

· 名家專論 ·

“古詩”何以成經典

——中國古代文學闡釋學思考之一*

李春青

[提 要] “古詩”是指產生於東漢中後期的一批難以確定作者的文人五言詩。它們既無華辭麗藻，旨趣上又乖於儒家主流意識形態，然而卻受到歷代闡釋者的稱頌與模擬，無論社會政治狀況與價值觀念如何發展，無論詩文思潮與文人審美意識如何演變，都不足以撼動“古詩”的經典地位。這是一種很獨特的文學和美學現象。“古詩”之成為經典，一方面證明了中國古代“文人趣味”中包含著一些“基本價值”，正是這些“基本價值”使得“古詩”超越時間限制，受到歷代闡釋者的推崇；另一方面這也說明“古詩”包含著某種特殊價值，具有一種富於魅力的獨特性，以至於在千百年中沒有任何其他作品可以替代它。“基本價值”使“古詩”在不同時代的讀者那裡產生普遍認同感；“特殊價值”使之在不同時代的讀者那裡都能激起新奇感。正是這種“普遍認同感”和“新奇感”的雙重作用使“古詩”成為千古絕唱。在具體歷史語境中人們對“古詩”的闡釋關涉到政治狀況、文化學術走向以及“文人身份”的形成等問題，是一種十分複雜的綜合性文化現象。

[關鍵詞] 古詩 闡釋 經典 文人趣味 文人身份

[中圖分類號] I206.2 [文獻標識碼] A [文章編號] 0874-1824(2020)01-0005-19

“古詩”在中國古代詩歌史上具有極高的地位，僅次於《詩經》，庶幾與《楚辭》不分軒輊。“詩三百”長期居於儒家經典的崇高位置，其在詩歌史上佔有至高無上的地位自不待言；《楚辭》以其瑰麗華美的辭藻、奇特豐富的想象以及屈原超乎凡俗的人生經歷與人格魅力而獲得崇高地位亦在情理之中。然而言語修辭既樸素無華、所傳達的亦為凡夫俗子之所思所感，既沒有成聖成賢的遠大抱負，也沒有主文譏諫的政治意識，如此這般的“古詩”何以也能夠成為被歷代詩人頂禮膜拜的文學經典呢？自魏晉以後中國古代詩歌的發展呈現越來越講究辭采與韻律的趨勢，唐代以後格律詩終於成為主流，然而無論詩歌怎樣發展，不大講求格律、仿佛肆口而出的“古詩”卻始終受到普遍推

* 本文係國家社科基金重大項目“中國文學闡釋學的中外話語資源、理論形態研究與文獻整理”(項目號:19ZDA264)的階段性成果。

崇,其經典地位絲毫沒有動搖,這是為什麼?毫無疑問,“古詩”的經典化過程本質上是一個文學闡釋學的問題,而文學闡釋又絕非僅僅是詩文內部的事情,而是關涉到文人趣味、身份乃至社會政治、意識形態等複雜因素,這些都值得深入細緻地考察與分析。^①

—

在中國古代詩歌史上,“古詩”這個稱謂有兩層含義:一是指大約產生於東漢中後期的一批無名文人所作的五言詩,二是指在這批無名文人五言詩影響下形成的一種詩歌體裁,又稱“古風”或“五古”。我們這裡所要討論的是前者。蕭統《文選》卷二十九“雜詩上”分列“古詩十九首”、“李少卿與蘇武詩三首”、“蘇子卿詩四首”共二十六首,^②這可以說是“古詩”最有代表性的作品。鍾嶸《詩品》將詩分為“上、中、下”三品,於“上品”中首列“古詩”之目,並提到“陸機所擬十四首”及“‘去者日以疏’四十五首”,^③由此可知鍾嶸所見並判定為“古詩”的有五十九首。鍾嶸長蕭統三十餘歲,可以推知,蕭統所見到的古詩也不會多於鍾嶸。這就是說,在齊梁間流傳的“古詩”大約在五、六十首左右。那麼,編選者或傳承者們何以在這些詩之前冠以“古”字呢?以理推之,蓋有二焉:一者是這些詩年代久遠,多為無名詩人所作,即使冠名,也難辨其真偽,故稱“古”;二者是想以之與魏晉以下諸作相區分。如清人吳淇所云:“此以漢人選漢詩,乃於詩及樂府之上各標一‘古’字者,所以別乎建安、鄴下諸體也。”^④此言在理。

古詩的產生年代在學界是一個一直聚訟紛紜的話題,迄今並無定論。概括起來,爭論各方的主要觀點有三:一是東漢中後期宦遊文人作,這是當下最為人們普遍接受的觀點;^⑤二是兩漢無名詩人作,鍾嶸、劉勰及近人隋樹森等人持此論;三是曹植、王粲作。^⑥本文主旨是探討“古詩”的經典化過程中蘊含的中國古代文學闡釋學問題,無意於加入“猜想”古詩作者的行列之中。但由於在談論“古詩”經典化過程中不可避免地會涉及其產生年代問題,因此筆者需要對這一問題有一個明確的判斷。我同意這種觀點:“古詩”包括“古詩十九首”以及“蘇李詩”等在內的那些文人五言詩的產生年代應該在東漢中後期,即安、順至獻帝之前。其理由除了不少學者已經提出的諸如詩歌體裁演變、詩歌發展規律方面的原因之外,筆者以為,還可以從學術史、政治史以及相關的士大夫身份意識的變化等因素所構成的具體歷史語境角度來加以印證。

在經學昌盛的西漢中後期與東漢前期,經學意識形態具有強大統攝作用,凡有所言說,都不免與之同聲調。劉師培嘗謂“兩漢之世,戶習七經,雖及子家,必緣經術”。^⑦當主要是指西漢中後期與東漢之前期而言,因為西漢前期,即高祖及惠、文、景直至漢武繼位初期,經學尚未大興於世;而到了東漢安、順之後,經學漸漸走向玄學化、知識化道路,對文人士大夫的思想束縛已經開始鬆懈。劉師培以為即使子學也會受到經學影響,其實還不止於子學,就連詩歌這種獨特的書寫形式也同樣會帶上經學印記。西漢中後期至東漢前期的詩歌受《詩經》影響甚巨,形式上以四言為主,內容上則步武經學的經世致用,所表達的都是“美刺諷喻”的大道理。只是從安、順開始,以書寫個人情趣為內容的詩歌才開始出現,如張衡的《四愁詩》、鄺炎的《見志詩》、秦嘉的《贈婦詩》、趙壹的《疾邪詩》等。東漢的辭賦直承前代,原本模仿的痕跡十分鮮明,其主流同樣以潤色鴻業為目的,以鋪陳揚歷為手法,諸如班固《兩都賦》、《答賓戲》,張衡的《二京賦》、《南都賦》之類無不如此。但由於屈原、賈誼為代表的楚騷傳統的影響過於強大,故而即使在東漢前期,也還有一些辭賦之作被用來表達個體情感或“體物”,如班固的《幽通賦》、傅毅的《舞賦》等等。及至安、順之後,抒寫個人情感以及描寫器物 and 物華的作品就大量出現了,如張衡的《歸田賦》,趙壹的《刺世疾邪賦》,馬融的《笛賦》,王

逸的《九思》、《荔枝賦》、蔡邕的《述行》等。詩歌與辭賦創作的這種現象說明什麼？至少說明，東漢中葉之後，士人階層的精神世界出現了很大的變化：像西漢中後期、東漢前期那種以“經明行修”為指歸的人生追求已經遠遠不能滿足士人們的精神需要了，通經致用固然重要，而個人情趣也不容忽視，所以詩賦在主文譎諫與潤色鴻業之餘，也開始成為生命個體離愁別緒的呈現方式了。換言之，詩賦作為一種表達個人情感趣味的藝術形式，到了此時方始受到普遍認可，從而獲得合法性。顧炎武嘗謂：“東漢之末，節義衰而文章盛，自蔡邕始。”^⑧其實這一過程從安、順之世就開始了，只不過是在桓、靈之時才形成大的規模而已。《後漢書·儒林傳》載：

自安帝覽政，薄於藝文，博士倚席不講，朋徒相視怠散，學舍頽敝，鞠為園蔬，牧兒莧豎，至於薪刈其下。順帝感翟酺之言，乃更修黌宇，凡所造構二百四十房，千八百五十室。試明經下第補弟子，增甲乙之科員各十人，除郡國者儒皆補郎、舍人。本初元年，梁太后詔曰：“大將軍下至六百石，悉遣子就學，每歲輒於鄉射月一饗會之，以此為常。”自是遊學增盛，至三萬餘生。然章句漸疏，而多以浮華相尚，儒者之風蓋衰矣。^⑨

蓋光武帝劉秀出身士人，嘗為太學諸生，深知儒學對於治理國家之重要，故於天下將定未定之時即已“汲汲然式古典，修禮樂，寬以居，仁以行，而緣飾學問以充其美”了，^⑩可見其對儒家意識形態的高度重視。光武帝開創的這一傳統經明、章、和三朝的繼承與弘揚，在 80 餘年的時間裡，不僅經學昌盛，而且儒家倫理深入人心，成為士民日用之規範，此一時期的儒學庶幾近於“知行合一”的學問。與意識形態建設的成功有效相應，此期的政治也比較清明。

安、順兩朝是轉折點。儘管博士、經生、太學生人數與日俱增，太學館舍日見增擴，但以前那種篤實的學風卻漸漸失去了。所謂“浮華”正與“篤實”學風相反，指不切實際的高談闊論與繁瑣考證。可以說，學術史上的所謂“經學知識化”、“經學玄學化”趨勢在此時已經開始了。也是在這一時期，宦官、外戚把持朝政漸成為常態，像梁冀這樣驕橫跋扈的權奸已非特例。君主昏庸，朝綱紊亂，公然賣官鬻爵的現象已成風氣，所謂“政荒於上而風清於下”的奇特現象也開始形成。正是在這樣的歷史語境中，士人階層與大一統政權離心離德的情緒便開始瀰漫開來：“外戚、宦官走進朝堂，士大夫就必然退回田裡，這幾乎也是中國史上的一個規律……自順帝時起，當時的士大夫就相率毀裂冠帶，避禍深山。”^⑪即使沒有“避禍深山”，仍然留在官場的士大夫，他們的精神也不再與朝廷同心同德了。這些自幼受到系統儒家經典熏陶的讀書人，看到現實中的一切都與書本上的道理剛好相悖，其政治理想與人格理想的雙重破滅是不可避免的。

這些在精神上開始獨立於朝廷的士大夫除了繼續研讀經學、聚徒講論之外，詩賦的創作也逐漸成為他們精神生活的重要組成部分。由於已經不再認同現實政治，他們也自然就失去了歌功頌德、潤色鴻業的興趣，也無須板起面孔講大道理，於是抒發個人離愁別緒也就成為詩賦創作主要內容。像“古詩十九首”、“蘇李詩”這樣的文人五言詩正是在這樣的歷史語境中才有可能大量問世的。這些詩既沒有慷慨激昂的大志向，也沒有美刺諷喻的寓意，所表達的純粹是個人的情感體驗。這種情感體驗不是後世文人面對春花秋月、風卷雲舒所產生的瞬間審美體驗，也不是官場失意之後縱情山水的自我安慰，這是一種對人生和生命整體上的消極體驗，其所寫之景與所述之事無不成為這種消極生命體驗之表徵。所以，“古詩”所體現出來的這種像深秋一樣低徊悲涼的情調可以說是東漢社會由盛而衰的文學表達，是以經學為核心的國家意識形態崩壞的感性顯現，也是知識階層積極進取精神破滅之後的迷茫惆悵之感的宣洩。總之，東漢自安、順兩朝之後，朝政由前期的較為清明轉而為黑暗，學風上由前期的較為篤實轉而為浮華，士人心態也由前期的較為積極轉而為消極——這些

都是“古詩”產生的重要原因。

從另一個角度看，西漢乃至東漢前期，“詩”一直都是一個很神聖的字眼，這當然與《詩經》為“五經”之一有直接關係，此期典籍中的“詩”或“詩人”基本上都是指《詩經》及其作者而言的。那麼從何時起“詩”與《詩經》分離出來獲得獨立性呢？換言之，文人們的個人創作從何時才稱之為“詩”的呢？看《史記》、《漢書》等史籍，除去帝王或官方禮樂活動之外，士大夫個人創作稱之為“詩”的極為少見，最早的是《漢書》卷七十三所載韋孟的兩首詩，即《諷諫詩》與《在鄒詩》。韋孟是西漢初期人，嘗為楚元王傅。這兩首詩均為四言，內容主要是敘述家族歷史，表達諷喻之義，風格嚴整肅穆，近於《詩經》之《大雅》。由於當時士林中並沒有個人模仿《詩經》作詩的風氣，故而有人懷疑是“其子孫好事，述先人之志而作是詩也”。^⑫

西漢時期如韋孟這樣公然擬經作詩的很少，而作“歌詩”者卻很多。“歌詩”大都是用於祭祀或其他典禮活動的，都是為已有曲調填寫的歌詞，用之於演唱，故稱之為“歌詩”。例如：“明年正月，上始幸甘泉，郊見泰畤，數有美祥。修武帝故事，盛車服，敬齊祠之禮，頗作歌詩。”^⑬又：“王乃為歌詩四章，令樂人歌之。”^⑭又：“上頗作歌詩，欲興協律之事，丞相魏相奏言知音善鼓雅琴者渤海趙定、梁國龔德，皆召見待詔。”^⑮由於歌詩主要是用來唱的，所以形式上就比較靈活，以協律為準。如武帝為思念李夫人而作的《李夫人歌》：“是邪，非邪？立而望之，偏何姍姍其來遲！”^⑯此外高祖之《大風歌》，武帝之《秋風辭》均屬此類。

這類“歌詩”既不同於後來文人們創作的四言詩、五言詩，也不同於採自民間的“趙、代、秦、楚之謳”，即樂府詩，而主要是一種是流行於西漢宮廷與貴族之中的詩歌形式。其受楚辭影響較大，但又沒有辭賦那麼大的篇幅，是一種楚調之歌詞，也就是說，早期的“歌詩”實際上就是所謂“楚歌”。《漢書·藝文志》載“歌詩”二十八家，三百一十四篇，可見西漢時期這種詩體是比較發達的。武帝之後朝廷設立樂府，收集整理了許多詩歌並入樂，但“樂府”與“歌詩”並不同：凡是“樂府”都是“歌詩”，但並不是所有的“歌詩”都是“樂府”。“樂府”主要採自民間，“歌詩”則主要是帝王和貴族所作。到了東漢中葉以後，隨著無須歌唱的文人五言詩的興起，這類“歌詩”就漸漸衰落了。

《漢書》、《後漢書》等史籍中載有不少民間歌謠，以五言成句，文辭質樸，多表達下層百姓對當政的不滿。如成帝永始、元延間尹賞為長安令，執法嚴酷，“長安中歌之曰：‘安所求子死？桓東少年場。生時諒不謹，枯骨後何葬？’”^⑰光武帝建武年間，樊曄為天水太守，執法嚴猛，奸人畏懼，“涼州為之歌曰：‘遊子常苦貧，力子天所富。寧見乳虎穴，不入冀府寺。大笑期必死，忿怒或見置。嗟我樊府君，安可再遭值！’”^⑱此外，在兩漢樂府中也收有不少五言的作品。後來這種五言體歌謠經過某種渠道影響到文人士大夫，從而也成為文人五言詩形成的重要原因之一。

總之，我們所說的“古詩”，既不同於那種近於“楚歌”的“歌詩”，更有別於擬經的“四言”詩，倒是比較接近收進或沒有收進“漢樂府”中那些五言的民間歌謠。換言之，兩漢那些五言的民間歌謠和樂府詩應該是文人五言詩的母體。這也就意味著，西漢至東漢前期，在社會上層以“歌詩”和“四言詩”為詩歌主流，下層則有大量民謠民歌，其中有一部分為五言。只是到了東漢中後期，文人五言詩才發展起來並取代“四言詩”和“歌詩”而成為主流詩體。

二

“古詩”何以會受到後世文人推崇而成為經典呢？這原因肯定是十分複雜的而非單一的。下面我們將結合具體歷史語境分析“古詩”成為經典的原因，並從闡釋學角度考察詩文評在“古詩”經

典化過程中的作用。

根據現有記載,最早關注“古詩”的是西晉時期的陸機。《文選》卷三十“雜擬上”列“陸士衡擬古詩十二首”,分別擬“古詩十九首”中的“行行重行行”、“今日良宴會”等,唯其中“擬蘭若生朝陽”所擬詩不在“十九首”之列而見錄於徐陵《玉臺新詠》。“擬東城一何高”即擬“十九首”中的“東城高且長”。陸機本人就是著名詩人,又出身江左巨族,他的擬作對提升“古詩”的地位無疑有重要作用。中國古代詩歌的發展呈現前後相繼的明顯印記。模仿前人詩歌基本上是詩人學習創作不可避免的環節。但是“擬作”卻是不同尋常的,是詩人對原作最大程度的肯定,當然也是原作經典化過程中最主要的環節之一。陶淵明在唐以前地位遠在謝靈運之下,北宋以後,由於蘇東坡破天荒地作了一百多首“和陶詩”,淵明在詩歌史上的地位就大大提升了。相比之下,“擬作”比“和詩”的意義更大。蓋“和詩”是與所和者平輩論交,只是尊重而已;“擬”則是把所擬者視為學習、模仿的對象,帶有敬仰之意。魏晉時期擬古之風頗盛,從《詩經》到《楚辭》、從《漢樂府》到“古詩”均有大量擬作,被擬者必定是經典。在陸機之前“古詩”肯定算不得經典,因而作為第一位擬“古詩”者,陸機在“古詩”經典化過程中的作用自不待言。再加上陸機擬作有較高水平,為南朝詩人激賞,其對“古詩”聲譽之積極影響因而倍增。

除陸機之外,《文選》還收錄陶淵明擬古詩一首,^①袁淑“效古詩”一首、劉鑠“擬古”二首、王僧達“依古”一首、鮑照“擬古詩”三首、^②范雲“效古詩”一首。另外還收錄江淹“雜體詩三十首”,其中也有不少是模擬“古詩”。所列這些“擬古”之作其所擬詩既有“十九首”之中者,亦有其他古詩。這表明,從西晉到南朝,“古詩”已經成為詩人們學習、模仿的經典了。至於後世,從隋唐以迄明清,仿效、模擬“古詩”的作品就不可勝計了。如此說來,是擬作最早使“古詩”從民間流傳的無名氏之作成為經典的。

在擬作之後,最早對“古詩”經典化發揮重要作用的則是詩文總集和類書的編選。“古詩十九首”作為一個整體最早見於蕭統《文選》,應該是在眾多“古詩”中精心挑選出來的。“古詩十九首”之名亦由此而來。關於“古詩”的編選,明人鍾惺嘗有一段很有意味的話:

昭明選古詩,人遂以其所選者為古詩,因而名古詩曰“選體”,唐人之古詩曰“唐選”。

嗚呼!非惟古詩亡,幾並古詩之名而亡之矣。何者?人歸之也。選者之權力能使人歸,又能使古詩之名與實俱拘之,吾其敢易言選哉?^③

鍾惺在這裡即指出了選本在“古詩”經典化過程中的雙重作用:一方面是使原本籍籍無名的古詩成為“古詩”,為後世所欣賞、模仿,從而成為經典;另一方面也限制了人們的視界,被編者所選擇的作品所限制,從而遮蔽了歷史上古詩的真實面貌。鍾惺對選本的這種“使人歸”的權力的認識是精辟的。朱自清先生嘗云:

古詩原來很不少,梁代昭明太子(蕭統)的《文選》裡卻只選了這十九首。《文選》成了古典,《十九首》也就成了古典;《十九首》以外,古詩流傳到後世的,也就有限了。^④

這說明《文選》對於“古詩”流傳的既有重要意義,同時也在一定程度上限定了人們關於“古詩”的了解與理解。《文選》在唐代已經成為經典,民間有“《文選》爛,秀才半”之說。但隨著古文的崛起,從韓愈到歐陽修,從唐末以迄宋明,以偶文韻語為主的《文選》就不再那麼被視為經典了。然而與那些曾經備受推崇的辭賦與駢文不同的是,“古詩”並不與《文選》共浮沉,而是始終受到文人士大夫們的青睞,其經典地位一直保持穩固。這或許說明“古詩”比《文選》中那些駢偶之文更有生命力。但無論怎樣,《文選》在“古詩”經典化過程的重大作用是不容置疑的。稍後於《文選》的

是徐陵編的《玉臺新詠》，其中屬於我們所說的“古詩”範圍的有“古詩八首”、“枚乘雜詩九首”、“蘇武詩一首”、“班婕妤怨詩一首”計 19 首。《文選》和《玉臺新詠》都是中國古代文學史上影響極大的詩文選本，得入選的作品都因此傳世，有許多則因此而成為名篇。唐初編纂的大型類書《藝文類聚》收錄“古詩”（包括“蘇李詩”）共 28 首，其中有一些作品是《文選》和《玉臺新詠》所未收的，亦對於“古詩”的保存與傳播起到了重要作用。中唐時期的徐堅等編纂的類書《初學記》中收五言“古詩”14 首（包括李陵贈蘇武詩 4 首），其中也有《文選》、《玉臺新詠》、《藝文類聚》所未收的。其他如佚名的詩文集《古文苑》、明代鍾惺和譚元春的《古詩歸》、馮惟訥的《古詩紀》、清代陳祚明的《採菽堂古詩選》、沈德潛《古詩源》等，都收有不少漢魏的文人五言詩，這對於“古詩”的經典化無疑起到了重要作用。

擬作、選本、總集和類書對於“古詩”之成為經典具有重要作用是毫無疑問的，但是這些書籍的編纂者們為什麼都看重這些古詩呢？這自然不是偶然的，這說明這些作品在他們眼中有著獨特魅力。這種魅力究竟為何？在不同時期人們的眼中這種魅力是不是完全相同？這些都需要對不同時代的闡釋進行細致分析方可明了。換言之，“古詩”之成為經典，更重要的乃在於這些作品與歷代闡釋者之間的相互生發與契合上。

法國漢學家讓·皮埃爾·桀溺有一段很精辟的話值得注意：

事實上，《古詩十九首》的榮譽不是竊取得來的，它們實行了一種文學上的革命，從而開創出了一個新世紀。它們深深地植根於過去，源遠流長，可以追溯到《詩經》，還可追溯到《楚辭》。無論就其民歌的形式，還是就其哲學思想，這些作品都屬於自己的時代。《古詩十九首》成功地綜合了所有這些方面的特點，創造出新詩體，表現出新精神。在它的熔爐裡，更熔鑄了傳統作品、民間藝術和現代思想，這種結合便產生了古典詩歌的雛形。^③

這段話揭示了“古詩”成為經典的兩個至關重要的原因：其一，“古詩”代表了詩歌發展的一個新時代的降臨，具有革命性意義。從形式上看，“古詩”是五言詩這一新的詩歌體裁最早的代表者，從內容上看，“古詩”所表達的是屬於一個新時代的思想情感。這就使它成為堪與《詩經》、《楚辭》相提並論的典範。其二，“古詩”的出現並非偶然現象，它是《詩經》、《楚辭》以及民歌三大詩歌傳統交融互滲的產物，是詩歌發展合乎邏輯的結果。這種看法毫無疑問是準確而深刻的。假如沒有《詩經》、《楚辭》和《樂府》所代表的詩歌傳統的長期浸潤，“古詩”是無從產生的，而假如沒有“新世紀”和“新精神”的驅動，“古詩”即使產生也絕不會有那麼強大的生命力。那麼，剩下來的問題就是，這裡的“新世紀”、“新精神”和“現代思想”應該如何理解呢？還是那句話：究竟是什麼在不斷撥動著歷代論者的心弦呢？

究竟什麼是“古詩”所負載的“新精神”，這無疑是一個極有追問價值的問題。一種新的學術，抑或一種新的文學藝術，除了言說方式，即文體、修辭上的變化之外，最重要的乃是其所負載的“新精神”。我們有理由說，這種“新精神”正是使“古詩”成為千古文學經典的最重要的原因。

那麼究竟什麼是這種“新精神”呢？在我看來，它既不是什麼成聖成賢的道德自我訴求，也不是什麼治國平天下的歷史使命感，它就是“文人趣味”。那麼什麼又是“文人趣味”呢？要想真正了解“文人趣味”首先必須明了什麼是“文人”。在這裡我們所說的“文人”是指一種身份，即“文人身份”。

凡是具有文人身份的人均可稱之為“文人”。文人身份不是一個可以和“士人”、“士人階層”互換的概念，“士人”是一個社會階層的稱謂，其最根本的規定性是讀書，次級的規定性是做官。也

可以說，中國古代的知識階層就是士人階層。有知識並有可能做官的人就是士人，但不一定是“文人”。“文人”是指在士人階層中一部分有“雅好”的興趣和能力的人，他們除了熟知經史之外，還善於創作詩詞歌賦、琴棋書畫並且在其中表達“文人趣味”。

“文人趣味”是指一種個人化的情趣，不同於士人階層所具有的那種普遍性趣味：讀書做官以及修齊治平、美刺諷諫之類。“文人趣味”是指男歡女愛、離愁別緒、莫名惆悵以及對生命的自我感知與體驗、對自然景物的美感等等個體性經驗。所以有人雖然也吟詩作賦，卻也未必就是“文人”，例如屈原用辭賦來抒發忠君愛國之情以及見疏於君主之後的悲憤，所表達的都不是“文人趣味”而是一種政治情感，故而屈原不是真正意義上的“文人”，甚至也不是真正的士人，他是一個貴族。

有些士人是兼具“文人身份”的，有些士人則始終與“文人”無緣。政治家、學者、文人（文學藝術家）都有可能是“士人”所具有的身份，或居其一，或居其二，或三者兼備。以宋代士人為例，像歐陽修、王安石、蘇東坡這樣的人物，既是政治家，又是學者，同時也是文人；像張載、二程這樣的人物即是政治家，又是學者，卻不是文人；像趙普、富弼、包拯這樣的人物則只是政治家，既非學者，更非文人。一個士人，當他放棄社會關懷與道德自我提升的努力而返回個體精神領域，玩味喜怒哀樂之情，觀賞山川日月之美，並且把從中捕捉到、體驗到的東西訴諸外在形式，那麼他就是文人了。

當一個時代允許文人們借助於詩詞歌賦等藝術形式表達其個人化情感體驗時，文學也就進入的所謂“自覺的時代”。漢代文人五言詩，即“古詩”正是在“文人身份”普遍形成的時期，亦即主流社會允許詩歌這種曾經很神聖的言說方式表達無關於江山社稷、國祚民瘼的個人化情緒的時期應運而生的，它所表達的情感乃是千百年中文人們的共同體驗，這種體驗是具有文人身份的士人的真實“自我”，是他們的“本來面目”。因此“古詩”就自然而然地與“文人身份”緊密聯繫起來了，成了這一身份的標志。

作為政治家或官僚的士人需要有“官體”，需要承擔江山社稷以及民生方面的責任；作為經學家、道學家或者道德楷模的士人需要端著架子、戴著面具做人，唯獨作為“文人”的士人可以展示自己的真實的甚至是卑微的一面，“古詩”正是中國歷史上最前一批獲得文人身份的士人真實自我之文學表徵，後世歷代文人都能夠從中看見自己的真實面目，所以總是可以獲得心靈的共鳴。換言之，“古詩”之所以能夠成為彪炳千古的文學經典，根本原因在於它是文人們普遍具有的真實自我之寫照。這種對普遍存在的真實自我的共同體驗呈現於詩文就凝練為一種“基本價值”，無論朝代如何更迭，時代如何變化，只要這種基本價值存在，“古詩”的魅力就不會衰減。如此說來，歷代文人從“古詩”中看到的“真”、“情真”、“自然”、“天成之妙”等等，正與他們自身心態相切合，他們在“古詩”中看到了自我，而且是不加掩飾的真實的自我，因此就給予“古詩”以極高的評價。而這正是“古詩”得到歷代文人推崇的根本原因。

從這個角度來看，論者嘗謂“古詩”為“千古五言之祖”（王世貞）、“五言之《詩經》”（王世懋）、“千古五言之宗”（許學夷）、“詩母”（陸時雍）等等，均未切中肯綮，更確切的說法應該是：“百代文人詩之祖”。“古詩”既是“文人趣味”的最早呈現，又是對“文人身份”最初的確證，明乎此，在千百年的歷史長河中它一直被文人們奉為經典也就不足為奇了。

如果把“古詩”與《詩經》、《楚辭》相比較就更能彰顯其文人趣味。毫無疑問，“古詩”和《詩經》，特別是《國風》都具有樸實、率真的風格，但《詩經》作品或者直率地描寫男女情好，或者直率地抱怨世道之不公，都缺乏一種“文人味兒”，也就是“古詩”裡那種深刻的生命體驗與只有文人才會有的多愁善感。“古詩”和《楚辭》都有“怨”，但《楚辭》之怨是具體的，往往是政治性的，而“古詩”

的“怨”卻基本上都是一種淡淡的哀愁，是對命運的無奈和人生的感慨，二者判然有別。這都說明“古詩”與文人身份的密切關聯。

三

套用馬克思談論古希臘藝術的話說，在中國文學史上，與《詩經》、《楚辭》一樣，“古詩”也具有“永久的魅力”。下面我們就來分析一下在不同的歷史語境中“文人趣味”是如何決定著人們對“古詩”的闡釋的，從而考察這種“永久的魅力”形成的歷史軌跡。

在古代詩文評的歷史上，鍾嶸是最早為“古詩”的評價定調的。在《詩品》中，“古詩”赫然列在“上品”之首，其次是“李陵詩”，其次是“班婕妤詩”。鍾嶸評“古詩”云：

其源出於《國風》。陸機所擬十四首，文溫以麗，意悲而遠。驚心動魄，可謂幾乎一字千金！其外《去者日以疏》四十五首，雖多哀怨，頗為總雜。舊疑是建安中曹、王所制。《客從遠方來》、《橘柚垂華實》，亦為驚絕矣！人代冥滅，而清音獨遠，悲夫！^②

這段話在“古詩”經典化過程中的作用和意義是無與倫比的。對這樣為“古詩”定調的評論文字是值得“細讀”的。我們先看“其源出於《國風》”。由於《國風》屬於經典，其地位至高無上，這裡自然有抬高“古詩”身價的意味。此外，還有一層意思可以看出鍾嶸之用心：“古詩”所表達的都是人們的日常生活情感，這正和《國風》作品相近。正如朱自清先生說：“這種作品，文人化的程度雖然已經很高，題材可還是民間的，如人生不常，及時行樂，離別，相思，客愁，等等。”^③這種出於文人之手而表達平凡情感的詩歌與《國風》中許多出於貴族之手而表達普通生活情感的作品頗有異曲同工之妙，這種表達“人生不常，及時行樂，離別，相思，客愁”等生活中人人會有的一般性情感的作品是沒有個性的，它體現的是某種集體性的日常情感。正如法國漢學家桀溺所言：“《古詩》之所以具有莫大的普遍性，是因為它們展示了人類共通的感情。因之，《古詩》廣泛地徵引了民間格言諺語，具體概述了人類的普遍經驗。”^④在西漢後期和東漢前期的經學語境中，詩賦或則被用來“潤色鴻業”，或則用來美刺諷喻，這種普通人的普遍經驗是不能用詩歌這樣神聖的方式來表現的，所以鍾嶸說“古詩”出於《國風》就可以使“古詩”對平凡情感的表達獲得合法性。另外，就明白如話、樸實自然的風格來看，儘管“古詩”作者未必有意仿效，但“古詩”與《國風》確實比較接近。

我們再來看“文溫以麗，意悲而遠”。這裡用“溫”、“麗”、“悲”、“遠”四個詞語來概括“古詩”的風格特徵。

“溫”這個詞語在儒家話語系統中原本指一種人格修養，《論語》：“夫子溫、良、恭、儉、讓以得之。”（《學而》）又：“子溫而厲，威而不猛，恭而安。”（《述而》）又：“君子有三變：望之儼然，即之也溫，聽其言也厲。”（《子張》）根據歷代注釋，“溫”一是指性情寬和仁厚，二是指容貌藹然可親。總之都是“仁”的具體體現。最早把“溫”和詩文聯繫起來的大約是《禮記》：“孔子曰：‘入其國，其教可知也。其為人也，溫柔敦厚，詩教也……溫柔敦厚而不愚，則深於詩者也。’”（《經解》）這裡說的是《詩三百》對人的道德修養所具有的功能。最早用這個詞語來標示文章風格的是揚雄。他說：“《典》、《謨》之篇，《雅》、《頌》之聲，不溫純深潤，則不足以揚鴻烈而章緝熙。”^⑤及至東漢以後，“溫雅”就成為一個關於詩文風格的批評術語了。例如班固：“蜀有司馬相如，作賦甚弘麗溫雅。”^⑥王符：“詩賦者，所以頌善醜之德，洩哀樂之情也，故溫雅以廣文，興喻以盡意。”^⑦王逸：“其詞溫爾雅，其義皎而朗。”^⑧等等。

“麗”這個詞語在揚雄“詩人之賦麗以則，辭人之賦麗以淫”之說以前已經被用之於對言談和文

辭的評價了，如桓寬《鹽鐵論》：“歌者不期於利聲，而貴在中節；論者不期於麗辭，而務在事實。”^③劉向《列女傳》：“聰明遠識，麗於文辭。”^④東漢以降，“麗”及其組合詞“溫麗”、“雅麗”、“清麗”等被普遍用之於對詩文形式的評價，意指辭藻的華美、豔麗，成為一個古人關於詩文書畫審美特性的代表性概念。

“悲”的本義就是“悲傷”、“悲痛”，在《詩經》中多見“我心傷悲”、“女心傷悲”、“憂心且悲”之類的詩句。把“悲”這個詞語與文藝批評聯繫起來，最早應該是《呂氏春秋·適音》：“政治世之音安以樂，其政平也；亂世之音怨以怒，其政乖也；亡國之音悲以哀，其政險也。凡音樂通平政，而移風平俗者也。”^⑤這段話與《禮記·樂記》同，只是個別詞語有別。“悲以哀”《樂記》作“哀以思”。嵇康《琴賦序》：“然八音之器，歌舞之象，歷世才士，並為之賦頌，其體制風流，莫不相襲。稱其材幹，則以危苦為上；賦其聲音，則以悲哀為主；美其感化，則以垂涕為貴。”^⑥《聲無哀樂論》：“玉帛非禮敬之實，歌舞非悲哀之主也。”^⑦可知這個詞語主要是指藝術作品所表達的哀傷情感。如果說後來“三曹”與“建安七子”的詩歌可以說是“慷慨悲涼”，那麼“古詩”則“悲涼”而不“慷慨”，這也是“古詩”不大可能產生於建安以後的重要佐證。

“遠”這個詞語原本指空間距離大，後來引申為時間距離長。早在先秦時期，這個詞語已經帶上形而上意味，例如《老子》以之形容“道”的存在和運演狀態：“有物混成，先天地生。寂兮寥兮獨立而不改，周行而不殆，可以為天地母。吾不知其名，強字之曰道，強為之名曰大。大曰逝，逝曰遠，遠曰反。反者道之動。”（第二十五章）到了魏晉時期，“遠”這個詞語又被用來評價士人個性氣質、人格修養及見識，成了一種極高的價值標準。如《世說新語》：“王戎云：‘太保居在正始中，不在能言之流。及與之言，理中清遠，將無以德掩其言。’”（《德行》）^⑧“會稽賀生，體識清遠，言行以禮。不徒東南之美，實為海內之秀。”（《言語》）“林下諸賢，各有俊才子：藉子渾，器量弘曠；康子紹，清遠雅正……”（《賞譽》）“謝靈運好戴曲柄笠，孔隱士謂曰：‘卿欲希心高遠，何不能遺曲蓋之貌？’謝答曰：‘將不畏影者，未能忘懷。’”（《言語》）“見山巨源，如登山臨下，幽然深遠。”（《賞譽》）這裡的“清遠”、“高遠”、“深遠”都是對人物極高的評價。稍後，這個概念也被用之於詩文書畫的評價之中，如《文心雕龍》：“《呂氏》鑒遠而體周，《淮南》泛采而文麗。”（《諸子》）“輝音峻舉，鴻風遠蹈。騰義飛辭，渙其大號。”（《詔策》）“文之思也，其神遠矣。”（《神思》）“遠奧者，馥采曲文，經理玄宗者也。”“嗣宗倣儻，故響逸而調遠。”（《體性》）“天高氣清，陰沉之志遠；霰雪無垠，矜肅之慮深。”“吟詠所發，志惟深遠，體物為妙，功在密附。”（《物色》）“故《繫》稱旨遠辭文，言中事隱。”（《宗經》）。又如《詩品》：“言在耳目之內，情寄八荒之表。洋洋乎會於《風》《雅》，使人忘其鄙近，自致遠大，頗多感慨之詞。”（《晉步兵阮籍》）“然托喻清遠，良有鑒裁，亦未失高流矣。”（《晉中散嵇康》）那麼“遠”的價值意義何在呢？上引諸例語境不同，“遠”的含義亦稍有差異，但其基本義是一以貫之的，那就是“超越”二字。“遠”即“超越”，或超越凡俗指向高雅，或超越世務指向精神，或超越淺近指向深奧。總之，“遠”這個詞語成為價值標準就意味著知識階層對現實政治的拒斥、對個體性精神世界的追求，是“文人趣味”的集中體現。

如此看來，鍾嶸用“溫”、“麗”、“悲”、“遠”四個詞語來闡釋“古詩”，實際上乃是標舉“古詩”的四種審美價值，由於“古詩”乃是“上品”之首，這四種審美價值也就表達了鍾嶸的審美理想；又由於這四個詞語六朝時期已經被廣泛使用，故而它們大體可以代表此期士族文人普遍的審美理想。這種“審美理想”是“文人趣味”的集中體現。“古詩”被認定為集中體現了這種審美理想，也就自然而然地成了經典。既然這種審美理想對於“古詩”成為經典有如此重要的作用，這裡我們就有必要

進一步追問：這種審美理想是如何形成的？其文化蘊含是什麼？下面我們就來討論這些問題。

如前所述，“溫”作為一種審美價值是從“溫柔敦厚”而來，是對儒家傳統的繼承。這個概念的要旨是不激不厲、平和委婉。孔子對君子人格“文質彬彬”的要求，對《關雎》“樂而不淫，哀而不傷”的評價，漢儒對《詩經》“發乎情，止乎禮義”的概括，都與“溫”的價值意義相近，是儒家“中”與“中庸”思想的體現。如果究其根本，儒家的這種思想又可以視為對周代貴族精神的繼承和改造。由於這個概念包含著極為深厚的文化底蘊，符合了士人階層普遍的精神旨趣，所以即使在玄學居於主導地位的六朝時期，還是作為主要的審美價值而被接受。

“麗”這個概念所指涉的是兩漢以來在辭賦創作影響下形成的比較純粹的審美價值，是對文章形式方面獨特審美特性的肯定。因此，“文溫以麗”實際上是融合了儒家精神與六朝時期士族審美趣味的評價，與揚雄“詩人之賦麗以則”之說一脈相承，可以說是對“古詩”形式方面的最高讚賞。

“悲”是一種消極情感，無論在儒家傳統中還是在道家傳統中，它都不是一個受到推崇的價值。老莊之徒看破生死界限，以嘲笑態度看待悲傷，儒家則要求把“悲”嚴格限制在“禮”的框架中。所以這裡的“悲”作為對“古詩”所表達之情感意涵的肯定性評價，是對儒、道傳統的雙重突破，其所依賴的主要資源是“時代精神”，即所謂任真自得、放浪形骸的士林風尚。

然而“悲”說到底還是一種消極情感，沉浸其中並不是士族文人想要的人生境界。所以“遠”就成了對“悲”的狀態的提升。“悲”而能“遠”那就不是凡俗之人那種捶胸頓足的悲了。如前所述，“遠”在道家那裡原是“道”的存在與運演的狀態，在六朝的文化語境中，依然帶有“超越”的意義。把這個概念與“悲”相聯結，所標舉的乃是一種“大悲”或超越的“悲”，可稱之為“道之悲”，其根本特性在於不是對任何具體人和事的悲哀之情，而是對人生，對生命的悲憫之情，是一種深刻的生命體驗。由此可知，六朝士族文人之所以對連作者之名都無法確定的“古詩”如此青睞，最根本的原因乃是因為這些看上去率意而作、肆口而出的詩歌正契合了士族文人對個體生命與個體情感的空前關注，成為他們這些放棄了“通經致用”、“治國平天下”之宏大使命的精神貴族們人生體驗之表徵。

從以上分析可以看出，鍾嶸對“古詩”“文溫而麗，意悲而遠”的評價是一種極高的評價，體現了鍾嶸和他所代表的士族文人的審美理想。那麼這種評價是不是對“古詩”固有意涵的揭示呢？儘管我們相信這個評價是出於鍾嶸真切的閱讀體驗，並非出於建構某種詩學觀念的動機。但是我們還是有必要指出，這一評價之中包含了太多的“前見”，是詩人作詩之意、文本字面之意與闡釋者之“前見”三者融合的產物。這裡就有三重意義：作者究竟為何而作詩雖然已經不得而知，但是他的寫作動機至少部分地外化為詩歌文本了。此其一。詩歌文本是由文字組成的符號組合，由於文字符號的多義性，詩歌表達的含混性，必然使詩歌文本在具體讀者那裡呈現出詩人根本就沒有想到的意義。此其二。闡釋者，即鍾嶸的文化修養、價值取向所構成的“前見”是闡釋的前提和基礎，是無論如何也揮之不去的。此其三。三者融合便是“文溫而麗，意悲而遠”所包含的意義，也是“古詩”在闡釋過程中呈現出來的價值。

四

及至唐代，“古詩”就已經成為與《詩經》、《楚辭》、《漢樂府》相提並論的詩學軌範了。但是唐代詩人有取於“古詩”者與六朝士族文人並不盡一致。在朝廷“以詩賦取士”的影響下，再加上詩歌自身發展的趨勢所致，從中唐開始，如何作詩成為文人們特別關注的問題，《詩格》、《詩式》、《詩

法》一類的“專門之學”就大量出現了。因此，唐代詩人對“古詩”之“佳處”的理解與他們的前輩就有所不同。蓋六朝士族文人特別關注“古詩”所表現出來的生命體驗與情感，而唐代文人則更關注“古詩”是如何來表現這些生命體驗與情感的。前者關注重點在“說什麼”，後者關注重點在“怎麼說”。下面我們來分析一段皎然的話來說明這一現象：

西漢之初，王澤未竭，詩教在焉。昔仲尼所刪《詩》三百篇，初傳荀商，後之學者以師道相高，故有齊魯四家之目。其五言，周時已見濫筋，及乎成篇，則始於李陵、蘇武。二子天予真性，發言自高，未有作用。《十九首》辭精義炳，婉而成章，始見作用之功，蓋是漢之文體。又如“冉冉孤生竹”、“青青河畔草”傅毅、蔡邕所作。以此而論，為漢明矣。^⑧

這裡有三個語詞值得細讀：“作用”、“辭精義炳”和“婉而成章”。

“作用”原是佛學常用語，釋典有“有作用論”、“無作用論”、“六內入處各有作用”等說法，是指修習過程中人心有意識的活動。皎然首先把這個詞語引入到詩學之中，並成為一個重要概念。在《詩式》中，皎然用這個詞意指詩人作詩時的著意、用心，近於我們通常所說的“構思”。他說：“作者措意，雖有聲律，不妨作用。”^⑨又：“氣象氤氳，由深於體勢；意度盤礴，由深於作用。”^⑩又：“直於性情，尚於作用，不顧辭采而風流自然。”^⑪從這些語例來看，“作用”不是雕章琢句，也不是講究韻律，而是在整體立意上用心思，近於現在常說的“布局謀篇”。在皎然看來，“古詩十九首”在意義與情感的表達方式上是頗具匠心的，這一看法不惟有異於六朝文人，與宋元以後論者對“古詩”的評價也相去甚遠。既要有“作用”，又要看上去“風流自然”，這顯然是對詩歌創作極高的要求。

“辭精義炳”是說“古詩”用詞精審準確，富有表現力，故詩的情感意旨表達得顯豁鮮明。顯然，這也同樣是肯定“古詩”在“怎麼說”方面的特點。

“婉而成章”是肯定“古詩”風格溫婉，富於文采。這一評價基本上是繼承了六朝文人的看法，意近於鍾嶸所謂“文溫以麗”。

總之，皎然對“古詩”的評價主要集中在表現方式、手法等方面，對其所表達情感意旨似乎不那麼看重。由於皎然對詩歌之體式、作法極為看重，所以面對在別人看來毫無匠心、本乎天成的“古詩”，他也同樣可以讀出“作用之功”來。

到了宋代，情況又有所不同。由於宋人特別重視學問，熱衷於探究義理，好議論，流風所及，詩文也講究“意義為主”、“以理為主”，而且特別強調“言有盡而意無窮”。歐陽修引梅堯臣云：“詩家雖率意，而造語亦難。若意新語工，得前人所未道者，斯為善也。必能狀難寫之景，如在目前，含不盡之意，見於言外，然後為至矣。”^⑫這種“見於言外”的“不盡之意”是對晚唐司空圖所說的“味外之旨”與“韻外之致”說的繼承，也是對北宋後期范溫《潛溪詩眼》之“韻”說的開啟。這裡的關鍵就在於“有餘意”或“言外之意”。可以說，對“意”和“韻”的高度重視是宋代詩學不同於唐代詩學的一大特點。^⑬在這樣的語境中，宋人也難免用這一眼光來審視“古詩”了，如呂本中說：“讀《古詩十九首》及曹子建詩，如‘明月入我牖，流光正徘徊’之類，詩皆思深遠而有餘意，言有盡而意無窮也。學者當以此等詩常自涵養，自然下筆不同。”^⑭“有餘意”，這是宋人對“古詩”不同於往代的新評價。我們再看張戒的闡釋：

建安、陶阮以前，詩專以言志；潘陸以後，詩專以詠物；兼而有之者，李杜也。言志乃詩人之本意，詠物特詩人之餘事。古詩、蘇李、曹劉、陶阮，本不期於詠物，而詠物之工，卓然天成，不可復及；其情真，其味長，其氣勝，視《三百篇》幾於無愧。凡以得詩人之本意也。潘陸以後，專意詠物，雕鑄刻鏤之工日以增，而詩人之本旨掃地盡矣。謝康樂“池塘生春

草川，顏延之“明月照積雪”，謝玄暉“澄江靜如練”，江文通“日暮碧雲合”，王籍“鳥鳴山更幽”，謝貞“風定花猶落”，柳惲“亭皋木葉下”，何遜“夜雨滴空階”，就其一篇之中，稍免雕鑿，粗足意味，便稱佳句；然比之陶阮以前蘇李、古詩、曹劉之作，九牛一毛也。大抵句中若無意味，譬之山無煙雲，春無草樹，豈復可觀？阮嗣宗詩，專以意勝；陶淵明詩，專以味勝；曹子建詩，專以韻勝；杜子美詩，專以氣勝’。然意可學也，味亦可學也，若夫韻有高下，氣有強弱，則不可強矣。^④

張戒是南宋前期著名詩論家，他上承晚唐司空圖，下啟宋末嚴滄浪，是較早自覺反思宋詩之弊的詩論家，在中國詩學史上有重要地位。張戒認為詩之根本在“言志”，“詠物”乃是隨言志而生者。“古詩”及建安七子、阮籍、陶淵明等人的作詩本意在言志而不在詠物，但其詠物卻達到自然天成的至上境界，遠非後世專意於詠物者可比。在張戒看來，只有這樣的詩歌才會具有“意”、“味”、“韻”、“氣”等內涵。換言之，張戒反對為詠物而詠物，主張“詠物”與“言志”相統一，並在詩歌整體上呈現出意味與氣韻來。“古詩”整體上呈現“情真”、“味長”、“氣勝”的特點，故為潘岳、陸機及南朝詩人所不及。“情真”是魏晉以來人們對詩歌的基本要求，無足深論；“味長”乃從鍾嶸“滋味說”發展而來。鍾嶸用“滋味”來說明五言詩能夠表達豐富的情感意蘊；張戒用“味長”來強調“古詩”言近旨遠，令人回味不已的特點。根本上還是在強調“餘意”、“餘韻”的重要性。“氣勝”則是指詩中所體現出來的詩人鮮明的個性氣質與很強的精神力度，這也是自曹丕“文以氣為主”之說以後在文論、詩論中被普遍接受審美價值。張戒認為“古詩”在“情”、“味”、“氣”三個方面都達到最高境界，呈現出一種渾然一體的“整體之美”，故而為後世所難以企及。這無疑是對“古詩”極高的評價。後來嚴羽論“古詩”就主要強調這種難以分拆的“整體之美”。他說：

漢魏之詩，詞理意興，無跡可求。

漢魏古詩，氣象混沌，難以句摘。晉以還方有佳句，如淵明“採菊東籬下，悠然見南山”、謝靈運“池塘生春草”之類。謝所以不及陶者，康樂之詩精工，淵明之詩質而自然耳。^⑤

嚴羽論詩標舉盛唐，對有宋一代詩歌喜歡說理、賣弄學問的弊病大加針砭，於詩歌作法提倡“妙悟”，於詩意蘊講究“興趣”，從而開創出詩歌發展新境界，對元明以下詩歌創作與詩學思想的發展產生重大影響。在嚴羽看來，詩歌創作關鍵在“悟”而不在議論和學識。用今天的話說，詩歌創作不是靠邏輯思維而是靠直覺思維，這是一種瞬間的體驗與想象。嚴羽的“悟”或“妙悟”與劉勰的“神思”涵義相近。但是“悟”也是有高下深淺之分的，有“透徹之悟”，有“一知半解之悟”。謝靈運與盛唐詩人便是“透徹之悟”。至於“古詩”則不在此一範圍，因為“漢魏尚矣，不假悟也”。這句話有兩層意思，一是說漢魏古詩自然高古，不是“作”出來的，而是自然流露出來的，所以連“悟”都不需要。另一層意思是說，因為“悟”的主要途徑是對前人作品的“熟參”，讀得多了，涵泳深了，“久之自然悟入”。“古詩”作為“千古五言之祖”（王世貞語），沒有什麼範本可以模仿參照，主要是出於戛戛獨造，故“不假悟矣”。由於“古詩”不是“作”出來的，沒有什麼方法可尋，所以就呈現一種不容分析的“整體之美”。所謂“氣象混沌，難以句摘”以及“詞理意興，無跡可求”。是說如果分開來看，“古詩”，沒有哪句話是非常精彩的，也看不出它在辭藻、立意以及表達的情趣上有什麼了不起之處。但是每首詩在整體上都顯示出一種能夠深深打動人的力量，呈現出一種難於言說的味道，足以令人沉浸其中，流連忘返。宛如一位美女，不施鉛華，淡雅素樸，自有其動人心魄處。與唐人相比，宋人作詩更加刻意，甚至有不少人把作詩視為較量學問、技巧的文字遊戲，因而確實有許多作品

“味同嚼蠟”。面對這樣的情形，嚴羽對“古詩”的推崇頗有振聳發聵之功能：唯有回歸傳統，返璞歸真才是改變誤入歧途之宋詩的不二法門。

五

“古詩”之所以成為經典當然需要其所抒之情，所詠之物，所用之辭具有相當的普遍認同性，也就是說，這些詩歌必然有某些基本元素具有跨時空的普遍意義。同時，“古詩”之成為千百年間為人傳誦的佳作，除了其所具有的普遍意義之外，必然還有其他時代所不具備的獨特魅力，如此方能歷千載而不朽。不同時代的人們對詩歌的這種普遍意義和獨特魅力的接受能力也就是被伽達默爾視為“人文主義幾個主導概念”之一的“共通感”。^④前述南朝、唐、宋論者所揭示的“古詩”之審美特性，諸如因死亡和離別而生出的生命體驗以及真實、自然、樸拙等風格，均屬於這些基本元素。這是一種個人情感，又是一種具有普遍性的情感，不同於那種僅僅係於一己之私的私人情感。正是這種情感表達使得“古詩”可以經受實踐的考驗而保持經典的地位。對此，明清時期的許多論者已經有了很清醒的認識。清人陳祚明嘗言：

《十九首》所以為千古至文者，以能言人同有之情也。人情莫不思得志，而得志者有幾？雖處富貴，謙謙猶有不足，況貧賤乎？志不可得而年命如流，誰不感慨？人情於所愛，莫不欲終身相守，然誰不有別離？以我之懷思，猜彼之見棄，亦其常也。夫終身相守者，不知有愁，亦不復知其樂，乍一別離，則此愁難已。逐臣棄妻與朋友闊絕，皆同此旨。故《十九首》難此二意，而低迴反復，人人讀之皆若傷我心者。此詩所以為性情之物，而同有之情，人人各具，則人人本自有詩也。但人人有情而不能言，即能言而言不能盡，故特推《十九首》以為至極。^⑤

這段話說得精辟、透徹。“人同有之情”即前引法國漢學家桀溺所謂“人類共通的感情”。一個人無論處於怎樣的社會階層，亦無論種族、性別、年齡，都不免會有相思之苦、離別之愁、生死之懼、光陰之歎，這都是所謂“人同有之情”。這種情感是詩歌得以存在的基礎，在這個意義上可以說“人人本自有詩”。然而一般人或者“有情而不能言”，或者“能言而言不能盡”，所以或者不能成為詩人，或者不能成為優秀詩人。對“人同有之情”“能言”而且“能盡”，這正是“古詩”成為“千古至文”的原因。

此外，“古詩”之成為經典除了表達了這種超越時空的“人類共通情感”之外，必然還具有為其他時代不可企及的獨特性。因為只有富於獨創性的作品才會具有“永久的藝術魅力”。對此元代詩人揭傒斯有所認識：

或者又曰：“古詩作於田夫野老、幽閨婦女，豈有法乎？”是不然。《三百五篇》出於先王之澤，沉浸醉鬱，道化所及，南北同風，性情既正，雅頌自作。及變雅、變風，猶且發乎情，止乎禮義，此人心之詩也。云何《三百五篇》刪後之詩不能仿佛一語？蓋非王者之民，不能作也。豈特刪後，《春秋》之時，已不能作，孟子所謂“王者之跡熄而《詩》亡，《詩》亡然後《春秋》作”是也。詩之法度，豈無自來哉？^⑥

這段話看上去頗有些道學氣，如老生常談，實則有精辟之見寓焉。其“人心之詩”之謂可謂自家體貼出來的見解。這裡的“人心”不是指個人之心，而是指一個時期裡人們的普遍心理狀態，《詩三百》之所以流芳百世並為後世所不能及，就在於它呈現了一個特定時期裡人們獨特的心理狀態。古人之所以十分重視詩歌“觀”的功能，也是由於這個原因。時代的差異性賦予詩歌的獨特性，這

種獨特性也就是呈現於詩歌文本中的一種獨特味道，一種難以效仿的風神氣韻。但是這種特定時代所獨有的普遍心理狀態卻並非一般詩人都可以表達的，尤其是當詩歌創作成為文人們一種交往的媒介、爭勝的技能或消遣的遊戲時，其距離那種時代的普遍心理就很遠了。《詩三百》與“古詩”都不是刻意“作”出來的，而是自然流露出來的，所以才能夠成為此種普遍心理的表徵而不帶個人色彩。正如朱自清先生所說：

這時代作詩人的個性還見不出，而每首詩的作者，也並不限於一個人；所以沒有主名可指。《十九首》就是這類詩；詩中常用典故，正是文人的色彩。但典故並不妨害《十九首》的“自然”；因為這類詩究竟是民間味，而且只是渾括的抒敘，還沒到精細描寫的地步，所以就覺得“自然”了。^④

朱先生很精辟地揭示出“古詩”在“文人五言詩”形成過程來自兩方面因素的相互作用：文人趣味與民間趣味的相互激發與相互融會。由此而形成的那種既是文人的，又帶著“民間味”的風格特徵正是特定時代留給“古詩”的印記，也是它的獨特魅力之所在。後世文人學習其中的“文人趣味”並不難，學習“古詩”那種與生俱來的“民間味”就不那麼容易了，因此，陸機等人的模擬之作無論如何逼肖，總是差著那麼一層，原因就在於它們無法形成這種“文人趣味”與“民間味”渾融的獨特風格。對“古詩”這一風格特徵與獨特魅力明人謝榛嘗有精彩闡釋：

《古詩十九首》平平道出，且無用工字面，若秀才對朋友說家常話，略不作意。如“客從遠方來，寄我雙鯉魚。呼童烹鯉魚，中有尺素書”是也。及登甲科，學說官話，便作腔子，昂然非復在家之時。若陳思王“遊魚潛綠水，翔鳥薄天飛”；“始出嚴霜結，今來白露晞”是也。此作平仄妥帖，聲調鏗鏘，誦之不免腔子出焉。魏、晉詩家常話與官話相半，迫齊、梁，開口俱是官話。官話使力，家常話省力；官話勉然，家常話自然。夫學古不及，則流於淺俗矣。今之工於近體者，惟恐官話不專，腔子不大，此所以泥乎盛唐，卒不能超越魏，進而追兩漢也。^⑤

明代文人似乎對“古詩”格外推崇，其“復古”之的鵠的正是漢魏“古詩”和盛唐詩。他們有取於“古詩”的主要是作品中洋溢出來的那種樸拙、自然的格調氣韻。自然與樸拙是唐宋以降歷代論者一致肯定“古詩”的基本特點，也是中國古代詩學的基本價值範疇。但“古詩”的自然與樸拙與後世頗有不同。這裡的關鍵差異是：後世詩歌的“自然”與“樸拙”是在它們已經成為審美價值之後的自覺追求，而“古詩”的“自然”與“樸拙”則是不知二者為何物的情況之下創造出來的審美價值。一為自然呈現，一為自覺追求，判然有別。正如謝榛所說：“有意於古，而終非古也。”^⑥這區別主要表現在後世再也無法復現“古詩”那種“民間味”與“文人味”的完美融合。譬如被認為具有自然樸拙風格的詩歌，例如被譽為“清水出芙蓉，天然去雕飾”的謝靈運和被稱為“隱逸詩人之宗”的陶淵明，前者“自然”，後者“樸拙”，為歷代推崇效仿。但與“古詩”相比，二人的“自然”與“樸拙”明顯是“作”出來的，而非“流”出來的，他們的詩中蘊含的是純粹的文人情懷、文人趣味，明顯地是要拒斥某種價值，凸顯某種價值，帶有十分明確的選擇性。謝詩眼中的自然景物是一個於佛學、玄學均有很深造詣的士族文人眼中的自然景物；陶詩筆下的田園風光與耕作也並非一般農夫的生活體驗也有天壤之別。“古詩”則不同，其所表達的乃是一種古樸自然的普遍情感，直言不諱地呈現心中的惆悵、困惑和欲望。諸如“蕩子行不歸，空床難獨守”、“何不策高足，先據要路津。無為守貧賤，軼軻長苦辛”、“人生非金石，豈能長壽考？奄忽隨物化，榮名以為寶”之類的詩句是兩晉之後的文人們無論如何也寫不出來的。這些其實就是朱自清先生說的“民間味”：由於“古詩”直接脫胎於兩漢

樂府詩和民間歌謠，故而自然而然地帶上了普通民眾的趣味，不像純粹的文人總是要選擇一副面具戴上。謝榛的“家常話”與“官話”之喻十分精辟，“家常話”是自然而然說出來的，“官話”刻意學出來的，二者天差地遠。謝榛此喻準確地說明了“古詩”的自然樸拙以及魏晉之後詩歌的變化過程。“古詩”之所以難以企及主要是因為它是不經意而生者，作者並無成為詩人之動機，更沒有追求某種風格、達到某種境界之祈求，只是借助於在樂府詩和民歌民謠中已經存在的五言詩形式將滿腹的愁緒、恐懼和希求宣洩出來而已。

胡應麟說：“兩漢之詩，所以冠絕古今，率以得之無意。不惟里巷歌謠，匠心信口，即枚、李、張、蔡，未嘗鍛煉求合，而神聖工巧，備出天造。”⁵³無論是整篇布局還是一詞一句，“古詩”都看不出絲毫人為安排佈置的印記，看上去完全是“得之無意”，是“強烈情感的自然流露”。這與後世詩人先生出作詩的念頭再去尋覓可以表達的情感意蘊是剛好相反的。

徐禎卿嘗言：“由質開文，古詩所以擅巧；由文求質，晉格所以為衰。若乃文質雜興，本末並用，此魏之失也。故繩漢之武，其流也猶至於魏；宗晉之體，其敝也不可以悉矣。”⁵⁴“由質開文”與“由文求質”正是“古詩”與兩晉以後之歌在創作路徑上的根本差異之所在。這個所謂“質”並非儒家的人格修養與美刺諷諭，而是人人皆有的真實情感。對此明人陸時雍頗有見地：

少陵精矣刻矣，高矣卓矣，然而未齊於古人者，以意勝也。假令以《古詩十九首》與少陵作，便是首首皆意。假令以《石壕》諸什與古人作，便是首首皆情。此皆有神往神來，不知而自至之妙。太白則幾及之矣。十五《國風》皆設為其然而實不必然之詞，皆情也。晦翁說《詩》，皆以必然之意當之，失其旨矣。⁵⁵

在古代詩文評話語系統中，“志”、“情”、“意”這三個概念往往相互交融，很難分拆。有時候說“意”，其實是在說“情”。陸時雍這裡明確把“情”與“意”看成是不同的東西。對這段話可以從兩個層面來分析。一者，“情”和“意”是為兩種不同的詩歌創作之動因。“古詩”以“情”為動因，故處處皆情，了無人工斧鑿痕；杜詩以“意”為動因，故處處皆意，有跡可循。二者，“情”與“意”是為兩種不同的詩歌之蘊含。“古詩”以“情”為其質，故其文皆情之表徵，內外渾然，不可分拆；杜詩以意為其質，故一詞一句皆可析而得之。惆悵、思念及喜怒哀樂之類屬於“情”，忠君愛國、美刺諷諭之類屬於“意”。“古詩”與《國風》相近，均以“情”為動因，為內蘊，故而皆無“必然之意”可尋，對此等詩應體認之、涵泳之，而不能以為它一定有怎樣的意指，朱子之說《詩》恰有此弊。其實自孔孟以降，歷代儒家之說《詩》一律是要從詩中發掘出政治的或倫理的深意來，對其真正意涵，即所述之情反而視而不見，概以“比興”論之，此種詩學闡釋思路，在“古詩”的闡釋史上亦不鮮見。這一傾向唐代即已開始，例如對“古詩十九首”首篇《行行重行行》，張銑注云：“此詩意為忠臣遭佞人讒譖，見放逐也。”⁵⁶又如對“西北有高樓”一詩，李周翰注云：“此詩喻君暗而賢臣之言不用也。”⁵⁷這是典型的漢儒說《詩》口吻。宋元之時，如此闡釋“古詩”者並不少見。對此種作為經學闡釋的詩歌闡釋之是非對錯並不容易做出判斷。因為年代久遠，作者無考，彼時詩人作詩之志無從知曉，僅從文本來看，很難判定像《國風》、《古詩十九首》之類的作品最初究竟為何而作，也就沒有足夠的理由斷然否定其為政治隱喻之可能。對於今天的研究者來說，各種闡釋背後都隱含著豐富的文化歷史內容，對這些闡釋產生的原因及其文化史意義進行再闡釋，乃為主要任務。

六

“古詩”在六朝時已經成為經典，至今依然。通過以上分析我們可以明了，“古詩”之所以成為

經典,首先是基於其詩歌文本所包含的“基本價值”和“獨特性”,其次則是歷代闡釋者不斷地意義“賦予”過程。儘管不同時代有著不盡相同的審美趣味,但闡釋者總是能夠從“古詩”中讀出他們想要的東西來。離開了闡釋,“古詩”不可能成為經典,在這個意義上說,“古詩”成為經典乃是鍾嶸以降歷代闡釋者的功勞;但僅有闡釋,離開了其文本中所蘊含的豐富的“普遍價值”與“獨特性”,任何闡釋也不會使“古詩”成為經典。在這個意義上說,“古詩”文本自身諸特性為其成為經典提供了基礎。這一基礎的根本之點便是以最自然的方式表達最真實的情感。“古詩”最令人讚賞的地方是詩人敢於不加掩飾地呈露自己實實在在的所思所感,絲毫不怕社會道德評價的指摘。後世詩人所表達的情感可能也是真實的,但大都是經過選擇或克制的,也就是說,有些情感他們是不會表現出來的。“古詩”給人的感覺卻是不加選擇地表現情感。像“空床獨難守”這樣“粗俗”的詩句,像“何不策高足,先據要路津”這樣利祿之徒的表白,像“昔我同門友,高舉振六翮。不念攜手好,棄我如遺跡。”這樣低層次的抱怨,還有那種隨處可見的及時行樂庸人想法,諸如此類,在後世詩人筆下都是不大會出現的。日本漢學家青木正兒說:“漢魏間之詩,以骨氣勝,只是率直的發露感情,而不弄文字之技巧,在這種地方,最有妙趣。”⁵⁶這裡的“率直的發露感情”也含有不怕暴露自己卑微心理的意思。正是這樣不加選擇和克制的情感呈現,賦予“古詩”以一種無可比擬的魅力,即所謂“妙趣”。但是僅僅這些還不足以構成“古詩”超越時代的藝術魅力,其最能打動人的,乃是其面對離別、死亡等所產生的深沉的生命體驗,這種生命體驗對任何人都有著無法抗拒感染力。這是“古詩”之成為經典的最主要的基礎性條件。同樣重要而且不容置疑的是,“古詩”之成為經典的這些基礎性條件只有在闡釋的過程中才具有意義。換言之,“古詩”的經典化過程完成於闡釋之中,是歷代的不斷的闡釋把“古詩”推舉進經典的殿堂的。法國漢學家桀溺說:

自從鍾嶸作出了著名的評價之後,歷代文學評論家均競相重復強調,《古詩十九首》源於《詩經》,尤其出自《國風》。但他們只是通過某些細節的比較,就確定了這兩者之間的淵源關係。看來可以這麼說,《古詩十九首》仿佛是一股長期隱蔽的潮流,突然神奇般地湧現出來,從而使這個淵源足以確保其聲名。“詩經的繼承者”這樣的讚揚,簡直是無以復加的!現代評論界並不否定《古詩十九首》與《詩經》之間的親緣關係,但認為在漢樂府中更可以尋出《詩經》與《古詩》之間媒介的頭緒。樂府詩本身通常被視為民歌,也就成了《詩經》的後裔。這些評論認為,《古詩》雖然經過文人的記載和潤色,但這些作品畢竟來自那一時代的民歌,忠於民間的精神。⁵⁷

這裡桀溺所概括的觀點對於中國古代文學闡釋學的研究來說得特別注意,“古詩”被稱為“《詩經》的繼承者”這樣的讚揚,簡直是無以復加的”。這的確揭示了“古詩”在闡釋過程中成為經典的最重要的一環。從春秋戰國之交直至東漢之末,《詩三百》或《詩經》在儒家價值系統中具有至高無上的地位,在一個時期裡曾經被列為“六經之首”。“古詩”被認為闡釋為“《詩經》的繼承者”,也就把它的位置提升到同樣的高度。如此一來,“古詩”中包含的那些不那麼高雅堂皇的情感意念也就可以得到合理的解釋,因為《詩經》中也有許多同類作品。由於“古詩”符合了闡釋者們的趣味,他們有意提高其地位以消解其所表達情感的凡俗平庸,於是把它闡釋為《國風》的繼承者,從而十分成功地把“古詩”擺在了經典的行列之中。這裡表現出一種很高超的闡釋策略:相對於以四言為主的《國風》,“古詩”實際上代表的是詩歌發展的新形式和新精神,但“古詩出於國風”之說卻巧妙地隱藏了這種創新性,使“古詩”自然而然地獲得合法性。從純粹的文學形式角度看,文學史上那些能夠成為某種文學體裁之肇始的作品一般都會成為經典,因為它們為後世所效法。桀溺敏銳地

指出：“《古詩十九首》標志著一種新的文學程式，即五言詩的崛起。五言詩產生於民間，後為文人所採納，並加以發展。因此，《古詩》代表了口傳詩歌的創作期與建安詩歌繁榮期之間的過渡階段。”^①“古詩”是民間口傳詩歌向成熟的五言詩過渡環節，因此標志著“一種新的文學程式”的崛起。這是對現代以來中外學者傑出研究成果的概括，同樣揭示了“古詩”成為經典的一個重要原因；它是一種具有強大生命力的新的文學體裁的產生的標志。魏晉六朝時期固然也有七言詩、四言詩及雜言詩等詩歌體裁，但佔據此期詩歌創作絕對主流的無疑是五言詩。而“古詩”正是在吸納融匯“漢樂府”和民歌的基礎上創造出的這種不久便走向文學舞臺中心位置的文人五言詩的發軔之作，其經典地位自然無可置疑。

中國古代詩歌有一個悠久的傳統，從上古謠諺到《詩經》，從楚地巫歌到《楚辭》，從兩漢民歌到《漢樂府》，由涓涓細流匯成浩瀚江河。“古詩”的作者是這個傳統的產物，也構成這一傳統的組成部分。後世的擬作者、編選者、闡釋者也處於這一傳統之中，並通過自己的擬作、編選與闡釋行為進一步豐富了這一傳統。“古詩”之成為經典是因為它們在這一傳統中居於重要地位，而這一地位的確立又有賴於魏晉以降歷代文人的闡釋。魏晉文人對“古詩”的青睞並不是隨意的、偶然的，而是取決於闡釋者與闡釋對象兩方面因素的契合。就闡釋者而言，從“漢儒說詩”的經學闡釋模式中擺脫出來之後如何建立新的詩學評價標準是他們面臨的重要任務。這種新的詩歌評價標準的主旨就是讓詩歌可以合理合法地表達個人情趣而不再是倫理教化的工具。“詩賦欲麗”和“詩緣情”是這種新的詩歌標準的理論表達。就闡釋對象而言，“古詩”由於上述從內容到形式各方面的特點，就順理成章地成了魏晉文人詩學評價標準的最佳表徵。於是闡釋者與被闡釋者之間形成一種完美契合。由於形成於東漢中期，成熟於漢魏之際的“文人身份”在此後一千多年中具有相當穩定的性質，所以“詩賦欲麗”與“詩緣情”始終是詩歌發展所遵循的基本原則，而“古詩”也始終是文人們倍加推崇的詩歌典範。

①現代以來，關於“古詩”或“古詩十九首”的經典化問題論者甚夥，陸侃如、馮沅君《中國詩史》、隋樹森《古詩十九首集釋》、朱自清《古詩十九首釋》、馬茂元《古詩十九首初探》、曹旭《古詩十九首與樂府詩選評》、國外漢學家鈴木虎雄《中國詩論史》、青木正兒《中國文學概說》、興膳宏《異域之眼：中國古典文學論集》（戴燕選譯）、讓-皮埃爾·桀溺《論古詩十九首》、保爾·戴密微《中國古詩概論》等人著述對這一問題都有不同程度的涉及，也都提出了許多值得參考的意見。青年學者李祥偉博士的《走向“經典”之路：〈古詩十九首〉闡釋史研究》更是一部研究“古詩”經典化過程的專著，其中亦不乏精彩見解。

②題名李陵、蘇武的詩作雖未被蕭統列入“古詩”之列，但在今天看來，這些詩與“古詩十九首”風格、體制相近，作者同樣未可定論，故而也屬於我們所說的“古詩”範圍。下文提及的鍾嶸《詩品》之李陵詩、班

婕好詩亦作如是觀。

③曹旭：《詩品集注》，上海：上海古籍出版社，2011年，第91頁。

④吳淇：《古詩十九首定論》，見隋樹森《古詩十九首集釋》卷三，北京：中華書局，1955年，第8頁。

⑤關於這個觀點比較有代表性的論文有：李炳海《古詩十九首寫作年代考》（長春：《東北師範大學學報》，1987年第1期）認為《古詩十九首》應該產生於東漢順帝至桓帝之間，稍早於秦家夫婦的贈答詩。戴偉華《論兩漢的“歌詩”與“詩”》（廣州：《學術研究》，2008年第2期）認為有主名的文人五言詩與無名的文人五言詩均應產生於東漢中後期；趙敏俐《漢代五言詩起源發展問題再討論》（《中國詩歌研究》第七輯）與李炳海、戴偉華稍有不同，他從詩歌風格等角度推斷，文人五言詩應該產生於東漢早中期而不會產生於東漢之末。這些見解各有所據，均有相當的

參考價值。

⑥鍾嶸嘗有“‘去者日以疏’四十五首，雖多哀怨，頗為總雜，舊疑是建安中曹、王所制。”之說，今人木齋《古詩十九首與建安詩歌研究》（北京：人民出版社，2009年）認為《古詩十九首》為曹植作於建安十六年之後。

⑦劉師培：《中古文學史講義》，見陳引馳編校：《劉師培中古文學論集》，北京：中國社會科學出版社，1997年，第8頁。

⑧顧炎武：《日知錄》卷十三，見黃汝成：《日知錄集釋》，秦克誠點校，長沙：岳麓書社，1994年，第470頁。

⑨范曄：《後漢書》第九冊卷七十九，北京：中華書局標點本，1965年，第2547頁。

⑩王夫之：《讀通鑿論》卷六，舒士彥點校，北京：中華書局，2013年，第135頁。

⑪翦伯贊：《秦漢史》，北京：北京大學出版社，1983年，第504頁。

⑫班固：《漢書》卷七十三，長沙：岳麓書社，1993年，第1342頁。

⑬班固：《漢書·郊祀志》，北京：中華書局，1962年，第1249頁。

⑭班固：《漢書·高五王傳》，北京：中華書局，1962年，第1990頁。

⑮班固：《漢書·嚴殊吾丘主父徐嚴終王賈傳》，北京：中華書局，1962年，第2821頁。

⑯班固：《漢書·外戚傳》，北京：中華書局，1962年，第12冊，第3952頁。

⑰班固：《漢書·酷吏傳》，北京：中華書局，1962年，第3674頁。

⑱范曄：《後漢書·酷吏列傳》，北京：中華書局，1965年，第2491頁。

⑲《陶淵明集》收“擬古”九首。其中“日暮天無雲”為《文選》所錄。

⑳《鮑參軍集》收“擬古”八首，其中“幽并重騎射”等三首為《文選》所錄。

㉑鍾惺：《詩歸序》，見蔡景康編選：《明代文論選》，北京：人民文學出版社，1999年，第355頁。

㉒②⑤朱自清：《古詩十九首釋》，台北：五南圖書出版公司，2011年，第9頁；第13頁。

㉓②⑥⑧⑨讓·皮埃爾·桀溺：《論古詩十九首》，見《法國漢學家論中國文學》，北京：外語教學與研究出版社，2007年，第91頁；第94頁；第90頁；第90頁。

㉔參見雅克·德里達（Jacques Derrida）：《文學行動》，趙興國譯，北京：中國社會科學出版社，1998年。

㉕揚雄：《解難》，見《漢書·揚雄傳》，長沙：岳麓書社標點本，1993年，第1549頁。

㉖班固：《漢書·揚雄傳》，長沙：岳麓書社標點本，1993年，第1531頁。

㉗王符：《潛夫論·務本》，濟南：山東畫報出版社，2002年，第3頁。

㉘王逸：《離騷經序》，見洪興祖《楚辭補注》卷一，濟南：山東畫報出版社，2004年，第2頁。

㉙桓寬《鹽鐵論》，見《諸子集成》第八冊，上海：上海書店影印本，1986年，第24頁。

㉚劉向：《列女傳》卷一，見清人王照圖《列女傳補注》，上海：華東師範大學出版社，2012年，第19頁。

㉛呂不韋：《呂氏春秋》卷五，見《諸子集成》第六冊，上海：上海書店影印本，1986年，第50頁。

㉜③⑤戴明揚：《嵇康集校注》，北京：人民文學出版社，1962年，第84頁；第198頁。

㉝余嘉錫：《世說新語箋疏》，北京：中華書局，2001年，第18頁。以下所引均見此書，不一一出注。

㉞③⑧⑨⑩皎然：《詩式》，見何文煥編：《歷代詩話》，北京：中華書局，1981年，第29頁；第26頁；第27頁；第30頁。

㉟歐陽修：《六一詩話》，見何文煥編：《歷代詩話》，北京：中華書局，1981年，第267頁。

㊱宋人對“餘味”、“餘意”及“韻”的重視應該始於晚唐司空圖的詩論。司空圖與初唐、中唐殷璠、王昌齡、皎然等人的詩論有很大不同，他的“韻味說”標誌著唐代詩學向宋詩學轉變。參見劉寧：《晚唐詩學視野中的右丞詩——司空圖對王維的解讀》，北京：《北京大學學報》，2014年第6期。

㊲呂本中：《呂氏童蒙訓》，見郭紹虞輯：《宋詩話輯佚》下冊，北京：中華書局，1980年，第585頁。

㊳張戒：《歲寒堂詩話》，見丁福保輯：《歷代詩話續編》上冊，北京：中華書局，1983年，第450頁。

㊴嚴羽：《滄浪詩話》，見何文煥編：《歷代詩話》，北京：中華書局，1981年，第696頁。

④對於伽達默爾來說，這種共通感是教育的產物，與“教化”、“判斷力”、“趣味”等概念密切相關，共同構成了人文科學的基礎，事實上也構成了哲學闡釋學的基礎。這種共通感“不僅是指那種存在於一切人之中的普遍能力，而且它同時是指那種導致共同性的感覺。”見伽達默爾：《真理與方法》上卷，洪漢鼎譯，上海：上海譯文出版社，1999年，第25頁。

④陳祚明：《採菽堂古詩選》卷三，李金松校點，上海：上海古籍出版社，2008年，第80~81頁。

④揭傒斯：《詩法正宗》，見張健：《元代詩法校考》，北京：北京大學出版社，2001年，第315頁。

④朱自清：《古詩十九首釋》，《朱自清、馬茂元說古詩十九首》，上海：上海古籍出版社，1999年，第6頁。

⑤謝榛：《四溟詩話》卷三，見丁福保輯：《歷代詩話續

編》下冊，北京：中華書局，1983年，第1178頁。

⑤謝榛：《四溟詩話》卷一，見丁福保輯：《歷代詩話續編》下冊，第1137頁。

⑤胡應麟：《詩藪·內編》卷二，上海：上海古籍出版社，1979年，第24~25頁。

⑤徐禎卿：《談藝錄》，何文煥編：《歷代詩話》，北京：中華書局，1981年，第766頁。

⑤陸時雍：《詩鏡總論》，見丁福保輯：《歷代詩話續編》下冊，北京，第1414頁。

⑤⑤《六臣注文選》，北京：中華書局影印版，1987年，第538頁；第539頁上。

⑤青木正兒：《中國文學概說》，隋樹森譯，重慶：重慶出版社，1982年，第68~69頁。

作者簡介：李春青，1955年9月生，北京市人，文學博士。現為華南師範大學特聘教授、博士生導師。兼任中國中外文藝理論學會副會長、中國文藝理論學會副會長、中國古代文學理論學會理事。曾任教育部人文社會科學重點研究基地北京師範大學文藝學研究中心主任、學術委員會主任、北京師範大學文學院副院長、文藝學研究所所長、校學術委員會委員、文學院學術委員會主任委員。主要從事中國古代儒家文化、古代文論和文學基本理論的教學與研究。曾承擔國家社科基金項目七項、教育部項目三項。獨立著述有十餘種，主要有：《藝術直覺研究》、《美學與人學——馬克思對德國古典美學的繼承與超越》、《魏晉清玄》、《文學價值學引論》、《烏托邦與詩——中國古代士人文化與文學價值觀》、《宋學與宋代文學觀念》、《詩與意識形態——西周至兩漢詩歌功能的演變及中國古代詩學的生成》、《在文本與歷史之間》、《在審美與意識形態之間——中國當代文藝學研究反思》、《道家美學與魏晉文化》、《趣味的歷史——從兩周貴族到漢魏文人》等。另有合著、合譯、主編著作十餘種；發表學術論文150餘篇。《詩與意識形態》等著作分別獲得北京市人文社會科學優秀成果獎（兩個一等獎，一個二等獎）、教育部人文社會科學優秀成果獎（二等獎、三等獎各一項）。

[責任編輯 劉澤生]