

中国文学创立期的艺术格局与历史高度

傅道彬

摘要：中国文学着气象恢弘的历史开篇，先秦文学不是简单的文学发源，而是一种决定性的历史突破。早期中国文学实现了从口语到笔语、从民间到宫廷、从文学到经典、从英雄到君子的历史跨越。先秦文学不是早熟式的童年歌唱，而是成熟期的青年的放歌，这一时期成熟的文学创作和艺术理论对后世中国文学的影响是决定性的，所到达的历史高度被大大低估了。

关键词：君子文学；经典时代；艺术格局；笔语文学

引言

中国文学有着气象恢弘的历史开篇，中国文学与中国文化一样表现出早熟的历史特征，这种早熟不是少年老成，而是充满了自然而浪漫、绚丽而庄严的青春般的艺术风范。先秦文学是中国文学的创立期，所达到的思想与艺术高度不是简单式的发源草创，而是恢弘的奠基与繁荣，是质变式的突破与跨越。可以说，这一时期中国文学形成的艺术格局和达到的历史高度，甚至是后期文学难以超越的。

先秦文学不仅自成风格，也有自身独特的发生、发展、繁荣、总结的演变规律。一般的断代文学发展常常表现出发生、发展、繁荣和衰落的特征，而先秦文学却是在繁荣中进入总结期，在经典文化、诸子文学与楚辞屈赋等文学形式充分发展的高潮中结束的。具体而言，首先，先秦时期的中国文学实现了从口语向笔语的历史转折，并建立了独特的抒情与叙事方式。其次，礼乐文化是中国文学生长的历史土壤，发达的礼乐文明为中国文学提供了制度、仪式、器物及艺术职业化的形式保证，中国文学很早就具有了专门化的宫廷文学特征。再次，经典时代是中国文学的思想审美实现突破的时代，以《易》《诗》《书》《礼》《乐》《春》秋为代表的“六经”，不仅仅代表中国文化的精神气象，也代表着中国文学和艺术的审美品格，“六经”不仅仅是经学的，也是文学的审美的。六经的出现代表着古典时代的思想突破，也反映着这一时期中国文学的历史突破和艺术跨越。最后，君子文学是早期中国文学的典型代表，君子从原始的阶级意义转化为后来的道德的、文化的、人格的意义，在文学上中国文学也追求一种有风雅气象、正义精神、中和美学的君子文学，这对中国文学在精神气质和艺术追求上产生了深刻的影响。遗憾的是，先秦文学达到的历史高度被大大低估了，这一时期的文学被简单地描述为原始的、草创的历史阶段，忽略了其独特的发展道路和艺术格局，矮化

了先秦文学达到的历史高峰。致使人们对中国文学的历史发源缺少应有的重视，影响了人们对中国文学历史起点的正确认识。

一、从口语到笔语：中国文学书写方式及笔法的建立

虽然文学起源于口语，但是我们看到的中国文学的经典样式却是笔语，是一种以文字为主要载体的书写形式。中国文学很早就完成了从口语到笔语的历史过渡，实现了从口语的即兴灵活到笔语的锤炼雕琢的艺术跨越。

吕叔湘先生认为语言有“口语”与“笔语”之分^①，口语是声音的，而笔语则是通过文字表达的，笔语的阅读对象是在受过一定训练的贵族间进行的。口语多是即兴的当下的，而笔语则是长久的锤炼的，因此需要更多的修饰手段。原始文学源于民间，源于日常生活，则呈现出自由灵活的即兴特征。“今夫举大木者，前呼邪许，后亦应之”^②的“杭育杭育”式的“举重劝力之歌”^③；《竹弹谣》的“断竹、续竹、飞土、逐穴”^④等都保留了原始文学散漫即兴脱口而出的原始特征。需要指明的是，无论口语文学如何自然生动，其流传方式都是有局限性的。文学的真正成熟需要记载，汉字的出现不仅仅为历史的记录提供了载体，更为文学从口语向笔语的历史跨越提供了条件。甲骨文是中国最古老的文字系统，也反映了笔语文学书写方式的原始风貌。

甲骨文已经显现出成熟的笔语形式：

“癸丑卜，贞：今夕，亡祸？宁？甲寅卜，贞：今夕，亡祸？宁？乙卯卜，贞：今夕，亡祸？宁？丙辰卜，今夕，亡祸？宁？”（《甲骨缀合新编》466页）

“癸卯卜，其自西来雨？其自东来雨？其自北来雨？其自南来雨？”（郭沫若《卜辞通纂》368页）

“王占曰：吉。东土受年？吉。南土受年？吉。西土受年？吉。北土受年？吉。”（郭沫若《卜辞通纂》368页）

甲骨卜辞一般包含叙辞、命辞、占辞、验辞四个部分，形成了较为稳定的结构形式。上述几组甲骨卜辞已经有了整齐的排比句式，反复的追问语气和时间、空间有秩序的组合排列，很显然这不是即兴的普通的口语，而是经过巫师们精心雕琢与文饰的“笔语”，甲骨卜辞代

^① 吕叔湘谓：“就现在世界上的语文而论，无一不是声音代表意义而文字代表声音。语言是直接的达意工具，而文字是间接的；语言是符号，文字是符号的符号。语言是主，文字是从。因为语言和文字有主从之别，语言可以包括文字：西文‘语言’一词（例如英语 language）都是这样的涵义，而且‘口语’和‘笔语’来区别表现形式为声音的还是形象的。”参见吕叔湘著：《吕叔湘文集·语文散论·文言和白话》（第四卷），北京：商务印书馆2004年版，第73—74页。

^② 刘文典撰：《淮南鸿烈集解·道应训》，北京：中华书局1989年版，第380—381页。

^③ 刘文典撰：《淮南鸿烈集解·道应训》，北京：中华书局1989年版，第381页。

^④ 赵晔撰：《吴越春秋·勾践阴谋外传》，南京：江苏古籍出版社1999年版，第149页。

表着殷商典型的成熟的笔语文辞，意味着殷商时期的笔语文学已有稳定的艺术形态。

史官的记事笔法，出自宫廷，是典型的笔语叙事。已有学者注意到甲骨卜辞与《春秋》记事笔法的深刻联系。殷周时代史官是一种世袭的职业，周代初年文化落后，周代王室及诸侯国的史官多源自殷商史官家族，这就造成了殷周之间历史叙事笔法的继承和联系。刘源先生特别指出了《春秋》与甲骨卜辞者相互联系的例证^①：

1.关于战争侵伐。“某侵我某鄙”的方式，是春秋常见的书写战争的方式。例如：《春秋》僖公二十六年、文公十五年皆书“齐人侵我西鄙”、文公七年书“狄侵我西鄙”、襄公十四年书“莒人侵我东鄙”。上述“某侵我某鄙”的历史记载中的“我”，皆指自己一方，在《春秋》中则特指鲁国。而这种笔法也常见诸甲骨卜辞中，如罗振玉旧藏一版大骨^②，有“沚夏告曰：土方征于我东鄙，伐二邑，方亦侵我西鄙田”的记载，两者之间存在着渊源关联。

2.关于天象、物候。《春秋》对天象、物候的记载也延续了殷商史官的传统笔法。《春秋》记“雨”“不雨”，与殷墟卜辞完全一致。又如，《春秋》记载日食 30 余次，皆用“日有食之”，殷墟卜辞记载日食、月食，亦用“日有食”“月有食”“日月有食”，基本一致。关于“大水”“有年”“螽”（蝗灾）等记法也都继承殷墟笔法，其例甚多。

3.关于遣词造句。《春秋》《左传》关于战争侵、伐、袭之类的记法，与甲骨卜辞所记的战争性质也大致相同。《春秋》谓建筑多用“作”，如“新作南门”“新作雉门及两观”，而殷墟卜辞也常见此例，如“王作邑”（《合集》14201）等。《春秋》常书“公至自某地”，这也很容易让人联想到殷墟卜辞的“有至自东”（《合集》3183）、“其先至自戊”（《合集》4276）之类的记载。

笔语不仅是一种历史叙事方式，也是一种抒情方式。古老的歌诗，是礼乐化的仪式化的，而这些诗篇本身也是也为抒情文学建立规范。《周礼·春官·大司乐》记载了所谓“六代之乐”，即所谓“《云门大卷》、《大咸》、《大磬》、《大夏》、《大濩》、《大武》。”“六代之乐”是黄帝、尧、舜、夏、商、周六代民族史诗，现在对《云门大卷》、《大咸》、《大磬》、《大夏》、《大濩》等史诗还不甚了了，但经过古今学者的努力，对周代乐舞诗《大武》的形式结构已经有了大致的了解。《礼记·乐记》谓《大武》“六成”，“六成”，即六章，相当于戏剧的六场，不同的单元反映不同的内容。依《乐记》记载：“夫《武》，始而北出，再成而灭商。三成而南，四成而南国是疆，五成而分周公左召公右，六成复缀以崇。”^③如此叙述，与《史记·周本纪》记述的西周初年的历史脉络正相吻合，《大武》用音乐、舞蹈、诗歌的形式艺术地再现民族的历史，而这里的“诗”也是一种文学笔语，《诗经》中的雅颂诗篇本质上是对乐诗的历史继承和发展。

二、从民间到宫廷：礼乐文明与古典歌舞艺术的繁荣

^① 刘源：《〈春秋〉与殷墟甲骨文》，《光明日报》，2013年8月12日。

^② 即《殷墟书契菁华》第一片，《合集》6057，现藏国家博物馆。

^③ 《礼记正义·乐记》，《十三经注疏本》，北京：中华书局1980年版，第314页。

文学不仅是从口语向笔语发展的历史，也经历了从民间转入宫廷的过程，从民间到宫廷是文学从自然向雕琢转变的过程，也是不断雅化政治化的过程。“乐辞曰诗，诗声曰歌。”^①从文学起源上说，原始的诗歌是徒歌。徒歌是即兴的，属于语言节奏的加强形式，因此最早的诗歌都具有篇幅短小、语词简单的特征。《吕氏春秋·季夏·音初》以“候人兮猗”为南音之始，“燕燕于飞”为北音之始，而无论南音还是北音，都仅仅四个字，其形制都十分短小，这恰恰是原始徒歌的一种特点。徒歌的音乐性常常借助语气虚词表达诗歌的音乐效果和艺术韵味，以《候人歌》为例，全句四字，却只有两个实词，即候人，等着心中的那个人，而强烈的情感表达都集中在“兮猗”两个虚词上，诗的音乐性不是通过乐器，而是通过语言的内在节奏起伏跌宕，形成回肠荡气感人至深的艺术效果。闻一多谓：“只有带这类感叹虚字的句子，及由同样句子组成的篇章，才合乎最原始的歌的性质，因为，按句法发展的程序说，带感叹字的句子，应当是由那感叹字滋长出来的。”^②原始诗歌多用虚词，例如猗、兮、嗟、哦、呼、噫嘻等，这些今天看起来缺少实际意义的语词，却是原始徒歌创作常用的语词，体现着早期诗歌的内在节奏与旋律。即兴创作、自然歌唱、形式短小、多用虚词，构成了徒歌的艺术特征。

而乐歌则是诗与音乐的结合，徒歌也有音乐，而乐歌则更强调歌唱与乐器之间的融合。在技术上，乐歌需要歌唱、乐器、表演之间的配合，这一方面增强了文学的艺术表现力，而另一方面随着技术的复杂化和艺术的综合化特点的加强，盛大的音乐表演只能通过专门的音乐机关来实现，这就决定了文学的发展必须走入宫廷。在宫廷中，实现职业化、专门化的转变，这就需要专门的音乐机关和音乐制度，于是出现了典乐制度。“典乐”制度记载最早见于《尚书·舜典》：

帝曰：“夔，命汝典乐，教胥子，直而温，宽而栗，刚而无虐，简而无傲。诗言志，歌永言，声依永，律和声。八音克谐，毋相夺伦，神人以和。”夔曰：“於！予击石拊石，百兽率舞。”^③

从这里可以看出典乐是宏大而复杂的工程。有主司其事的专门官员——夔，有重大的教育职责——教胥子，有综合的艺术形式——诗、歌、声、律、舞，有八音克谐、击石拊石的音乐旋律，借助宫廷强大的政治力量乐歌已经呈现出体系化的复杂化专门化的特征。

周代建立之后，制礼作乐，建立了强大的礼乐歌诗的文化体系，原始的诗歌转变成宫廷的歌诗，这一文学转向对后代文学产生重要影响。周代歌诗制度是建立在全面的礼乐文化基础上的，诗是文学的，但在礼乐制度下的歌诗制度却不是为着文学的目的，而是礼乐制度的

^① 范文澜注：《文心雕龙注·乐府》，北京：人民文学出版社1962年版，第102页。

^② 闻一多著：《闻一多全集·神话与诗》，北京：生活·读书·新知三联书店1982年版，第182页。

^③ 《尚书正义》，《十三经注疏本》，北京：中华书局1980年版，第19页。

组成部分。《周礼·春官》专设“大司乐”之职：“掌成均之法，以治建国之学政，而合国之子弟焉。”^①“均”即“韵”也，所谓“成均之法”，即是“成韵之法”，职掌整个音乐教育，但这个音乐教育是服务于礼乐文化的。

《诗》三百所录皆为乐歌，已成为学界共识。《左传·襄公二十九年》记吴季札至鲁国观乐，所见十三国风，皆用“使工为之歌”“为之歌”等，足见春秋时的《诗经》是乐歌，有专门的表演乐工，是宫廷艺术。《墨子·公孟》云：“诵诗三百，弦诗三百，歌诗三百、舞诗三百”^②的记载。《史记·孔子世家》亦载：“三百五篇孔子皆弦歌之，以求合《韶》《武》《雅》《颂》之音。”^③因此我们看到的周代诗歌本质上是歌诗，歌诗即是文学宫廷化的结果。把“诗三百”纳入音乐歌唱，不是文学欣赏，而是服务于礼乐政治，因此歌诗本身属于宫廷艺术，所以才为周代统治者倡导，成为周代贵族的必备修养。

尽管文学宫廷化的过程，常常使源自于民间的原始艺术磨损了自然的清新生动，但不能否认的是，在政治手段的强力推动下，这一过程也使得艺术的规模不断扩大，形式不断完备，实现了专门化、职业化的转变，扩展了艺术的表现与传播空间。这里有几点值得注意：

第一，专门化的庞大的音乐管理机构的建立。礼乐一也，礼的繁荣与宫廷音乐的繁荣是联系在一起的。一些文献都曾记载了夏、商时代宫廷乐舞的繁盛，屈原《离骚》亦谓：“启《九辩》与《九歌》兮，夏康娱以自纵。”^④《尚书·伊训》《墨子·非乐上》都曾记载商汤对“恒舞于宫”“酣歌于室”等淫乐之风的批判，而殷商末年商纣王“使师涓作新淫声，北里之舞，靡靡之乐。”^⑤依然未能走出声色享乐的历史怪圈。虽然这些古典文献都是从批判的角度记载的，但却真是地记载那个时期的歌舞兴盛。而宏大的歌舞演奏靠个人与私家的力量，是不能完成的，在歌舞繁盛的背后站着强大的王权政治。虽然夏商两代的乐官记载，文献缺如，而《周礼》却详细记载了周代庞大的音乐机构。大司乐统领整个音乐管理系统，承担着音乐教育、祭祀、外交、导演等重大责任。有专门的乐器演奏者：钟师、磬师、笙师、箫师、搏师、篪章等。有登堂演唱的歌者：大师、小师、瞽矇、歌工等。有专门的舞蹈表演者：旄人、司干、鞀鞀以及“众寡无数”的类似于今天的伴舞者，还有许许多多服务于歌舞表演的士、胥、府、史、徒等下层的表演及管理人员，如此规模庞大的音乐机构，可以想见宫廷音乐的重要与兴盛。

第二，精细化的音乐分类与艺术表演。在宫廷中，音乐的分类越来越精细，职业化的特色越来越鲜明。诗乐需要乐器的技术支持，乐器的进步反映着文学艺术的进步。早期音乐的繁复性应该在乐器的繁复中得到证明。据杨荫浏先生统计，“到了周朝，见于记载的乐器，约有七十种，其中被诗人们所提到，见于后来的《诗经》的，有二十九种。”^⑥打击乐器有

^① 《周礼注疏·春官·大司乐》，《十三经注疏本》，北京：中华书局1980年版，第149页。

^② 吴毓江撰：《墨子校注·公孟》，北京：中华书局1993年版，第705页。

^③ 司马迁撰：《史记·孔子世家》，北京：中华书局1959年版，第1936页。

^④ 洪兴祖撰：《楚辞补注·离骚》，北京：中华书局1983年版，第21页。

^⑤ 司马迁撰：《史记·殷本纪》，北京：中华书局1959年版，第105页。

^⑥ 杨荫浏著：《中国古代音乐史稿》，人民音乐出版社1981年版，第41页。

钟、鼓、磬、铃、柷等，管吹乐器有笙、簧、箫、管、埙、篪等，弦弹乐器有琴、瑟等，这还是大类而言，其实钟、磬等乐器是大类，大类下面又有许多不同的分类，有的竟达十几种、二十几种。不同的乐器、不同的材质，就会发出不同的乐音，《周礼·大司乐》将其分为“金、石、土、革、丝、木、匏、竹”等所谓“八音”。郑玄注：“金，钟、镛也；石，磬也；土，埙也；革，鼓、鼗也；丝，琴、瑟也；木，柷、敔也；匏，笙也；竹，管、箫也。”^①在宏大的音乐演奏中和礼乐仪式上，往往是一种八音组合的乐舞，乐官的职责就是将不同的乐器组合在一起，做到“八音克谐”。周人的礼乐表演，根据天子、诸侯、大夫、士等阶层划分，甚至是不同的时令，其使用的乐器也都不一样。天子金奏，一般士人也只能用琴瑟言情。《诗经》中的风雅颂，是一种音乐分类，也表现为不同等级的音乐风格。

第三，职业化的文人集团的建立。文学走入宫廷，使得文士从士人集团中分化出来，独立为以精神生产为主要劳动的知识群体。他们与战场上的武士、田野里的农夫以及从事各种杂役的百工等判然有别，他们主要工作是占卜、记载、典礼、辞命、行人、乐舞等知识性工作，虽然这一时期文学的概念还不是十分明晰的，而他们却成为后来的文人雏形。上古文士要接受良好的教育，诗乐成为他们必备的修养。《周礼》谓大司乐“以乐德教国子：中、和、祗、庸、孝、友。以乐语教国子：兴、道、讽、诵、言、语。以乐舞教国子：舞《云门大卷》、《大咸》、《大磬》、《大夏》、《大濩》、《大武》。”^②“乐德”“乐语”“乐舞”，是周代贵族的基本教育内容。《礼记·内则》说：“十有三年，学乐、颂诗、舞勺。成童舞象，学射御。二十而冠，始学礼，可以衣裘帛，舞《大夏》。”诗乐艺术是贯穿着青少年的成长，这里培养的不仅仅是有着风雅精神的礼乐人才，培养了可以赋对可以应答有良好艺术学养的文学人才。正是这样有修养有根基的礼乐君子将中国文学的水平提高到一个空前的历史高度。

有周一代进入中国文化的经典时期，而所谓经典正是卜筮、历史、礼典、诗乐等文化形式经过宫廷收集、整理、传播不断被阐释被雅化的历史文献，从文献到经典，是宫廷思想不断介入的过程。正如《诗经》的许多篇章，来自民间，而纳入宫廷则成为礼乐教化的工具。经典文学由民间走入宫廷的历史，在一定程度上限制了文学表现的内容，但在艺术形式上却是一次巨大的扩展，依靠政治力量，使中国文学有了宏大的艺术规模，也为文学的发展提供了人才的基础。

三、从文献到经典：中国文学的思想突破与艺术转型

德国哲学家卡尔·雅斯贝尔斯（Karl Jaspers 1883—1969）将公元前8世纪到公元前2世纪称为文化的“轴心时代”，而经典的建立是“轴心时代”的标志性事件。印度的《梵书》《森林书》、《奥义书》；古希腊的《伊利亚特》、《奥德赛》等长篇史诗；希伯来的《圣经》，

^① 《周礼注疏·春官·大师》，《十三经注疏本》，北京：中华书局1980年版，第157页。

^② 《周礼注疏·春官·大司乐》，《十三经注疏本》，北京：中华书局1980年版，第149页。

都是轴心时代出现的文化经典，正是这些经典决定了人类的思想发展和精神走向。

经典的建立经历了从文献到经典的漫长历史过程，历史文献在流传中经过历史积累、阐释传播、思想升华，成为沉淀于中国文化深层结构的文化符号体系。以《诗》《书》《礼》《乐》《易》《春秋》为代表的“六经”是中国古代思想与艺术的代表著作，而“六经”的形成，是经过了漫长的历史流传，在历史文献的搜集整理及删改扬弃中，最后形成较为固定的文本形式。以《易传》完成、《诗经》结集、《春秋》绝笔以及礼乐在贵族间广泛普及为标志，意味着中国经典文化时代的到来。“郁郁乎文哉，吾从周”^①，周代学术的重要意义是这一时期从文献积累流传到经典建立的历史跨越，中国文学也在这一时期达到前所未有的繁荣。经典时代完成了古典哲学的思想突破。

思想从来不是孤立的无所依附的，思诗相融，思想的突破，也是文学的突破。春秋时期，对话问答，议论风生；诸子时代，百家争鸣，纵横驳辩，思想的繁荣也是文学的繁荣。古代思想家从来不把六经看作单纯的政治经典，也当成是文章的典范，是文学经典。“文本于经”，即文学模式源于经典模式，这是中国古代文艺理论的普遍见解。汉代扬雄谓“五经含文”^②，是对五经与文学关系的朴素认识，经典蕴涵着文学的审美意味。没有文学意味，也就没有经典的流传，所谓“玉不彫，珉不作器；言不文，典谟不作经。”^③王充《论衡·佚文》说：“文人宜遵五经六艺为文，诸子传书为文，造论著说为文，上书奏记为文，文德之操为文。立五文在世，皆当贤也。”^④两汉思想家们不仅看到了“五经六艺”的政治意义，更将其当作文章的典范。“言之无文，行而不远”^⑤，古代思想家不是抽象地阐述道理，而重视哲学与思想的艺术表达，因此经典文献也是文采斐然的辞章。刘勰对文学的发生、文体的形成和文学风格的描述，都是从经学出发的，因此“宗经征圣”是刘勰文学思想的立论和逻辑基点。《宗经》谓：

故论说辞序，则《易》统其首；诏策章奏，则《书》发其源；赋颂歌赞，则《诗》立其本；铭诔箴祝，则《礼》总其端；记传盟檄，则《春秋》为根；并穷高以树表，极远以启疆，所以百家腾跃，终入环内者也。^⑥

百川归海，万法归宗，在刘勰看来，文学现象虽然繁复但无不与以“六经”为代表的经典为根本，从文体上说，刘勰认为《易》与论说辞序、《书》与诏策章奏、《诗》与赋颂歌赞、《礼》与铭诔箴祝、《春秋》与记传盟檄都存在着深刻的历史联系。“百家腾跃，终入环内”，

^① 《论语注疏·八佾》，《十三经注疏本》，北京：中华书局1980年版，第11页。

^② “扬子比雕玉以作器，谓五经之含文也。”参见范文澜注：《文心雕龙注·宗经》，北京：人民文学出版社1962年版，第23页。

^③ 汪荣宝撰：《法言义疏·寡见》，北京：中华书局1987年版，第221页。

^④ 黄晖撰：《论衡校释·佚文》，北京：中华书局1990年版，第867页。

^⑤ 《春秋左传注疏》，《十三经注疏本》，北京：中华书局1980年版，第283页。

^⑥ 范文澜注：《文心雕龙注·宗经》，北京：人民文学出版社1962年版，第23页。

意谓文学的现象虽然纷纭繁复，但却终究在经典的范围内。其实，经典与文学的联系不仅仅是形式的文体的，更是精神的思想的。

春秋时代是经典成熟的时代，因此中国文学也带有这一时期的时代烙印，表现出一种思想突破和精神转型。

1. 理性的清朗与人的精神反思。

经典时代是理性觉醒从早期玄学的迷蒙走向理性清朗的时期。《周易》最初是一种古老的卜筮著作，体现着玄学的迷茫精神。而至孔子，则以理性的目光审视卜筮文献，重新阐释原始的卜筮著作，建构了以人为本体的思想体系，将《周易》从原始的卜筮带入哲学，实现了从巫术的迷蒙向理性的清朗的历史跨越。马王堆帛书《要》之三章云：

子曰：“易我后其祝卜矣，我观其德义耳也。……吾求其德而已，吾与史巫同涂而殊归者也。君子德行焉求福，故祭祀而寡也；仁义焉求吉，故卜筮希也。祝巫卜筮其后乎？”^①

这段话代表了孔子对《周易》的根本态度。与原始《周易》的预言占卜不同，孔子对《周易》的热爱体现在对哲学与人生意义的关切，因此他公开提出自己与传统的巫卜“同涂而殊归”，他指向的不是天命，而是人的主观的思想，强调人的主观能动和自身的力量。“君子德行焉求福，故寡祭祀；仁义焉求吉，故卜筮希也”，君子主张的是依靠人自身的道德和人格赢得人生，而不是匍匐于神灵脚下寻求超自然力量的庇佑，这里实现《周易》从巫卜向哲学的升华，标志着中国古典哲学的巨大历史进步。

天命观念的动摇，是经典时代精神迷茫的思想基础。“天”字在《诗经》中共出现了 97 处，在《周颂》和“正风正雅”中还是正义的庇护苍生的化身，是人们顶礼膜拜的对象。而至春秋风雅精神骤变，在变风变雅^②中，“天”的意味发生了根本转变，神圣的“天”不再降福人间，甚至制造灾难，带来祸患，“已焉哉，天实为之，谓之何哉？”^③“靡神不举，靡爱斯牲。圭璧既卒，宁莫我听”^④，无论周人怎样祈祷，怎样祭祀，怎样竭尽所有，上天已经听不到他们的呼唤和诉求，从而陷入了空前的精神绝望。

与天命动摇的还有人们的精神与心灵世界。从《诗经》雅颂诗篇来看，西周人的精神世界总体上是平静乐观波澜不惊的，而至春秋经过巨大的政治动荡，春秋人充满了悲伤绝望情绪的绪，形成了一种“我心忧伤”的感伤抒情模式。“知我者，谓我心忧。不知我者，谓我何求。悠悠苍天，此何人哉！”^⑤——这种深切的《黍离》之悲，代表了整个春秋的基本情感

^① 于豪亮著：《马王堆帛书〈周易〉释文校注》，上海：上海古籍出版社 2013 年版，第 186 页。

^② “变风变雅”与“正风正雅”相对，“变风变雅”一词最早见于《毛诗大序》：“至于王道衰，礼义废，政教失，国异政，家殊俗，而变风变雅作矣。”

^③ 《毛诗正义·邶风·北门》，《十三经注疏本》，北京：中华书局 1980 年版，第 41-42 页。

^④ 《毛诗正义·大雅·云汉》，《十三经注疏本》，北京：中华书局 1980 年版，第 293 页。

^⑤ 《毛诗正义·王风·黍离》，《十三经注疏本》，北京：中华书局 1980 年版，第 63 页。

基调。《诗经》“变风变雅”中的愤懑、牢骚、不平、哀怨、迷茫的情绪弥漫开来，成为挥之不去的心理阴影。“我心忧伤”成为《诗经》风雅诗篇中的习惯用语，也为屈原缱绻不展的心灵苦闷奠定了情感基调。“曾歔歔余郁邑兮，哀朕时之不当”^①，“心郁邑余侘傺兮，又莫察余之中情”^②，从“变风变雅”到离骚屈赋，其情感脉络是一致的。经典时代的文学规定了中国文学的情感模式，尽管引发诗人们心理变化的原因是多方面的，或为情爱，或为生存，或为家国，或为个人，而中国文学的情感基调都是抑郁的感伤的。

2.文学自觉与文学笔法的成熟。

在文学创作上，经典时代的中国文学已经形成了独特的审美形式和表现笔法，显示了文学观念的自觉与进步。

早期的中国诗歌充满了神圣感、仪式感，充满了以歌颂英雄为主旋律的宏大叙事。周初史诗中塑造了一组气象不凡的民族英雄群像，如后稷、公刘、古公亶父、季历、文王、武王、姜尚等，按照这个线索可以勾勒出整个西周王朝不断兴盛的历史。史诗中的英雄形象，半人半神，经历非凡，半人半神，但早期诗篇却很少关注平凡人，很少关注世俗的生活，而只停留在重大事件、重要人物的宏大叙事上。而《诗经》中的变风变雅诗篇，则淡化了宏大的英雄主题，淡化了宗教生活的严肃神圣，而转向世俗生活转向普通人物，从而增强了现实主义的表现力，以朴素的笔法描绘耕耘、征戍、宴饮、爱恋等广泛的生活场景。

宏大叙事里的英雄人物，尽管功业显赫，但却缺少细腻的情感和心理活动。而《国风》《小雅》等诗篇中的普通人物，则是生动的鲜活的充满心理变化的。《郑风·子衿》谓“青青子衿，悠悠我心。纵我不往，子宁不嗣音？青青子佩，悠悠我思。纵我不往，子宁不来？挑兮达兮，在城阙兮。一日不见，如三月兮。”^③整个诗的重点居然是描述心理过程，从诗看来是恋人之间发生了误会。少女的矜持、羞涩让她不能主动与热恋的男友主动联系，而少女却心中十分想念他，心中不免埋怨起来：“即使我不去看你，难道你连一点讯息都没有吗？”“即使我不去看你，难道你不来看我吗？”刻骨的相思之情，让少女感到了时间的漫长和心理的煎熬：“一日不见，如三月兮。”整首诗不是依靠故事的起承转合推进叙事的演进，而是依靠心理世界的起伏跌宕，取得激荡人心的艺术效果。《诗经》中对广阔社会生活的场景描述更为广阔，《七月》十分广阔的视角叙述了农夫一年四季艰辛的劳动生活，有备耕，有春种，有采桑，有砍伐，有狩猎，有制衣，有秋收，有修缮，有酿酒，有烹调，有砍柴，有打场，有修缮房屋，也有乡饮的气派；不唯如此，诗中出现的众多的文学人物，也十分众多，有耕耘的农夫，有送饭的农妇，有采桑的少女，有英勇的猎人，有缝衣的女工，有烹调的厨师，有修缮房屋的工匠，诗从来没有像这样生活广泛、人物众多，有如此深广的艺术表现力。

《左传》在描写宫廷、记录战争、表现人物以及语言艺术方面，都显示了春秋时代历史散文的突出成就。《左传》的完成了历史记录从史学向文学的转变，使得中国文学的叙事水

^① 洪兴祖撰：《楚辞补注·离骚》，北京：中华书局 1983 年版，第 25 页。

^② 洪兴祖撰：《楚辞补注·惜诵》，北京：中华书局 1983 年版，第 124 页。

^③ 《毛诗正义·郑风·子衿》，《十三经注疏本》，北京：中华书局 1980 年版，第 77 页。

平达到了一个新的高度。

《左传》对《春秋》的文学突破，恰恰在于从历史的宏大叙事向文学的生活写实的变化，如果说《春秋》是“常事不书”的话，那么《左传》则特别注重对日常朴素生活的描写。《左传》一直保持了描述日常生活的热忱，除了描写宫廷、战争、外交、宴享等重大事件之外，《左传》对日常的世俗生活有着强烈的书写和表现愿望，左氏对朴素生活的新鲜感、好奇心显示着春秋文学笔法的成熟。以著名的“郑伯克段于鄢”为例，叙事的中心是郑庄公与公叔段兄弟之间君权的政治争夺，本来故事至“大叔出奔共”，庄公胜券在握，公叔段逃亡他乡，一场母子之间、兄弟之间惊心动魄的较量已经结束，但是作者却并不就此止笔，而是笔锋陡转，意味深长地写出了郑庄公与母亲武姜从“不及黄泉，无相见也”的水火不容，尖锐对立，到冰消雪融，母子如初，描写出一派其乐融融的温馨生活气氛。

在《左传》的故事里，《春秋》名录式的人物变成了血肉丰满的艺术形象，有了淋漓酣畅的精神气度，有了复杂多元的心理性格。齐桓公是春秋史五霸之首，东征西讨，南征北战，威风八面，携华夏诸姬兵临楚国城下，止住了楚人问鼎中原的脚步。但他却在与蔡姬荡舟时，表现出胆小怯懦的一面，僖公三年《左传》记：

齐侯与蔡姬乘舟于圉，荡公。公惧，变色；禁之，不可。公怒，归之，未绝之也。

①

战场上威风八面的春秋霸主，竟然在园圃的水波荡舟时，仓皇失措，大惊失色，而他一时盛怒，竟将心爱的女人遣返故乡。晋文公雄韬伟略，志向恢弘，流亡十九年而重返晋国，称霸天下，而其在逃亡路上，由于得到齐桓公的盛情款待，竟然也贪图安逸，陶醉于男欢女爱的一时之乐，而准备放弃重返晋国的理想。

无论何等气象的人物，《左传》都愿意写出其生活中的面貌，既描写出其超群拔俗的英雄气度，也刻画出其普通生活中的寻常角色。晋公子重耳也不是一味地志存高远，屡遭挫折，风餐露宿的逃亡路上，一时的生活安逸，也使其如入温柔之乡，不思进取，意志动摇。当齐姜与大夫子犯将其灌醉，送他上路时，酒醒之后他还手执兵戈迁怒子犯，一个活脱脱的贵公子形象跃然纸上。这样人物就不是扁平的类型角色，而是圆形的典型风格。即使是作者笔下批判性否定性的人物，也力图表现其丰富性多面性的一面，而不是简单地片面地谴责。闵公二年记，鲁庆父依仗与庄公夫人哀姜的私情关系而独断于鲁国宫廷，连杀公子般及鲁闵公，因此有“不去庆父，鲁难未已”的说法。但是在写到庆父生命的最后阶段，派公子鱼请求僖公原谅未果时，他远远地听到传来的哭声，便判断出这是子鱼的悲声，而果断自杀，在这样的描写里庆父之死也有几分悲壮的色彩。

经典时代的中国文学已经进入成熟与自觉时期。关于文学的自觉时代，最流行的观点是

① 《春秋左传注疏》，《十三经注疏本》，北京：中华书局1980年版，第90页。

所谓魏晋时代的“文学自觉说”。其实文学自觉的标志不是依靠一两个理论概念，而是文学自身，而应该是文学自身的理论意识和艺术的全面成熟。经典时代显示了文学的巨大进步，这种进步不是某种文学现象，而是涉及文学笔法、文学体裁、文学理论、文学笔法及文学风格的全面进步，是一种质的变化和飞跃。《易传》是对《周易》的重新阐释，以《文言》为典范的新议论问题，逻辑上总分结合，句式上灵活变化，修辞上方法多样，对仗、排比、设问广泛运用，显示一种自由畅达的新体文言的成熟。以《诗经》《左传》《论语》为标志，把文学的传统笔法大大向前推进。《诗经》取得的巨大进步并不是比兴，而是“赋”法的广泛运用，以《卫风·硕人》为例，“手如柔荑，肤如凝脂，领如蝤蛴，齿如瓠犀，螭首蛾眉。巧笑倩兮，美目盼兮”^①，如此细致的状物刻画能力才是文学笔法的圆通娴熟。“赋”是一种描述能力，是细节的表现力，赋法的进步才是现实主义艺术表现的基础能力。《左传》在“春秋笔法”的基础上，实现了历史叙事笔法的突破。《左传》叙事不仅关注宫廷、战争等重大历史现象，也关注市井乡野、儿女情长的细琐的世俗生活；既关注帝王诸侯、贤相名臣等重要历史人物，也关注名不见经传的小人物、小事件，而小人物、小事件往往推动大历史的发展。这是历史观念的进步，也是文学笔法的进步。如果我们将文学的自觉拖延至魏晋时期，将无法解释中国文学在现实主义和审美表现所达到的成就。）

3. 文学理论品格与“中和”美学精神的建立。

文学自觉的标志一方面是文学创作自身笔法的成熟，另一方面是理论的成熟，理论的成熟意味着对文学本身的反思。先秦时代的文学理论已经不是零散的个别的概念的提出，而是体系化整体化的全面建构，既包括对文体的理论总结，也包括对文学总体的整体认识。诗乐相通，先秦时期的音乐理论也是一种文学理论。

《乐记》是先秦时期文学理论的最重要成果，《乐记》的出现代表着中国古典文艺理论的最高成就，由于有了《乐记》，中国古典文艺理论可以和其它国家的任何一部文学理论经典对话。《乐记》的几乎回答了文学发生、文学反映、审美论、风格论等基本理论问题，中国古典文学理论正是在这一基础上构成的。有几个问题特被值得注意：

（1）“生于人心”的艺术本体论

《乐记》把音乐归结为心灵，古代思想家将一切精神活动直指人心，直指人的心灵活动，心灵才是音乐的本体。《乐记》开篇就说“凡音之起，由人心生也。”^②这样的观点为古典音乐理论指明了精神方向，也深刻影响了中国文学，《文心雕龙》在描述文学的发生时也指向心灵本体：“心生而言立，言立而文明，自然之道也。”^③比起西方柏拉图将文学看成是对世界的模仿，《乐记》音乐起于人心的理论有更丰富更有内涵。

（2）“感物而动”的艺术发生论

《乐记》把艺术情感的发生，看作是心灵与物理世界的相互遭遇的结果。音乐生于人心，

^① 《毛诗正义·卫风·硕人》，《十三经注疏本》，北京：中华书局1980年版，第54页。

^② 《礼记正义·乐记》，《十三经注疏本》，北京：中华书局1980年版，第299页。

^③ 范文澜注：《文心雕龙注·原道》，北京：人民文学出版社1962年版，第1页。

又不是凭空而发,而是在物质世界的感动下引发的。古代文艺理论家力图把物理世界与心灵世界联系起来,建构“心”与“物”相互感应的艺术发生理论。“心”的本质是“动”,而这种“动”,是与自然物质遭遇的结果,客观的物质世界与主观的心灵世界交互感应才有了音乐的发生。而这种发生是丰富的多样的,物质世界的丰富性决定了心物感应的丰富性。

(3)“缘情而发”的艺术表现论

“情”与“志”是中国古代文艺理论的基本命题。不少学者认为“情志一也”,其实在先秦文艺理论中,“志”与“情”还是有分别的,其基本观点是“诗言志”“乐言情”。“志”的意义是显性的人为的主观的,而“情”的意义则是隐性的本源的客观的。《礼记·礼运》谓“何谓人情?喜、怒、哀、惧、爱、恶、欲七者,弗学而能”^①,比起鲜明的“志”来,“情”是一种更深藏的自然本性。《乐记》谓“君子反情以和其志,比类以成其行”^②,孔颖达疏曰:“反情以和其志者,反己淫欲之情,以谐和德义之志也”^③,“志”的意义是一种主观的怀抱,“志”可以改变,而“情”则体现为一种自然的本性,难以改动。

(4)“乐观其深”的艺术反映论

“诗可以观”是周代有重要影响的诗学理论,观就是通过诗歌考察乡邦民俗,观察家国政治,体察个人志向。而《乐记》认为音乐有着对历史对社会对人情更深刻的观察和认识作用,这主要体现在“乐观其深”理论的表述:

先王本之情性,稽之度数,制之礼义。合生气之和,道五常之行,使之阳而不散,阴而不密,刚气不怒,柔气不悞。四畅交于中,而发作于外,皆安其位而不相夺也。然后立之学等,广其节奏,省其文采,以绳德厚。律小大之称,比终始之序,以象事行。使亲疏、贵贱、长幼、男女之理,皆形见于乐。故曰,乐观其深矣。^④

在音乐世界里自然的生气、阴阳、疏密和人伦的刚柔、文采、节奏以及政治的亲疏、贵贱、长幼、男女等丰富的世界内容,都组合在一个大小有序、有终有始的和谐旋律中,反映出自然、人类、社会的深刻内涵,这正是“乐观其深”的理论意义。

《乐记》以为“声音之道,与政通矣”^⑤,“乐与政通”是“乐观其深”的理论延伸,是对音乐的政治考察。《乐记》认为音乐不仅是乐器、旋律和节奏,更是政治风俗的反映。倾听音乐,也是倾听政治,倾听政治的治乱兴衰。

(5)“君子知乐”的艺术人生论

从人生上说,《乐记》认为是否有音乐修养,是人与动物、有教养的君子与粗鄙的众庶的根本区别。“君子知乐”这一理论的提出有重要的历史意义,《礼记·乐记》谓:

^① 《礼记正义·礼运》,《十三经注疏本》,北京:中华书局1980年版,第194页。

^② 《礼记正义·乐记》,《十三经注疏本》,北京:中华书局1980年版,第308页。

^③ 《礼记正义·乐记》,《十三经注疏本》,北京:中华书局1980年版,第308页。

^④ 《礼记正义·乐记》,《十三经注疏本》,北京:中华书局1980年版,第307页。

^⑤ 《礼记正义·乐记》,《十三经注疏本》,北京:中华书局1980年版,第299页。

知声而不知音者，禽兽是也。知音而不知乐者，众庶是也。唯君子为能知乐。^①

知声、知音、知乐，不仅是音乐修养的层次递进，而是人与动物、君子与众庶区分的标志。音乐不仅是将人与动物区分开来，也将芸芸众庶与风雅而有教养的彬彬君子区分开来，“知乐”不是一般的艺术技能，而是一种人格一种精神一种文明的象征，代表着一种崇高的人生境界和修养。

(6) 中正平和的艺术审美论

《乐记》是以“和”为音乐的审美理想的。其谓：

乐者，天地之和也。礼者，天地之序也。^②

乐极和，礼极顺。内和而外顺，则民瞻其颜色而弗与争也。^③

音乐是天地间各种事物各种声音交织而成的艺术，是一种天地自然的融合。在中国古典哲学中，“和”是一种崇高的思想境界。和不是同，和是将有差别的事物放到一起相互融合相互消化而形成的异质文明的交流。《国语·郑语》谓“和实生物，同则不继”，将有差别的事物放到一起才会产生新的事物、新的生命，例如将不同的味道调和在一起会产生新的味道，将不同的色彩放到一起会出现新的色彩，将不同的生命（如男女、雌雄）放到一起，会诞生新的生命，而将相同的事物放置在一起，只是数量的增加，而不会产生新的事物。中国古代音乐理论立足在不同的音律之间找到平衡，建构中和的美学品格。《国语·周语下》记单穆公对周景王说：“政象乐，乐从和，和从平。声以和乐，律以平声。”^④中和的审美境界就是在相反相对的事物中，找到平衡点。《尚书·舜典》谓“直而温，宽而栗，刚而无虐，简而无傲”^⑤，孔子谓：“乐而不淫，哀而不伤”^⑥，襄公二十九年《左传》记载记载吴季札评论音乐的最高境界是“直而不倨，曲而不屈，迤而不偪，远而不携，迁而不淫，复而不厌，哀而不愁，乐而不荒，用而不匮，广而不宣，施而不费，取而不贪，处而不底，行而不流”^⑦，或是“A而B”，或是“A而不B”，都是立足在不同性质相互对立的情感与思想境界之间，找到沟通的中间点，寻求审美与艺术的调和，不偏不颇，有弛有张，中正和谐，这是音乐境界也是文学境界。

在《乐记》看来，音乐与诗都是指向人类生命的和谐生长，生命中的平和之气是艺术粉

^① 《礼记正义·乐记》，《十三经注疏本》，北京：中华书局1980年版，第300页。

^② 《礼记正义·乐记》，《十三经注疏本》，北京：中华书局1980年版，第302页。

^③ 《礼记正义·乐记》，《十三经注疏本》，北京：中华书局1980年版，第316页。

^④ 上海师范大学古籍整理组校点：《国语·周语下》，上海：上海古籍出版社1978年版，第128页。

^⑤ 《尚书正义·舜典》，《十三经注疏本》，北京：中华书局1980年版，第19页。

^⑥ 《论语注疏·八佾》，《十三经注疏本》，北京：中华书局1980年版，第12页。

^⑦ 《春秋左传注疏·襄公二十九年》，十三经注疏阮刻本，中华书局1980年版，第305页。

丝生的物质基础。《乐记》描述了人的生命中深藏的“气”：“是故情深而文明，气盛而化神。和顺积中，而英华发外，唯乐不可以为伪。”^①只有生命深处积淀着这种生命的“气”挥发出来，才能将艺术的思想的精神的英华表现出来。生命的和谐决定了音乐的和谐，而音乐的和谐最终又深化浸润生命的和谐。

《乐记》是从音乐出发来建构古典文学理论的，诗乐一也，《乐记》达到的音乐理论高度，也代表了古典文学理论的高度。

四、从英雄到君子：君子文学与中国文学的历史高度

君子文学的成熟是先秦文学的重要特色，而鲜明的君子人物群体的出现是君子文学成熟的标志。

文学的中心是人，而在人物塑造上先秦文学恰恰经历了从英雄崇拜到君子刻画的历史进程。西周雅颂诗篇描写的人物常常是一些半人半神的英雄人物，这些英雄人物总是天赋异禀，生而不凡，带领整个民族走出苦难走向辉煌，但他们很少个人情感的波澜和心理活动，缺少人物生长的具体生活的背景和土壤。西周以后的中国文学特别是诗歌，英雄人物逐渐退隐，代之而起则是一批鲜活生动的平凡人物，比起西周以前诗歌的英雄形象，他们也许并不完美，有着种种世俗的悲欢和追求，但却具有真实的力量。这些人物或质疑天命，或牢骚哀怨，或相思爱恋，或宴饮欢歌，这些林林总总的文学人物有一个共同的称谓叫“君子”。君子不是圣贤，圣贤是超迈众人的，而君子则是生活在世俗生活之中的，尽管他们也有自己的道德追求和文化修养，但更多的则是有血有肉的平常人物，这就难免有一般人物的弱点。这些人物的出现让经学家们大为不满，但这恰恰表现出先秦文学现实主义的艺术成就，人物的丰富性显示着生活的丰富性，性格的多样性显示着社会的多样性。

春秋以前的历史与文学也常常记载君子的言行，例如《尚书》《逸周书》《清华大学藏战国竹书》等文献中的尧、舜、伊尹、盘庚、文王、武王、周公等，但这些人物基本属于半人半神的形象，常常以一副威严庄谨的面貌出现，他们居高临下，正襟危坐，很少世俗的情怀，更没有情感的波澜。传世文献与出土文献中描述最多的上古圣贤就是周公，但周公的形象还属于文献的自我呈现，而不是文学的自觉表现，且这样的圣贤基本属于是定型的不发展的救世的英雄形象，缺少人物性格的发展变化。

而《诗经》《左传》《国语》《论语》等塑造一批鲜活生动的君子人物形象的出现，代表着中国叙事文学的真正成熟。其文学的进步意义在于：

1. 君子文学确立了中国文学普通人的形象主体。

早期中国文学的主体是英雄，这些英雄人物是承担着崇高庄严使命的半人半神的形象。而随着西周王朝的衰落，弥漫在贵族阶层的天命思想开始动摇，一种质疑天命、质疑神灵、

^① 《礼记正义·乐记》，《十三经注疏本》，北京：中华书局1980年版，第308页。

质疑英雄的思潮在《诗经》《左传》等文学经典中强烈地表现出来。君子的意义最初是阶级的，只有居住于城邦的人才成为君子。而后来君子一词的阶级意义渐趋淡化，而成为道德的文化的精神的象征。于是，君子是一种人格的象征，成为士大夫们的一种人格理想和追求目标。这样以“五经”为代表的文化经典中，君子也就成为文学表现的主角。君子是具有道德追求而又具有人性精神的普通人，他们不像英雄人物那样一贯正义而缺少情感的变化，而是具有普通人的喜怒哀乐和世俗情趣的。《左传》记载历史人物众多，据统计，提到的人名多达 3400 多个，而叙述详细、形象丰满的人物也有 480 多人，这些人物从王公氏族到名臣列女，从贵胄公卿到征戍野人，涵盖广阔，包括了春秋时代社会各阶级、各阶层的成员，这里既有高贵的天子，也有城邦诸侯，风雅的士大夫，也有过彪悍的武臣猛将，富有辩驳才华的行人说客和属于一般的知识阶层的学者良医、巫史卜祝等，也包含不把人重视的商贾倡优、宰豎役人，甚至是为人轻视的盗贼游勇等等，他们都曾为文学描写的对象，给人留下深刻印象。以贵族为主体的君子人物群体，构成了《左传》主要描写对象。

2. 君子文学扩展了世俗社会描写的生活广度。

早期的文学题材往往集中在民族的重大历史事件，人物也主要是在民族发展历史上具有里程碑意义的英雄人物。以《大雅》所谓“正大雅”为例，十八篇诗作描述的都是周民族的历史上具有决定作用的人物，从后稷以农业兴国，到公刘迁豳，古公亶父居岐，季历受命，文武革命，直至周公作典、成王训诫，共同组成了周民族发展的系列史诗。讲述的正是周民族从小到大，由弱及强的发展，每个篇章看起来短小，而十八篇诗歌亦演亦唱，亦武亦讲，组合起来，世代讲述，组成了一个气势恢弘的史诗乐章。

而《国风》《小雅》等诗篇，则将笔墨集中到具体的生活来描述。一树花开，一声鸟鸣，春风细雨，寒露秋霜，无不触动诗人敏感的神经，成为风雅表现的内容。《诗经》中越晚出的诗篇，就越远离宏大叙事，而喜欢从恢弘历史中选择一个片段、某个琐细的生活场景来表现具体的生活场面，一叶知秋，滴水见日，从局部显示整体，由细小展现广大，这比动辄泛泛的宏大叙事，更具体更真实，因此也更有艺术力量。

现实主义的“实录”精神在《左传》中已经得到了完美的体现，充分拓展了中国文学的叙事空间。以鲁国为例，《春秋》是鲁国史官所记，出于本邦立场，《春秋经》对鲁国之阴暗屈辱的历史多有隐晦，“如鲁之隐、桓戕弑，昭、哀放逐，姜氏淫奔，子般夭酷。斯则邦之孔丑”^①，《春秋经》或者隐约其词，或者略而不记。这一点连刘知几也十分不满，认为同样是国史，晋国的《晋春秋》《纪年》等，对晋国“重耳出奔”“惠公见获”等历史秉笔直书，“皆无所隐”，而作为经典史书的《春秋》却“事无大小，苟涉嫌疑，动称耻讳，厚诬来世，奚独多乎！”^②这一点在《左传》的历史记载中得到了突破，鲁国作为春秋弱国有着充满辛酸屈辱的历史，鲁宣公七年（公元前 602 年）宣公被晋成公囚禁，鲁成公十年（公元前 581

^① 浦起龙释：《史通通释·外篇·惑经》，上海：上海古籍出版社 1978 年版，第 405 页。

^② 浦起龙释：《史通通释·外篇·惑经》，上海：上海古籍出版社 1978 年版，第 405 页。

年)一国之君的鲁成公竟然被滞留在晋国,为去世的晋景公送葬。更有甚者,鲁襄公二十九年(公元前544年)楚国竟然让出访的襄公为刚刚去世楚康王穿上葬衣,这些被《春秋》略去鲁国的奇耻大辱都被《左传》忠实记录下来,《左传》的作者也是鲁国史官,却以“实录”为最高的史学理念,为了历史的真实,不惜揭开了鲁国人心头的伤疤。

《左传》以现实主义的“实录”笔法全面展现了那个时代整体的历史风貌和精神风采。《左传》记事时而恢弘壮丽波澜壮阔,时而鸟语花香云淡风轻,宏大的历史叙事如宫廷政变、诸侯争霸、宗族厮杀等,起伏跌宕,惊心动魄;细微的历史描写如生活琐事、男女私情、朝野趣闻等,形神毕肖,耐人寻味,形成了恢弘与精细、阔大与细小、庄严与趣味、紧张与悠闲的艺术融合。

3. 君子文学展现了普通人物复杂而深刻的精神世界。

在抒情文学中,《诗经》人物群像中最让人感动的不是气象非凡的那些英雄,而是普通的却性格鲜明的君子人物集体。世俗君子不像英雄人物那样高高在上,不动声色,而是有着丰富情感表现和复杂心里活动的世俗君子。他们有慷慨从戎的英雄气度,也有男欢女爱的世俗情怀;有宫廷祭祀的庄重优雅,也有乡里宴饮的沉醉放浪;有理想不得施展的心灵纠结,也有山水优游的自然酣畅,《诗经》君子群像缺少了居高临下的非凡气派,却更细致更准确地解释了普通人的心灵与情感世界。

在叙事文学中,《左传》刻画的中君子人物群体也足以在中国文学史上熠熠生辉。清代学者顾栋高在《春秋大事表》中将《左传》描写的273位重要历史人物,分为十三类,这十三类人物看似道德评价,其中有着深刻的性格区分。在左氏笔下所谓圣贤、忠臣、谗佞、侠勇等,常常是通过历史事件展现的,作者并不是以概念出发去表现历史人物的性格,而是在复杂的历史风云中揭示春秋君子们复杂的精神世界。《左传》描写历史人物已经走出了概念化脸谱化的表现方式,努力发掘和表现人物性格的丰富性和心理世界的复杂性。左传的历史人物形象都不是一成不变的,圣贤也有失察之时,奸佞也有忠勇之处。以管仲为例,《左传》四次记录管仲的言论,闵公元年与齐桓公论华夷之辨,力主救邢,坚守华夏民族主义立场;僖公七年,纵论霸王之道,提出“崇德”主张,强调德政思想;僖公十二年,婉拒上卿之礼,一派谦和儒雅风度。这些或慷慨、或激昂、或恳切的言论,勾画了管仲作为一个为大政治家的远见卓识和开阔胸襟,而僖公四年的管仲则携齐国霸主之威,兵临城下,强词夺理,颇有几分骄横自得。管仲的性格是动态的发展的具有多重性的,人物性格的丰富性显示了早期叙事文学的巨大进步。

结语

先秦文学开创了中国文学自然浪漫而又雅正庄谨的艺术格局,在经典时代的思想突破的文化土壤上实现了文学笔法和艺术理论的突破,从而为后来的文学开辟了道路。我们无法根

据进化论的观点，将文学的历史简单描述成一个从低向高级发展的过程。马克思曾将人类早期文明划分为“粗野的儿童”“早熟的儿童”“正常的儿童”，人们普遍将中国早期文明看作“早熟的儿童”，我们认为与其说这是早熟，不如说中国早期文明与文学很早进入到青年时期，这一时期的艺术境界与思想气魄，更接近一个人的青年时代，属于青春的歌唱。从这个意义上说目前流行的文学史大大低估了先秦时期的文学成就，矮化了其达到的历史与艺术高度。

二十世纪以来的“疑古思潮”，从对上古文献的怀疑批判出发，提倡以理性的目光审视传统清理古代文化遗产是有积极意义的。但是盲目的怀疑，与盲目的相信一样有害，脱离先秦时期的历史背景，不顾及整体历史事实，以几处文献上的所谓罅漏，以偏概全，无限延伸，进而否定整个上古时代的历史真实，这就使得丰富的先秦文化失去了科学的支撑，变得苍白而贫弱。越来越多的考古资料证明了先秦文学材料的可靠性、真实性，而这些材料却还为一些文学史家忽略，这就大大影响了我们对这一历史时期文学的正确评价。

马克思在称赞古希腊神话时像人类的童年一样不可重复，其达到的艺术成就“仍然能给我们以艺术享受，而且就某些方面来说还是一种规范和高不可及的范本”^①，这一点对评论先秦时期的中国文学也有借鉴意义。

作者简介：

哈尔滨师范大学文学院，教授、博士生导师；

首都师范大学文学院，特聘教授、博士生导师。

^① 马克思著：《〈政治经济学批判〉导言》，《马克思恩格斯选集》（第2卷），北京：人民出版社1972年版，第113-114页。