

《毛诗序》“六义”说的历史还原性阐释： 实用主义的创作论

李会玲

作者 李会玲，武汉大学文学院硕士研究生，武汉，430072

关键词 《毛诗序》“六义”说 历史还原性阐释 实用主义创作论 艺术手法

提要 《毛诗序》从创作论角度重新阐释了“风、雅、颂”，其“六义”说是实用主义的创作论，汉代多种思想文化因素给这种实用主义的创作论的提出提供了契机。《毛诗序》改“六诗”为“六义”以及“六义”排列顺序依旧错综的原因也正在此，关于“变风变雅”，《毛诗序》也是从创作规则改变的角度而言的。

《毛诗序》说：“诗有六义焉：一曰风，二曰赋，三曰比，四曰兴，五曰雅，六曰颂。”先秦典籍《周礼·春官》则载为：“大师教六诗：曰风，曰赋，曰比，曰兴，曰雅，曰颂。”《毛诗序》将《周礼》之“六诗”改为“六义”，并从多个角度解释了“风、雅、颂”，赋予它们以新含义。对于“六义”的内涵，历来的解释都与“六诗”缠杂在一起，阐释很多，纷争也很多。与此相关的问题，如《毛诗序》为什么改“六诗”为“六义”，“六义”之排列顺序等，历来亦说法不一。解决这些问题，有待于寻找新的突破口。本文试对《毛诗序》“六义”说进行历史还原性阐释，即将其放在特定的历史背景中进行考察，将它与《周礼》之“六诗”说和后儒对“六义”之释区别开来，认为《毛诗序》“六义”说是一种实用主义的创作论。

一、《毛诗序》从创作论角度阐释“六义”

《周礼》之“六诗”说，除了留给后人与《毛诗序》之“六义”相同的名称与排列顺序外，先秦典籍中再也找不到有关它的更多的资料，意义也就湮没无闻了，后来《毛诗序》出现，“六诗”便与“六义”混杂在一起。现在我们先不谈“六诗”，而先来看看“六义”。关于“六义”，后人的解释就太多了，影响最大的是唐·孔颖达的《毛诗正义》：“风、雅、颂者，《诗》篇之异体；赋、比、兴者，《诗》文之异辞耳。大小不同，而得并为六义者，赋、比、兴是《诗》之所用，风、雅、颂是《诗》之成形，用彼三事，成彼三事，是故同称为‘义’”。后来朱熹又据此发挥，称风、雅、颂为“三经”，是“做诗的骨子”，赋、比、兴“却是里面横串的”，是“三纬”^①。“三经三纬”之说，沿用至今。

这里，他们都把“风、雅、颂”释为文体分类，“赋、比、兴”定义为创作方法。然而，尽管孔、朱之说风靡千百年之久，却并非《毛诗序》本来的意思。细细分析就会发现，《毛诗序》是从创作论的角度阐释“六义”的，它不仅认为赋、比、兴是诗歌创作的艺术手法，而且，也将风、雅、颂都视为了诗歌创作的艺术手法。对此现析如下：

关于“风”。《诗大序》中对“风”有三处提及：其一，“风，风也，教也，风以动之，教以化之。”其二，

“上以风化下，下以风刺上，主文而谏，言之者无罪，闻之者足以戒，故曰风。”其三，“是以一国之事，系一人之本，谓之风。”其中很明显是将名词“风”当作了动词“讽”，并且在侧重于君臣关系的角度释诗的情况下将“风”一裂为二：向上一路释为“讽”，向下一路释为“教”。在中国文论史上，最引人注目的是其中“主文而谏”一语，郑玄《诗谱序》解释为：“主文，主与乐之宫商相应也，谏，咏歌依违，不直谏也。”孔颖达《毛诗正义》与此大体相同，朱熹解释为“主于文辞而托之以谏”^②。《中国历代文论选》郭绍虞注解：“谏，用隐约的言词谏劝而不直言过失。”所有这些解释都与《毛诗序》本意相符，即“风”是一种诗歌创作的艺术手法。但是，给这一理论定位时，各家都游离了《毛诗序》本身，而受类型说影响，认为“风、雅、颂”是在给诗歌分类，如郭先生在《中国历代文论选》中说：“在诗歌分类与表现手法方面，《诗大序》提出了‘六义’说”。顾易生、蒋凡二先生虽然在论述两汉“第一个文论高潮”时说“在创作论方面，《毛诗序》提出了‘六义’说”^③，但语焉不详，并且后来还是不免落入了朱熹“三经三纬”说的窠臼。在解释其三时，还承袭孔颖达的说法：“诗人览一国之意以为己心，故一国之事系此一人使言之。”认为“一人”是“作诗之人”^④。然而，结合序中另一段文字，就可见孔氏之谬误。序中说：“然则《关雎》、《麟趾》之化，王者之风，故系之周公。南，言化自北而南也。《鹊巢》、《鸛虞》之德，诸侯之风也，先王之所以教，故系之召公。《周南》、《召南》非周公、召公所作，昭然史册，小序也绝无意认为周公、召公是《二南》作诗之人。《召南·甘棠》小序云：‘美召伯也。召伯之教，明于南国。’以召公之德，当无作诗美自己之行。另外，还可以从文字学的角度解释这里的“一人”非“作诗之人”。“本”，《说文解字》：“木下曰本。从木从一。”“本”就是根，又引申为根源。这里“以一国之事，系一人之本”。就是说周南、召南这些地方民风纯朴，是因为被周公、召公等统治者德行所化，意思是作诗之人没有忘记这一根源，将一国之事都比附到这些统治者身上了。

从小序中还可以看出，把淳朴民风视为有德政的统治者德行所化的产物，还只是“以一国之事，系一人之本”的序诗之法的一个方面，把一国之风所反映之事，如民心所感、风俗好坏等全都归结为该国统治者政教得失之产物才是其全部。如《邶·雄雉》序说：“刺卫宣公也。淫乱不恤国事。军旅数起，大夫久役，男女旷怨，国人患之，而作是诗。”序诗者并不是不了解这是一首思妇诗，然而溯源时，他们认为这是宣公淫乱不恤国事，致使军旅数起的结果，其“本”是卫宣公，所以小序说“刺卫宣公也”，其它思妇诗大致如此同。另如《邶·谷风》诗序认为它是“淫于新昏而弃其旧室，夫妇离绝”的“国欲伤败”之诗，虽然未指明刺哪一个国君，但“卫人化其上”一语表明其“本”是在上位之统治者。所以可以下结论：这里的“一人”非作诗之人，而是该国的某一位统治者。历代说诗之人都讥小序之首“刺××”、“美××”之语穿凿，但当正确理解“是以一国之事，系一人之本”一语时，就会发现诗序其实有它自己的释诗标准及指导思想。

以上分析了大序中的三处释“风”之语，可以看出三处解释看似凌乱，实则紧密相联，贯串着一致的指导思想：侧重于君臣关系这样一个政治伦理的认识角度推测古人的作诗之法，并进一步扩展“风”意。将“风”一分为二是前提，“风之动之”是创作目的，“教以化之”是对国风进行溯源；“主文而谏”是顺“风以动之”的向上一路而谈，用委婉曲折的创作方法达到“风以动之”的目的；“以一国之事，系一人之本”是就“教以化之”的向下一路而谈，将一国之事溯源到某一统治者身上。后二者都是创作的规则。

关于“雅”。《毛诗序》说：“言天下之事，形四方之风，谓之雅。雅者，正也，言王政之所由废兴也。政有大小，故有小雅焉，有大雅焉。”这一句中最不易解的是“形四方之风”一语。《说文解字》说：“形，像也。”段注：“《左传》，形民之力，假为型，模字也。”“形民之力”与“形四方之风”，用字相同，句式相同，可以肯定它们意义也相同，都假借为“型”，作动词讲，是“规范”的意思。另外，诗序释“雅”为什么要将“风”联系起来呢？因为有太多的“雅”诗在题材、主题及风格类型上绝似“风”诗，除了龚橙在《诗本谊》中指出的《黄鸟》、《我行其野》等十二篇小雅诗为“西周民风”外，陈子展先生在《诗经直解》中还明确指出七篇“有歌谣风格”，共占小雅三分之一弱。其实，小雅中具有歌谣风格之诗远不止十九首，这里只举其大概。陈先生还说：“《小雅》中多见西周民风，可能《大雅》中亦有之也。”^⑤这样再回过头来看“形四方之风”一语，就会更明白。雅诗含有民歌风格，序诗者正是从这一点出发才说“雅”“形四方之风”，把“雅”诗看成了与“风”诗差不多的东西，只是“雅”诗在创作上较“风”诗更规范，更符合统治阶级的统治秩序。所

以《毛诗序》关于“雅”所要表达的是:雅是一种正的、一种足以规范天下四方文风的创作方法,给所有的“主文而谏”的诗歌创作作楷模。“言王政之所由废兴也”是从创作范围等方面对“雅”作出的规定。

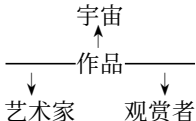
关于“颂”,大序只有一句话:“颂者,美盛德之形容,以其成功告于神明者也。”“颂”素有“舞容”之解释,但这里不能确定它是作“美”讲,还是作“形容”讲。郑玄在《诗谱》中释“颂”为:“颂之言容,天子之德,光被四表,格于上下,无不覆焘,无不持载,此之谓容。”此时,他作“形容”讲,可是字里行间满载的是对统治者歌功颂德之意,并且在《周礼注》中他说:“颂之言诵也,容也,诵今之德广以美之。”“容”与“美”是结合在一起的,说明在汉代,“颂”已经失去了“舞容”的含义,而转变为“美”的创作方法了,即颂赞统治者之文治武功,用意为告慰先祖在天之灵。如《酌》之小序说:“告成《大武》也。言能酌先祖之道,以养天下也。”最能体现“颂”为颂赞之意的是四篇《鲁颂》的小序:《 》颂“僖公能遵伯禽之法也”,《有 》颂“僖公君臣之有道也”,《泮水》“颂僖公能修泮宫也”,《 官》“颂僖公能复周公之宇也。”

总之,《毛诗序》是从创作论的角度阐释风、雅、颂的,将它们作为艺术手法来看待,并对其创作的题材范围、目的及其风格特征作出了规定。

关于赋、比、兴,《诗大序》没有展开论述,但绝不是作者疏忽,而是认为没有必要赘述。因为赋、比、兴是诗歌创作的艺术手法,已经是两汉人的共识,而风、雅、颂是艺术手法则是《毛诗序》赋予的新含义。所以它要长篇累牍地多方阐述,而赋、比、兴只字不提。

二、《毛诗序》“六义”说是一种实用主义创作论

美国人 M·H·艾布拉姆斯为了分析 19 世纪的文学艺术理论,用一个三角形的模式安排艺术家、作品、宇宙和观众这四个坐标要素,借以展示各种理论,并加以比较:



他认为几乎所有的理论都倾向于在这四个要素中的某一个里提取他们的解释,区分和分析艺术作品的主要范畴,以及鉴定作品价值的主要标准。他根据这种倾向性把文论分为四大类:摹仿理论、实用主义理论、表现理论和客观理论。实用主义理论通过艺术作品与观赏者的关系来解释作品,在定义时他说:“不妨把……面向观众的批评称之为‘实用主义理论’,因为它把艺术作品作为达到某种目的的手段,完成某件事情的工具,并倾向于根据是否成功地达到目的而判断其价值。”并说:“典型的实用主义批评家便尽力说明达到预期效果的方法——如本·琼生所说的‘技巧,或制作手艺’。这些方法,长期以来被称为‘艺术’,被归纳成戒律和规则。”“对艺术规则和戒律的强调,这对所有以观众需要为出发点的文艺批评来说是十分自然的事。”^⑥

以艾布拉姆斯的实用主义文学理论来观照《毛诗序》之“六义”说,可以看到,诗序正是倾向于观众这一要素(即诗序所说的“上”和“下”),“尽力说明达到预期效果”(即“风以动之,教以化之”)的方法:“风”为讽谏,“雅”为更规范之讽谏,“颂”为赞美。这种“对艺术规则和戒律的强调”,说明《毛诗序》“六义”说是一种典型的实用主义创作论。

《毛诗序》完成于西汉中期以前^⑦。当把《毛诗序》“六义”说放在它产生的这一历史情境中作历史还原性阐释时,可以发现,这一特定时代的多种思想文化因素给“六义”说的实用主义创作论的提出提供了契机:

首先是思想大一统局面的影响。与诸侯混战的先秦时期不同,汉朝是一个封建大一统的时代,特别是从汉武帝起,统治者更加强了思想大一统的努力,提出了“罢黜百家,独尊儒术”的口号,为经学之士开了利禄之路,也开了此后 2000 余年的封建社会以儒家思想为正统的先河。《诗》学被立,一个很重要的原因是,它能作为统一思想的工具,为当时的统治阶级所用。《毛诗》虽未能立于官学,但这丝毫不妨碍它积极为统治

阶级充当文化急先锋的努力。相反，不被重视的地位倒强化了它的这种倾向。为跻身官学，它不仅和其他三家诗一样，将《诗三百》当作了谏书，而且不惜篡改本来作为诗歌类型的文体意义上的“风、雅、颂”的本来面目，站在御用文人的立场对其进行了重新阐释，使之演变成了一种创作论。

其二，“上以风化下，下以风刺上”的教化思想在当时是一种时尚。将文体论转变为创作论当然不是序诗者的一厢情愿，而有着深厚的思想背景。春秋之际，管仲就有“紫衣之谏”，说明“教化”思想由来已久，但此时还未成为风尚。至汉，它则已成为汉儒们的一般常识。《史记·滑稽列传》载：“武帝时，征北海太守诣行在所……太守来，望见王先生。王先生曰：‘天子即问君何以治北海令无盗贼，君对曰何哉？’对曰：‘选择贤材，各任之以其能，赏异等，罚不肖。’王先生曰：‘对如是，是自誉自伐功，不可也。原君对言，非臣之力，尽陛下神灵威武所变化也。’”把北海所以治归功于武帝神灵威武之所变化，简直与《毛诗序》中认为周公、召公所统治的区域内民风纯朴是被他们德行所化的思想同出一辙。因此，可以说《毛诗序》中“教化之”和“是以一国之事，系一人之本，谓之风”等对“风”的阐释，是这种时尚思想的产物，而不是空穴来风。

其三，大赋笔法的影响。汉代不仅是一个经学的时代，也是一个大赋的时代，赋的海洋中汪洋恣肆的是为汉统治者文治武功润色鸿业的阿谀之辞。大赋之法对“风、雅、颂”作为创作论的提出至少有两方面的影响。一是对“颂”的影响，假如《毛诗序》中不冠之以“颂者”二字，单就“美盛德之形容也”来看，很难分辨这是在谈赋法，还是在对“颂”诗的创作规律进行总结。二是对“风”之“主文而谏”说的影响。劝百讽一，篇末微露讽谏之意是汉大赋的创作程式。微露讽谏之意也就是“谏”，即用隐约的文辞劝诫统治者归之于正。《史记·太史公自序》这样说司马相如的赋：“《子虚》之事，《大人》赋说，靡丽多夸，然其指风谏，归于无为。”王充《论衡·谴告篇》也说扬雄之《甘泉颂》对孝成皇帝的“非人力所能为，鬼神力乃可成”的“广宫室”的颂赞，实际上却是刺“奢有害”。赋家“讽一”的文辞太隐约，让统治者“惑而不悟”，与今天我们见到小序中之“刺××”、“美××”之语时感到莫明其妙，简直可以说是异曲同工了。由此可见，当时盛行文坛的大赋笔法是怎样影响到《毛诗序》对《诗》之阐释及对“风、雅、颂”之重新定义。

金克木先生在解读“春秋三传”时说：“历代贤豪的解说都挂原书牌号发挥自己当时当世的思想意见。对原来文本说，都‘伪’。以解说者的时世说，都‘真’。以古说今，千篇一律，符号之妙就在于此。”^⑧借此来观照汉儒之解说《诗经》，《毛诗序》从创作论的角度阐释“六义”的原因就找到了理论上的说明。

三、余论：试释《毛诗序》中的几个问题

从以上分析，我们知道了《毛诗序》“六义”说是受时代影响提出的实用主义的创作论。以此为突破口，再来解决前面提出的几个问题，就会迎刃而解。

（一）《毛诗序》为什么改“六诗”为“六义”。

义，《说文解字》段注中说：“仪者，度也”，又说“有仪而可象谓之义。”这就是说，有法度让人可遵循叫做“义”。《毛诗序》正是从这一意项出发才将“六诗”改为“六义”的。前面说过《毛诗序》“六义”说是一种典型的实用主义的文论，而典型的“实用主义批评家”固有的“尽力说明达到预期效果的方法”的本性促使他们从新的角度重新阐释“风、雅、颂”，于是《毛诗序》不再将它们视为诗歌的不同分类，而是从创作论的角度将其解释为艺术手法，即可遵循的法度。既然和“赋、比、兴”一样把它们视为创作方法或者说是一种让后人“有仪而可象”的创作戒律和规则，那么，有汉一代用“义”这个字来概括它们的共同特征是最恰当不过的了。所以，“六诗”在《毛诗序》中摇身一变而为“六义”了。

（二）“六义”的排列顺序问题

刘大白先生说：“六义底名目，见于《毛诗大序》；它底次序，是一曰风，二曰赋，三曰比，四曰兴，五曰雅，六曰颂。风、雅、颂三项，是诗底分类；赋、比、兴三项，是诗底作法。但是它底次序，为什么如此

错综呢?关于这一点,我想可以作如下的假设的解释。古代没有轻唇音,风、赋两音,都属帮纽,合比字同一发音;颖字本来就是形容的容字,而古代喻纽归影,容读影纽,合雅字也是同一发音,兴属晓纽,和影纽不过深浅喉之别,所以作《大序》的人,依发音底同异而把六字分为两类,这虽然是一个假设,我想,或许是一种比较可靠的解释。^⑩这种假设有其合理之处。但我认为它似乎更适合用来解释“六诗”而不足以解释“六义”之顺序。因为“六义”承“六诗”而来。下面还是回到创作论的角度来回答它。

《毛诗序》既然将“风、雅、颂”不再视为诗歌的分类,而将它们和“赋、比、兴”一样同视为诗歌的作法,即同为“义”,那么,不管其发音的异或同,这里都没有必要将“六诗”的固有顺序进行再次分割了。

(三) 关于“变风变雅”的问题

关于“变风变雅”,《毛诗序》说“至于王道衰,礼义废,国异政,家殊俗,而变风变雅作也。国史明乎得失之迹,伤人伦之废,哀刑政之苛,吟咏情性以风其上,达于事变而怀其旧俗者也。”并没有明确划分何为“变风”,何为“变雅”。对此进行划分的是郑玄的《诗谱序》:“孔子录懿王、夷王时诗,讫于陈灵公淫乱之事,谓之《变风》《变雅》。”他以时间为界,认为《国风》中自《邶风》以下全为《变风》,《小雅》自《六月》,《大雅》自《民劳》之后,皆谓之《变雅》。这其实是对诗序之“变风变雅”说的误解。前面说过诗序从创作论的角度对“风、雅、颂”进行了重新阐释,那么,关于“变风变雅”也只有从创作论的角度解释才比较合理。序诗者认为,“主文而谏”是“风、雅”之诗最基本的创作方法,为了达到“谏”的目的,作诗者采取了陈古以刺今、思美思正以刺乱、言民之苦之俗乱以刺政之衰等等委婉曲折之方式。所以,小序中“陈古以风焉”、“陈古以刺今”之语比比皆是。以《东门之池》为例,这本是一首男子求偶的情诗,诗序却说它:“刺时也。疾其君子淫昏,而思贤女以配君子也。”可见,这种刺法多么婉转曲折。还有,诗序所谓的以民之苦刺政之失的典型例子莫过于那些君子行役、室家感念之思妇诗。这些诗抒发的都是夫妻分离的悲苦之情,可是诗序却认为这些诗非关“情”而关“刺”,因为这种悲苦情感产生的根源在于统治者“不恤国事”,致使“军旅数起,大夫久役,男女旷怨”。这些诗在讽刺之时不可不谓“温柔敦厚”。可是,郑玄将它们都划为“变诗”,正如胡适先生所疑问的“美而非谄,刺而非讦,怨而非愤,哀而非私,何不正之有?”^⑪可见,郑玄之“风雅正变”之说并非《毛诗序》之原意。而我认为诗序的意思是:凡是不直言过失之旁敲侧击之诗都是“主文而谏”之诗,也就是所谓的温柔敦厚之“正诗”,而凡直谏之诗,则为“变诗”,“变风变雅”是就这些诗处于《风》或《雅》中而言的。如直比卫宣公为癞蛤蟆之《新台》、直言“中”之言,不可道也”的《墙有茨》和直刺“好人”之《葛屦》,和“家父作诵,以究王凶”之《小雅·节南山》等诗,在讽刺、规谏时从来没有那么温文尔雅,而是锋芒所向,直中矢的,这些才是真正的“变诗”。

注 释:

① 朱熹:《朱子语类》

② 朱熹:《吕氏家塾读诗记》卷三

③④ 顾易生、蒋凡:《先秦两汉文学批评史》,上海古籍出版社 1990年版,第 354—406页。

⑤ 陈子展:《诗经直解》,复旦大学出版社 1983年版,第 620页。

⑥ (美) M·H·艾布拉姆斯:《镜与灯——浪漫主义理论批评传统》,袁洪军、操鸣译,中国社会科学出版社 1991年版。

⑦ 依顾易生、蒋凡合著《先秦两汉文学批评史》说

⑧ 金克木:《〈春秋〉符号》,《读书》1994年第2期

⑨ 刘大白:《白屋说诗》,作家出版社 1958年版,第1页。

⑩ 胡适:《习学记言序目》卷六,转引自朱自清《诗言志辨》,华东师范大学出版社 1996年版,第145页。