

shisaoshi xueyuyi shu

上海古籍出版社
shanghai古籍出版社

诗骚诗学与艺术

潘啸龙 蒋立甫 / 著

shisaoshi xueyuyi shu

shisaoshixueyuyishu

上海古籍出版社
shanghaijichubanshe

诗骚诗学与艺术

潘啸龙 蒋立甫 / 著

shisaoshixueyuyishu

图书在版编目(CIP)数据

诗骚诗学与艺术 / 潘啸龙, 蒋立甫著. — 上海: 上海古籍出版社, 2004. 5

ISBN 7—5325—3681—5

I. 诗... II. ①潘... ②蒋... III. ①诗经—文学研究—文集
②楚辞—文学研究—文集 IV. I207.22—53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2004)第 019847 号

诗骚诗学与艺术

潘啸龙 蒋立甫 著

世纪出版集团 出版、发行
上海古籍出版社

(上海瑞金二路 272 号 邮政编码 200020)

(1) 网址: www.guji.com.cn

(2) E-mail: guji1@guji.com.cn

(3) 易文网网址: www.ewen.cc

新华书店上海发行所发行经销 上海古籍印刷厂印刷

开本 850×1156 1/32 印张 9.375 插页 2 字数 224,000

2004 年 5 月第 1 版 2004 年 5 月第 1 次印刷

ISBN 7—5325—3681—5

I·1689 定价: 20.00 元

如有质量问题, 请与承印厂联系 T: 64063949

目 录

“诗骚”诗学思想四论	(1)
------------------	-------

- 一、“言志”与“缘情”——诗、骚所体认的诗之功用
- 二、“中和”与“激切”——诗、骚所兼有的审美取向
- 三、“含蓄”与“明快”——诗、骚所并用的表现方式
- 四、“虚静”与“骚动”——诗、骚所印证的创作心境

《何人斯》之本义与《孔子诗论》的评述	(27)
--------------------------	--------

- 一、孔子所评非《召南·殷其雷》
- 二、《小雅·何人斯》本义探微
- 三、孔子对《何人斯》评述浅释

略论《诗经》的“赋”法	(36)
-------------------	--------

- 一、《诗经》“赋”法的主要特征
- 二、“国风”“赋”法的多方面成就
- 三、《诗经》“赋”法“浅露”吗

《诗经》抒情人称研究	(48)
------------------	--------

- 一、“自我”直接介入外在情境——《诗经》的第一人称抒情方式
- 二、“自我”隐藏在外在情景背后——《诗经》的第三人称抒情方式
- 三、抒情主体的几种特殊变化——《诗经》抒情的“第二人称”及其他

风诗含蓄美论析	(72)
---------------	--------

虚实相生——言此意彼——言外见意——

欲言还止——妙在无理——化景为情——意蕴朦胧	
《诗经》中“天”“帝”名义述考	(86)
论欧阳修对《诗经》的文学研究	(97)
谈戴震的《诗经》研究	(110)
《离骚》“结构”研究论略	(120)
一、文章学的结构分析——“两个主题旋律”说及 “一个中心链条”说	
二、楚辞学的结构分析——《离骚》的“二段式结 构”说	
三、民俗学的结构分析——“巫事活动形式”构 成说	
四、审美形态学的结构分析——《离骚》的“悲剧 结构”说	
《九歌》“代拟”艺术研究	(144)
一、“代拟”方式的探讨	
二、“代拟”方式的开创——《诗经》的“代拟”抒情	
三、《九歌》“代拟”的缘起	
四、精妙动人的《九歌》“代拟”艺术	
《天问》的渊源与艺术	(166)
一、庙堂壁画——《天问》诞生的远背景考察	
二、“问天”形式的由来和《天问》的非宗教性质	
三、奇气纵横的《天问》问难艺术	
情感迷乱中的悲愤问难——论《天问》的抒愤特点	(186)
论屈赋抒写心灵冲突的三种对话方式	(194)
一、人我对话——超俗之我与世俗之我的对峙	
二、自我对话——迷茫之我向清明之我的叩问	
三、神我对话——情感之我和理智之我的纠缠	

论屈赋情感宣泄的“托游”方式	(207)
一、“托游”的缘起和三种形式	
二、不同“托游”境界的创造及其抒情效果	
三、屈赋“托游”方式对后世的影响	
关于《招魂》研究的几个问题	(221)
一、先秦“复”礼是庶其“复生”还是安其“亡魂”?	
二、《招魂》所招是客死于秦的“楚怀王死魂”吗?	
三、《招魂》的开头所述,能证明作者是屈原吗?	
评楚辞研究中的“图腾”说	(239)
一、莫衷一是的楚族“图腾”探寻	
二、时代错位的屈赋“意蕴”演绎	
三、余论:拨去楚辞研究的“图腾”迷雾	
浅论文学作品的“多义性”	(258)
 [附录] 挑战与超越——谈谈我的楚辞研究	 (276)
 主要参考书目	 (287)
 后记	 (292)

“诗骚”诗学思想四论

对中国古代诗学思想的考察和探讨,人们往往以古代诗论家的著述或言论为重点,这无疑是一条重要途径。不过,我们也可以改换一种选择,而将古代诗人自己的看法及其诗作本身作为考察、探讨的重点,或许可以从创作主体的实践层面上,提供一个参照和检验的系统。正如卫姆塞特·布鲁克斯所说:“自始以来的诗人,多喜欢谈论自己的作品,把文学见解写入自己的诗篇。所以,人类自有了诗歌,雏型的文学理论便相偕出现。”^①将作诗人及其作品所体现的诗学见解和经验,与诗论家的阐释和总结联系起来考察,不仅可丰富其诗学思想之内涵,而且可以匡正诗论家研究中可能出现的某些偏颇或失误。本文的考察,即想以中国古代诗歌的光辉源头——“诗”、“骚”为对象,探讨一下它们在创作中所体现的某些诗学思想,并对古代诗学研究中的有关论断提出一些不同的看法。

一、“言志”与“缘情”——诗、骚所 体认的诗之功用

自从诗歌产生以后,人们似乎就开始了“诗究竟为什么而

^① 作者所著《西洋文学批评史》,此转引自王运熙、顾易生主编之《中国文学批评通史》壹卷,上海古籍出版社1996年版,26—27页。

作”的理论追问,它因此也成了中国古代诗学所面对和回答的第一个重大课题。这个回答以《尚书·尧典》的“诗言志”说最为简约和权威,朱自清先生甚至称它为中国诗论的“开山的纲领”^①,但在阐释这个纲领的“言志”内涵时,朱氏却引用春秋时期的“赋诗言志”、作诗以讽实例,以及《诗经》中作诗者明确标示的“谏”、“刺”、“讯”、“告”之意,而断言这种“言志”其实“是与政治、教化分不开的”,并认为这与西晋陆机《文赋》提出的“诗缘情而绮靡”说对应,体现了两种不同的文学“标准”或“尺度”:“‘言志’其实就是‘载道’,与‘缘情’大不相同(引文中重点号为笔者所加,下同)。陆机实在是用了新的尺度。”^②至于《诗经》,虽也有“一半是‘缘情’之作”,但“乐工保存它们却只为了它们的声调,为了它们可以供歌唱。那时代是还没有‘诗缘情’的自觉的”^③。

先秦时代的人们作诗,是否还根本没有“诗缘情”的自觉?先秦时代“诗言志”的诗学思想,是否只与“政治、教化”相联系,而根本未包含“缘情”的内涵?要回答这些问题,我们恐怕不能只从春秋时代政治、外交上的赋诗、用诗实例着眼,而应该更多从诗歌创作的客观实践作深入的考察。因为那个时代政治、外交场合的赋诗和用诗,本身就受到实际交流目的之限制,而使其“言志”内涵偏向于“政治、教化”方面。但这决不等于说,当时的诗人只是为了政治、教化的需要而作诗的。

诚然,在《诗经》中确实存在着许多直接为政治、教化而作

① 《朱自清古典文学论文集》上册,上海古籍出版社1981年版,190页。

② 《朱自清古典文学论文集》上册,6页。

③ 《朱自清古典文学论文集》上册,202页。

的诗歌。所谓“祀，国之大节也；而节，政之所成也”^①，《诗经》的“周颂”、“商颂”和“鲁颂”，就都是为着宗庙祭祀而作的政治、教化诗。在“大小雅”中，更有大量歌咏朝觐、宴饮、征伐、狩猎、婚姻的诗作，一边称颂着天子、王公的威仪德行，一边表现着赫赫王朝的“礼乐”、“文章”；当然也与政治、教化结了解不解之缘。特别是产生于西周后期的一批讽喻诗，作诗人更在诗中大声疾呼“王欲玉女，是用大谏”（《大雅·民劳》）、“犹之未远，是用大谏”（《大雅·板》）、“寺人孟子，作为此诗。凡百君子，敬而听之”（《小雅·巷伯》）、“君子作歌，维以告哀”（《小雅·四月》），均直接表明了其所以作诗的政治讽谏之意。至于战国诗人屈原所作的“楚骚”，由于诗人自身在楚国政坛上所处的重要辅臣地位，以及“遭谗放逐”的不幸遭际，故除了直接为沅湘民间的“俗人祭祀之礼”改作的《九歌》外，几乎每一篇诗作都带有鲜明的政治倾向。屈原是一位博闻强志的诗人，他当然熟悉西周以来有关“诗言志”的诗论“纲领”，而且在自己的诗作中也多次表明：“恐情志之不信兮，故重著以自明”（《九章·惜诵》）、“介眇志之所惑兮，窃赋诗之所明”（《九章·悲回风》）——可见他所奉行的“言志”，正包含着抒写“政治”情志的内涵。

但这只是问题的一个侧面。《诗经》、“楚骚”所体认的“言志”内涵，除了与政治、教化有关外，还有同样值得注意的另一侧面，即后来的《毛诗序》所指出的“吟咏情性”的意旨。

黑格尔曾经指出，抒情诗是“愉悦或痛苦的心情的自由流露，有了这种心情，就要把它歌唱出来，心里才舒服”^②。这大抵

① 郭国义等《国语译注》，上海古籍出版社1994年版，126页。

② 朱光潜译黑格尔《美学》第3卷下册，商务印书馆1981年版，212页。

是人类咏唱歌诗的共同需要。从中国古代诗歌的发生、发展历史看,创作诗歌以舒泄内心的哀乐之情,远早于抒写“政治、教化”之意的诗作。被称为“实始作为南音”的《候人歌》,据传即产生于“诗言志”说发生的舜禹时代:“禹行功,见涂山之女。禹未之遇而巡省南土。涂山氏之女乃令其妾候禹于涂山之阳,女乃作歌,歌曰:‘候人兮猗。’”^①这首歌诗即纯为“缘情”之作,与所谓的政治、教化并无关系。而到了《诗经》时代,这类与政治、教化没有直接关联的“缘情”之作,可以说在《诗经》特别是“十五国风”中已俯拾皆是,以至于连朱自清先生也承认,它们几乎占了《诗经》的“一半”。

有“缘情”诗歌的大量创造,就必有“缘情”作诗思想的逐渐“自觉”。我们当然无法断言,夏禹时代“涂山之女”的作歌,就已有“缘情”的自觉思想。但到了《诗经》出现的春秋时代,还断言“那时代是还没有‘诗缘情’的自觉的”,就显得过于偏执了。我们根本不能设想,那在“诗三百”的第一篇《关雎》中,反复抒写“窈窕淑女,寤寐求之”,以至为“求之不得”而彻夜“辗转反侧”的“君子”,居然还不自觉他之作歌,乃出于舒泄失恋痛苦之情的需要。我们当然也不能设想,那在《唐风·葛生》中怆然泣歌“角枕粲兮,锦衾烂兮。予美亡此,谁与独旦”的凄苦妻子,居然还没有“缘情”悼亡的作歌之“自觉”!最有力的证据,还不如让当时的作诗人自己来提供:《召南·江有汜》有“江有沔,之子归,不我过。不我过,其啸也歌”一节。据闻一多考证,此诗“诗人盖以江水之别出而为汜为渚为沔,喻夫德之不专”,并解“其啸也歌”句为“谓忧伤之情,发为歌啸”,“啸歌者即号歌,谓

① 《吕氏春秋·音初》,上海古籍出版社1986年版《二十二子》,646页。

哭而有言，其言又有节调也”^①。依此解说，则《江有汜》之作诗人（即弃妇）自己就明白揭示了她之所以作为此歌，乃在于抒泻其无端被弃的“忧伤之情”。再看《小雅·四牡》。现代的研究者多以此诗为迫于“王事”而颠沛道路的行役者之歌。诗之结句曰：“是用作歌，将母来谗。”毛传：“谗，念也。”^②是作诗人又明确吐露，他是因为“王事靡盬，不遑将父（母）”，抑制不住对父母的思念忧情，而歌咏此诗的。此外还有《小雅·何人斯》。旧说多依“毛序”定此诗为“苏公刺暴公”的“绝交”之作，其实不正确。闻一多指出“《小雅·何人斯》篇亦女子之词”，诗中“以飘风喻男子之无情也”^③，较合此诗本义。此诗结句也直接告诉了女主人公作歌的意图：“作此好歌，以极反侧。”“好歌”者，男女情爱之歌也；“反侧”即《关雎》“悠哉悠哉，辗转反侧”之意。联系全诗内容可知，女主人公因为早已被摒弃别室而难见其夫，陷入了“壹者之来，云何其盱”的绝望和痛苦之中，才唱出了这首抒泻婚姻失败之情的哀伤之歌，以捱过彻夜难眠的“反侧”。则此诗之为“缘情”而作，其“自觉”程度在结句的告白中，更已表露无遗。至于战国时代诗人屈原的“缘情”作诗，恐怕已用不着多加举证：他所创作的《离骚》、《天问》、《九章》诸诗，既表现着鲜明的政治讽喻倾向，同时又显现着舒泄愤懑的“缘情”自觉，有了他自己在《惜诵》中“惜诵以致愍兮，发愤以抒情”，以及《抽思》中“道思作颂，聊以自救兮”的凄怆呼告，难道还有什么怀

① 闻一多《古典新义》上册，（北京）古籍出版社 1956 年版，96 页、154 页。

② 《十三经注疏》上册《毛诗正义》，1980 年版中华书局影印本，406 页。

③ 闻一多《古典新义》上册，175 页。

疑吗?

这样看来,先秦时代诗、骚所显示并体认的“诗言志”思想,不仅有着抒写“政治”情志的内涵,而且包含着“缘情”作歌、“吟咏情性”的自觉。其间并不存在只讲“政治、教化”,而不重“缘情”作诗的偏狭。正因为这样,即使到了竭力强调诗之政治、教化功能的汉代,儒者们在解说“诗言志”的涵义时,也依然将“志”与“情”、“意”联系起来,指明了“哀乐之心感而歌咏之声发”、“感于哀乐,缘事而发”的特点^①。这样的阐释,无疑是符合“诗言志”之古义的。现代某些古代诗学的研究者,鉴于封建专制时代总是强调诗歌创作为“政治、教化”服务,从而钳制了人们的自由创造精神,便以为先秦时代的“诗言志”,是只讲政治教化而不讲“吟咏情性”的。这种将“诗缘情”之内涵,从“诗言志”的开山纲领中剔除出来,并将之与“诗言志”对立起来的判断,既不符合先秦时代“诗、骚”所体现的作诗思想,也不符合“去古未远”的汉代儒者对“诗言志”内涵的具体阐释,显然只是一种似是而非的误解。

与这种误解相联系的,还有另一种较为普遍的看法,即以为歌诗之创作只有摆脱与“政治、教化”的关系,才是“缘情的、审美的”;倘非如此,歌诗的审美价值就一定会受到损害。

将这种看法放到“诗、骚”创作的实践中去检验,人们将会发现,它同样是偏颇和似是而非的。因为歌诗之创作,虽然多由作诗人内心“哀乐”之情的感发而促成,但触动这种“哀乐”之情的,毕竟还是作诗人所处的社会生活状况。只要社会生活的状况还与一定的“政治、教化”秩序相联系,则歌诗所表现的“哀乐”之情,就很难

^① 班固《汉书·艺文志》,上海古籍出版社等1986年版《二十五史》第1册,528页、531页。

完全摆脱政治、教化的内容。诗歌的是否具有审美价值,并不在于它们内容上是否与政治、教化相关,而在于它们艺术表现上的是否真挚动人。《王风·采葛》“一日不见,如三岁兮”的感人咏唱,固然未与政治、教化相关;但《齐风·南山》的“取妻如之何?匪媒不得”的“教化”之语,却并未减损此诗讽刺齐襄公的情韵。《周颂·敬之》谆谆自戒的“日就月将,学有缉熙于光明”,至今读来仍给人以深长的启迪;《小雅·采薇》表现征戍生涯的“昔我往矣,杨柳依依;今我来思,雨雪霏霏”,不正因为抒写了与个人命运相关的“政治”生活,而更见得沉郁感人?屈原那“奇文蔚起”的抒情长诗《离骚》,如果不是紧密联系着自身的政治遭际,而表现了“虽体解吾犹未变兮,岂余心之可惩”的道德人格和恋国深情,难道能长久震撼两千余年的中国诗坛?

美国学者沃伦曾经指出:“某些较早的‘纯文学’的提倡者出于改革的热情,把小说或诗中仅有的一些道德或社会思想与‘说教的异端’等同起来。但是,如果思想和人物、背景等一样是作为材料而成为文学作品的必要的构成成分,那它就不会对文学造成损害。”^①苏珊·朗格在批评穆尔将“倾向事物、信仰和原则的态度,以及所有一般的议论”,包括在诗中表现作者的某种“道德关注”,均“视为不纯”而排斥的“纯诗”说时,也明确指出:“禁止诗人进行严肃的思考(笔者注:此指对社会政治、道德问题的考虑和关注),就要割去一整块诗歌创作的领地——深刻的、不幸的感情的表现”;“穆尔所提出的作好诗标准的‘纯诗’,把全世界历代伟大抒情诗歌的大多数划入了劣诗。”^②令

① 韦勒克、沃伦《文学理论》,三联书店1984年版,273页。

② 苏珊·朗格《情感与形式》,中国社会科学出版社1988年版,295—296页。

我们感到欣慰的是,处在我国诗歌创作源头上的“诗、骚”所体认的诗学思想,却没有这种偏颇:它们既未否定“缘情”作诗、“吟咏情性”的自由,也未割断“言情”与政治、教化的联系,从而显现了“诗言志”这一诗学“开山纲领”海纳百川的气象。

二、“中和”与“激切”——诗、骚所兼有的审美取向

说到中国古代诗歌的审美取向,人们都不会忘记孔子评论《诗经》的两句名言:“《关雎》乐而不淫,哀而不伤”、“《诗》三百,一言以蔽之,曰:‘思无邪’。”^①按照后儒的解说,孔子的这些评述,实际上提出了诗、乐情感表现上的最高原则,即“致中和”思想。所谓“乐不至淫,哀不至伤,言其和也”^②,所谓“论功颂德,止僻防邪,大抵皆归于正”^③,用《诗大序》的话说,其实就是“发乎情,止乎礼义”七字而已。现代的美学研究者,则将它总结为儒家提倡的一大审美理想,即“中和之美”。这种有节制的情感表现规范,与孔子在其他场合提出的“温柔敦厚”的“诗教”说,后来几乎成了中国古代诗学思想的圭臬,而为大多诗论家所津津乐道。由此也令现代有些诗学研究者产生了某种错觉,以为先秦时代的诗歌,只是尊奉“乐而不淫,哀而不伤”规范创作的,先秦诗歌的审美取向,似乎就只有“中和之美”这一种。

事实是否如此呢?我们还是从“诗、骚”创作的客观实际进

① 分见《论语》之《八佾》、《为政》。

② 《十三经注疏·论语注疏》引孔安国注。中华书局1980年影印版,2468页。

③ 同上所引书2461页邢昺疏。

行考察。在具体考察之前,尚有一点先须说明:从《尚书·尧典》在提出“诗言志”说的同时,还强调了歌乐的“直而温,宽而栗,刚而无虐,简而无傲”以及“八音克谐”、“神人以和”的要求看,中国古代的诗学思想,早在《诗经》以前,大抵已有了对“温”“宽”、“和”“谐”的有意识追求。而传为帝舜与皋陶相续所作“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”^①之歌诗,无论是颂是戒,确实也都宽谐、温和,体现了上述表现要求。

到了《诗经》时代,与周公的“制礼作乐”相适应,周初的庙堂之歌(《周颂》),天子诸侯的朝会、宴乐之诗,当然更遵循着“神人以和”、君臣相谐的礼义,表现着“乐而不淫,哀而不伤”的适度。例如《周颂·闵予小子》,其抒成王在武王新丧中的继位之情,正以“遭家不造,嬛嬛在疚。於乎皇考,永世克孝”之语,吐露着虽然悲痛却又颇有节制的哀情。《大雅·既醉》描述太平之世成王与群臣的宴乐,在“既醉以酒,尔肴既将”的大快朵颐中,也依然保持着“朋友攸摄”、“威仪孔时”的自制。如果说《周颂》、《大雅》的抒情,多有对“发乎情,止乎礼义”要求的较自觉遵守的话,在“十五国风”中,则有着虽未必全都自觉,却也符合“中和”要求的颇多实例。表现欢乐者如《郑风·将仲子》,虽然满心期盼着与心上人的私会,却又担心着对方“逾墙”、“折桑”的有违礼义,而再三地叮咛着“仲子”小心克制;《唐风·蟋蟀》在时光流逝中抒写及时行乐之思(“今我不乐,日月其除”),同时又自敬自戒“无已大康,职思其居。好乐无荒,良士瞿瞿”。这样的情感表现,无疑是“乐而不淫”,把握着一定的“礼义”尺度的。表现哀伤的如《王风·君子于役》,虽然“君子”之征役已

^① 《十三经注疏》上册,《尚书正义·益稷》,144页。

“不日不月”、无有归期，但妻子的忧伤却只用了“如之何勿思”一句倾吐，最终归结到“君子于役，苟无饥渴”的深挚祈愿；《邶风·谷风》的女主人公，分明已沦于被丈夫遗弃的境地，但在回忆所受“有洸有溃，既诒我肆”的虐待时，依然期望着丈夫的改悔，甚至哀哀地企求着“德音莫违，及尔同死”。这样的悲情抒写，当然也是委婉有节、“怨而不怒”的。

即使到了战国时代，并且是直接揭举“发愤以抒情”主张的屈原，其“抒情”之作也还保留着这种温婉、“中和”的“诗教”之一脉。如《九章·惜诵》，写诗人在“忠何罪以遭罚兮”的痛苦、不平中，仍不忘诉说对君王的思念，表达着“欲横奔而失路兮，坚志而不忍”、“欲高飞而远集兮，君罔谓女何之”的伏节和守志。《九章·抽思》写诗人远在被流放的“汉北”，尽管君王“憍吾以其美好兮，敖朕辞而不听”，却还一再申说“何独乐斯之蹇蹇兮，愿荪美之可光”的心迹，抒写着“惟郢路之辽远兮，魂一夕而九逝”的无限依恋。

由此看来，先秦时代的“诗、骚”，在情感表现的审美取向方面，确实有着“发乎情，止乎礼义”的“中和”有节的一面。孔子以“乐而不淫，哀而不伤”、“思无邪”概括《诗经》的表现风貌，后儒指称“楚辞不皆是怨君”、《离骚》“如赤子婉恋于父母侧而不忍去”的情感特点^①，应该说都是精当而有据的。这种有节制的情感表现要求，倘若剔去儒家所过分强调的“礼义”规范的严格限制（如“喜莫大笑，怒莫高声”、“坐莫露膝，行莫摇裙”之类），那么它也自有一种蔼然、平和的温婉之美。这种美，其实正是对人们日常生活中相对和谐关系的反映，表现着哀乐之情

^① 沈德潜《说诗碎语》，上海古籍出版社1978年新1版《清诗话》下册。

抒发的一种常态。因为“和谐”是一切社会中人们所追求的生
存状态,“适度”更是人们获得行动和精神自由的重要途径。只
要不是在人性受到压迫、摧残的大痛大苦境地,只要不是在意外
遭逢的大喜大乐之际,“中和”应该是人性之美的正常表现,也
是艺术之美的重要准则。亚里士多德就曾指出:“优秀的艺术
家在创作的时候总是求适度,如果美德比任何技艺更精确更
好,……那么美德也必善于求适中。……因为这种美德与情感
及行动有关,而情感有过强、过弱与适度之分。……而太强太弱
都不好;只有在适当的时候,对适当的事物、对适当的人,在适当
的动机下、在适当的方式下所发生的情感,才是适度的最好的情
感,这种情感即是美德。”^①亚氏后于孔子一百多年,其提出的
“适中”是“美”的情感表现主张,竟与孔子如出一辙。可见,
“诗、骚”所体现、并为儒家总结的“中和”思想,实为中、西方古
代“诗学”之共识。

不过,正如天地之间除了丽日皓月、和风细雨,还常有紫电
惊雷、骤雨疾风一样,人们的情感表现,也并非只有克制、适度的
唯一选择。当意外的喜悦超出了预期的企望,有节制的微笑就
会情不自禁变为敞怀大笑;当身受的痛苦已为呻吟、咽泣所难以
舒泄,则捶胸、顿足的号哭,亦为人情之所难免;至于郁积的愤懑
终于无可遏抑,那么又有谁能阻挠它怒火万丈的喷发?在这种
处境或条件下,人们的情感表现就难以选择“不淫”、“不伤”的
“中和”,而总要发为敢笑、敢怒的“激切”了。

“诗、骚”的情感表现,也正兼有这样一种“激切”的取向。
表现欢乐的追求,而不再顾及“礼义”约束者,我们可举《王风·

^① 亚里士多德《尼科马科斯伦理学》,转引自人民文学出版社1962
年版亚里士多德《诗学》罗念生《译后记》,118—119页。