

【文学与艺术研究】

孔颖达论诗、乐关系及其诗学史意义*

郑伟

摘要:诗、乐关系是诗经学史上的一个根本问题,从汉儒的弃乐言诗,到宋代郑樵的以乐论诗,再到南宋以来的以诗统乐,这种转变离不开唐代孔颖达的先导之功。作为经学史上集中论述诗乐关系的第一人,孔颖达通过“诗乐相将”“诗为乐心”诸说化解了先秦季札观乐与汉儒以义说诗之间的矛盾,促进了汉代义理诗经学的流行,启发了宋代以来的诗乐话题,奠定了后世学者以诗统乐的诗学理路。后世学者既要顾及《诗经》的乐歌性质,又要防范一种彻底的“主声”之学危害“思无邪”的正旨,往往就要通过反思郑樵的声歌诗经学从而回到孔颖达的诗乐学说。

关键词:毛诗正义;诗乐;声歌诗经学;义理诗经学

中图分类号:I206.2

文献标识码:A

文章编号:1003-0751(2022)03-0145-06

诗、乐关系是诗经学史上的一个原型问题,支配着诗经学的知识生产和意义生成,诗经学史上许多著名的争论和公案实际上就是围绕诗与乐的关系展开的。诗言志而乐主声,前者联系着《诗经》的文字义理,后者指向《诗经》的音声之教。在古人那里,诗、乐关系远比经学与文学关系问题重要。透过宋代郑樵的声歌诗经学及其影响,我们可以发现古代诗经学史上的两个转换过程:一是先秦以来从诗的“声用”转换到“义用”,直到汉儒确立《诗经》的文字经典地位,并以文辞训义为主建立了义理诗经学的典范形态;二是南宋以来的诗经学著作中常常设有“诗乐”的专章,诸家徘徊在“主声”和“主义”二维向度中建立起来的新的诗经学,由于存在着一种结构性的矛盾,又自觉不自觉地落入义理诗经学的窠臼。从汉儒的弃乐言诗,到宋代郑樵的以乐论诗,再到南宋以来的以诗统乐,这种转变离不开孔颖达的发凡起例之功。孔颖达通过“诗乐相将”诸说化解了先秦季札观乐与汉儒“义说”之间的矛盾,促进了汉代义理诗经学的流行,启发了宋代诗经学的诗乐话题,奠定了后世学者以诗统乐的诗学理路。

一、孔颖达的“诗、乐异理同功”之说

诗乐问题是孔颖达诗学的突出关切,也是他补足汉代毛诗学的一个最重要方面。汉代毛诗学无论是《毛诗序》因循先秦乐论的话语,还是郑玄的毛诗《谱》《笺》淡化乐教之诗的背景,实际上都没有正面地触及诗与乐的关系问题。但这个问题是不能回避的。如果毛诗学的话语建构不能很好地处理和转换先秦的乐教知识背景,那么就不仅仅是某些诗学知识难以理解,恐怕连它的基础理论、阐释体系都是不牢固的。孔颖达主持编撰《毛诗正义》时意识到了这一点,他在疏解《毛诗序》和《诗谱序》时贯穿了对诗、乐关系的理解,在注《尚书》《礼记》和《左传》时也不忘提及这种关系。

孔颖达的诗乐思想可以用“诗、乐异理同功”之说来概括,他首先注意到二者由于表现形式不同所造成的教化差异。《礼记正义》说:“然《诗》为乐章,《诗》《乐》是一,而教别者,若以声音、干戚以教人,是《乐》教也;若以《诗》辞美刺讽谏以教人,是《诗》教也。”^①这里辨析乐教和诗教的区别,认为“以声

收稿日期:2022-02-08

*基金项目:国家社会科学基金一般项目“《毛诗正义》经学文艺思想研究”(17CZW001)。

作者简介:郑伟,男,山西大学文学院教授、博士生导师(太原 030006)。

音、干戚以教人”指的是西周时期《诗经》的乐用及仪式功能,“以《诗》辞美刺讽喻以教人”继承的是汉儒以《诗》属文、以文设教的义理诗经学观念。在典型的周礼语境下,《诗经》是可以演唱的乐诗,具有配合仪式的职能,观乐者于深感默喻中完成对秩序的领悟。汉儒则立足于《诗经》的文辞属性及指事功能,发掘古人“依违讽谏”的言教之义,援引《诗经》的义理来规劝现实的君主,把《诗经》当成是一部关乎政教善恶的文字典籍来看待。

孔颖达将乐教与诗教在表现形式上的差异称为“声、言不同”。他说:“乐本由诗而生,所以乐能移俗。歌其声谓之乐,诵其言谓之诗,声、言不同,故异时别教。”^②孔颖达辨析诗与乐的差别,认为“声、言不同”决定了诗、乐之理有别。《毛诗正义》说:

声能写情,情皆可见。听音而知治乱,观乐而晓盛衰,故神瞽有以知其趣也。设有言而非志谓之矫情,情见于声,矫亦可识。若夫取彼素丝织有绮,或色美而材薄,或文恶而质良,唯善贾者别之;取彼歌谣,播为音乐,或辞是而意非,或言邪而志正,唯达乐者晓之。……是乐之声音得其情也,若徒取辞赋,不达音声,则身为桀纣之行,口出尧舜之词,不可得而知也。^③

这段表述就是钱钟书认为“中国美学史即当留片席之地与孔颖达”^④的理由。在孔颖达看来,音声是情动于中的自然流露,言辞则是心所念虑的有意识表达,其中有人为干预的因素,因而出现乐之声音得情、诗之言辞易伪的观点。孔颖达提出“声能写情,情皆可见”的观点,把音声当作生命情感的运动形式来看待,同时也暗示了情、声、言三者之间表里一致、无所间隔的诗歌创作主张。受孔颖达诗乐学说的影响,明代复古诸家“观《乐记》论声诗处,便识得诗法”^⑤,参照《乐记》的“声情”理论来设计“因情立格”“诗为人鉴”“情之自鸣”的文字诗理想。

孔颖达从“声、言不同”的角度谈论诗与乐的区别,也基于历史的见解论述“诗乐相将”的联系。这种联系见于《毛诗正义》“诗乐相将,故有诗则有乐”^⑥、《礼记正义》“诗为乐章,诗乐是一”^⑦、《春秋左传正义》“《诗》为乐章,琴瑟必以歌《诗》”^⑧等相关表述,构成孔颖达诗乐学说的核心内容。孔颖达指出《诗经》兼具音乐诗与文字诗的双重属性,并试图更进一步沟通二者之间的内在关联。《毛诗正义》提出“诗是乐之心,乐是诗之声,故诗、乐同其功

也”^⑨的重要思想。其中涉及“声”与“义”的主从关系,孔颖达显然是把“义”放在了优先的地位:

上言“声成文”,此言“主文”,作诗者主意,令诗文与乐之宫商相应也。如上所说,先为诗歌,乐逐诗为曲,则是宫商之辞,学诗文而为之。此言作诗之文,主应于宫商者,初作乐者,准诗而为声,声既成形,须依声而作诗,故后之作诗者,皆主应于乐文也。^⑩

孔颖达把诗歌史分为“准诗而为声”和“依声而作诗”两个阶段,前者强调音乐是为配合诗歌的义理而创造出来的;后者实际上也是根据抒情言志的需要来选择某个既定的音乐曲调。在《五经正义》中,大凡谈及诗歌的声音属性,孔颖达总是不失时机地楔入“作诗者主意”的观点。比如《毛诗正义》《尚书正义》疏解“后夔典乐”之说、《毛诗正义》《礼记正义》批注“咨嗟叹咏”之说,都有“诗言人之志意,歌咏其义以长其言”^⑪等类似的提法,实际上是把“直言”“嗟叹”“永歌”“舞蹈”当成抒情言志的表现形式来看待。《春秋左传正义》疏解“季札观乐”说:“诗人观时政善恶,而发愤作诗。其所作文辞,皆准其乐音,令宫商相和,使成歌曲。”^⑫孔颖达认为诗歌的本体乃是“缘政而发”的情志,显示为文辞与音调相配合的存在形式。所以,针对季札观乐的“美哉”之叹,孔颖达依据这种声、言不二的观点,试图调和先儒“美其辞”与杜预“美其声”之间的矛盾:

先儒以为季札所言,观其诗辞而知,故杜显而异之。季札所云“美哉”者,皆美其声也。《诗序》称:“诗者,志之所之也。在心为志,发言为诗。情动于中而形于言,言之不足,故嗟叹之。”长歌以申意也。及其八音俱作,取诗为章,则人之情意,更复发见于乐之音声。^⑬

季札观乐反映的是先秦声用之诗的传统,但在汉儒“观风俗之盛衰”的视野下,被当成是由诗歌文辞所表征的社会治理状态。在孔颖达看来,诗人“发言为诗”和“逐诗为乐”是“人之情意”所驱动的自然过程。以此来理解季札观乐,由于诗歌的言辞和声音是一体的,所以“美其辞”和“美其声”之间并不显得矛盾。后来王质在《诗总闻》中说:“季子曰:‘美哉,始基之矣,犹未也。然勤而不怨矣。’其声与其辞杂言之也。”吕祖谦《左氏杂说》也称季札观乐“以此知古人之诗声与义合,相发而不可偏废”,明显地受到孔颖达的启发。更重要的是,在孔颖达的

整个诗乐思想体系中,情志本体决定了“文辞”对于诗歌的初始意义,以及音乐作为补充“言不尽意”的缺憾而出现的派生地位。这样,孔颖达就在“作诗者主意”的基础上实现了言与声、诗与乐之间的统一,实际上是把先秦时期的声歌之道重新纳入义理诗经学的范畴。后世学者既要顾及先秦乐教之诗的知识背景,又要坚持《诗经》的文字义理教化,往往采取孔颖达以诗统乐的立场。

二、孔颖达对汉代毛诗学的诗乐论说

通过“诗、乐异理同功”之说的阐释,孔颖达可以很方便地处理汉代毛诗学遗留的如下问题:

一是关于诗歌的功能。《毛诗序》说诗歌具有动天地、感鬼神、移风俗的神秘力量,能够导致清明政治的出现,严格地讲这些功能只有置于乐教语境下才是好理解的。但汉儒以此来说明文字诗的功能,似乎隔了一层。对此,郑玄没有笺注,《毛诗正义》则曰:“此《序》言诗能易俗,《孝经》言乐能移风俗者,诗是乐之心,乐为诗之声,故诗乐同其功也。然则诗、乐相将,无诗则无乐。……乐本由诗而生,所以乐能移俗。据五帝以还,诗乐相将,故有诗则有乐。”^⑭这里反复讲述诗乐一体的道理,有两层意思:其一是“诗乐相将”,就是说《诗经》既有“缘政而作”的义理内容,又有铿锵鼓舞的音乐形式;其二是“诗是乐之心”,即坚持把《诗经》的文辞义理作为教化的内核,把“乐”作为有利于发扬诗教的一个因素。前者表现为诗、乐共生的存在方式,后者指向以诗统乐的教化理路。正是基于“诗是乐之心”的认识,《毛诗正义》从“乐”上把握《诗经》的功能,回到了汉儒的“义说”立场上。汉儒将先秦乐论话语移入义理诗经学的建构之后,由于“声、言不同”导致关于诗歌功能观的理论隔阂。孔颖达意识到了这个问题,这里阐述诗歌的政教功能,以及上引化解季札观乐“美其辞”与“美其声”之间的矛盾,都是基于“诗是乐之心”的观点来澄清诗歌通政的道理。

二是关于毛诗学的诗体观念。《毛诗序》所谓“是以一国之事,系一人之本,谓之风。言天下之事,形四方之风,谓之雅。雅者,正也,言王政之所由废兴也。政有小大,故有小雅焉,有大雅焉。颂者,美盛德之形容,以其成功,告于神明者也”云云,都是根据《诗经》的文本义理做出的诗体区分。对此,孔颖达带着先秦的乐文化背景来阐发:

诗体既异,乐音亦殊,国风之音,各从水土之气,述其当国之歌而作之。雅、颂之音,则王者遍览天下之志,总合四方之风而制之。《乐记》所谓“先王制雅、颂之声以道之”,是其事也。诗体既定,乐音既成,则后之作者各从旧俗。“变风”之诗,各是其国之音,季札观之,而各知其国,由其音异故也。小雅音体亦然。正经述大政为大雅,述小政为小雅,有小雅、大雅之声。王政既衰,变雅兼作,取大雅之音,歌其政事之变者,谓之“变大雅”;取其小雅之音,歌其政事之变者,谓之“变小雅”,故变雅之美刺,皆由音体有小大,不复由政事之大小也。^⑮

孔颖达认为诗歌既有“缘政而作”的本体,也有各相适应的音乐形式。在他看来,周代政治有盛衰,但音体则一,制乐的标准不变。“风”系诸侯之政,各从方国之音;“颂”则宗庙之音,述功报神之作。王政大事配以大雅音体,小事则小雅音体,及其变也,诸侯政衰仍用方国之音来表现;周室衰微之后,王政大小俱失,延续大雅音体乃成变大雅,取用小雅音体则为变小雅。这段解说比较烦琐,核心仍是以诗统乐的观念。在他看来,政教善恶系于诗歌文辞,而音乐形式是为配合诗歌内容服务的。这样就化解了“季札观乐”与毛诗学诗体观念之间的矛盾,但骨子里却是毛诗学的义用原则。因为当孔颖达把诗体纳入正变说的解释框架之后,既然“音体”不变,诗歌也只能从各自联系的政教善恶上加以分辨。后来,朱熹指出二雅正变之区别,认为“先王之德,词气不同,音节亦异,多周公制作时所定也。及其变也,则事未必同,而各以其声附之”^⑯。朱熹认为周公制定了雅音的基调,后来变雅“事未必同,而各以其声附之”,变大雅附用正大雅音体,变小雅延续正小雅音体,明显地受到了孔颖达的影响。

三是关于毛诗学的诗史论。众所周知,《毛诗序》的“变风变雅”之说,经过郑玄《毛诗谱》的阐发,衍生出一段“风雅正变”的诗史来。郑玄根据“颂美讥过”的诗道,判定“礼义未兴”的上古时期不当有诗,“纪纲绝灭”的五霸之末不再作诗。这样就将诗歌史封闭在三代之内,这正是一个制度化的“诗谏”时代,也是诗与乐相须为用的时代。对此,孔颖达不失时机地补充说:“然则上古之时,徒有讴歌吟呼,纵令土鼓、苇钥,必无文字雅颂之声。……《艺论》所云今诗所用诵美讥过,故以制礼为限。此言有诗

之渐,述情歌咏,未有箴谏,故疑大庭以还。”^{①7}这里回答了《诗谱序》为何“蔑云”上古歌诗的问题。依孔疏之意,郑玄对上古之歌其实是有所认识的,不过彼时“述情歌咏,未有箴谏”,“徒有讴歌吟呼,必无文字雅颂之音”,因为其缺乏社会价值,故而采取了存而不论的态度。值得注意的是,孔颖达在疏解《诗谱序》和《毛诗序》的过程中,大凡谈及诗歌史的上限问题时,总是不忘强调“诗、乐之理有别”“谓造今诗之初,非讴歌之初”的意思。这就是说,上古歌诗是感物道情的自然流露,具有无为而自发的性质;“今诗”则联系着礼义教化等诸般人事,是圣人开辟人文世界的产物。二者之区别,所表征的乃是自然与人文的界限。毛诗学“蔑云”上古之歌,只把虞舜时代的“用诗规谏”作为今诗的滥觞。这样回到《尚书·舜典》“夔,命汝典乐……诗言志,歌永言,声依永,律和声”那里去,孔颖达认为“今诗”都是“准诗而为声”的,也即是把声歌之道建立在颂美讥过的文字义基础之上。上古之歌由于缺乏这个基础,所以被排除在诗史之外。

至于诗史的下限问题,按照《毛诗序》的“国史作诗”之说,似乎止于“变风变雅”。郑玄《诗谱序》则从“孔子录诗”的角度来理解,以为此举表达了圣人“足作后王之鉴”的文化意识。这样来看“诗亡”,颂诗止于成王之时,变诗止于陈灵公之时,乃是“国史作诗”或“孔子删诗”所做出的自觉选择。但在孔颖达看来,这两种旧说都是值得怀疑的。《毛诗正义》明确地提出“凡是臣民,皆得讽刺,不必要其国史所为”^{①8}的观点,又指出:“《史记·孔子世家》云:古者诗本三千余篇,去其重,取其可施于礼义三百五篇。……案书传所引之诗,见在者多,亡逸者少,则孔子所录,不容十分去九。”^{①9}此论一出,竟为历代否定“删诗说”的学者所取用。汉代毛诗学的阐释基础是“国史作诗”与“孔子删诗”诸说,孔颖达传承毛诗之学,在旧说不尽情理的情况下,另辟蹊径地从“诗人作诗”的角度来重构诗歌的教戒旨趣:

变风、变雅必王道衰而作者,夫天下有道,则庶人不议;治世累平,则美刺不兴。何则?未视不善则不知善为善,未见不恶则不知恶为恶。太平则无所更美,道绝则无所复讥,人情之常理也。故初变恶俗则民歌之,风、雅正经是也;始得太平则民颂之,《周颂》诸篇是也。若其王纲绝纽,礼义消亡,民皆逃死,政尽纷乱。《易》称

天地闭,贤人隐。于此时也,虽有智者,无复讥刺。成王太平之后,其美不异于前,故颂声止也。陈灵公淫乱之后,其恶不复可言,故变风息也。^{②0}

这里的“成王”和“陈灵王”分别代表了周朝政治的极善和极恶两种状态。后世政治无以超越成王之时,也就不需要新的颂声了。而在陈灵王之后,王纲解纽,礼义失去维系人心的力量,找不到虚心纳谏的君主,于是诗人再无创作刺诗的心情。接着,孔颖达以一颗“医者之心”来说明诗人救世的心情:“变风所陈……皆乱状淫形,时政之疾病也;所言者,皆忠规切谏,救世之针药也。……若夫疾病尚轻,有可生之道,则医之治也用心锐。扁鹊之疗太子,知其必可生也。疾病已重,有将死之势,则医之治也用心缓。”在他看来,医者救人视病情轻重而有缓急,诗人救世亦同此理。如果时局尚可挽回,则陈其规劝之意,殷勤责王,是为变风变雅。若是积重难返,莫或拯救,则“匡谏之志微”,所以变风变雅止于陈灵。透过这层解说,毛诗学的诗史论也就可以体现了。实际上,毛诗学者所关心的并不是诗歌的自然史,而是诗歌作为儒家的文教话语能否达到应有的效果。在他们那里,脱离规劝之道的声歌是没有意义的,脱离声歌的讽喻之诗却是可以成立的。他们掐头去尾地剪裁出一段制度化的“诗谏”时代,汉儒从中寄托引领君主政治、回返礼乐文明的良苦用心,唐代孔颖达则从“诗人作诗”的角度表达救世的诗心。在他那里,诗歌形象非常神圣,意指一种通过文学来介入政治的实践精神,体现一种为王者立法、为生民代言的话语立场。毛诗学的精髓即在于此,它规定了以诗统乐的意义结构,还意味着诗与乐的相对分离。

三、孔颖达以诗统乐的范式意义

历史地看,自从汉儒弃乐言诗建立了义理诗经学的典范形态之后,孔颖达是集中论述诗、乐关系的第一人,宋代的郑樵则是以乐论诗建立声歌诗经学最为彻底的学者。南宋之后,以乐论诗的风气渐开,诗乐关系便是一个基本的话题。

南宋学者讨论诗乐问题,在很大程度上是通过反思郑樵的声歌诗经学从而回复到孔颖达那里去的。郑樵是古代以乐论诗最彻底的学者,这种彻底性就表现在他从“声歌之音”的角度抽离了汉代义理诗经学的立论基础,提出了关于《诗经》基本问题

的极具颠覆性的见解。郑樵诗经学的一个基本观念就是“诗主在乐章，而在文义”^⑲，他坚持认为“仲尼编诗，为燕享祀之时用以歌，而非用以说义也”^⑳。为此，他激烈地抨击汉儒的“删诗取义”之说，甚至重新改写了“诗六义”的定义。^㉑更重要的是，郑樵把“说义”排除在孔门诗旨之外，进而扫除了历代层累下来的诗教伦理内涵，首次在《诗经》中发现大量“淫奔者自述之辞”。同时，郑樵也明确反对汉儒用讽谏之义来剪裁诗歌史以及由此得出的诗亡结论，提出“以诗系于声，以声系于乐”^㉒的观点，以汉魏乐府接续风雅传统，从而打破了毛诗学“诗亡”说的封闭。虽然诗经学史上以乐论诗的学者不少，但真正贯彻“主声”之学来建立新《诗》学的实不多见。郑樵诗经学的意义就在这里，他的声歌诗经学与汉代义理诗经学之间构成体系性的对抗。

郑樵诗经学的影响很大，但学者们往往带着批判性的态度来接受这种影响。他们既要兼顾《诗经》的声歌属性，又要化解一种彻底的“主声”之学可能妨碍“思无邪”之教的风险，也就常常采取了孔颖达以诗统乐的策略。《四库全书总目提要》称：“郑樵作《诗辨妄》，决裂古训，横生臆解，实汨乱经义之渠魁。南渡诸儒，多为所惑。”^㉓这里的“南渡诸儒”包括朱熹、吕祖谦、王质、王柏、李樗和陈知柔等人，他们对于诗、乐关系的认识有两种态度。一种是以陈知柔、李樗为代表的郑樵学说的拥护者，比如陈知柔曾劝导朱熹“《诗》本为乐为作，故今学者必以声求之”^㉔，李樗则反对王安石“音声者，以文为主”的说法，指出“诗之用于乐者如此”“学者不可言语文字求”^㉕。另一种则对郑樵的“主声”之学保持警惕，比如吕祖谦告诫朱熹不要误信郑樵：“若如郑渔仲之说，是孔子反使雅、郑淆乱。然则正乐之时，师摯之徒便合入河入海矣，可一笑也。”^㉖朱熹也拒绝了陈知柔的劝告，在《答陈体仁书》中说：

来教谓诗本为乐而作，故今学者必以声求之，则知其不苟作矣。此论善矣，然愚意有不能无疑者。盖以《虞书》考之，则诗之作本为言志而已。方其诗也，未有歌也。及其歌也，未有乐也。以声依永，以律和声，则乐乃为诗而作，非诗为乐而作也。三代之时，礼乐用于朝廷而下达于闾巷，学者讽诵其言以求其志，咏其声，执其器，舞蹈其节以涵养其心，则声乐之所助于诗者为多。然犹曰“兴于诗，成于乐”，其求之固

有序矣。是以凡圣贤之言诗，主于声者少，而发其义者多。……故愚意窃以为诗出乎志者也，乐出乎诗者也。然则志者诗之本，而乐者其末也。^㉗

《答陈体仁书》是朱熹论述诗、乐关系的一篇经典文献，其要旨在于回应彼时主声学说的影响，从而拨正义理诗经学的发展方向。朱熹从诗歌的“言志”本体出发，论述“乐乃为诗而作”“乐出乎诗者也”的发生原理、“声乐之所助于诗者为多”的乐用旨趣，以及“圣贤之言诗，主于声者少，而发其义者多”的阐释特征，最后得出“志者诗之本，而乐者其末”的结论，即乐是为配合《诗》的文字义理而被创作、使用和阐释的。朱熹明显借鉴了孔颖达处理诗、乐关系的经验，肯定“诗乐相将”，以乐论诗，坚持以诗统乐的立场，很能见出孔颖达“诗是乐之心”“乐本由诗而生”等观点的影子。这篇文章还谈到“欲以声求诗，则未知古乐之遗声，今皆以推而得之乎”^㉘的问题，认为在“古乐散亡，无复可考”的情况下想要恢复乐教传统是不可能的，而这是郑樵没能理解的。一旦离开了原始的礼乐关系，人们只能更加务实地采取以文设教的办法。郑玄确立了“颂美讥过”的诗道，注重美刺其君的规谏作用；朱熹抉发了“思无邪”的人生教义，着眼于风动教化的人生功能。在这个过程中，朱熹接着孔颖达继续讨论诗、乐关系问题，以诗统乐则是他们兼顾《诗经》的义理教化与声歌性质所坚持的一个基本立场。

南宋以来，以乐论诗的风气渐开，但像郑樵那样坚持孔子编诗非关文辞义理之取舍观点的并不多见。王柏在《风雅辨》中说：“究其（郑樵）为说，主声而不主义，如此则虽郑、卫之声可荐于宗庙矣。……苟不主义，则歌者以何为主，听者有何可味？岂足以熏蒸变化人之气质，鼓舞动荡人之志气哉。善乎朱子之答陈氏体仁也，举《书》曰‘诗言志，歌永言，声依永，律和声’，故曰诗出于志，乐出于诗，乐乃为诗而作，非诗为乐而作也。”^㉙宋人普遍反对“主声而不主义”的郑樵，认为一种彻底的声歌之学将要颠覆“玩味其词意而涵泳其情性”的诗教根本，所以就暗自用“删诗取义”置换孔子正乐的主题。吕祖谦指出：“《桑中》《溱洧》诸篇，作于周道之衰，其声虽已降于烦促，而犹止于中声，荀卿独能知之。其辞虽近于讽一劝百，然犹止于礼义，《大序》独能知之。仲尼录之于经，所以谨世变之始也。借使仲尼之前，

雅、郑果尝庞杂,自卫反鲁,正乐之时,所当正者,无大于此矣。”^⑫他认为《诗经》具有“中声”和“止乎礼义”两种性质,由此上溯到孔子删诗,自然是根据“声音”和“文义”的双重标准来进行的。

明清时期,学者们讨论《诗经》的入乐问题时,仍和吕祖谦一样,把孔子正乐看作是兼取义理的行为,从而避免了由“淫诗”所造成的“厚诬圣人”的嫌疑。比如明代顾起元认为,夫子正乐“非特意义相属,亦其音律相比”^⑬。清人黄中松也说:“盖乐必有诗,而诗未必皆入乐耳,然亦各有其音节,各有义理,犹不失为中声,故夫子录之也。”^⑭晚清魏源所著《诗古微》反复强调“声与义之不相离也”^⑮,认为孔子“以其声中,其德盛,其意要眇而闳深”^⑯。

通过以上论述可以发现,后世学者一方面围绕诗乐问题生产出许多知识,另一方面则按照以诗统乐的原则从事经学义理的建构,反对郑樵的“淫诗”之说,而把孔子的诗学文献活动看成“取义”和“正乐”的统一。总而言之,郑樵之后的学者无法避开诗乐关系问题,他们普遍接受《诗经》声歌之诗的性质,但在诗学建构理路上,却通过反思郑樵之说回到孔颖达以诗统乐的立场上,以此化解“主声”之学对诗教的侵害,从而在声歌之诗的背景下重新确立义理诗经学的发展路向。

注释

①⑦《礼记正义》卷五十,李学勤主编:《十三经注疏》标点本,北京大学出版社,1999年,第1368—1369、1369页。②③⑥⑨⑩⑭⑮⑰⑱⑲

⑳《毛诗正义》卷一,李学勤主编:《十三经注疏》标点本,北京大学出版社,1999年,第11、7—8、11、11、14、11、18、4—5、15、8、14—15页。㉑钱钟书:《管锥编》,中华书局,1979年,第62页。㉒〔明〕李东阳:《怀麓堂诗话》,影印文渊阁四库全书第1482册,台湾商务印书馆,1986年,第439页。㉓《春秋左传正义》卷二十九,李学勤主编:《十三经注疏》标点本,北京大学出版社,1999年,第818页。㉔《尚书正义》卷三,李学勤主编:《十三经注疏》标点本,北京大学出版社,1999年,第80页。㉕⑬《春秋左传正义》卷三十九,李学勤主编:《十三经注疏》标点本,北京大学出版社,1999年,第1096页。㉖〔宋〕朱熹:《诗集传》卷九,中华书局,1958年,第99页。㉗〔宋〕郑樵:《夹漈遗稿》卷二《寄方礼部书》,台湾商务印书馆,1986年,第516页。㉘⑭〔宋〕郑樵:《通志》卷四十九《乐府总序》,台湾商务印书馆,1986年,第1、3页。㉙诸如“风、雅、颂皆声”“风雅无正变”“(二雅)特随其音而写之律耳”“诗之本在声,而声之本在兴”“(逸诗)为六笙诗不必辞也,但有其谱耳”等观点都是诗经学史上的著名见解。㉚〔清〕纪昀、永瑆等:《四库全书总目提要》卷一百五十九,台湾商务印书馆,1986年,第249—250页。㉛⑲⑳〔宋〕朱熹:《晦庵集》卷三十七,台湾商务印书馆,1986年,第62页。㉜〔宋〕李樗、黄樾:《毛诗李黄集解》卷一,影印文渊阁四库全书第71册,台湾商务印书馆,1986年,第13页。㉝〔宋〕吕祖谦:《东莱别集》卷十六,影印文渊阁四库全书第1150册,台湾商务印书馆,1986年,第356页。㉞转引自曾枣庄:《中国古代文体学》卷一,上海人民出版社、上海书店出版社,2012年,第855页。㉟〔宋〕吕祖谦:《吕氏家塾读诗记》卷五,影印文渊阁四库全书第73册,台湾商务印书馆,1986年,第390页。㊱〔明〕顾起元:《说略》卷十二,影印文渊阁四库全书第964册,台湾商务印书馆,1986年,第568页。㊲〔清〕黄中松:《诗疑辨证》卷一,影印文渊阁四库全书第88册,台湾商务印书馆,1986年,第215页。㊳⑳〔清〕魏源:《魏源全集》第一册,岳麓书社,2011年,第16、168页。

责任编辑:采薇

Kong Yingda's Commentary on the Relationship Between Poetry and Music and Its Significance in the History of Poetics

Zheng Wei

Abstract: The relationship between poetry and music is a fundamental issue in the history of poetics. From the abandonment of poetry by Han Confucians to the discussion of poetry by music by Zheng Qiao in the Song dynasty, to the unification of poetry with music by poetry since the Southern Song dynasty, this shift could not have been achieved without the pioneering work of Kong Yingda in the Tang dynasty. As the first person to focus on the relationship between poetry and music in the history of scripture, Kong Yingda resolved the contradictions between the pre-Qin Jizha's view of music and the Han Confucian's statement of poetry in terms of righteousness by saying that "poetry and music are in harmony" and "poetry is the heart of music", which contributed to the popularity of the philosophical connotations of poetry in Han Dynasty and inspired the discussion of poetry and music in the Song Dynasty. It also laid the groundwork for later scholars to "unify music with poetry" in poetics. It is by reflecting on Zheng Qiao's poetics of sound and song that later scholars returned to Kong Yingda's doctrine of poetry and music, while taking into account the nature of the poetry and song of the poetry and guarding against the infringement of poetic teaching by a thoroughgoing "advocating music theory" dimension.

Key words: Mao Shi Zheng Yi; poetry music; poetics of sound and song; the philosophical connotations of poetry