

中文社会科学引文索引 (CSSCI) 来源集刊



中国文学研究

教育部人文社会科学重点研究基地 主办
复旦大学中国古代文学研究中心



第二十六辑

 复旦大学出版社



中国文学研究

教育部人文社会科学重点研究基地 主办
复旦大学中国古代文学研究中心

第二十六辑

复旦大学出版社

图书在版编目(CIP)数据

中国文学研究. 第26辑/教育部人文社会科学重点研究基地复旦大学中国古代文学研究中心主办. —上海: 复旦大学出版社, 2015. 11
ISBN 978-7-309-11862-9

I. 中… II. 教… III. 中国文学-古典文学研究-文集 IV. I206.2-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2015)第 242260 号

中国文学研究(第二十六辑)

教育部人文社会科学重点研究基地复旦大学中国古代文学研究中心 主办
责任编辑/杜怡顺

复旦大学出版社有限公司出版发行

上海市国权路 579 号 邮编: 200433

网址: fupnet@fudanpress.com <http://www.fudanpress.com>

门市零售: 86-21-65642857 团体订购: 86-21-65118853

外埠邮购: 86-21-65109143

上海市崇明县裕安印刷厂

开本 787 × 1092 1/16 印张 14 字数 291 千

2015 年 11 月第 1 版第 1 次印刷

ISBN 978-7-309-11862-9/I · 949

定价: 38.00 元

如有印装质量问题, 请向复旦大学出版社有限公司发行部调换。

版权所有 侵权必究

首届“中华诗词古今演变研究”学术研讨会

国务院参事室、中央文史研究馆中华诗词研究院与

复旦大学中国古代文学研究中心联合举办

(2015.6.12-13·复旦大学)



程毅中



蔡世平



杨志新



陈引驰



董乃斌



黄霖



施议对



简锦松



曹旭



赵敏俐

首届“中华诗词古今演变研究”学术研讨会

国务院参事室、中央文史研究馆中华诗词研究院与

复旦大学中国古代文学研究中心联合举办

(2015.6.12-13·复旦大学)



钱志熙



陈文新



廖肇亨



刘梦芙



查洪德



彭玉平



曹晓宏



黄仁生



杨景龙



陈友康



姚蓉



马大勇



曹辛华



徐艳



莫真宝



林喜杰

主 编 黄 霖

副 主 编 陈维昭 黄仁生

编辑部主任 罗剑波

编 委 (排名以拼音为序)

陈广宏(复旦大学)

陈国球(香港教育学院)

陈 洪(南开大学)

陈庆浩(法国国家科学研究中心)

陈维昭(复旦大学)

陈文新(武汉大学)

陈引驰(复旦大学)

崔溶澈(韩国高丽大学)

大木康(日本东京大学)

董乃斌(上海大学)

杜桂萍(黑龙江大学)

关爱和(河南大学)

郭英德(北京师范大学)

黄 霖(复旦大学)

矶部彰(日本东北大学)

金文京(日本京都大学)

魏浊安(意大利那不勒斯东方大学)

李 浩(西北大学)

廖可斌(北京大学)

刘跃进(中国社会科学院)

马泰来(美国芝加哥大学)

莫砺锋(南京大学)

孙 逊(上海师范大学)

谭 帆(华东师范大学)

王瑗玲(台湾“中研院”文哲所)

王德威(美国哈佛大学)

王靖宇(美国斯坦福大学)

吴承学(中山大学)

项 楚(四川大学)

姚 申(《高等学校文科学术文摘》编辑部)

詹福瑞(中国国家图书馆)

赵逵夫(西北师范大学)

赵敏俐(首都师范大学)

郑杰文(山东大学)

郑利华(复旦大学)

朱万曙(中国人民大学)

目 录

《诗》与孔子论《诗》：儒家以景驭情的诗学范式	姜玉琴(001)
汉末风气转折中的皇权、士人活动与鸿都门学	宋亚莉(012)
《世说新语》及刘孝标注与魏晋传记学	羊列荣(024)
韩愈寓居宣城修业考论	查屏球(039)
《任侠十三戒》与《水浒传》的女性观	高日晖(055)
沈周《落花诗》考论	汤志波(062)
《新刻绣像批评金瓶梅》插图研究	[韩] 金宰民(071)
李于潢生平、著作考述	王魁星(089)
晚清报载小说戏曲禁毁史料的主要特点及文献价值	张天星(099)
21 世纪以来国内“三言二拍”研究述评	吴碧宇(113)
于无声处听惊雷——读杨义先生《论语还原》有感	马银琴(122)
诗学的历史解读与历史的诗学贯通——评《礼仪与兴象——〈礼记〉元文学理论形态研究》	丛月明(127)
去蔽、激活、重构与融通——评李桂奎教授新著《中国小说写人研究》	孙 超(138)
2014 年中国古代文学研究(先秦两汉魏晋南北朝)述评	
中国古代文学研究年度述评课题组	(146)

2014 年中国古代文学研究(唐宋)述评

中国古代文学研究年度述评课题组(156)

2014 年中国古代文学研究(元明清诗文)述评

中国古代文学研究年度述评课题组(176)

2014 年中国古代文学研究(小说、戏曲)述评

中国古代文学研究年度述评课题组(184)

2014 年中国文学理论批评史研究述评

中国古代文学研究年度述评课题组(207)

《诗》与孔子论《诗》： 儒家以景驭情的诗学范式^{*}

姜玉琴

[摘要] 儒家诗学并非政治伦理诗学的代称。它的文学艺术观念成熟得很早,在先秦时期就围绕着大自然的花草树木,构建了一套人的情感抒发要与大自然的内在韵律相一致的诗学理念,并在此基础上形成了一套以景驭情的创作范式,开启了此后中国诗学理论中所反复谈及的“情”“景”之关系的先河。本文试图以儒家文学经典的《诗》和儒家诗学的奠基人孔子对《诗》的解说为例,说明儒家诗学在先秦时期就形成了以景驭情的表达范式。

[关键词] 《诗》 孔子 儒家诗学 以景驭情

长期以来,学界对儒家诗学的研究主要是集中在诗歌的社会功用性方面,在一定程度上把它与讽喻教化等同了起来。而对儒家诗学的哲学基础、美学观念以及在该观念影响下所形成的艺术表达范式,均未进行细致而深入的分析,从而导致了儒家诗学,甚至整个古典诗学都没有一个明确的理论基点。本文试图以中国最早,同时也是儒家文学经典的《诗》,以及最早对《诗》做出较全面评论,同时也是儒家诗学的奠基人孔子为例,来说明儒家诗学并非是一个只注重政治教化而忽略艺术审美的诗学流派。

一、以景驭情：隐现《诗》中的审美策略

在以往《诗》的研究框架中,多半探讨的是《诗》的四言句式和循环往复的叠句,即一般是从歌谣角度切入《诗》文本中的,强调的是表达上的自发性,而对蕴含在《诗》中的艺术审美观念涉猎甚少。或许人们觉得《诗》的时代还是一个非文学艺术的时代,谈论所谓的艺术观念还为时过早。

其实这是一种偏见。《诗》尽管出现的时间早,但它并非那么幼稚和简单,相反在艺术表达上显得颇为成熟:它歌咏的主题可以用“饥者歌其食,劳者歌其事”来概括,但它歌咏的手法却明显是艺术化了的。我们看一首非常熟悉的诗歌:“硕鼠硕鼠,无食我黍!三

^{*} 本论文是上海外国语大学校级一般科研项目“在无限中循环往复的古典诗学”的部分成果。(项目号: KX171234)

岁贯女，莫我肯顾。逝将去女，适彼乐土。乐土乐土，爰得我所。”（《硕鼠》）这首诗歌与人们受压迫和剥削的现实主题相关，表达了一种愤怒与抗争的情绪。然而这首诗歌平和而优美的基调却与主题形成了反差，即创作者在写这首诗时有意识地不去直写这件事本身，而是用“硕鼠”和“乐土”意象来暗示和指代。

本文之所以要强调这首诗歌表达上的隐喻性，是因为从抒发内心的情感角度讲，暗示和隐喻并非是必需的。它是诗歌发展到了一定阶段才会出现的艺术要求，即是艺术观念萌醒的标志。为了更好地说明这个问题，我们再看《诗》中的另一首诗歌：“鸿雁于飞，肃肃其羽。之子于征，劬劳于野。爰及矜人，哀此嫠寡。”（《小雅·鸿雁》）这首诗歌的主旨是写一位离家出远门的人，在荒郊野岭里奔波的痛苦。

毫无疑问，这首诗写的是人，人是这首诗歌的主角。但这首诗妙就妙在诗人并不直接从“人”写起，而是把笔触伸向了在天空“肃肃其羽”的“鸿雁”。诗人这番舍近求远的目的，是想借空中的“鸿雁”烘托出在地上跋涉之人的孤独与艰辛。假如单纯从诗歌的功用效果来看，这首诗中即便不出现“鸿雁”的意象，也完全可以把主人公那种离乡之痛表达出来。只是这样一来，这首诗歌的抒情意味和艺术内涵都将会大打折扣。从这个例子可以看出，不直言其事，而是象征、暗喻其事是更高一级的表达，它是为了使一首诗显得更美，更像一门艺术时，才会萌发出来的技法要求——是创作者有意而为之的。显然，《诗》中的诗已经踏上了“艺术”的门槛，即懂得了用“此”来暗示“彼”，用“彼”来牵引“此”，“此”和“彼”经过融合转换而构成诗的道理。

由此可能会带来一个疑问：《诗》时代的创作者是通过何种方法实现这种创作理念的？或者更直接说，诗歌中的那些象征、隐喻式表达技巧是如何完成的？通过观察《鸿雁》一诗可发现，这种技巧的实现借助于蕴含在诗中的两个必不可少的元素，一个是“景”，一个是“情”。“景”与“情”互为搭配、牵引和化生——在天空中奋力飞翔的“雁”之“景”，呼应着在他乡踽踽前行的“人”之“情”，“景”与“情”的相互辉映、贯通，塑造出了这样一幅情景交融、感人至深的意境。

把《诗》中的诗的艺术手法之完成，最终归结到了“景”与“情”的问题上。这是颇有趣味的一件事。因为，一方面“情”与“景”的问题算是中国古代诗学中的老问题了。历代的不少诗学家对此都谈论过，现如今的研究者也继承了古代诗学家们的这一传统，不时调用“情”“景”理论来分析古代诗歌和古代诗学，但另一方面对“景”“情”理论的研究又是断层的，现在几乎没有研究者把“景”“情”理论延伸到《诗》，乃至中国古代诗学的根基中去：研究者们多半把“景”“情”视为是中国古代诗学中的两个重要概念，可没有把它们上升到中国古代诗学理论构建的两块基石的高度来认识。

这样的一种“断层”研究现状是如何形成的？是古代的诗学家从未把“景”“情”理论延伸到《诗》中去？当然不是，刘勰在号称中国第一部具有体系性的文学理论著作《文心雕龙》中就发现了《诗》独特的表达方式，并依据《诗》中的《桃夭》《采薇》《伯兮》《角弓》《草虫》《小星》等诗，阐发出了“情以物迁，辞以情发”^①的创作规律。他所说的“情以物迁”中

① 刘勰《文心雕龙》，周振甫注，北京：人民文学出版社，1981年，第493页。

的“物”，就是指“景”或者“景物”。

由于刘勰在这里只强调了“物”“景物”对“情”的催发，还没有注意到二者在诗歌构成方面所发挥的根基性作用，加之当时的这个表达又是含糊性的，所以这个原本极有价值的线索，即《诗》的艺术构成与“景”“情”之间的关系，就被我们后来的研究者所忽视了。刘勰之后，也不断有古代诗学家，如钟嵘等继续沿着“情以物迁”的思路走，特别是到了明代的谢榛，他把刘勰所说的这种“景”“情”关系更是往前推进了一大步：“作诗本乎情景，孤不自成，两不相背。……景乃诗之媒，情乃诗之胚，合而为诗。”^①如果说刘勰还只是注意到了“情”和“景”的一个侧面，那么此时的谢榛则把“情”和“景”之间相互依赖和转化关系都明确地总结了出来，并将它们推到了诗歌的核心地位，可称之为理论基石。可惜的是，这些诗论家，包括谢榛所谈论的“诗”基本都是笼统意义上的诗，即有时他们也会以《诗》中的“诗”为例，但又不局限于《诗》中的“诗”。这种混杂性又使我们再次错过了把“景”“情”与《诗》的艺术形式联系到一起的机会。

总之，从道理上我们知道“景”与“情”在古典诗学中占据着重要的位置，但是它们重要到什么程度、它们最初所萌发的时间以及表现的形式等都无人探究。当然这个问题过于久远、复杂，溯本求源几乎是不可能的。不过，我们通过对《诗》文本的分析，可以看出这时期的诗已经有了明确的“景”与“情”的概念，即用“景”牵“情”的创作理念已经被人们所普遍接受了。比如说，《诗》中的绝大部分诗都是表现男欢女爱的。照常理，这类诗歌是发自人类内心的，与生命的本能需求紧密相连，因此对其的抒发和吟唱是很容易走向浪漫主义的，毕竟直抒胸臆距离人的自然本性更近。然而《诗》中的情况却并非如此。《诗》中的情诗很多，却极少有直接讴歌、表达爱情的，而是像《鸿雁》一样，通过“景”之“媒”来传递“情”之“胚”——这可算是《诗》的一个表达模式。为了说明这一特点，可以随便列举几例：

“关关雎鸠，在河之洲。窈窕淑女，君子好逑。”（《关雎》）

“采采卷耳，不盈倾筐。嗟我怀人，置彼周行。”（《卷耳》）

“维鹊有巢，维鸠居之。之子于归，百两御之。”（《鹊巢》）

“裳裳者华，其叶湑兮。我覯之子，我心写兮。”（《裳裳者华》）

这几首诗在写法上有一个共同点：写作者们不先讴歌男女之情，而是先描写大自然中的景物，即借动植物之“景”，把诗人要表达的“情”含蓄地牵引出来。如“关关雎鸠，在河之洲”之“景”，是为了引发出后面的“君子”对“淑女”的爱慕之“情”。“采采卷耳，不盈倾筐”，则完全是为那个还走在路上的“心上人”作铺垫；“维鹊有巢，维鸠居之”是为了引发

^① 谢榛《四溟诗话》，陈良运主编《中国历代诗学论著选》，南昌：百花洲文艺出版社，1995年，第683页。

出“女子”要出嫁的幸福心情；盛开的“花”、繁茂的“叶”，是为了表达遇见了“那个人”兴奋、舒畅的心情。

《诗》中这种有规律的，而不是偶尔为之的写法，说明在当时的写诗人中间存在着一个较为通用的诗学观念和表达模式：在描写自我情感和抒发男女之意时，不可以离开大自然这一框架，即一切的情、一切的意都得围绕着大自然中的花草树木，也就是“景”来进行。毫无疑问，写“情”之前先写“景”，即由“景”牵带出“情”。“情”和“景”之间再相互交合，生发出更多的“情”与“景”，这便是暗含在《诗》中的一个非常明显的写作策略。

这种写作策略既不同于直言其事的“赋”，也不同于简单的“比”，它比“赋”和“比”都更为高级。有关这一特点，古代的诗学理论当然也并非完全没有注意到，如《诗大序》就把这种写作策略命名为“兴”。遗憾的是，《诗大序》只是点到为止，并没有沿着艺术手法的思路进一步论证下去。郑玄在《周礼·春官·大师》注中对《诗大序》中提出的“兴”作了进一步的阐释（见《周礼注疏》卷二十三），认为“兴”是“见今之美，嫌于媚谀，取善事以喻劝之”^①。在郑玄的这个论述中，依旧可以看出“兴”是一种艺术表现手法，但其主要论述思路却是集中在“兴”所发挥的作用上，即“取善事以喻劝之”。这样一来，就形成了一个悖论：以景牵情的“兴”明明是艺术表达范畴中的一个概念，但是《诗大序》和郑玄偏偏不谈它的构成特点，相反都沿着讽喻时政，即所表达的思想内容的思路走了。其后的研究者基本也都是围绕着政教讽喻这一轴线来研究“兴”的，这就导致在理论上我们很早就发现了“兴”的踪影——《诗大序》中对“兴”，包括“赋”和“比”艺术手法的总结，就是以《诗》为母本的，但是诗学理论阐释者们却只重思想分析而轻技艺的释说方法，影响了我们对“兴”，其实也就是《诗》的艺术规律的探讨。

总之，在《诗》的时代，人们围绕“诗”的表达已经形成了一个定式，诗歌虽然是一种抒发情感的文体，但这种情感绝非想怎么抒发就可以怎么抒发的，必须得遵循着以景驭情的原理才行。通过分析可以看出，《诗》中的这一创作要求非常重要，它意味着中国诗歌在其肇始时期，有关诗的观念和写作手法就已经确立了起来：首先，诗歌是用来表达情感的，这是诗歌文体上的规定。其次，诗歌也不能任情感随意地流淌，诗人必须要对其有所中和、节制。最后，诗歌的情感节奏，应该听从、顺应于大自然的内在节奏。这其实是对第二条的补充，即诗人对情感的中和、节制也不是随意处置的，应该以大自然的内在韵律为摹本——“情”得踩着“景”的节拍起舞。这一系列的要求，特别是客观景物与人的主观情感之间的契合，意味着双方之间已经搭建起了一个互通往来的对话模式和通道。因此说，《诗》虽然是中国诗歌的肇始之作，但是其创作中已经隐含了一套首尾相连的创作理念。遗憾的是，由于我们一直不肯正视这个问题，从而导致了孔子论《诗》评价的偏颇。

二、孔子论《诗》：伦理之“和”与艺术之“和”

许多研究者都认为孔子论《诗》时，尚无“自觉而明确的文学观念”或“将诗作为文学

^① 陈良运主编《中国历代诗学论著选》，第91—92页。

的一个品种的意识”。^①他对《诗》持有的是以“道德为本位”^②的立场。孔子论《诗》到底有没有把《诗》当成是一个艺术文本？或者说，《诗》中所体现出来的上述那些美学特点，他究竟有没有意识到？这个问题非常关键，关系到如何评价孔子，乃至整个儒家诗学的问题。为了说明问题，还是返回到孔子论《诗》的文本中去。

像其他研究者所指出的一样，孔子面对《诗》时，的确有从社会功用性角度来论述诗歌的倾向，如“诵《诗》三百，授之以政，不达，使于四方，不能专对，虽多，亦奚以为？”^③“不学诗，无以言。”（《论语·季氏》）等，指的都是学《诗》的功用性问题。不过，这绝非孔子对《诗》的全部理解与看法，充其量不过是他切入《诗》中的一个角度，就像我们今天分析一首诗歌或一本诗集时，有时也会从这个层面来解读一下诗歌的。假如不是诚心抱有偏见看待孔子论《诗》这件事，除了能发现他强调《诗》的社会功用作用外，也可以发现其他的一些与文本自身有关的问题。

首先，他窥见了《诗》与大自然之间有着密不可分的关系。在《论语》中，他让学生们钻研《诗》的理由之一，就是读《诗》可以“迩之事父，远之事君；多识于鸟兽草木之名”（《论语·阳货》）。孔子把这样的三种用途并列在一起，说明他并非是纯粹从伦理道德，即功用性的角度来认识《诗》的。除此之外，他也意识到了鸟兽草木在《诗》中有着特殊的意义。或许有人会说，孔子的意思不过是，通过读《诗》可以认识一些草木鸟兽的名称，虽然与道德伦理没有什么联系，可依旧还是属于实用性范畴，与艺术自身并不相关。这种说法有一定的道理，孔子的确没有直接触及草木鸟兽，其实也就是大自然中的万物在诗歌创作中所承担和发挥出来的那种美学调节作用。但一个明显的事实是，大自然在孔子的心目中也绝非普通的草木鸟兽的代称，而是一个具有美学意义的场所。通过下面所列举的这个事例，可以看出“大自然”在孔子那里的地位。据《论语》记载，孔子曾让他的四名弟子分别说出他们心中的志向。两名弟子说将来要去治理国家；一名弟子说要去寺庙当一个“小司仪”；最后一个弟子曾皙说：“莫春者，春服既成，冠者五六人，童子六七人，浴乎沂，风乎舞雩，咏而归。”（《论语·先进》）按照以往我们对孔子的理解，他赞赏和推崇的应该是前两个学生。可事实是，让孔子“喟然叹曰”的“吾与点也”的，却是最不功利的曾皙。

这一事例我想至少可以说明两点。从现实层面来看，孔子并非总是把功利思想置于首位。平素里，尽管他谈论了不少治理国家的大道理，可这并不意味着他鼓励每个人都要直接去从事这项工作。他之所以会反复谈，是因为在他看来，一个理想国家的政治必须得有“仁政”作保障。正是基于这样的认识，他才反复地申诉自己的政治主张，即用谈论的方式来对统治者施加影响。用今天的话讲，他的言行颇有些类似于公共知识分子。从艺术的层面来讲，说明大自然在孔子眼中已经脱离了其自然本性，上升到了哲学、美学层面。假若单纯从玩耍的角度来理解曾皙的志向，是没有什么深刻含义的，无非就是在暮春时节去野外游山逛水罢了。然而，如果把这种亲近山水的行为置放于天人合一

① 霍松林主编《中国诗论史》（上册），合肥：黄山书社，2007年，第30页。

② 童庆炳《中华古代文论的现代阐释》，北京：中国人民大学出版社，2010年，第16页。

③ 杨伯峻、杨逢彬注译《论语》，长沙：岳麓书社，2000年，第118页。以下引用的《论语》均出自同一版本，不再另外注明。

的价值框架中来考虑,即人原本就是自然之子,最终应该回归到自然中去的话,其意义就大不一样了。

很显然,孔子对曾皙志向的肯定,不是现实生活层面上的肯定,而是艺术化人生的肯定。这意味着孔子或者说孔子那个时代已经懂得把大自然作为审美对象,而且这种审美对象已超越了那种被审视、被观赏的初级阶段,而进入了高度人格化,即自然与人生已经互溶、贯通为一体的阶段。事实也的确如此,孔子在《论语》中就曾直接说过“知者乐水,仁者乐山”的话。既然有这样的一个前提,就足可证明孔子对存在于《诗》中的那套“情”“景”互通的关系模式是完全可以体悟到的。这一点从他对《诗》的艺术把握和总结上也能看得出来,这就是要接下来谈论的第二个问题。

孔子论《诗》讲究一个“和”字。“乐而不淫,哀而不伤。”(《论语·八佾》)、“过犹不及”(《论语·先进》),强调的都是“和”之美。以往人们对孔子所说的这种“美”大都是从思想层面上加以评说的,即注意力集中在对统治阶级的批评要含蓄和节制的层面上,而对其所隐含的美学方面的要求没有予以重视。有了对《诗》的分析作铺垫,可以说孔子所彰扬的这种“和”之美是顺理成章的一件事,它与《诗》中所表现出来的那种以景取情、含而不露的美学观是非常合辙的。这说明“和”之美,即“中庸”之美,并非孔子为了维护封建秩序而特意发明出来的,而不过是那个时代所流行和公认的一种美学风尚而已。

可惜的是,我们把孔子所说的“和”之美给过于意识形态化了,以至于把其美学上的主张与其政治上的要求完全混为一体,而忽略了“和”在孔子那里是有着双重含义的:思想要“和”,无论什么事都不能走极端——这可算是伦理之“和”;语言和艺术手法也必须得“和”——这是艺术之“和”。由于我们以往只注意到了“和”的第一层含义,忽略了“和”的第二层含义,从而导致了孔子的一些言论无法解释得通。譬如不少从事《诗》研究的人一直都有一个困惑:孔子论《诗》明明讲究温柔敦厚,以“和”为上,而且在《论语》中也公开说了“放郑声,远佞人。郑声淫,佞人殆”(《论语·卫灵公》)。可他为何又把“郑诗”收入《诗》中来,而且数量还不少,竟有21首之多?尤其令人费解的是,他还给这些诗间接地定了性:“《诗》、《书》、执礼,皆雅言也。”(《论语·述而》)既然《诗》中的诗都是“雅言”,那么收在《诗》里的“郑诗”自然也就是“雅言”了。有些研究者们解释不了孔子的这种自相矛盾,便对孔子“删诗”之说,也就是编订《诗》之说提出了怀疑。其实,如果换一种思维方式,也就不存在什么不解了。

孔子所批评的“郑诗”多半都是爱情诗,诚如前文中所说,《诗》中的绝大多数诗,都是与情爱割舍不开的。孔子本人所最为欣赏的《关雎》,就是一首典型的“君子”向“淑女”求欢之作。可见,孔子不待见“郑诗”,并非是因为这些诗描写了爱情,即爱情题材本身并非“放”和“淫”的根源。那问题出在了哪里?如果题材和主题思想都没有问题的话,那有问题的也就只能是诗歌的表达手法了。那就让我们看一下“郑诗”是如何来表达爱情的:

“彼狡童兮,不与我言兮。维子之故,使我不能餐兮。”(《狡童》)

“子惠思我,褰裳涉溱。子不我思,岂无他人?狂童之狂也且!”(《褰裳》)

“遵大路兮，掺执子之袂兮，无我恶兮，不夷故也！”（《遵大路》）

这些诗与前面所列举的诗一样，也都是咏叹爱情的，但是其抒发情感的方式却有着明显的不同：前面那些爱情诗中的“情”都是缘于“景”且受制于“景”的。也就是说，诗人不是想怎么抒发情感就能怎么抒发情感，诗人的“情”必须得通过某个“景”来承载或传达。无疑，“景”在这里充当了“情”的孕育体和调节器。正因为有它的存在，才使“情”摇曳出万般风情。相比之下，“郑诗”则没有这么复杂，它们在写作时根本不考虑“景”的问题，一上来就直奔“情”而去，即毫无遮拦、直抒胸臆地抒发内心的情感。如《狡童》一诗，就是让一位女子直抒胸臆地来埋怨美貌的小哥哥不与她说话，害得她连饭都吃不下；《褰裳》更为大胆，诗歌中的女子直接对男子喊话：如果你想念我的话，就赶快提着衣襟过河来；如果你不思念我的话，我岂无其他的男人来爱？《遵大路》一诗更是令人觉得过于直白，一对情人沿着大路走，其中的一个拉着另一个的衣服袖子说：你这一走不许忘了我，可不许断了咱俩的这份老交情。

热情奔放、无拘无束，甚至在诗歌中直接地插科打诨、打情骂俏，是“郑诗”的主要风格。需要说明的是，说“郑诗”不考虑“景”，并不是说它们的这些诗歌中不涉及“景”，而是说“景”在这些诗歌中并不承担着孕育体和调节器的作用。我们可以看一首名为《溱洧》的诗：

“溱与洧，方涣涣兮。士与女，方秉兰兮。女曰观乎？士曰既且。且往观乎？洧之外，洵訏于且乐。维士与女，伊其相谑，赠之以勺药。”

这是一首典型的爱情诗。描写了正在河边游玩的一对青年男女相互调笑、嬉戏的浪漫场景：河里的水荡漾着，温煦的风轻轻地刮着，他们兴高采烈地相互逗趣，玩得不亦乐乎，最后还送芍药花互诉衷肠。从诗歌中不难看出，这里的“景”一点也不少，“溱”和“洧”指两条河流；“兰”指兰草；“勺药”指芍药花。毫无疑问，“郑诗”如其他诸侯国的诗歌一样，也是离不开“鸟兽草木”的衬托的。区别就在于，“郑国”诗歌中的“景”就是“景”，它非但不承担着对“情”的中和、制约作用，相反，它的出现和存在都是为了使“情”抒发得更加炙热和浪漫。由于孔子从根本上并不反对咏歌爱情，所以他就把这些同样也是讴歌爱情的“郑诗”收到了《诗》中来，并坦然曰：“《诗》三百，一言以蔽之，曰：‘思无邪。’”（《论语·为政》）

基于对孔子的理解，可以推想在现实生活中孔子对爱情的表达一定会有所要求的，因为他是一位处处讲究“礼”，也就是规矩的人，但是具体到诗歌艺术中，他并不认为人的自然情感有“邪”“正”之分，只要是真实、感人，哪怕是畅快淋漓，甚至放荡不羁，也应该是合理的。他对“郑诗”的肯定就是基于这样的一种认识。这一事件本身——孔子能把并不符合其道德规范的诗，收编到《诗》中来，也表明孔子把真实的生活与艺术作品之间的界限是分得很清楚的，不会用前者否定和取代后者。不过，也需要承认，孔子虽然在理性上能够理解和接受这类诗，但这些诗终究不那么符合他的欣赏口味。这容易理解，孔子发自内心所欣赏的美，毕竟是“和”，也就是“中庸”之美，正如他说：“中庸之为德也，其至矣乎？”（《论语·雍也》）。这种“和”之美落实到诗歌艺术中，就是强调内容与形式的完美统一。用孔子的话说：“质

胜文则野，文胜质则史，文质彬彬，然后君子。”（《论语·雍也》）

“郑诗”的弊端就在于“质”压过了“文”，所以就显得有些过于“野”。这对任何事都追求尽善尽美的孔子来说，自然算是不少的缺憾。他的这种复杂心情，可以用其在论《韶》和《武》两部乐曲所说的话来表达：“《韶》，‘尽美矣，又尽善也’。谓《武》，‘尽美矣，未尽善也’。”（《论语·八佾》）《韶》是又美又好的，而《武》美是美极了，可就是不够那么完善。“郑诗”在孔子的眼中也是如此，美则美，就是美得太招摇和过分了。因此，他才又会对弟子说“放郑声”“恶郑声之乱雅乐也”（《论语·阳货》）之类的话，其目的是向学生指出这类诗歌中存在的不足。

总之，孔子说“郑声淫”“乱雅乐”等，并不意味着孔子对这类诗歌痛恨欲绝，进而逐之，相反他也肯定这类诗歌的价值。只是在肯定之余，又指出其过于直露的表达方式不那么符合当时的“和”之审美规范。从孔子对这类诗歌的处理方式上可以看出，在《诗》的时代，诗歌创作的手法也不止一种，除了有所论述的那种以景驭情的“正宗”表达方式外，也有像“郑诗”这样的逆时代潮流或者说超前性的“旁门左道”。孔子的了不起之处在于他欣赏、赞美的是体现了“和”之美的那种诗歌，可对超越出时代审美尺度的“不和”之诗也能持宽容态度。

三、“道”与“德”：“和”之审美观念的哲学根基

从《诗》的创作状况和孔子论《诗》中可以看出，中国最早的诗学理念就是一种“和”或者“中和”的观念，^①这是没有什么悬念的了。在此基础上需要进一步思考的是，这种“和”之思想，特别是通过与大自然的草木鸟兽相互融合、调节得以实现的艺术创作手法之“和”，是如何形成的？

要回答好这个问题有些难度。难度在于以往我们都是把《诗》和孔子论《诗》，实际也就是儒家诗学的根基，主要设定在了现实主义的理论框架中。而所谓现实主义又并非中国文化的产物，而是在20世纪初期才由西方社会引进的一个外来概念。尽管谁也没有明说，可经过这样一番嫁接与转换，就意味着儒家诗学与整个中国文化的哲学基础，即在《易》的基础上发展起来的道家哲学是没有什么必然联系的。这个推论无疑有些偏颇，可这种偏颇性自始至终就存在于中国诗学的研究中。具体说，当我们笼统地提起中国诗学的哲学基础时，不会有人否定它与道家哲学的关系。可一旦具体到实际研究中，中国的诗学理论一下子就被分成了两块，一块是与道家哲学有关系的诗学理论——道家诗学；另一块就是游离于道家哲学之外的儒家诗学。这倒不是说研究者们决然不承认儒家诗学中也有道家哲学的影子，而是说研究者们承认的只是儒释道互补的这样一种态势，而并不承认儒家诗学与道家哲学有着直接而必然的逻辑关系。

当然，作为一种学术观点，即不把儒家诗学与道家哲学联系到一起，而是另寻精神渊

^① 本文所说的这种“和”，与以往绝大多数研究者所总结出来的那种“和”是不同的：以往研究者通过“和”这一概念，大多发现的是“和”与“儒家诗教”的关系，即凸显的主要是“和”的政治教化功能。而本文所强调的“和”，既是指思想内容之“和”，又是指艺术手法之“和”。

源,是完全可以的,但问题在于,我们一直都是把儒家诗学,而非道家诗学视为“我国两千多年正统诗论的发端”^①,并贯穿了中国诗学整个发展根基的一个诗学流派。也就是说,我们一方面把儒家诗学奉为中国“正统诗论的发端”,一方面又把它与中国的正统哲学——道家哲学割裂开来。其结果就导致了,中国的正统诗论与中国的正统哲学不能合拢到一起。这一悖论的产生说明什么?说明我们长期以来把儒家诗学从道家哲学中抽绎出来的研究理路是经不起推敲的。事实上,儒家诗学像道家诗学一样,也是由道家哲学孕育出来的。表面看,与道家诗学的超凡脱俗相比,儒家诗学的确有着明显的世俗情怀。如孔子在谈论《诗》时,注意彰显的是“仁”“慈”和“君子”这些特质。这除了以人喻物,即用这些词来表示诗的品质之外,孔子也希望通过《诗》的熏陶,人们都能变成道德完善、行为优美的“社会人”。相比之下,老子和庄子不像孔子这么夹缠,他们关心的就是“人”如何从社会这个群体中挣脱出来,沿着自我的天然个性发展,成为一名来去自由的闲云野鹤。所以,老子要提倡“绝圣弃智”“绝学无忧”。一个强调规范,一个反对规范,从这个角度看,二者的区别不可谓不大。但这种区别非但不是截然对立,相反,双方在其深层又是可以互为兼容和补充的。譬如把自由向来看得高于一切的庄子,理应对儒家的观点持坚决反对态度才符合逻辑。然而事实却远非这样简单。庄子在《天下》篇中曾说过这样一番话:“以仁为恩,以义为礼,以礼为行,以乐为和,熏然慈仁,谓之君子。”^②出现在这里的“仁”“义”“礼”“乐”“慈仁”“君子”,不都是儒家所倡导的概念范畴?身为道家的庄子穿插进儒家思想中来,并非是一件不好解释的事。老子也同样如此,他的《道德经》中的“道德”二字,也正是儒家思想体系中的关键词。

不但道家思想中有儒家的思想观念,就是儒家的思想中也有着不少道家的精髓。如在我们的理解中,儒家思想主要导向的是君子自强不息的精神,即应该是阳刚、向上的,然而《说文解字》对儒家的“儒”解释是:“儒,柔也。”而“柔”的精神恰恰是道家所崇尚的精神,《道德经》中所说的“上善若水”^③指的就是这个意思。而且,孔子在学生面前也多次流露出要归隐的思想:“天下有道则见,无道则隐。”(《论语·泰伯》)“道不行,乘桴浮于海。”(《论语·公冶长》)无疑,这些话放到老子的《道德经》、庄子的《逍遥游》中也是没有任何隔阂的。

儒、道两家这种你中有我,我中有你的夹缠特性不是偶然的,是由它们所共同信奉的哲学基础所决定的。这个哲学基础就是在《易》基础上发展、壮大起来的那个“道”文化。换句话说,宇宙间的万事万物都必须得服膺、归顺于“道”,这不但是中国哲学的一个最基本的宗旨,而且也是中国文化和诗学的一个逻辑起点。不但道家信奉于此,就是儒家从本质上说也没有背离“道”的精神,甚至连其政治学说理念也都是沿着“道”的轨迹构建起来的。如儒家学说中最著名的大儒之一董仲舒就曾提出过“天人感应”和“大一统”论。这两个理论在后来的实践中效果如何暂且不谈,但这两个理论的初衷都是要求统治者在治理国家和人民时,不能随心所欲地想如何就如何,必须得按照天地常理来施政,正如他

① 霍松林主编《中国诗论史》(上册),第30页。

② 庄周《南华经》,仲兆环等注译,合肥:安徽人民出版社,1994年,第508页。

③ 陈鼓应《老子注译及评价》,北京:中华书局,1984年,第89页。