

# 早期中国诗歌与文本研究诸问题

——从《蟋蟀》谈起

柯马丁 (Martin Kern) 著 顾一心 姚竹铭 译 郭西安 校

**内容提要** 在早期中国诗歌成篇、表演、流通与传世问题上,学界通常将各首诗歌视为彼此分离且具象化的个体、以《毛诗》中所见的那种形式存在,与此立场不同,我们建议将它们视作有限素材库的诸种特定实现。在这些素材库中,作为个体的诗歌文本仅仅是某个包含多种理念和表达之共享整体的诸多具体实现之一。这一分析源自于对写本文献和传世文献的双向考察,也得益于在中国中古文学与其它早期及中古文学传统之间建立起的比较视野。通过强调诗歌形成乃是一种持续性的过程,我们认为应该摒弃诸如“原本”、作者以及“原作”时刻的概念,这些概念在前帝国时代的早期中国文学传统中并不重要。关于盗掘简,除了基本的学术问题外,还存在伦理和法律问题,这些问题关系到每一位相关研究者,以守护中国文化遗产为共同目的,此问题理应引起关切。

**关键词** 《毛诗》;作者;盗掘简;素材库;表演

## 一 《蟋蟀》作为个案

在现属清华大学的一批已被广泛讨论的盗掘简中,包含一篇由14支竹简组成的短篇文本,其中五支残缺不全。最后一简背面题名“耆夜”<sup>[1]</sup>,这一题目似乎指向西周(前1046—前771)早年为庆祝对耆的军事胜利而举行的一次宴会。此简以战国时期的南方楚文字书写,暂被系年于公元前300年左右,学界认为其出自于一座南方的墓穴<sup>[2]</sup>。写本以简短的文辞叙述了饮酒仪式的过程:开国君主武王与其弟周公分别致祝酒辞,各伴有一篇短歌演诵。叙述终止于其中第二首由周公表演的题为“蟋蟀”的诗歌,该诗或由周公即兴而作,或依据记忆而演唱<sup>[3]</sup>。

诗分三章,与传世本《诗经》,即《毛诗》中“唐风”里的一首同题诗歌(《毛诗》114)联系非常密切。根据汉代资料,《诗》这一选集系由孔子在“三千余篇”的基础上删裁重复(“去其重”)汇

编而成305篇,悉佐以弦乐歌唱(“皆弦歌之”)<sup>[4]</sup>。某首属于《诗》的多章节诗歌(或其某一版本)以完整篇幅出现在《诗》这一选集之外,如果这一写本可信,那么它代表着早期中国文学里此类情形的唯二之一,另一例同样出自清华简<sup>[5]</sup>。与此相对,早期中国文献的各种传世文本,无论是史学或哲学类,都包含数量庞大的引《诗》之言,但只有《国语》中出现了一次全诗的引用(“昊天有成命”,见《毛诗》271),其诗仅30字<sup>[6]</sup>。所有传世文献中篇幅最长的引《诗》是《皇矣》(《毛诗》241)中的一章,共48字,见于《左传》<sup>[7]</sup>。相比之下,清华简本包含了《蟋蟀》诗共三章总计132字,其中108字完全可辨,24字残缺不明。

本文将呈现两个版本《蟋蟀》的简要对比,进而讨论与清华简版本研究有关的一系列基础的方法论问题。本文旨在思考前帝国时期诗歌的性质、生成和流布<sup>[8]</sup>。

两个版本之间大约有一半篇幅的文本不同。与传世本相比,清华简《蟋蟀》体现出如下差异:

清华简版本

- 1 蟋蟀在堂，役車其行
- 2 今夫君子，丕喜丕樂
- 3 夫日□□，□□□荒<sup>[9]</sup>
- 4 毋已大樂，則終以康
- 5 康樂而毋荒，是唯良士之方方<sup>[10]</sup>
  
- 6 蟋蟀在席，歲喬云落
- 7 今夫君子，丕喜丕樂
- 8 日月其滅，從朝及夕
- 9 毋已大康，則終以祚
- 10 康樂而毋□，是唯良士之懼懼
  
- 11 蟋蟀在舍，歲喬□□
- 12 □□□□，□□□□
- 13 □□□□，□□□□
- 14 毋已大康，則終以懼
- 15 康樂而毋荒，是唯良士之懼懼

《毛诗》版本

- 蟋蟀在堂，歲聿其莫
- 今我不樂，
- 日月其除
- 無已大康，職思其居
- 好樂無荒，良士瞿瞿
  
- 蟋蟀在堂，歲聿其逝
- 今我不樂，
- 日月其邁
- 無已大康，職思其外
- 好樂無荒，良士蹶蹶
  
- 蟋蟀在堂，役車其休
- 今我不樂，
- 日月其慆
- 無已大康，職思其憂
- 好樂無荒，良士休休

(一) 简本中的大量异文包括：使用不同字符来书写相同词语（字音）而产生的用字异文（orthographic variant）；语义相近而词汇不同的用词异文（lexical variant）；以及词义不同且有时构成完全不同诗句的用词异文。

(二) 言语的视角不同。清华简本中没有第一人称代词“我”；而在传世本中的描述性语句可视为以“我们”为主语，在清华简本中则体现为对“（你们这些）君子”的劝勉。

(三) 部分语句的位置处在不同的诗行。

(四) 每一章包含额外的两行诗句，但并非简单地增加一联对句。这些附加诗句中的局部词语也见于传世本，但以缩略的形式存在。

(五) 每一章的最后两句诗都多出四个字，从而偏离了四音节的韵律。然而，通过移除所有非重读的（unstressed）助词，这些诗句依然可以被重构为四音节的形式<sup>[11]</sup>。

(六) 押韵不同。

(七) 被置于某个完全不同的历史语境。

从上述最后一点观察说起，《毛诗·蟋蟀》小序曰：

（《蟋蟀》）刺晋僖公也。

（僖公）俭不中礼。故作是诗以闵之。欲其及时以礼自虞乐也。此晋也而谓之唐。本其风俗。忧深思远。俭而用礼。乃有尧之遗风焉。在这里，《毛诗》序不仅将这首诗的年代定于清华简本所述年代的三个世纪之后，也未见任何关于作者的具体概念；此外，它将《蟋蟀》视为一首谏刺诗，而清华简本则视之为一首庆贺颂歌。参看前文罗列的形式上和内容上的差异，《毛诗》序连同该诗本身一道，提出了若干基本问题，这些问题关涉到我们对于《蟋蟀》此类诗歌的生成、传播、含义、受众和意图的理解。下文我将就其中一些问题展开探讨。不过，首当其冲需要探讨的是有关盗掘简的问题，以及这一问题如何严重地局限了我们的分析。

## 二 盗掘简问题

迄今为止，上海博物馆（1994）、岳麓书院（2007）、清华大学（2008）、北京大学（2009、2010）、安徽大学（2015）等机构，藏有大量近年

间被盗掘和购买的来源不明的竹简写本，学界假设它们出自战国到汉代这一时段。所有这些写本都未曾经过充分而独立的检测，但悉数被拥有它们的机构和发布它们的学者宣称为真实可信。在这一情况下，我们面临的不是一个问题，而是三个问题：伪造的可能性、背景信息缺失，以及如何以合乎伦理且负责任的方式处理盗窃资产。我将分别简要地加以探讨。

据《清华》一书编者所言，清华简写本最初出现于香港的古玩市场，后于2008年由清华大学校友捐赠母校。基于对其中仅仅一支竹简的碳14定年检测，编者将它们的年代推定于公元前305年前后（上下浮动范围约30年）<sup>[12]</sup>。尽管大多数研究者接受了清华简的真实性，但至少仍有一些学者声称《耆夜》篇系今人伪造<sup>[13]</sup>。无论是否同意他们至今尚算孤立的结论，人们必须了解的是：这些文字的墨迹从未被检测过，并且，在古遗址中还有大量未经书写的空白竹简。似乎的确难以排除以下可能性：一个深谙中国古典文献、战国古文字学和音韵学的现代人，或是一个合作团队，能够制作出如在清华简中所见那样的楚文字文献。关于此等程度的作伪过于困难或是完全不可能的说法还是一种主观意见，不能被证实或证伪。一件粗劣的伪作并不能成为潜在作伪者能力的反证。被广泛排斥的“浙大简”便是个很好的例子，如果说它表明了什么的话，也仅仅是揭示了一套判断标准，而这对于潜在作伪者而言也是极易了解和观察到的。我们永远无法知道最高明的作伪者的技艺，因为他们仍未被发觉，但低估他们所造成的可能后果却需要我们自己承担。而今，随着中国大陆最具盛誉的学术和文化机构纷纷投入一场“军备竞赛”，即从香港古玩市场上求购越来越重要、精美和完整的写本，这些写本的价格难免水涨船高，由此带来的还有制作精妙伪作的动力。迄今为止，当我们研究在手的盗掘简并兴奋地发布我们从中产生的创见之时，我们相信它们为真，也无疑希望和需要它们为真，然而，我们对此并不确知。

即使这些写本是真实的，即虽经盗掘但并非伪造，它们依然带来了许多至今鲜有讨论的伦理、法律和学术问题<sup>[14]</sup>。当下，市场正越来越鼓励更多

的盗掘和非法销售。近年来，又已有大量的写本经考古而得以重见天日，但不同于那些在早年被发掘的银雀山（山东临沂，1972）、八角廊（河北定县，1973）、马王堆（湖南长沙，1973）或是双古堆（安徽阜阳，1977）等地的汉代墓葬中的写本，如今这些写本的内容绝大多数是行政、法律和技术类，既不包含和传世经典中的文学、哲学和史学文献对应的文本，与传世传统也无甚关联<sup>[15]</sup>。与此形成对比的是，在过去25年间所获取的绝大部分盗掘写本却恰恰是有着对应传世文献的哲学、文学或历史类文本，抑或是多少与经典传统相关，至今只有两个主要例外，即岳麓书院藏秦代行政、技术和法律文献，以及北京大学藏秦代技术类文献<sup>[16]</sup>。这一情况在前帝国时代（迥异于秦汉）的写本中尤其如此：从数量上看，没有任何从近年的考古学发现中流出的前帝国时代写本能够企及上博简或是清华简的哪怕一小部分；即使是距今最近的一次主要发现即郭店（湖北荆门，1993）文献，在前两者面前亦相形见绌。

其结果是，在处理哲学、文学和历史类写本时，我们如今极大程度地依赖于盗掘文物，以之作为我们研究和重思早期中国思想和文化史的参照标准。然而，无论是上海博物馆还是清华大学的这些文献都没有提供任何背景信息：我们不知这些写本来自何处，它们是否完整，可能属于过哪些个人或机构，由谁制作，谁是受众，可曾服务于何种目的，与某个可能存在的更庞大的（墓葬？）文物群关系如何，起初被安顿在怎样的物理环境中，等等。相反，我们面对的是被错置的、几近非实体化的文本和观念，写本与其最初社会语境仅存的联系只有其自身的物质和视觉特征。即使如希望的那样，我们拥有的所有盗掘写本都是真实可靠的，它们本身也并不能导向关于它们实际生活情境（*Sitz im Leben*）的种种结论。其结果是，对这些写本的研究绝大多数都专注于它们的古文字或是其中表达的思想。然而，由于缺乏关于其源头、传播和接受的完整语境，我们不可能重构它们在思想史中的位置：任何这样一篇写本都可能只是一系列其他证据间的一项，又或者，它可能仅仅是一个随意的、孤立的、独特的书写片段，除了指涉其自身的存在之外，意义甚微。这些

信息对我们而言就是不清楚的，故而在进一步对早期中国思想史做出概括性的总结前，必须先承认这种理解的匮乏。同样地，我们也不能依据孤立的文本证据来做出跨文类的统一结论：譬如，为法律、技术和行政文书制作副本的具体实践很可能依赖于某种特定的制度化结构和需求，而这些因素可能完全不适用于文学或哲学文本。事实上，即使在同一批盗掘写本中的不同文本之间，我们也无法得出概括性的结论。这是因为，我们并不知道所有这些文本是否确实来自同一环境，抑或是售卖于香港之前才被拼缀在一起。严格地说，每一篇盗掘写本只能在其自身的边界之内被研究；甚而，我们时常不知道这些边界是否本来如此。因此，在阅读类似《耒耜》这样的写本或是试图去理解其对《蟋蟀》之类诗歌的具体使用时，由于考古背景的缺失使我们难以做出更为丰沛的分析，这确实是令人扼腕叹息的。

最后，在这些关于盗掘简的基本学术问题之外，还存在伦理和法律问题，这些问题牵涉到每一位通过学术研究来认可其真实性的学者，无论中外。更多的重视会催生更多的需求，而更多的需求则会刺激更多的供给，也就是说，更多的盗掘。研究早期中国的学者充分意识到了这一困境：一方面，存在反对参与这一恶性循环的原则性观点；另一方面，即使有上文所述的种种局限，从其中一些写本里可能收获的历史知识也是极为重要而无法忽视的。随着这些新材料的累积，有可能改写和扩大关于早期中国史的全盘叙事；无视它们将意味着固执地延续那些我们如今已知的亟待修正的传统观点。对历史知识的求索能为接受盗掘文物架起某种辩护性的道德立场吗？即使可以，鉴于这种立场可能会鼓励更多的盗掘，从而不可避免地导致大量的知识破坏，它是否终将自悖初衷？

在我看来，这些问题并没有单一而清晰的答案。在当下这个历史时刻，我们领域的每一位学者都必然自觉地选择和维护他的立场，而这些个人的选择也必须被接受。然而，我想要指出的是：写本从古遗址中被盗掘而出的这一时刻所造成的对知识的破坏，与其原址以及本居其原位的物品相脱离，剥夺了它们在世界文化遗产中本应获得的地位。盗掘，一般而言是对人文的窃夺，具体而言是对中国文明

的窃夺。我们，作为古代文化的学者和监理人，无论中外，也许是时候共聚一堂了，承认我们共有的两难处境，一同发声，敦促各个层面的当局付出两倍乃至三倍的努力与盗掘行为抗争。即使是以回购返源的名义，一组新的盗掘写本问世以及继之而来的购买，都不是值得庆贺的事。以守护中国文化遗产为共同目的，盗掘简问题应当引起我们集体而且公开的关切。

### 三 一首诗还是两首诗？关于《蟋蟀》成篇与流传的诸问题

回到《蟋蟀》问题。我所参看的大多数关于《耒耜》简本《蟋蟀》的研究都提出了同一个问题：简本《蟋蟀》和它在传世《毛诗》中的对应诗篇是独立的两首诗还是同一首？几乎所有研究都主张它们为同一首诗的两个版本，尽管这是在没有界定“版本”（version）和一篇不同文本区别的情况下。这一主张不可避免地导向了第二个问题：两者之间谁更早？这一问题所进一步暗示的则是：哪一个更本源（original），抑或至少是更加接近于某个更古老的“原始版本”（original version），从而更可信地代表这首具体诗歌的最初面貌？以及，我们应该怎样推定更早的那首诗歌的年代？前文所引的学者们<sup>[17]</sup>得出了不同的结论：他们中的大多数相信清华简的版本更为古老，只有曹建国视这一写本为某人对《毛诗》版本的模拟之作。李学勤站在了最极端的角度，主张清华简本反映了此诗原初的、创编于周公之手的西周面貌。其他推崇简本的学者则要谨慎一些，主张它代表了春秋或战国时期的创编。最后，李锐较为折中地总结：这两首诗可能源自于某个单一文本，该文本后来分化为两个互相独立的“族本”（textual lineages），因此，追问这两个文本之间孰者更老是徒劳之举。

《毛诗》中的《蟋蟀》从某些方面来说表现为更标准化的文本，从每章末尾的诗句来看尤其如此。从经典化同样伴随着标准化的假设角度来说，《毛诗》版本也许由此更像是较晚的版本，在简本中延长的尾句（如前文所示）在这里已经被转化成了经典化的四音节形式，同时又不符语义构成影

响<sup>[18]</sup>。但是，这对于《诗》总体上的经典化来说意味着什么呢？它是否意味着，清华简在某种程度上处于经典化进程之外，它所包含的某个独特的“蟋蟀”版本到了前300年左右尚未被类似于《毛诗》所见的那种经典化形式所取代？或者更宽泛地说，它是否意味着将《诗》转化为后人所知形式的修订工作在前300年左右尚未开始？然而，这一工作传统上被归于孔子，并且，在同样系年于前300年左右的两篇郭店竹简写本中，“诗”已被列为作为经典科目的“六艺”之一<sup>[19]</sup>。在后一种情况下，《毛诗》版本势必被理解为相当晚出，并代表着文字和音韵标准化的结果，对此，白一平(William H. Baxter)称之为“身着汉代衣冠的周代文本：其文字及(某种程度上的)文本均已被《诗经》之后的音韵学所影响”<sup>[20]</sup>。无论是以上哪一种情形，我们都不能认为传世《毛诗》在整体上可以代表清华简所处时代的《诗》。

许多《蟋蟀》的现代读者，尽管有时是心照不宣地，都共享着如下假设：对于文本的生成来说，存在着某个单一的原初创作时刻以及单一的作者，由此产生了一个被书写下来的原始文本(Urtext)，以此为起点，这首诗开始了其时光旅程，伴随着使诗句保持相对稳定的写本复制过程。在西方传统中，这是自前4世纪开始为人熟知的模式，亚历山大图书馆的语文学家开始制作荷马史诗的版本，并由此需要在同一文本的不同写本的异文之间做出选择<sup>[21]</sup>。而后，杰出的德国语文学家弗雷德里希·奥古斯特·沃尔夫(Friedrich August Wolf, 1759—1824)和卡尔·拉赫曼(Karl Lachmann, 1793—1851)首先提出了构建古典学文本的校勘本(critical edition)的科学方法<sup>[22]</sup>。

采取某一种方式，将“从写本到写本的直接抄录是文本传播的主要形式”作为基础假设的学者们，事实上都同意了拉赫曼的“(文本)族谱”(stemma codicum)模型——无论他们是否知晓这一理论。在这一理论模型中，被书写的文本始于一个单一的源头，从这一源头衍生的分支形成了彼此分离的谱系。如李锐提出的不同“族本”概念即是这种观念的显在表达。我对此持不同意见，并在2002年提出了以下反思：

通过我近年对六种出土写本中引《诗》异文的研究，我推想曾经存在一个文本流动性相对明显的阶段：多个相互独立的写本是一个基本实质不变(如从其措辞上大致稳定而言)的文本的具体实现。我认为，尽管所有这些变本(version)都源于某个无法复原的“原本”(Urtext)，但它们多样化的书写形式却并非源于某个单一模型；严格地说，在不同变本背后并不存在一个单一写就的源头。这并不是说我们可以排除这种可能：即这一无法复原的原本最初的确是\*\*通过书写而生成的。这只是说，在原本生成之后，文本并不是沿着“文本族谱”的世系而延续性流传的。由此我的看法与如下观点有别：在早期中国，作品的文本谱系最早且最主要是通过其作为书写的形式来获得崇高地位，且主要通过抄写复制的过程而得以传播。……对某个单一的写本来说，我们只能提出一种单一的生成模型：它是抑或不是复制的。但这并不妨碍一篇写本中同时出现显然为不同类型的异文，其中一些源自于抄写复制的过程(尽管抄写本身是难以证明的)，另一些则源于以记忆或是口传为基础的书写。要点在于，一篇写本的书写面貌可能不仅仅反映了其自身的生成模式；它可能还体现了该文本传播过程中一些更早先的阶段，从而构成了一个包含若干年代层的文本制品。<sup>[23]</sup>

今天，我发现“所有这些变本都源于某个‘原本’”这一提议已不再有意义；如今的我会更加强调，对一首诗而言，“在不同变本背后并不存在一个单一的书写源头”。我们并不知道该如何去想象最初的《蟋蟀》诗被某人创作出来的那个时刻，或是类似的诗如何由之衍生出来。因此，在关于这两篇《蟋蟀》诗的思考中，问题并不在于这两者孰早孰晚，我们也无法着手寻求“原诗”。相反地，我们在讨论它们之间的关系时要探究以下问题：怎样的文本传播模式能使我们得以解释这一诗歌是如何从《毛诗》版本发展向清华简版本——抑或反之？或者，我们是否应该反对任何这样一种由此到彼的线性发展模式？

从某一书写源头开始的连续的视觉化复制这一

简单模型无法解释以下问题：一个文本为何会比另一个有更多的措辞？被共享的措辞和完整的诗句为何会出现于两首诗的不同位置？两首诗为何会有不同的言语视角，不同的韵脚，以不同的方式被语境化和历史化，且包含内容完全不同的措辞和诗句？无论是何种文本实践形成了这两篇如今在手的文本（可能还存在数量庞大的，已经流失的、或是尚未发现的其它文本），它们必然曾经包含某些除了忠实抄写之外的行为。尽管对中世纪欧洲和唐代的抄写者来说，他们“在没有唯一权威的原作形式这一带有意识形态色彩观念的情况下，可以自由地生产出实际的每个层面都不同于其原模板的复制品”<sup>[24]</sup>，两篇《蟋蟀》文本的区别却反映了某些更加深刻的因素：作为一个文本的两个平行而彼此独立的具体实现，它们并非简单地以不同的方式被书写，而是更具深远意义地在完全书写不同的东西，也就是说，这是具有不同历史语境和意味的两种文本。文本复制的问题就此成为了文本嬗变和再生的问题，而这种嬗变和再生又牵涉到一种近乎作者式能动作用（authorial agency）的因素，尽管是在某些既存模式之上发挥的。这之中的首要问题不是关于书面或是口头传播，而是关乎于对文本的保真度、稳定度、完整度、权威性和控制方式的理解。然而，对这两篇《蟋蟀》诗来说，哪些可能性可被排除是清晰明了的：假如“复制”（copy）意味着一种按照某种程度的保真性来重现某个已有模板的尝试的话，那么这两首诗没有任何一个完整的诗句是由一个抄写者从其中一个版本复制到另一个。在写下这两首诗的两人中，至少有一人，或是先于此人的某人，尽管知晓其它版本但却选择了创编不同的新内容。这些人是谁，他们总体受教育的情况如何，属于什么社会阶层，以及他们在何种程度上不仅仅参与了抄写的实践，还参与了对如同《蟋蟀》这类诗歌及其它文学文本的塑造？我们对此一无所知。

然而，从某些文学、哲学和历史类战国写本中精美的书法笔迹和疏朗的文字间距来看，我们也许可以下结论说，制作这些写本的意图在很大程度上是要令它们被看到和被阅读的。《着夜》写本的书者不仅仅受训于书写系统，还受训于如何完成精美而规范的书法。这一写本可能是由于其外表面貌而

被赋予价值的，也可能是被制作用以宣示其主人尊崇地位的展示之物。同样有可能的是，这样一件书写制品并不是一件第一手而是第二手的文本：在文化精英或至少是本土精英当中，它的内容可能早已为人所知并受到珍视<sup>[25]</sup>。总而言之，这对于随入墓葬的物品来说当是实情，对于被专门制作为陪葬物品的写本来说尤其如此。后者必然曾以一种更古老的形式存在过，并且，它们至少对于所陪葬的人来说是熟悉的。与此同时，我们并不知道在这样一篇写本的书写者身上存在多少作者式或是编者式的能动介入。鲍则岳（William G. Boltz）关于早期《老子》材料的观点同样适用于诗歌：

近年出土的汉代以前以及汉代早期写本中的大量例证表明：认为我们将会找到从一开始就被视为由某一作者在某一时间所作知名作品“原件”的假设是站不住脚的。相反，这些例证表明，早期中国文本常常与比如说早期希腊与拉丁文本没有可比性，我们在后两者中通常会发现清晰的作者身份和稳定的成篇结构，无论文本的内部在其传承过程中遭遇过何种“破坏”。……这并不仅仅是由于缺乏足够的写本作为例证，而是因为早期中国文本汇编和生成的环境似乎和地中海西部常有不同。对于某个特定的传世作品来说，它也许起初就不曾有过可识别的原始作者。<sup>[26]</sup>

综上所述，关于两篇《蟋蟀》文本，以下基本问题至关重要：在早期中国，一首诗歌实际上拥有怎样的文本属性？它是如何形成的？我们应如何思考它的作者归属？谁拥有或是控制着一首诗歌？我们关于文本传播和流通的最可能的合理解释模式是什么？

#### 四 素材库、合成文本与作者

在发表于2005年一篇颇有影响力的论文中，鲍则岳提出了由“构建模块”（building blocks）构成的“合成文本”（composite texts）的概念，前者指的是相对较小的文本单元，它们可被灵活地编入不同的文本语境<sup>[27]</sup>。这一概念适用于可见的材料证据，并使得诸如“原初文本”、“原初作者”或“诗

歌的创作时间”的一类概念意义寥寥。与古希腊和古罗马文学不同，但却与大多数其它古代和中古文学传统相似的是，前帝国时代的早期中国文学并不强调文本的个体作者、所有权或是文本控制的概念。就《诗》而言，在如《崧高》（《毛诗》259）和《烝民》（《毛诗》260）这样的诗歌，即使在末尾的四句里分别宣言“吉甫作诵，其诗孔硕”“吉甫作诵，穆如清风”，这些表达也并非关于作者身份的陈述，而是指向看上去外在于诗歌本身的演诵<sup>[28]</sup>。类似地，如《孔子诗论》（由上海博物馆的现代编者题名）这样的盗掘写本<sup>[29]</sup>讨论了一大批《诗》中的诗篇题目，但从未有一次提到了某首诗初始成篇的时间、意图和其作者的身份。也许是作为一份关于如何在特定情境下运用诗歌及其主题的教学手册，《孔子诗论》关注的是这些诗的核心理念，常以简短的描述性短语甚至是单个定义性的字词来概括之<sup>[30]</sup>。最后，更广泛而言，无论是盗掘还是考古发现，在过去约40年间没有任何文学、哲学或历史类的写本文献带有它们作者的名字，也没有任何这样的写本提及了任何其他文本的作者姓名。

在中国和欧洲中世纪的诗学传统中<sup>[31]</sup>，早期中国诗歌缺乏对作者身份的强调这一现象直接关联于诗歌总体上的不稳定性，这类不稳定性在保尔·祖姆托（Paul Zumthor）术语体系中表述为 *mouvance*（流动），在伯纳德·瑟奎里尼（Bernard Cerquiglini）那里表述为 *variance*（变异）。在所有这些传统中，“作者功能”（*author function*，迈克尔·福柯语）<sup>[32]</sup>并不体现为一种作用于文本的阐释与稳定性的控制力量。任何试图回溯式地“重构”或“重新发现”某个特定作者或是历史中的某个特定创作时刻的努力不仅仅注定是失败的，而且从一开始就在根本上是被误导的。这是因为，诗歌并不是作为分离的单个实体而存在，而是如宇文所安（Stephen Owen）所言，作为一些由种种主题和表达所构成的“诗歌材料”（*poetic material*）和“素材库”（*repertoires*）来不断新生成的具体实现而存在。我们应当回顾宇文氏对中古早期中国诗歌的描述：

当我们搁置关于“原初文本”、作者和相对系年的问题，就可以将每首现存的诗歌视作

许多首可能曾被生成的诗歌之中的一种具体实现。我们所看到幸存下来的诗歌必然仅仅是全部实际上被创编诗歌的一小部分，也必然仅仅是幸存文本所有不同实现方式的一小部分。我们拥有许多文本异文，被理解为“同”一首诗的“不同变本”的文本，以及被认为“不同”但却含有大量共享段落的诗歌。当我们将其设想为一系列的变体（*variation*），我们便意识到，是“同”一首诗的另一个版本还是另一首“不同”的诗，二者之间并没有绝对的界限。当我们去想象那些已经不复存在的变体和被以不同方式合并的片段，我们就会开始将它想成“一首大写的诗”（*One Poetry*）<sup>[33]</sup>，即一个单一的连续统一体，而不是一些或被经典化、或被忽视的文本的集合。它含有自己重复出现的主题、相对稳定的段落和句法，以及生成程序。<sup>[34]</sup>

这恰恰正如我们在大量早期中国文本中发现的例证所示，且包括但不限于诗歌。如同格雷戈里·纳吉（Gregory Nagy）对荷马史诗的论述那样<sup>[35]</sup>，这种流动性与诗歌的创编与再创编观念联系在一起，后者是在不断更新的语境和场景之下，通过口头演诵（祖姆托）或是新的写本制作（瑟奎里尼）而实现的。换言之，文本的稳定性并不是通过视觉化复制而被控制，同样地，文本也并不如拉赫曼的模型那样按年代轴来列序。相反，存在着一种持续的多样性：不同的文本化实现都源自于一个包含诗歌材料与表达方式的有限的整体（参看下文）。这种关于古代和中古早期文本性质的理解，其优势是显而易见的：首先，它比所有其它模型更好地解释了在不同文化内以及跨文化间的大量文本例证；其次，它超越了“口头还是书写”这一简单的二分法，并摒弃了关于书面文本稳定性的一些缺乏根据的理念，甚或可说是对于这种稳定性的渴望<sup>[36]</sup>；最后，它为诸如“构建模块”与“合成文本”等一般性概念的使用加上了有意义的限定。

现在，让我们回到《蟋蟀》再次考虑两个版本之间的区别：其中一篇文本比另一篇含有更多的措辞，共享的措辞和诗句出现在两首诗的不同位置，两首诗含有不同的言语视角，不同的韵脚，它们以不同的方式被语境化和历史化，以及它们包含内容

完全不同的措辞和诗句。我相信，这些现象中没有任何一个能以一种直接的视觉化复制程式来做出最合理的解释，也不符合关于个性化作者或是书面制品的文本稳定性经久弥坚的假设。相反地，两篇《蟋蟀》文本是通过它们总体上的主题、意象以及一套有限范围的表述而联系在一起，这些表述明显使它们区分于其它诗歌：它们是某一个共享素材库或是“诗歌材料”的两个独立的具体实现。不难想象，如果有其它的“蟋蟀”诗被发现，它们也将是不同的。而在这些“蟋蟀”文本之间，不变的是它们的基本理念，即倡导有节制的享乐。

不过，即使是这一基本理念也显然会发生变化。上博简《孔子诗论》包含了一系列反复出现的定义，它们被用以概括各首诗的核心思想，抑或是有关如何用诗的理念。其中涉及《蟋蟀》的一段如下：

孔子曰：《蟋蟀》知难。《仲氏》君子。《北风》不绝人之怨。<sup>[37]</sup>

假设两篇清华简和上博简文本都是真实的，且大致来自于同一时代和地区（它们共有的楚地文字显示了其地理属性），那么，此处对《蟋蟀》的评论与该诗的传世文本还有清华简《耆夜》篇中的文本有多契合呢？答案是完全不契合<sup>[38]</sup>。相反，我们在这里面对的是另一种完全不同的解读，与清华简或是《毛诗》文本中的历史语境均不兼容。“知难”也许指向另一首同题的诗歌，它在唤起“蟋蟀”意象的同时传递了某种有关“难”及“知难”的信息。我们对这样一首诗一无所知；然而，我们的确意识到，基本上不存在一首统一的《蟋蟀》诗。类似地，让我们继续考量一下《蟋蟀》在《左传》所记的赵孟（即赵武）之享中是如何被称赏的：

印段赋《蟋蟀》。赵孟曰：善哉。保家之主也。吾有望矣。<sup>[39]</sup>

赵孟的这一评论既不符“知难”，也不指向有节制的享乐，更不涉及周公或者晋僖公。换言之，不仅是统一的解读不存在，这些如此相去甚远的解读还反映出，一首能以哪怕是大致类似或大体兼容的方式来满足不同受众的单一的诗也是不存在的。相反，只存在着诗歌材料在“蟋蟀”这一主题之下的多种具体实现，它们化身为多个平行的、互相独立的文本，并允许多种不同的解释可能性。“蟋蟀”

这一标题并不指示某首单一的诗作；它指示一种诗歌表达的多样性，或者更准确地说，一种可以从产生多种不同表达的诗歌话语。这些表达可以平行于彼此而存在，且不是由某个具体的“原诗”定义，而是由一系列情景化的语境、需求和期望驱使。个体诗（individual poem）——如果这样一个概念仍然是恰当的——并不是产生于某种原创性的作者意图，而是相反地，总是在特定情境之下常作常新。

如果《蟋蟀》的情况确实如此，那么《诗》中的其他诗篇也将同样如此。文本再生产的诸原则超越任何具体的实例，因为前者反映了早期中国诗歌发生和发展更为广泛的社会文化环境。由此也就可能去辨识和确定其他包含诗歌材料的素材库以及它们被实现为具体诗篇的方式。考虑到此处我所援引的文本生产模式基于灵活的情境化改写，与机械性复制相对，我们应该做好准备面对范围更广的诗歌素材库的可能实现形式。

这样的例子确实很容易找到。首先是在《毛诗》中的54字短诗《敬之》（《毛诗》288）<sup>[40]</sup>。出现于《周公之琴舞》的55字清华简版不仅表现出诸多上述《蟋蟀》诗之间的区别，比如包括完全不同的措辞和诗句、不同长度的诗句和额外的诗句等。此外还有两个尤其有趣的特点：第一，清华简版的文字被明确分为上半部分称为“启”和下半部分称为“乱”的两部分，这也许表明了配乐演诵间的转折（注意这首诗被介绍为“琴舞”）；第二个使得清华简版的《敬之》区别于其《毛诗》中对应篇章的特点是，前者并不独自成篇：它只是一部由九个部分组成的组诗的起始部分或乐章，被明确标记为“琴舞”。不是作为单篇诗歌，而是作为诗题不同的大型组诗的一部分，如果说这直到前300年左右还是《敬之》为人知晓的一种存在形式，那么它还未被经典化为“周颂”（整个《毛诗》中大概最早的部分）不可或缺的一部分。

在讨论更多诗歌素材库作为单篇诗歌表达的来源，包括继而分离为自主诗篇的更多例证之前，有必要先思考一下这类素材库的可能边界以及其变化范围。在发表于2005年的一篇文章中<sup>[41]</sup>，我计算了《毛诗》与六种前帝国和帝国早期包含《诗》片段的写本之间的异文百分比。六种写本中的两种

出自郭店，两种来自于上博所藏的盗掘文献（清华简是此文数年后才发表的）。这四种目前被认定为前帝国时期的写本中，出现《诗》的引文共 464 字，其中各类型异文总数为 181 个，占 39%。应该指出的是，在 464 字的引文中有相当一部分重复出现在郭店《缁衣》篇（引《诗》193 字）和与其几近相同的上博《缁衣》篇（共引 157 字）。换言之，在清华简发现之前，前帝国时期写本中出现的 464 字《诗》的引文有 350 字出自可以说基本上是同一篇的文字——《缁衣》，且其中超过一半的字重复出现。此外，包括《诗》的片段在内的整篇文字在传世文献中存在对应的篇章，以同题出现于《礼记》的一章<sup>[42]</sup>。由此，在先前未知的郭店《五行》篇和上博《孔子诗论》篇中出现的《诗》引文仅占 114 字，与《毛诗》相比照有 44 个字为异文，占 38.6%。

我进一步计算了这些见于写本的《诗》片段在《毛诗》和被重构的西汉三家《诗》残篇中对应部分的异文百分比。相比于《毛诗》和各写本之间约 39% 的平均异文比例，此处仅为 5.23%。这些数据说明了什么？首先，我们可能因误解了个别字符的重要性而高估了写本中异文的数量。具体而言，类似郭店和上博所藏的楚地写本代表了一种独特的地域性书写风格，其中的字并不总是与流传下来的标准楷书形式相对应。换言之，一个与《毛诗》相较看起来像是异文的字符可能实际上只是一种地域性的特殊写法。当然，仅仅是这种偏差并不能解释为什么写本中的异文比例是传世三家《诗》中异文的 7 至 8 倍之高，也不能解释以楚地字体书写的前帝国写本之间所存在的异文。一定有其他因素在起作用。

所谓的三家残篇分别被归属于《诗》的齐、鲁、韩三个解说学派，是从近 30 种早期中国传世文献中收集而来的，然而他们并不代表存世《诗》残篇的全部，而只是其中相对显眼的一小部分。一个远为庞大的《诗》的平行文本和引文集合，即与《毛诗》相一致的那种，可以在更多传世传统所保留下来的早期文本中找到。然而，考虑到那些包括来自同一地域和历史时期的不同写本间极高的异文比例，我们很难想象出现于不同时期不同地域的一系列前帝国写本中的《诗》引文会与传世《毛诗》保持一致。

相反，这一定是汉和汉以后将之回溯地标准化的结果<sup>[43]</sup>。

那么，近期所见写本中的《诗》片段和引文又如何呢？如果传世《毛诗》中的诗篇仅是一个更大的诗歌素材库的众多具体实现之一，我们难道不应该期待看到范围更广的不同于《毛诗》具体篇章的诗句吗？根据我早前的分析，写本与《毛诗》对照的高比例异文，绝大多数反映的是书写上的不同，而不是字音上的区别：尽管词以不同的字符书写而成，但就音韵而言这些字符的类似程度足以互相代替，由此，异文只是反映了同一个（或几乎同一个）字音的不同书写方式，故而在大多数情况下也应该视为构成了相同的词<sup>[44]</sup>。简言之，《诗》的片段和引文与传世本《毛诗》在音韵上是基本一致的，因而也很可能在语意上基本一致。这种总体上的的一致性难道不表明《毛诗》中的具体篇章实际和写本中所引的诗篇是相同的吗？

这个问题有助于我们清晰勾勒出诗歌素材库的不同实现形式间变异 (variance) 和流动 (mouvance) 的范围。在我看来，现有的证据为上述变异和流动提供了明确的限制，这些限制已经很好地反映在《蟋蟀》和《敬之》中，却不与素材库的概念产生冲突。首先，如我们在《蟋蟀》和《敬之》中所看到的，即便是诗歌素材库的不同实现，也仍旧共享了相当数量的措辞。其次，当一首诗被引用时，几乎不是通过诗题来标识，而是由类似于“诗曰/云”或者“大雅曰/云”这类更一般的指示引出。在所有此类引用中，我们无法基于初步印象来判断所引诗句出自哪首诗。引诗在大多数情况下不以诗题而以类属化的指示（“诗”/“大雅”或“小雅”等）援引这个事实本身就说明了一种更为松散的诗歌观念：它的界定不取决于独立诗篇的个体诗题。（注意，在这里“作为个体的诗”和“作为总集的《诗》”这两个表达之间没有区别开来。）最后，对《诗》的指涉和引《诗》是分布极不平衡的<sup>[45]</sup>。诗歌并非随意而引：一些标志性的诗句被频繁引用，而其他大多数的诗句却根本不被引用。

例如长 24 行、共 96 字的《鸛鸣》<sup>[46]</sup>篇（《毛诗》152）<sup>[47]</sup>。该诗被分为四章，每章由六行四音节结构的诗句构成。传世战国与汉代文本中约

23段不同章节有其引文<sup>[48]</sup>，也出现在郭店和上博写本。其中最长的三段引文分别存于《荀子》，以及汉代文本《列女传》和《大戴礼记》，包含了6行共24字，这三个文本所引用的是完全相同的6行诗句，意味着这些引文本身可能是互相关联的。其他文本对《鸣鸠》的引用绝大多数只有一到两行，很少情况下才出现4行。总的来说，所有的24行诗句中也只有14行被引用，即96字中的56字。在这些被引用的14行中，有几行反复出现在《毛诗》中。与此同时，这首诗是如何被写本引用的呢？郭店《缁衣》篇和上博《缁衣》篇分别引用了两行，同样的两行也被郭店及马王堆《五行》篇引用（马王堆《五行》篇系年于前168年前）。另有两行被上博《孔子诗论》篇引用，再有不同的一行出现于马王堆《五行》篇。总体来说，这5个不同的写本仅引用了5行《鸣鸠》诗句<sup>[49]</sup>。这5行都属于《毛诗》中该诗的第一章，也都属于《荀子》、《列女传》和《大戴礼记》所引三段最长引文（分别长达6行）的一部分。

这意味着什么呢？首先，我们无法通过早期的传世文献或近期所见写本中的引文来重构任何此类诗篇。其次，虽然有相当数量的引文诗句出现于传世《毛诗》中，这些引文却具有高度的选择性：类型广为不同的各种文本都只倾向于反复引用相同的诗句，也就是某首既定诗歌辨识度最高的标志性诗句。显然，这些并不仅是一首诗的标志性诗句，更表达了该诗所属特定诗歌素材库的核心理念。从诗歌素材库这个概念本身出发，我们应看到的恰恰就是这些引文模式到底体现了什么：这是对某些有限措辞集合的凸显，而这些措辞既界定了素材库，也频繁反复地出现在这一素材库众多或所有的具体实现之中。

让我们通过对《鸣鸠》更细致的考察，来思考一下何以所有写本引文都属该诗《毛诗》版本中的第一章。同“国风”中的许多诗一样，这首诗的所有章节都高度重复，第一句“鸣鸠在桑”和第三句“淑人君子”重复出现于每一章。每章的第一句引出第二句：首章的第二句列数了幼鸟的数量；后三章中幼鸟分别栖息在不同的树上。第三句是对君子贤人的陈述，引出不同的第四句：“其仪一兮”“其

仪不忒”“其带伊丝”“正是国人”。每一章的第五句是顶针式地重复第四句。第六句则是每一章的完结：“心如结兮”“其弁伊骐”“正是四国”“胡不万年”。

换言之，这里的成篇样态是模块式的；在重复总体结构的基础上，每一章于第二句、第四句（重复于第五句）和第六句处引入细小的新元素。唯一取自自然的意象即鸣鸠和它的幼鸟们；唯一被赞美的人物为“淑人君子”，其所言所行皆符合淑人君子的形象：礼衣冠，端举止，正他人。整首诗通过套语式的祈寿来收尾。简单来说，无论四个单章在细节上如何不同，都不过像是一章的不同变体。如果再有三章，情况也无不同；如果缺少一章，也无足轻重。换言之，整首诗可以被看作同一素材库的四种具体实现，而其第一章出于某些我们不知道的原因既成为了该诗《毛诗》版本的开头，又为其写本版本提供了主旨。这并不意味着《毛诗》篇可上升为“原作”，而可能只是表示其第一章的种种程式是为众人所熟知的。因此，引用第一章中的一联也就实际上引用了整首诗的主旨。如今我们看到《毛诗》篇以四章而非两章或三章成篇，这并不意味着该诗是以此形式为人知晓的，相反，亦如许多其他“国风”篇章所体现的那样，只要基本的结构保持不变，同类的变体就总是可能的。

从《鸣鸠》引文的规律以及《蟋蟀》和《敬之》各篇的现实例子出发，我们可以设想下，个体的诗自其倚凭的更广的诗歌素材库化身成篇时受到何种约束。让我们先对传世文献中更多的例子进行一番回顾，以减少对不明真实性的盗掘写本的依赖。首先，试考虑《左传》中一般系年于前597年的一段对组舞《大武》的描述。在下列引文中，我标记出了《毛诗》中对应的诗篇：

武王克商，作颂曰。载戢干戈，载橐弓矢。我求懿德，肆于时夏。允王保之。（《时迈》，《毛诗》273）又作武。其卒章曰。耆定尔功。（《武》，《毛诗》285）其三曰。铺时绎思，我徂维求定。（《赉》，《毛诗》295）其六曰。绥万邦，屡丰年。（《桓》，《毛诗》294）夫武，禁暴，戢兵，保大，定功，安民，和众，丰财者也。<sup>[50]</sup>

毫无疑问,《武》(他处亦称《大武》)属于东周文化记忆的一部分,且因此被反复演颂,从而模拟再现前11世纪中期周对商的征服。《礼记》的《乐记》篇即引孔子曰:“若此,则周道四达,礼乐交通。则夫《武》之迟久,不亦宜乎!”<sup>[51]</sup>另外,该组舞本身也是一个更大型演颂素材库的一部分,其中还包括了可按需取用的武王战地演讲(或曰“誓”)的各种版本。在如下《左传》关于前538年的记载中<sup>[52]</sup>,楚国的大夫椒举就如何接待各地诸侯而谏言楚灵王(前540—529年在位):

臣闻诸侯无归,礼以为归。今君始得诸侯,其慎礼矣。霸之济否,在此会也。夏启有钧台之享,商汤有景亳之命,周武有孟津之誓,成有岐阳之搜,康有酆宫之朝,穆有涂山之会,齐桓有召陵之师,晋文有践土之盟。君其何用?宋向戌、郑公孙侨在,诸侯之良也,君其选焉。王曰:吾用齐桓。<sup>[53]</sup>

关于武王的孟津之誓以及系于他的组舞并没有被特殊对待,此处根本就没有提及任何形式的书写,遑论对《武》的书面记录。我们看到的是一种演颂文化,在这种文化中,关于早先演颂和文本的素材库可以被选择性地再现。这无疑是仪式和文化记忆在前现代社会的运作方式,一个社会过去的关键性时刻被持续地重新构想、重复演颂、传播和延续,这种方式甚至延续在当代宗教中<sup>[54]</sup>。如果《耆夜》和《周公之琴舞》不是伪作,那么它们本身便构成了这个文化记忆的一部分,其中演颂和书写的实践随着时间的推移持续互动并共同演化。

最有趣的是,上述关于武王之作的《左传》引文在“武”前先提及了一首“颂”。一共引了4首“周颂”,其中3首分别作为《武》的一“章”出现。然而,在《诗》中这些引文并非集中在一首题为“武”的单篇诗歌中(《诗》中题为“武”的诗仅有7句28字),而是分属于3篇各自为题的不同诗篇。考虑到以上《左传》引文中提到了“六章”和“卒章”,它所指代的组诗必然至少有7章。在过去的100多年里,当代的学者们纷纷就《武》包含了“颂”中哪些诗篇展开了联想,并提出至少十来种建议。但是这种兰克式<sup>[55]</sup>“如实直书”(wie es eigentlich gewesen)的实证主义追求可能本身就

是误导性的,我们根本不知道哪些诗篇被包含进去、以什么顺序演颂。但是,我们应该认识到,《左传》和《毛诗》对“周颂”的组织安排有根本性的不同,且这种不同不是一个亟须解决的问题,而是一个必须承认的现象。如果实际上从来就不存在一个单一不变的对《武》的组织方式呢?如果《毛诗》对各首独自为题的短诗的编次,只不过是一个诗歌材料集合(即关于《武》的素材库)在其已不复被灵活运用于实际演颂之后的相对晚期的一种文本化实现呢?重申一遍:正如我们在《敬之》和《蟋蟀》中看到的,对于个人作者、原作时刻以及作为一系列书写复制本源的“原诗”的信念是最难成立的一种解释。

大量其他证据表明,早期中国对于诗歌素材库的组合式及合成式的使用以及它们在仪式表演语境下的运用不是一种例外,而是一种常态。还是就“周颂”而言:如我在另一篇论文中提到的<sup>[56]</sup>,31首“颂”诗中大多数都很短,其中27首仅有18到60字不等,且都不是独立自主的文本单元。相反,其中有一些有着很紧密的互相联系,彼此之间共享了区别于其他诗篇的整行诗句,甚至是章节。这些共享的内容即是某些特定素材库的表达形式<sup>[57]</sup>。例如说,《丰年》(《毛诗》279)仅有的30字中有16字逐字重复于《载芣》(《毛诗》290),而《载芣》中除了有另外三句诗句被《良耜》(《毛诗》291)共享之外,还有另一些诗句出现于临近的四首诗中<sup>[58]</sup>。换言之,我们面对的并不是一首首独立的(更谈不上所谓由个人所作)的诗篇,而是宇文所安所谓的“One Poetry”,它由特定仪式需求而产生的某些形式和语义参数所规定。

最近,顾史考(Scott Cook)在其关于《周公之琴舞》的精彩分析中,就《敬之》和其他“周颂”诗篇做出了类似的观察,他展示了来自不同诗篇的诗句和措辞如何依照西周宫廷仪式的具体场合被合并为各种组合<sup>[59]</sup>。在这个过程中,他进一步发展了傅斯年(1896—1950)早先的讨论,即包括《敬之》在内的短篇“周颂”可能曾经是西周宫廷舞蹈和音乐素材库的一部分<sup>[60]</sup>。在这篇写于1928年(早于现有新见写本几十年)的文章中,傅斯年富有洞见地指出了“周颂”不同诗篇间所存在的多种联系,

并推测“颂”诗原先可能是多章节结构的篇作（或至少是互相之间存在紧密联系的组诗），而非以《毛诗》中的组织形式出现的独立且简短的诗篇；由此他提出这样一种假设：“周颂”因仅掌握在西周宫廷仪式专人之手，而经历了一段原始形式丢失和散落的历史：西周的宫廷一旦解体，其音乐、舞蹈和诗歌也就一并陷入混乱。

顾史考依靠写本证据的优势进一步推测：《毛诗》仅保存了部分这类更早、更广泛在周代宫廷仪式中以不同组合形式利用的组曲。这种可能性完全存在，但是我倾向于更推进一步：与其说西周灭亡之后原先的诗歌组曲经历了一段丢失和散落的时期，亦或被选择性地经典化为《毛诗》中的早期诗歌，毋宁说，写本证据表明了一种活形态诗歌传统的存在，在这个传统中，书写和表演之间多样化且互相独立的互动关系一直延续到西周之后的数个世纪之久，可能直至战国时期。此外，这个传统不仅包括了“周颂”，更包括了《诗》中所有的组成部分和文体。

如上《蟋蟀》和《鸛鸣》的“国风”诗所示，诗歌素材库这个概念并不局限于“周颂”。另外，王靖献在几十年前提出了“文王史诗”（Weniad）的说法，意指他从《诗》中的一系列“大雅”诗篇所重构出的一篇关于文王的史诗<sup>[61]</sup>。我虽不赞同他为了表明中国也存在某一种史诗传统所作的尝试<sup>[62]</sup>，但是他的解读却揭示出一个重要的事实：他所用来重组为“文王史诗”的五首诗确实属于一种关于周代英雄化过往的独立叙述。类似关于其他主题的组合可以在“大雅”和“小雅”两部分分别找到<sup>[63]</sup>。实际上，一个尤其说服力的例子可见于《左传》前569年叔孙豹如晋的记载，文中显示，“大雅”“小雅”以及另一组古老乐章中都包含了这样一种现象，即在某个单一标题下，实际运用的是某些特定的诗歌系列或素材库：

穆叔如晋，报知武子之聘也。晋侯享之。金奏《肆夏》之三，不拜。工歌《文王》之三，又不拜。歌《鹿鸣》之三，三拜。韩献子使行人子员问之曰：子以君命辱于敝邑。先君之礼，藉之以乐，以辱吾子。吾子舍其大而重拜其细。敢问何礼也。对曰：三夏，天子所以享元侯也，

使臣弗敢与闻。文王，两君相见之乐也，臣不敢及。鹿鸣，君所以嘉寡君也，敢不拜嘉。四牡，君所以劳使臣也，敢不重拜。皇皇者华，君教使臣曰：必谘於周。臣闻之：访问于善为咨，咨亲为询，咨礼为度，咨事为诹，咨难为谋。臣获五善，敢不重拜。<sup>[64]</sup>

首先，这里《肆夏》被指包含三部分，而在《国语》叙述同一事件的平行文本中，《肆夏》却是《夏》曲的三个部分之一<sup>[65]</sup>。其次，《国语》明确记载：“《文王》之三”指代的是《文王》（《毛诗》235）及在《毛诗》中紧随其后的两首诗，即《大明》（《毛诗》236）和《绵》（《毛诗》237）。最后，《国语》和《左传》同时表明，《鹿鸣》（《毛诗》161）并非一首单一的诗而是一套组诗的首章，其中还包含了《四牡》（《毛诗》162）及《皇皇者华》（《毛诗》163）。对于《文王》和《鹿鸣》而言，“三”指代的并非其传世版本的章节，而是一套组诗，其中各诗以其自有标题同时也为人知晓。这些诗歌之间的关系并不总是很清晰：《四牡》和《皇皇者华》描述的都是征马前行，而这个主题与《鹿鸣》显得毫无直接关系；《文王》和《大明》的主旨都是周文王，而《绵》则重点关注文王君临之路的那段岁月。尽管如此，显而易见的是，这些组合各自都被认为是一套组诗，并且，一个单一的标题可以指涉其名下的整套组诗。

这些素材库所共享的仍然是可以被模块化拼合的主题和措辞集合，它们总是可以形成类似却永不不同的新诗篇。这种诗歌成篇模块化方式还可能延伸更广：《楚辞》中的大部分诗歌应该被视为从有限素材库中模式化成篇而来，比如各种以“九”为题的组诗<sup>[66]</sup>；西周的青铜器铭文<sup>[67]</sup>和秦始皇石刻<sup>[68]</sup>也应如此；作用于所有这类“One Poetry”的模式化成篇原则还能在后期的中国诗歌中看到，尤其是中古时期的古诗和乐府<sup>[69]</sup>；甚至在诗歌以外的传统中国视觉和物质文化中也是如此<sup>[70]</sup>。

## 五 假说还是结论？

考虑到写本中的《诗》引文与《毛诗》中相对

应部分在音韵上的稳定性<sup>[71]</sup>，以及自前300年以来的写本中（郭店、上博、清华）只有很少的诗句未见于《毛诗》这一现象，某种与《毛诗》核心内容接近的整体在不晚于前四世纪时已经为人所知。虽然这个集合尚未以固定的书写形式存在，但业已构成了精英教育的绝对核心，这从《左传》这类文本或《论语》里各类孔子的言论中便可见一斑：《诗》通过记忆被内化并可在情势需要时被背诵出来或写下来。最重要的是，如《蟋蟀》和《敬之》所示：即便当《诗》中某些标志性诗句已经被固化为半经典性程式的时候，这种从有限素材库中具体实现成篇的方式仍然在延续，形成在言语或书写上互相独立的文本表演。

就我们的文本的形成、完整性和流传来说，这些都意味着什么呢？难道相同的材料以不同的组合形式重新出现不会困扰任何古代的学者吗？甚至也不会引起他们对这些材料原始形态的好奇？究竟什么是所谓的早期中国文本？在这样一个相同历史故事、诗歌和哲学思想以多种版本并存、并可以系于多重演说者的文化里，直到前221年帝国的建立之时，都没有任何人声称过他的版本要比其他任何人的更优越、更古老或更真实可信。早期中国有关于思想的争鸣，却从来没有过关于文本的争鸣<sup>[72]</sup>。

针对这种情况存在不同的处理方式，相比之下有优有劣。然而有一种想法是现有证据所不能支持的，即：我们有办法走近古代文本的原始版本及其作者的思想，而过去的文本是如我们今日对文本的理解那般稳定不变的。这些都只不过是幻想罢了。

在我所了解的所有古代文明中，仅有一个从很早开始就赋予了个人作者特殊的地位：古希腊<sup>[73]</sup>。在随后的历史中它被罗马推崇并赶超，从文艺复兴开始被颂为所有“西方”文明的源头和模范。现有的材料显示，在前6世纪至前5世纪的古希腊，以下所有的现象都在三代人内完成：荷马史诗成为一系列古希腊城邦间广为人知且演诵的文本；书面文本开始在其直接语境之外流传，新的文本也以明确的书写形式被创作和阅读；“诗人”（poet）和“吟诵者”（rhapsode）这两个词在书面材料中出现，分指史诗的“作者”（maker）和“表演者”（performer）；荷马这个名字出现在色诺芬尼（Xenophanes，约

前570—前475）和赫拉克利特（Heraclitus，约前535—前475）的文字中，并迅速被指认为诗歌的“作者”。总的来看，范畴式的文化文本、范畴式的作者、书写的广泛使用、阅读的实践，以及作者和表演者之间的概念差别同时出现且互相关联。由此，当《伊利亚特》（Iliad）和《奥德赛》（Odyssey）成为泛希腊化文本的时候，它们同时获得了自己的作者，而这个有名有姓的作者作为一个诗人，是同“制作”（make）陶器一样“制作”文本的（古希腊语动词ποιέω最早指涉的活动之一就是陶器的制作，古希腊瓶器的画匠和雕塑家自前6世纪以来在他们的作品上签名时使用的也是这个动词）。

早在有文本被广泛称誉为文学（包括史学作品）起，作者就存在了：这不仅包括了赫西俄德（Hesiod）和荷马，很快也包括了那些在作品开头指明自己身份的作者，像是赫卡塔埃乌斯（Hecataeus，约前550—前476）、希罗多德（Herodotus，约前484—前425）以及修昔底德（Thucydides，约前460—前395）。所有这三位史家著作的开篇文字都用以介绍他们自己及其著述目标。与引入一种可疑的主观性因素远不相同的是，这些史家在开篇处表明身份是为了激发读者的信任：历史无法自行书写，也无力阐明自己，但历史之所以可信，只有通过对自己文本负责的作者，通过其资质和明确呈现的方法。这些作者都指明了自己的出生地，并由此将自己放置在一个特定的地理、政治和文化语境中，且从中获取其权威和公信力。值得注意的是，这些史家是通过第三人称来介绍自己的，这不仅是在树立他们自己和其文本的权威性，更是将二者加以历史化的手段，然后才开始第一人称视角的历史叙述。这种做法并非自行其是，而一定是针对早先的诗人所作出的反应。最显著的便是荷马和赫西俄德在他们文本的开篇处援引缪斯（或“女神”，见《伊利亚特》）：对荷马和赫西俄德来说，此类援引赋予其诗歌文本权威，因为这来自于神启；但对赫卡塔埃乌斯、希罗多德以及修昔底德而言，其历史写作的权威植根于一种对真实性的主张，而这种主张的根基则是这些史家们的个人成就和对现有材料的审慎运用。此外，这三位史家都把自己定义为具有自我意识的作者，置身于其书写的历史之外，并坚称他们所提供

的信息相对于早先诗人所陈述的神话和传说而言具有可靠性。总的来说，至少从前5世纪的后半叶开始，古希腊人在面对史诗、戏剧或是历史写作时，就已经很难与作者和其文本来源的具体理念分割开来了。

中国在秦汉帝国之前不存在任何类似的现象，而此时中国的书写文本已经有超过1000年的历史。不同的文明在稳定其文本传统方面发展出了不同的制度和驱动力。在中国，这个过程受到了自前3世纪末期以来帝国的绝对主导，当时，秦廷首次垄断了数部经典的古典文本，并对流传在帝国掌控之外的版本进行了查禁<sup>[74]</sup>。类似皇家学院、皇家图书馆，以及居位食禄于朝廷的学者、官员，直至皇帝本身之间的书面沟通渠道等机构和制度，一并推动了一种新的文本文化的诞生，这种文化需要一种稳定的过去，同时具备篇目分明的文本谱系、学术承传以及个体作者三种因素。对各部经典文献具体版本和解读的讨论受到了帝国朝廷的官方支持，各种文本也必须被校对、界定，并编撰成供皇家图书馆使用的标准版本，以构成官方认可的知识库<sup>[75]</sup>。我们再一次看到，文本稳定的过程是将各种较大的文本材料缩减为略小且易于处理的集合，无论诗歌、历史或是哲学概莫如是<sup>[76]</sup>。

在思考前帝国时期文本的时候，我们绝不能把前5世纪古希腊的范式或中国帝国时期的实践投射到中国前帝国时期的文本文化上。相反，鉴于写本所提供的证据，我们最好摒弃前辈们确信无疑的一些概念：包括关于稳定、独立的文本、它们的作者以及线性书面传承的假设。我们知道，前帝国时期的文本可以被反复地书写下来，也可以在不同的地域被书写下来，但是没有任何集中的控制来保证这些文本的完整性，也根本不关注其来源或作者。没有任何一个早期中国的哲学、文学、历史或技术类写本包含其作者的姓名。无论是考古挖掘还是盗掘所得的写本中，没有任何一个与传世传统版本里的对应部分在内部结构上具有一致性。文本持续地在改变，但并不总是变得更好<sup>[77]</sup>。中国在帝国之前没有任何的中央机构像希伯来圣经的耶路撒冷圣殿<sup>[78]</sup>或位于亚历山大港的托勒密图书馆<sup>[79]</sup>那样，来完成文本的书写、复制和保护，并由此对文本以

机械化视觉复制的模式进行忠实的传播。

将任何新见写本看作是比与它们对应的传世本“更好”、“更原始”或“更可靠”的观念是没有生产力的。仅仅因为我们现在有一个或两个此类的写本并不能就此在任何方面把它们看得更特殊：抛去已经永远丢失的不说，可能还有数百个写本尚待发掘。更糟的是试图把新见写本所体现出来的丰富的文本和概念差异同化进传统的框架，而不让这些差异去挑战我们所自认为已知的东西。写本文献中的绝大多数都是传世传统中所未知的；前者的存在不是要“补充”这个传统，而是使得我们可以重新审视中国文本性的早期发展，包括那些我们再熟悉不过的概念和分类体系，后者是为帝国、官员及其学者服务的，并完全由早期帝国回溯式构建出的文本秩序。

帝国之前的文本不只是被书写成不同的形式，而实质上是不同的文本。我们知道的每一个早期文本都经历了数个阶段的且经常是既口头又书面的流传。同时，在这个过程中，它们也不不断地被重构成不同的形式。在表演方面，文本素材库因情景的需要被调动，从而产生出众多具体的文本实现，而其中任何一个都不应被物化为独立且自治的作品。在书写方面，我们知道不同的地方性及地域性的书手传统，地域性的书法系统，以及许多古老的字符在自秦汉帝国开始对汉字形体的标准化过程中被剔除。每一次用一种新的书写体重写一个文本都会涉及一系列的解释行为。每一个字的转录都需要决定使用哪个字符，从而在打开某些意义和解读可能性的同时也排除了一些其他的可能性。从一个文本宏观层面上的整体完整性，到中观层面的文本内部结构，再到微观层面的个别字符选择，早期中国的文本在以上每个层面都反复地被重新构建，成为新的且不同的形态。因此，帝国早期的注疏也不仅仅是被简单地加注到固定的、早已存在的经典化文本之后；这些注疏其实通过具体的阐释抉择创造、更新了这些文本，其中最显而易见的例子即是《诗》。

与其把前帝国时期的文本视作一种稳定的对象，不如去探索那些变化和流动的过程，这可能帮助我们了解文本实践以及追求这种丰富多样实践的群体。在这个方面，我们必须学会如何接受和珍视

不确定性，如何提出假说而不是结论。考虑到现有证据的极端不完整性，我们至多能做的是提出这样的假说：一、它能容纳所有的现存证据；二、同等重要地，它能很好地基于比较的视角。虽然下一个新的写本一定会出现，但是彻底重审传世文献及其传统预设仍然能给我们带来很多收获。

[1] [17] 在此处及后文中，我基本依照最早公开发表的版本中的逐字隶化转写和训释。参见李学勤主编：《清华大学藏战国竹简（壹）》，第149—155页，图版10—13，62—72，中西书局2010年版（后文简称《清华》，凡提及《清华》一书编者所作的训释时，所引页码均出自以上）。对原文字感兴趣的学者可以方便地参考该资料以及其中优质的影印图像。竹简原文文本中的空心方形字符“□”表示由竹简残毁而致的缺文；每一方块表示一个缺字。关于《耆夜》篇的更多研究，我参考了以下资料：李学勤：《论清华简〈耆夜〉的〈蟋蟀〉诗》，《中国文化》2011年第1期；李峰：《清华简〈耆夜〉初读及其相关问题》，李宗焜编：《第四届国际汉学会议论文集：出土材料与新视野》，第461—491页，“中央研究院”2013年版；黄怀信：《清华简〈耆夜〉句解》，《文物》2012年第1期；陈民镇：《〈蟋蟀〉之“志”及其诗学阐释——兼论清华简〈耆夜〉周公作〈蟋蟀〉本事》，《中国诗歌研究》第9辑，2012年；曹建国：《论清华简中的〈蟋蟀〉》，《江汉考古》2011年第2期；李锐：《清华简〈耆夜〉续探》，《中原文化研究》2014年第2期；陈致：《清华简所见古饮至礼及〈耆夜〉中古佚诗试解》，《出土文献》第1辑，2010年；郝贝钦：《清华简〈耆夜〉整理与研究》，硕士学位论文，天津师范大学文学院，2012年，等等。迄今最详细的研究是 Marcel Schneider, “The ‘Qiyè 耆夜’ and ‘Zhōu Gōng zhī qín wǔ 周公之琴舞’ from the Qīnghuá Bamboo Manuscripts: an Annotated Translation,” Licentiate diss., University of Zurich, 2014. 关于包括《耆夜》在内的清华简之物理性质的详细讨论，参见肖芸晓：《清华简简册制度考察》，硕士学位论文，武汉大学国学院，2015年。夏含夷曾以“蟋蟀”为例重申了他已为界内熟知的观点，即书写在古代文本实践中相对其他所有形式占有中心地位（Edward L. Shaughnessy, “Unearthed Documents and the Question of the Oral versus Written of the Classic of Poetry”, *Harvard Journal of Asiatic Studies* vol. 75, no. 2

(2015), pp. 331–375)。我无意于这种固化的二分法。

[2] 后文会有更多关于系年和真伪问题的讨论。

[3] 尽管大多数学者假设这段叙述表明周公在目及蟋蟀后极富洞察地即兴创作了这首诗歌，“作歌一终”一语の意味却是含混的：“作”作为及物动词时既可表示“创作”（to create），亦可表示“使……发生”（to give rise to）；在后一种含义中，它倾向于表示“表演”一首业已存在的诗歌。“一终”表示一个独立自主的音乐单元。参见方建军：《清华简“作歌一终”等语解义》，《中国音乐学》2014年第2期。

[4] 司马迁撰：《史记》卷四十七，裴骃集解，第1936页，中华书局1982年版。

[5] [40] 即《敬之》（《毛诗》288）。此诗在《毛诗》中的版本含54字，清华简版本为55字，见于由17支简组成的《周公之琴舞》，其篇名题于首支竹简的背面。17支简中有16支保存完整，仅第15简残损。参见李学勤主编：《清华大学藏战国竹简（叁）》，第132—143页，图版8—11，52—67，中西书局2012年版。和《耆夜》相同，关于《周公之琴舞》已有大量研究。其中一份全面而有启发性的分析见顾史考：《清华简〈周公之琴舞〉及〈周颂〉之形成试探》，林伯谦编：《第三届中国古典文献学国际学术研讨会论文集》，第83—99页，东吴大学出版社2014年版。另一详细的研究见施耐德：《清华简〈耆夜〉与〈周公之琴舞〉释文》。该简文始于一首由周公“制作”或“表演”（“作”）之诗，继以一套由成王“制作”或“表演”的合计九首的组诗（抑或是一首分为九章的诗歌）。九部分中的第一部分与传世本的《敬之》相合。不同于《耆夜》的是，简文并没有为这些诗歌提供语境，它们仅仅是被依次写下。全部九个部分的后半部分皆以短语“乱曰”领起；而传世版本的《敬之》里则没有这一短语。

[6] [65] 徐元浩：《国语集解》，王树民、沈长云点校，第103页，第178—180页，中华书局2002年版。

[7] [39] [50] [53] [64] 杨伯峻编著：《春秋左传注》，第1495页，第1135页，第744—746页，第1250—1251页，第932—934页，中华书局1990年版。

[8] 注1中提到的许多研究同样给出了两个版本的比较，尽管它们并没有就源自其中的文本差异和方法论问题做全面讨论。为了便于直观比较，简文和传世文本均保留繁体形式。

[9] 我在这里接受了《清华》一书的编者将“忘”训释为“荒”的读法。我的这一看法更多地出于对文本语境的

考虑，而不是出于对传世《毛诗》版本的遵循，尽管后者此处的用字的确为“荒”。这一诗章的主题明显并非关于遗忘，而是以正确的礼仪之道来有节制地享乐。

[10] 这里及每一章的最后一字以下，清华简本都清楚地显示了通用的重文号“=”。注意到这一重文号的《清华》编者宣称它在此处的出现“与一般用法不同”，并因此“疑指该句应重复读”，然而并未给出更多解释。这一猜测似乏根据。诗句末尾的叠音词是《毛诗》中最为泛见的音韵特征之一，并且，在传世版本中总计有十首诗歌（《毛诗》6、7、13、49、58、138、148、189、237、245）含有“之+叠音词”的结构，其中许多更是重复出现。清华简的署名总编李学勤亦正是按传统方式来理解此处的重文号（参见李学勤：《论清华简〈耆夜〉的〈蟋蟀〉诗》）。费解的是，大多数其他学者在复制转录该文本时轻率地省略了这一重文号，这违背了手抄本转录的一项基本原则。

[11][18] 在每个例子中，人们只需略去上句的连词“而”，以及下句的指示代词“是”、系动词“唯”和表所有格的连接词“之”，即可将不规则的两行诗句如“康樂而毋荒，是唯良士之方方”改写为规范形式的“康樂毋荒，良士方方”。关于传世《诗经》总集中此类“不规则诗句”的讨论，参见 George A. Kennedy, “Metrical ‘Irregularity’ in the *Shih ching*”, *Harvard Journal of Asiatic Studies* vol. 4, no. 3-4 (1939), pp. 284-296. 该文提出，这些额外的助词是非重读的，因此对基本的四音节韵律并无影响。

[12] 参见李学勤主编：《清华大学藏战国竹简（壹）》，“序”。

[13] 参见姜广辉、付赞、邱梦燕：《清华简〈耆夜〉为伪作考》，《故宫博物院院刊》2013年第4期。

[14] 金鹏程的讨论是个例外，尤值褒扬。Paul Goldin, “*Heng xian* and the Problem of Studying Looted Artifacts”, *Dao*, vol. 12, no. 2 (2013), pp. 153-160. 如需更广阔的跨文化语境，包括与处理盗掘文物有关的国际上解决方案的文献，参见 Colin Renfrew, *Loot, Legitimacy and Ownership*, London: Duckworth, 2006. 一些重要的中国学者也已投入到关于盗掘写本的真实性和作伪可能性的讨论，参见 Christopher J. Foster, “Introduction to the Peking University Han Bamboo Slips: On the Authentication and Study of Purchased Manuscripts”, *Early China* vol. 40 (2017), pp. 172-81. 一例尤其相关的研究为胡平生：《论简帛辨伪与流失简牍抢救》，《出土文献研究》第9辑，2010年。

不过，有关伪造的问题应与盗掘本自身的伦理、法律和学术问题区别开来。

[15] 近年来有两个主要的例外：发现于海昏侯墓（江西南昌，2011—2016）的西汉文本，以及2016年报导的一批发现于湖北荆州的战国文本。这两次发现都正在等待发布。

[16] 但值得注意的是，岳麓书院于2008年、北京大学于2010年对这一类写本在购买，仅是在此类地方性的实用类文献声誉渐隆（滞后于文学、哲学和历史类文献约10年）之后才发生的。最后，尽管某些出土文献如马王堆或尹湾（江苏连云港，1993）汉简在性质上是混合的，但对盗掘写本的求购在总体上的倾向性是明朗的。

[19] 参见荆门市博物馆编：《郭店楚墓竹简》，第179页、第188页、第194—195页，文物出版社1998年版。

[20] William H. Baxter, “Zhōu and Hàn Phonology in the *Shījīng*,” in William G. Boltz and Michael C. Shapiro (eds.), *Studies in the Historical Phonology of Asian Languages*, Amsterdam: John Benjamins, 1991, p. 30. 我在后文中将再度讨论关于标准化和经典化的问题。

[21] Glenn W. Most, “What Is a Critical Edition?,” in Barbara Crostine, Gunilla Iversen, and Brian M. Jensen (eds.), *Ars Edendi Lecture Series*, vol. IV, Stockholm: Stockholm University Press, 2016, pp. 168-174.

[22] 如需全面的介绍，参见 Sebastiano Timpanaro, *The Genesis of Lachmann’s Method*, ed. and trans. by Glenn W. Most, Chicago: University of Chicago Press, 2005. 简短介绍可参 Most, “What Is a Critical Edition?,” pp. 175-178.

[23] Martin Kern, “Methodological Reflections on the Analysis of Textual Variants and the Modes of Manuscript Production in Early China”, *Journal of East Asian Archaeology* vol. 4, no. 1-4 (2002), pp. 149-150, 171-172.

[24] Thomas A. Bredehoft, *The Visible Text: Textual Production and Reproduction from Beowulf to Maus*, Oxford: Oxford University Press, 2014, p. 63; 关于中国唐代的诗歌抄写复制，参见 Christopher M. B. Nugent, *Manifest in Words, Written on Paper: Producing and Circulating Poetry in Tang Dynasty China*, Cambridge, Mass.: Harvard University Asia Center, 2010.

[25] 注意更早的青铜器铭文中的类似现象：铭文同样不是第一手的记录，而是这些记录的二度再现和变形。参见 Lothar von Falkenhausen, “Issues in Western Zhou Studies:

A Review Article”, *Early China*, vol. 18 (1993), pp.162 – 163.

[26] Boltz, “Why So Many Laozi-s?” in Imre Galambos (ed.), *Studies in Chinese Manuscripts: From the Warring States Period to the 20th Century*, Budapest: Institute of East Asian Studies, Eötvös Loránd University, 2013, pp. 9 – 10.

[27] Boltz, “The Composite Nature of Early Chinese Texts,” in Martin Kern (ed.), *Text and Ritual in Early China*, Seattle: University of Washington Press, 2005, pp.50 – 78.

[28] 注意，在这两个例子中，关于吉甫的最后声言在形式上与其诗中之前的文本有别，并通过换韵而区分；这一以吉甫为演诵者或是作者的声言和两首诗内部的任何内容都无关系；吉甫在两篇文本中没有任何存在痕迹；在两个例子中，诗歌都具有合成的结构，它包含了王室辞令、箴言、行政文献中的语言、在《诗》其他地方出现过的诗化措辞，以及散文式的叙述；两首诗都含有一定数量的与其它诗歌平行的文本，而那些诗歌的构成更为密集地仿效行政文献和青铜器铭文模式；尽管两首诗在早期资料中多见引用，这些引文从未包含过最后四句；在所有涉及这两首诗的早期资料中从未提及吉甫是它们的作者；在早期文本传统的一些其它材料中，吉甫以军事长官的身份出现，但从未以诗人或是文学作者的身份；在《诗》中，看上去自我指涉的作者概念极为罕见：所有这一切都说明作者并不是构成这些文本的必要属性之一。

[29] 马承源主编：《上海博物馆藏战国楚竹书（一）》，第13—41页、第121—168页，上海古籍出版社2001年版。

[30] Martin Kern, “Speaking of Poetry: Pattern and Argument in the *Kongzi shilun*,” in Joachim Gentz and Dirk Meyer (eds.), *Literary Forms of Argument in Early China*, Seattle: University of Washington Press, 2015, pp. 175 – 200.

[31] 参见如下奠基之作：Bernard Cerquiglini, *In Praise of the Variant: A Critical History of Philology*, trans. by Betsy Wing, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1999; Paul Zumthor, *Toward a Medieval Poetics*, trans. by Philip Bennett Minneapolis: University of Minnesota Press, 1992; Stephen Owen, *The Making of Early Chinese Classical Poetry*, Cambridge, Mass.: Harvard University Asia Center, 2006. 关于本领域更多重要研究的讨论，参

见 Nugent, *Manifest in Words, Written on Paper*.

[32] Foucault, “What is an Author?” in *Textual Strategies: Perspectives in Post-Structuralist Criticism*, ed. and trans. by Josué V. Harari, Ithaca: Cornell University Press, 1979, pp. 141 – 60.

[33] 在这里，首字母大写的“One Poetry”是宇文所安提出的一个值得关注的概念，意指一种总体性的诗学资源，是包含了诸种理念与表达集合的统一体，区别于实存的某一首单独而具体的诗（one poem），与本文作者提出的诗学素材库（poetic repertoire）概念类似。下文为突出这一术语的特殊性并避免误读，均以“One Poetry”直接标示之。——校注。

[34] Owen, *The Making of Early Chinese Classical Poetry*, p. 73.

[35] Gregory Nagy, *Poetry as Performance: Homer and Beyond*, Cambridge: Cambridge University Press, 1996. 纳吉把他关于荷马史诗文本流动性的模型一路推到了前150年，这种程度的推演如今已被其它学者质疑。尽管我并无自信评价古希腊的材料论据，但早期中国以及许多中古传统中的比较性数据的确倾向于支持他表演中的创编这一基本理念。无论宇文所安还是纳吉都未参与关于书写存在与否或是从口头演进到书写这类似是而非的争论；与瑟奎里尼一样，他们所讨论的是不同社会中的文本实践，比如战国时代的中国，这些社会中的书写体系早已形成且被广泛应用于各种环境。

[36] 看起来在任何古代和中古传统中，只有很少的文本被视为足够神圣以致于受到“正典准则”（canon formula）的规范，典型的为法律和宗教类文本。参见 Jan Assmann, *Cultural Memory and Early Civilization: Writing, Remembrance, and Political Imagination*, Cambridge: Cambridge University Press, 2011, pp.87–106. 在中古时期的中国，以发现于敦煌的写本为例，只有那些已经被帝国或是宗教正统正式经典化达数个世纪的文本受到了如此保护，而年代更近尤其是以方言书写的文本则非如此，包括唐朝诗歌。

[37] 第27简；参见黄怀信：《上海博物馆藏战国楚竹书〈诗论〉解义》，第69—80页，社会科学文献出版社2004年版。对这些篇章的性质的进一步讨论参见 Martin Kern, “Speaking of Poetry: Pattern and Argument in the *Kongzi shilun*”一文。

[38] 我在此并不采纳黄怀信对此繁复眩目的一番解释（见

黄怀信：《上海博物馆藏战国楚竹书〈诗论〉解义》，第69—72页），他的解释通过层层猜测才将“知难”与《毛诗》中的《蟋蟀》文本相联系。

[41] [43] [49] [71] Martin Kern, “The *Odes* in Excavated Manuscripts,” in Martin Kern (ed.), *Text and Ritual in Early China*, Seattle: University of Washington Press, 2005, pp. 149–193, 181–182, 161, 168–171.

[42] 关于我对《缁衣》写本的分析以及其与传世版本的对比，参见 Martin Kern, “Quotation and the Confucian Canon in Early Chinese Manuscripts: The Case of ‘Zi Yi’ [Black Robes]”, *Asiatische Studien/Études Asiatiques* vol. 59 (2005), pp. 293–332. 其中提到了更多的研究书目。

[44] 这并非一个已成定局的结论：考虑到早期中文中大量的同音字和近音字，不同的受众在听到相同字音的时候将其理解为不同的词，这也是完全可能的。

[45] 对此简单但不完整的概述，参见何志华、陈雄根编著：《先秦两汉典籍引〈诗经〉资料汇编》，香港中文大学出版社2004年版。

[46] 这一鸟名理雅各 (James Legge) 翻译成 “turtle dove”，阿瑟·威利 (Arthur Waley) 翻译成 “cuckoo”，高本汉 (Bernhard Karlgren) 只进行了音译。

[47] 以下研究也对该篇进行了讨论：吴万钟：《从诗到经：论毛氏解释的渊源及其特色》，第19—30页，中华书局2001年版；进一步可参 Paul R. Goldin, *After Confucius: Studies in Early Chinese Philosophy*, Honolulu: University of Hawai'i Press, 2005, pp. 25, 166, 脚注30。

[48] 参见何志华、陈雄根编著：《先秦两汉典籍引〈诗经〉资料汇编》，第97—98页。

[51] 孙希旦：《礼记集解》，沈啸寰、王星贤点校，第1023—1029页，中华书局1989年版；James Legge, *Li Chi*, New York: University Books, 1967, vol. 2, pp. 121–125. 关于《武》这一歌舞组曲，详参：王国维：《观堂集林》，第15—17页，世界出版社1975年版；孙作云：《诗经与周代社会研究》，第239—272页，中华书局1966年版；C. H. Wang, *From Ritual to Allegory: Seven Essays in Early Chinese Poetry*, Hong Kong: Chinese University Press, 1988, pp. 8–25; Edward L. Shaughnessy, *Before Confucius: Studies in the Creation of the Chinese Classics*, Albany: State University of New York Press, 1997, pp. 165–195; 杜晓勤：《〈诗经〉“商颂”、“周颂”韵律形态

及其与乐舞之关系》，《文学研究》（九州大学大学院人文科学研究院）2013年第110辑。

[52] 参见 Martin Kern, “The ‘Harangues’ in the *Shangshu*,” in Martin Kern and Dirk Meyer (eds.), *Origins of Chinese Political Thought: Studies in the Composition and Thought of the Shangshu* (Classic of Documents), Leiden: Brill, 2017, pp. 281–319, 尤其是 pp. 303–311.

[54] Paul Connerton, *How Societies Remember*, Cambridge: Cambridge University Press, 1989; Jan Assmann, *Cultural Memory and Early Civilization*; Stanley J. Tambiah, *Culture, Thought, and Social Action: An Anthropological Perspective*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1985, pp. 123–166; Martin Kern, “Bronze Inscriptions, the *Shangshu*, and the *Shijing*: The Evolution of the Ancestral Sacrifice during the Western Zhou,” in John Lagerwey and Marc Kalinowski (eds.), *Early Chinese Religion, Part One: Shang Through Han (1250 BC to 220 AD)*, Leiden: Brill, 2009, pp. 143–200. 我在援引比较材料的时候当然做了如下假设：古代中国文明并非完全按照其特有模式运作，与其他文明完全不可比，因此，比较人类学的基本素养是研究早期中国的必要条件。

[55] 即德国历史学家利奥波德·冯·兰克 (Leopold von Ranke) ——译者按。

[56] Martin Kern, “The Formation of the *Classic of Poetry*,” in Fritz-Heiner Mutschler (ed.), *The Homeric Epics and the Chinese Book of Songs: Foundational Texts Compared*, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars, 2018, pp. 48–49.

[57] 比如说，《毛诗》286—289四首“颂”诗以不同的方式共享部分诗句，且只相互之间共享；参见 W.A.C.H. Dobson, *The Language of the Book of Songs*, Toronto: University of Toronto Press, 1968, Appendix II, pp. 247–249.

[58] 即《毛诗》277、292、293、294。

[59] 参见顾史考：《清华简〈周公之琴舞〉及〈周颂〉之形成试探》，林伯谦编：《第三届中国古典文献学国际学术研讨会论文集》。

[60] 参见傅斯年：《〈诗经〉讲义稿（含〈中国古代文学史讲义〉）》，第15—34页，中国人民大学出版社2004年版。

[ 61 ] Wang, *From Ritual to Allegory*, pp. 73 – 114; 王靖献的“文王史诗”包括了《毛诗》245、250、237、241 以及 236, 他声称这是它们“叙述史诗性神话的……正确顺序”。

[ 62 ] 王靖献早先运用帕里—洛德 (Parry-Lord) 的“口头程式理论” (Oral-Formulaic Theory) 对《诗》中“国风”部分的分析存在更严重的问题。参见 Wang, *The Bell and the Drums: Shih Ching as Formulaic Poetry in an Oral Tradition*, Berkeley: University of California Press, 1974。在 20 世纪 70 年代, 中国古典文学的研究见证了比较研究的大幅增长, 这些研究试图展示许多西方的概念如何被或多或少地直接运用在中国传统之上。不幸的是, 很多这类早期的比较研究仅仅是将西方概念机械性地、不加思考地套用过来。类似的情况在 20 世纪早期帝国颓溃而民族国家方兴之际已经发生过。也就是在那个时期, 中国的学者开始将“国风”视作简单直白的、可以通过字面意思来理解的民谣。然而, 似乎没有一个古代的读者是这样处理“国风”的; 所有早期的材料都显示“国风”需要复杂的阐释说明。参见 Martin Kern, “Lost in Tradition: The Classic of Poetry We did not Know”, *Hsiang Lectures on Chinese Poetry* (Montreal: Center for East Asian Research, McGill University), vol. 5 (2010), pp. 29 – 56。

[ 63 ] 可参见《毛诗》192—197、209—212、253—258、或 259—262。

[ 66 ] 值得注意的是, 《周公之琴舞》也被分成九个部分, 且《离骚》本身包含了对“九歌”的指涉 (该“九歌”不应与《楚辞》中同名的组诗相混)。其他一些早期的文本 (包括《尚书》和《左传》) 也同样提到“九歌”。

[ 67 ] 参见 Lothar von Falkenhausen, “Issues in Western Zhou Studies: A Review Article”。

[ 68 ] 参见 Martin Kern, *The Stele Inscriptions of Ch'in Shih-huang: Text and Ritual in Early Chinese Imperial Representation*, New Haven: American Oriental Society, 2000。

[ 69 ] 除了上引宇文所安, 还可参见 Joseph R. Allen, *In the Voice of Others: Chinese Music Bureau Poetry*, Ann Arbor: Center for Chinese Studies, University of Michigan, 1992。

[ 70 ] 参见 Lothar Ledderose, *Ten Thousand Things: Module and Mass Production in Chinese Art*, Princeton: Princeton University Press, 2000。

[ 72 ] 《孟子·尽心下》对《武成》真实性的怀疑是一个例外, 《武成》是一个已经丢失了的关于西周伐商的叙述 (该《武成》不是古文《尚书》中同名的那一章)。然而, 《孟子》的论点无关于文本批评, 而是关乎道德愤慨。

[ 73 ] 在早期中国的一个例外是《孟子·滕文公下》, 其将《春秋》归属于孔子名下; 同样例外的是《孟子·万章上》和《孟子·万章下》中对作者角色以及《诗》中作者意图的强调。

[ 74 ] 如我曾论证过的, 前 213 年和前 212 年之间秦的“焚书坑儒”更有可能是对它所继承的文本传统进行控制的尝试, 而非对其的销毁, 销毁说是为了汉朝的儒家神话而错误地提出的。参见 Martin Kern, *The Stele Inscriptions of Ch'in Shih-huang*, pp. 155 – 196。

[ 75 ] 依照汉成帝前 26 年的法令由刘向 (前 77—前 6 年) 和刘歆 (卒于公元 23 年) 领导完成, 参见 Piet van der Loon, “On the Transmission of Kuan-tzu”, *T'oung Pao*, vol. 41 (1952), pp. 353 – 393。

[ 76 ] 关于哲学文本, 参见 Van der Loon, “On the Transmission of Kuan-tzu”, p. 361; John Knoblock, *Xunzi: A Translation and Study of the Complete Works*, Stanford: Stanford University Press, 1988–1994, vol. 1, pp. 106 – 107。关于缩减大型文献集存材料的典型编辑流程 (包括哲学和历史文本), 参见 Martin Kern, “The ‘Masters’ in the Shiji”, *T'oung Pao*, vol. 101 (2015), pp. 335 – 362。

[ 77 ] 一个例子是郭店竹简中的《缁衣》篇 (以及上博藏盗掘所得的对应写本)。相比传世《礼记》中更为无序的同题篇章, 郭店《缁衣》篇呈现出远为优越的形式一致性和内部文本逻辑。参见 Martin Kern, “Quotation and the Confucian Canon in Early Chinese Manuscripts”。

[ 78 ] 参见 Karel van der Toorn, *Scribal Culture and the Making of the Hebrew Bible*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2007。

[ 79 ] 参见 Rudolf Pfeiffer, *History of Classical Scholarship from the Beginnings to the End of the Hellenistic Age*, Oxford: Clarendon Press, 1968。

[ 作者、译者单位: 普林斯顿大学东亚系  
校者单位: 上海师范大学人文学院 ]  
责任编辑: 赵培