

有声画与无声诗

学者书库·论丛

XUEZHE
SHUKU
·LUN
CONG

有声画与无声诗

邓乔彬 著

SHANGHAI
SHEHUI
KEXUEYUAN
CHUBANSHE

上海社会科学院出版社

• 学者书库 • 史丛 •

有声画与 无声诗

邓乔彬 著



上海社会科学院出版社

(沪)新登字 302 号

责任编辑 陈如江

封面设计 闵 敏

有声画与无声诗

邓乔彬 著

上海社会科学院出版社出版

(上海淮海中路622弄7号)

新华书店上海发行所发行 上海社科院印刷厂印刷

开本 850×1168 1/32 印张 10.125 插页 2 字数 250 千字

1993年5月第1版 1993年5月第1次印刷

印数1—2000

ISBN7—80515—810—X/I·89

定价：7.00 元

序

徐中玉

古希腊时代的西蒙尼底斯(公元前556—前496)很早说过:“画是无声诗,诗为有声画。”稍后罗马诗人与批评家贺拉斯(公元前65—8)也这样说:“诗歌就象图画。”我国的诗论、画论同样有悠久的历史,融合诗、画两者的美学特征来比较研究的成果不仅丰富,且多精微。最著名的如苏轼《书摩诘蓝田烟雨图》,称赞王维的诗与画:“味摩诘之诗,诗中有画;观摩诘之画,画中有诗。诗曰:‘蓝溪白石出,玉川红叶稀,山路元无雨,空翠湿人衣。’此摩诘之诗。”苏氏还进而提出:“诗画本一律,天工与清新。”(《书鄢陵王主簿所画折枝二首》)宋代张舜民《跋百之诗画》云:“诗是无形画,画是有形诗。”(《画墁集》一);钱鏊《次袁尚书巫山诗》云:“终朝诵公有声画,却来看此无声诗。”(《宋诗纪事》卷五九引)竟与古希腊罗马时代哲人在这一问题上的见解几乎吻合,实在是令人惊奇,细想却又并非偶然的巧事。

各种样式的文艺作品都是人类从各自的生活实践中萌生、发展、成熟、不断创造出来的。它总是由于适应继续增长的各种需要,既要再现也要表现,经过历代许多人的探索、创新,而出现了若干脍炙人口的精品。人类内部固然存在不少差异和矛盾,但整个人类有共同的利益,在面临的共同问题之前,如何取得发展与进步,从一段时期来看,可能分歧很大,但全面、长期来考察,就会看到思想感情、是非爱憎、价值标准还是基本一致的,迟早能达到大

同的境界。文艺创作之摸索出某些规律，乃是整个人类社会生活能摸索出某种规律在文艺领域中的表现。这也是不以人们自己的意志为转移的。这就是为什么当人们从闭关锁国、自我拘禁的状态脱出之后，每能从世界各地人民的精神文明创造成果中发现许多不谋而合、不约而同的精华的原因。所以我认为在诗、画美学特征的研究讨论中，古今中外有如此吻合的见解，细想实非偶然的巧事。这样的例子举不胜举。当然，在表现方法与技巧运用上，原是理该多样选择，各适其用，不会也不必趋同的。

邓乔彬同志向来专治词学，著述甚丰，卓有成绩。我知道他近年兼及诗学，并扩展到绘画理论。我很赞佩他这种不断钻研，在紧邻学科间比较、探索的精神，在一个领域内已打下牢固基础而后逐渐扩大到相关领域，既是自然的，也是必要的过程，比之一上来就想解决一个总问题，却由于囫圇吞枣，往往显得大而无当、虚而不实，费力不少却什么问题都未能真正解决这种做法，的确踏实、有益得多。这部《有声画与无声诗》新著的出版，证明他在精进的道路上果然又取得了新的成果。

把诗与画两者联系起来进行研究，无论在西方还是东方，都有古老的历史，常新的未来。过去讨论过的问题还未穷尽，已经认识到的关系还可深化并使之更有条理，很多作品以及其中相互可以贯通或对照的精微之处在新的观念和现代化的研究手段指引、帮助下，无疑能有许多新的发现。何况新诗、新画层出不穷，规律、真理的发展没有终极。现代以来，我所知甚少，只知我国前辈学者如朱光潜、朱自清、伍蠡甫、宗白华、钱锺书等先生都有对这论题的专文，嘉惠后学。乔彬同志正是在学习了诸前辈，以及广搜博览国外有关著作、资料，读了古今很多诗、画名作、理论原著之后，不苟同异地据自己心得才写成这部专著的。从量上来说，国内过去还未曾有过这样大部的书籍。从质上来说，我觉得这部书确有新意。无论文艺观念或研究方法，近年毕竟比几十年前有了不少开拓，作者是

努力注意到这个要求的。已经在诗学、词学研究上有了牢固的基础,同只是就画论画,或简单表面的比较,自然不一样。

乔彬同志对我国诗学、画学的发展历史相当熟悉,立论是在我国人文发展的背景下进而说明各个历史时期诗、画发展的情况,再进而分析各个时期诗、画代表作家、作品的演变,根据诗、画不同样式的美学特征,比较其异同、特殊性与普遍性。因此,虽是理论著作,却具体而不空泛,明畅而不枯燥,头头是道,最后概括、上升为他的议论。有实学基础,又能接受新知,继承并努力发扬我国古代史、评、论三者相结合的优良传统,这是他取得成绩的主要关键。要做到这一点很不容易。祝愿他在这个广阔天地里继续钻研下去,争取更多的收获。

诗中要有画,真诚、健康、美好的思想感情如果缺乏感染读者的如画的魅力,形式上虽然象诗,实际上不成为诗艺。画中要有诗,如果仅有某种简单、机械的图像,其中显示不出任何真、善、美的思想感情,没有灌注洋溢其中的清新生动的神气,亦不成为画艺。不是艺术,就没有感染力、吸引力、说服力。诗中有画,画中有诗,都要求形神俱到,饱满的情意是核心。诗、画各有自己的美学特征,各有其优势,无高下之分,有互补之益,不能替代,不必求同,但作为文艺的一种,例如形神俱到,便是文艺的共同规律。书中讨论到诗、画创作中不少具体问题,谈得都有启发。有些问题还可商榷,原在意料之中,是自然的,作者既已把他的看法谈出来,就有可能把讨论推进一步了。创新之益,亦在于此。

略谈所见,聊以为序。

一九九二年十月二十三日

目 录



序.....	徐中玉
小 引.....	i
一 人生与自然——诗画表现对象的分流.....	5
一、歌食歌事与图画天地.....	8
二、世间与佛界.....	18
三、立足人生与走向自然.....	23
二 儒学与道释——诗画思想基础的界定.....	39
一、儒家倡诗与道佛倡画.....	40
二、人道、人格与无情、无己.....	46
三、人间事业与林下风流.....	53
三 言志与畅神——诗画社会功能的演变.....	62
一、兴观群怨与存乎鉴戒.....	62
二、诗缘情而绮靡与益仁智之善性.....	71
三、情志合一与怡悦情性.....	77
四 实与虚——诗画主体风格的确立.....	92
一、诗人的冠冕与画家的表率.....	92
二、写实与写意.....	104
三、辞达而已与大象无形.....	119
五 有声画与无声诗——诗画美学特征的融合.....	133

一、有声画与无声诗的特定含义·····	136
二、诗的空间感与画的时间性·····	144
三、诗的收空于时与画的寓时于空·····	153
四、诗的空间假借与画的时间凝缩·····	162
六 言意之辨与形神之鉴——诗画形象营造的趋同·····	177
一、从得意忘言到析词尚简·····	177
二、不立文字与简约、含蓄·····	186
三、从重道轻物到气韵生动·····	201
四、以形写神与传神之道·····	213
七 诗情与画意——诗画艺术表现的互补·····	229
一、诗中有画与画中有诗·····	229
二、创造画意与表现诗情·····	248
八 南宗画与神韵诗——诗画后期创作的相通·····	267
一、禅宗向诗歌的渗透·····	268
二、南宗禅与南宗画·····	281
三、南宗画与神韵诗·····	298
后 记·····	314

小 引

中国是诗的国度。

当文明的曙光最初照耀着古埃及、古巴比伦、古印度、古希腊，我们这个星球的大部分地区还是一片荒蛮之时，在亚细亚的东方，精于农耕的周人，已唱出了优美的诗歌。现存《诗经》三百零五篇，其中最早的《周颂》和反映周公东征的《豳风·破斧》，是西周初年所作，距今已有三千年；其中最晚的《陈风·株林》，亦已有两千五百多年的历史了。著名的古希腊《荷马史诗》相传由盲诗人荷马据小亚细亚口头流传的史诗短歌综合编成。《诗经》虽以民歌为主，作者可考姓名者亦不在少数，其产生地域至少在黄河流域的中原一带，“十五国风”涉及现在的陕、晋、豫、鲁、冀、鄂六省。

当战国的兵车斧钺声代替了春秋的诗乐弦诵之后，独处南方的湘沅云梦之畔、叠波旷宇之间，又有瑰丽的《楚辞》“轩翥诗人之后，奋飞辞家之前”，^①沾丐后人，衣被百代。

公元四、五世纪，一度极为辉煌的罗马帝国消失尽残阳的余辉，欧洲文学逐渐过渡到中世纪。在文艺复兴运动到来之前，长达千年的欧洲大地上，基督教神学垄断了一切文化，除了各民族的英雄史诗及部分骑士文学外，几乎无文学、诗歌可言。我国虽也经由晋朝的五胡乱华、南北大分裂，后又有北方少数民族政权的南侵和金、元继立，但是诗歌的创作却未曾衰落。一个个优秀的诗人，以一首首动人的诗篇，造就滔滔不绝的诗之长河。唐诗、宋词、元曲体现出代有所胜的精神，屈原、陶渊明、李白、杜甫、苏轼、辛弃疾，

^① 刘勰《文心雕龙·辨骚》。

都高踞于诗坛之巅。即使在欧洲出现了但丁、莎士比亚、歌德、席勒、拜伦、雪莱、普希金和海涅之后，西方人透过巨大的思想文化差异，仍倾心于中国的古典诗歌，李白、杜甫、王维都成了远游的诗神，以他们的柳枝甘露催生出欧美的意象派诗歌。

中国也是画的国度。

诚然，先秦时代未曾有过古希腊高度繁荣的雕刻艺术，如同神权统治下的欧洲，中世纪的艺术主要体现在拜占庭、罗马式、哥特式的教堂建筑之上，从我国的寺院建筑、石窟壁画、雕像，也看到了佛教的影响。但是，欧洲中世纪的全部精神历史都写在大教堂的石头上，而我国即使是南北朝佛教艺术最兴盛的时期，绘画仍然洋溢着世俗生活的美好情趣。综观中西艺术，商周的青铜礼器与古希腊的雕刻，汉代的画像砖石、工艺品与古罗马的壁画、镶嵌画，是各自的高峰。在欧洲艺术成为基督教奴仆的整个中世纪，亚洲文化、阿拉伯文化、拜占庭文化也造就出各自的绘画艺术，而相较之下，中国绘画的成就更高。从顾恺之经吴道子到李公麟的人物画，从王维、张璪经宋而至元的诸多风格各异的山水画，起于唐代的鞍马、花鸟，至后代愈形发达，都在世界画坛上占有应得的历史地位。

自欧洲文艺复兴以来，达·芬奇、米开朗琪罗、拉斐尔、提香、伦勃朗、鲁本斯、戈雅、德拉克洛瓦……以及莫奈以后的印象派，他们的成就使欧洲绘画跃上了世界的高峰。然而，我国绘画仍以其发展着的技巧而自成体系，也占有重要的一席。虽然欧洲画坛不像诗坛那样，产生过受唐人山水诗启迪而成的意象派，但后期印象派的绘画也并非与宋元文人画完全绝缘。

将我国的诗画置于世界文化的背景之下，又有着鲜明的个性和特点。

我国先秦时期的百家争鸣与古希腊雅典城邦制的民主政治颇为相似，在创立起自己的高峰之后，中西各有所“独尊”，在中国，儒

家理性文化绵延至久；在欧洲，基督教神学文化统治时期甚长。

我国从氏族社会遗留下来的重视血缘宗法的思想，使人们更重视人际关系。理性被纳入现实政治和伦常感情之中，推之于自然，则表现为人与自然的和谐、相安，这就是始于孔子而完成于荀子的儒家路线。魏晋以后，玄、佛兴盛，但儒家思想仍表现出传统的潜在力量。

正是儒家思想，对我国诗歌的内容起着决定性的影响：由于“言志”是诗的纲领，“志”是主于内的“怀抱”而非主于外的“记录”^①，因此我国有“诗史”而无史诗（指汉族）；诗之“吟咏情性”并非“私情”，我国缺少真正的爱情诗，“忆内”、“悼亡”之外，爱情多见之于新体之词曲；由于“丽以则”与“丽以淫”的对立，诗人不以踵事增华为能，使中国缺乏鸿篇巨制，缺少描述性诗歌；从“言志”、“抒中情”到“发愤抒情”、“穷而后工”，虽见“主情说”愈形势大，狂狷之作表现出真正的价值，但“温柔敦厚”的中道之制约，又使我国的诗歌不以感情宣泄之“尽”为极致……

再看欧洲，在古希腊时代，诗主于真和美的结合。在走出了中世纪之后，对基督神学禁欲主义与希求来世的积极否定，使“爱”与“死”成为文学的永恒主题，求“真”精神的回复与宗教迷狂及殉道精神的神学文化沿袭，结合成追求无尽的“浮士德精神”，灵魂挣扎和感情宣泄，都崇尚其“尽”。

中西文化的巨大差异，造成了中西诗歌鲜明的民族性格：表现（言志）与再现（摹仿），美善相兼与真美结合，抒发而归于中和与宣泄而入于偏至，人同自然相安与人同自然对抗，即是主要点。而作为中国诗歌民族性格的遗传基因，正是儒家思想。

但是，儒家思想并不能广被一切，它对诗的内容、功能影响虽深，然而在艺术技巧上，道家思想与佛教禅宗的影响更大。

① 闻一多《歌与诗》：“志有三个意义：一，记忆；二，记录；三，怀抱。”

尤其应该看到，中西绘画的题材有着更显著的差异，畅神于山水而非注目于人生，正是庄子的精神。线与点构成的画面，主于笔、墨抒情的境界，“水墨为上”的黑白二色的阴阳之道，目往还、心吐纳、俯仰天地、容与中流的空间意识，心游于物、嗒然忘身的创作态度，化繁为简、“为道集虚”的用笔技巧，神领意造、逸笔遣兴的绘画思想……都得之于庄、禅。而西洋绘画，却是主要立足于“摹仿”，注重光、色、块面，主于造型忠实、比例完美，讲究透视准确，追求构图的完整、严谨……。较之中西诗歌的不同，中西绘画似有更大的差异。

中国诗画的鲜明的民族特色和深刻的文化内涵，都值得探究，其创作规律、利弊得失都值得总结。面对着积数千年而成的宝山，“深浅随所得，谁能识其全？”还是鼓起勇气，进山探宝，不必因仰其高、见其深而裹足不前！

一 人生与自然

——诗画表现对象的分流

在公元前六世纪，古希腊的赫拉克利特已提出了艺术摹仿自然的观点。在他身后，德谟克利特又进而具体说道：“从蜘蛛我们学会了织布和缝补；从燕子学会了造房子；从天鹅和黄莺等歌唱的鸟学会了唱歌。”色诺芬《回忆录》记录了他的老师苏格拉底的思想，苏格拉底发展了前人的摹仿说，认为“一个雕像应该通过形式表现心理活动”。指出了心灵摹仿的重要性。苏格拉底的学生柏拉图以自己的“理念”论将摹仿说作了改造。在《理想国》卷十中，从心灵摹仿论倒退，认为“图画只是外形的摹仿”；而且从文艺摹仿理念的影子——现实事物出发，将诗人与画家置于一起，加以比较：“我们现在理应抓住诗人，把他和画家摆在一个队伍里，因为他有两点类似画家，头一点是他的作品对于真理没有多大价值；其次，他逢迎人性中低劣的部分”。

亚理斯多德批判了柏拉图的“理念”说，全面总结了古希腊文艺创作经验，写成了《诗学》。《诗学》不仅探讨了诗的起源、诗的真实与历史真实的关系，以及诗的分类，悲剧、喜剧等问题，同时也论及绘画。他不仅从材质上区分“用声音来摹仿”的诗和“用颜色和姿态来制造形象”的画^①；而且从创作内容、对象上指出了诗画之同：“诗人既然和画家与其他造形艺术家一样，是一个摹仿者，那么

① 《诗学》第一章。

他必须摹仿下列三种对象之一：过去有的或现在有的事、传说中的或人们相信的事、应当有的事。”^① 亚氏的“三种对象”虽无明确的内涵说明，但无疑告诉人们：诗画表现对象是相同的，不外乎历史、现实、传说、神话及对生活的预想，其主导方面在于人类的社会生活。

文艺复兴时期的艺术巨匠、人文主义的重要代表达·芬奇在《笔记》卷二中说过：“在艺术里我们可以说是上帝的孙子。如果诗所处理的是精神哲学，绘画所处理的就是自然哲学；如果诗描述心的活动，绘画就是研究身体的运动对心所生的影响；如果诗借地狱的虚构来使人惊惧，绘画就是展示同样事物在行动中，来使人惊惧。”这里，似是诗画划出界限，然而达·芬奇所说的“精神哲学”和“自然哲学”并无人类与自然之别，他重视形状、运动而以视觉为第一，认为画高于诗，却并不认为诗画的表现对象有别。

希腊艺术现存的只有部分雕像，绘画仅剩少量的瓶画。罗马绘画以庞贝城壁画的发掘使人得以窥其面目。中世纪艺术处于神权的统治下，对欧洲绘画与诗歌的比较，可从文艺复兴时期开始。

在诗歌领域，首先应注目于被恩格斯称为“中世纪的最后一位诗人，同时又是新时代的最初一位诗人”的但丁。但丁的代表作《神曲》以中古梦幻文学的形式，写了对地狱、炼狱、天国的游历，虽还留着基督神学的色彩，却深切关怀着人类的命运，展现了人文主义思想的曙光。与但丁同乡又同时的画家乔托，曾在阿雷纳教堂将基督故事画成大量壁画。他的宗教画既具有浓厚的生活气息，又将劳动生活制成《人民生活图景》浮雕。从十四世纪的意大利诗人彼特拉克开始，逐渐摆脱了宗教观念的束缚，诗歌渐入抒情与叙事历史领域。而画家芬奇、米开朗琪罗、拉斐尔等人在宗教题材中塑造理想的人的同时，也创作肖像和历史画。在十六世纪的法国，

① 《诗学》第二十五章。

七星诗社的诗人多以诗作歌颂爱情和生活，反对宗教压迫，讽刺教士和法官。十七世纪前期的勒南兄弟，则以贫苦的农民生活入画。稍后的洛兰则擅长于历史风景画。当莎士比亚的诗歌歌颂着爱情、友谊，从城乡生活、法庭和战场中寻找着形象时，尼德兰画家勃鲁盖尔热衷于描绘社会风俗和农村生活。鲁本斯除了宗教题材外，也创作历史、风俗画，也同样画过农村生活。诚然，十七世纪的英国大诗人弥尔顿的杰作《失乐园》、《复乐园》和《力士参孙》都取材于圣经；而同时代的荷兰大画家伦勃朗除宗教画外，又作了大量的历史与现实生活的杰作。前者的诗实关系着资产阶级革命，后者笔下的圣者、使徒则完全来自现实的人间。

从十八世纪的启蒙运动开始，诗画的题材更趋于高度一致。当法国资产阶级革命、欧洲民主运动和民族解放运动高涨，促使浪漫主义诗歌遍及全欧之时，画坛的浪漫主义也形成了巨大势力。歌德据十六世纪民间传说写成诗剧《浮士德》，德拉克洛瓦画出了《但丁和维吉尔在地狱里》，拜伦《唐璜》有《哀希腊》诗，德拉克洛瓦也有《屹立在米索伦基废墟上的希腊》；雪莱笔下有掀起狂涛巨浪的西风，籍里柯则描绘了海洋上挣扎的《梅杜萨之筏》。同样，关注现实、关怀祖国的命运，也使诗人与画家都具有高度的现实主义精神。不甚著名的西班牙诗人金塔纳，以《西班牙各省反对法兰西人的武装斗争》诗篇反抗侵略者，同样，大名鼎鼎的戈雅也画有油画《1808年5月2日》和《1808年5月3日》，以讴歌西班牙反抗拿破仑的侵略；海涅有《西利西织工》，歌颂织工是旧制度的掘墓者，他的同胞门采尔以代表作《轧铁工场》表现了对工人的同情；普希金以叙事诗《高加索的俘虏》、《茨冈》同情人民，而画家克拉姆斯柯依有《带马勒的农民》，列宾有《伏尔加河纤夫》。

狄德罗在《绘画论》第五章中说得好：

维吉尔最美的一句诗，也是摹仿艺术最高的一条原则：

“我们为不幸者洒一掬泪，人世的悲欢感动我们的心。”

(《伊尼特》第 462 诗句)

画家在画室的门上应该大书：“室内有一双眼睛，为不幸人洒同情之泪。”

在欧洲的诗画中，从文艺复兴以来，确是贯注着一致的精神：“人世的悲欢感动我们的心。”

我国先秦时期的学术、文艺与古希腊相类，汉代定儒学于一尊，然已被加上浓重的神学目的论色彩。魏晋六朝佛教极盛，形成了雕塑、绘画的宗教化。唐宋是文艺的鼎盛时期，然而诗之所写却并非画之所画。元代以后，山水与花鸟成为绘画的主要题材。今天，世界对于中国诗歌的认识或只限于唐，而唐诗仍以反映现实、抒发情感为主；对于中国绘画的印象，却只在山水，而中国山水、花鸟画的确是压倒了其他。与欧洲相较，我国诗画确实有不同的表现对象，而这又是在历史长期发展中所形成的。

一、歌食歌事与图画天地

“无论怎样原始的民族，都有宗教与巫术，科学态度与科学。……一切原始社会，凡经可靠而胜任的观察者所研究过的，都很显然地具有两种领域：一种是神圣的领域或巫术与宗教的领域，一种是世俗的领域或科学的领域。”^① 每一个民族的发展进步，其实也正体现在这二者的此消彼长之上。

文学艺术固然是起源于人类的生产劳动，但倘若考察原始人类的歌舞音乐的发展，却不仅只有这一动力与动因。诚如常任侠先生所说：对于劳动成功的庆祝，对于自然的崇拜，对于祖先的祭祀，对于两性的诱惑，促进了早期人类歌舞的发展。^② 而原始歌舞又与巫术礼仪活动密切相关，《吕氏春秋·古乐》说：“昔葛天氏

① 马林诺夫斯基《巫术科学宗教与神话》。

② 《关于我国音乐舞蹈与戏剧起源的一考察》，载《中国古典艺术》，上海出版公司 1954 年版。

之乐，三人操牛尾，投足以歌八阕：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。”这就是带有巫术礼仪色彩的原始歌舞。从这段话所说的“歌八阕”来看，虽然歌、舞还紧密结合着，但“歌”已分化为以“声”为用的乐和以“义”为用的诗了。

我国留传下来的原始歌谣已经很少。在原始歌谣之后，又有什么创作呢？曾毅的《中国文学史》说：“《八阕》、《网罟》之歌不传，而《皇娥》、《白帝》，说者谓出王嘉伪撰，其事近诬。其可信者，独有《康衢谣》、《击壤歌》、《股肱元首歌》为韵文之最早者。”但无论是日人盐谷温《中国文学概论》，还是郭绍虞先生的《中国文学史纲要初稿》，都辨之出于后人。因此，论我国诗歌还当以《诗经》为最早之作。

诗歌起源于劳动，《诗经》中有不少表现劳动生活的篇章。如《周南·芣苢》、《魏风·十亩之间》都洋溢着劳动的欢愉。清人方玉润在《诗经原始》中对前者有体会入微的分析：“读者试平心静气，涵泳此诗，恍听田家妇女，三三五五，于平原绣野，风和日丽中，群歌互答，余音袅袅，若远若近，忽断忽续，不知其情之何以移，而神之何以旷，则此诗可不必细绎而自得其妙焉。”此外，《甫田》、《大田》、《良耜》、《载芟》等，都涉及到农业生产劳动。

我国历来重视农业生产，《论语·宪问》说：“禹稷躬稼而有天下。”夏正的制定，已可看出适合于农业生产的特点。商朝也以农业为主，从卜辞中就可见禾、黍、稷、麦、秬（稻）等多种谷物名称。周人兴起于渭水中游，在漆、沮二水间有优越的自然条件，故尤重农业。周的史诗《生民》、《公刘》、《绵》等，都涉及农业。《生民》对周人始祖后稷所种稷、黍、麦、瓜、豆、麻有详细描绘。《公刘》记载了公刘率周人迁豳后垦荒、分田、建庐、改进农具的情况。《史记·货殖列传》谓周人“犹有先王之遗风，好稼穡，植五谷”，《周本纪》说文王“遵后稷公刘之业”，“而教化大行”。因而，《诗经》中描写农业生