

## 从《诗经》看我国民族文化的心理结构与审美观念

祝振玉

关于对《诗经》研究评价的专著专文,从古至今,可谓沈沈移移、汗牛充栋。但是,以往的研究,一般都是从章句、义理、文学、或社会历史的角度加以考虑,从一个民族文化心理结构上确认这部伟大作品的作用与地位,从更广义更高层次上去认识它的价值,则少有人提及。因此,笔者欲为此作一些力所能及的探索,求正于海内方家。

文学和其它审美活动,是一个民族文化心理结构的直接显现。《诗经》作为我国第一部诗歌总集,最早最集中地体现了我国人民文化心理结构中的人文主义精神,奠定了我们民族人文主义美学观的基础。予以后世的文学与其它审美活动以深远的影。

天地玄黄、宇宙洪荒,我们祖先进的足迹经过无数世纪的跋涉,终于从茹毛饮血的原始社会跨进华夏文明发展的儿童时期。作为这一时期思想文明的标志,就是人的自我意识的觉醒,对人自身力量的肯定,在人们的审美领域,原始图腾让位于现世的人间生活,气韵生动的人物形象代替了呆滞朴重的图案纹饰。《诗经》则是这一时期文化心理,审美情趣变化最显著的例证,它通过短小优美的抒

情篇章(主要是《国风》与一部分《小雅》),表现了人生的咏叹,描绘了现世生活,贯串着赞美人生,肯定现世的人文主义精神。

### 1. 从羊大为美到以人为美——人生意识的觉醒

我们可以发现,《诗经》中出现的美字,基本上都是用来形容人,颂扬人的:

云谁之思,西方美人。彼美人兮,西方之人兮。

——《邶风·简兮》

有美一人,清扬婉兮。

有美一人,婉如清扬。

——《郑风·野有蔓草》

岂无居人,不如叔也,洵美且仁。

岂无饮酒,不如叔也,洵美且好。

岂无服马,不如叔也,洵美且武。

——《郑风·叔于田》

彼其之子,美无度;美无度,殊异乎公路。

彼其之子,美如玉;美如玉,殊异乎公族。

彼其之子,美如玉,美如玉,殊异乎公族。

——《魏风·汾沮洳》

卢令令，其人美且仁。

卢重环，其人美且鬢。

卢重缡服，其人美且偲。

——《齐风·卢令》

《说文》：美，甘也，从羊大。美的原始含义是当时人们日常经验的记录，羊大为美表示了以食为天的上古社会里人们对生活资料的感受与希望。但是，从羊大为美，“引伸之凡好皆谓美”（段玉裁）进而颂扬人自身的美，就不是经验的增广而是意识的飞跃了。

在没有文字，不可追忆的远古时代，我们的祖先已在陶器纹饰上寄寓了自己的审美理想。在半坡期、庙底沟期、马家窑期的彩陶花纹上，几何形的鸟、鱼图案是主要的表现内容。半山期、马厂期和齐家文化、四坝文化所描绘的多为拟蛙纹，拟鸟纹。这些见诸于陶器纹饰上的美的形象，是原始图腾的象征、日常经验的写照，是射临于他们之上的外部世界在他们心中的折光。由于生存斗争的严酷与人本身力量的弱小，敬畏的与人生存攸关的外部事物是人崇拜咏叹的对象，而人本身却排除在人自身的审美活动之外。一九七三年青海大通县出土的属于马家窑文化的彩陶盆的内壁上，有五人一组的舞蹈形象<sup>①</sup>，这是一个伟大的信号。因为如此完整地表现人物，描绘人们活动的图案还是首先发现。这一画面已不是那些只具有象征意义，曲折地反映原始人的思想意识的审美标志，而是直接地表现人自身的娱乐活动。尽管这些人还带有原始社会的印痕（尾饰），但毕竟是黑暗王国的一线闪光。这是人们自我意识觉醒的标志。这种苏醒了的人生意识一旦进入了人们的审美活动领域，美的对象就不是外物而是人自身了。《诗经》中那些颂扬人自身的篇章正体现了这一伟大的飞跃。

费尔巴哈说过：“只有将自己的类，自己的本质性当作对象的那种生物，才具有最严格意义上的意识。”<sup>②</sup>在以获取食物为主要生活目的的上古社会里，由于自身力量的弱小，使

人更多地注目与生存的对象而忽视了生存的主体，在这种情况下，原始的审美活动，都带有经验与功利的性质，美之本义为甘从羊大，正体现原始社会人们这一思维特征。但是从羊大为美到以人为美，这种审美对象的改变，就彻底改变了原始审美活动图腾与功利的性质，而变成肯定自身，有自觉意识的审美活动了。由生存的主体变为审美的对象，这正是自我肯定基础上意识的觉醒。唯有这种觉醒，才能发现人生的丰富多样与无限的魅力而加之以由衷的赞美。

## 2. 人以大为美——自我力量的肯定

审美活动由主体变为对象，是人意识觉醒的标志。这种意识的核心是对自我力量的肯定。对自我力量的理想与赞美，就是歌颂人们大的形貌。

《邶风·简兮》描写一位英俊漂亮，魁梧高大的舞师，他跳起了表现战争的粗犷雄健的舞蹈，他是当时人们心中理想的英雄：

硕人俣俣，公庭万舞。有力如虎，执辔如组。

《毛诗正义》郑玄笺：“硕，大也”。《卫风·考槃》据说是赞美一个隐居山林的贤士<sup>③</sup>，这个隐士心宽体胖，无戚戚之意，迥异于后来形销骨立，思意消散的狂狷之士、迁客骚人：

考槃在涧，硕人之宽。

考槃在阿，硕人之适。

考槃在陆，硕人之轴。

《小雅·白华》是申后被幽王废黜后，想念幽王的诗，这位至高无上的帝王，居然也被他的皇后称为“硕人”

啸歌伤怀，今彼硕人。

维彼硕人，实劳我心。

《诗经》中描绘的美女，甚至也被称为“硕人”，

① 见《文物》1978年第三期

② 费尔巴哈《基督教的本质》《费尔巴哈哲学著作选集》下卷第26页

③ 朱熹《诗集传》，按此文中关于《诗经》的解释，如不另行标志，一般采用朱注，下同。

这同后来的纤腰束素,三寸金莲的深闺小姐不可同日而语:

硕人其颀,衣锦褱衣。

硕人敖敖,说于农郊。

——《卫风·硕人》

这是一个又高又大的古代贵族妇女。高大的身材也许是她尊贵的身份,美丽的仪容不可缺少的因素。

从舞师、隐士、帝王直至美人,都可以称之为“硕人”,这真是一个以大为美的时代。大是这一时代的标志、人们最向往的形式。在人们对自身形体大的礼赞歌颂中,是人对自己力量的发现与肯定。

仅仅是大的形式尚不足以说明人的意识的这种质变。因为在远古时代,人们就通过外部世界获得了大的概念,天地四方,湖泊海洋是如此之大,山川丘陵,森林草原是如此之大;日月星辰,风云雷电也能引起人们大的敬畏。凡人力不及,不可解说的,但又制约着人们生活的一切都引起人们大的联想。“大哉乾元,万物资始,”(《周易》)大也许是最初进入人们意识的形体概念,于是他们想象中的世界与神怪都被赋予大的形式:“地广东西二万八千,南北二万六千。”(《河图括地象》)在没有交通工具的上古时代,这是人们想象中无比广大的世界。“凡鸿水渊薮,自三百仞以上,二亿三万三千五百五十里,有九渊。”(《淮南子·墜形训》)至于想象中的神人,则是“钟山之神,名曰烛阴,视为昼,瞑为夜,吹为冬,呼为夏,不饮不食不息,息为风,身长千里。”(《山海经·海北外经》)但是,人对外部世界异己力量描绘得越伟大就显示人的自我感觉愈渺小,在这种情况下,对大的形式的描绘与礼赞只是上古社会人们对客观外界无能为力的感叹。

只有随着“将自己的类,自己的本质性当作对象”的人生意识的觉醒,才赋予大的形式以崭新的意义。因为这一形式已不是人们对外界无能为力的象征,而是人对自身力量肯

定的标志。在高大健壮的人体形象后面,是对人本身力量的歌颂,就如欧洲人文主义的理想人物,拉伯雷笔下的巨人高康大一样,显示一种征服外界的信心与勇气。在当时的社会中,简单笨重的生产狩猎活动与部落间的争斗,是生活的主要内容。在血与火的洗礼中,容不得人们孤居独处,三省吾身;获取生活资料需要强健的体魄,战争的胜负完全取决于人们力量的对比。在这样一个崇尚强权、崇尚力的时代,纤细与柔弱只是倒退与灭亡的象征,人们歌颂的是阳刚、是壮美,于是高大健壮就成了人体美的一种理想形式。这一理想形式是被证明了的人的力量的赞美,是人的意识的升华,因为通过人对自己高大健壮形体的描绘,表明人对自己不仅是发现而是喜悦与欣赏了。

### 3. 以姿态飞动为美——生命精神的礼赞

宗白华先生说:“大自然中有一种不可思议的活力,推动无生界以入于有机界,从有机界以至于最高的生命、理性、情绪、感觉。这个活力是一切生命的源泉,也是一切美的源泉。”(《美学散步》)中国传统的审美标准也总是用“活”来品评成功的艺术形象,但在人们还只是自然的奴隶、神祇的附庸时,人们并未发觉这种活力的意义,这从原始绘画多为图案形可以得到说明。而在《诗经》产生的年代,人们随着人生意识的觉醒,似乎也发现了这一美的真谛。气韵生动,姿态流转是当时人们美的象征。

反映人的气韵神情,最集中也是最省俭的无过于写眼睛。“巧笑倩兮,美目盼兮”。(《卫风·硕人》)这是描写美人的千古绝唱,在此美目倩盼之中,我们很可能想起后来顾恺之传神阿堵的逸闻。这种点睛之笔,无疑体现当时人们对生动美的追求。因此,当时人们心目中的美人,不管是少女、武士,都具有美目清扬的特征:

野有蔓草,零露漙兮。有美一人,清扬婉兮。

野有蔓草，零露漙漙。有美一人，婉如清扬。

——《郑风·野有蔓草》

朱熹注“清扬，眉目之间婉然美也”。这是写一个少女在原野上同她的情人邂逅相遇的情形。通过少女的清扬美目，显示她内在的情韵，使形象宛然如生。后人有“征神见貌”，“情发手目”的经验之谈，眼睛是心灵之窗，是生命气韵体现最充分集中的人体部分，这种意识见诸创作，远远早于后人的经验之谈，在《诗经》中已屡见不鲜，《齐风·猗嗟》据说是赞扬鲁庄公体壮貌美，能舞善射。他双目炯炯，具有古代贵族武士的威仪：

猗嗟昌兮，颀而长兮，抑若扬兮，美目扬兮。巧趋跄兮，射则臧兮。

猗嗟名兮，美目清兮，仪既成兮，终日射侯，不出正兮，展我甥兮。

猗嗟实兮，清扬婉兮，舞则一选兮，射则贯兮。四矢后兮，以御乱兮。

从这一武士的变换眼神中，我们可以体会人物充沛的生命活力与昂扬的生活精神。不管是美人还是武士，不管他们仪态各异，表现他们内在的气韵神情，是当时人物美的要求。因为气韵神情是生命存在的形式，是生命精神的表现。所以，对眼睛的刻画描绘，就不仅是表现手法的进步，更重要的是人对自己内在气韵，生命精神的发现与理解。

生命精神的根本就是活，活之所以成为美，是因为它体现了人们生命的韵律，实现了人们生存的意志，满足了人们生活的愿望。活或者生总是与动相联系的，一切活着的事物都在运动变化，只有完全死亡与僵化的东西才是寂然不动的。这种活力，是一切生命的特征，也是一切美的源泉。如果说人们流盼的眼神反映的是人心灵的律动，那么，人的飞动的姿态表现的是生命外在的节奏。

《邶风·简兮》中的舞师，力大如虎，握磬起舞，柔如丝带（“有力如虎，执磬如组”），跳完表现战争的武舞，又开始描写宴乐的文舞，

他左手吹起排箫，右手挥舞雉毛（“左手执筮，右手秉翟”），舞毕，他容颜焕发（“赫如渥渚”），使人想见他刚才飞舞盘旋的姿态与蓬勃热烈的气概。这种姿态与气概是人们生活的信心与勇气的写照，于是表现这种姿态与气概也成了理想人物美的要求：“叔于田，乘乘马。执轡如组，两骖如舞。叔在藪，火烈具举。襜裼暴虎，献于公所……叔于田，乘乘黄。两服上襄，两骖雁行。叔在藪，火烈具扬。叔善射忌，又良御忌，抑磬控忌，抑纵送忌。……”（《郑风·大叔于田》）这是一幅英雄狩猎图。热烈的场面，飞动的姿态，反映出人们对生命精神的理解与赞美。从飞动的方面去描写人，表现人的神情，这意味着把人之生命理解为一个行为的过程，这个过程，理应是神采飞扬，姿态飞动的。这是人对自己力量肯定的结果，是人们生活信心的象征。因此，行为本身进入了人们审美观照的领域，行为就不仅仅是谋生的方式，而是生命意识的象征了。这种生命意识也给当时其它的艺术活动带来了热烈解放的新气象。这里是描绘一座古代建筑：

如跂斯翼，如矢斯棘，如鸟斯革，如翬斯飞，君子攸跻。

——《小雅·斯干》

这座飞甍建瓴的古代宫殿，也体现着当时人们以生动流转为美的理想，从它“如鸟斯革，如翬斯飞”的姿态中，我们可以感觉到其中包含的热烈解放的生命精神。也有一只与《诗经》同时代的“莲鹤方壶”，顶上立着一只凌空展翅的仙鹤，郭沫若先生以为这是“时代精神之一象征”，他说“此鹤突破上古时代之鸿蒙，正踌躇满志，睥睨一切，践踏传统于其脚下，而欲作更高更远之飞翔。此正是春秋初年由殷周半神话时代脱出时，一切社会情形及精神文化之如实表现。”（郭沫若《殷周青铜器铭文研究》）“踌躇满志，睥睨一切”这一形态，充满着当时人们挣脱宗教鬼神束缚后昂扬奋发的生活精神，只有符合人们这种精神的形式

才符合当时人美的原则。因此,《诗经》中那些气韵生动,姿态流转的人物,正是时代精神在人们艺术创作中的显现。

#### 四、以现世生活为美——人文主义审美观的初步形成

人对自己力量价值的肯定发现,焕发出他们从未有过的生活热情,人们在现实生活中发现了无限广阔的美的领域,以现世的人生经验为咏叹的主要题材,这是《诗经》最基本的创作特色,这一特色标志着我们民族人文主义审美观的初步形成。

这首先表现在《诗经》所描绘的是人们日常的经验世界,而不是理想的精神王国。以现世生活为基础,表现生活的图景与人们的感受是《诗经》创作的出发点。在《诗经》的绝大部分篇章中,先民们向后代展示了丰富多采,漫长邈远的历史画卷,因为他们那种热爱人生,忠于现世的创作精神,不仅使后人觉得可叹,可感而且可信。无论是男女爱情还是劳动生活,不管是征戍羁旅还是宴享祭祀,都是现世生活的真实记录,经验感情的自然流露。

其次,《诗经》对人的情感与意绪的抒发从不引向理念的精神王国与神秘的宗教偶像,而是渲泄在日常生活的人际关系中。在《诗经》那些歌咏人生的篇章中,无论他们的感情多么深沉强烈,都没有使主人公的意绪产生超现实的精神飞跃,他们忠于自己现实的生活情感,务求通过自己七情六欲的自然流露,达到引起人们的同情与共鸣,也就是所谓“群”的目的。其中最显著的例证是关于性爱的主题。在相当数量的爱情篇章中,绝没有圣母玛丽亚式的精神恋爱,甚至不究其爱情之所以。男女之相悦,相思乃至相怨即是爱情之全部,这是一种符合人之大欲,体现异性相吸自然原则的生活情欲。因此,《诗经》中关于爱情的篇章,其实质都不出以人为本的生活经验范围。无论是《关雎》中思念淑女之君子,还是《氓》中被遗弃的怨女,他们的感情抒发,始终不离以自己为轴心,以对方为半径的经

验范围,这种表达的方式,决定了《诗经》中的爱情篇章具有朴素浓厚的生活气息。

《诗经》的创作特色,抒情的方式贯串着当时人们忠于现世,热爱生活的人文主义精神。这体现在他们无论怎样困苦怨忿都不否定现世与人生。《唐风·鸛羽》中人们为“王事靡盬,不能艺稷黍”发出怨天的呼喊:“悠悠苍天,何其有所。”《柏舟·邶风》中的女子以“之死矢靡它”的执着意志指控上天的不公:“母也天只!不谅人只!”但他们尽管如此怨恨困苦却没有诅咒以至否定现世人生,相反,通过对天的怨望,更表示他们对人生的珍视与依恋。

这种人本位,现世本位的创作精神,标志着我们民族人文主义审美观的最初形成,虽然它只是不自觉地见诸于人们创作实践之中,但因为它最早体现了我们民族的审美心理特征,所以它无疑是我们民族人文主义审美观的奠基石。

## 二

一个民族审美观的形成,总是与特定时期的文化精神息息相通。在《诗经》产生的漫长岁月里,是“天道远、人道迩”的思想奠定了《诗经》人文主义审美观的基础。

人在同自然及社会的斗争中,殷商的敬鬼神思想渐趋瓦解,人们的思想逐渐从神学的奴役下挣脱出来,人本身的作用开始被意识到,以往的听天由命变成事在人为,《易经》爻辞中已显露这种思想的萌芽:

君子终日乾乾,夕惕若,无咎。——

《乾·九三》

高诱注:“乾乾,进不倦也”。《广雅·释诂》:“惕,惧也”。此意谓君子如整日勤勉不倦,晚上自行反省惕厉则不招祸害。

鸣谦,贞吉。——《谦·六二》

鸣豫,凶。——《豫·初六》

《广雅·释诂》:“鸣,各也。”“豫,乐也”。此谓人有了名声而仍谦逊则吉,反之则凶。《易经》本是沟通人天之际的卜筮之书,但在一些

承天受运,人神交感的爻卦里,弥漫着尽于人事的现实精神,人的力量作用被日益意识到:

鸣谦,利于行师,征邑国。——《谦·上六》

君子豹变,小人革面,征凶。——《革·上六》

众允,悔亡。——《晋·六三》  
《说文》:“允,信也”意谓如取得众人之诚信,举事则不难。行旅征伐等君国大事不取决于天命而决定于人事,人的作用问题因而也受到统治者的重视。

观我生,进,退。——《观·六三》

观我生,君子无咎。——《观·九五》

《周易集解》引虞翻曰:“生谓生民”。这样,当时的立国之本,就不是敬天受命,而是观民立政了。

《易经》中注重人事的精神,是当时神学天命观渐趋瓦解的必然产物。这是当时人们普遍的思想心理。在《诗经》中也有充分的记录:

皇矣上帝,临下有赫,监观四方,求民之莫。——《大雅·皇矣》

印盛于豆,于豆于登,其香始升。上帝居歆,胡臭亶时。——《大雅·生民》

苾芬孝祀,神嗜饮食。卜尔百福,如几如式。——《小雅·楚茨》

在这些产生年代较早的篇章里,上帝神祇仍享用崇高的地位,但在产生于较晚时期的篇章中,这种思想渐趋式微,代之而起的是对天命上帝的怀疑与怨恨:

出自北门,忧心殷殷,终窶且贫,莫知我艰。已焉哉,天实为之,谓何之哉。——《邶风·北门》

天降丧乱,饥馑荐臻,靡神不举,靡爱斯牲,圭壁既卒,宁莫我听。——《大雅·云汉》

昊天不佣,降此鞠凶。昊天不

惠,降此大戾。——《小雅·节南山》

浩浩昊天,不骏其德,降丧饥馑,斲伐四国。昊天疾威,弗虑弗图,舍彼有罪,既伏其辜,若此无罪,沦胥以铺。——《小雅·雨无正》

随着上天权威的动摇,祖宗的作用也值得怀疑了。如“文母生我,胡俾我瘁?不自我先,不自我后《小雅·正月》”早既大甚,则不可沮。……群公先正,则不我助。父母先祖。胡宁忍予?”(《大雅·云汉》)

上帝与鬼神既然如此不可靠,于是人的作用与价值才逐渐为人意识到。这是《诗经》中最值得重视的精神。因为在当时“奴隶制昌盛的时候,人是失掉了他的独立的存在的,宇宙内的事情一切都是天帝作主,……人完全是附属物,完全是物品”(郭沫若《中国古代社会研究》),但在宗教思想动摇后,人们已意识到“下民之孽,匪降之天。噂沓背憎,职竞由人”。(《小雅·十月之交》)《秦风·黄鸟》是闪烁着人文主义思想的光辉篇章。秦穆公死时使事车氏三子奄息、仲行、鍼虎殉葬。秦国人以诗歌痛悼三良,诅咒此不人道的殉葬制度,反映着以人性反对神性、鬼性的人文主义思想的觉醒。

随着鬼神的权威降低,人的作用,价值的提高,“天命”在很大程度上被人为所代替,“天道远,人道尔”的思想渐渐滋长,人文主义的审美观念也开始在人们的艺术实践中显露端倪。从山东临淄东周墓出土的陶俑舞姿看,舞者服饰整齐,两臂大张,倾身向前,线条舒展明朗,具有一种轻捷矫健之美,完全不同于上古时期服饰简单,动作蛮野热烈的舞蹈形象。<sup>①</sup>除《诗经》外代表殷周时期审美观念转变最特出的例证是青铜纹饰。早期的饕餮纹象征着统治者的威严、力量与意志并含有原始图腾的印痕,郭沫若先生曾分析这些青铜

① 参阅孙景琛,吴曼英编《中国历代舞姿》第11页。

鼎彝道：“形制率厚重，其有纹绩者，刻镂率深沉，多以全身雷纹之中，施以饕餮纹，夔凤、夔龙象纹次之，大抵以雷纹饕餮为纹绩之领导。……象纹率径幻想化而非写实。”（郭沫若《彝器形象学试探》）自周成康昭穆后，青铜饕餮的面貌发生了变化，不仅形制较前期简便，而夔龙、夔凤则趋向图案化，“大抵本期之器已脱去神话传统之束缚，而有自由奔放之精神。”（同上）

从幻想化，非写实，到脱去神话传统的束缚，青铜纹饰的变化，正反映着当时人们从幻想到现实，从天上到人间的美的历程。那种自由奔放的精神，乃是人的力量，信心，理想的标志，它同《诗经》中对人生的礼赞咏叹汇合起一股新时代的潮流，在荡涤蒙昧神学中显示出自己人文主义的精神特质。这种文化精神根源，无疑是来自历史生活的土壤中，生产斗争，社会实践，一切成功失败的经验教训都促使先民日益认识到自己的作用价值，这是人们征服自然，改造社会的结果，在此基础上形成的克尽人事，热爱生活的精神，直接促成了人们审美观念的改变。人本位的意识一旦冲决天命鬼神的罗网，人就由附庸变为主体，进而变成赞叹的对象，最终成为美的源泉了。

### 三

《诗经》产生于我国文化发展的童年时期，那些天机自然，不事雕琢的诗篇，描绘了上古时期的社会风俗图画，抒发了当时人们的情感兴趣，同时也自然流露出当时人们审美观念，反映出我们祖先对美的认识与追求。它虽然没有形成理论的见解，只是见诸于人们的吟咏之中或者体现在创作倾向之上，但是“自发的简单见解，正是周密理论的根本。”（钱锺书《读拉奥孔》）《诗经》所蕴含的审美观念，其形成的时间无疑要比后来的诸子之说来得早。以往历来有孔子删诗的说法，但从当时普遍的文化背景看，与其说儒家的人本思想浇灌了《诗经》，不如说儒家的人文精神受到《诗经》的启示更为恰当。这样，《诗经》可以

说是反映我们民族审美心理特征的最早文字记录。

包含在《诗经》中的审美观念，是形成于殷周宗教神学崩溃之时，如果从文化的性质上着眼，那种怀疑天命鬼神，克尽人事的精神，正反映中国文化早期的人文主义特点。那么《诗经》中歌颂人生，热爱生活的创作倾向，正是这一时期人文主义审美观初步确立的标志。人们赞美自身，欣赏自己征服自然，改造社会的力量，充满昂扬的生活的心与热烈的生命精神，描写吟咏现世的人间生活及其丰富的思想感情。这是新时代，新文化的见证。马克思主义认为任何一种解放都是把人的世界和人的关系还给人自己。《诗经》的人本位，现世本位的创作倾向，对于蒙昧图腾的原始艺术，无疑是一种审美观念的解放，在此解放的基础上形成了我国人文主义审美观的传统，具有重要意义并产生深远影响。

从《诗经》开始，人们通过对自身的发现与赞美，在现实生活中发现了无限广阔的美的领域，将形形色色的生活过程纳入了艺术表现的范围，从而使反映生活的动态，描绘人们丰富的感情成为可能和必然的事情。

从《诗经》开始，那种人本位，现世本位的审美观念，一直贯串在我们民族的文学活动与艺术实践中。孟子讲求“人性美”，魏晋时期盛行人物品藻，论画讲究气韵、神似；后来的诗歌创作提倡兴象，神韵，性灵，都是探索、表现人们自身内心世界的美；汉魏风骨，杜甫的现实主义创作实践与白居易的新乐府运动，则重于反映人在现实中的命运。前者重于主观的探索，后者偏于现实的表现。但是，这种区分只是就创作方法而言，因为我国古代诗歌的现实主义创作方法，旨在通过对现实进行有选择取舍的描写，表现人对自己处境、地位，命运的关切，达到讽上化下，改变自身处境的目的。因此二者虽有区别，但可以说是殊途同归，在以人为中心的基础上而二为一。从这一点上看《诗经》，就不会把它的影响仅仅

局限于现实主义一隅之中,而会把它视作以人为中心,包括写实,写意,整个中国传统文学与艺术活动的起点与渊源。

人与现实是我国传统文化精神的焦点,由于《诗经》最早体现了我们民族文化最基本的精神,因此受到后来以儒家思想为精神支柱的封建社会的高度重视。《诗经》所描绘的是以人为中心的经验感情世界。这固然引导后来的文学家艺术家关心人生,热爱生活,重视人生的意义与价值。但也往往被“美人伦”、“助教化”的儒家思想改造利用,从维护封建统治的立场出发,他们特别提倡“怨而不怒”、“哀而不伤”的创作风格,力图将人们的情感限制在生活的此岸之中,避免人们的感情冲破现实樊篱,导致对人生现实的否定。他们甚至将《诗经》重人生的精神,作为否定以《离骚》为代表的具有强烈反抗精神、理想色彩作品的依据。班固指责屈原“忿怼沉江”(《离骚序》)是突出的例证。

《诗经》的重人生精神,经过儒家思想匡正,也造成了我国想象的文学不发达。他们将

《诗经》中对人生的咏叹,上升为“诗者,吟咏情性也”的说教,把文学的表现局限于人生经验的范围中,反对形而上的哲理思辨,也轻视人们对理想的向往。文学史上李杜虽然并称,但在封建社会里人们总是崇杜甫而轻李白。这不仅是因为李白的思想中充满反抗传统的自由精神,还由于李白的创作倾向不符合自《诗经》以来“劳者歌其事,饥者歌其食”,以人生经验为基础的写实传统。

《诗经》作为我国第一部诗歌总集,被历代封建统治者列为五经之首,对后来的文学思想,创作实践产生重大而深远的影响,这绝不是偶然的,其中最主要的一点,就是最早体现了我国文化心理结构中的人文精神,奠定了我国民族审美观的基础,迎合了历代统治者安于现世人生,维护封建专制的精神需要。这就是《诗经》的影响历久弥远,生生不息的根本原因。从这一角度来重新看待中国诗歌之祖《诗经》,就会使我们能在更高层次,亦即民族文化心理的建构上发现它的意义,价值乃至缺陷。

---

(上接第41页)弗无子”的延伸,与高禖之祭含义相类。

澳大利亚的阿兰达部落之人认为:“他们的图腾祖先曾在各地漂泊,在各地(在石头里、树林里、水池里)留下了‘童胎’拉塔尔”,如果年轻妇女在这些地方逗留,“‘童胎’就会进入她的体中,她就会怀孕。此后,她所生的那个小孩就属于在传说中和这个地点有关的那个图腾。”<sup>①</sup>它从图腾的角度解释了“招魂续魄”与“祈子”的关系。它与上巳被禊是不谋而合的。

自晋代王羲之兰亭修禊之后,“曲水流觞”便成为流传千古的文人雅事和书坛佳话。到了唐代,更有《下水船》、《回波乐》、《上行杯》之类的酒令著辞,为流觞作乐推波助澜。于是,上巳禊灾、祈子的本义,便渐渐被文人们淡忘了。

只有民众,直至宋代还流传着祈子的习俗。《太平寰宇记》卷七十六载四川横县玉华池,“每三月上巳,有乞子者:漉得石,即是男;瓦,即是女。自古有验。”经水流长年冲刷之石块,大都呈卵形。显然,上巳乞子以漉卵石得男的民俗,其源头即是郑国上巳拂除不祥之风。所以《太平寰宇记》说“自古有验”。

---

① 切博克沙罗夫《原始文化史·图腾主义》。