

第二十八辑

詩經研究叢刊

中国诗经学会
河北师范大学 合办



诗经研究丛刊

第二十八辑

中国诗经学会 合办
河北师范大学

學苑出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

诗经研究丛刊. 第28辑 / 中国诗经学会, 河北师范大学合办.
—北京: 学苑出版社, 2015. 12

ISBN 978 - 7 - 5077 - 4906 - 9

I. ①诗… II. ①中… ②河… III. ①《诗经》—诗歌研究—
丛刊 ①I207. 222 - 55

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2015) 第 258445 号

责任编辑: 战葆红

出版发行: 学苑出版社

社 址: 北京市丰台区南方庄2号院1号楼 100079

网 址: [www. book001. com](http://www.book001.com)

电子信箱: [xueyuan@ public. bta. net. cn](mailto:xueyuan@public.bta.net.cn)

销售电话: 010 - 67675512、67678944、67601101 (邮购)

印 刷 厂: 保定市彩虹艺雅印刷有限公司

开本尺寸: 880 × 1230 1/32

印 张: 18. 5

字 数: 600 千字

版 次: 2015 年 12 月北京第 1 版

印 次: 2015 年 12 月北京第 1 次印刷

定 价: 80. 00 元

编委会

顾问 夏传才

主编 王长华

编委 (以姓氏笔画为序)

王长华

王洲明

向 熹

刘毓庆

邵炳军

赵敏俐

赵逵夫

林庆彰(中国台湾)

郭 杰

目 录

专题研究

- 也说《周颂》——读《观堂集林·说周颂》 周锡馥(1)
- 《诗经》“罔极”说 朱金发(16)
- 《毛传》标“兴”含义的再界定 郝桂敏(31)
- 仪式歌唱情境下《诗经》赋、比、兴的兴起与诗乐功能 李 辉(41)
- 二《雅》中灾祸诗析论——周代天命观念的转折 吴雯雯(68)
- 郑玄以德说《诗》浅论 杨 允(96)
- 从《诗经》燕飨诗到建安公宴诗 姚 艾(113)
- 《诗经》说“实” 李冬英(136)
- 袁枚对孔子《诗》说的批评与改造 李 琳(143)
- 徐干《中论》引《诗》略考 谢明仁(166)
- 论焦循的《诗》学思想 刘 伟(183)
- “兴”字本义及因变考 任树民(196)
- 刘歆《诗》学观探微 陈丽平(214)

学术史

- 六十年来《诗经》研究的反思与展望 王长华(222)
- 陈奂《诗毛氏传疏》初刻本的文献价值 陈锦春(240)
- 清儒三家《诗》辑佚观念论略 房瑞丽(250)
- 《诗经正义》江西南昌府学雕本及断句本试阅一卷 林叶连(263)
- 刘瑾《诗传通释》的撰述体例与解经方式 刘镁硒(295)
- 从《吕氏家塾读诗记》所引到《诗集传》的更定
——简论朱熹《诗经》学的发展变化 马志林(309)

元代《诗经》学著作对《诗集传》的校勘价值	熊瑞敏(319)
欧阳修《诗本义》以“文理”解诗小议	李梅训(338)
明代《诗经》研究著述者籍里分布原因蠡测	刘树胜(347)
“古史辨”学派与《诗经》研究转向再思考	石 强(372)
钱澄之《田间诗学》借经说史的诠释思路与内涵	杨年丰(392)
柯马丁的《诗经》异文研究	吴 娇(403)
王质以人情解《诗》研究	杨秀礼(419)
吴闳生《诗义会通》的注解特点	叶当前(431)
《诗三百》编订“讼案”回顾与反思	张中宇(452)
论钱澄之《田间诗学》的训诂成就及其不足	周挺启(468)
新世纪十年来《诗经》研究概述与展望	孙少华(487)
30年来《诗经》“弃妇诗”研究综述	徐中原(500)
吴闳生《诗义会通》对《诗经》学之演绎、收摄与发皇 ——兼论与桐城之关涉及解诗观点	林淑贞(516)
英语国家的诗经学:早期篇	张万民(550)

专题研究

也说《周颂》

——读《观堂集林·说周颂》

周锡馥

(中国香港)

论文摘要:本文讨论《风》《雅》《颂》得名之所由,指出阮元“样子”说及王国维“声缓”说之非是,并着重阐明《周颂》所带“原始性”的诗体特色,揭示其在中国诗歌发展史上的独特意义。

关键词:风 颂 原始诗歌 早期古典诗歌 成熟的古典诗歌

一、说《颂》之得名

关于《诗经·周颂》,20世纪有两篇问世较早而影响较大的文章:一篇是王国维(1877-1927)的《说周颂》,一篇是傅斯年(1896-1950)的《周颂说》。而两者的先导则是清代阮元(1764-1849)的《释颂》一文。

阮元《释颂》云:颂字即容字,而容、羹(样)一声之转,故“所谓《商颂》、《周颂》、《鲁颂》者,若曰‘商之样子’、‘周之样子’、‘鲁之样子’而已”;而因“三《颂》各章皆是舞容,故称为《颂》”。^①此说后

① 载阮元《擘经室一集》(涵芬楼影印原刊本)卷一。

人多从之者。^①王国维亦表认同,但以《颂》诗未必皆为舞诗,故易“舞容”为“声容”。其说云:

阮文达《释颂》一篇,其释“颂”之本义至确。然谓三《颂》各章皆是舞容,则恐不然。《周颂》三十一篇,惟《维清》为象舞之诗,《昊天有成命》、《武》、《酌》、《桓》、《赉》、《般》为武舞之诗,其余二十四篇为舞诗与否,均无确证。至《清庙》为升歌之诗,《时迈》为金奏之诗,尤可证其非舞曲。《毛诗序》云:“《颂》者,美盛德之形容,以其成功告于神明者也。”盛德之形容,以貌表之可也,以声表之亦可也。窃谓《风》《雅》《颂》之别,当于声求之;《颂》之所以异于《风》《雅》(按,风雅原作雅颂,今据下文改正)者,虽不可得而知,今就其著者言之,则《颂》之声较《风》《雅》为缓也。……然则《颂》之所以异于《风》《雅》者,在声而不在容;则其所以“美盛德之形容”者,亦在声而不在容可知。以名《颂》而皆视为舞诗,未免执一之见矣。^②

傅斯年反对王说,而赞同阮元之见。其《周颂说》云:

① 孙作云《说雅》:“《诗经》分‘风’、‘雅’、‘颂’三部分。关于‘风’和‘颂’的解释,大家似乎已经有一致的意见。那就是:‘风’的本意,指音乐和歌谣,‘国风’就是各国的音乐和歌谣;‘颂’的本意为‘容’,‘容’指跳舞表演,‘颂’就是带跳舞的祭神歌。”孙作云《诗经与周代社会研究》(北京:中华书局,1979年),332页。又屈万里《诗经诠释叙论》:“阮元有《释颂》一文,(见《擘经室一集》),以为颂就是容,是歌而兼舞之义,这廉洁是可信的。”(台北:联经出版公司,1993年,6页)

② 王国维《说周颂》,载《观堂集林》(香港:中华书局,1973年)卷二,111-1页。

其实阮君释颂不特“本义至确”(王君语),即他谓三颂各章皆是舞容,亦甚是。……由声缓亦不能断定他不属于舞诗。阮君把颂皆看做舞诗,我们现在虽不能篇篇找到他是舞诗之证据,但以阮君解释之透彻,在我们得不到相反的证据时,我们不便不从他。因为颂字即是容字,舞乃有容,乐并无容,何缘最早之颂即出于本义之外?所以若从阮君释颂之义,便应从阮君释颂之用,两件事本是一件事,至少在周颂中,即颂体之开始中,不应有“觚不觚”之感。^①

但其实,“颂”之本义固为“容貌”之容(见《说文》“颂,貌也”及段注),却又引申为称美容貌、德行,即赞颂、颂扬之意,为动词;又特指“美盛德,告神明”之文体或歌曲,为名词。另外,又因音同而可与“诵”字通假。而《诗经》中《颂》之得名,乃用其引申、假借义,已离本义渐远。故无论王氏或阮、傅二氏之说实皆有未安。今试加阐释如下。

二、《风》《雅》《颂》之得名及其同异

风即“讽”(见《诗大序》),颂即“诵”(见《周礼·春官·大师》郑玄注)。若分而释之,则“倍(背)文曰讽,以声节之曰诵”(《周礼·春官·大司乐》郑注),贾公彦疏云:“此亦皆背文,但讽是直言之,无吟咏,诵则非直背文,又为吟咏,以声节之为异。”就是说,讽

^① 原载《国立中央研究院历史语文研究所集刊》第一本第一分册,又载《博斯年全集》(台北:联经出版公司)第一册,206-207页。

是单纯的背诵,而诵则是讲究抑扬顿挫的吟诵;此“讽”与“诵”之别。但统而言之,则两者实可互通,故《周礼·春官·瞽蒙》“讽诵诗”郑注云:“讽诵诗,谓暗读之不依咏也。”贾疏:“按上注云:‘背文曰讽,以声节之曰诵。’别释之。此总云‘暗读之不依咏’者,语异义同。背文与以声节之,皆是暗读之不依琴瑟而咏也,直背文暗读之而已。”可见,“讽”与“诵”其实都是指一种不须配乐的口头吟咏、背诵的方式。班固《汉书·艺文志》曰:“孔子纯取周诗,上采殷,下取鲁,凡三百五篇,遭秦火而全者,以其讽诵,不独在竹帛故也。”便凸显了《诗经》有幸流传不衰与其吟诵方式的关系。

而不可不知的是,另一方面,风又是乐调(《大雅·崧高》:“其风肆好”),颂又是歌曲(《大雅·烝民》:“吉甫作诵,穆如清风。”《周礼·大司乐》贾疏:“《文王世子》‘春诵’注:‘诵谓歌乐。’歌乐即诗也,以配乐而歌故云歌乐。”又《汉书·扬雄传》颜师古注:“颂,歌也。”以动词言为歌唱,以名词言则为歌曲),故《诗经》之《风》与《颂》,既可徒口念诵,也可配乐歌唱(当然亦可兼作舞曲),此为两者相近之处;然就音乐言之,则风为天籁,故可泛指四方之乐调,而颂则专指“美盛德之形容”的赞歌,故又有所不同。

由上述可见,《诗经》中《颂》之得名,并非来自“舞容”或“声容”之“样子”,而只因为,它们乃属可供吟咏或歌唱的“论功颂德”之赞美诗。晋·挚虞《文章流别论》云:“后世之为诗者多矣,其称功德者谓之颂,其余总谓之诗。颂,诗之美者也。古者圣帝明王,功成治定而颂声兴,于是史录其篇,工歌其章,以奏于宗庙,告于神明。故颂之所美者,圣王之德也。”^①所以在《诗经》里,《颂》专用以指祭祀先公先王的宗庙乐歌。

^① 见《艺文类聚》(香港:中华书局,1973年)卷五十六,1018页《太平御览》(北京:中华书局,1985年)卷五八八,2647页。

至于“风”字，又因声韵或意义的关联，而引申出“放也”（《诗·小雅·北山》郑笺、《广雅·释言》）、“散也”（《玉篇·风部》）的词义，含有自由放逸、漫无拘管之意。（若放纵到极端，沦于反理性、反常情的痴迷甚至癫狂状态，也会被称为“风”，如元明戏曲、小说中所称“风子”、“风和尚”等等便是——这意思后来写作“疯”，以显示其已成一种病态。与此相关，动物发情而雌雄相诱也称为“风”，粤语俗称“发花癲”，实形象之至；《左传》所谓“风马牛不相及”之“风”，便是指这种意思。）若纳入现代社会文化范畴去理解，“风”字的“散”、“放”之义就是没有严格的标准、规限，逸出寻常桀桀，或游离于建制以外的意思。比如军事上，与“正规军”相对的有俗称之“杂牌军”或“散兵游勇”；在中华武术中，与“套路”相对的被称为“散打”、“散手”；而经济方面，在股票市场，既有严格遵守“投资纪律”，按特定机制与“行规”操盘运作的“机构投资者”，也有广大市民各师各法、各行其是的众多“散户”，等等。若回到音乐文化领域，结合上文所述理解，“风”便是指“散”、“放”之歌谣曲调，即那些形式自由，内容随意，没有一定标准、规限的民间乐曲（所谓“风谣”）。故《诗经》的编订者，以《风》作为四方“民俗歌谣之诗”（朱熹《诗集传·国风》）的统称，实在有其道理。

而“雅”通“夏”（王念孙《读书杂志》），义为“正”（见《诗大序》，又《论语集解》引孔安国），“正声”——周人继夏统，故以“雅（夏）”为正。《诗大序》云：“雅者，正也，言王政之所由废兴也。”可见雅诗、雅乐内容多与国家之礼文教化、朝政得失有关。所以《诗经》的编订者会用《雅》去指称京畿王廷中那些可为四方典范的“正统”、“正宗”的音乐歌诗。《风》、《雅》之分，犹如后世所称“俗乐”与“雅乐”、“散乐”与“正乐”（见《隋书·乐志》、《旧唐书·乐

志》),或清代所谓“花部”与“雅部”之别。^①

综上所述,《诗经》中的《风》就是可资吟诵或咏唱的周代宫廷以外各地域、方国之民间乐歌(那是就其本源而言,集中到王廷后,当然会经过乐官的筛选,编订,整理加工,故若干篇章其实已经“贵族化”或“半贵族化”)。《雅》就是可资吟诵、咏唱的周代王畿之宫廷乐歌。而《颂》就是可资吟诵、咏唱的宗庙祭祀乐歌;至于作为舞曲,只是它的功能之一。墨子说:“儒者诵诗三百,弦诗三百,歌诗三百,舞诗三百。”(《墨子·公孟篇》)可见《风》、《雅》、《颂》三者的作品都既可徒口吟诵,亦可配乐咏唱(或纯以乐器演奏),也可伴舞而歌。作舞曲并非《颂》体的专利,因此也不可能如阮元诸公所言,是《颂》体得名之所由。

三、关于“声缓”说

王国维认为“《颂》之声较《风》《雅》为缓”,并试从四方面证成其说:

1.《风》《雅》有韵,而《颂》多无韵:“凡乐诗之所以用韵者,以同部之音间时而作,足以娱人耳也。故其声促者,韵之感人也深;其声缓者,韵之感人也浅。韵之娱耳,其相去不能越十言或十五言,若越十五言以上,则有韵与无韵同。即令二韵相距在十言以内,若以歌二十言之时歌此十言,则有韵亦与无韵同。然则《风》《雅》所以有韵者,其声促也,《颂》之所以多无韵者,其声缓而失韵之用,故不用韵。此一证也。”

^① 清代乾隆时称“雅乐”、“正音”之昆曲为“雅部”,以别于地方声腔(如京腔、秦腔、戈阳腔、梆子腔等等)之“花部”,“花部”又称“乱弹”。见李斗《扬州画航录》

2.《风》《雅》皆分章,多重章迭句,《颂》则不然:“《风》《雅》皆分章,且后章句法多迭前章。其所以相迭者,亦以相同之音间时而作,足以娱人耳也。若声过缓,则虽前后相迭,听之亦与不迭同。《颂》之所以不分章不迭句者当以此。此二证也。”

3.《颂》篇幅短小:“《颂》如《清庙》之篇,不过八句,不独视《鹿鸣》、《文王》长短迥殊,即比《关雎》、《鹊巢》亦复简短,此亦当由声缓之故。此三证也。”

4.《仪礼》载,《肆夏》一曲自始奏至乐阕,可容礼文极繁:“‘大射仪’自‘奏《肆夏》’以至‘乐阕’,中间容宾升,主人拜,至降洗,宾降,……主人答拜,凡三十四节;为公奏《肆夏》时亦然。《肆夏》一诗不过八句,而自始奏以至乐阕,所容礼文之繁如此,则声缓可知。此四证也。”^①

按,以上数证中,第四证引《仪礼》,显然不足为凭。因《仪礼》成书于春秋战国间,又经后人改动,实难以作周初礼仪制度之确据;且所言自“奏《肆夏》”至“乐阕”,固可指从头至尾仅演奏一次,然亦可指反复多次,或不时间奏(类似情况常见于现代宴会、典礼中);更何况,《肆夏》很可能是已亡佚之古乐曲,其长短实未可知,认为八句之《时迈》即《肆夏》,乃古代学者之一说而已。^②总之,此证应不能成立。

除此之外,其余三证也难以支持其论点。

比如第一证之“无韵”问题,其实古今中外,不同地区、民族的诗歌都有不少“无韵”之作。例如《吕氏春秋·音初》篇所载:

禹行功,见涂山之女,禹未之遇而巡省南土。涂山氏

① 均见王国维《说周颂》

② 见《仪礼·大射》郑注。载《十三经注疏》

之女乃令其妾待禹于涂山之阳。女乃作歌,歌曰:“候人兮猗!”实始作为南音。周公及召公取风焉,以为“周南”、“召南”。……有娥氏有二佚女,为之九成之台,饮食必以鼓。帝令燕往视之,鸣若谿谿。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。二女作歌一终,曰:“燕燕往飞。”实始作为北音。

据此记载,作为南音之始的《候人歌》(“候人兮猗”)与作为北音之始的“燕燕往飞”,均属原始诗歌,分别都只得一句,并无押韵之可言。

又清初屈大均《广东新语》云:

僇俗最尚歌,男女杂沓,一唱百和,其歌与民歌,皆七言而不用韵,或三句,或十余句,专以比兴为重,而布格命意,有迥出于民歌之外者。^①

再如过去广东水上人家的“咸水歌”:“其唱法为男女对唱,各唱两句,每句多为七个字,有叶韵和没有叶韵的,无乐调,无雅丽词藻,‘很少惋转缠绵之致,但异常的真切而又谐美’(清水语《民俗》),又多是调情挑逗的气氛,是最具有地方色彩的最不受拘束的自由抒发爱情的歌。”^②另有名“喊歌”(即哭丧歌)者:“这种‘曲’即调子,很简单,很自由,可任意伸展,‘词’则长短不拘,没有韵(周按,也有押韵的),代替韵的是每一句后面附有一个‘爷’或‘娘’或

① 屈大均《广东新语》(北京:中华书局,1985年),卷十二《诗语·粤歌》,362页。

② 林维迪《月光光,照地堂》(香港:是华书局,1991年),88页。

‘夫’字,(看死人是誰而定)。有些聪明的中年妇女或经验丰富的老太婆,她们会把她们的生活、过去、现在、未来,一句一句地哭诉出来,哭一两天也哭不完。”^①“一般说喊歌的唱是没有严格规定的,是比较自由的,特别是句子长短、拖音、声调的高低、停顿等等,完全由喊唱的人自由掌握,可以说喊歌是由情绪控制的歌。”^②例如一首母哭女儿的“喊歌”:

我心肝哟肉(呀),我往常到来有儿叫句母(哑),今日
我叫千声总不闻(哦)!我心肝哟肉(呀),放下个孩儿凭
谁带(哑),孤单一个让你娘携(哦)!^③

另还有所谓“唱卖”、“唱数”、“唱码”等各种民间小调,也全是或韵或不韵。

“吴歌”也是这样。朱自清先生说:“歌谣多有韵,但也有无韵的。《古谣谚·凡例》说谣谚‘间有无韵者,大都因所引未全。’可是也未必尽然。如吴歌中的《一家人家》(数字),《碰碰门》(对句),《僚姓啥》(对字),《头头利市》(接字)等,便都是全部或大部无韵的。兹举《一家人家》一首:‘一家人家;两个人;三板桥;四峙牌楼;五斤髻头;陆家里来子七个客人;喊子八个戏子,点子九莲灯,做子

① 《月光光,照地堂》引金帆《方言文学》,129页。

② 《月光光,照地堂》,131页。

③ 《时款喊书》(广州:五桂堂书局,1948年),由《月光光,照地堂》转引。

十出戏。’(《甲集》24页)这是通首无韵的。”^①

至于新诗与外国诗歌则更多“无韵”现象。^②可见,诗歌押韵与否,实与咏唱速度之缓急并无关系。而据笔者本人近年的研究,《周颂》其实大体都有韵,只是其中有部分早期之作离原始状态未远,用韵方法欠成熟,信口而歌,几无规律可言,因而显得较凌乱、随意,加上那些作品多以二、三言句法为主,与后期渐臻成熟的四言体古典诗歌有别,所以容易令人产生错觉,而误认为它们“无韵”而已。所以,王氏以“《颂》诗多无韵”为其“声缓”之证,这一点显然也不能成立。

最后,关于其“不分章”及篇幅短小等问题,其实也很容易理解,亦与其于吟诵、咏歌时是否“声缓”完全无关。因为众所周知,事物总依循由低级至高级、由简单至复杂之途径发展,诗歌亦然。故作为周初作品的《周颂》,其不分章、少复叠、篇幅较短,乃理之固然,与其句式、韵位显得较杂乱无章一样,实际都是达至体式较繁复、完善状态之前必经的过渡阶段,而与诗乐唱奏时的声之“缓急”

① 朱自清《中国歌谣》(香港中华书局,1982年重印本),四、“歌谣的分类”,131页。按,此《一家人家》的形式特点和广州市郊三元里一首鸦片战争时的民谣十分相像:“一声炮响,二(义)律埋城,三元里顶住,四方炮台打烂,伍紫垣求和,六百万赔款,七七礼拜,八千斤未烧,九九打吓,十足输晒。”

② 朱自清《新诗杂话·诗韵》:“新诗开始的时候,以解放相号召,一般作者都不去理会那些旧形式。押韵不押韵也是自由的。不过押韵的并不少。到现在通盘看起来,似乎新诗押韵的并不比不押韵的少得很多。”载《朱自清选集》(石家庄:河北教育出版社,1989年)第二卷,328页。又朱光潜《诗论》:“诗与韵本无必然关系。日本诗到现在还无所谓韵。古希腊诗全不用韵。拉丁诗亦有用韵,到后斯才有类似的收声,大半用在宗教中的颂神诗和民间歌谣。古英文只用双声为‘首韵’而不押脚韵。据现有的证据看,诗用韵不是欧洲所固有的,而是由外方传去的。韵传到欧洲至早也在耶稣纪元以后。”(北京:三联书店,1984年)第十章,191页。

并无关涉。由是观之,傅斯年先生为求三《颂》体裁一致,而认定“周颂之本来分章,当无疑问。舞为事节最繁者,节多则章亦应多,乃反比金奏为短,不分章节,似乎没有这个道理”;“自汉以来所见其所以不分章者,乃是旧章乱了,传经者整齐不来,所以才有现在这一面目”。^①实可不必,而其作出相关推断之理据亦显然不够充分。^②

四、《周颂》“原始性”的文化意义

从宏观看,在20世纪“五四”之前,中国诗歌经历了三大发展阶段:原始诗歌阶段、早期古典诗歌阶段以及成熟的古典诗歌阶段。后者(成熟的古典诗歌)与前者(原始诗歌)的主要区别,是讲究形式美,具有相当谨严的格律。而处于两者间的早期古典诗则表现为一种过渡状态。其特点是开始注重形式美,具有一定的格律因素(比如,多以二、三言节奏为主,押韵);但句式往往参差不一,用韵之法十分宽松、随意,又常以异调(不同字调)相协,显示出古典诗体在其达至充分成熟前那种“美感不足”的样态,尚带一定的“原始性”。

我们知道,原始诗歌无韵,少复叠,书面形式与散文肖似,后来才发生变异、分化,形成与散文截然不同的两种体裁;而诗歌也就发展到一个新阶段——初具自觉形式美的早期古典诗歌阶段。^③

① 《傅斯年全集》第一册,208、207页。

② 对博氏的观点,胡念贻《关于“风”、“雅”、“颂”的问题》一文有较详细评论,可参阅。

③ 参周锡棣《中国诗歌押韵的起源》(载中国社会科学院编《中国社会科学》1998年第4期,139-141页)。