

# 《乐记》：宋代词学批评的纲领

彭国忠

**内容提要** 作为儒家关于音乐的纲领性、指导性文件,《乐记》经由科举考试等途径,成为宋人诵习、研读的经典,从而对宋代词学批评产生非常重要的影响,上升为宋人进行词学批评的纲领。这体现在五个方面:词的起源上,认为乐由心起,感物而动;词的功能观上,提出声与政通,节情和众;词人品评上,要求声与人通,哀乐由衷;词的审美上,崇尚中和雅正;词的歌唱上,以合节可歌,谐美协律为最高标准。

**关键词** 《乐记》 词学批评 声与政通 声与人通

宋代是经学时代,研读儒家经典,是读书人的自觉。宋代又是科举时代,研读儒家经典,成为士子日常功课。《乐记》是中国古代最早一部官颁音乐典章<sup>①</sup>,作为《礼记》的一部分,而成为儒家经书。宋代将《礼记》纳入科举考试的九经或五经中,著为功令,诱使(甚至带有一定强迫性质)读书人诵习其文字,理会其内容旨趣,从而使士人从少小时便接受了经文经义的熏陶,完成了合乎儒家传统的理想人格的塑造,在其以后的人生中,无论发言立行,还是创作吟诵,都大体按照儒家经典的规定行事,至少不违背其精神。

《礼记》像其他经典一样,主要是诸科考试的一项内容,有时出现于帖经中,有时出现于墨义中。庆历四年(1044)三月十三日,翰林学士宋祁等言“诸科举人,九经五经,并罢填帖,六场皆问墨义。其余三礼、三传已下诸科,并依旧法。”<sup>②</sup>第一场、第四场、第六场皆有《礼记》。当然,专治《礼记》的人数比其他经典少,朝廷便采取一些措施,如放宽录取名额,以刺激更多的人从事《礼记》的学习与研究。元丰二年(1079)八月二十六日,判国子监张璪称“治《礼》举人,比《易》、《诗》、《书》人数绝少。乞自今在京发解礼部进士,《周礼》、《礼记》比他经分数倍取。”<sup>③</sup>

宋代的进士考试,也要考《礼记》等。哲宗元祐元年(1086)八月二十一日,礼部言“元丰贡举,令诸进士于《易》、《诗》、《书》、《周礼》、《礼记》各专一经。今太学已置《春秋》博士,乞于上条内‘礼记’字下,添入‘春秋’二字。从之。”<sup>④</sup>元祐四年四月十八日,礼部言“经义进士并习两经,以《诗》、《礼记》、《周礼》、《左氏春秋》为大经。”<sup>⑤</sup>国子监、太学试,有时也从《礼记》中出题。吴子良《荆溪林下偶谈》卷三称唐仲友“居与陈同甫为邻。同甫虽工文,而以强辨侠气自负,度数非其所长。唐意轻之,而忌其名盛。一日,为太学公试官,故出《礼记》度数题以困之。同甫技

① 《乐记》成书之时间、过程,《乐记》之作者,一直皆有争论,本文概不涉及,仅把保留在《礼记》中的这一文献作为一个自在完足的文本看待。

② 徐松《宋会要辑稿》,中华书局1957年版,第4275页。

③ 徐松《宋会要辑稿》,第4285页。

④ 徐松《宋会要辑稿》,第4286页。

⑤ 徐松《宋会要辑稿》,第4287页。

穷见黜。既揭榜，唐取同甫卷示诸考官，咸笑其空疏”<sup>①</sup>。所以，宋代读书人多数从小就要诵读、研习《礼记》等经典，甚至各地一些颖慧的童子，因为能够念诵、理解《礼记》等经典大义，而被赐为五经出身，《宋会要辑稿·选举九·童子出身》记此类甚多。

考试所需、功令所诱，加之宋人读书成风，故其对《礼记·乐记》这样经典的熟悉、了解、理会，亦是自然而然之事。当其发表音乐见解和词学论述，品评词人词作，也就是进行所谓词学批评时，自会自觉地遵循《乐记》思想，运用《乐记》话语。本来，经学之于中国人，在各个方面都具有准绳、根据的作用。《乐记》作为儒家经典之一，它的许多概念、语词对儒家意识形态的表述和表现，实已成为宋代词学批评的“有机组成部分”。宋代词学批评，每以《乐记》为法，《乐记》实为宋代词学批评的纲领。

### 音由物起，感物而兴：词乐批评

宋代的词乐批评，首先表现为遵从《乐记》音由心起、感物而生的精神，探索词的起源问题。

《乐记·乐本》开宗明义阐述音乐起源时指出“凡音之起，由人心生也。人心之动，物使之然也。感于物而动，故形于声。声相应，故生变；变成方，谓之音。比音而乐之，及干戚羽旄，谓之乐。”在音乐源起的探讨中，《乐记》指出音起于声，乐起于音“乐者，音之所由生也；其本在人心之感于物也。是故其哀心感者，其声噍以杀；其乐心感者，其声啾以缓；其喜心感者，其声发以散；其怒心感者，其声粗以厉；其敬心感者，其声直以廉；其爱心感者，其声和以柔。六者，非性也，感于物而后动。”音乐起源中的这个物感说，其具体感发源，则被简单概括为奸声、正声二类“凡奸声感人，而逆气应之；逆气成象，而淫乐兴焉。正声感人，而顺气应之；顺气成象，而和乐兴焉。倡和有应，回邪曲直，各归其分。而万物之理各以类相动也。”奸、正二端，无论用于概括复杂多样的人心，还是区分丰富多彩的声音，都不免类型化，但无疑又具有代表性，因而使阐述变得简明扼要。宋人从根本上接受了物感说及其带有一定比附色彩的论说方式，再由此进行引申。

仁宗景祐三年（1036），韩琦向仁宗皇帝上奏议云“乐音之起，生于人心，是以喜怒哀乐之情感于物，则噍杀啾缓之声随而应，非器之然也。”<sup>②</sup>韩琦论雅乐的这段话，自物感之精神实质到文字，皆来自《乐记》，目的在于论证音乐非乐器使之然，乃是人心感于物使之然；而欲制作雅乐，必须创造治世的环境，使百姓从治世中感受到欢乐、和谐，从而感动内心的喜、悦、平、和之气，先古雅乐便可兴生。后来，南宋吕中赞韩琦云“善乎韩琦之言曰：乐音之起，生于人心；不若穷作乐之原，为致治之本，使政令平简，海内击壤鼓腹以歌太平，斯乃治古之乐也。”<sup>③</sup>彭百川亦谓“右司谏韩琦言：乐音之起，生于人心。臣初计之，不若穷作乐之源，为致治之本，使政令平简，纯熙浹洽，海内击壤鼓腹以歌太平，斯乃隆古之乐，可但以气象求乎？”<sup>④</sup>韩琦取资《乐记》的乐音起于人心之感物说，在后来的宋人中获得广泛讨论。

黄裳则对韩琦与《乐记》说进行综合，并使之更加完善。他指出“乐之实，本于性，根于心，故凡音之起，由人心生，非作于外物也；外物为之感发而已。”他认为乐起于人心而非起于外物，外物只是感发了人心。“乐生于夷旷，故其声啾以缓。喜生于惬意，故其声发以散。哀则抑，故噍以杀。怒

① 吴子良《荆溪林下偶谈》卷三，《丛书集成新编》本，台湾新文丰出版公司1985年版，第12册，第529页。

② 韩琦《同详定阮逸胡瑗邓保信等所造钟律奏》，《全宋文》，上海辞书出版社、安徽教育出版社2006年版，第39册，第167页。

③ 吕中《宋大事记讲义》卷一四，《文渊阁四库全书》本。

④ 彭百川《太平治迹统类》卷六，《丛书集成续编》本，台湾新文丰出版公司1989年版，第275册，第313页。

则扬，故粗以厉。敬则义心感也，故其声直以廉。爱则仁心感也，故其声和以柔。六者之感，情动于中而形于心者也，性所有也。然而非性。言性，则静矣。无六者之动，言性则合矣。无六者之别，物能动人之情，先王能制天下之物，故物之所以感人者，先王能为之慎焉。”<sup>①</sup> 乐、喜、哀、怒、敬、爱六情论，完全来自《乐记》；黄裳则于六者之感外，申论六者之动、之别，以完善物感说。朱熹论乐也持物感说“古者礼乐之书具在，人皆识其器数，却怕他不晓其义，故教之曰‘凡音之起，由人心生也。’”<sup>②</sup> 这里，朱子虽然对时人不晓音乐器数不满，表现出与韩琦认识的不完全相同，但关于音乐起于人心的看法则一。朱熹还举例说“且如乐，今皆不可复考，今人只会说得‘凡音之起由人心生也，人心之动，物使之然也’，到得制度，便都说不去。”<sup>③</sup> 这段话也涉及音乐与音乐制度之关系，换了一个角度，强调音乐制度之重要，而侧面反映出音起于人心之感物，乃宋人之常识、共识。

宋人对词之起源的探索，经由不同的路径，有从长短句式入手的，有从词乐切入的。而通过词乐研究词的源头，宋人的观点也呈现出开放性。沈括认为“唐人填曲多咏其曲名，所以哀乐与声尚相谐会。今人则不复知其声矣，哀声而歌乐词，乐声而歌怨词，故语虽切而不能感动人情，由声与意不相谐故也。”<sup>④</sup> 在唐宋词的比较中，他坚持哀乐情感是音乐（含词）的本源，“哀乐与声相谐会”，这便清楚地说明了词（乐）之起源。一般认为，唐宋词所配之乐，乃燕乐，其配合方式为先乐后词，而王灼认为“《乐记》曰‘诗言其志，歌咏其声，舞动其容，三者本于心，然后乐器从之。’故有心则有诗，有诗则有歌，有歌则有声律，有声律则有乐歌。永言即诗也，非于诗外求歌也。今先定音节，乃制词从之，倒置甚矣。”<sup>⑤</sup> 他继承《乐记》乐由心生等思想，而批评先乐后词的填词方式，认为应该是人心感物而有诗（歌词），有诗（歌词）之后而有声律，有声律而有乐歌。这反映出他对燕乐性质认识的一定混乱。当然，这种认识，是由他对乐与人关系的要求决定的。

陆游则认为“雅正之乐微，乃有郑卫之音。郑卫虽变，然琴瑟笙磬犹在也。及变而为燕之筑、秦之缶、胡部之琵琶筚篥，则又郑卫之变矣。风雅颂之后，为骚、为赋、为曲、为引、为行、为谣、为歌，千余年后乃有倚声。制辞起于唐之季世，则其变愈薄，可胜叹哉！”<sup>⑥</sup> 尽管陆游不无感慨地认为词体晚起而凉薄，但显然他是把长短句词体纳入中国音乐的发展史中予以讨论。张侃总结诸家之说而谓：“陆务观自制《近体乐府叙》云‘倚声起于唐之季世。’后见周文忠《题谭该乐府》云‘世谓乐府起于汉、魏。’……然乐府之坏始于《玉台》杂体，而《后庭花》等曲流入淫侈，极而变为倚声，则李太白、温飞卿、白乐天所作《清平乐》、《菩萨蛮》、《长相思》。我朝之士晁补之取《渔家傲》、《御街行》、《豆叶黄》作五七字句。”<sup>⑦</sup> 此论带有纯粹以乐府为词体源头之意，我们若孤立地从词体起源于燕乐角度加以否定、指责，将根本辜负宋人认真探讨这个问题的文化立场和政治理念，盖其中深含着他们对恢复先王雅乐的期待，对治世之音及治世的向往。

需要说明的是《乐记》固然只论乐，我们此处的探讨也以乐为主，较少涉及配合燕乐歌唱的词，但这不是混淆“词”或“诗”与“音”或“乐”等概念，而是出于这样的思考：诗乐配合，文词与声调一致。早在孔颖达为《关雎·序》“情发于声，声成文，谓之音”作《正义》已谓“诗是乐之心，乐为诗之声，故诗乐同其功也。”钱锺书先生据此反驳戴震“凡所谓‘声’、所谓‘音’，非言其诗也”之说，称之为“厥词辨矣，然于诗乐配合之理即所谓‘准诗’者，概乎未识”；又驳汪士铎

① 黄裳《杂说五》，《全宋文》，第103册，第216—217页。

② 黎靖德《朱子语类》卷八七，中华书局1986年版，第2252页。

③ 黎靖德《朱子语类》卷六六，第1635页。

④ 沈括《梦溪笔谈》卷五，辽宁教育出版社1997年版，第26—27页。

⑤ 王灼《碧鸡漫志》卷一，唐圭璋编《词话丛编》，中华书局1986版，第73页。

⑥ 陆游《长短句序》，《渭南文集》卷一四，《四部丛刊》景明活字本。

⑦ 张侃《跋拣词》，《全宋文》，第304册，第160页。

“诗自为诗，词也；声自为声，歌之调也，非诗也……《乐记》之……郑、卫、宋、齐之音……非其词之过也”云“实与戴氏同归，说较邃密耳。然亦有见于分、无见于合也。”<sup>①</sup>这也正是本文的认识和论述的出发点。

### 声与政通：词与社会、时代关系的表述

《乐记》云“凡音者，生人心者也。情动于中，故形于声。声成文，谓之音。是故，治世之音安以乐，其政和。乱世之音怨以怒，其政乖。亡国之音哀以思，其民困。声音之道，与政通矣。”声与政通，考察的对象显然包含治世之音、乱世之音、亡国之音三种类型。尽管有着治世、乱世可谓“世”，亡国不称世因其国将亡无复继世；以及治世、乱世皆云政，亡国因国将亡无复有政而称“其民困”之别<sup>②</sup>，但人们往往并不如此细微区分而是整体考察。

声与政通观念，在宋人首先表现为直接阐述词关治体这个思想。《宋会要辑稿》载：嘉祐七年八月，翰林学士王珪言“昔之作乐，以五声播于八音，调和谐合，而与治道通。先王用于天地、宗庙、社稷，事于山川、鬼神，使鸟兽尽感，况于人心乎？”<sup>③</sup>沈括说“古诗皆咏之，然后以声依咏以成曲，谓之协律。其志安和，则以安和之声咏之；其志怨思，则以怨思之声咏之。故治世之音安以乐，则诗与志、声与曲，莫不安且乐；乱世之音怨以怒，则诗与志、声与曲，莫不怨以怒。此所以审音而知政也。”<sup>④</sup>这几乎就是《乐记》的翻版。陈岩肖称宋高宗“当内修外攘之际，尤以文德服远”，作《渔父辞》十五章，“其中又一章曰‘春入朝阳花气多，春归时节又清和。冲晓雾，弄沧波，载与俱归又若何？’此又有进用贤材之意，关治体也”<sup>⑤</sup>。称美宋高宗皇帝在《渔父词》中表达进用贤才之意。这种解读式的批评中，显然包含着乐与政通思想。

宋人运用《乐记》“声与政通”思想于词学批评，最为成功的案例是指认一些词作反映了本朝政治之清明、风俗之淳厚。张邦基载：宗室词人赵仲御上元扈跸作《瑶台第一层》词，反映了北宋的太平气象“每使人歌此曲，则太平之象，恍然在梦寐间也。”<sup>⑥</sup>祝穆记范镇曾言“仁宗四十二年太平，镇在翰苑十余载，不能出一语歌咏，乃于耆卿词见之！”<sup>⑦</sup>范镇从柳词中读到仁宗四十二年的太平气象，尽管仁宗不领柳永的情。而黄裳说得更充分：“予观柳氏乐章，喜其能道嘉祐中太平气象，如观杜甫诗，典雅文华，无所不有。是时予方为儿，犹想见其风俗，欢声和气洋溢道路之间，动植咸若。令人歌柳词，闻其声，听其词，如丁斯时，使人慨然有感。呜呼！太平气象，柳能一写于乐章，所谓词人盛世之黼藻，岂可废耶！”<sup>⑧</sup>认为词人作为盛世华美的代言人，不可或缺。晁端礼《鹧鸪天》词序云“晏叔原近作《鹧鸪天》曲，歌咏太平，辄拟之为十篇。野人久去辇毂，不得目睹盛事，姑诵所闻万一而已。”<sup>⑨</sup>他指出，小晏之词歌咏了徽宗时期的盛世太平，令他生出拟效之心。朱敦儒跋曹勋《谒金门》（春待去）、《酒泉子》（霜护云低）二阙“盖治世安乐之音”<sup>⑩</sup>，亦是《乐记》思想的运用。

① 钱锺书《管锥编》，中华书局1986年版，第1册，第60—61页。

② 参郑玄注，孔颖达疏《礼记正义》卷三七，《十三经注疏》下册，中华书局1980年版，第1527—1528页。

③ 徐松《宋会要辑稿》，第336页。

④ 沈括《梦溪笔谈》卷五，第26页。

⑤ 陈岩肖《庚溪诗话》卷上，《历代诗话续编》本，中华书局1983年版，第163—164页。

⑥ 张邦基《墨庄漫录》卷一〇，中华书局2002年版，第272页。

⑦ 祝穆《方輿胜览》卷一一，上海古籍出版社1991年影宋本。

⑧ 黄裳《书乐章集后》，《全宋文》，第103册，第106页。

⑨ 晁端礼《鹧鸪天》词序，《全宋词》，中华书局1965年版，第1册，第437页。

⑩ 朱敦儒跋语，吴兴刘氏嘉业堂刻本曹勋《松隐集》卷三八。

对乱世之音，宋人多持批判同情的态度。这以对李后主词的批评为突出。陈鹄云李后主围城中《临江仙》，“后有苏子由题云‘凄凉怨慕，真亡国之声也。’”<sup>①</sup>黄昇评李煜《乌夜啼》云“此词最凄婉，所谓‘亡国之音哀以思’。”<sup>②</sup>李清照云“五代干戈，四海瓜分豆剖，斯文道熄，独江南李氏君臣尚文雅……所谓‘亡国之音哀以思’也。”<sup>③</sup>一方面认可南唐君臣尚文雅，小词语奇，一方面言其词作属于“亡国之音哀以思”，含有惋惜、同情之意。

由声与政通，必然推出一些词为亡国之讖。本来，《乐记》中的“亡国之音哀以思”，即因“亡国之时，民心哀思，故乐音亦哀思，由其人困苦故也”<sup>④</sup>。宋代词学批评大量材料都是关于词讖的记载。这以自宋初即已开始的对前代的批评为主。邵思云“南唐后主精于音律，凡度曲莫非奇绝。开宝中，国将除，自撰《念家山》一曲，既而《广念家山破》，其讖可知也。”<sup>⑤</sup>吴处厚云“王衍在蜀……与母同祷青城山，宫人毕从，皆衣云霞画衣，衍自制《甘州词》，令宫人歌之，闻者凄怆。又衍造上清宫成，塑玄宗皇帝及唐诸帝像，衍躬自荐享，城中士女游观阗咽，谓之‘寻唐魂’。后国亡归唐，至秦川驿遇害。”<sup>⑥</sup>佚名引《翰苑名谈》及《诗话》云：李后主“当围城时，作长短句曰‘樱桃落尽春归去……’章未就而城破。及归朝后，每怀江国，且念嫔妾散落，郁郁不自聊，尝作长短句云‘帘外雨潺潺，春意将阑……’含思凄婉，殆不胜情……又‘青鸟不传云外信，丁香空结雨中愁’……皆意气不满，非久享富贵者，其兆先讖于言辞云云，‘亡国之音哀以思’，其斯之谓欤？”<sup>⑦</sup>所谓“哀以思”的亡国之音，都是后来追认，但选择的模式则是一致的文学—政治批评。

在盛世之音、衰亡之音外，声与政通还有一个指向，就是反映社会生活、风俗民情。前引黄裳书柳词后，即有“犹想见其风俗，欢声和气洋溢道路之间，动植咸若”之论，项安世论柳词之语可与此合勘“杜诗、柳词，皆无表德，只是实说。”<sup>⑧</sup>正是“实说”，使词具有反映时代、社会风俗、人情之功用。王灼论述歌曲节拍乃自然之度数，古今一理，今人、古人都是“本之性情，稽之度数”、“因事作歌，抒写一时之意”，“古今所尚，治体风俗，各因其所重，不独歌乐也”，其“本之性情，稽之度数”，正是来自《乐记》“是故先王本之情性，稽之度数，制之礼义”，性情为声、乐之本，性情又得于物（客观之物与人类社会之所有）感，《乐记》的音乐、歌曲起源思想，深刻地影响了王灼。王灼的这段话，恰是对《乐记》指导宋人进行词学批评的深刻揭示，故宋代的词学批评，大量的内容是词本事的记录和考证，甚至早期词话如杨绘《时贤本事曲子集》，即以本事命名；杨湜《古今词话》除却本事及其词外，评论的内容很少。本事记载中，有胡铨、张元幹力抗秦桧的《金缕曲》词事，还有宇文叔通出使金国而被羁留于立春日作《迎春曲》等。这些方面，构成社会、人生之一部分，故宋人很认真地加以记录。这种实录态度，正反映出宋人词学批评中的社会现实意识。

### 声与人通：词与作者其人关系的表述

《乐记》在阐述乐由人心感物而发之道理时，往往是可以指向声与人通的。因为它更关注乐与政通这一政治化的现实伦理意义，便相对淡化了乐与人的关系。但是，尽管如此，《乐记》还是对这一

① 陈鹄《西塘集耆旧续闻》卷三，中华书局2002年版，第315页。

② 黄昇《唐宋诸贤绝妙词选》卷一，辽宁教育出版社1997年版，第23页。

③ 李清照《词论》，徐培均笺注《李清照集笺注》，上海古籍出版社2002年版，第266页。

④ 孔颖达疏云“亡国，谓将欲灭亡之国。”（《十三经注疏》下册，第1527页）

⑤ 欧阳修著、徐无党注《五代史记注》卷六二下之上引邵思《雁门野说》，清道光八年（1828）刻本。

⑥ 吴处厚《青箱杂记》卷七，中华书局1985年版，第69—70页。

⑦ 宋佚名《新编分门古今类事》卷一三，清光绪刊十万卷楼丛书本。

⑧ 张端义《贵耳集》卷上引，《丛书集成新编》本，第85册，第578页。

命题作了明确规定“乐也者，情之不可变者也。礼也者，理之不可易者也。乐统同，礼辨异。礼乐之说，关乎人情矣。穷本知变，乐之情也；著诚去伪，礼之经也。”又曰“德者，性之端也，乐者，德之华也。金石丝竹，乐之器也。诗言其志也，歌咏其声也，舞动其容也。三者本于心，然后乐器从之。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。”此论之真义，宋代黄震有较深刻的理解，其《读礼记·乐记第十九》释云“乐出于人心之自然，故曰情之不可变。孔氏谓此章旧名‘乐，情者也；礼，则尊卑上下之理。截然而不可易。’”<sup>①</sup>这个疏解，也正反映了宋人对《乐记》的认识与接受。“情之不可变”、“乐不可以为伪”，简括则为声与人通。所谓声与人通，在宋代词学批评中，内蕴三层要义：词（声）能真实反映作者的喜怒哀乐之情；词与作者为人一致；作者的个性、人格等等内属特征，可以通过词作体现出来。

声与人通，其最核心也是最有价值的命题，是导出对词作抒发情感——真实情感的认可，对性情的张扬。沈括称“唐人填曲，多咏其曲名，所以哀乐与声尚相谐会。今人则不复知有声矣，哀声而歌乐词，乐声而歌怨词。故语虽切而不能感动人情，由声与意不相谐故也。”所谓“哀乐与声相谐会”等，就是说歌词由衷，伪饰之情无以动人情。前引王灼语有云“或问歌曲所起，曰：天地始分，而人生焉，人莫不有心，此歌曲所以起也……《乐记》曰‘诗言其志，歌咏其声，舞动其容，三者本于心，然后乐器从之。’故有心则有诗，有诗则有歌，有歌则有声律，有声律则有乐歌。永言即诗也，非于诗外求歌也。今先定音节，乃制词从之，倒置甚矣。”王灼之所以反对当时先乐后词的填词方式，更深层的原因是：先乐后词，将使词人之志、之情、之心，不能得到最直接最真实的表达。

张耒对词作抒发真情的论述，可以作为这方面的代表而具有经典性“文章之于人，有满心而发，肆口而成，不待思虑而工，不待雕琢而丽者，皆天理之自然而情性之道也。世之言雄暴虓武者，莫如刘季、项籍。此两人者，岂有儿女之情哉？至其过故乡而感慨，别美人而涕泣，情发于言，流为歌词，含思凄婉，闻者动心焉。此两人者，岂其费心而得之哉？直寄其意耳。”<sup>②</sup>在张耒看来，刘邦过故乡而感慨，项羽别虞姬而泣下，皆真情流露，其《大风歌》、《垓下歌》，皆真情发动发于言辞流为歌词。论者往往强调张耒“满心而发、肆口而成”的直抒情感的方式，殊不知此种方式之得以实现的前提，是心中要有充沛的、真实的情感。而所谓以歌词为“寄意”之句，只是此命题的衍伸物。张耒的“天理之自然，而情性之道”，其实就是《乐记》“乐也者，情之不可变者也”的另一种表述；当然，他对情性的张扬，又非《乐记》节情以致中和、中正思想所完全允许。

即使如此，认可情感的真实性和承认小词抒情的合法性，就宋代词学批评而言，还是深具远识阔义的，它必然进一步承认苏轼、辛弃疾等人词作抒发豪迈放达之情的合理合法性。这涉及词与人一致的传统命题。晁补之历评柳永、欧阳修、晏殊诸公，而于苏轼云“苏东坡词，人谓多不谐音律，然居士词横放杰出，自是曲中缚不住者。”<sup>③</sup>固然有为苏轼词部分不合音律的维护，更重要的是指出苏词不固守音律这一特征，而苏词之不固守音律，显然与他的诗化词学观及其为人之个性相关。范开称“器大者声必闳，志高者意必远。知夫声与意之本原，则知歌词之所自出……世言稼轩居士辛公之词似东坡，非有意于学坡也，自其发于所蓄者言之，则不能不坡若也。”<sup>④</sup>这段话概括地论述了苏轼、辛弃疾两大豪放词代表作家词与人一致的事实，也指出了豪放之情感与词作风格，同样缘乎其人心、人情。同时，他提出“知夫声与意之本原，则知歌词之所自出”，此言完全可以当作是引导我们上溯《乐记》去认识宋代词学批评。

① 黄震《慈溪黄氏日钞》卷二一，元后至元刻本。

② 张耒《贺方回乐府序》，《张耒集》卷四八，中华书局1990年版，第755页。

③ 晁补之《评本朝乐章》，《全宋文》，第126册，第377页。

④ 范开《稼轩词序》，《全宋文》，第283册，第16页。

然在词与作者为人一致的问题上,宋人也有疑惑,不是绝对地相信。俞文豹云“欧文忠、范文正,矫矫风节,而欧公词云‘寸寸柔肠,盈盈粉泪,楼高莫近危栏倚。’又‘薄幸辜人终不愤,何时枕上分明问。’文正词云‘都来此事,眉间心上,无计相回避。’又‘明月楼高休独倚,酒入愁肠,化作相思泪。’情之所钟,虽贤者不能免,岂少时作邪?”<sup>①</sup>此类情韵胜人的小词,颇令宋人感到不类作者为人。吴处厚云“文章纯古,不害其为邪;文章艳丽,亦不害其为正。然世或见人文章铺陈仁义道德,便谓之正人君子;及花草月露,便谓之邪人。兹亦不尽也……余观近世所谓正人端士者,亦皆有艳丽之词,如前世宋璟之比。”<sup>②</sup>他所举之例,除张咏《席上赠官妓小英歌》等诗歌外,尚有韩琦晚年镇北州病后作《点绛唇》(病起厌厌),以及司马光所作《阮郎归》(渔舟容易入春山)词。不过,即使“不类其为人”,其预设之前提,也仍然是词类其人,与其为人一致。

如同声与政通导出词为亡国之讖一样,词与人通,在宋人也多导出词为人讖的判断。王灼载夏几道为黄大舆词集《乐府广变风》作序称“惜乎语妙而多伤,思穷而气不舒,赋才如此,反啬其寿,无乃情文之兆欤。”所谓情文之兆,陈述的是一个普遍的批评观念。有人以李煜“流水落花春去也,天上人间”之语,为其末几下世之先兆者。《侍儿小名录》云“钱思公谪汉东日,撰《玉楼春》词曰……每酒阑歌之,则泣下。后阁有白发姬,乃邓王歌鬟惊鸿也。遽言‘先王将薨,预戒挽铎中歌《木兰花》引绋为送。今相公亦将亡乎。’果薨于随州。邓王旧曲亦尝有‘帝乡烟雨锁春愁,故国山川空泪眼’之句。”<sup>③</sup>钱惟演的《玉楼春》词,也成为讖言。《艇斋诗话》载“秦少游词云‘春去也,落红万点愁如海。’今人多能歌此词。方少游作此词时,传至予家丞相,丞相曰‘秦七必不久于世,岂有愁如海而可存乎!’已而少游果下世。”<sup>④</sup>张舜民《画墁录》亦载“波唐善词曲……王广渊以乡间之素辟渭州签判,作《雨中花》云‘有谁念我,如今霜鬓,远赴边堠。’广渊闻之亦怒,责歌者,唐郁不自安,竟卒于官。先自曲初成,识者曰:唐不归矣。以其有‘身在碧云西畔,情随陇水东流’之语,已而果然。”<sup>⑤</sup>此类记载在宋人尚有许多,其基本思路都是词与人通,词与作者心声、精神状态甚至命运一致。

### 雅正:对词的整体规范

《乐记》从外物易引致人心之情欲放荡故须以礼节情方面,对乐加以限制“人生而静,天之性也。感于物而动,性之欲也。物至知,然后好恶形焉。好恶无节于内,知诱于外不能反躬,天理灭矣。夫物之感人无穷,而人之好恶无节,则是物至而人化物也。人化物也者,灭天理而穷人欲者也。于是有悖逆诈伪之心,有淫佚作乱之事。是故强者胁弱,众者暴寡,知者诈愚,勇者苦怯,疾病不养,老幼孤独不得其所。此大乱之道也。”又说“夫民有血气心知之性,而无哀乐喜怒之常,应感起物而动,然后心术形焉。是故志微噍杀之音作,而民思忧……是故先王本之情性,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,柔气不慑,四畅交于中而发作于外,皆安其位而不相夺也。”在节制好恶等情欲的基础上,标举“和”、“雅”之帜,所谓“乐者,天地之和也;礼者,天地之序也。和故百物皆化,序故群物皆别”,所谓“乐者,敦和,率神而从天”,“君子反情以和其志,比类以成其行”,先王制乐之方,即在于“制雅颂之声以道之,使其声足乐而不流,

① 俞文豹《吹剑录》,明陶宗仪《说郛》卷二七上,《文渊阁四库全书》本。

② 吴处厚《青箱杂记》卷八,第81页。

③ 胡仔《苕溪渔隐丛话·后集》卷三九引《西清诗话》,《词话丛编》,第175—176页。

④ 曾季狸《艇斋诗话》,《历代诗话续编》本,中华书局1983年版,第302页。

⑤ 张舜民《画墁录》,《丛书集成新编》本,第86册,第593—594页。

使其文足论而不息，使其曲直繁瘠、廉肉节奏足以感动人之善心而已矣，不使放心邪气得接焉’。《乐记》之论性与情，先天地成为宋代理学思想资源之一，而其“和”、“雅”的标准，亦成为宋人进行词学批评的基石。

综观宋人论雅，内涵三义，一是内容之雅正，特别是对男女之情的约束；二是语辞高雅；三是音律词调高雅。实际上是对词从音律、语辞，到思想内容的整体规范。

内容雅正，是宋人最为关心的话题。王灼称万俟咏“初自集分两体，曰雅词，曰侧艳，目之曰《胜萱丽藻》。后召试入官，以侧艳体无赖太甚，削去之”，雅首先与侧艳相对立。王灼进一步贬斥李清照词“閭巷荒淫之语，肆意落笔，自古缙绅之家能文妇女，未见如此无顾忌也”，甚至以陈后主、元、白、温庭筠、曹组为比，以为这些写过“艳丽”、“纤艳不逞”、“尤具怪艳”、“纤艳不逞，淫言媒语”、“侧词艳曲”、“鄙秽歌词”的人，“皆不敢”写出李清照那样的词。这里，对李清照的批判未免过当，但就理论意义而言，自不可否定。其中所揭“纤艳”、“艳丽”、“侧词艳曲”、“淫言媒语”、“鄙秽”等语辞，几乎涵盖了不雅词的全部内涵。南宋初年，曾慥编《乐府雅词》，他对雅的理解，可从两方面看“涉谐谑则去之”，“欧公一代儒宗，风流自命，词章幼眇，世所矜式。当时小人或作艳曲，缪为公词，今悉删除”，即雅不涉谐谑、不艳。黄昇评马庄父《鹧鸪天》（睡鸭徘徊烟缕长）云：“闺词牵于情，易至诲淫……前数语不过纤艳之词耳，断章凛然，有以礼自防之意。所谓发乎情，止乎礼仪，近世乐府，未有能道此者。”<sup>①</sup>以礼自防、发乎情止乎礼义，是对雅正的最合乎儒家源义的阐释。张直夫为李彭老词所作序云“靡丽不失为国风之正，闲雅不失为骚雅之赋，摹拟玉台，不失为齐梁之工。则情为性用，未闻为道之累。”<sup>②</sup>此处即自觉运用《乐记》“人生而静，天之性也”的思想，于词学批评中，标榜“雅”、“正”。宋末张炎《词源》则进一步正面提出“雅正”、“和雅”、“雅词”、“古雅”、“骚雅”、“淡雅”等概念，且“骚雅”、“雅正”都反复出现，为宋代词论注入新的内容，丰富了雅的内涵。

语辞高雅，要求语言雅而不俗。吴曾论冯延巳《长命女》三愿词，“典雅丰容，虽置在古乐府，可以无愧”，后遭宋代俗子隐括为《雨中花》，则“不惟句意重复，而鄙恶甚矣”<sup>③</sup>。比较冯词与无名氏俗子词即可知，这种雅俗之别，主要是俗词增添“且”、“恰”、“得”等口语词，及“做个大宅院”之类俗句。沈义父对下字用语之雅俗多有论述“下字欲其雅，不雅则近乎缠令之体。”又评施岳词：“读唐诗多，故语澹雅。间有些俗气，盖亦渐染教坊之习故也。”评孙花翁词“雅正中忽有一两句市井语，可惜。”又称“凡作词，当以清真为主。盖清真最为知音，且无一点市井气。”又提出“要求字面，当看温飞卿、李长吉、李商隐及唐人诸家诗句中字面好而不俗者，采摘用之。”<sup>④</sup>无论直评某词高雅，还是反面指出其有俗气、市井语，都是着眼于用语之高雅。宋人对俗语、俗词的批判，可谓不遗余力，而又集中在对柳永、康与之等人词的批评上。陈师道论柳永“作新乐府，骯骯从俗，天下咏之”<sup>⑤</sup>。李清照也评柳词“虽协音律，而词语尘下”，王灼评柳词“浅近卑俗，自成一体，不知书者尤好之”，《艺苑雌黄》评柳词“彼其所以传名者，直以言多近俗，俗子易悦故也”等皆是。

音律、词调之雅，一是音声之雅正，二是崇尚古曲古谱。王灼曾从纯粹声、律角度，论雅郑之别：“或问雅郑之分。曰，中正则雅，多哇则郑。至论也。何谓中正。凡阴阳之气，有中有正，故音乐有正声，有中声。二十四气岁一周天，而统以十二律。中正之声，正声得正气，中声得中气，则可用。中

① 魏庆之《诗人玉屑》附黄昇《中兴词话》，《词话丛编》，第213—214页。

② 周密《浩然斋雅谈》卷下引，《丛书集成新编》本，第78册，第235页。

③ 吴曾《能改斋词话》卷二，《词话丛编》，第153页。

④ 沈义父《乐府指迷》，《词话丛编》，第277—279页。

⑤ 陈师道《后山诗话》，何文焕辑《历代诗话》，中华书局1981年版，第311页。

正用，则平气应，故曰，中正以平之。若乃得正气而用中律，得中气而用正律，律有短长，气有盛衰，太过不及之弊起矣。”王灼之论，远绍《乐记》阴阳之气、度数等思想，而本旨在说气一声一律三者一体，得中气、正气而后有中正之声；得中正之声而后有雅。此雅，乃音律之雅。胡仔评古词高雅云：“旧词高雅，非近世所及，如《扑蝴蝶》一词，不知谁作，非惟藻丽可喜，其腔调亦自婉美。”<sup>①</sup>胡仔之意，高雅自然包含“腔调婉美”在内。吴曾论石刻传言李白“仙女侍”一首云“刘无言自倚其声歌之，音极清雅。”<sup>②</sup>沈义父也提出填词要用好腔，要以古雅为主，其称“古曲谱多有异同，至一腔有两三字多少者，或句法长短不等者，盖被教师改换。亦有嘌唱一家，多添了字。吾辈只当以古雅为主，如有嘌唱之腔不必作。且必以清真及诸家目前好腔为先可也。”<sup>③</sup>古谱高雅，与嘌唱之腔不同。而所谓嘌唱，即当时流行于市井的小曲。

至于夏承焘先生所说南宋末年“主张复雅的一派词人，一方面反对柳永、周邦彦的‘软媚’，另一方面也反对苏轼、辛弃疾的‘粗豪’”<sup>④</sup>，实际源于张炎“辛稼轩、刘改之作豪气词，非雅词也。”<sup>⑤</sup>然宋人这样明确斥稼轩、刘过词非雅词者，仅此一家。且前引张炎在同书同卷又评稼轩《祝英台近》（宝钗分）“景中带情，而存骚雅”，承认稼轩词骚雅，则夏说仅可备一说。

宋人对雅正之崇尚，对郑卫之音之声讨，经由北宋苏轼、周邦彦等人创作上之努力，至南宋词人之明以“雅”命词集，如曾慥《乐府雅词》、鲋阳居士《复雅歌词》、王柏《雅歌》皆是，至词人以雅命词，如张孝祥《紫微雅词》、周紫芝《书曾虔（处）州〈雅词〉后》、赵彦端《介庵赵宝文雅词》、程垓《书舟雅词》等，终于形成一场具有一定声势的“雅化运动”。可以说，尚雅的理论及崇雅的创作相表里，相互促进，使宋词得以沿着正确的轨道发展，成就一代文学的辉煌。

### 累如贯珠：五音谐和及歌唱之妙

唐宋时期，词乐犹存，为词而和谐动听，是词学批评的题中应有之义。宋人论词歌唱之谐美动听之文字，如“词之作必须合律”<sup>⑥</sup>、“词中多有句中韵……不惟读之可听，而歌时最要叶韵应拍，不可以为闲字而不押”<sup>⑦</sup>等不胜枚举；而在论述词歌唱之谐美动听时，宋人也以《乐记》为依归。

宋末张炎《词源》是宋代词论专著，其开宗明义即云“宫属土，君之象，为信，徵所生。其声浊，生数五，成数十。商属金，臣之象，为义，宫所生。其声次浊，生数四，成数九。角属木，民之象，为仁，羽所生。其声半清半浊，生数三，成数八。徵属火，事之象，为礼，角所生。其声次清，生数二，成数七。羽属水，物之象，为智，商所生。其声最清，生数一，成数六。”<sup>⑧</sup>这段高论，其精神实质几乎全部出自《乐记》。它要说明的根本问题还是五音谐和，以化成天下之治。

《词源》又云“词以协音为先”，法曲“其声清越”，大曲“其声流美”，若“小唱，须得声字清圆，以哑筚篥合之，其音甚正，箫则弗及也。慢曲不过百余字，中间抑扬高下，丁、抗、掣、拽，有大顿、小顿、大住、小住、打、搯等字。真所谓上如抗，下如坠，曲如折，止如槁木，倨中矩，句中钩，累累乎端如贯珠之语，斯为难矣”<sup>⑨</sup>。此论仍来自《礼记·乐记》：“故歌者上如抗，下如队，曲如

① 胡仔《苕溪渔隐词话》卷二，《词话丛编》，第170页。

② 吴曾《能改斋词话》卷一，《词话丛编》第128页。

③⑦ 沈义父《乐府指迷》，《词话丛编》，第283页。

④ 张炎著、夏承焘注《词源注·前言》，中华书局1963年版，第7页。

⑤ 张炎《词源》，《词话丛编》，第267页。

⑥ 张炎《词源》，《词话丛编》，第265页。

⑧ 张炎《词源》，《词话丛编》，第239页。

⑨ 张炎《词源》，《词话丛编》，第256页。

折，止如槁木，倨中矩，句中钩，累累乎端如贯珠。”贯珠之喻，乃歌声之美听感人也。

事实上，《乐记》“上如抗，下如坠”等七个妙喻，特别是“贯珠”，早已成为宋人对词之歌唱的最高要求，宋人言及歌唱之美听，自然是“贯珠”。言及贯珠，便自然知道出自《乐记》。苏轼以“歌喉不共听珠贯”（《会客有美堂周邠长官与数僧同泛湖往北山湖中闻堂上歌笑声以诗见寄因和二首时周有服》）句形容歌声美妙，王十朋注引次公语“《礼记》之言歌曰‘上如抗，下如坠，累累然端若贯珠。’”<sup>①</sup>孙觌“又出侍姬持觞，临劝累珠妙曲”（《与庄宣教》）句，其门人李祖尧注“《礼记》：善歌者使人继其声，上如抗，下如坠，曲如折，止如槁木，倨中矩，句中钩，累累乎端如贯珠。歌之为言也，长言之也。东坡《老饕赋》曰‘忽累珠之妙唱，抽独茧之长绿。’”<sup>②</sup>亦以《礼记·乐记》为源。

王灼云“子贡问师乙‘赐宜何歌？’答曰……师乙，贱工也，学识乃至此。又曰‘歌者，上如抗，下如坠，曲如折，止如槁木，倨中矩，句中钩，累累乎端如贯珠。’歌之妙不越此矣。今有过钧容班教坊者，问曰‘某宜何歌？’必曰‘汝宜唱田中行、曹元宠小令。’”此段议论，几乎全部来自《乐记》（此言子贡，《乐记》言子贡，音贡）：前半部分阐述歌者由于性情不同而所歌有别，后半部分则论歌之妙，以为歌唱之妙，没有超过累累乎端如贯珠者。又云“今人独重女音，不复问能否。而士大夫所作歌词，亦尚婉媚，古意尽矣。政和间，李方叔在阳翟，有携善讴老翁过之者，方叔戏作《品令》云‘唱歌须是玉人，檀口皓齿冰肤，意传心事，语娇声颤，字如贯珠……’方叔固是沉于习俗，而‘语娇声颤’，那得‘字如贯珠’，不思甚矣。”王灼不但批评当时唱歌独重女音的现象，还批评李廌误解了“贯珠”的含义。李廌误解“贯珠”之义，一是忽略《乐记》中“端如贯珠”之“端”字，二是未细读孔颖达之疏，这在宋代经学发达的时代，是比较严重的失误，撇开宋人关于苏轼知贡举时李廌未能登第的种种传说，于经典如此生疏，其人之不第是否也是可以理解的呢？郭茂倩《乐府诗集·杂歌谣辞》收有张志和等人《渔父歌》九首，解题云“歌之为言也，长言之也。夫欲上如抗，下如坠，曲如折，止如槁木，倨中矩，句中钩，累累乎端如贯珠，此歌之善也。”<sup>③</sup>亦以《乐记》中的七喻为美听之歌最高标准。

沈括云“古之善歌者有语，谓‘当使声中无字，字中有声’。凡曲，止是一声清浊高下如萦缕耳，字有喉、唇、齿、舌等不同。当使字字举本皆轻圆，悉融入声中，令转换处无磊块。此谓‘声中无字’，古人谓之‘如贯珠’，今谓之‘善过度’是也。”<sup>④</sup>这段话对善歌的标准作技术分解，并对“如贯珠”等从当时的习惯说法找出对应语，不是简单地袭用《乐记》。它后来几乎全被《能改斋漫录》转录。不过，在“此谓之‘声中无字’后”，《能改斋漫录》特意加上“《礼》曰：夫歌者上如抗，下如坠，止如槁木，倨中矩，句中钩，累累如贯珠”数句，特意交代其来源。罗璧“若无形无影之声，模写最难。《礼记·乐记》曰：上如抗，下如队，曲如折，止如槁木，倨中矩，句中钩，累累乎端如贯珠。何啻亲聆其抑扬高下之声！后来昌黎《听琴》等作，虽写此而费辞矣”<sup>⑤</sup>推崇《乐记》比喻歌唱之妙的几个句子，摹写无形无影之声音最为形象，甚至认为韩愈这样的文章大家，所描写的琴声美境同《乐记》七喻相比，显得辞费——仅仅从语言描写角度看，宋人也认为《乐记》之音声描写，达到了中国语言同类描写之最高境界。

要求词合乐美听，讲究“一声清浊高下如萦缕耳”、累累如贯珠，一方面使宋词在音乐性上也达到

① 苏轼著、王十朋注《增刊校正王状元集注分类东坡先生诗》卷一七，《四部丛刊》景宋本。

② 孙觌著、李祖尧编注《孙仲益内简尺牋》卷一〇，《丛书集成续编》本，第217册，第436页。

③ 郭茂倩《乐府诗集》卷八三，《四部丛刊》景明汲古阁本。

④ 沈括《梦溪笔谈》卷五，辽宁教育出版社1997年版，第26页。

⑤ 罗璧《识遗》卷二，《文渊阁四库全书》本。

一个顶峰，诸如柳永词“又能择声律谐者用之”（王灼《碧鸡漫志》）、“变旧声作新声，大得声称于世”、“音律甚协”（沈义父《乐府指迷》），周邦彦号称“最为知音”，其词严分字之四声等，广为宋人及后人津津乐道，但另一方面也使一些宋人走向格律化的创作道路，一以合律、谐婉为归，而忽视、牺牲情感的表达、意境的创造。宋末杨缵（守斋）论作词五要，第一要择腔，第二要择律，第三要填词按谱，第四要随律押韵，仅第五为要立新意。创作层面的典型则为宋末张枢，“作《惜花春起早》云‘锁窗深’，深字音不协，改为幽字；又不协，改为明字，歌之始协”<sup>①</sup>。自窗深，至窗幽，直至窗明，纵然音律谐和，而意境则迥然不同。如此，必使词陷入协律之魔障，而趋向衰落。

## 小 结

正如论者所言，“在中国文艺史上，《乐记》的影响极为深远，自汉至明清，它不仅在音乐理论领域雄霸了两千年，而且对文学（包括戏曲、小说和诗歌、散文等）理论和创作，产生了极大的影响”<sup>②</sup>。也就是说，《乐记》的影响，涵盖戏曲、小说、诗歌、散文等多种文体在内，我们很难说哪些影响止限于词，哪些影响为其他文体所无，无论乐与政通、与人通，还是雅正的规范、贯珠的歌唱，在诗歌、戏曲等多种文体的批评中，都有表述。但是显而易见，《乐记》介入宋代词学批评，则是经由音乐文学一路，而非诗歌（无论唐诗还是宋诗）、散文一路，更非小说一路，这使《乐记》思想对词学批评的指导，更为直接、剀切。正是这个音乐文学的身份，使宋词较早地接受儒家正统音乐思想的约束和鉴照，从而走上健康发展之路。《宋史·乐一》载：太宗至道元年（995），“阮成，以示中书门下，因谓曰‘雅乐与郑、卫不同，郑声淫，非中和之道。朕常思雅正之音可以治心，原古圣之旨，尚存遗美。’”<sup>③</sup>《宋会要辑稿·乐五》及《宋史·乐十七》，皆言“真宗不喜郑声。而或为杂词，未尝宣布于外”<sup>④</sup>，当太宗、真宗们尚雅正、黜郑声时，作为独立文体的词观念，在宋人尚未形成<sup>⑤</sup>。苏轼的“诗之裔”说，也要到元丰元年（1078）张先去世后方才问世。故以雅正思想绳衡音乐文体之歌词，远在词之成为独立文体、词体地位得到提升之前，这无疑为宋词的发展铺平了道路，其意义尤为重大。同时，即使像雅正的规范在诗歌、戏曲等文体批评中也必然会存在，但宋代词学批评的雅正论，还包括音律、音调、曲调之高雅；宋人根据《乐记》音乐起源论，探讨词的起源，体现出特定的文化立场和政治理念，也使《乐记》指导词学批评的层面更为丰富，内蕴更为深厚。

〔作者简介〕彭国忠，华东师范大学中文系教授。出版过专著《元祐词坛研究》等。

（责任编辑 刘京臣）

① 张炎《词源》附录杨守斋《作词五要》，《词话丛编》，第267—268页。

② 顾易生、蒋凡《先秦两汉文学批评史》，上海古籍出版社1996年版，第392页。

③ 脱脱等《宋史》卷一二六，中华书局1977年版，第9册，第2944页。

④ 分见清徐松《宋会要辑稿》，第349页；脱脱等《宋史》卷一四二，第10册，第3356页。

⑤ 参笔者《唐宋词学阐微》第一章第一节《词文体的成立》，安徽大学出版社2008年版，第8—9页。