土伯九约,其角觺觺些!敦胙血拇,逐人骛骛些!参目虎首,其身若牛些!此皆甘人,归来!恐自遗灾些!

这是中国古代诗歌首次出现的地下世界的景象,是空间叙事的巨大开拓。这样一来,《招魂》所依次列举的就不仅限于大地平面上的东南西北四方,也不限于苍天大地的两维空间,而是扩展到地下,构成完整的三维空间。《招魂》空间叙事的这种扩展具有划时代意义,它使得古代诗歌的表现空间真正跨入六合之境。

《招魂》在叙述居处之乐时采用的是按空间方位依次推移的笔法,并且使这种推移呈现出往复性。开始一段,从“高堂邃宇,槛层轩兮”,至“光风转蕙,泛崇兰些”,是对宫室的外观描写。所筑宫室宽敞深邃,层台累榭,与高山相邻。门窗刻镂花纹,冬天住的是温暖的套间,夏宫则洞达清凉。宫殿之间有

人工开通的流水渠道,太阳照耀着花草,在风的吹拂下散发着芳香。这段文字基本是对所居处所的外观扫描,展示的都是表层景象。从“经堂入奥,朱尘筵些”,到“离榭修幕,侍君之间些”,展示的都是宫室内部的物象和人员。其中包括宫室的内部结构、装饰、器具,还有侍宿的美女。这是居室描写的第二阶段,是由外入内。至此,对于常住宫室的描写宣告结束。

“离榭修幕,侍君之间些”是过渡性诗句,既是对前面侍宿美女所作刻划的总结,又是叙事空间转移的引子。所谓“离榭”,指的是离宫别馆,是临时的居住之处,往往是供游览所用。对于离宫别馆的描写如下:

翡翠帷帐,饰高堂些! 红壁沙板,玄玉梁些! 仰观刻桷,画龙蛇些!
坐堂伏槛,临曲池些! 芙蓉始发,杂芰荷些! 紫茎屏风,文缘波些! 文异豹饰,侍陂陀些! 轩轳既低,步骑罗些! 兰薄户树,琼木篱些!

从“翡翠帷帐”到“画龙蛇些”,是对离宫别馆的内部展示:以翡翠之羽修饰的帷帐张于高堂,堂上四壁有赤有白,梁如黑玉。仰视房椽,上面画的是龙蛇。显然,这是在房屋内部所作的审视,否则,无法见到房椽的图画。由此而来,《招魂》对居住场所的描写就由外部转入内部。接着,描写对象又由堂内转到堂外,“坐堂伏槛,临曲池些”以下诗句都是堂外的景物。至于“文异豹饰”以下诗句,则是叙述在侍卫的陪同下在园内游览,最后景观是庭院周围的篱笆。这是把描写空间由堂内推移到堂外,展示的是房屋外部景观。

《招魂》在对居住场所进行描写时,分两个阶段进行。前一个阶段是常住宫殿,叙事顺序是由外到内;后一个阶段的描写对象是离宫别馆,叙事顺序是由内到外。《招魂》按照空间顺序进行叙事,出现的是往复式的推移方式,而不是直线式的一次推进。这种往复式的推移方式,在《诗经》中是以浓缩的方式出现,未能充分展开。《小雅·采芣》:“昔我往矣,杨柳依依;今我来思,雨雪霏霏。”《小雅·出车》:“昔我往矣,黍稷方华;今我来思,雨雪载途。”这种浓缩型的往复式空间推移,出现的物象都是最有代表性的,数量极少,而《招魂》在叙事过程往复式的空间推移,则把所涉空间的物象作了全景式的描写,令人目不暇接。

《招魂》对空间叙事的拓展及往复式的空间推移,直接影响到汉代的辞赋。张衡《思立赋》就是依次展示六合空间的物类事象,除了地面的东南西北各个方位,还有天上和地下。至于往复式的空间推移笔法,班固的《两都赋》、张衡的《东京赋》都加以运用,并且做得更加铺张。

二、时间顺序推移的连续性和阶段性

《招魂》采用按时间顺序进行叙事,既体现在作品后半部分的整体谋篇布局,又体现于特定段落。在按时间顺序进行叙事过程中,一方面各类事象具有连续性,同时,各个事象之间又明显地划分阶段,各阶段相对独立。

《招魂》后半部分是对各种人间之乐进行铺陈渲染,招诱灵魂归来,所列举的人间之乐有居住之乐、饮食之乐、歌舞游戏之乐,形成各自相对独立的三大板块。可是,在各个板块之间,又有表示前后过渡的诗句,从而使得三个板块相互承接,融为一体,仿佛是连续发生的事件。

第一个板块叙述居住之乐,招唤灵魂返回故居。第二个板块开头写道:“室家遂宗,食多方些!”这是以第一个板块的叙述为前提,“室家遂宗”,指家族团聚,这是以宫室居处为依托,否则,家庭团聚无法落到实处,也没有欢乐可言。似乎是家庭成员在宫殿别馆游览之后,又饮酒作乐。第三个板块叙述歌舞游戏之乐,开头写道:“肴羞未通,女乐罗些!”王逸注:“言肴膳已具,进举在前,宾主之礼,殷勤未通,则女乐倡荡,罗列在堂下也。”王逸的注解是正确的。先秦时期的贵族,宴饮必有音乐相伴,私宴公宴都是如此。《诗经·唐风·山有枢》写道:“子有酒食,何不日鼓瑟?且以喜乐,且以永日。”这首诗提到的是家庭私宴,要弹瑟助兴。至于公宴的音乐表演,在《雅》诗中更是可以经常见到。贵族生活中的宴饮和赏乐是结合在一起的。《招魂》中的饮食之乐与歌舞娱乐也是前后相承续,在时间上具有连续性。居处之乐、饮食之乐、歌舞游戏之乐,《招魂》作为连续的事象加以叙述,其间没有中断,是按时间的先后顺序紧密承接。屈原着意点明三种人生之乐在时间上的前后相承,作为连续性的系列享乐项目加以展现,时间线索贯穿其中,并且清晰可见。

《招魂》所列人生之乐,以歌舞游戏之乐表现得最为充分,这个板块同样

是按照时间顺序依次展开,各个项目前后相承而又各自相对独立。

歌舞游戏之乐的第一项是表演和欣赏歌舞,又划分为两个阶段。在第一阶段,“陈钟按鼓,造新歌些”至“衽若交竿,抚案下些”。对于“陈钟按鼓”,王逸注:“按,徐。……言乃奏乐作音,而撞钟徐鼓。”古代以鼓声调遣乐曲的节奏,徐缓击鼓,开始阶段节奏舒缓。“抚案下些”,王逸注:“抚,抑也。……以手抑案而徐下来也。”歌舞第一阶段,开始和结尾的节奏都比较舒缓,表演的是《涉江》、《采菱》、《扬荷》等新声。表演郑地之舞的女性“二八齐容”,动作也整齐一致。从“竿瑟狂会,攄鸣鼓些”,至“《激楚》之结,独秀先些”,是歌舞表演的第二个阶段。这个阶段的表演与第一阶段明显不同,具体特点是五音繁会,惊天动地,节奏急促,旋转生风。同时,曲目繁多,有楚、吴、蔡各地的歌舞上演。《招魂》对歌舞之乐的描写明确划分为两个阶段,并且突出各个阶段的不同特点,同时又把二者的连续性加以显现。

歌舞娱乐的第三个项目是游戏,从“菰蔽象棋,有六簿些”,至“娱酒不废,沉日夜些”,主要描写棋艺角逐,同时兼顾堂下的歌舞表演。

歌舞娱乐的第四个项目是以文会友:

兰膏明烛,华灯错些! 结撰至思,兰芳假些。人有所极,同心赋些。
耐饮尽欢,乐先故些!

这里的“结撰至思”,指的是把涌动出的情思加以编织,实指构思作品。“兰芳假些”,指文人才士前来。“人有所极,同心赋些”,指各人把自己的作品加以吟诵,以文会友。文人相聚而作赋,这是现今所能见到的最早记载,这种风气从屈原时代就已经出现,到宋玉所处的战国后期成为楚国宫廷的时尚。

《招魂》对于歌舞娱乐的描写,粗分是三段,细分是四段,这几个阶段既先后相承续,没有间断,同时,各段之间又存在差异,完全是按时间的先后依次展开。

《招魂》对居处之乐的描写,在时间上也是具有连续性和阶段性。先是描写在常住宫殿的享乐,出现的侍从是“九侯淑女”。接着是描写离宫别馆之乐,出现的侍从是“文异豹饰”,身上的衣服饰以豹文,出现的是男性随

从,驾车乘马陪主人游览。但是,这个板块的时间线索若明若暗,往往被人忽略。

三、宏阔而精细的类别铺陈

《招魂》还成功地采用按照表现对象所属类别依次进行铺陈的方式,并且颇具规模,成为作品重要的结构模式。

《招魂》按表现对象的类别依次进行铺陈具有宏阔性,体现在作品的总体架构上。全诗由两大部分组成,这种划分就是基于表现对象的类别不同而来。第一部分是警告灵魂不要到天地四方飘流,所列举的物类事象带有恐怖性,属于同一大类,都是伤害人的自然暴力和传说中的凶恶之物。第二部分招诱灵魂返回家园,所列举的都是令人心旷神怡的对象,属于同一大类。这两大类别处于分立对峙状态,成为全诗的基本架构,带有宏阔的性质。在此基础上,《招魂》又在第二部分对于所列举的人生之乐进行具体分类,按照居处之乐、饮食之乐、歌舞游戏之乐三个板块进行铺陈,每项都包括丰富的内容,这是《招魂》按照表现类别所作的第二层次的划分。这种划分及其所包含的内容依然具有宏阔性,是从大处着眼所作的类别划分和铺陈。

在前两次类别划分的基础上,《招魂》又对居处之乐、饮食之乐、歌舞游戏之乐再次进行类别划分和铺陈。居住之乐有常住宫室与离宫别馆之分,歌舞游戏之乐有歌舞表演、棋艺竞赛、相聚作赋项目。这个层次的划分已经进入精细化阶段,在对物类事象进行铺陈时既具体又生动,是构成作品艺术美的基本单位。即以饮食之乐的类别区分及铺陈为例,可以代表作品叙事精细化所进入的深度。

饮食之乐首先出现的是“稻粢穠麦,挈黄粱些”,王逸注:“言饭则以粳稻粢稷,择新麦粢以黄粱,和而柔糯,且香滑也。”这里指的是糙米饭类主食,用五谷杂粮加工而成。《礼记·内则》在叙述平常饮食种类时写道:“饭:黍、稷、稻、粱、白黍、黄粱、稻、穠。”这里所列举的饭类主食,有几种都出现在《招魂》中。《招魂》的饮食之乐在列举饭类主食之后出示的是菜谱,从“大苦咸酸”到“厉而不爽些”的大段文字,都是具体叙述各种菜肴:调味则苦辣酸咸甜俱全,用于各类菜肴的加工制作。依次出现的菜肴有煮熟的肥牛之腱,吴地风

味的羹,有煮鳖烤羊,烹煎的天鹅、野鸭、大雁、家鸡、灵龟等。这段列举的全是菜肴,而且基本都是肉类,分别取自家畜、家禽、飞鸟、水族动物。接着列举的是“粬粒蜜餌,有饗饉些。”指渗有糖稀蜂蜜的糕饼,属于点心类。最后,从“瑶浆蜜勺,实羽觞些”,到“华酌既陈,有琼浆些”,列举的是各种饮料,有的甘甜,有的清凉。通过以上梳理可以看出,《招魂》叙述饮食之乐是条理清晰,对于主食、菜肴、点心、饮料分门别类地加以编排,不同类别的事物绝不错杂混淆。《招魂》对于饮食对象的以类相次,可以和《礼记·内则》的相关记载进行印证,两者都体现出严密的逻辑思维。《招魂》对于饮食之乐分门别类地编排,已经达到精细化的程度,它不但对各种食品菜肴饮料分类相次,有的还指出加工和食用方式,可谓细致入微,是在宏阔的类别划分的架构之内所作的深化处理。

《招魂》叙事的按时空顺序推移和按类别相次,这三种叙事方式基本是结合在一起,呈现的是你中有我,我中有你的胶著状态,很难截然分开。只是落实到具体章节,有的叙事方式比较明显,有的叙事方式则是潜流暗线,各有侧重。

把按时空顺序推移和按类别相次的叙事方式相结合,从《诗经》就已经开始,其中《豳风·七月》是这方面的典范。和《招魂》同是作于屈原流放期的《天问》,也在叙事中把时间顺序和类别相次作为基本准则,《招魂》则使这种叙事方式定型,并且运用得极其充分,以铺张扬厉的方式出现。把时空顺序和类别相次结合起来,是古代诗歌叙事技巧成熟的标志。在《招魂》中定型的这种综合性的叙事方式,到汉代辞赋中又得到进一步发展,枚乘的《七发》、司马相如的《子虚上林赋》、班固的《两都赋》、张衡的《二京赋》,采用的都是这种综合性的叙事方式。同时,时间和空间依次推移的跨度呈现进一步加大的趋势,分类相次的具体事物也更加繁富。

四、自然暴力和社会暴力浇铸的怪诞狞厉之美

《招魂》的前半部分列举天地四方险恶的生态环境,警告灵魂不要到那里飘游。文中出现的物类事象都是人的生命的克星,是令人恐惧的对象,屈原向人们展示的是由自然暴力和社会暴力凝铸而成的怪诞狞厉之美。

《招魂》在列举四方的险恶生态时,所出现的绝大多数是自然暴力,归纳起来主要有以下几类:

第一,气候条件的恶劣。东方是“十日代出,流金铄石些”,那里是高温地带,十个太阳轮番照射,以至于达到金石熔化的程度,简直就是巨大的高炉。与此形成巨大反差的是北方:“增冰峨峨,飞雪千里些。”北方是冰雪世界,是生命的禁区。东方的高温,北方的寒冷,都是戕害生命的自然暴力。

第二,地理环境的凶险。这以西方最为典型:“西方之害,流沙千里些。旋入雷渊,靡散而不可止些。幸而得脱,其外旷宇些。……五谷不生,藁菅是食些。其土烂人,求水无所得些。彷徨无所倚,广大无所极些。”西方的地理条件极为凶险,那里有流沙,有雷渊,人到那里会旋入雷渊,显然又是狂风肆虐地区。那里的土地使人体腐烂,又没有维持生命的淡水。那里五谷不生,只有菅茅一类生命力极强的植物供人食用。不仅如此,那里还地域辽阔,漫无边际,人一旦到达那里就很难再脱身。

第三,各种动物的残暴。这以南方最有代表性:“蝮蛇蓁蓁,封狐千里些。雄虺九首,往来儵忽,吞人以益其心些。”西方也有残害人的动物:“赤蚁若象,玄蜂若壶些。”王逸注:“壶,干瓠也。言旷野之中有赤蚁,其状如象。又有飞蜂,腹大如壶。皆有蠹毒,能杀人也。”屈原在描写这些动物的残暴时,其可怕程度难以想象。

《招魂》列举天下各方险恶的环境,其中有些物类事象表面是以自然暴力出现,其实质是社会暴力的折射。东方提到“长人千仞,惟魂是索些”,这里所说的长人,是传说中的东方巨人,其原型是生活在东方的长狄,即防风氏系统的先民。《国语·鲁语下》记载孔子与吴国使者的如下对话:吴国攻破越,在越国都城会稽得到一节人的骨骼,有一节车厢长。吴国使者手持这节骨骼向孔子询问,引出孔子的回答,指出这是巨人的骨骼,属于长狄氏,又称大人,身高可达三丈。关于长狄,《左传·文公十一年》记载,鲁国叔孙得臣“败狄于咸,获长狄侨如”。《穀梁传·文公十一年》写道:“长狄也,兄弟三人,佚害中国,瓦石不能害。叔孙得臣,最善射者也。射其目,身横九亩。断其首而载之,眉见于轼。”传说中的长狄氏身体伟岸,是东方巨人。长狄氏经常侵扰中土,是齐、鲁、宋、晋等国的劲敌,代表的是社会暴力。在《招魂》中出现的东方

巨人索取人的灵魂,作为自然暴力出现。部族之间的战争冲突背景已经隐没,只是把他作为生命力超常旺盛的自然力加以描写,是把社会暴力转换成自然暴力。如果进行历史还原,不难发现它的社会暴力原型。

《招魂》还写道:“魂兮归来,南方不可以止些!雕题黑齿,得人肉以祀,以其骨为醢些。”雕题,指的是生活在南方的先民。《礼记·王制》在列举中土周边的居民时写道:“南方曰蛮,雕题交趾,有不火食者矣。”所谓雕题,指额头刻有花纹。传说雕题民不吃熟食,因此,《招魂》把它描写成以人的骨肉为食的凶残之人,反映的是中土与南方边远地区先民的冲突。黑齿民,《山海经》的《海外东经》、《大荒西经》都有记载,位于东方。《淮南子·墜形训》也把黑齿民置于东方。南方没有黑齿民,而有凿齿民。《山海经·海外南经》写道:“羿与凿齿战于寿华之野,羿射杀之。”《山海经·海外南经》亦称:“有人曰凿齿,羿杀之。”这两条记载都把凿齿民的活动地域锁定在南方,《招魂》所说的南方黑齿民,实是凿齿民,当是传写讹误所致。《淮南子·墜形训》把凿齿民列为南方土著居民,《淮南子·本经训》又有“尧乃使羿诛凿齿于畴华之野”,和《海外南经》的记载基本一致。雕题、凿齿是南方土著先民,《招魂》把他们描写成以人的骨肉为食的灾星,似乎是他们的本性使之如此,是自然暴力的实施者,实际上却是中土先民与南方土著矛盾冲突的反映。

《招魂》出现的天宫和地下幽都守护者,也都身兼自然暴力和社会暴力双重属性。《招魂》天庭守护者有虎豹豺狼,有九头巨人,它们都是生性嗜杀,共同构成强大的自然暴力,对于擅闯天庭的人加以阻拦,并把残害人作为乐趣。它们是自然暴力的化身,是一群凶神。它们在杀害天庭闯关者之后要“致命于帝”,向天帝汇报,它们又是臣属角色,是在执行天帝的指令,在它们身上又体现出世间臣仆的社会属性,它们又是政治暴力的实施者。

土伯是地下幽都的主人,那里是它的领地,禁止世人进入。“土伯九约”,其句法用词与前面的“虎豹九关”属于同类。约,指关键、关口。“土伯九约”,意谓土伯守卫着地下幽都的九道关口。土伯是位狰狞的形象,它集多种动物器官于自身,虎首牛身,头上长角,宽肩厚背,拇指血色,令人恐怖。土伯的形体显现的是动物属性的聚合,是由多种因素构成的自然暴力。土伯是幽都首领,它把那里看作归自己所有,不许世人进入,这和人世间的各级领主又

有些相似,是政治权力的执掌者,土伯害人,又有社会暴力的映像。

《招魂》所列举的天地四方的物类事象,是以怪诞狰狞为基本属性。所谓怪诞,指的是不合常理,反常乖悖,没有规则,和客观的现实存在相去甚远。天有十日、地有雷渊、有土无水、雕题凿齿、雄虺九首、豺狼纵目、虎首牛身,都属于怪诞类型。所谓狰狞,指的是各种物类事象都作为危害人的力量出现,具有很强的杀伤力,长人索魂、雄虺吞人、豺狼悬人以娱、土伯逐人驱驱。都是纯粹害人的自然存在物,是人的克星。十日代出而流金铄石、雷渊吸人而形体靡散、土壤使人形体腐烂。怪诞和狰狞的结合,使得天地四方的物类事象都显得极其恐怖,对于人具有强大的威慑力。

《招魂》列举的天地四方的物类事象是崇高的对象,是令人产生恐怖痛感的自然暴力和社会暴力。这些令人恐怖的对象,其崇高性主要通过以下几方面体现出来:

第一,体积的巨大。长人千仞、封狐千里、流沙千里、飞雪千里、增冰峨峨,都属于体积庞大的类型。由于它们所占据的空间之大在现实生活中很难见到,并且超乎常人的想象,因此使人产生恐惧感。

第二,数量的众多。十日代出、虎豹九关、土伯九约、一夫九首、拔木九千,都是渲染数量的众多。数量的众多,有时以单独的个体出现,如土伯的“三目”、天关守卫者的“一夫九首”;有时以群体形态显示出来,如“蝮蛇蓁蓁”、“豺狼从目,往来侏侏”,蓁蓁、侏侏,都是表示数量众多的词语,用以描绘群体的形态。屈原在运用表示数量众多的词语时,“九”字频繁出现,有九关、九约、九首、九千,反映出楚文化的特征。

第三,力量的强劲。作为纯粹的自然暴力。“十日代出,流金铄石”;“旋入雷渊,靡散而不可止”;“其土烂人”,太阳、深渊、狂风、土地,都具有强大的杀伤力。作为兼有自然暴力和社会暴力属性的天庭守护者,“一夫九首,拔木九千些”。同是这两种暴力化身的幽都守护者土伯,虎首牛身,两种最有力量的动物形体相结合,其强健有力胜过虎和牛。它广肩厚背,积蓄的是无比旺盛的原始生命力。其角锋利,杀伤力极强,它“逐人驱驱”,行动迅速,反应敏捷,拥有无穷的力量。

体积的庞大,数量的众多,力量的强劲,这三者结合在一起,使得人类在

这些物类面前显得极其渺小,它们具有强大的威慑力,使人产生巨大的恐惧。《天问》的问地板块在列举各个方位奇异之物时,也出现“雄虺九首”、“一蛇吞象”之类的描写,但是没有过分渲染它们的恐怖,采用的是客观叙述的方式。《招魂》所列举的天地四方的物类事象具有崇高性,又引起人的恐惧感,因此,它们是被否定的对象。诗人在客观上展示出一系列崇高的对象,创造出艺术美,而在主观上又将它们推倒否定,采用的是欲擒故纵的笔法。屈原对它们大肆铺张渲染,不知不觉地体现出审美认同;而在涉及到生命的安全时,又自觉主动地把它们抛舍,审美取向和趋利避害、乐生恶死的本能,两者相互冲突,无法调合,人的安全需要和审美需要不能兼顾。

以奇为美,是《离骚》中就已经出现的倾向,《天问》也可以见到。《招魂》对天地四方物类事象的描写,则进一步把以奇为美发展到以怪诞为美。《离骚》中的以奇为美与诗人的生命意识是协调一致的,奇装异服是抒情主人公生命价值的确证。而《招魂》的怪诞之美则是狰狞凶厉,作为伤害生命的力量出现,因此是否定的对象。

五、世俗欲望和人文景观凝结的奇异温馨之美

《招魂》劝诱灵魂返回故土,所列举的主要不是自然界的物类事象,而是人文景观。通过对居处之乐、饮食之乐、歌舞游戏之乐的铺陈,构建出的是温馨的宜居家园。在此过程中,崇尚的是奇异之美,主要体现在以下几方面:

第一,器物的奇异,主要体现在对居处之乐的描写:

经堂之奥,朱尘筵些。砥室翠翘,挂曲琼些。翡翠被珠,烂齐光些。

蓐阿拂壁,罗帟张兮。纂组绮縞,结绮璜些。室中之观,多珍怪些。

这里列举的都是室内的器物,最后两句是对这些器物总体属性的概括,“珍怪”体现的是以奇异为美的取向。综观所列举的众多器物,它们的奇异主要通过两方面显示出来。首先,这些器物都很珍贵,有很高的经济价值,不是随时随地都可以见到。翡翠珠玉属于珍宝,纂组绮縞则是高级丝织品,这些罕见物品因其稀少而显得奇异。其次,所陈列的器物虽然原料是取于自然,但

都经过人力的精心加工,而不是以原始朴野的状态呈现出来,是众多人工制品而构筑的人文景观。

第二,服饰的奇异。叙述居处之乐时,在离宫别馆出现的侍从是“文异豹饰”。以豹皮装饰衣袖,是早已存在的风尚。《诗经·郑风·羔裘》有“羔裘豹饰”之语,意谓羔羊皮袍用豹皮装饰袖口。可是,《招魂》所出现的是“文异豹饰”,衣服的装饰花纹不同于豹皮,而是另有选择。《招魂》对女演员进行描写时有如下诗句:“被文服纁,丽而不奇些。”王逸注:“不奇,奇也。犹《诗》云:‘不显文王。’不显,显也。言美女被服绮绣,曳罗縠,其容靡丽,诚足奇怪也。”王逸的注是正确的,不通“丕”,这种用法在《诗经》中可以经常见到,王逸所引“不显文王”之语,《诗经》还可以经常见到类似语句,尤以《大雅》出现频率最高,如《文王》、《大明》、《崧高》等诗,都是不、丕通用。“丽而不奇”,指丽而大奇,特别奇异。至于具体形态如何,诗中没有明言。《招魂》两次描写,采用的都是虚笔,而不是实写,给人留下想象的余地。

第三,发式的奇异。《招魂》描写发式的奇异都是针对女性,先是说九侯淑女“盛鬋不同制”,后面又称表演歌舞的女性“长发曼鬋,艳陆离些”。鬋,指下垂的鬓发。女性秀发修长,鬋发下散,并且上下飘拂。陆离,上下摆动之象。《离骚》:“班陆离其上下”,指的就是这种含义。按照周礼的规定,女性发式有固定的形状,不能随意改变。《礼记·内则》所记载的女性发式,未成年者“总角”,头顶左右各挽起一个小髻。已成年结婚者“纵,笄、总”,裹上头巾,插上簪子,系上发带。从上述规定可知,女性的传统发式不是长发飘拂,而是用簪子固定,用头巾和发带收拢,有稳定的造型。《招魂》女性或是鬓发下垂的样式不同,或是长发飘拂,都是对传统发式的颠覆,是在追求新潮奇异。

第四,眉毛形态奇异。《招魂》称女性“蛾眉曼眇”。蛾,指昆虫,有蚕蛾、菜蛾、螟蛾等多种,《诗经·卫风·硕人》描写美女庄姜也称她“螭首蛾眉”,蛾,指蚕蛾。蛾眉,取蚕蛾之象。《招魂》中的女性“蛾眉曼眇”,用曼眇来形容蛾眉,指出它的特殊性。曼,指的是长。《九章·悲回风》的“终长夜之曼曼”,指的是黑夜漫长。眇,当指奇异。《天问》提到魃堆,王逸注:“魃堆,奇兽也。”《山海经·东山经》所载北号之山,“有鸟焉,其状如鸡而白首,鼠足而虎

爪,其名曰魍魎。”魍魎是奇兽,魍魎是奇鸟,魍,指的是奇特、怪异。《招魂》出现的女性“蛾眉曼曼”,是指眉毛形如蚕蛾,修长而奇特。就其眉毛形态如蚕蛾而言,与《诗经·卫风·硕人》所描写的庄姜相一致。至于“曼曼”,既长又奇,则是眉毛形态的新变。

《招魂》在表现世俗之乐的神奇之美的过程中,充分调动各种艺术手段,从多方面进行渲染,其中对于光彩、亮度的描写尤其着意。“光风转蕙,泛崇兰些”,这里出现的是太阳光。“翡翠被珠,烂齐光些”,这里指的是翡翠珍珠之光。“兰膏明烛,华容备些”,指的是灯火之光。“蛾眉曼曼,目腾光些”,指的是人的目光。“晋制犀比,费白日些”,指的是带钩的光彩。由于把奇异之美置于亮丽的光彩之下,使它具有令人愉悦的性质,从而和天地四方怪诞狰狞的物象形成鲜明的对照。

《招魂》在列举多种世俗之乐来劝诱灵魂归来时,还注意运用色彩描写,虽然着墨不多,但是效果极佳,与前面叙述天地各方险恶环境所作的色彩描写形成对照。《招魂》在列举西方之害时出现“赤蚁”,指浅红色的蚂蚁;在刻划土伯时称它“血拇”,拇指血色。前者色彩不够鲜明,后者则带有恐怖性。《招魂》列举世俗之乐时几次出现红色:“经堂入奥,朱尘筵些”、“网户朱缀,刻方连些”、“美人既醉,朱颜酡些”。朱指深红、大红,或用于形容窗户,或用于刻划女性。“红壁沙板”,红指粉红。无论是朱,还是红,其色彩都较之赤鲜明,而没有血色的阴森恐怖。《招魂》渲染天地及各方位的险恶环境,所出现的色彩都是单调的,每种表现对象均为一种色彩,如赤蚁、玄蜂、血拇。而对世俗之乐进行铺陈,往往是多种色彩相组合,室内则有“红壁沙板”与“玄玉梁”相配,有“朱尘筵”与“砥室翠翘”相应,室外则有“芙蓉始发”与“紫茎屏风”并存。出现的是众色错杂,五彩斑斓的景象。

《招魂》铺陈居处之乐、饮食之乐、歌舞游戏之乐,是人的耳目口腹之欲的充分满足,营造出的是与天地及各个方位险恶生态截然相反的人间乐园,对它给予充分的肯定。《招魂》对各种世俗之乐的描写,从一个侧面反映出战国时期物欲横流的风气,是社会转型期出现的时尚。《招魂》所描写的耳目口腹之乐,衣食住行及歌舞游戏之乐,是作为诗人所肯定的对象而存在,具有妩媚温馨的性质。它们所构成的是优美的艺术境界,具有吸引人的艺术魅力,使

人陶醉,而不是引起震撼和恐惧。《招魂》的前后两部分,所形成的是壮美与优美、怪诞狞厉与奇异妩媚的两极分立。诗人的取舍也是态度鲜明,在前一部分审美取向与利害取舍两方面的矛盾对立,在作品的后一部分已不复存在。各种世俗之乐是正面的表现对象,也是人的正常需求,实现了审美理想和人生理想的统一。

第五节 《大招》与《招魂》的异同

在楚辞作品中,与《招魂》同类题材的还有《大招》。到王逸所处的东汉中期,对于《大招》的作者就已经无法确定。王逸写道:“大招者,屈原之所作也。或曰景差,疑不能明也。”王逸一方面把《招魂》的作者归于屈原名下,并对它的创作缘起加以解说;另一方面,又指出当时学界的不同看法。洪兴祖补注:“屈原赋二十五篇,《渔父》以上是也。《大招》恐非屈原作。”从《大招》的思想内容判断,这篇作品不应出自屈原之手,诗的后半部分对楚国的政治多有赞扬,这是处于流放期间的屈原所不能言说的。《大招》在总体框架上和《招魂》相似,但双方多有相异之处,在价值取向、审美风尚方面具有自己的特色。

一、慑魂项目的寡与多

《大招》和《招魂》的前一部分都是列举外界的险恶环境、阻止灵魂飘游到那里。《招魂》出现的是六合空间,即天上地下和东南西北六个方位。而《大招》只出现东南西北四个方位,而没有提到天上和地下。《招魂》出现的空间方位是立体的,《大招》则是平面的。

《招魂》叙述六合空间的险恶环境,出现的既有自然暴力,又有社会暴力;既有各种自然存在物,又有半人半兽的怪物或巨人。《大招》则不同,它在列举东南西北的恶劣生态时,没有出现半人半兽的怪物或超常形态的人,而都是自然存在物,东方是大海螭龙、雨雾汤谷;南方是虺蛇虎豹、怪鱼短狐;西方是流沙和猪状怪物;北方是寒山代水、赤色遑龙。在这些自然存在物中,有的是天象地势,有的是野兽爬虫,根本见不到人的影子。《大招》列举的各个方位的险恶物象都属于自然暴力,见不到社会暴力。

《大招》在列举慑魂物象时出现的上述倾向,和它对天上地下两个方位的舍弃有直接关联。《招魂》中出现的天上和地下的精灵,兼有自然暴力和社会暴力属性,天国和幽都都是带有政治色彩的空间,是两个存在于现实世界之外的社会,难免有政治暴力。《大招》没有出现天国和地下,从而也就避免了与社会暴力的纠葛。

《招魂》和《大招》对于慑魂对象的描写都带有恐怖性,不过,两相比较,由于《大招》没有提到天国和地下,没有出现代表社会暴力的物象,所以它的恐怖性稍逊于《招魂》,威慑力不像《招魂》那样强大。

二、诱魂项目的顺序和侧重

为了招诱灵魂的归来,《招魂》和《大招》铺陈的顺序和侧重点有同有异,从而构成不尽相同的格局。

《招魂》首先列举的是居处之乐,而《大招》排在首位的是饮食之乐,《招魂》以人的居处为先,《大招》则是以饮食居首。

《招魂》在叙述居住之乐的过程中,无论是对于常住宫殿,还是离宫别馆,对于它们的外部景观及内部结构、器物,均有具体的描写,采用的是详写笔法。《大招》对于宫室的外部景观所用笔墨较多,而对于内部结构及器物的描写却极其简略,只有如下几句:

夏屋广大,沙堂秀只。南房小坛,观绝霏只。曲屋步垠,宜扰畜只。

这里提到的是广屋画堂,别室中霏,周阁长廊,都是一带而过,采用的是略写笔法,没有提到室内的任何器具,和《招魂》的室内描写大相径庭。

《招魂》的宫室描写,外部景观出现的主要是山水和植物,没有出现动物,《大招》描写宫室的外部景观,则是出现一系列动物:

孔雀盈园,畜鸾皇只。鵙鸿群晨,杂鹖鸒只。鸿鹄代游,曼鹔鹕只。
魂兮归来,凤凰翔只。

这里出现的是各种俊鸟,有鸾鸟、凤凰、孔雀、天鹅、大雁等,可以说是鸟类世界,而且都是生活在自然界的野鸟。

《招魂》对于人在宫室的活动,采取的是略写的笔法,直接出现的是“坐堂伏槛,临曲池些”,是凭伏栏杆观赏风景。《大招》对于人在宫室活动所作的叙述则是丰富多彩:

腾驾步游,猎春囿只。琼毂错衡,英华假只。……曼泽怡面,血气盛只。永宜厥身,保寿命只。室家盈庭,爵禄盛只。魂兮归徕,居室定只。接径千里,出若云只。三圭重侯,听类神只。察笃夭隐,孤寡存只。魂兮归徕,正始昆只。

这里叙述人在宫室的一系列活动:可以徒步行走进行休闲,也可以驱车狩猎。在这里养生延年,和家人团聚,还可以和贵族一起进行祭祀,从事政务活动,保持家族的繁盛。对人的居处进行描写,《大招》比《招魂》更注重它的功能,突出人的主体作用,以人的血缘关联、政治利益相诱导,对于居住更侧重于它的社会效应。

《招魂》对于女性所作的描写,分置于居住之乐和歌舞之乐两处,前者的职责是侍宿,后者表演歌舞。这两处对女性的描写都处于附属地位,分别是居处之乐和歌舞之乐的组成部分。《大招》的女性描写则集中在一处,而且所用篇幅较长,由前后相续的两段文字组成。《大招》的女性描写已经不再附属于居处之乐和歌舞之乐,而是使它独立出来,等于另设一个诱魂项目,与其它现实之乐相并列。

《招魂》列举的诱魂事象与国家政治没有直接关联,所列举的都是日常的起居饮食娱乐之事。《大招》则不同,结尾一大段是用国家政事各方面的成就呼唤灵魂的归来。这段文字共分四节,各节的结尾分别是:“魂兮归徕,赏罚当只”、“魂兮归徕,尚贤士只”、“魂兮归徕,国家为只”、“魂兮归徕,尚三王只”。这些诗句带有概括的性质,分别从四个方面赞美楚国政治的昌明、治理的有方、对贤才的举用、对先王善政的效仿,以此诱导灵魂归来。在此之前的段落,呼唤语都是从人生需要的低层次进行铺陈,这里则对人生需要的层次

进行提升,把立德立功作为人生的价值取向,带有明显的儒家思想的色彩。

《招魂》的诱魂辞直接从居处之乐开始,然后逐项推移。《大招》的诱魂辞则有一段总的开头语:

自恣荆楚,安以定只。逞志究欲,心意安只。穷年永乐,年寿延只。
魂乎归徕,乐不可言只。

这段话是诱魂辞的纲领,是从总体上对后面的内容进行概括,从而与前面“魂兮归徕,无东无西,无南无北只”的慑魂辞总纲形成前后呼应。《招魂》也有类似的前后呼应,但不够明显,而且较为简略,不如《大招》醒目。

《大招》在叙述饮食之乐时,基本架构和《招魂》相似,依次铺陈主食、菜肴和饮料,但在各项的种类上有所调整。《招魂》的歌舞游戏之乐写得很铺张,具体项目有歌舞、棋艺、作赋。《大招》只列举歌舞表演,没有后面两项,所列举的乐曲有《驾辩》、《劳商》、《扬阿》,和《招魂》的曲目不相重复。

《招魂》和《大招》的诱魂辞,编排顺序和侧重点多有不同。两篇作品具体架构相似,但在具体章节的设置上各有自己的格局,没有出现过多的重复。从总体倾向上看,《招魂》的诱魂辞带有强烈的感情色彩,主要铺陈耳目口腹之欲得到满足的快感,甚至出现“士女杂坐,乱而不分”的场面。《大招》则兼顾人的感性和理性,而且把在血缘上、政治上的友好相处作为乐事,人文关怀更为明显。《招魂》的楚文化背景在开头和结尾部分虽有所展示,但没有加以强调;《大招》则对楚文化背景进一步加以明确,宗旨显赫明朗。

三、奇异之美显现的简与繁

《招魂》的诱魂辞以奇异为美,《大招》同样如此,尤其是在对女性的描写特别明显。

先看对女性眉毛的描写。《招魂》出现的女性“蛾眉曼曼”,眉毛长而奇。《大招》中的女性同样是“蛾眉曼只”,也是眉毛很长,和《招魂》所作的描写基本一致,蛾眉与蛾眉含义相同。不过,《招魂》出现的女性眉毛的样态只有一种,《大招》则是出现多种。《大招》所描写的女性还“曲眉规只”,王逸注为

“曲眉正圜”。圜，指圆形。《离骚》：“何方圜之能周兮，夫孰异道而相安。”《天问》：“圜则九重，孰营度之。”都是指圆形。规是画圆的工具，“曲眉规只”，就是把眉毛画成圆形。蛾眉，是说眉如蚕蛹，屈曲之义还不够明显。“曲眉规只”，不但眉毛弯曲，而且达到圆形的程度。人的眉毛都有一定的弯曲，至于近乎圆形的眉毛则见不到，这是人工描画的结果，是典型的奇妆。《大招》还写道：“青色直眉，美目姁只。”朱熹集注：“青色，谓眉也。”通常眉毛画成黑色，这里则是画成青色，是一种奇妆。眉毛本来是弯曲的，却要把它画成直线形，又是典型的奇妆。《大招》展示女性奇特的眉毛样态不是一种，而是三种：长眉、圆眉和直眉。各种奇异的画眉方式都显现出来，较之《招魂》所作的描写更加丰富，是多样化的奇眉。

再看对女性体态的描写。《招魂》描写女性有“靡颜膩理”之语，洪兴祖补注：“言诸美女颜容脂细，身体夷滑。”这句诗是以女性皮肤细腻为美，已经包含以柔弱为美的因素，但还不够明显。《大招》对女性的描写，带有明显的以柔弱为美的倾向。《大招》出现的女性“丰肉微骨”，王逸注：“言美人肥白润泽，小骨厚肉，肌肤柔弱。”王逸注基本是正确的，这句诗是以柔弱作为美女的标志。后面又称“丰肉微骨，体便娟只”，是对前面诗句的重复。《大招》在描写女性时还写道：“小腰秀颈，若鲜卑只。”王逸注：“鲜卑，袞带头也。言好女之状，腰支细少，颈锐秀长，靖然而特异，若以鲜卑之带，约而束之也。”洪兴祖补注、朱熹集注，基本是沿袭王逸的说法。鲜卑，指带钩，因产于北方鲜卑而得名。于省吾先生对于“小腰秀颈，若鲜卑只”另有解释：“本文是以带钩之形制比拟女人之腰颈。‘小腰’指带钩身部中间言之，‘秀颈’指带钩左端弯曲处言之。”^①于先生的解释更切合原意。这里着眼于腰的细小和颈部的秀气，还是以柔弱为美。《诗经》在描写女性时，渗透生命力和生殖力崇拜，以体形的高大强健为美。《大招》反复渲染女性的柔弱之美，是审美风尚的新变，是崇尚奇异之美。

再看对女性服饰的描写。《招魂》写道：“被文服纁，丽而不奇些。”《招魂》点明女性所穿的是奇服，但没有标示具体的样式。《大招》出现的女性

① 于省吾：《泽螺居楚辞新证》，中华书局，2003年版，第200页。

“长袂拂面，善留客只”，明确指出女性穿的是长袖衣服。是说舞女为了留止客人，有时故意用长袖以蔽面。古代衣袖的长短有定制，长袖衣服属于奇装异服，是以奇异为美。

《大招》对女性的某些描写，是《招魂》未曾涉及到的，如“靨辅奇牙”，两腮有酒窝，口中有奇牙，都显得很奇特。再如“曾颊倚耳”，面颊呈现重叠之状，耳朵的形状很怪。倚，指怪异。《庄子·天下》：“南方有倚人焉，曰黄缭。”《荀子·荣辱》：“饰邪说，文奸言，为倚事。”倚，指的都是奇特。

《大招》中出现的女性，从面部器官到身体形态，再到服饰，处处都与众不同。《大招》以奇异为美的取向，通过女性描写得到充分体现，和《招魂》相比，显示得更加鲜明。

四、章法结构的疏与密

《招魂》和《大招》章法结构有疏与密之别，主要体现在两个方面：一是呼唤语出现频率有高有低，二是每节的诗句多少不一。

《招魂》和《大招》的慑魂辞，都是把呼唤语分别置于各段的首尾，造成前后呼应之势。如《招魂》阻止灵魂西游，前面是“魂兮归来”的呼唤语，结尾再次呼唤“归来兮，恐自遗贼些”。其他各个方位也都是前后两次呼唤。《大招》阻止灵魂西游，先是提醒语“魂乎无西”，后面又加以警示：“魂乎无西，多伤害只！”尽管《招魂》和《大招》的慑魂辞所用的呼唤语有所不同，但整体格局是基本一致的，都采用首尾相应的方式。

到了诱魂辞这个主体部分，情况开始出现变化。《招魂》在列举各项世间之乐的过程中，都是在每个项目的结尾出现呼唤语。列举居处之乐的结尾是“魂兮归来，何为远些”，列举饮食之乐的结尾是“归反故室，敬而无妨些”，列举歌舞游戏之乐的结尾是“魂兮归来，反故居些”。《招魂》的诱魂辞每段都较长，只在段末运用呼唤语，各段的呼唤语相距较远，呼唤语的分布显得稀疏。《大招》的诱魂辞对于呼唤语的运用比较频繁，每个项目不是只在结尾处出现呼唤语，而是在段落中多次呼唤。饮食之乐全段四次使用呼唤语：“魂兮归徕，恣所尝只”、“魂兮归徕，恣所择只”、“魂兮归徕，丽以先只”、“魂兮归徕，不遽惕只”。饮食之乐全段四次出现呼唤语，它的分布是密集的。《大招》

的诱魂辞共五段,其中的饮食之乐、居处之乐、治国理政之乐,各段都是四次出现呼唤语,歌舞之乐出现两次呼唤语,女色之乐出现五次呼唤语,以四次呼唤居多。《大招》中的呼唤语,有时起着划分层次的作用,把较长的段落按照内容分解成若干个较小的段落。《大招》诱魂辞通过运用呼唤语而划分段落,有的地方层次比较清晰,每次呼唤语出现之前的段落有比较集中的内容,各个段落之间形成相对明确的分工。如叙述居处之乐,第一次呼唤语是“魂兮归徕,恣志虑只”。前面叙述的是在家园的游览、狩猎活动。第二次呼唤语是“魂兮归徕,凤凰翔只”,前面叙述苑囿中各种珍奇的飞禽可供观赏。第三次呼唤语是“魂兮归徕,居室定只”,前面叙述在居住处可以养生益寿,享受贵族家庭的天伦之乐。第四次呼唤语是“魂兮归徕,正始昆只”,前面叙述与朝廷大臣进行祭祀,抚恤社会弱势群体等活动。四次呼唤都有相对集中的主题,各段之间又都围绕居处之乐展开。类似层次分明的段落还见于治国理政之乐的诱魂诗句,同样是出现四次呼唤,每次呼唤之前所叙述的内容比较集中。至于饮食之乐、女色之乐,虽对它们的叙述分别出现四次和五次呼唤语,但是,各次呼唤的内容不是明确集中,而是出现彼此交叉的现象,层次不够分明。

《招魂》呼唤语每个诱魂项目出现一次,《大招》的呼唤语每个诱魂项目出现多次,呼唤语在诗中的分布有疏密之别,《招魂》疏朗而《大招》密集,在结构形态方面呈现出明显的差异。

《招魂》和《大招》都是用于招魂的诗歌,有章节的划分。《诗经》奠定的主要是四句成章的传统,即每四句诗成为一章,每章的用韵绝大多数相同。《招魂》和《大招》对于《诗经》四句成章的传统均有继承,但存在程度的差异,这从列举各个方位的险恶环境的慑魂辞就看得很清楚。按照王力先生《楚辞韵读》所作的统计,《招魂》相关段落按韵部排列情况如下:列举东方之害用铎部韵,五韵成章。列举南方之害先用之部韵,五韵成章,次用侵部韵,两韵成章。列举西方之害先用之部韵,两韵成章,再用鱼部韵,两韵成章,最后用职部韵,四韵成章。列举北方之害用职部韵,三韵成章。《招魂》列举四方之害,有的两韵成章,有的三韵成章,有的四韵成章,还有的五韵成章,共有四种类型。

《大招》列举四方之害的组章情况如下：东方用幽部韵，四韵成章。南方用元部韵或元真合韵，四韵成章。西方用元部韵，四韵成章。北方用职部韵，四韵成章。

从全篇情况来看，《招魂》换韵 38 次，其中用同一韵部而四韵成章者五次，占总数的 13.2%。《大招》换韵 29 次，其中用同一韵部而四韵成章者 17 次，占总数的 58.6%。统计数字表明，《大招》在进行组章时，用同一韵部而四韵成章的比例远远高于《招魂》，这种类型的诗章在作品中的分布比较密集，在用韵组章上向有规则的方向发展。《招魂》的篇章结构，采用同一韵部而四韵成章者比例很低，这种类型的诗章在作品中的分布很稀疏，在用韵组章上很大程度还处于无序状态，章法相对灵活。比如《招魂》从“天地四方，多贼奸些”，至“经堂之奥，朱尘筵些”，用的是元部韵，连续多达九次，是九韵成章；从“室家遂宗，食多方些”，至“归来反故室，敬而无妨些”，叙述饮食之乐的内容都置入此章，用的是阳部韵，十三韵而成章。上述情况在《大招》中是见不到的。《大招》最长的一章放在结尾，用的是阳部韵，六韵而成章，和《招魂》列举饮食之乐的十三韵成章相比篇幅不足一半。《大招》的组章是在四韵上下浮动，而且幅度很小。

《招魂》和《大招》属于同一题材的作品，无论哪篇作品在先，哪篇作品在后，后者必然对前者多有借鉴，否则，不会在总体框架、思想内容及艺术技巧方面有如此众多的相通之处。同时，两者的差异也是明显的，体现在许多方面。正因为如此，这两篇作品虽然题材基本一致，却较少雷同之处，它们是各有千秋，都是匠心独运的名篇佳作。《招魂》和《大招》的对比表明，这两篇作品产生在文学初步自觉的时期，文人的创作一方面相互借鉴，同时又富于创新，另辟蹊径，尽量不因袭前人的套路。正是由于受文学自觉精神的统辖，因此，在作品的谋篇布局、意象创造、遣词造句等方面，都能精雕细刻、反复润色，从而形成自己独特的风格。《招魂》和《大招》各有所长，从总体上不存在孰高孰低的问题。它们之间的同和异，体现的都是文学初步自觉的时代风尚。

第十八章 宋玉、荀子的诗歌 及战国诗教

战国后期出现两位重要的诗人,一位是宋玉,另一位是荀子。他们的诗歌基本都是作于楚地,是战国楚文学的重要组成部分。他们的诗歌有的继承《诗经》、楚辞的传统,有的则是另辟蹊径,创造出新的诗歌样式。战国时期的诗教在春秋引诗赋诗的基础上又有进一步发展,出现了论诗专著《孔子诗论》。到了战国后期荀子的著作中,引诗形成相对稳定的体例。

第一节 宋玉的《九辩》

宋玉的创作以赋为主,流传下来的诗歌作品只有《九辩》。关于《九辩》的名称,《山海经·大荒西经》称:“开上三嫫于天,得《九辩》与《九歌》以下。”相传《九辩》是夏后启从天界得到的乐曲,它和《九歌》同是来自夏族。屈原创作《九歌》,宋玉创作《九辩》,都是沿用夏代乐曲的名称。王逸在为《九辩》作注时写道:“辩者,变也,谓陈道德以变说君也。”王逸释辩为变是正确的,但这篇作品并不是“陈道德以变说君”。辩与变相通,在《庄子·逍遥游》中可以找到例证:“若夫乘天地之正,御六气之辩,以游无穷者,彼且恶乎待哉!”对于其中的辩字,郭庆藩作了如下的解说:

辩读为变。《广雅》:“辩,变也。”《易·坤·文言》:“由辩之不早辩也。”荀本作变。辩,变古通用。^①

^① 郭庆藩:《庄子集释》,第21页。

郭庆藩所引《广雅》之文见于《广雅·释言》，王念孙《广雅疏证》在对这个条目进行解释时，援引王逸的《九辩》注作为例证。这样看来，辩与变相通，指的是变化。《九辩》最初是乐章名称，指乐章有九次变化。辩，有时又与辨通用。《广雅·释诂》：“辨，遍也。”王念孙疏证：

辩者，《乡饮酒礼》：“众宾辩有脯醢。”郑玄注云：“今文辩皆作遍。”《乐记》：“其治辩者其礼具。”郑注：“辩，犹遍也。”定公八年《左传》：“子言辩，舍爵于季氏之庙而出。”杜预注云：“辩，犹周遍也。辨、辩、遍，并通。”^①

辩与辨通，指周遍，这样看来，《九辩》又指演奏九遍的乐章。王夫之《楚辞通释》称：“辩，犹遍也，一阙谓之一遍。”王夫之的解释是有道理的，《九辩》，指由九阙构成的乐章，宋玉沿用《九辩》的名称，也取九遍之义。辨指变化，指遍，这两种含义《九辩》兼而有之，整个作品分为九段，各段之间又有变化，这就是宋玉《九辩》之名的含义，是对古代乐章名称及内涵的沿用。

一、九体生成链条上的重要环节

《九辩》共255句，1500多字，是一首长诗，其篇幅在先秦楚辞中仅次于《离骚》。《九辩》分章，古代多有歧异。朱熹有感于此，他在为《九辩》所作的集注中写道：“章既无名，旧本连写，或分或合，易致差误。今既厘正，因各标章次以别之。”^②朱熹将《九辩》分为九段，他的划分被后代普遍采用。从作品实际考察，朱熹所作的划分基本是合理的，只是最末两章需要稍作调整。按照朱熹所作的划分，从“何泛滥之浮云兮”至“下暗漠而无光”为第八段。自“尧舜皆有所举任兮”至篇末为第九章。可是，第九章开始一段，明显是回应第八段的内容，两者应该放置到同一段落之中。第八段中间写道：“尧舜之抗行兮，瞭冥冥而薄天。何险巇之嫉妬兮，被以不慈之伪名。”第九段开头写道：

^① 王念孙：《广雅疏证》，上海古籍出版社，1983年版，第185页。

^② 朱熹：《楚辞集注》，第120页。

“尧舜皆有所举任兮，故高枕而自适。谅无怨于天下兮，心焉取此怵惕。”显然，这两部分内容前后响应，应该属于同一段落。

经过这样的调整之后，《九辩》的段落更加清晰，每段都有相对集中的内容。自开头至“蹇淹留而无成”为第一段，内容是叙述出行。自“悲忧穷戚兮独处廓”至“私自怜兮何极”为第二段，内容是慨叹失路。自“皇天平分四时兮”至“步列星而至明”为第三段，内容是悼生。自“窃悲夫蕙华之曾敷兮”至“仰浮云而永叹”为第四段，内容是失君。自“何时俗之工巧兮”至“冯郁郁其何极”为第五段，内容是悲命。自“霜露惨悽而交下兮”至“恐溘死而不得见乎阳春”为第六段，内容是明志。自“靓杪秋之遥夜兮”至“蹇淹留而踌躇”为第七段，内容是叹老。自“何泛滥之浮云兮”至“妬被离而鄢之”为第八段，内容是刺谗。自“愿赐不肖之躯而别离乎”至篇末为第九段，内容是远游。洪兴祖补注在解说第八段末尾一句“妬被离而鄢之”时写道：“旧本自‘何汨滥之浮云兮’至此为一章。”这与上面所作的划分是一致的。

《九辩》分为九段，也可以说由九章组成，这种篇章结构正是汉代九体作品常见的模式。王褒的《九怀》、刘向的《九叹》、王逸的《九思》，遵循的都是九段成文的原则，无一例外。就此而论，《九辩》为九体的最终成熟创造了条件。

九体作品的最初原型是屈原的《九章》、《九歌》，而宋玉的《九辩》处于屈原上述组诗和汉代九体作品的中间阶段，起着承上启下的作用，主要从两个方面体现出来。

就文本形态而言，屈原的《九章》、《九歌》各由多篇作品组成，是两组诗歌。每组诗内部，各篇作品之间的联系是松散的，各篇作品都是独立的文本。宋玉的《九辩》则不同，九段文字是在同一篇作品之中，各段之间的联系很紧密，整篇作品是有机的整体，无法加以分割，各个段落不能独立成文。就此而论，《九辩》的结构方式和汉代的九体基本一致。而《九辩》各段未设标题，如果《九辩》各段都标示出题目，那么，它就是标准的九体作品，《九辩》离标准的九体作品只有一步之遥。其次，屈原的《九章》由九篇作品组成，《九歌》由十一篇歌诗组成。屈原的组诗或以九为构成单位，或者多于九，还没有形成定制。宋玉的《九辩》和汉代标准的九体作品，则是严格遵循九段成篇的原

则,段落的数量和作品的标目是名实相副的。

从诗与音乐的关系来看,屈原的《九章》不用于演唱,但个别作品保留乐章旧制,《九歌》则是用于演唱。屈原的这两组诗与音乐或分或合,而宋玉的《九辩》则是与音乐脱离关系,不用于演唱,并且不再有乐章的痕迹遗留下来。汉代的九体都不是用于演唱,基本与音乐脱钩。在作品中剔除音乐因素,诗不再与音乐联姻,《九辩》的这种做法,在汉代九体作品中得到继承。

总之,无论从诗的文本形态方面进行考察,还是从诗与音乐关系方面进行审视,《九辩》都是九体作品生成链条上的重要环节。屈原的《九章》、《九歌》是九体作品的原型和胚胎,宋玉的《九辩》则使九体作品趋于成熟,确立了谋篇布局以及从综合艺术向纯文学演变的基本规则。

二、景物描写与言志抒情的水乳交融

《九辩》是以悲秋开篇:“悲哉!秋之为气也。”正因为如此,宋玉悲秋成为古代重要典故,这首诗对于后代悲秋主题作品具有开创意义。综观《九辩》,宋玉不但悲秋,而且伤冬,他是把秋冬两季作为言志抒情的背景和依托,并且随着作品的展开逐渐由秋向冬转移,作品的脉络和时序的推移呈现为正向对应的态势。

第一段描写的都是秋景:草木摇落,天高气清,大雁南游,蟋蟀迁徙,无一不是典型的秋季景象。从第三段开始,秋冬景象交替出现,用以表明季节的推移。第三段先是写道:“白露既下百草兮,奄离披此梧楸。”这里出现的是秋天景象,其物候是白露出现在草木上。接着又写道:“秋既先戒以白露兮,冬又申之以严霜。收恢台之孟夏兮,然歆僚而冬藏。”白露是秋季物候,严霜则是冬天景象,诗中出现的是由秋到冬的推移。可是,诗人的笔触并没有立即转到冬季,在第四段又提到“皇天淫溢而秋霖”,出现的是秋雨。第三、四两段是秋冬交替出现。从第六段开始,诗中出现的全是冬季景象,再也见不到秋天的物候。第六段开头写道:“霜雷惨凄而交下兮,心尚幸其弗济。霰雪雰糅其增加兮,乃知遭命之将至。”霜露交加是初冬,霰雪交加则是严冬。第六段结尾称:“无衣裘以御冬兮,恐湫死而不得见乎阳春。”明确点出严冬季节的寒冷。第七段写道:“四时递来而卒岁兮,阴阳不可与偕偕。”“年洋洋而日往兮,

老嫫廓而无处。”季节已到岁末,是一年的尽头。《九辩》并不是每段都有景物描写,而是参差错落地进行设置。出现景物描写的段落,呈现出的是由秋到冬的推移。第一段纯写秋景,第三、四段是秋景和冬景交替出现,表明季节的更迭。第六段则集中描写冬景,第七段总括秋冬两季,以岁终景象加以收束。《九辩》选择的是秋冬季节有代表性的物候,营造的是冷清寒凉的典型环境。诗人采用按时间顺序进行推移的笔法,依次推出秋季和冬季的景观,情感上也经历了由悲秋到伤冬的延展,脉络非常清晰,作品的前半部分是悲秋,后半部分是伤冬,用悲秋伤冬来概括《九辩》作者的情感波动才是全面的。

《九辩》的景物描写和言志抒情的结合是从多个角度展开的,采用的笔法也变动不居,多种多样。

第一段开头首句是“悲哉,秋之为气也!”带有总括的性质,道出悲秋意蕴。对于抒情主人公的悲愁,作品分几个层面,采用写景抒情相结合的方式加以表现。

首先,描写秋天萧瑟的景色,抒发自己伤离惜别之情:

萧瑟兮,草木摇落而变衰。慄慄兮,若在远行。登山临水兮,送将归。

在萧瑟的秋风中,草木凋零,落叶纷飞。正是在这凄凉的景象中,抒情主人公离家远行。在登临山水之后,送行的人都返了回去,只剩下抒情主人公自己。这几句诗是以秋天萧瑟的景象,衬托离家远行的凄凉。离别令人伤感,况且又是在草木凋零的秋天,更加令人不堪。宋代柳永《雨霖铃》词云:“多情自古伤别离,更那堪,冷落清秋节。”这几句词的意境与《九辩》上述文字相类似。《九辩》第二段有“去乡离家徠远客”之语,第一段开头几句叙述的正是离家远行时的景色和心情,突出渲染秋天及心境的萧瑟凄清。“若在远行”中的若字,指的是乃、而。《周易·夬》九三爻辞:“君子夬夬独行,遇雨若濡。”《国语·周语》:“必有忍也,若能有济也。”其中的若,指的是乃、而。“送将归”,送和将是同义词,指的都是送行。《诗经·召南·鹊巢》首章和第二章的末句分别是“百两御之”、“百两将之”。御和将相对,御指迎接,将指送行。《庄

子·应帝王》：“至人之用心若境，不将不迎。”将和迎相对，将指送行。“送将归”，指送行的人已经返回。

其次，描写秋景的寂寥，用以衬托自己的孤独无依：

沅寥兮，天高而气清。寂寥兮，收潦而水清。惴凄增欷兮，薄寒之中人。怆怳怳兮，去故而就新。坎廪兮，贫士失职而志不平。廓落兮，羁旅而无友生。惆怅兮，而私自怜。

秋天是敛蓄的季节，万物仿佛都在进行“瘦身”，自然景象变得空旷。与此相应，抒情主人公也感到寂寞孤独，无依无靠。在描写秋景时，用的是沅寥、寂寥；在表现心境时，用的是怆怳、怳恨、廓落。这两组词语在意义上相通，凸现的都是空旷、寂寞。至于抒情主人公的心境为什么如此，诗中作了回答：离家远行，仕途坎坷，羁旅无友。

第三，描写各种动物的迁徙以及或默或鸣的状态，用以表现抒情主人公在寻找人生归宿时产生的苦闷。

燕翩翩其辞归兮，蝉寂寞而无声。雁靡靡而南游兮，鸱鸡啁嘶而悲鸣。独申旦而不寐兮，哀蟋蟀之宵征。时亹亹而过中兮，蹇淹留而无成。

前四句写的都是秋天的，后四句既写景又抒情。秋天来临，各种动物都作出自己的反应，或迁徙、或收声、或悲鸣，它们顺应季节而姿态各异。抒情主人公却感慨自己滞留不前，找不到人生的归宿，大有人不如鸟虫的感慨，采用的是反面衬托的笔法。

《九辩》第一段采用情景交融的笔法，所选择的景物多种多样，并且分别与所要抒发的情感相对应。写景抒情既有正面烘托，又有反面映衬。

第三段悼生，采用的也是情景交融的写法。第一段出现的物候以动物居多，提到多种鸟虫，第三段出现的物候则多是草木，两段所取的物候各有侧重。第三段的主旨是慨叹生不逢时，开头几句就隐约道出主旨：

皇天平分四时兮，窃独悲此凛秋。白露既下百草兮，奄离披此梧楸。
去白日之昭昭兮，袭长夜之悠悠。离芳蔼之方壮兮，余萎约而悲愁。

秋季到来，白露普降，草木进入生存的艰难期。秋季昼短夜长，光明少而黑暗多。抒情主人公感到自己也像秋天的草木一样，变得枯萎衰落，而见不到生命力旺盛的状态。秋季是肃杀的象征，它摧残草木，也摧残抒情主人公。

接着，抒情主人公先是描写草木在秋季枯萎凋零的景象，感慨它们“恨其失时而无当”，没有遇上好的季节。然后，笔锋一转，喟叹自己的生不逢时：“悼余生之不时兮，逢此世之伥攘。”抒情主人公感到自己和秋天的草木一样，饱经折磨，备受摧残，生命处于枯萎状态。在《九辩》的第三段，是用秋天象征衰世，把草木和抒情主人公都写成生不逢时，是衰世的牺牲品。董仲舒《士不遇赋》写道：“生不丁三代之盛隆兮，而丁三季之末俗。”董仲舒是直抒胸臆，直接说出自己生不逢时。《九辩》的抒情主人公则是采用情景交融的笔法，感慨自己和草木都是生不逢时，如草木逢秋而枯萎，人逢衰世而委顿。

《九辩》第六段描写的是冬天的景象，抒情主人公由自然界的冬天联想到人生的冬天。第六段开头写道：

霜露惨凄而交下兮，心尚幸其弗济。霰雪雰糅其增加兮，乃知遭命之将至。愿微幸而有待兮，泊莽莽与野草同死。

雪粒和雪花错杂飘落，是寒冬到来的标志。在古人观念中，冬季象征死亡，抒情主人公由野草的枯死联想到自身生命的终结。第六段还写道：“无衣裘以御冬兮，恐溘死不得见乎阳春。”抒情主人公感到自己的生命已经没有春天，就要在严冬终结。

《九辩》抒情主人公在第三段已经开始把自然界的秋天和人生的秋天相沟通，“岁忽忽而遒尽兮，恐余寿之弗将”。由秋天的到来联想到自己来日无多。到了第六段，则又进一步把冬天和自身的死亡联系在一起。第七段是对前面生命感慨的总结，开头写道：

覩杪秋之遥夜兮，心繚悵而有哀。春秋連連而日高兮，然惆悵而自悲。四时递来而卒岁兮，阴阳不可与偕。白日晼晼其将入兮，明月销铄而减毁。岁忽忽而道尽兮，老冉冉而愈驰。

这段诗同样采用情景交融的笔法，但所出现的自然物象不是鸟虫，也不是草木，而是太阳和月亮，是太阳的隐没、月亮的亏缺。抒情主人公以此象征自身生命的日益减毁，叹衰叹老。同时，又把日月的隐没亏缺、人的生命的减毁提到哲学的高度加以审视，归结为阴阳推移所造成，表现出无可奈何的心态。

综上所述，《九辩》采用情景交融的笔法有着精心的调遣和周密的安排。全诗九段文字，并不是每段都采用这种写法，而只是集中安排在几个段落中。采用情景交融写法的段落，每段出现的物象各有侧重，不相雷同；与此相应，各段抒发的情感也有着大体明确的分工，不相混淆。这些情景交融的段落既各自相对独立，又前后一脉相通，使整篇作品成为有机的整体。

三、典型意象的精心调遣

《九辩》在意象的运用上颇具匠心，多种意象错落有致地分布在作品中，构成一个相互关联的意象群。

对于谗佞之臣的揭露和批判，是贯穿《九辩》的主线。抒情主人公运用多种意象，把谗佞之臣的丑恶虚伪展示出来。在第四段表达思君之情时，开头是这样几句：

窃悲夫蕙华之曾敷兮，纷绮旒乎都房。何曾华之无实兮，从风雨而飞扬。以为君独服此蕙兮，羌无以异于众芳。

王逸注：“蕙草芬芳，以兴在位之贵臣也。”抒情主人公把朝廷贵臣比作花朵繁茂的蕙草，可是，它却华而不实，只开花不结果，并且随着风雨飞扬，以此批判朝廷贵臣的有名无实，随波逐流。然而，国君却唯独信任这样的人，认为他是贤臣，这使抒情主人公深感悲哀。“以为君独服此蕙”中的以字，指的是何，以为即何为。《诗经·召南·采蘩》：“于以采蘩？于沼于沚。”《诗经·邶风·

击鼓》：“于以求之？于林之下。”以均可释为何。

第四段还有如下诗句：“岂不郁陶而思君兮，君之门以九重。猛犬狺狺而迎吠兮，关梁闭而不通。”这是把谗佞之臣比作把守君门的猛犬，他们拒斥贤人，使君主处于壅闭状态。

《九辩》第八段的主题是刺谗，开头部分出现的是浮云遮蔽日月的意象：

何泛滥之浮云兮，焱壅蔽此明月。忠昭昭而愿见兮，然露晞而莫达。
愿皓日之显行兮，云蒙蒙而蔽之。窃不自聊而愿忠兮，或黜点而污之。

这是把君主比作月亮、太阳，而把谗佞之臣比作遮蔽月亮、太阳的浮云。浮云的游动很迅速，云层又很厚，从而使得日月无光，天昏地暗。第八段还写道：“愿寄言夫流星兮，羌儵忽而难当。卒壅蔽此浮云兮，下暗漠而无光。”王逸解释“愿寄言流星”是“欲托忠策于贤良也”，流星暗指贤臣，合乎作品本意。浮云不但遮蔽日月，而且遮蔽流星，意谓谗佞之臣对君主和贤臣全都加以遮蔽，使抒情主人公无法与他们沟通、接近。把谗佞之臣比作浮云，《九辩》有首创之功。李白《登金陵凤凰台》：“总为浮云能蔽日，长安不见使人愁。”沿袭的是《九辩》的意象。浮云意象在《九章·思美人》中曾经出现过：“愿寄言于浮云兮，遇丰隆而不将。”这里的浮云作为传达媒介的角色出现，虽然它未能接受抒情主人公的请托，但还不是负面形象。《九辩》把浮云作为遮蔽光明的邪恶之物，从此以后，浮云在古代文学作品中多是作为负面意象出现。《古诗十九首·行行重行行》：“浮云蔽白日，游子不顾返。”浮云遮蔽阳光，暗示游子的心灵亦被外物遮蔽，处于黑暗状态，人生归宿已经迷失。

《九辩》第五段的主旨是悲命，诗中出现的是两组各自对立的意象，先看第一组对立的意象：

何时俗之工巧兮，背绳墨而改错！却骐驎而不乘兮，策驽骀而取路。
当世岂无骐驎兮，诚莫之能善御。见执轡者非其人兮，故骜跳而远去。

这是把能人贤臣比作骐驎，而把庸材佞臣比作驽骀，骏马和劣马形成鲜明的

对照。骐驎和它的驾御者是双向选择关系，御者不选骐驎而选驽马，骐驎也因驾御者不称职而拒绝为他所用。骐驎驽马意象一方面道出黑白颠倒的悲哀，同时也显示出抒情主人公高傲的个性。

再看第二组对立的意象：

鳧雁皆唼夫梁藻兮，凤愈飘翔而高举。圉凿而方枘兮，吾固知其铍铍而难入。众鸟皆有所登栖兮，凤独遑遑而无所集。

这是以凤凰象征能人贤臣，而以鳧雁象征庸材佞臣。普通的野鸭大雁有食物可吃，有高处可栖，凤凰却无食可吃，无处可栖，反映的还是世道的黑白颠倒，没有公平可言。

第五段后半部分又把骐驎、凤凰的意象再次加以显示：

谓骐驎兮安归？谓凤凰兮安栖？变古易俗兮世衰，今之相者兮举肥。骐驎伏匿而不见兮，凤凰高飞而不下。鸟兽犹知怀德兮，何云贤士之不处？驥不骤进而求服兮，凤亦不贪饕而妄食。

这几句主要凸现骐驎凤凰的高洁，它们不会违心屈志，以此表明抒情主人公不趋时媚俗，随波逐流。在揭露世道黑暗的同时，把自己闪光发亮的品格展现出来。

骐驎意象集中呈现于《九辩》的第五段，在第八段还有其余音：“乘骐驎之浏浏兮，驭安用夫强策？”“国有驥而不知乘兮，焉皇皇而更索？”抒情主人公还是以骐驎自命，埋怨国君不能对自己加以任用。

骐驎作为正面意象，在屈原的作品中已经反复出现。《离骚》：“乘骐驎以驰骋兮，来吾导夫先路。”《九章·思美人》：“勒骐驎以更驾兮，造父为我操之。”这两处骐驎都是作为擅长行走的使者出现，是人在出行时的信赖和凭借。《九章·怀沙》：“伯乐既没，驥焉程兮？”这是用骏马比喻贤臣能人，《九辩》骐驎意象继承的是这种内涵。把凤凰和凡鸟加以对比，屈原的作品中也可以见到。《九章·涉江》：“鸾鸟凤皇，日已远兮。燕雀乌鹊，巢堂坛兮。”

《九章·怀沙》：“凤皇在笱兮，鸡鹜翔舞。”每组都是相互对立的两种意象，用以揭露社会现实的黑白颠倒，《九辩》中的鸟意象延续了这种笔法。《九辩》的马意象、鸟意象，对屈原作品多有借鉴，同时在意象的编排上更加集中，对于意象内涵的显示也愈益充分。

四、复杂的心态和独特的心路历程

《九辩》的基调和《离骚》、《九章》相近，可以说是《离骚》、《九章》的姐妹篇。其相同之处就在于所反映的主要是受压抑的屈曲心态，是在追求人生归宿过程中所出现的曲折、彷徨。

《九辩》的抒情主人公和《离骚》、《九章》的主角一样，处于受压抑的状态，因此，诗中反复申诉自己的郁郁不得志和愤愤不平。第一段就出现“坎廪兮，贫士失职而志不平”之语，从一开始就以受压抑的角色出现，心理处于屈曲状态，“惆怅兮，而私自怜。”随着作品的展开，抒情主人公的压抑和不平之气变得愈加强烈，第二段写道：

愿一见兮道余意，君之心兮与余异。车既驾兮謁而归，不得见兮心伤悲。倚结轸兮长太息，涕潺湲兮下沾轼。

抒情主人公的压抑感和不平之气，源于得不到君主的赏识。他根本没有机会面对面地向君主表白自己，而只能顾影自怜，遭受怀才不遇的煎熬。第四段末尾写道：“皇天淫溢而秋霖兮，后土何时而得漑！块独守此无泽兮，仰浮云而永叹。”朱熹注：“众人皆蒙君泽，而我独不沾，故仰望而长叹也。”这是埋怨君主待人不公平，使自己遭受冷落。抒情主人公遭遇君主疏远的原因是谗人佞臣从中作梗，所以，他的批判矛头直接指向谗人佞臣，第七段都是这方面的内容。从怨君到刺谗，是《离骚》、《九章》抒情主人公共同的心理状态，就此而论，《九辩》和《离骚》、《九章》的基本精神一脉相通。

《离骚》、《九章》的绝大多数篇幅表现的是抒情主人公在追寻人生归宿过程中的矛盾、迷惘和无奈。《九辩》抒情主人公也经常处于这种状态，并且反复加以申诉。他在思君而不得见之后“中替乱兮迷惑”，不知何去何从。又

感于秋风萧瑟,于是出现以下场面:

揽骅骝而下节兮,聊逍遥以相伴。岁忽忽而道尽兮,恐余寿之弗将。……澹容与而独倚兮,蟋蟀鸣此西堂。心怵惕而震荡兮,何所忧之多方?仰明月而太息兮,步列星而极明。

抒情主人公乘车时揽辔停鞭,听任驾车的马缓步前往。他在散步时徘徊迟缓,整夜不停。诗中出现的逍遥、相伴、容与、独倚等词语,表现的都是抒情主人公的困惑迷惘、无所适从。

第六段的宗旨是明志,把抒情主人公的无奈展示得更加充分:

愿微幸而有待兮,泊莽莽与野草同死。愿自往而径游兮,路壅绝而不通。欲循路而平驱兮,又未知其所从。

坐等机遇的到来,担心年寿不永,会像野草那样死于冬季,导致希望落空。想要找捷径,便道已被堵塞;想要循大路行进,又不知大路在哪里。在这种情况下,他陷入迷惑不解,无法行动。

《九辩》的抒情主人公经常处在无所适从的困惑状态,作品从几个方面展示出他所面临的矛盾。

一是去与留的矛盾。这在第四段思君部分表现得最为充分:

闵奇思之不通兮,将去君而高翔。心闵怜之惨凄兮,愿一见而有明。重无怨而生离兮,中结轸而增伤。岂不郁陶而思君兮,君之门以九重。

他想远走高飞,却又留恋君主,想和他见面,表白自己,可是,君门却被谗人佞臣壅蔽,根本无法接近君主。这样一来,使抒情主人公陷入进退两难的境地。

二是言与默的矛盾。第五段主题是悲命,其中写道:

愿衔枚而无言兮,尝被君之渥洽。太公九十乃显荣兮,诚未遇其匹

合。……君弃远而不察兮，虽愿忠其焉得？欲寂寞而绝端兮，窃不敢忘初之厚德。独悲愁其伤人兮，冯郁郁其何极？

抒情主人公被君主疏远后想保持沉默，不露端倪，可是，又有感于君主最初待己甚厚。蒙受恩泽，不忍心缄口不言。然而，却没有任何可能再为君主效忠，这也使他处于矛盾状态。

三是隐退与立功扬名的矛盾，这在第八段得到展示：

愿沉滞而不见兮，尚欲布名乎天下。然潢洋而不遇兮，直恂愁而自苦。

抒情主人公是一位有进取精神、积极入世的角色，甚至到了老年也仍然如此。第七段结尾写道：“年洋洋以日往兮，老嵯廓而无处。事蹇蹇而觊进兮，蹇淹留而踌躇。”他尽管老迈年高，身处困境，仍然有参与现实政治的愿望。他有过隐退的想法，却又和自己扬名天下、建功立业的理想相矛盾，因此在精神上备受煎熬。

《九辩》抒情主人公有众多的苦闷和不平，经常处于矛盾状态，同时，他又有坚定的道德操守，维护自己峻洁的人格：

何时俗之工巧兮，灭规矩而改凿。独耿介而不随兮，原慕先圣之遗教。处浊世而显荣兮，非余心之所乐。与其无义而有名兮，宁穷处而守高。食不媮而为饱兮，衣不苟而为温。窃慕诗人之遗风兮，原托志乎素餐。

抒情主人公目睹世俗的投机取巧，不遵法度，感到无比痛心。他坚定地表示，自己决不趋时媚俗，随波逐流，而是坚定自己的志向，遵循先王的遗教。具体而言，就是不以苟且偷生的方式在浊世求显荣，不为虚名而违义，宁可过着饥寒交迫的生活，也绝不做尸位素餐之人。这种表白是坦率而坚定的，显示出抒情主人公峻洁的人格，崇高的操守。

《九辩》所反映的抒情主人公的上述心态,在《离骚》和《九章》中也可以见到,就此而论,它们的价值取向、情感体验一脉相通,可以相互印证。然而,如果从心路历程方面加以考察,又会发现《九辩》与《离骚》、《九章》的相异之处。

第一,《离骚》抒情主人公一开始作为高门望族的后裔出现,有高贵的血统,显赫的家族,是一位贵族成员。《九辩》的抒情主人公则是以贫士的身份登场,是一位布衣平民。由此而来,两位角色对各自人生的心理期待也就不尽相同。《离骚》抒情主人公志向高远,“乘骐骥以驰骋兮,来吾导夫先路”,他要做国君的先导,把楚国治理好,本身以国家的栋梁之材自命。《九辩》抒情主人公作为一名布衣寒士,他所感慨的是“时蹇蹇而过中兮,蹇淹留而不成”,他的心理期待在于自身事业的成功,人生价值的实现,而对于匡君治国的鸿图壮志,则较少涉及。《九辩》抒情主人公的心理期待重点在于自身价值的实现,是以个体为本位,而不是像《离骚》那样兼顾个体与群体本位。

第二,《离骚》和《九章》的抒情主人公一度得到君主的宠信和重用,因此,在遭受疏远和贬谪之后,心理落差很大,经常追述人生从政的黄金时期。《九辩》的抒情主人公似乎缺少这种大起大落的人生经历,所以,作品中怀旧惜往的成分极少,主要是抒发现实的感慨。

第三,《离骚》抒情主人公最终处于去留两难的状态,《九章》的主角最终选择的是自杀,作为心路历程的终结,《九辩》抒情主人公选择的却是远游:

愿赐不肖之躯而别离兮,放游志乎云中。乘精气之抟抟兮,骛诸神之湛湛。……计专专之不可化兮,愿遂推而为藏。赖皇天之厚德兮,还及君之无恙。

选择远游的方式作为人生的最终归宿,既不同于《离骚》,又有别于《九章》,倒是和《远游》有些相似。可是,《远游》的主角最终是成仙入道,不再虑念世事,而《九辩》的抒情主人公虽然远游云中,但仍然有恋君情结,并祝愿君主康宁无恙。

总之,《九辩》抒情主人公的心理状态与《离骚》、《九章》的主角多有相

似,而心路历程则多有差异。这种差异从一开始就已经存在,并且在中间阶段和终结期都有明显的体现。这种差异显示出《九辩》抒情主人公独特的一面,也是《九辩》这篇作品的特色之一。

五、参差错落的句型

《九辩》的句型具有自己的特点,对此,游国恩写道:

试把《离骚》、《九辩》等篇比较一下,立刻会发现它们之间的不同,尤其是《九辩》句法的扩展,自由变化,接近散文,和“兮”字变了位置,最堪注意。^①

《九辩》句型的基本特点,游氏已经作了简要概括。下面,再以具体段落为例,进行具体分析。

屈原的《离骚》、《九章》,除乱辞一类个别段落外,通常都是每句六个字,将语气词“兮”置于奇数句末尾。《九辩》多数段落采用的也是这种句式,但是,第一、二两段属于例外,全篇的句型不是基本一致,而是多种句型相错杂。

第一段前半部分如下:

悲哉!秋之为气也。萧瑟兮,草木摇落而变衰。慄慄兮,若在远行。
登山临水兮,送将归。

沅寥兮,天高而气清。寂寥兮,收潦而水清。惻凄增欷兮,薄寒之中人。
怆怳怳兮,去故而就新。坎廪兮,贫士失职而志不平。廓落兮,羁旅而无友生。
惆怅兮,而私自怜。

这段文字和《离骚》、《九章》的相同之处是把语气词置于奇数句末尾,除使用“兮”字外,开头一句还用了“哉”字。可是,上述诗句并不是遵循每句六字的

^① 游国恩:《游国恩学术论文集》,中华书局,1989年版,第199页。

基本规则,而是参差不齐,多有变化。最短的每句只有两个实词,最长的则每句七字。这段诗是每两句为一组,在各组诗句中,有的是短句在前,长句在后,有的则正好相反,还有的是两句字数大体相当。以上每组诗句的开头语,都带有强烈的感叹色彩,有很强的抒情力度。《九辩》首段前半部分的句型变化多端,不拘一格,在《离骚》和《九章》中是见不到的,体现出作者自觉的创新意识。

《九辩》第二段不是把语气词置于奇数句末尾,而是放在每句诗的中间,开头部分如下:

悲忧穷戚兮独处廓,有美一人兮心不绎。去乡离家兮徕远客,超逍遥兮今焉薄。

整个第二段采用的都是这种句式,从头到尾没有例外。在屈原的作品中,《九歌》各篇采用的都是把语气词置于每句中间的方式,就此而言,《九辩》第二段借鉴的是《九歌》的句式。

《九辩》从第三段开始到篇末,基本都是采用把语气词置于奇数句末尾的方式,但也有个别例外。如第五段,前后都是把语气词置于奇数句末尾,中间却穿插如下诗句:“谓骐骥兮安栖?谓凤皇兮安归?变古易俗兮世衰,今之相者兮举肥。”这四句诗都是把语气词置于每句的中间,采用的是《九歌》的句式。

综上所述,《九辩》是兼取《离骚》、《九章》和《九歌》的句型,呈现的是多种句型杂糅的形态。这种杂糅主要体现在各个段落之间,有时也出现在同一段落内部。开头第一段虽然采用《离骚》、《九章》把语气词置于奇数句末尾的方式,但是,变句型的整齐一致为长短不齐,以新的风貌呈现出来。

第二节 荀子的《成相》

荀子是先秦儒家的殿军,是先秦诸子的集大成者,同时又是战国后期的重要诗人,《成相》篇是他的诗歌代表作。

在先秦诸子中,荀子的学问最为渊博,他会通诸家,兼容并包,使先秦说理文发展到成熟阶段。他的专题论文结构合理,逻辑严密,体现出荀子缜密的逻辑思维和高超的写作艺术。《成相》是一篇诗歌,荀子散文的上述特征,在《成相》篇中也有鲜明的体现,他的这首诗与其专题论文多有相通之处,二者可以相互确证。

二十世纪七十年代睡虎地十一号秦墓出土的竹简有《成相篇》。墓主是一位下级官吏,名叫喜,曾经担任过令史、狱吏等职务。其生年约为秦昭王四十五年(前262),卒年为秦始皇三十年(前217)。《秦简·成相篇》是《为吏之道》的一部分,是培养官吏所用^①,其主旨及句型与《荀子·成相》多有相似。由此看来,荀子的这首诗当是有所借鉴,采用的是官吏培训读本の様式。

《成相》是荀子的一首长诗,全篇共五十六章,除个别间有例外,绝大多数都是每章五句。这首诗在体制上很特殊,它的谋篇布局也经过精心调遣,是一篇有重要文学价值的作品,也是战国后期诗歌的一株奇葩。

一、《成相》篇名辨析

荀子的《成相》是一篇体制独特的诗歌,关于篇名的含义,清人卢文弨、王引之、俞樾、王先谦都作过辨析,其中卢文弨的辨析最为可取:

成相之义,非谓“成功在相”也,篇内但以国君之愚闇为戒耳。《礼记》“治乱以相”,相乃乐器,所谓舂牍。又古者警必有相。审此篇音节,即后世弹词之祖。篇首即称“如警无相何沵沵”,义已明矣。首句“请成相”,言请奏此曲也。^②

卢文弨针对杨倞在篇题解说中引录的“成功在相”之语进行辩驳,认定相指的是乐器,他所引的《礼记》“治乱以相”出自《乐记》。卢文弨所作的解释基本合乎原义。

① 陈良武:《出土文献与〈荀子·成相篇〉》,《长安大学学报》,2008年第3期。

② 王先谦:《荀子集解》,中华书局,1996年版,第304页。

近人朱少宾对卢文弨的说法作了进一步的发挥：

奏乐之时，先击相，是相犹今鼓板，每大鼓书开唱之时，则先击鼓，工拍板，北京各大鼓书场皆先击鼓而后唱也。……“请成相”，即请各备鼓而唱歌也。今北京大鼓书场开场尚有“请打打鼓来唱一曲”之语。^①

相是指乐器，但不是普通的乐器，而是用以协调、节制其它乐器的特殊乐器。《礼记·乐记》称：“弦匏笙簧，会守拊鼓。始奏以文，复乱以武，治乱以相，讯疾以雅。”鼓、相、雅都是打击乐器，用以协调和节制其它弹拨乐器、吹奏乐器。相是打击乐器，其它乐器演奏过程中的节拍、旋律、段落等往往由它敲定。所谓的成相，指的是定相，通过敲定相这种乐器而进行表演。成，谓定，这种用法在先秦典籍中经常可以见到。《左传·哀公六年》：“既成谋矣，盍及其未作也，先诸？”成谋，指的是定谋。《国语·吴语》：“吴、晋争长未成，边遽乃至，以越乱告。”未成，指未定。这样来看，成相即定相，敲定相即意味开篇讲唱，是早期说书艺人的术语。单从篇句就可以看出，《成相》借鉴民间艺人的表演程式，以“请成相”表示开篇讲述，确实如卢文弨所说，《成相》篇“即后世弹词之祖”。

二、独特的篇章体制

《成相》是一首杂言诗，有三言、四言、七言。但是，《成相》又和春秋中期就陆续出现的杂歌谣辞有所不同，先前的杂歌谣辞往往是把长短不齐的句子错杂排列，或是有序，或是无序，还没有形成比较固定的规则。《成相》则不同，它的每章都遵循同一规则，第一、二句三言，第三句七言，第四句四言，第五句七言。除少数章因所处位置特殊或是流传过程中有个别字词亡佚讹误外，绝大多数章都是按照这种规则进行排列，长短不齐的句子是有序排列，而不是无序错杂。这是对前代杂歌谣辞的超越，是以排列整齐的诗体形态呈现出来。

《成相》各章长短句的排列遵循着既定的规则，在全诗一以贯之。就每章

^① 杜国庠：《先秦诸子的若干研究》，三联书店，1961年版，第88—89页。

而言,又形成一种句型富于变化的排列方式。五句中两句是七言,第一个七言句前面是两个三言句,第二个七言句前面是一个四言句,两个七言句分别与三言、四言相组合,是一种富有变化的组合方式。

《成相》各章第一、二句都是两个三言句,从字数和功能方面衡量,可以把它们视为一个准七言句。这样一来,《成相》各章就可以视为由四句组成,第一、二、四句是七言,第三句是四言,唯有第三句的字数与其余各句差异较大,是在第三句出现明显的转折。后代绝句多在第三句出现转折,《成相》篇已有雏形。

《成相》篇是由三种诗体组合而成,即三言、四言和七言。这三种类型的诗句在荀子以前均已反复出现。和荀子所处时代相距不远的屈原、宋玉,他们的作品都可以见到这三种句型。屈原的《橘颂》如果去掉偶数句末尾的语气词“兮”,就都成为上句四言、下句三言的句型,采用的是四加三的模式。《招魂》也是这种句式,只不过偶数句末尾的语气词是“些”。至于屈原的《天问》,绝大多数采用的则是四言句。如果把《橘颂》、《招魂》都是两句合成一句,去掉句尾的语气词,或者把《九歌》七言句中间的语气词换成实词,就会都变成七言诗句。由此可见,《成相》所运用的三言、四言句,是对屈原《橘颂》、《招魂》、《九歌》句型的继承。宋玉的赋类作品大量运用三言句、七言句,是《成相》篇直接借鉴的对象。从屈原到宋玉,再到荀子,诗歌中的三言、四言、七言句的运用一脉相承,是战国中期和后期楚地诗歌的重要传统。

屈原、宋玉作品中的三字句,通常都是单句领起,采用的是一加二的句式,如《橘颂》中的“橘徕服”、“生南国”、“更壹志”,《招魂》中的“入修门”、“背行先”、“反故居”,都是属于这种类型。后代的三言诗,采用的多是这种句式。《成相》篇的三言句,绝大多数采用的也是这种句式,只有少数例外,如第三十七章的“门户塞”,第三十八章的“正直恶”等,这类句式所占的比例很低。《成相》的七言句也是如此,绝大多数合乎后来七言诗句的节拍,只有个别句子例外,如第三十章的“通十二渚疏三江”、第三十五章的“后来知更何觉时”、第四十九章的“离之者辱孰他师”。这些七言句在结构上有散文化倾向,还不是成熟的诗句。不过,这类句式在作品中微乎其微,属于个别现象。总之,《成相》的三言、七言句基本是成熟的诗句,为汉代三言、七言诗的复兴和

生成作了先期准备。

《成相》总计 56 章,除第三十三章、四十四章每章四句外,其余都是每章五句,全篇 278 句。从屈原到宋玉,楚辞作品有多首是长篇钜制,如《离骚》、《天问》、《招魂》、《九辩》等。荀子《成相》的长篇体制,是对楚文学传统的继承,是战国后期长篇诗歌的压卷之作。

杨倞注《荀子》称“《成相》三章”,从作品的结构考察,全诗确实分为三大板块。从第一章“请成相”到第二十二章“成相竭”为第一板块。从第二十三章“请成相,道圣王”到第四十四章“观往事,以自戒”为第二板块,计 22 章。从第四十五章“请成相,言治方”至结尾第五十六章“臣谨修,君制变”为第三板块,总计 12 章。这三大板块中,第一、二板块都有明确标示开头和结尾的领起语、收束语。第一个板块的领起语是首章的“请成相”,结尾收束语是第二十二章的“成相竭,辞不厯”,首尾遥相呼应,自成独立的板块。第二个板块领起语是第二十三章的“请成相,道圣王”,收束语是“观往事,以自戒”,仍然是首尾遥相呼应。第三个板块的领起语是第四十五章的“请成相,言治方”,结尾没有特征明显的收束语,因为全诗已经结束,无须再用表示终结的词语加以标明。前面两个板块之所以有收束语,为的是标示段落,使读者便于划分。

以上是对《成相》全篇所作的整体划分,把作品分为三个板块,可以说是第一次划分。如果进一步对每个板块进行审视,会发现还可以对它的结构作第二次划分,每个板块都由两部分组成,每个板块内的前后两部分章数相同,是由中间进行平分,并且有标示鲜明的领起语。第一个板块从中间平分,第一章到第十一章为第一部分,领起语是首章的“请成相,世之殃”。从第十二章到第二十二章为第二部分,领起语是第十二章的“请牧基,贤者思”,由 11 章组成。第一板块的前后两部分均由 11 章组成,第一部分主要从反面论述社会的治乱,相继出现“世之殃”、“主之孽”、“世之衰”、“世之祸”、“世之愚”等意义明确的提示语。第二部分主要从正面论述社会的治乱,所用的提示语有“治之经”、“治之志”、“治之道”等。第一板块的前后两部分章数相等,各 11 章,前后是对称型结构。在内容安排上,前面是从反面进行论述,后面是从正面进行阐释,呈现的是正反相成的结构。

再看第二个板块。从第二十三章到第三十三章是第一部分,计11章,领起语是“请成相,道圣王”。这部分追述古代圣王贤臣的业迹,从尧、舜到商汤,中间提到一系列重要的历史人物。从第三十四章到第四十四章是第二部分,计11章,领起语是“愿陈辞”,是从历史教训方面总结世道衰亡的原因,提到的荒亡之君有周厉王、周幽王,提到被杀的伍子胥,是在揭露滥杀忠臣而亡国的吴王夫差。第二个板块前后两部分章数相等,是对称型结构。论述的重点有正面反面之分,是正反相成。和第一个板块的差异在于正和反的排列顺序,第一个板块是先反后正,而第二板块则是先正后反,排列的方式正好相反。

最后看第三个板块。从第四十五章到五十章是第一部分,计6章,领起语是“请成相,言治方”。这部分论述治国之道,共分五项,第四十五章总论,以后各章分论五事。从第五十一章到第五十六章是第二部分,计6章。第五十一章总论为君之术,后面五章再分别加以说明。第三板块前后两部分,第一部分提出的是施政纲领,第二部分讲述施政纲领如何具体落实,属于实际操作层面。而在每一部分的六章中,开头一章和其余五章又构成总论与分论的关系。

《成相》的篇章结构,可用下表显示:

板块	板块所属章次	板块内段落	段落所属章次	各段落开头语
一	1 - 22	一	1 - 11	请成相
		二	12 - 22	请牧基
二	23 - 44	一	23 - 33	请成相
		二	34 - 44	愿陈辞
三	45 - 56	一	45 - 50	请成相
		二	51 - 56	请牧祺

综上所述,荀子《成相》篇是一篇经过精心,巧妙设计的作品,具有独特的篇章体制和结构方式。它的结构分为三大板块,每个板块都是偶数章构成集群,第一、二板块各二十二章,第三板块十二章。三板块内部又都是对称结构,分为前后两部分,第一、二板块的每个部分由十一章组成,第三板块的每

个部分六章。这样一来,《成相》的结构就呈现出奇偶相生的格局,与它在内容划分上的正反相成彼此辉映,都体现出阴阳学说所制约的思维方式和结构模式。而对称性结构,反映的则是对整齐性的追求,是以对称之美;奇偶相生,正反相成,又使对称之美多有变化,是变与不变的有机结合。

《成相》的体制和结构遵循既定的规则,掌握它的这种特点,有助于对它文本形态的审视。

《成相》绝大多数篇幅都是每章五句,只有少数例外。比如第三十三章,全文如下:

天乙汤,论举当,身让卞随举务光,道古圣贤基必张。

这章不是五句,而是四句,在“道古圣贤基必张”之前并没有一个四言的句子。

再如第四十四章,也是只有四句,而不是五句,全文如下:

观往事,以自戒,治乱是非亦可训,托于成相以喻意。

此章和三十三章一样,都是较其它章缺少一个四言句。对此,顾千里称:“案此句例之,应十一字,亦疑尚少四字。”^①顾千里怀疑第三十三章、第四十四章各少一个四字句,可能是原句已佚。如前所述,从第二十三章到第四十四章,是《成相》篇的第二个板块,这个板块中间平分,构成前后对称的两部分,每个部分十一章。其中第三十三章是第一部分的末章,第四十四章是第二部分的末章。这两章都处于每一部分末尾,又都较其它章少一个四言句,显然,这是荀子有意为之,而不是原文脱落所造成。荀子是以章内句数的特殊性,作为分段的标志,突出尾章与其它章的不同。否则,两章的句数及句子的排列不会完全一致,不可能出现这样的巧合。

另外,第二十二章也属于特例,全文如下:

① 王先谦:《荀子集解》,第311页。

成相竭，辞不蹙，君子道之顺以达。宗其贤良，辨其殃孽。

此章虽然五句，但是末尾不是七言句，而是四言句。对此，顾千里写道：“此句以前后例之，应十一字，今存八字，疑尚少三字，无可补也。”^①但是此章后两句的意义已经表达得很完满，因此，无须再补。依照第三十三、四十四章的情况推断，第二十二章的原文本来就是如此，并无脱落。此章是作品第一个板块的末章，也是采用特殊的章句结构，用以突出它所处位置的重要性。

三、巧妙的句组排列

《成相》篇各类句组的排列颇具匠心，既有纵向的排比对应，又有横向的顶针相续，并且变化多端，呈现出的是立体形态，多种组合方式。

所谓纵向的排比对应，是指在不同的章次采用相同的句式，这些句式在各章中所处的位置不同，从而形成纵向的对应，主要有三种类型。

一种类型是各段首句的纵向对应。《成相》由三大板块组成，每个板块又平分为前后两段，全文共六段。六段的首句依次是：请成相、请牧基、请成相、愿陈辞、请成相、请牧祺。三大板块分别以“请成相”领起，各板块后段分别以“请牧基”、“愿陈辞”、“请牧祺”领起。这六个领起的首句形成大体一致的排比系列，其中“请成相”相继在第一、三、五段出现，构成一个重复排比系列。而出现在第二、四、六段开头的三句，则用语稍有变化，构成另一个排比系列。这两个排比系列错落有致地交织一起，构成一个大的排比系列。

第二种类型是相邻章开头同类句型的依次对应，如第四章、第五章：

曷谓罢？国多私，比周还主党与施。远贤近谗，忠臣蔽塞主势移。

曷谓贤？明君臣，上能尊主爱下民。主诚听之，天下为一海内宾。

这两章前后相次，分别以“曷谓罢”、“曷谓贤”开头，所用句式相同、上下形成

^① 王先谦：《荀子集解》，第307页。

纵向对应。类似情况还见第九、十、十一章,首句分别是“世之衰”、“世之祸”、“世之愚”。第二十四至第二十六章,首句分别是“尧让贤”、“尧授能”、“尧不德”。第三十、三十一章,首句分别是“禹有功”、“禹傅土”。第四十八、四十九章,首句分别是“君法明”、“君法仪”。

第三种类型是相邻章尾句同类句型的依次对应,如第四十七至第四十九章:

守其职,足衣食,厚薄有等明爵服。利往印上,莫得擅与孰私得?
君法明,论有常,表仪既设民知方。进退有律,莫得贵贱孰私王?
君法仪,禁不为,莫不说教名不移。修之者荣,离之者辱孰他师?

这三章尾句三个字分别是“孰私得”、“孰私王”、“孰他师”,三个短语形成整齐的纵身排比。第四十七、四十八两章尾句,句型完全相同,也形成整齐的纵向排列。

以上句组三种类型的纵向排列,使得《成相》篇的文本形态呈现出明显的立体特征,相邻章之间的对应关系通过排比方式得到显示。

《成相》的顶针句式集中在第二个板块的第二段,从第三十四章到第四十二章,上下章之间基本都是顶针句式,共计九章,其中前五章为一组,后四章为一组,列举后四章如下:

不知戒,后必有,恨后遂过不肯悔。谗夫多进,反复言语生诈态。
人之态,不如备,争宠嫉贤利恶忌。妬功毁贤,下敛党与上蔽匿。
上壅蔽,失辅势,任用谗夫不能制。郭公长父,之难厉王流于彘。
周幽厉,所以败,不听规谏忠是害。嗟我何人,独不遇时当乱世。

这四章运用的是顶针句式,前章末句与后章首句以相同词语承接,前后句至少有一个相同词语重复出现,只是相关词语的位置不是很固定,而是有所变化。《成相》第三十四章到第三十八章的顶针句式也很明显,第三十四章结尾是“鲜无灾”,三十五章开头是“患难哉”,三十六章结尾是“塞门

户”，三十七章开头是“门户塞”。三十七章结尾是“恶正直”，三十八章开头是“正直恶”。

在整个一段十一章中有九章运用顶针句式，从而使得各章之间一气贯通，像丝线贯珠，呈现为珠串状。连续几章运用顶针句式的诗歌，《诗经·大雅·下武》已有先例，全诗五章，第一章到第三章运用的是顶针句式，“王配于京”是首章尾句，又是第二章首句。“成王之孚”是第二章尾句，又是第三章首句。《下武》第五、六章也是顶针句式，“受天之祜”是第五章尾句，又是第六章首句。《成相》也是联章采用顶针句式，继承的是《大雅·下武》的传统，但《成相》篇的顶针句式更为灵活，流转自然。

四、美政理想和悲士不遇

《成相》是表达荀子美政理想的诗歌，这是作品的主线。同时，抒发悲士不遇的感慨作为一条辅线，贯穿于作品之中。

《成相》全篇围绕政权建设展开，反复强调对于“基”的经营。基，有根本、基础之义，《成相》篇多次出现和这个词相关的诗句。第二章以“请布基”开头，意谓对于基业加以宣告、陈述，指的是造成舆论。第十二章以“请牧基”开头，指的是经营基业，进入具体运作阶段。第十三章首句是“基必施”，指基业的实施。第三十章结尾称“道古圣贤基必张”，指所述古代圣王皆是基业恢宏，政绩显赫。第五十一章称：“请牧祺，明有基。”这是全诗最后一段的开头，还是把基业建设作为国泰民安的前提。对于政治失误而造成家败身亡的春申君，则称“春申道缀基毕输”。荀子反复强调布基、牧基、有基、基必施、基必张，他实际是从思想理论方面为后来出现的大一统帝国奠基，是在不自觉中进行的。

《成相》篇抒发作者的美政理想，是从对治乱兴衰的展示入手，继承的是楚辞的传统。屈原的《离骚》、《天问》都有历数前代兴衰存亡的段落，《天问》甚至大肆铺陈，简直就是一幅历史的长卷。《成相》同样有这方面内容，但不是像《天问》那样按照虞、夏、商、周的顺序依次追溯，而是选择典型案例，分置几处进行处理。第七章到第十一章，列举荒亡之君对贤臣的迫害以及明君的礼贤下士，其中出现的昏君有商纣王、吴王夫差、虞公；佞臣有飞廉、恶来；明

君有周武王、秦穆公；贤臣有微子启、箕子、比干、百里奚、伍子胥；大儒有孔子。《成相》篇列举这些历史事实，寄托的是圣主贤臣遇合的理想，也就是荀子所向往的美政。

那么，荀子所向往的美政在历史上是否存在呢？《成相》第二十三到第三十三章，即第二个板块的第一段，列举的全是古代圣君贤臣的遇合及其业绩，舜遇尧，禹遇舜，务光遇成汤，都是贤臣遇圣主，其中对于虞舜时代的贤臣几乎全都提及，包括后稷、夔、契、益、皋陶等。《成相》对于圣君贤臣遇合的向往，在追述往古的过程中表现得极其充分。

圣主贤臣遇合千载难逢，经常出现的倒是昏君对佞臣的重用，对贤臣的排斥和杀戮。对于那些遭受不公平待遇的贤臣，荀子寄予深切的同情，并且借机抒发悲士不遇的感慨。第二十五章写道：

尧授能，舜遇时，尚贤推德天下治。虽有贤圣，适不遇世孰知之？

这是尧舜君臣遇合为例，说明并不是圣君贤臣都有这样的机会，或是有圣君而无贤臣，或是有贤臣而无圣君，遇与不遇的关键在于时机。第四十二章、四十三章写道：

周幽厉，所以败，不听规谏忠是害。嗟我何人，独不遇时当乱世。

欲衷对，言不从，恐为子胥身离凶。进谏不听，到而独鹿弃之江。

荀子以乱世贤人自居，认为自己生活的时代和西周厉王、幽王阶段一样，同属乱世，朝廷根本听不得忠言劝谏。荀子在《成相》中两次提到伍子胥，把他作为忠臣被杀的典型，寄予深切的同情，唯恐自己也遭遇伍子胥的命运。

人生的遇与不遇，战国时期才作为重要话题出现，屈原的作品就是把悲士不遇作为主题，宋玉《九辩》也是反复抒发怀才不遇的感慨。荀子的《成相》同样如此。在揭示美政理想无法实现的根源时，《成相》与屈原的作品也是异曲同工。《成相》反复批判君主的拒谏饰非，自以为是，重用佞臣，这与屈原作品的指向是一致的。在揭露奸佞小人时，列举的恶行有结党营私、蒙蔽

君主、妬功毁贤、言语生诈等,这种批判从西周后期的变《雅》就已经开始,中间经历屈原、宋玉,到《成相》篇继续进行,把人的劣根性、恶的一面解剖得很透彻。《成相》在很大程度上是一首政治批判和警示诗,其中的许多观点在他的散文作品中表达得更加充分。

第三节 荀子的《俛诗》和《赋篇》

《俛诗》和《赋篇》都是荀子所作。《俛诗》是一首抒怀诗、政治批判诗,《成相》篇未能充分展开的怨刺内容,在《俛诗》发挥得淋漓尽致。《赋篇》兼有诗和赋的文体特征,作为一组咏物诗,在作品体制的设置、展示对象的调遣等方面都是有独创性的。

一、揭露乖谬的《俛诗》

《俛诗》收录在《荀子·赋篇》中,次于五首赋之后。关于《俛诗》的创作缘起,《战国策·楚策四》作了交待。楚国春申君黄歇听信游说之客的挑唆,令人把荀子从楚国的兰陵驱逐出去。荀子到了赵国任上卿,春申君又派人请他返回楚国。荀子写信给春申君,并且写了这首诗。《战国策·楚策四》所收录的只是《俛诗》的后半部分。

《俛诗》开篇称:“天下不治,请陈俛诗。”杨倞注:“荀卿请陈俛异激切之诗,言天下不治之意也。”俛,指怪异。所谓的《俛诗》,就是怪异之诗。这首诗所展示的都是各种反常乖谬的现象,故称《俛诗》,是因题材而得名。

把反常、怪异的现象作为诗歌的题材,西周后期的变《雅》已经大量出现。屈原的《离骚》、《涉江》、《怀沙》,都有专门揭露社会反常现象的段落。到了荀子的《俛诗》,通篇都取材于各种反常事象,成为专门描写、批判反常现象的诗歌,把这种题材在作品中的比例提高到最大限度。

《俛诗》的主旨是揭露人间社会种种不合理、不公平的怪异现象,开头出示的却是天象的怪异:“天地易位,四时移乡。列星殒坠,旦暮晦盲。幽晦登昭,日月下藏。”这里出现的都是极其反常的怪异现象,每一种怪异反常的现象,都是一场灾难,会给人类造成极大伤害。如果真是像诗中所描

写的那样,整个人类世界根本无法再生存下去。荀子采用的是夸张笔法,是在想象世界中渲染恐怖。他是用自然界的反常引出人类社会的反常,这几句诗起着“兴”的作用。诗的结尾称:“呜呼上天,曷维其同。”这是置问上天,为什么它的怪异反常与人类社会相同,回应开头的几句诗,采用的是首尾相应的方式。

《倦诗》对人间乖谬现象的陈列,显示出清晰的逻辑,有着明确的类别划分。诗中写道:

公正无私,见谓纵横。志爱公利,重楼疏堂。无私罪人,傲革贰兵。
道德纯备,谗口将将。

这几句诗都是着眼于自身与外界关系方面的乖谬反常,“公正无私,见谓纵横。”杨倞注:“言公正无私之人,反见谓从横反复之志也。”自己本来是公正无私的人,却被外界视为翻手为云、履手为雨的纵横之士。这是外界对自己的误解,是自身本然与外界印象的相悖,是一种反常事象。志爱公利,诗人心里想的是公共事业,要为天下人谋利益,也就是要参与现实政治,充分发挥自己的才能,但却“重楼疏堂”。重、疏,在这里都是动词。重,指的是遭遇艰难。《战国策·赵策四》:“群臣必多以臣为不能者,故王重见臣也。”这里的重,指的就是难、困难。“重楼疏堂”,谓在楼遭遇艰难,在堂被疏远。楼堂,暗指朝廷。“志爱公利、重楼疏堂”,表现的是诗人主观动机与客观效果之间的巨大反差。主观动机是兼善天下,客观效果是被朝廷拒斥疏远。“无私罪人”,指作者秉心无私对别人治罪,招致来的却是“傲革贰兵”,对方以武力进行报复。秉公执法本来应该得到保护,可是却受到暴力的威胁。这里展示的是诗人秉公执法行为与社会非法暴力之间的矛盾,正不压邪,是一种怪异反常现象。“道德纯备,谗口将将”,揭示的是道德的崇高与社会舆论虚假之间的二律背反。道德完备本来应该得到赞扬,实际情况却是使得谗言日盛。以上四项对比,都是着眼于自身与外界极其反常的关系,诗中反复凸现自身的公正无私,得到的却是各种恶报。自我本然与外界印象、主观动机与客观效果,都呈现出对立的两极,显得乖谬和反常。

《倦诗》后半部分的对比,不再仅仅立足于自我本身,而是在两类不同的人物和事象之间展开,出现的是两个主体,而不再着眼于主体和客体的关系:

仁人绌约,暴人衍矣。忠臣危殆,谗人服矣。璇玉瑶珠,不知佩也;
杂布与锦,不知异也。閭嫫子奢,莫之媒也;嫫母力父,是之喜也。以盲
为明,以聋为聪,以危为安,以吉为凶。

这里出现的事象绝大多数都属于黑白颠倒类型,是一系列的反常事象。仁人与暴人、忠臣与谗人、美女与丑妇、盲与明、聋与聪、危与安、吉与凶,都是对立的两极。仁人、忠臣、美女是真善美系列,暴人、谗人、丑女是假恶丑系列。社会现实却是真善美遭摧残冷落而假恶丑受到重用和接纳,确实是黑白颠倒。后面的“以盲为明”四句,是对反常怪异社会现实所作的概括。至于诗中的“璇玉瑶珠,不知佩也;杂布与锦,不知异也”,这里则是揭露社会的是非混淆,属于另一种类型的怪异反常现象。屈原作品揭露社会的黑暗和不公平,也是兼顾黑白颠倒和是非混淆这两类反常事象。

《倦诗》中间段落揭示社会的怪异反常,同时抒发生不逢时的感慨:

仁人绌约,敖暴擅强。天下幽险,恐失世英。螭龙为蚯蚓,鸱鸢为凤凰。
比干见刳,孔子拘匡。昭昭乎其知之明也,郁郁乎其遇时之不祥也。
拂乎其欲礼仪之大行也,暗乎天下之晦盲也。

这几句诗除第三、四两句,其余都是采用对比的手法,而且是正反两极的对比,效果极其强烈。所选择的动物中,螭龙带有神性,蚯蚓则是极其令人讨厌的壁虎;凤凰是吉祥鸟,鸱鸢则是给人带来不祥的猫头鹰。对于比干和孔子,则把他们聪明的智慧与黑暗的社会相对照,远见卓识与社会的晦盲相对照,光明与黑暗构成对立的两极。美好、光明的事物得不到社会的认可,丑恶、黑暗的东西却受到优待。其中揭示的乖谬和反常也兼有黑白颠倒和是非混淆两个方面。《倦诗》以四言为主,上面的一段却连续出现四个长句,这是为了

满足抒情需要而采用的句型变化,荀子在这几个长句中,通过为比干、孔子鸣不平,表达自己对现实的不满。

《俛诗》的主题比较复杂,除了揭露社会的反常乖谬,中间还有如下一段:

皓天不复,忧无疆也。千岁必反,古之常也。弟子勉学,天不忘也。圣人共手,时几将矣。

“皓天不复”,谓从苍天那里得不到回答,从而使诗人陷入无尽的忧伤之中。但是,他又相信天道有往复,勉励弟子勤奋治学,以得到上天的佑助。“圣人共手”,指理想中的圣王拱手而治。“时几将矣”,意谓下距那个时代已经不远。荀子有愤怒,有悲伤,但是没有绝望,在揭露社会的乖谬反常之后,还对弟子进行勉励。

《俛诗》带有对话体的痕迹,其中的“与愚以疑,愿闻反辞”,这两句应是弟子之语,意谓老师是对愚昧的弟子讲述,还有疑难未解,希望荀子反复陈说。前面有“弟子勉学”之语,是荀子教诲弟子之词,因此弟子加以回应。荀子应弟子请求继续陈述,于是有后面一段的《小歌》。这首诗的《小歌》,相当于屈原《九章·抽思》的《少歌》,指的是副歌,即把前面已有的内容再重复表述。《俛诗》的体制有主客对话,有《小歌》,对于屈原作品有所借鉴,但主客问答处于半潜藏状态,不是明显地昭示于篇首。

二、咏物组诗《赋篇》

《赋篇》由五首诗组成,吟咏的对象分别是礼、知、云、蚕、箴。这是一组咏物诗,对于屈原、宋玉的作品均有借鉴,同时又都有超越。

屈原的《橘颂》是中国古代第一首严格意义上的咏物诗,采用的是独言体的方式,即由作者单独出面对于橘树加以赞美。荀子的《赋篇》全是咏物,继承的是《橘颂》的传统。可是,《赋篇》的咏物采用的不是独言体,而是主客问答体,这又和《橘颂》有所不同。

在作品中设置主客问答,屈原的诗歌和宋玉的赋经常采用这种体制,不过,荀子《赋篇》的主客设置显得更加巧妙。这组作品借鉴古代流行的廋辞隐

语游戏,把咏物变成设谜和解谜的过程,分别由主客双方设置谜面,说出谜底。《礼》、《知》、《蚕》、《箴》四首诗的主方扮演臣下角色,提问时自称为臣:“臣愚不识”、“臣愚而不识”,都是执臣下之礼。所设置的客方有君王,称对方为王,“敢请之王”,意谓请对方猜谜。所设置的客方还有五泰,“臣愚而不识,请占之五泰。”五泰能够占卜,当是指巫师,这是《蚕》诗所设置的客方。《云》篇所设置的客方是师长:“弟子不敏,此之愿陈。君子设辞,请测意之。”主方以弟子自称,显然是把对方设置为师长,以君子相称,请他猜谜。运用测谜游戏来设计作品,本身已经很有新意,五篇作品出现三类猜谜角色,从而使得主客问答具有不同的内涵,或是臣下向君王请示,或是弟子向师长讨教;还有的是世人请巫师占卜。这种主客双方设置上的角色变化,适应了组诗的需要,避免了这种模式的单调枯燥。

以赋名篇,从宋玉已经开始。宋玉以赋名篇,其中以咏物为内容的作品有《风赋》、《高唐赋》等。这类作品都是散体赋,不属于诗歌,而更接近于散文。荀子的《赋篇》的情况比较复杂,各首诗的情况不尽相同。《礼》、《知》两篇,主方提问所用的基本是四言诗句,客方则是用散体回答。《云》篇主方提问兼用散体和骚体,客方则用散体回答。《蚕》、《箴》两篇主方提问主要是用四言体诗句,客方回答兼用散体和四言体。五篇作品,主客问答所采用的句型出现三种模式。从总体上看,这组作品四言诗句居多,还有一些五言和骚体句子,诗体的因素较多,可以归入杂言体诗。不可否认,这组作品又带有散文文化倾向,有的篇章中还比较明显。如果这种趋势进一步发展,那么,它就不再是诗歌,而是散体赋。荀子的这组作品以赋名篇而又基本保持诗歌体的属性,和宋玉的赋又形成文体上的分野。

组诗体制始创于屈原,《九歌》是他自觉创作的组诗,《九章》则由后人结集也成为组诗。荀子的《赋篇》由五篇作品组成,诗人有意识地把它们放置在一起,使它们以组诗的形态出现。从这种意义上说,《赋篇》是咏物组诗的奠基之作。

《赋篇》由五首诗组成,吟咏五种事物。这五种事物可分为两类:一类属于非物质形态的存在,礼、知就是此类;一类是有具体物质形态的存在,云、蚕、箴属于此类。《文心雕龙·夸饰》写道:“夫形而上者谓之道,形而下者谓

之器。神道难摹,精言不能追其极;形器易写,壮辞可得喻其真。”《赋篇》所吟咏的礼、知,可归入形而上系列,而云、蚕、箴则属于形而下系列。对于这两类不同系列的事物,荀子采用的表现方法也不尽相同。

对于礼、知这两个没有具体物质形态的表现对象,荀子主要展示它们的功能、效应,而不是对它们本身的形态进行描写。《礼》诗写道:

爰有大物,非丝非帛,文理成章。非日非月,为天下明。生者以寿,死者以葬。城郭以固,三军以强。粹而王,驳而霸,无一焉而亡。

这几句诗都是从礼的功能、效应方面进行渲染。其中的“非丝非帛,文理成章”,看似是对于礼本身形态所作的描绘,实际上还是展示礼的功能效应。礼要通过具体的仪式、载体加以显现,仪式、载体的文理成章,乃是礼所起的作用,是它的功能和效应。礼本身是无形的,它所发挥的任用、所产生的效应则是通过有形之物显示出来,是可见可闻的现实存在,有具体的物质形态,客方所出示的谜底,也是从功能效应方面对于礼加以赞美。以有形之物显现无形之礼,这是荀子吟咏礼的过程中所采用的表现手法,这种选择是高明的。对于知所作的吟咏,同样采用这种手法。以无形表现有形,在荀子之前的散文中已经运用这种手法,比如对于道的描绘,老子首开其风,《文子·道原》则进一步加以发扬,以近乎诗性的语言渲染形而上之道的功能和效应,荀子对于礼和知所作的描绘,继承的是这种手法。

对于云、蚕、箴这类有形之物,荀子对它们的描写兼顾其本身形态和功能效应两方面,在主客双方的设置上各有侧重。对于云所作的描写,主方出示如下谜面:

有物于此,居则周静致下,动则慕高以矩。圆者中规,方者中矩。大参天地,德厚尧禹。精微乎毫毛,而大盈乎大字。忽兮其极之远也,攬兮其相逐而反也,卬卬兮天下之咸蹇也。德厚而不捐,五采备而成文。出入甚极,莫知其门。天下失之则灭,得之则存。

这段文字除结尾两句外,前面基本都是对云的各种形态进行描绘,采用多维视角进行观照,全方位地展示云的形态变化。云的最大特点是变动不居,因此,荀子对它的描写也凸现它的多变性,其中出现的有动与静、高与低、方与圆、大与小、分与合等多种形态变化,并且还从色彩方面进行展示。荀子所描绘的主要是云本身的形态变化,而对它的功能效应则涉及较少。作品后半部分客方对于云所作的展示,仍然是以多变的形态为主。荀子对于云的描写突出它的多变性,所运用的句式有四言、骚体、散体,也呈现出多变的属性,实现了表现手法与表现对象属性的协调一致。

《赋篇》对于蚕所作的描写,主客双方有着大体明确的分工。主方以叙述蚕的功能效应为主,称它:“功被天下,为万世文。礼乐以成,贵贱以分。养老长幼,待之而后存。”把蚕在人类生活中所起的重要作用,用四言诗加以概括。作为客方出现的五泰,则主要描绘蚕的特征:

此夫身女好而头马首者与? 屢化而不寿者与? 善壮而拙老者与?
有父母而无牝牡者与? 冬伏而夏游,食桑而吐丝,前乱而后治。夏生而
恶暑,喜湿而恶雨。蛹以为母,蛾以为父。三俯三起,事乃大已。

这段文字对于蚕自身属性所作的描写非常全面,它的形体样态、生命变化的规律、繁衍的方式、生活习性、都得到充分的展示,其中既有静态的观照,又有动态的审视。从诗中可以看出,作者对于蚕的观察了解细致入微,所作的展示惟妙惟肖。

《赋篇》最后的吟诵对象是箴,这篇作品中诗人故意取消主方和客方的分工,双方都是以展示箴的功能效应为主,而对箴本身形态、属性的描写则居于次要地位。

《赋篇》作为一组咏物诗,以叙事描写为主。荀子在对这组作品进行设计时,有清晰的思路和既定的操作规则,各篇主客双方问对的重点放在哪里,都已经事先敲定。五篇作品虽然同是咏物,但多有变化,从所用诗句类型、主客双方的问对,再到作品的风格,都不尽相同,呈现出多姿多彩的风貌。

探讨赋体的由来,荀子的《赋篇》是重要源头之一。梳理先秦诗歌的演

变,《赋篇》又是不可或缺的一环。它为先秦咏物赋作结,又是后来诗赋界限不明的开端。

第四节 战国诗教

《孟子·离娄下》称“王者之迹息而《诗》亡”,从战国前期到孟子所处的战国中期前段,确实再也没有《诗经》那样的作品产生出来,诗歌创作处于寂寥消歇的局面,流传下来的那个时期的诗歌屈指可数。与诗歌冷清局面形成鲜明对照的是《诗》教的蓬勃发展。由孔子所开创的儒家《诗》教,在整个战国时期出现持续发展的势头,陆续出现一系列弘扬儒家《诗》教的著作。《孔子诗论》、《孟子》、《荀子》都是代表儒家《诗》教的经典之作,其中《孔子诗论》是专门的诗学著作,学术价值极高。这三部著作代表战国《诗》教的三个阶段,同时又是儒家《诗》教的三个不同流派。另外,子思学派的著作,也是战国《诗》教的重要文献。

一、诗学专著《孔子诗论》

上海博物馆 1994 年从香港购回的 1200 多支楚地出土的竹简中,有 29 支是专门论述《诗经》,经专家学者研究整理,由上海古籍出版社出版,定名为《孔子诗论》。从各方面的因素综合考察,“《孔子诗论》的成书年代大致在子思之后、孟子之前,它的作者是专治《诗三百》的儒家经师,与讲心性学的子思学派学者有着紧密的学术联系”。^①

《孔子诗论》共涉及《诗经》六十首诗,取材范围较广。从其选择的篇目来看,既有对传统诗教的继承,同时又有很大的超越。

《诗经》有四始之说,《关雎》为《国风》之始,《鹿鸣》为《小雅》之始,《文王》为《大雅》之始,《清庙》为《颂》诗之首。《诗经》的最后编定者把这四篇作品分别置于各类诗歌的首位,显然是对它们十分看重,用以突出它们在各类诗歌中的特殊地位。《孔子诗论》对这四首诗歌都有涉及,第五、六简提到《清

^① 陈桐生:《〈孔子诗论〉研究》,中华书局,2004 年版,第 94 页。

庙》，第二十一、二十二简提到《文王》，第二十三简提到《鹿鸣》，第十、十一简提到《关雎》。《诗经》四部分的首篇，《孔子诗论》无一遗漏的提及。就此而论，《孔子诗论》与《诗经》的最后编定者在对重点作品的关注方面一脉相承，具有历史的连续性。可是，如果进一步梳理《孔子诗论》对四首诗的讲授方式，会发现其中存在的差异。《关雎》、《鹿鸣》、《清庙》三诗，《孔子诗论》的作者对它们是直接进行解说，而《文王》一诗，则是作者在讲述《小雅》的《无将大车》和《湛露》时，提到孔子对《文王》一诗的论述，把它作为自己讲解《无将大车》和《湛露》的佐证，是间接涉及《文王》一诗。《文王》作为《大雅》的首篇，在春秋时期得到格外的重视。《左传》所记载的引《诗》，《大雅·文王》被援引十一次^①，在所有《诗经》作品中被援引次数最多，可见当时它在人们心目中的崇高地位。可是，《孔子诗论》没有把《文王》作为直接的讲解对象，第七简在对《大雅》的代表性作品进行讲解时，所选择是的《皇矣》、《大明》，而不是《文王》。事实表明，《孔子诗论》并没有明确的四始理念，否则，不会对《文王》一诗作上述处理。

《孔子诗论》提到《诗经》的音乐属性，分别见于第一、二、三简，作者有时是从演唱的角度对作品进行评论。可是，对于周代重要礼仪所演唱的歌诗，《孔子诗论》又多有忽略。据王国维所作的统计^②，在周代重要礼仪演唱的《国风》有六首，分别是《关雎》、《卷耳》、《葛覃》、《鹊巢》、《采芣》、《采芣》。《小雅》六首，分别是《鹿鸣》、《四牡》、《皇皇者华》、《鱼丽》、《南有嘉鱼》、《南山有台》。《大雅》三首，分别是《文王》、《大明》、《绵》。《周颂》有《清庙》及六首大武歌诗。另据《礼记·仲尼燕居》记载，两君相见之礼，演唱《周颂》的《雍》、《振鹭》。《礼记》的《明堂位》、《祭统》、《文王世子》记载，大禘、天子视学、两君相见演唱《周颂·维清》。以上重要礼仪演唱的《诗经》作品共二十五首。可是，《孔子诗论》涉及到用于周代重要礼仪演唱的歌诗只有八首，分别是《国风》的《关雎》、《卷耳》、《葛覃》、《鹊巢》，《小雅》的《鹿鸣》，《大雅》的《文王》、《大明》，《周颂》的《清庙》。和周代重要

① 董治安：《先秦文献与先秦文学》，第37页。

② 王国维：《观堂集林》，第103—104页。

礼仪用诗的篇目相较,《国风》缺《采芣》、《采蘋》,《小雅》缺《四牡》、《皇皇者华》、《鱼丽》、《南有嘉鱼》、《南山有台》,《大雅》缺《绵》。至于《周颂》,只涉及《清庙》,其余九首都是付之阙如。这一事实表明,《孔子诗论》与周代的礼仪用乐已经很疏远,他没有根据周代礼仪用乐的情况来选择《诗经》的篇目进行讲解。这与战国时的礼崩乐坏密切相关,重要礼仪演唱《诗经》作品的情况已经极其罕见,《孔子诗论》也就不再把礼仪演唱歌诗的情况作为自己的参照坐标。

《孔子诗论》共涉及 60 首诗,其中《国风》30 首,占总数的一半。《左传》所记载的春秋时期引《诗》,《国风》被引 30 次,《小雅》被引 26 次,《大雅》被引 19 次,《颂》诗被引 18 次。总计引诗 93 次,《国风》所占比例不足三分之一。春秋时期赋诗主要取自《国风》和《小雅》,其中取自《国风》25 次,取自《小雅》30 次^①,取自《国风》的次数低于《小雅》。春秋时期人们引诗关注的重点是《雅》和《颂》,赋诗也是取自《雅》诗者居多,《雅》、《颂》的地位明显高于《国风》。《孔子诗论》则打破了先前失衡的格局,对《国风》给予更多关注,所涉及的篇数与《雅》、《颂》持平,具体讲解过程也基本是平分秋色。

《孔子诗论》的选材有异于传统诗教,同时,解《诗》的方式和角度也有独特之处。《孔子诗论》是专题解诗,从作品本身解《诗》,以性情解《诗》^②。

《孔子诗论》采用的是专题解《诗》的方式,全书划分为几个大的板块。第一大的板块是综论《诗经》和《风》、《雅》、《颂》,由第一到第四简构成。第二个大的板块是分别列举具体作品对《风》、《雅》、《颂》进行典型案例分析,第五简到第十六简构成第二个大的板块,其中《颂》二简,《大雅》一简,《小雅》二简,《国风》七简,计十二简。从第十七简到第二十九简是第三个大的板块,其中又划分为十个专题,第十八至二十简为一个专题,其中二十一、二十二简为一个专题,其余都是每简为一个专题。第三大板块的各个专题,有的所选作品已经打破《风》、《雅》、《颂》的分类,而是根据作品的内容进行组合。

① 董治安:《先秦文献与先秦文学》,第 35—43 页。

② 可参阅陈桐生:《〈孔子诗论〉研究》,第 155—209 页。

如第二十三简涉及的作品是《小雅·鹿鸣》和《周南·兔置》，作者之所以把这两首诗组合在一起，是因为《鹿鸣》“以乐始而会，以道交，见善而效，终乎不厌人”。而“《兔置》其用人，则吾取”。这两首诗所表现的是人与人之间的亲合、友善，所以把它们放在一起。对于《鹿鸣》的解说，通常断句为“以道交见善而效”，中间应断开为妥。第三大板块是其他专题相关作品的组合，同样遵循同类相从的原则，各有自己的侧重。特别应该指出的是，三大板块依次出现的作品，绝大多数不相重复。极少数作品前后重复出现，那是由特殊的语境所造成。第五、六简连续提到《清庙》，属于同一专题。第二十一简再次出现《清庙》，那是引用孔子的话语所涉及。第二大板块两次提到《甘棠》，属于同一专题。第三大板块的第二十四简再次出现《甘棠》，那是解释《生民》时随带提到，并不是对《甘棠》重新解说。《孔子诗论》涉及到六十首诗，编排得如此有规则，确实是一部精心设计的专著。

现将《孔子诗论》的板块结构列表如下：

《孔子诗论》板块结构示意图

序次	第一板块的简次、 内容、篇目	第二板块的简次、 内容、篇目	第三板块的简次、 内容、篇目
一	第 1 简 总论诗、乐、文第	5—6 简 讲解《周颂》的《清庙》、《烈文》、《昊天有成命》	第 17 简 讲解《齐风·东方未明》、《郑风·将仲子》、《郑风·扬之水》、《王风·采葛》
二	第 2 简 论《颂》、《大雅》	第 7 简 讲解《大雅》的《皇矣》、《大明》	第 18—20 简 讲解《卫风·木瓜》、《唐风·杕杜》、《邶风·柏舟》
三	第 3 简 论《小雅》、《国风》	第 8—9 简 讲解《小雅》的《十月》、《雨无正》、《节南山》、《小旻》、《小宛》、《小弁》、《巧言》、《伐木》、《天保》、《祈父》、《黄鸟》、《菁菁者莪》、《裳裳者华》	第 21—22 简 讲解《小雅·无将大车》、《小雅·湛露》、《陈风·宛丘》、《齐风·猗嗟》、《曹风·鸛鸣》、《大雅·文王》、《周颂·清庙》

序次	第一板块的简次、 内容、篇目	第二板块的简次、 内容、篇目	第三板块的简次、 内容、篇目
四	第4简 论《国风》	第10—16简 讲解《国风》的《关雎》、《樛木》、《汉广》、《鹊巢》、《绿衣》、《甘棠》、《燕燕》、《葛覃》	第23简 讲解《小雅·鹿鸣》、《周南·兔置》。
			第24简 讲解《大雅·生民》、《召南·甘棠》
			第25简 讲解《大雅·荡》、《王风·兔爰》、《大雅·大田》、《小雅·小明》
			第26简 讲解《邶风·柏舟》、《邶风·谷风》、《小雅·蓼莪》、《桧风·隰有苕楚》
			第27简 讲解《小雅·何人斯》、《唐风·蟋蟀》、《周南·螽斯》、《邶风·北风》
			第28简 讲解《邶风·墙有茨》、《小雅·青蝇》
			第29简 讲解《周南·卷耳》、《郑风·褰裳》、《小雅·沔水》

《孔子诗论》基本是就作品本身立论,很少采用以史解诗的方式,除十五简解《甘棠》一诗提到了召公,第二十四简解《生民》提到后稷和文王、武王,其余各处均未涉及历史事实。从诗歌本身进行解说,是《孔子诗论》的鲜明特

色之一。

《孔子诗论》第一简引孔子语：“诗亡隐志，乐无隐情，文亡隐言。”书的作者主要是从人的性情切入去解《诗》，指出作品表达的情感，以及所采用的表达方式。其中虽然也提到礼义的作用，但没有把它过分强调。“诗言志”的理念在《孔子诗论》中得到进一步的发挥和弘扬。而对于《诗》的现实功用，书中则涉及甚少。

《孔子诗论》有自己独特的诗学理念，提出许多有价值的命题。如第三简称：“《邦风》其纳物也溥，观人俗焉，大敛材焉。其言文，其声善。”《邦风》指《国风》。这是对《国风》所作的总体评价，兼顾它的取材、乐曲和语言。对此，现代学者写道：“‘物’原本是自然存在或社会存在之‘物’，写进《诗》中，即所谓‘纳物’。对‘物’进行选择性的聚集，即所谓‘敛材’。”^①这种解释是准确的，合乎原文的本意。《孔子诗论》对《国风》所作的概括，一方面肯定它取材广泛，同时又指出它对众多题材所作的选择，分析得很透彻。关于这段论述，通常开头两句这样断句：“《邦风》其纳物也，溥观人俗。”看似通顺，实际上不符合当时的语言习惯。《周易·系辞下》称扬《周易》卦爻辞：“其称名也小，其取类也大。”判断词置于“也”字之后，是先秦时期常见的句式，这里也应以“其纳物也溥”为句，这样一来，后面的“观人俗焉，大敛材焉”，也就文从字顺，结构一致。溥，同博，谓广博。其中的“敛”，谓聚集简择。

《孔子诗论》以性情论《诗》，对于多种类型的情感作了概括，使用的术语也较为独特。第十七简写道：“《东方未明》有利词，《将仲》之言，不可畏也。《扬之水》其爱妇烈。”这里用了利、畏、烈三个判断词，对相关诗篇的情感基调作出准确的判断，都是指感情强烈、力度很大。再如第二十一简：“《将大车》之器也，《湛露》之益也，其犹驰与？”《将大车》指《小雅·无将大车》，首章如下：“无将大车，只自尘兮。无思百忧，只自疢兮。”高亨：“古读疢如振，与尘协韵。”^②大车指载物的重车，行进过程中尘土飞扬。《左传·成公十六年》有“甚嚣，且尘上矣”之语，《孔子诗论》作者运用这个典故，称大车尘土飞扬为

① 刘信芳：《孔子诗论述学》，安徽大学出版社，2003年版，第16页。

② 高亨：《诗经今注》，第317页。

器,认为《无将大车》抒发的忧思痛苦之感很强烈,也称其为器。《小雅·湛露》首章称:“厌厌夜饮,不醉无归。”《孔子诗论》认为这种长夜醉饮超过了限度,故称为益,即过分之义。《无将大车》、《湛露》抒发的都是过分之情,统称为“犹驰”,好像驱赶马疾驶收敛不住。上述判断语既形象又准确,很有创意。

《孔子诗论》作为写定于战国前期的出土文献,也存在不少文字障碍,造成解读的困难,有的至今尚是悬案。如第二十简称“吾以《杕杜》得雀”,第二十简又写道:“《何斯》,雀之矣。”这两处都出现的“雀”字成为难解之谜。《说文》:“雀,依人小鸟也。从小、佳,读与爵同。”对此,段玉裁注写道:

今俗云麻雀者是也。其色褐,其鸣节节足足,礼器象之曰爵。爵与雀同音,后人因书小鸟之字为爵矣。《月令》:“鸿雁来宾”,“爵入大水为蛤。”高注《吕览》曰:“宾爵,老爵也。”栖宿于人堂宇,有似宾客,故谓之宾爵。^①

雀指麻雀,这个意象在先秦两汉时期有特殊含义。麻雀栖居在人的房屋,因此被称为“依人小鸟”。《孔子诗论》两次出现雀,用的正是这种含义。《杕杜》出自《唐风》,抒发孤独无依之感,并且希望得到别人的帮助:“嗟行之人,胡不比焉?人无兄弟,胡不饮焉?”比,谓亲近。饮,指帮助。《杕杜》的主角正是“依人小鸟”形象。《何斯》指《小雅·何人斯》,诗中写道:“伯氏吹壎,仲氏吹篪。及尔如贯,谅我不知。”诗的作者一方面揭露对方,同时又指出两人之间不可分割的关系,埋怨对方不能理解自己。显然,《何人斯》的作者希望能被对方接纳,从这个意义上看,也是“依人小鸟”的角色。这样看来,雀字的含义在《孔子诗论》中是一以贯之的,只是今人对它早期的特殊含义已经疏远,因此阅读时产生隔膜,成为难解之谜。

再如《孔子诗论》最后一简,即第二十九简,其中写道:“《涉溱》其绝,律而士。”《涉溱》指《郑风·褰裳》,其中称:“子不我思,岂无他人。”女方作出与对方绝情分手之象,故称“其绝”。至于“律而士”,则成为解读的难点,至今

^① 许慎撰,段玉裁注:《说文解字注》,第141页。

未能达成共识。律,字形从聿,聿是笔的初文,“引申有巧义,也有疾义。”^①由此看来,《孔子诗论》称《褰裳》“其绝,律而士”,律指断绝的巧妙或迅速,两解皆可通。“律而士”,即巧妙、果断犹如男士。而,谓如、好像。士,指男士。《褰裳》的主人公是位女性,她所作出的绝情分手之象确实既巧妙又果断。

《孔子诗论》类似上述悬案还有多例,需要联系所涉及诗篇的相关语境,充分利用古文字研究的成果,逐步加以廓清,解开尚存在的文字谜。

《孔子诗论》上承春秋时期的《诗》教传统,同时又另辟蹊径,多有开拓,对后来的《诗》学具有多方面启示作用。它对《国风》、《颂》所作的概括,有的论断为后来的《毛诗序》所吸收。它对各篇诗歌所作的概括,许多观点都为后来的四家诗所吸纳,四家诗的不少看法都可以从《孔子诗论》中找到源头。

二、孟子的说《诗》

孟子是儒家的亚圣,受业于孔子之孙子思的门人。他先是游走于齐、魏、滕等诸侯国之间,推行自己的政治主张;后期则是“退而与万章之徒序《诗》、《书》”。无论是游说诸侯国君,还是给自己的弟子传道授业,孟子经常援引《诗经》,有时也针对弟子提出的有关《诗经》的疑难问题进行解答。

孟子说《诗》的对象主要是两部分人,一是诸侯国君主,二是自己的门生弟子,前期以诸侯国君主居多,后期主要是面向弟子。现将孟子书中所记载的说《诗》概况列表如下:

孟子说《诗》概览

篇名	说《诗》对象及身份	所涉及《诗经》作品	说《诗》方式
《梁惠王上》	梁惠王 魏国君主	《大雅·灵台》	孟子引诗议论
	齐宣王 齐国君主	《大雅·思齐》	孟子引诗议论
《梁惠王下》	齐宣王 齐国君主	《周颂·我将》、《大雅·皇矣》	孟子引诗议论
	齐宣王 齐国君主	《小雅·正月》、《大雅·公刘》、《大雅·绵》	孟子引诗议论

① 尹黎云:《汉字字源系统研究》,第107页。

篇名	说《诗》对象及身份	所涉及《诗经》作品	说《诗》方式
《公孙丑上》		《大雅·文王有声》	孟子自引诗
		《豳风·鸛鸣》、《大雅·文王》	孟子自引诗
《滕文公上》	滕文公 滕国君主	《豳风·七月》、《小雅·大田》	孟子自引诗
	陈相 儒家陈良的门徒	《鲁颂·閟宫》	孟子引诗议论
《滕文公下》	陈代 孟子弟子	《小雅·车攻》	孟子引诗议论
	公都子 孟子弟子	《鲁颂·閟宫》	孟子引诗议论
《离娄上》		《大雅·假乐》、《大雅·板》	孟子自引诗
		《大雅·荡》	孟子自引诗
		《大雅·文王》	孟子自引诗
		《大雅·桑柔》	孟子自引诗
《万章上》	万章 孟子弟子	《齐风·南山》	孟子答万章之问诗
	咸丘蒙 孟子弟子	《小雅·北山》、《大雅·云汉》、《大雅·下武》	孟子答咸丘蒙之问诗
《万章下》	万章 孟子弟子	《小雅·大东》	孟子答万章之问诗
《告子上》	公都子 孟子弟子	《大雅·烝民》	孟子答公都子之问诗
		《大雅·既醉》	孟子自引诗
《告子下》	公孙丑 孟子弟子	《小雅·小弁》、《邶风·凯风》	孟子答公孙丑之问诗
《尽心上》	公孙丑 孟子弟子	《魏风·伐檀》	孟子答公孙丑之问诗
《尽心下》	貉稽 仕途之人	《邶风·柏舟》、《大雅·绵》	孟子答貉稽之问诗

通过上面的图表,对于孟子说《诗》的情况可以有一个大致的了解。

第一,孟子说《诗》的对象主要有两类人:一类是诸侯国君主,其中有梁惠王、齐宣王、滕文公;另一类是他的弟子,主要有陈代、公都子、万章、咸丘蒙、公孙丑。除此之外,还有其他一些人。陈相是服膺儒术的陈良的门生,他因

向孟子称扬农家许行,孟子遂引《诗》加以驳斥。貉稽是仕途中人,因为遭受别人的诽谤而向孟子诉说苦闷,孟子引《诗》加以开导。孟子向陈相、貉稽说《诗》属于偶然的际遇。

第二,孟子说《诗》有直接陈述和间接陈述之别。所谓直接陈述。指的是从一开始就直指文本,就《诗经》作品本身进行阐释。这种情况主要见于他和弟子的问答中。万章、咸丘蒙、公孙丑都是直接陈述自己阅读《诗经》时所遇到的困惑,然后孟子针对具体作品加以解答。所谓间接说《诗》,是指在论述具体问题过程中引《诗》,把所引诗句作为议论的根据,其目的并不是解读《诗经》,而是阐明某个道理,这种情况是大量的。

第三,孟子说《诗》重《雅》、《颂》,而对《国风》则较为疏远。孟子引《诗》,涉及《大雅》十五篇,《颂》二篇,其中《鲁颂·閟宫》先后两次被援引;《小雅》三篇。孟子直接援引的《风》诗,其中三首都是取自《邶风》,一为《鸛鸣》,一为《七月》。至于《齐风·南山》、《邶风·凯风》、《魏风·伐檀》,则是弟子提问题所涉及。孟子说《诗》则重视《雅》、《颂》,尤以《大雅》更受关注。而在《大雅》中尤重正雅,而变雅则处于其次。孟子援引的十五篇《大雅》,变雅只有《板》、《荡》、《桑柔》、《云汉》四篇。孟子所引录的《小雅》有《正月》、《大田》、《车攻》、《大东》,其中《正月》、《大东》属于变雅。对于这两篇变雅中的相关诗句,孟子都是从积极方面加以解说,而避开原诗对现实的批判。至于《风》诗主要取自《邶风》,因为周族兴起于邶地,孟子把《邶风》视为《风》诗的正宗。孟子的说《诗》取向,继承的是春秋时期引《诗》赋《诗》传统,而与《孔子诗论》向《风》诗倾斜的取向不同。至于所取的作品是否曾经用于礼仪演唱,已不在孟子的意念之中。

孟子有自己明确的说《诗》理念,一是《万章上》篇所说的“以意逆志”,二是《万章下》篇所说的知人论世。这种理念渗透在他的说《诗》活动中,为后来的《诗经》阐释确立了基本的模式。

和《孔子诗论》不同,孟子经常采用的是以史解《诗》的方式,即把具体的诗句与相关的历史人物或时间相勾连,使对诗句的阐释落到实处。如《梁惠王上》写道:

《诗》云:“经始灵台,经之营之。庶民攻之,不日成之。经始勿亟,庶

民子来。王在灵囿，麀鹿攸伏。麀鹿濯濯，白鸟鹤鹤。王在灵沼，于物鱼跃。”文王以民力为台为沼，而民欢乐之，谓其台曰灵台，谓其沼曰灵沼，乐其有麀鹿鱼鳖。

孟子首先引《大雅·灵台》一诗，然后对于灵台的由来加以陈述，实际是交待灵台一诗的创作缘起。汉代四家诗都有《故》这种体例，毛诗的全称就是《毛诗故训传》。所谓的《故》，就是叙述《诗》的本事，交待它的创作背景。孟子对《灵台》一诗所作的解说，实际是后来《故》体解《诗》的雏形。毛诗《大雅·灵台》的《故》，即通常所说的《诗》序，基本就是沿袭孟子的解说。区别在于孟子是引《诗》之后加以解说，毛诗则是把对创作缘起的交待置于作品的前面。

再如《梁惠王下》写道：

《诗》云：“王赫斯怒，爰整其旅，以遏徂莒，以笃周祜，以对于天下。”

此文王之勇也，文王一怒而安天下之民。

这里援引的是《大雅·皇矣》的诗句，把它说成对文王之勇的表现，与历史事实相符合。《诗》毛序则称：“《皇矣》美周也。天监伐殷，莫若周。周世世修德，莫若文王。”这里也是把《大雅·皇矣》归结为文王之德，与孟子所作的解说基本一致。孟子采用的是以史解《诗》的方式，实际上是汉代《故》体解《诗》的滥觞，对解《诗》体例的最终确立有借鉴意义。

汉代解《诗》的另一种体例是《训》，指的是训诂考证，其中包括字词解释、名物考证、文献援引等多种因素，是一个求证过程。孟子也注重对词语名物的训诂考证，并且在说《诗》过程中有所体现。《梁惠王下》写道：

《诗》云：“乃积乃仓，乃裹餱粮，于橐于囊，思戢用光。弓矢斯张，干戈戚扬，爰方启行。”故居者有积仓，行者有裹粮也，然后可以爰方启行。

孟子主要对《大雅·公刘》的三句诗加以解释，相当于进行翻译，并且指出前后诗句的关联。虽然不是严格意义的训诂，但和后来解《诗》的《训》体已经

很相近。不过,从总体上看,孟子说《诗》重点不在于训诂,考证所占的比例并不是很大。

孟子的散文长于议论,往往旁征博引,滔滔不绝。孟子说《诗》有时也是如此,对于《诗》所作的解说洋洋洒洒,篇幅很长。《告子下》写道:

公孙丑问曰:“高子曰:《小弁》,小人之诗也。”孟子曰:“何以言之?”曰:“怨。”曰:“固哉,高叟之为诗也!有人于此,越人关弓而射之,则已谈笑而道之;无他,疏之也。其兄关弓而射之,则已垂涕泣而道之;无他,戚之也。《小弁》之怨,亲亲也。亲亲,仁也。固矣夫,高叟之为诗也!”曰:“《凯风》何以不怨?”曰:“《凯风》,亲之过小者也;《小弁》,亲之过大者也。亲之过大而不怨,是愈疏也;亲之过小而怨,是不可矶也。愈疏,不孝也;不可矶,亦不孝也。孔子曰:‘舜其至孝矣,五十而慕。’”

孟子对于公孙丑提出的《小雅·小弁》和《邶风·凯风》的怨与不怨,从人的情感与孝道两个方面加以解说,认为《小弁》的怨和《凯风》的不怨体现的都是孝心,都值得肯定。孟子对两首诗所作的解说,系统地阐释自己对怨与孝关系的理解,怨可以与孝兼容,也可能与孝相对立,要视具体情况而定。孟子阐述自己的看法,或以不同的人弯弓射箭对准自己作比喻,或是用逐层深入的方式进行推理,把自己对这个问题的看法陈述得淋漓尽致,成为一段完整的论《诗》专章,文字数量较大。

《孟子·梁惠王下》记载,孟子曾经三次提到周族祖先古公亶父迁于岐山一事,都是充分加以肯定。第一次是向齐宣王陈说,并且援引《大雅·绵》的诗句:“古公亶父,来朝走马。率西水浒,至于岐下。爰及姜女,聿来胥宇。”孟子后两次是向滕文公讲述古公亶父迁徙之事,没有援引《绵》诗。他对古公亶父迁徙作了如下叙述:

昔者大王居邠,狄人侵之。事之以皮币,不得免焉;事之以犬马,不得免焉;事之以珠玉,不得免焉。乃属其耆老而告之曰:“狄人之所欲者,吾土地也。吾闻之也:君子不以其所以养者害人。二三子何患乎无君?”

我将去之。”去邠，逾梁山，邑于岐山之下居焉。邠人曰：“仁人也，不可失也。”从之者如归市。

古公亶父迁徙的时代距离孟子所处的战国中期已经很遥远，孟子所作的叙述很大程度上是在讲历史传说，是把这段历史当作故事传诵，其中许多细节是出于后人的想象。《大雅·绵》对于古公亶父迁徙的原因没有直接点明。孟子对这一事件的叙述虽然不是说《诗》，但却以《大雅·绵》作为背景。古公亶父迁居的传说还见于《庄子·让王》，情节基本相同，但文字有较多差异。

汉代出现的四家诗，以《传》体解诗最为自由，可以讲述历史传说、民间故事，也可以长篇大论，充分发挥。孟子对《小弁》、《凯风》所作的阐释，是《传》体解《诗》的先河。毛诗在解释《小雅·小弁》时，对孟子所作的阐释全文照录，并且明示是出自孟子之口。毛诗解说《大雅·绵》也基本是照录孟子对古公亶父迁徙的叙述。毛诗这两处采用《传》体解《诗》，都吸纳了孟子的相关叙述和阐释。孟子解《诗》所显示出的雄辩铺陈，为后来以《传》体解《诗》创造了条件。

总之，后来出现的《故》、《训》、《传》三种解《诗》模式，在孟子说《诗》中都已经出现，其中与《故》和《传》的关联更为密切。孟子说《诗》对后来解《诗》模式的确立有推波助澜作用，是战国《诗》学的重要环节。当然，孟子说《诗》也有牵强附会之处，比如《滕文公上》、《滕文公下》两次援引《鲁颂·閟宫》诗句：“戎狄是膺，荆舒是惩。”并且说成是周公的事迹，实在是违背历史事实。对此，朱熹写道：“按今此诗为僖公之颂，而孟子以周公言之，亦断章取义也。”^①朱熹的批评一针见血，孟子说《诗》的断章取义出现多处，还有春秋时期赋诗言志的痕迹，对汉代《诗》学确实有负面的影响。

三、荀子的说《诗》论《诗》

在《诗经》的传承谱系中，荀子是把先秦《诗》学与汉代《诗》学相联结的

^① 朱熹：《四书章句集注》，中华书局，2003年版，第261页。

重要人物,处于承前启后的关键地位。流传下来的《诗经》传承谱系,荀子和汉初的鲁诗和毛诗都有关联,具体谱系如下:

鲁诗:孔子→子夏→曾申→李克→孟仲子→根牟子→荀子→浮邱伯→申培。

毛诗:孔子→子夏→曾申→李克→孟仲子→根牟子→荀子→毛亨。^①

上述谱系是否可靠,还有待于进一步证明。但从其可以看出,荀子在《诗经》传承历史中处于特殊阶段,是战国《诗》学的最后一位学者。

《荀子》一书绝大多数篇目出自荀子之手,其中保存了大量引《诗》论《诗》的材料。“《荀子》全书引诗论学或证书计 82 条,又论诗 12 条,数量之多,为战国诸子之冠。”^②荀子与《诗经》的因缘,可以从引《诗》和论《诗》两个方面加以透视。

《荀子》一书引《诗》,遵循着一以贯之的体例,就是把所引的诗句置于每段论述的末尾,作为结束语。《劝学》是《荀子》一书的首篇,其段末引诗出现两种类型。先看第一种类型:

故未可与言而言谓之傲,可与言而不言谓之隐,不观气色而言谓之瞽。故君子不傲不隐不瞽,谨顺其身。诗曰:“匪交匪舒,天子所予。”此之谓也。

所引诗句见于《小雅·采芣》。首句今本作“彼交匪纾”。作者在引用诗句之后,用“此之谓也”予以肯定,作为本段论述的结尾。所引诗句后面加“此之谓也”,这是《荀子》一书使用最多的引《诗》方式,即援引诗句之后不再做任何解释,只是予以肯定而已。

《荀子·劝学篇》引《诗》的第二种类型如下:

目不能两视而明,耳不能两听而聪。螭蛇无足而飞,梧鼠五技而穷。

① 焦袁熹:《儒林谱》,《丛书集成》本,商务印书馆,1937 年版,第 1—8 页、第 69—71 页。

② 董治安:《先秦文献与先秦文学》,第 56 页。

诗曰：“尸鸠在桑，其子七兮。淑人君子，其仪一兮。其仪一兮，心如结兮。”故君子结於一也。

所引诗句见于《国风·曹风》。这种引《诗》方式是在所录诗句的后面做简短的概括，通常都是一、二句话而已。这种类型的引《诗》在《荀子》一书中数量很少，通常都是采用第一种类型。

无论是第一种类型，还是第二种类型，都是把所引诗句置于段落的末尾，而不是放在前面或穿插在中间。把所引诗句置于段末，是《荀子》一书的行文法度，无论各篇的内容存在多么大的差异，所采用的引《诗》方式却是固定不变，可谓法度森严，有方圆规矩可循。

把所引诗句置于段落末尾，对诗句不作解释或者只作简短的概括，这种引《诗》方式在《礼记》中也可以见到。如《中庸》第十五、十六、十七章都是引《诗》放在段末，然后略加评点。第十五章末引《小雅·常棣》诗句：“妻子好合，如鼓琴瑟。”引孔子语评论道：“父母其顺矣。”第十六章结尾是这样的：

《诗》曰：“神之格思，不可度思，矧可射思。”天微之显，诚之不可掩如此夫！

所引诗句选自《大雅·抑》，同样是引《诗》之后用同一句话加以评点，以此作为段落的结束。就此而论，《中庸》的引《诗》方式和《荀子》一书大体相同。朱熹称：“《中庸》何为而作也？子思子忧道学之失其传而作也。”^①《中庸》是孔子之孙子思所作，古今学人对此已基本达成共识。《荀子》的引《诗》方式与《中庸》大体相同，透露出荀子与子思学派的关联。

《礼记》引《诗》较多的是《中庸》、《坊记》、《表记》、《缁衣》，这些篇目的引《诗》，也是绝大多数把所引诗句置于末章，具体情况列表如下：

^① 朱熹：《四书章句集注》，第14页。

《礼记》相关篇目引《诗》所放位置统计

篇 名	引《诗》次数	置于章末数	备注
《礼记·中庸》	7	6	第六次引为特例
《礼记·坊记》	11	10	首次引为特例
《礼记·表记》	17	13	
《礼记·缙衣》	16	15	第十六次引属特例

从统计中可以看出,《礼记》的上述四篇文献在引《诗》时基本遵循同样规则,即把所引诗句置于章末。《中庸》、《坊记》、《缙衣》各有一处引《诗》没有置于章末,它们或是篇中首次引用,或是在最末一章,都处于特殊的位置,因此引《诗》的行文规则也与其它章次有差异。关于《礼记》上述四篇文献,南朝沈约有如下论述:

汉初典章灭绝,诸儒捃拾沟渠墙壁之间,得片简遗文,与礼事相关者,即编次以为礼,皆非圣人之言。《月令》取《吕氏春秋》,《中庸》、《表记》、《防记》、《缙衣》皆取《子思子》。^①

沈约认定《中庸》等四篇文献出自《子思子》,当是有所依据的,当时先朝典籍还保存得比较完整,尚未遭遇南梁兵火之灾。从引《诗》体例的一致性方面考察,沈约的说法是可靠的。

出自子思学派的《礼记》四篇文献,所引诗句都置于章末,从而形成本学派的特点和规范。在《诗经》传承谱系中,找不到荀子和子思学派的直接联系。但是,二者所遵循的引《诗》规则却基本相同,这说明荀子继承、借鉴子思学派的引《诗》体例,成为《荀子》全书所遵循的规则。微小的差异在于,《礼记》出自子思学派的四篇文献,引用诗句之后往往有简短的解释或评点,而《荀子》一书在引用诗句之后而绝大多数用“此之谓也”煞尾。

学界历来关注的是孟子和子思的师承关系,而对荀子与子思学派的关联

^① 魏徵等:《隋书》,中华书局,1996年版,第288页。

则较少涉及。孟子出自子思门下,但是,孟子说诗并没有遵循子思学派的规则,他引录的《诗》放置章首段末或错杂在段落中间者的情况都存在,而不是固定置于章末。荀子生活的时代晚于孟子,但是他的引《诗》却遵循着子思学派的规则。战国是百家争鸣时代,是前经学时期,各个学派还没有形成森严的师法、家法,对经典的处理方式也相对自由。这是孟子说《诗》没有遵循子思学派的规范,而荀子引诗却以子思学派为借鉴的原因。

《荀子·非十二子》篇有一段批评子思、孟子的话语,王先谦解释篇题时引卢文弨语:“《韩诗外传》止十子,无子思、孟子,此乃并非之,皆出韩非、李斯所附益。”^①事实是否如此,目前还很难断定。但有一点可以确认,荀子与子思学派并非完全对立,他在引《诗》体例上对子思学派有继承和借鉴。

《荀子》引《诗》有一处特例,见于《大略》篇,全文如下:

子贡问于孔子曰:“赐倦於学矣,愿息事君。”孔子曰:“《诗》云:‘温恭朝夕,执事有恪。’事君难,事君焉可息哉!”“然则赐愿息事亲。”孔子曰:“《诗》云:‘孝子不匮,永锡尔类。’事亲难,事亲焉可息哉!”“然则赐愿息於妻子。”孔子曰:“《诗》云:‘刑于寡妻,至于兄弟,以御于家邦。’妻子难,妻子焉可息哉!”“然则赐愿息于朋友。”孔子曰:“《诗》云:‘朋友攸摄,摄以威仪。’朋友难,朋友焉可息哉!”“然则赐愿息耕。”孔子曰:“《诗》云:‘昼尔于茅,宵尔索綯,亟其乘屋,其始播百谷。’耕难,耕焉可息哉!”

以上假托孔子和子贡的对话,连续引用《诗经》的五段诗句,依次出自《商颂·那》、《大雅·既醉》、《大雅·思齐》、《大雅·既醉》、《豳风·七月》。孔子回答子贡的问题,都是先引用诗句作答,然后自己用一句话加以概括,基本上是以《诗》代言,把所引的诗句作为自己想要说的话加以表达。这种引《诗》方式可称之为连环引《诗》,所引的诗句在意义上前后相承,环环相扣,正如《礼记·乐记》形容歌声所称“累累乎如贯珠”,所引的诗句犹如珠串。

这种连环引《诗》的方式还见于《礼记·中庸》的末章:

^① 王先谦:《荀子集解》,第57页。

《诗》曰：“衣锦尚絅”，恶其文之著也。……《诗》云：“潜虽伏矣，亦孔之昭。”故君子内省不疚，无恶于志。君子之所不可及者，其唯人之所不见乎！《诗》云：“相在尔室，尚不愧于屋漏。”故君子不动而敬，不言而信。《诗》曰：“奏假无言，时靡有争。”是故君子不赏而民劝，不怒而民威于鈇钺。《诗》曰：“不显惟德，百辟其刑之。”是故君子笃恭而天下平。《诗》云：“予怀明德，不大声以色。”子曰：“声色之于化民，末也。”《诗》曰：“德輶如毛”，毛犹有伦。“上天之载，无声无臭。”至矣！

这段论述相继引用《诗经》的句子，依次出自《卫风·硕人》、《小雅·正月》、《大雅·抑》、《商颂·烈祖》、《周颂·烈文》、《大雅·皇矣》、《大雅·烝民》、《大雅·文王》，共计八处。这段文字采用的是先引诗句然后进行论述的方式，很大程度上也是以《诗》代言，是连环引《诗》。由此看来，采用连环引《诗》的方式，荀子和子思学派也有相通之处。差别在于《中庸》的连环引《诗》，中间穿插的议论较多；而《荀子·大略》篇的连环引《诗》却是插入极少的话语，连环引《诗》显得极其紧凑，以浓缩凝练的形态出现。《荀子·大略》在这方面较之《中庸》有所超越，引《诗》的连续性得到强化。

连环引《诗》还见于《礼记·孔子闲居》：

子夏曰：“三无既得略而闻之矣，敢问何诗近之？”孔子曰：“‘夙夜其命宥密’，无声之乐也。‘威仪逮逮，不可选也’，无体之礼也。‘凡民有丧，匍匐救之’，无服之丧也。”

这段对话依托于孔子和子夏。孔子连续三次援引《诗经》的句子，依次出自《周颂·昊天有成命》、《邶风·柏舟》、《邶风·谷风》。孔子采用的是以《诗》代言的方式，援引相关诗句对无声之乐、无体之礼、无服之丧加以形容，所选择的诗句都很恰当。孔子是三次连续引《诗》，和《礼记·中庸》、《荀子·儒效》的引《诗》次数相比要少，这与孔子所要回答问题的数量有关。

关于《大略》篇的体例，王先谦写道：“此篇盖弟子杂录荀卿之语，皆略举

其要,不可以一事名篇,故总谓之《大略》也。”^①《大略》篇虽然不是荀子亲自所作,但记录的是荀子的言论。《大略》篇及《礼记·孔子闲居》的连环引《诗》,都把引《诗》者说成孔子。以《诗》代言是孔门《诗》教的重要传统,《论语·季氏》记载孔子之语:“不学《诗》,无以言。”连环引《诗》是孔门进行语言训练的一种方式,这种训练过程被记录下来,或是转换为行文方式,就出现了上述连环引《诗》的篇目。《大略》篇的连环引《诗》,继承的是孔门《诗》教的传统,并且再次印证《荀子》引《诗》与子思学派的关联,二者都是孔门《诗》教的继承者,并且引《诗》方式有相同之处。

《荀子》引《诗》主要用以明理,而不是像《孟子》那样时而以《诗》言事,时而以《诗》明理。《荀子》引《诗》基本不涉及和这些作品相关的历史事实,和《孔子诗论》有相通之处。《荀子》引《诗》很少对诗句本身进行解释,而是援引对象为我所用,因为有所用而引《诗》。《荀子》的引《诗》注重它的功用,而不是对诗句本身加以阐释,尽管如此,他对相关诗句的把握还是有比较稳定的标准,没有出现过分牵强的流弊。《荀子》书中对有的诗句反复引用,用于表达的理念相近或一致,而见不到彼此冲突的情况。对此,列表显示如下:

《荀子》书中重复引《诗》概览

《荀子》篇名	所引《诗》篇名	所引诗句	荀子所寄托的理念
《富国》 《议兵》 《君子》	《曹风·鸛鸣》	淑人君子,其仪不忒。其仪不忒,正是四国。	用仁、尚儒、崇善
《儒效》 《正名》	《小雅·巧言》	为鬼为魑,则不可得。有覩面目,视人无极。作此好歌,以极反侧。	愚者必遇恶
《修身》 《礼论》	《小雅·楚茨》	礼仪卒度,笑语卒获。	无礼则不宁,高者礼之隆。

① 王先谦:《荀子集解》,第321页。

《荀子》篇名	所引《诗》篇名	所引诗句	荀子所寄托的理念
《儒效》 《王霸》 《议兵》	《大雅·文王有声》	自西自东,自南自北,无思不服。	行忠信仁义
《君道》 《强国》	《大雅·板》	价人维藩,大师维垣。	君人者爱民而安,好士而荣。
《富国》 《致仕》	《大雅·抑》	无言不讎,无德不报。	人主取其咎臣不死其事。 弟子通利见思师。
《非十二子》 《君道》	《大雅·抑》	温温恭人,维德之基。	君子诚恣,不为外物倾倒。
《君道》 《议兵》	《大雅·常武》	王犹充塞,徐方既来。	至平大化而民归如水。

通过上表可以看出,《荀子》引《诗》明理,对相关诗句的理解比较稳定,没有因为出现在不同的篇目而赋予相异或相反的理念,而是能够一以贯之。《富国》、《议兵》、《君子》都引《曹风·鸣鸠》相同的诗句,宣扬的都是儒家崇德向善、以仁为本的理念。在引《诗》过程中用以表达作者理念的语言具有相对稳定性,使用相近或相同的词语,如《非十二子》篇引《大雅·抑》的诗句:“温温恭人,维德之基。”作者所要表达的理念如下:“卒道而行,端然正己,不为物倾倒,夫是之谓诚君子。”显然,荀子认为诚君子就是《诗经》所说的以德为基的“温温恭人”。《君道》篇也援引《大雅·抑》上述诗句,用以叙述“至道大形”的景象,即至道充分显现出来的效应,其中写道:“如是,则臣下百吏至于庶人,莫不修己而后敢安正,诚能而后敢受职。百姓易俗,小人变心,奸怪之属莫不反恣。”这里把“温温恭人”实行德政的效应概括为使人归于诚恣,还是把温恭之德与人的诚恣联系在一起。只是《非十二子》篇着眼于温恭之德本身的属性,而《君道》篇则强调温恭之德使人诚恣的功能效应。再如《君道》篇和《强国》篇都援引《大雅·板》的诗句:“价人维藩,大师维垣。”荀子用以寄托自己理念的话语,在两篇作品中竟然完全相同,没有任何差异,都是如下论述:“故君人者爱民而安,好士而荣,两者无一焉而亡。”两篇作品都把这段话置于所引诗句的前面,引录

诗句之后用“此之谓也”作总结。两篇作品虽然主题不同,但在引录《诗经》相同的两句诗时,所寄托的理念,所用的话语完全相同,对于所引两句诗的理解是前后一以贯之的。

上述事例表明,尽管《荀子》引《诗》对于诗句的理解并不一定符合《诗》的本义,但是,他对同一组诗句的理解却是相对稳定的,在全书能够一以贯之,没有出现因为反复引用同一组诗句而出现前后矛盾、自相抵牾的现象。《荀子》一书的引《诗》带有随机性,究竟引录哪些诗句,根据论述的需要而定。但是,这种随机性并没有造成对诗句理解的任意性,而是保持了对相同诗句理解的一贯性。《荀子》一书把引录的诗句置于末章,体现出行文的法度。他对相关诗句一以贯之的理解,则体现出思维逻辑的严密,同样是遵循着既定的规则。

《荀子》大量引《诗》,并且时而对《诗经》加以评论。《荀子》论《诗》,既对前代《诗》论有所继承,同时又呈现出自己的特色,并对后来的汉代《诗》学产生一定的影响。现将《荀子》论《诗》与相关《诗》论列表对照如下:

《荀子》论《诗》与相关《诗》论对照

论《诗》者	典籍及篇名	具体论述
季札	《左传·襄公十九年》	为之歌《小雅》,曰:“美哉!思而不貳,怨而不言,其周德之衰乎?犹有先王之遗民焉。”为之歌《大雅》,曰:“广哉!熙熙乎!曲而有直体,其文王之德乎?”为之歌《颂》,曰:“至矣哉!……盛德之所同也。”
孔子	《论语·八佾》	《关雎》乐而不淫,哀而不伤。
	《孔子诗论》	发《讼》,坪德也,多言后,其乐安而迟,其歌绅而易,其思深而远,至矣。《大夏》盛德也。……(《小雅》)多言难,而悃怱者也,衰矣,少矣。《邦风》,其纳物也溥,观人俗焉,大敛材焉,其言文,其声善。……曰:诗,其犹平门,与贱民逸之,其用心也将何如?曰:《邦风》是也。民之有黑慊也,上下之不和者,其用心将何如?

论《诗》者	典籍及篇名	具体论述
荀子	《荀子·儒效》	圣人也者,道之管也。天下之道管是矣,百王之道一是矣。故《诗》、《书》、《礼》、《乐》之归是也。《诗》言是,其志也。《书》言是,其事也。《礼》言是,其行也。《乐》言是,其和也。《春秋》言是,其微也。故风之所以为不逐者,取是以节之也。《小雅》之所以为《小雅》者,取是而文之也。《大雅》之所以为《大雅》者,取是而光之也。《颂》之所以为至者,取是而通之也。
	《荀子·大略》	《国风》之好色也。《传》曰:盈其欲而不愆其止,其诚可比于金石,其声可内于宗庙。《小雅》不以於污上,自引而居下。疾今之政,以思往者。其言有文焉,其声有哀焉。
刘安	《史记·屈原贾生列传》	《国风》好色而不淫,《小雅》怨诽而不乱。
	《毛诗序》	《风》,风也,教也。风以动之,教以化之。……是以一国之事,系一人之本,谓之风。言天下之事,形四方之风,谓之《雅》。《雅》者,正也。……《颂》者,美盛德之形容,以其成功告于宗庙者也。

通过上表的对照,荀子论《诗》与前代和后代《诗》论的关系可以看得很清楚,荀子对前代《诗》论既有继承又有发展,并对后代产生影响。

荀子论《诗》对前代《诗论》多有继承,他对《国风》和《小雅》情感基调的认定,继承的是季札和孔子的看法。季札、孔子对《国风》没有总体评价,只是就具体《风》诗表达自己的看法。《孔子诗论》对《国风》有总体的概括,但是,其观点没有被荀子所吸纳。《孔子诗论》对《小雅》的论述,与荀子所作的概括却是基本一致。季札和《孔子诗论》都从盛德的表现方面肯定《大雅》,荀子也是如此,他把《大雅》概括为对于道的“光之”,即发扬光大,和季札称《大雅》是“广哉”,用语极其相近。刘安对《国风》、《小雅》的评价,延续了荀子的看法。

荀子论《诗》又呈现出和前代《诗》论的明显差异。首先,《荀子》一书多数情况下都是对《诗》和乐分别论述,而将两者结合在一起加以观照的次数很

少。《孔子诗论》已经出现《诗》乐若即若离倾向,到《荀子》一书得到进一步强化,《诗》和乐的疏离更加明显。其次,荀子论《诗》强调对情感的节制,更加重视《诗》的现实功用,在孔子论《诗》那里出现的萌芽,到《荀子》一书成为鲜明的主导倾向,这对后来的《毛诗序》有重要影响。第三,荀子论《诗》,提出了一些前所未有的看法,显示出创新意识。他把《小雅》概括为“言而有文焉”,强调它的“文”,也就是表达上的注重修饰,用词典雅,这种看法很有价值,揭示出《小雅》的审美属性。另外,他把《颂》概括为“通”,也是一种新的观点。何谓通?杨惊《注》、王先谦《集解》及梁启雄《简释》均未加以说明。这里所说的“通”,主要指《颂》用于祭祀、用于沟通人神。荀子把《颂》的功能概括为“通”,即人神之间的沟通,这种看法在《毛诗序》中用明确的语言做了表述。

如前所述,鲁诗、毛诗的传承谱系往前追溯都提到了荀子,把他说成这两个《诗》学门派的先驱,可是,从荀子引《诗》、论《诗》的方式、体例来看,他与这两个《诗》学派别的关系并不是很密切。《汉书·艺文志》记载,鲁诗有《鲁故》二十五卷、《鲁说》二十八卷,《毛诗故训传》三十卷。《故》,指对《诗经》具体作品本事的交待,创作缘起的说明或主旨的提示。可是,荀子引《诗》、论《诗》对这些都未曾涉及,就此而论,荀子与鲁诗、毛诗没有直接关联。鲁诗有《鲁说》二十五卷,《说》在战国时期已经是比较固定的文体名称,有两种类型。一种类型是对经典所作的阐释,如《墨子》有《经》上、下,又有《经说》上、下,《说》是为释《经》而作,是对《经》所作的逐字逐句的解释。《说》的第二种类型是历史传说的汇编,这以《韩非子》的《说林》和《储说》为代表。《鲁说》究竟属于哪种类型,无法加以确认。然而,对于《诗经》而言,无论哪种类型的《说》,在《荀子》书中都没有出现。由此看来,就《说》体解《诗》来看,荀子与鲁诗没有渊源关系。毛诗有《训》体,即对《诗经》作品的训诂考证,荀子引《诗》、说《诗》也见不到这种体例,依此推断,荀子与毛诗也没有直接关系。毛诗还有《传》体,即对《诗经》作品进行发挥。荀子引《诗》、说《诗》可以见到这种情况,并且极其普遍。可是,毛诗的《传》只是偶尔见之,错杂于对具体诗的解释之中,是先列出具体诗句,然后以《传》体加以阐释。荀子引《诗》则是首先阐述自己所要说明的道理,然后援引相关诗句作概括性的总结。从运用

《传》的体例方面考察,荀子与毛诗也没有太密切的关系。

韩诗的创始人只能追溯到韩婴,至于韩婴受业于何人,已经无法落实。《汉书·艺文志》著录《韩故》三十六卷、《韩内经》四卷、《韩外经》六卷、《韩说》四十一卷。今唯存《韩诗外传》,采用的都是章末引《诗》的方式,和《荀子》一书的引《诗》体例相同,引《诗》前面所述内容,用诗句作为概括性的总结。区别在于,《荀子》引《诗》主要用以明理,而《韩诗外传》则绝大多数是用历史传说和故事来印证所引诗句,说事占主要篇幅。《荀子》和《韩诗外传》引《诗》体例相同,就此而论,荀子与韩诗派的关系倒是非常明显,《荀子》的引《诗》体例,演变成韩诗的《传》体,即把所引诗句置于章末作总结。

结 语

先秦诗歌走过漫长的历程,是中国古代诗歌的源头和开端。它以其辉煌的成就为中国古代诗歌奠基,对后代产生深远的影响。

先秦诗歌的奠基作用体现在多个方面,其中包括诗歌体式的确立、诗歌精神的形成、诗学理念的提出,以及诗歌传播方式的运作。

先秦诗歌的代表样式是四言诗和骚体,它们是这两种诗歌体式的最初原型,同时又是范型。它们在先秦时期就以成熟的形态出现,在后代没有太大的变化。对于多数文体而言,先秦时期是生成原型的阶段,范型的确立是在以后的历史时期。四言诗和骚体则不同,它们是早熟的诗体,开始出现就兼有原型和范型两种属性。《文心雕龙》分篇论述多种文体,排在最前面的是《辨骚》和《明诗》。刘勰最看重的两种诗体,先秦阶段就已经成熟,带有超前的性质。

在历史上,风骚传统经常被人提及,作为中国古代诗歌的重要传统而被后代继承。所谓风骚传统,指的是《诗经》和楚辞为代表的作品所体现的诗歌精神。风骚传统所包含的诗歌精神极其丰富,是宝贵的民族文化精神。《诗经》及楚辞绝大多数作品,都具有积极的人世精神,表现出那个时代先民的历史责任感和现实承担意识,是社会生活的积极参与者。在此过程中,有对现实的歌颂与批判,也有对历史变迁、世道沧桑的慨叹,流露出悲天悯人的救世情怀和自强不息的进取精神。《诗经》、楚辞也不乏对人自身的关注,有悲士不遇的幽怨,也有对人生归宿的探究,饱含人文关怀。渗透其间的的惩恶扬善取向,完美人格的追求,给人以崇高感,也往往带有悲剧性。

早在原始社会末期,“诗言志”的理念就已经在中国古代形成。在此之后,对于诗歌的理解不断加深,陆续出现一系列具有重要价值的诗学命题。

从孔子的兴观群怨说到《孔子诗论》的“诗亡隐志”、再到屈原《惜诵》的“发愤以抒情”；从季札观乐的评论到孟子“以意逆志”、“知人论世”的解释方式，先秦时期的诗学观念已经初具规模，构成体系，涉及到诗歌的起源、本质、表现、功能等一系列问题，成为古代诗论的宝贵遗产，滋润沾溉着后代的诗学理论。

先秦诗歌的传播方式多种多样：辟雍教诗学诗、礼仪中唱诗、交往中赋诗、著述中引诗。凡此种种，使得先秦诗歌得到广泛的传播，它的受众覆盖广阔的地域和多个阶层。先秦诗歌传播在方式、载体、媒介等方面的多样性，把诗歌的功能充分地发挥出来，成为那个历史时期重要的文化现象。也为后代的诗歌传播提供了许多有益的借鉴，汉代的经师传诗直接承接其端绪。

在漫长的历史阶段中，先秦诗歌的发展、演变与许多领域存在密切的关联，为后代诗歌研究提供了可供选择的多维视角。

先秦诗歌最初生成于诗、歌、舞三位一体的综合艺术，随着时代的推移，诗歌与音乐的聚散离合时有发生。考察诗歌与音乐之间的复杂关系，对于把握诗体特征、诗体演变成为不可或缺的环节，许多重要的诗歌现象都可以从中找出答案。

先秦早期文学的一个重要特点是文史哲浑然一体，混沌未分。由此而来，先秦诗歌与历史、哲学也存在千丝万缕的联系。早期诗歌是历史的记录者，也承载者先民的哲学理念。诗与史、诗与思之间的互动渗透，是考察先秦诗歌不可忽略的事实，并且也是后代诗歌经常出现的现象。从这个意义上，把文史哲及其他领域相贯通，在大文化背景下审视中国古代诗歌的发展和流变，至今仍然不失为一种行之有效的操作方式。

粗略划分，文体可以分为诗歌和散文两个类。先秦诗歌和散文也结下了不解之缘。从诗歌的生成期到战国末期，诗歌和散文之间始终存在密切关联。散文有时是诗歌的载体，是诗歌得以承传的文献保障。同时，诗歌的散文化、散文的诗化倾向又反复出现，有时甚至使得二者的界限变得模糊。至于在同一历史时段诗歌和散文在风格、走向等方面同步，更是诗歌史上令人关注的现象。这种情况在历史上曾经多次重演，这启示人们必须把诗歌和其他文体相贯通进行审视，以诗体为主，又要同时兼顾诗与其他文体的互渗互动。

总体而言,先秦是中国诗歌最早的辉煌期。它在诗歌创作、评论、传播方面取得的巨大成就,它在社会生活中所发挥的多方面的作用,都给后代以启迪和影响,并且与其他世界古国的同期诗歌相辉映。

后 记

《先秦诗歌史》的写作历时三年,如果从原来已有相关论文推算,可以追溯到本世纪初。在漫长的撰写过程中,得到多方面的鼓励和支持,使得书稿能够如期完成。

在诗歌通史的几次论证会上,包括我的老师孙玉石先生在内的前辈学者,既对我予以鼓励,又提出许多建设性意见,使我增强了信心,方向也更加明确。赵敏俐教授、吴思敬教授作为全书的主编,所主持的多次讨论卓有成效,其他分卷主编对《先秦诗歌史》所提出的建议,我亦多采纳。

本书的打印工作,由我的几届博士研究生承担,沈虹、于淑娟、杨博涵、杜绣琳、赵奉蓉、宋小克、赵德波都为此付出了辛勤的劳动。其中《诗经》章节大部分由宋小克承担,最后阶段的合成则由赵德波操作。他们已经陆续离校就业,但这几位博士为本书所作的贡献是我永远铭记的。

《先秦诗歌史》部分章节已经在刊物上发表十余篇,对于发表拙文的杂志,在此致以诚挚的谢意。

李炳海

2012年1月12日,于北京寓所

ISBN 978-7-02-009064-8



9 787020 090648 >

定价：98.00元

[General Information]

书名=中国诗歌通史 先秦卷

作者=赵敏俐, 吴思敬主编

页数=673

SS号=13228680

出版日期=2012.06

出版社=北京:人民文学出版社

ISBN号=978-7-02-009064-8

中图法分类号=I207.209

原书定价=98.00

参考文献格式=赵敏俐, 吴思敬主编. 中国诗歌通史 先秦卷. 北京: 人民文学出版社, 2012.06.

内容提要=本书是国家出版基金资助项目“中国诗歌通史”的第一卷。全书共十九章, 以年代为主线论述了从先周时期诗歌的源起到西周、春秋战国诗歌的发展过程, 其中又以《诗经》和《楚辞》为重点章节详细论析, 并对一些长期存有争议的学术问题进行了考辨, 完整呈现了先秦诗歌的发展面貌。