

March 2020

The Interaction of Yin and Yang: Ouyang Xiu's Idea of Music and His Poetics

Wei Cheng

Follow this and additional works at: <https://tsla.researchcommons.org/journal>



Part of the [Chinese Studies Commons](#)

Recommended Citation

Cheng, Wei. 2020. "The Interaction of Yin and Yang: Ouyang Xiu's Idea of Music and His Poetics." *Theoretical Studies in Literature and Art* 40, (2): pp.103-111. <https://tsla.researchcommons.org/journal/vol40/iss2/15>

This Research Article is brought to you for free and open access by Theoretical Studies in Literature and Art. It has been accepted for inclusion by an authorized editor of Theoretical Studies in Literature and Art.

阴阳交感：欧阳修的音乐思想与诗学

成 玮

摘 要：欧阳修视诗歌为音乐之苗裔，拿对音乐的认识去规定诗歌。他上承《礼记·乐记》之说，认为音乐本乎阴阳二气，但抽掉了后者的物质性，由此将乐与诗的主要作用，归结为以情感人。在他看来，阴阳二气具失调之可能，与此相应，乐与诗所含情感更趋多样化；二气周流于天地间，与此相应，乐与诗所含情感更趋普遍化。情感的多样化，因阑入若干非雅正的成分，使乐与诗不若以往那样崇高；普遍化却又在一定程度上维护了乐与诗的地位。由是观之，北宋在若干文化领域，开始出现一种立足原本正统，而接引异质因子入内的新倾向。欧阳修正是其先驱之一。

关键词：欧阳修； 乐学； 诗学； 情感； 正统； 异质

作者简介：成玮，文学博士，华东师范大学国际汉语文化学院副教授，主要从事唐宋文学、近现代学术史研究。通讯地址：上海市普陀区中山北路 3663 号华东师范大学国际汉语文化学院，200062。电子邮箱：chengwei80@126.com。

Title: The Interaction of Yin and Yang: Ouyang Xiu's Idea of Music and His Poetics

Abstract: Ouyang Xiu regarded poetry as derived from music and he would prescribe poetry with his idea of music. His idea can be traced back to "Records of Music (yue ji)" in *The Book of Rites*, as he argued that music is originated from the vital energy (qi) of Yin and Yang. However, he abstracted the materiality from poetry and thus attributed emotional appeal to both music and poetry as their main function. In Ouyang's view, the imbalance of vital energy between Yin and Yang manifests in the diversity of emotions in music and poetry, while the circulation of the vital energy between the heaven and the earthly world manifests in the ubiquity of emotions. The diversity of emotions, as contaminated by unorthodox elements, causes the crippled sublimity of music and poetry, whereas the ubiquity of emotions has helped to maintain the status of music and poetry. Henceforth, in quite a few areas of the Northern Song Dynasty culture scene there emerged a tendency to hold onto the orthodox ideas while imbibing heterogeneous elements, of which Ouyang Xiu is a pioneer.

Keywords: Ouyang Xiu; music studies; poetics; emotion; orthodoxy; heterogeneity

Author: Cheng Wei, Ph. D., is an associate professor in the School of International Chinese Studies, East China Normal University. He is mainly engaged in the study of Tang and Song literature and modern academic history. Address: School of International Chinese Studies, East China Normal University, 3663 North Zhongshan Road, Putuo District, Shanghai 200062, China. Email: chengwei80@126.com

宋仁宗明道元年(1032年)，欧阳修在《书梅圣俞稿后》中提出一个命题：“盖诗者，乐之苗裔与！”（《欧阳修诗文集校笺》1907）这是相当系统的一篇文章，将音乐与诗歌同质化，由对音乐的认识出发去规定诗歌。一直以来，学界对这一命题的渊源、内涵与文化史意义，似乎尚少通盘考

量。^①今拈出试为之说。

一、音乐与诗：本乎阴阳

《书梅圣俞稿后》说：“凡乐，达天地之和而与人之气相接”，及其衰，“其天地人之和气相接者，

既不得泄于金石,疑其遂独钟于人。故其人之得者,虽不可和于乐,尚能歌之为诗”。乐与诗的同质性,来自于同承“天地之和”。此论接续天圣七年(1029年)欧阳修答《国学试策三道》其二的思路而来。当时其对策指出“生稟阴阳之和,故形喜怒哀乐之变”,这是音乐作用于人的前提条件之一(2020)。两相比勘,可知所谓“天地之和”,即指阴阳之和。

音乐本乎阴阳二气,是秦汉以前较常见的思想。各家意见有殊,约可别为三派:一是《左传》昭公元年引医和语:“天有六气,降生五味,发为五色,徵为五声,淫为六疾。六气曰阴、阳、风、雨、晦、明也。”据杜预注,五声指宫、商、角、徵、羽(杜预 1201)。同书昭公二十五年引子产语略同(1516)。《左传》称音乐出于六气,阴与阳仅为六气之一部分,并未笼盖全局,与欧阳修所言不合。二是《礼记·郊特牲》说:“饮,养阳气也,故有乐;食,养阴气也,故无声。凡声,阳也”(郑玄注 孔颖达疏 774);又说:“乐由阳来者也,礼由阴作者也,阴阳合而万物得”(776)。这里音乐单归于阳气,而无关乎阴气,也与欧阳修所言不合。三是《吕氏春秋·仲夏季·大乐》说:“凡乐,天地之和,阴阳之调也。”(陈奇猷 259)《礼记·乐记》说:“先王本之情性,稽之度数,制之礼义,合生气之和,道五常之行”而制乐,郑玄注:“生气,阴阳气也”(郑玄注 孔颖达疏 1105)。两书皆认为音乐出于阴阳之和,与欧阳修所言相契;^②而欧氏那篇对策又引述过《乐记》其他内容,^③可以确信,其理论直接来源便是《乐记》。诗歌本乎阴阳二气之说则极罕见,当系由音乐见解连类而及。

秦汉以降,乐本阴阳之说,已少有人提到。^④欧阳修重新拾起,并非纯然复古,而是有所变化。无论《吕氏春秋·大乐》还是《礼记·乐记》的阴阳二气,均为物质性的;他则摆落其物质性。《大乐》篇说:“太一出两仪,两仪出阴阳,阴阳变化,一上一下,合而成章。”高诱注:“章犹形也。”(陈奇猷 258、261)阴阳互动而构成形体,显然具有物质性。《乐记》说:“地气上齐,天气下降,阴阳相摩,天地相荡,鼓之以雷霆,奋之以风雨,动之以四时,暖之以日月,而百化兴焉。如此,则乐者天地之和也。”郑注:“百化,百物化生也。”(郑玄注 孔颖达疏 1095—1096)阴阳二气生成百物,更非具有物质性莫办。反观欧阳修,《易童子问》卷

三驳诂《系辞》中有一“又曰‘精气为物,游魂为变,是故知鬼神之情状’云者,质于夫子平生之语,可以知之矣。”(《欧阳修全集》1123)原文见《系辞上》,“精气为物”一句,孔颖达疏:“谓阴阳精灵之气,氤氲积聚而为万物也”(王弼注 孔颖达疏 313),同样认为阴阳二气具物质性,万物由此化生,而欧氏不以为然。《杂说》三首其二乃详论之:

星陨于地,腥矿顽丑,化为恶石。其昭然在上而万物仰之者,精气之聚尔;及其毙也,瓦砾之不若也。人之死,骨肉臭腐,蝼蚁之食尔。其贵乎万物者,亦精气也。其精气不夺于物,则蕴而为思虑,发而为事业,著而为文章,昭乎百世之上而仰乎百世之下,非如星之精气随其毙而灭也。可不贵哉?(《欧阳修诗文集校笺》491)

精气(阴阳二气)离开星辰,星辰依然葆有其物质形体(“恶石”);离开人,人也依然葆有其物质形体(“骨肉”)。而精气的表现,在于思虑、事业、文章等非物质领域。足见欧阳修所说阴阳二气,绝非物质性的。他有时慨叹“万物生于天地之间,其理不可以一概”(565),至少部分原因在此。譬如《答圣俞白鹦鹉杂言》提到世传兔子望月而生,故自以为其毛色之白,得之于“一阴凝结之纯精”;孰料又见一只鹦鹉,长在南国炎蒸之地而毛色愈白,“乃知物生天地中,万殊难以一理通”(218)。连颜色这样简单的物质属性,也无法取决于阴阳。后者与物质性脱钩之彻底,由是可窥一斑。

人的经验无非两类:或为感官知觉,或为精神活动。一旦阴阳二气脱离了物质性,则“与人之气相接”时,自然相对远于感官这样的物质存在,而近于精神活动。《国学试策三道》其二开篇说:“人肖天地之貌,故有血气仁智之灵;生稟阴阳之和,故形喜怒哀乐之变。物所以感乎目,情所以动于心,合之为大中,发之为至和。”(2020)这里“物感乎目”属于感官知觉,对应“天地之貌”;“情动于心”属于精神活动,对应“阴阳之和”,泾渭分明。《书梅圣俞稿后》开篇说:“凡乐,达天地之和而与人之气相接,故其疾徐奋动可以感于心,

欢欣恻怆可以察于声。”(1906)这里单言阴阳之和,故称作者欢欣恻怆之心,发为疾徐奋动之声,而为闻者所察觉,所论基本不出情感的范围。阴阳的去物质性,落实为音乐的精神效果,确切说,是情感效果。且从后一篇来看,不止于个人情感,还包括人与人之间的情感共振。事实上,这正是乐与诗在作用上的一个核心共通点,故同一文又说,梅尧臣诗“其感人之至,所谓与乐同其苗裔者耶!”

问题是,音乐可以抒发情感,并具感染力,能使人與人产生共振,一般而言系老生常谈,理自易明,不必依托阴阳二气。若仅限于此,岂非叠床架屋?所以尚须进一步观察,植基于非物质性的阴阳二气,会给情感带来什么特殊面貌?

二、情之感人：多样性与普遍性

此处有两点值得注意。

第一,阴阳二气所生发的情感未必雅正,对不雅正的情感,也应给予一席之地。《易或问三首》其三说:“阴阳,天地之正气也。二气升降,有进退而无老少。”(《欧阳修诗文集校笺》537—38)首先,尽管阴阳均是正气,阴气却有入于邪僻的可能。《明用》说:“阳极则变而之他”,“阴柔之动,或失于邪”,因而“圣人于阳,尽变通之道;于阴,则有所戒焉”(543)。提防阴气失正而趋邪,是欧阳修再三致意的。^⑤其次,更重要的是,二气升降进退,本身即无法全然避免失调。《原弊》说:“夫阴阳在天地间,腾降而相推,不能无愆伏,如人身之有血气,不能无疾病也。[……]善为政者不能使岁无凶荒,备之而已。”(1572)阴阳失调既属必然,虽非理想状态,也无足深怪。与之相应的情感,同样当作如是观。

欧阳修以音乐上承阴阳之和,特标一“和”字。然而这仅是理想状态,并非凡音乐皆如此。《国学试策三道》其二问道:“谓致乐可以导志,将此音不足移人?”(2020)换句话说,即音乐能否影响人的情感。欧氏的答案是:有些可以,有些不足。为此他区分了两种音乐:一种是“六乐”,即黄帝、尧、舜、禹、汤、周武王六代古乐。人“生禀阴阳之和,故形喜怒哀乐之变”,可是“七情不能自节,待乐而节之;至性不能自和,待乐而和之”,于是圣人出而作乐,以“顺导其性”(2020)。六代

古乐得阴阳之和,可以影响情感,使之和平节制。另一种是俞伯牙、钟子期以下的音乐,“斯琐琐之滥音,曾非圣人之至乐。语其悲,适足以蹙匹夫之意;谓其和,而不能畅天下之乐”(2021)。这种音乐未得阴阳之和,情感也谈不到节制和平。其悲只能感染匹夫,不能感染君子;其乐也不能遍被天下之人,显然与闻者情感不存在必然联系。这两种音乐交替的时间点,则在春秋时期。大约因系应试之作,观点崇尚雅正,所以此文对后一种音乐,鄙为“乌足道哉”。不过,就阴阳二气失调的必然性来看,情感不得其和,实为必然,无须责备。《书梅圣俞稿后》谓“三代、春秋之际”,音乐得阴阳之和;其后失之,“虽不能和于乐,尚能歌之为诗”(1907)。转折点仍放在春秋时期,而两种音乐的交替,由此变成了音乐与诗歌的交替。春秋以来仅言诗歌,不言音乐。欧阳修就失去和气的音乐作何评价,遂无从直接得知。但他论诗歌,对于得和气而不纯者,未尝无肯定。由于乐与诗的同质性,推想他对于未得和气的音乐,当也不无肯定。他说:“汉之苏、李,魏之曹、刘得其正始;宋、齐以下,得其浮淫流佚。唐之时,子昂、李、杜、沈、宋、王维之徒,或得其淳古淡泊之声,或得其舒和高畅之节,而孟郊、贾岛之徒,又得其悲愁郁堙之气。由是而下,得者时有而不纯焉。”(1907)这一节专谈诗歌,而学者据此称:“这是以表现天、地、人之和气的纯与不纯作为评判诗乐优劣的标准,要求诗乐表现纯正的和气”(蔡仲德 644),即并举音乐与诗,由诗歌思想逆溯其音乐思想。欧氏虽推崇和气纯正,而于未尽纯正之作,仍不否认其为“得者”。可认真说来,“和”自身便含有无过不及之意。在“得天地之和”的作品里,允许有不纯者出现,实质上已经冲破了“和”的边界。

就音乐而言,此文有一细节。欧氏赞赏梅尧臣诗,称其吟咏之意,深微处难以言诠,自己唯有心领神会,“如伯牙鼓琴,子期听之,不相语而意相知也”(1908)。三年前对策中视为无与于阴阳之和、“琐琐滥音”的伯牙琴曲,在这里却获得某种认同,用以形容自己与友人的诗歌交流,或许便透露出他对失去和气的音乐,不尽否定的态度。就诗歌而言,上引一段所举,至少包含两处“不纯者”。譬如贾岛,欧阳修《读蟠桃诗寄子美》谓韩愈、孟郊诗希世而特出,“寂寥二百年,至宝埋无光。郊死不为岛,圣俞发其藏”(《欧阳修诗文集

校笺》59)。他称贾岛不足以传孟郊衣钵,盖因两人诗作相较,前者穷愁更甚(1981),不符“和”的标准。又如南朝“浮淫流佚”之声,其不尽“纯”“和”,自不待言。耐人寻味的是,欧阳修对之也非一味批判,反而以为这些作品于和气尚有所得。在撰写此文前后,他与梅尧臣各有《拟玉台体七首》,^⑥足可旁证二人对南朝诗的态度。

要之,情感主雅正而未尽废偏宕,是欧阳修论乐、论诗的一个立场。

第二,阴阳二气交互感应,为不同类之人的情感筑就了互通基础,极大提升了情感的普遍性与抽象性。《易童子问》卷一论“咸”卦:“男女睽而其志通,谓各睽其类也。凡柔与柔为类,刚与刚为类,谓感必同类,则以柔应柔,以刚应刚,可以为‘咸’乎?故必二气交感,然后为‘咸’也。”(《欧阳修全集》1111)据《送王陶序》“盖刚为阳,为德,为君子;柔为阴,为险,为小人”(《欧阳修诗文集校笺》1084),知刚柔二气即阴阳二气。将人分类,有无数划分标准。欧阳修分成男女两类,由阴阳交感推出男女情志相通,以此证明不同类之人情感的共通性。这个说法一反旧注,别出心裁。《周易》“咸”卦王弼注:“凡感之为道,不能感非类者也,故引取女以明同类之义也。同类而不相感应,以其各亢所处也,故女虽应男之物,必下之而后取女,乃吉也。”(王弼注 孔颖达疏 164)王氏根本认男女为同类,指明唯同类之间乃可相感。欧氏与他针锋相对,自有其意义。把人分为男女,讨论其类别是一是二,似乎无关紧要;而若换种分法,譬如分为中国之人与蛮夷之人,归为一类便相当困难了。若同类方能相感,则蛮夷之人自当摒于效果范围之外。欧阳修倡言异类相感,目的即在解决这问题,纳入蛮夷,将情志互通的范围推及天下,无远弗届。《易童子问》这一则,未了导出结论:“天下之广,蛮夷戎狄、四海九州之类,不胜其异也,而能一以感之,此王者以为大,圣人以为能。”(《欧阳修全集》1111)可谓图穷匕见。情感的普遍性,至此无以复加。再前推一步,情感要普遍化,便不能受缚于固定内容。不同类之人所处环境往往不同,若情感须内容一致,始得相通,难免多有窒碍。情感愈普遍,则愈脱离固定内容而趋于抽象。这点更贴近音乐的特质,它原是一切艺术门类中,与具体内容最不相干的。

在音乐方面,欧阳修较少强调感通及于蛮夷

这点,但相信情感的抽象化与互通,则无二致。兹举他和梅尧臣所作《醉翁吟》对同一琴曲的解读为例。沈遵往游欧阳修建造醉翁亭的滁州琅琊山,归而制此曲。欧氏《跋醉翁吟》回忆道:“余以至和二年(1055年)奉使契丹。明年,改元嘉祐,与圣俞作此诗。”(《欧阳修诗文集笺注》1942)欧阳修与梅尧臣约定同作,二人辞旨分殊而又紧相扣合。为便观览,全录两作如次:

始翁之来,兽见而深伏,鸟见而高飞。翁醒而往兮,醉而归。朝醒暮醉兮,无有四时。鸟鸣乐其林,兽出游其蹊。咿嚶啁哳于翁前兮,醉不知。有心不能以无情兮,有合必有离。水潺潺兮,翁忽去而不顾;山岑岑兮,翁复来而几时?风嫋嫋兮山木落,春年年兮山草菲。嗟我无德于其人兮,有情于山禽与野麋。贤哉沈子兮,能写我心而慰彼相思。(486—87)

翁来,翁来,翁乘马。何以言醉,在泉林之下。日暮烟愁谷暝,蹄耸足音响原野。月从东方出照人,揽晖曾不盈把。酒将醒未醒,又挹玉斝向身泻,翁乎醉也。山花炯兮,山木挺兮,翁酩酊兮。禽鸣右兮,兽鸣左兮,翁颺鹅兮。虫蜩噪兮,石泉嘈兮,翁酩酊兮。翁朝来以暮往,田叟野父徒倚望兮。翁不我搔,翁自陶陶。翁舍我归,我心依依。博士慰我,写我意之微兮。(梅尧臣 882)

前一篇从起首到“翁复来而几时”,取滁州父老语气;以下转为欧阳修语气,“嗟我无德于其人”,是曾为滁州太守的他之自谦。诗谓琴曲“能写我心而慰彼相思”,是能抒发欧氏之意。后一篇从起首到“田叟野父徒倚望兮”,取旁观者语气,以下转为滁州“田叟野父”语气,“翁舍我归,我心依依”,是滁州父老对欧氏之不舍。诗谓琴曲“慰我”,正承欧诗“慰彼相思”而来;又谓琴曲“写我意之微兮”,是能抒发田叟野父之意。同一曲,或说表欧阳修之情,或说表滁州父老之情,并行不悖,证明在欧、梅心目中,音乐并无固定情感内容,随闻者感受而变动不居。正因如此,官员与野老两类不同人的情感,反而在琴曲里融通无碍。

在诗歌方面,欧阳修称誉梅尧臣“名重天下,一篇一咏,传落夷狄,而异域之人贵重之如此耳”(《欧阳修全集》1950),见出诗感通蛮夷之功。此外,他更加关注诗中情感的互通,甚至拟为科举试题。《问进士策题五道》其一问:

古之人作诗,亦因时之得失,郁其情于中,而发之于咏歌而已。一人之为咏歌,欢乐悲瘁,宜若所系者未为重矣。然子夏序《诗》,以谓“动天地,感鬼神,莫近于《诗》”者。《诗》之言,果足以动天地、感鬼神乎?(《欧阳修诗文集校笺》1852)

欧氏一向坚持:“天吾不知其心,[……]地吾不知其心,[……]鬼神吾不知其心,[……]若人则可知其情者也,[……]然会而通之,天地神人无以异也,”^⑦在人的情感中可以上窥天地鬼神之心。所谓“动天地、感鬼神”,最终指标仍在能否感染他人。他的提问是,有具体内容的一己之欢乐悲瘁,何以能连通他人的情感?欧阳修自己的想法,一则见于《梅圣俞诗集序》:“凡士之蕴其所有而不得施于世者,[……]内有忧思感愤之郁积,其兴于怨刺,以道羁臣寡妇之所叹,而写人情之难言,盖愈穷而愈工。”(1092—1093)诗人怀才不遇之慨,一发于外,便与羁臣、寡妇之情相流通。这里他提及的三类人,处境不一,情感具体内容自不能同,他们的相通点,至多可求之于情感类型。二则见于《礼部唱和集序》。此集之诗,系欧阳修与王珪等人主持礼部贡举时所咏。文中说待将来时移势异,“则是诗也,足以追惟平昔握手,以为笑乐;至于慨然掩卷而流涕嘘臆者,亦将有之。虽然,岂徒如此而止也?览者其必有取焉。”(1107)此篇上文称作时之命意,在用以代燕谈、戏谑等。过后作者由而兴感,或喜或悲,都已是衍生物,且情感类型也较原意更多样化。览者所取犹多过于此,则更和原作情感内容与类型,皆缺乏必要关联了。由是观之,诗歌所引发的感情,不须株守所从出的固定内容甚至情感类型,拥有高度的抽象性,当无可疑。要知诗异于音乐,以语言文字为载体,原本即承载着鲜明的具体内容。语至于此,已是最大限度的抽象化。诗中情感的互通,即建立在这样一个抽象的基础之上。

要之,尽可能抽去情感具体内容,使之在更普

遍的范围内流通感应,是欧阳修论乐、论诗的另一立场。

三、新变之始：在现实与文化的语境中

欧阳修上述思想,犹有未尽完善之处。譬如阴阳二气的去物质性,使其与精神活动更关系密切,但为何进一步缩聚到情感这一点,并无充分而有效的解释。不过将他的思路,置于当时语境之下,却彰显出明确的现实与文化意义。

首先考察现实语境。欧阳修主要活动的仁宗朝,正当北宋雅乐屡兴变革之际,景祐年间(1034年—1038年)与皇祐年间(1049年—1054年)为两大高潮期。景祐二年(1035年)二月戊午,仁宗“御延福阁临阅(乐器),奏郊庙五十一曲。因问李照乐如何,照对乐音高,命详陈之”(李焘2720),自此启动变革。第一期由李照主导,包含两个相互关联的核心内容:调低乐律与重制乐器。推行以来,尽管得仁宗全力支持,然而质疑声不绝于耳,兼以确不适用,三年后,仁宗无奈“诏太常旧乐悉仍旧制,李照所造勿复施用”(2876)期间阮逸、胡瑗、邓保信各上新乐方案,也均被谏阻(2801—2802、2802—2803)。事隔十余年,仁宗旧事重提,是为第二期。皇祐二年(1050年)闰十一月丁巳,内出手诏,命中书、门下省集两制与太常礼乐官,“审定声律是非,按古合今,调谱中和,使经久可用,以发扬祖宗之功德”。手诏有“何惮改为”之语,并专门置局于秘阁,足见态度坚决(4066)。此次改制,由胡瑗等人典其事(脱脱等12837),同样涉及乐律与乐器两端,先后遭到房庶、范镇、胡宿纠驳(李焘4122—4124、4148、4230),最终在嘉祐元年(1056年)八月丁丑,仁宗“诏太常恭谢用旧乐”(4440),也告失败。

反对变革者维护旧乐,除了技术层面的理由,更在音乐与治道关系上立论。后者又分两路:一是继续巩固传统的乐通治乱说。譬如景祐改乐之初,刘夔上言:“乐之大本,与政化通,不当轻易其器”(2728)。但强调雅乐事关重大,未可轻改,并非绝对拒绝,尚不足以抵销变革的推力。后来韩琦进谏,便另走一路,反其道而行,弱化乐与治的联系。他说:“乐音之起,生于人心,[……]非器之然也。[……]不若穷作乐之原,为致治之本,使政令平简,民物熙洽,[……]斯乃治古之乐,何

得以器象求乎?”政化为本,音乐乃其自然延伸,且不以器象为准,技术因素变得无关轻重。由此,雅乐革新也可有可无;加之改作“虚费邦用”,自不若消歇为愈(2801)。

在修乐争议中,欧阳修似乎始终无所表见,可是立场相当明确。他为制作新乐的胡瑗写墓表,对其两度参与议乐,皆一笔带过,语焉不详;为左祖旧乐的谢绛、胡宿写墓志,则缕述其相关论旨(《欧阳修诗文集校笺》697—98、715、908—909),隐然区别对待。关于李照、胡瑗新造乐器之非宜,欧氏晚年分别有直截了当的批评(《欧阳修全集》1921—922、1923—924)。他又亲身体验过,五代王朴所定旧乐之得当。《归田录》载景祐中,“得古编钟一枚,工人不敢销毁,遂藏于太常。钟不知何代所作,[……]叩其声,与王朴‘夷则清声’合,[……]然后知朴博古好学,不为无据也”(1923—924)。参之《集古录跋尾》,命乐工叩击此枚古编钟以试其音,恰是欧阳修本人知太常礼院时所为(2071)。凡此种种,足证他属于旧乐派。其正面观点较之韩琦,在技术层面更为保守。景祐改乐之后不久,所作《崇文总目叙释·乐类》说:“《(礼记·乐)记》曰:‘五帝殊时,不相沿乐’,所以王者有因时制作之盛,何必区区求古遗缺?至于律吕、钟石,圣人之法,虽更万世可以考也”(1882)。韩琦认为技术因素无须考量,在这点上,新旧其实是等价的;欧氏认为乐曲不妨逐时改作,乐律、乐器则应万世一揆,在价值上,仍觉新不如旧。不过,在音乐与治道关系层面,欧阳修却比韩琦更进一步。韩琦将音乐视作治道之延伸,则政通人和,乐声自自然和雅,音乐趣味仍不违雅正。欧氏则如前所述,取径更广,有条件地给予非雅正之乐一席位置,在仁宗朝可谓孤明先发。这种孤明先发,在彼时文化语境中更能显其殊异。

其次考察文化语境。先就乐学一面观之。南宋真德秀《赠萧长夫序》慨叹:“始余少时,读六一居士序琴之篇,谓其忧深思远,有舜与文王、孔子之遗音;而淳古淡泊,与尧舜三代之言语、孔子之文章,《易》之忧患、《诗》之怨刺无以异。为之喟然,抚卷太息曰:‘琴之为技一至此乎?’其后官于都城,以琴来谒者甚众,静而听之,大抵厌古调之希微,夸新声之奇变,使人喜欲起舞,悲欲涕零,求其所谓淳古淡泊者,殆不可得。盖时俗之变,声音从之,虽琴亦郑卫矣。”(曾枣庄 刘琳主编 106)

所引欧阳修语出自《送杨真序》。真氏把耳闻的琴声与欧氏描述相比照,不胜昔雅今俗之慨。然而在后者时代,士人已感到音乐日趋浇漓。周敦颐《通书·乐上》谓古乐“淡而不伤,和而不淫”(周敦颐 28),在“和”字外添出一“淡”字。后来朱熹道其背景:“圣人说政以宽为本,而今反欲其严,正如古乐以和为主,而周子反欲其淡。盖今之所谓宽者,乃纵弛;所谓和者,乃哇淫,非古之所谓宽与和者,故必以是矫之,乃得其平耳。”^⑧据他说,周氏乃为对治今世之弊,方列出“淡”的标准。所谓“今”,兼北宋而言。而与周敦颐年辈相接的苏轼,也有“新琴空高张,丝声不附木。宛然七弦箏,动与世好逐”的批评(冯应榴 1685)。作为“周程、欧苏之裂”的两造,^⑨同有这样的说法,足证在当时,这已成为许多人共同的感受。

本来,否定时乐中谐俗的一面,追摹古之雅乐的念头,无代无之,不足为奇。值得注意的是,北宋人进而提出一个较彻底的否定,认为所有流传下来的音乐,都已无复雅乐之旧。以琴为例。在古代乐器里,其地位最是崇高。隋唐以后,文士阶层普遍研习(高罗佩 51),“它是唯一仍然能够在个人生活中独奏的乐器,而且仍然展示着文人传统所订立的一切崇高的音乐理想”(39)。欧阳修本人对之便青睐有加,直称其为“有道器”(《欧阳修诗文集校笺》1277);他自号“六一居士”,与己为六以供终老的五物中,即有一张琴(1131)。年辈略晚的张载却说:“古乐不可见”(张载 262),“今之琴亦不远郑、卫,古音必不如是。古音只是长言,声依于永,于声之转处过,得声和婉,决无预先定下腔子”(263—64)。持此今琴乃古之郑、卫的说法,回视欧阳修所言:“余自少不爱郑、卫,独爱琴声”(《欧阳修诗文集校笺》1698),不啻一种尖锐的对比。欧氏门生苏轼,则前后观念有所转变。嘉祐四年(1059年)其《舟中听大人弹琴》说:“自从郑、卫乱雅乐,古器残缺世已忘。千年寥落独琴在,有如老仙不死阅兴亡”(冯应榴 10—11),还承认琴自古传于今,是雅乐之孑遗。熙宁七年(1074年)《听僧昭素琴》也承认今日琴声仍有“至和”“至平”者(冯应榴 550)。元丰四年(1081年)《杂书琴事》却有“琴非雅声”一则,说:“世以琴为雅声,过矣,琴正古之郑、卫耳。今世所谓郑、卫者,乃皆胡部,非复中华之声”(苏轼 2244)。他的转变,反映出这风气的迁移,在欧阳

修的时代才刚揭开序幕。

细绎苏轼之论,并非表面看来那样决绝。这里存在两层价值高低序列:一是古乐雅、郑之分;一是华乐、胡乐之分,即古乐、今乐之分。琴从属于华乐(古乐),虽在其中地位较低,比之胡乐却胜出一筹,尚不无可取。再看欧阳修,尽管肯定琴的高雅,而也有“琴之为技小矣”之论(《欧阳修诗文集校笺》1073)。倘说琴系个人陶写之具,不妨薄视之,那么他对于朝廷制礼作乐的态度,更能说明问题。嘉祐元年(1056年)吕公著判太常寺,欧氏与之一函,写道:“承领太常,此岂足以发贤蕴?然而礼乐残缺,所存无几,自非识虑深远,孰肯勤勤于是?是亦有望于高明也”(东英寿考校洪本健笺注 33—34)。根本上以为制作礼乐不足尽发所蕴,可又认定为之也须“识虑深远”。这与他以琴为小技,可又认其为“有道”,思维方式如出一辙;与苏轼以琴为郑、卫,可又有所回护,也互通声气。苏轼之说,在这点上实远于张载而近于欧阳修。欧、苏皆是在音乐地位低落之际,承应时风而又对其保留某种限度的肯定。

复就诗学一面观之。在欧阳修之前,北宋人自王禹偁、赵湘、魏野、孙仅、僧智圆以至范仲淹、宋祁,提及诗歌一体,大都上承唐人之说,目为文章之菁华,予其特出的位置。理由则多半在于,诗能上参造化。此后,贬抑诗为小道的看法日益兴起,苏舜钦、蔡襄、司马光等人均表达过类似见解,而以欧阳修首当其冲。^⑩但应指出,在诗体地位由高而低的节点上,欧氏一边引领风气;另一边,又试图部分地留住诗的文体价值。其《试笔》“温庭筠严维诗”一则说:“诗之为巧,犹画工小笔尔,以此知文章与造化争巧可也。”(《欧阳修全集》1982)他称诗歌不过小巧之物而已,文体定位相当低;可依然承袭王禹偁等人的意见,谓其堪同造化相侔,从而不致卑之过甚。这与他的音乐观,形态颇为接近。试取《试笔》这条,对照《送杨真序》论琴语:“夫琴之为技小矣,及其至也,〔……〕喜怒哀乐,动人心深”(《欧阳修诗文集校笺》1073),甚至连语言结构也大体相似。

欧阳修给音乐与诗以一定的承认,理由在二者可以“与造化争巧”,“动人心深”。通常这样立论,会使诗、乐的位置自然升至最高。但是他将造化具体释为阴阳二气,经由重新描述阴阳之特性,导出对情感的各种规定。一方面,情感流通的普

遍性进一步巩固了诗、乐的地位;另一方面,情感在流通中抽去固定内容,阑入传统视为非雅正的成分,这两点又抑制了诗、乐地位的上升。整套思路与当时音乐、诗歌思想的变动轨迹,可谓息息相通。必须在这一背景下,始可理解欧阳修“诗乐相通”说的文化史意义。

论者尝指出“11 世纪左右,中国士大夫对美的追求空前的热烈,开拓了大片的新天地,但也因而造成新的焦虑”,就中“欧阳修是个关键人物”(艾朗诺 1、2)。这些新天地包括石刻拓片、诗话、花谱等;至于书画收藏与词,虽说前已有之,而自此时起又得到长足发展。之所以焦虑,则因其间容纳了许多“以前被认为离经叛道的娱乐和各种对美的追求”(3)。透过本文的考察,则会发现事情的另一面向:对旧天地的新认识。

音乐(尤其琴)与诗的正统地位,早已牢固树立起来。北宋初年魏野《别同州陈太保》诗说:“至道不在言,至言不在舌。在琴复在诗,谅唯君子别”(傅璇琮等主编 965),简洁地概括出这一点。在这两个领域,欧氏仍以雅正为主,但既不废其他,实际上已对其崇高性构成小小的逆反。拓展新领域,是在传统观念外围动摇一二;重勘旧领域,则属于入室操戈,主动意味更加浓厚,其心态非仅“焦虑”所能形容了。在此意义上,可能更值得关注。

欧阳修这些思考,在后来者那里“变本加厉”,或流布更普遍。诗学方面的情形已如前述,再略论乐学方面。苏轼之说相比欧氏又有所延展。后者所接纳的音乐,固含非雅正之声,可在他眼里,琴声始终平和无疵。琴作为乐器的最高一级,仍然为今乐留下一片雅正空间。苏轼视琴为古之郑、卫,无论如何,距离雅正尚远,这点倒与张载相近。而琴是唯一传自上古,可以负载古之雅乐的乐器。这一来,今乐便与雅乐彻底断了联系。下至南宋,朱熹说:“今之乐皆胡乐也,虽古之郑、卫亦不可见矣”^⑪,等于将苏轼(包括张载)琴论对整个今乐体系的否定意蕴给挑明了;且谓郑、卫之声也不可复闻,较之苏、张又前行了一步。朱熹深诋苏轼思想,众所周知,在此却处于后者观点的延长线上,足以说明这在两宋,已然成为相当一部分士人的共识。

观上所述,北宋新兴起一种在原本正統的文化领域内,引入些许异质因子的倾向,并且亘久不

衰,改变了时人对这些文化领域的认识,乐学与诗学可以为例。而欧阳修《书梅圣俞稿后》,正可看作一个起点,其文化史意义即在于此。

注释[Notes]

① 拙著《制度、思想与文学的互动:北宋前期诗坛研究》(上海:复旦大学出版社,2013年)第230—32页,就此作过一简短讨论,但仅涉及其一部分内涵,并不完整,更未关注其渊源与文化史意义。

② 缪钺:“《吕氏春秋》中之音乐理论”指出,《吕氏春秋》论音乐,汲取道家、阴阳家成分,《礼记·乐记》正承此派而发展之,于此又得一证。缪钺:《读史存稿》(增订本)(北京:北京大学出版社,2017年)第64—71页。

③ 欧阳修:“国学试策第三道”其二:“故《乐记》之文,噍杀啍缓之音以随哀乐而应乎外;师乙之说,以《小雅》、《大雅》之异礼信而各安于宜。”(欧阳修:《欧阳修诗文集校笺》。上海:上海古籍出版社,2009年)第2020页。

④ 北朝刘昼:《刘子·辨乐》提到先王作乐,“和阴阳之气”云云,但此篇杂糅《荀子·乐论》《礼记·乐记》阮籍《乐论》等著述辞句以成章,既乏己见,又无统绪,不足为例。傅亚庶:《刘子校释》(北京:中华书局,1998年)第61页。

⑤ 譬如欧阳修:《易童子问》卷一论“乾”“坤”卦(欧阳修,《欧阳修全集》)第1107页;“进拟御试应天以实不以文赋”(欧阳修:《欧阳修诗文集校笺》。上海:上海古籍出版社,2009年)第1946页。

⑥ 欧诗见欧阳修:《欧阳修诗文集校笺》。上海:上海古籍出版社,2009年,第1257—59页;梅诗见朱东润:《梅尧臣集编年校注》(上海:上海古籍出版社,1980年)第45—47页。欧诗,题注系于明道元年(1032年);梅诗,朱东润也系于是年,均与欧阳修“书梅圣俞稿后”同一年作。

⑦ 欧阳修:“易或问(稿本)”三首其二(欧阳修:《欧阳修诗文集校笺》。上海:上海古籍出版社,2009年)1594;参看欧阳修:《易童子问》卷一论“谦”卦(欧阳修:《欧阳修全集》。北京:中华书局,2001年)第1109页;欧阳修:《新五代史》卷五九《司天考二》(北京:中华书局,2015年)第793—94页。

⑧ 朱熹:“答廖子晦”其十四,朱熹:《朱子全书》第22册(上海:上海古籍出版社、合肥:安徽教育出版社,2002年)第2100页。

⑨ 刘埭:《隐居通议》卷二引云卧吴先生(汝弼)语,《丛书集成初编》第212册(上海:商务印书馆,1935年)第17页。

⑩ 参看拙著《制度、思想与文学的互动:北宋前期诗坛研究》(上海:复旦大学出版社,2013年)第55—56页、第239—42页。

⑪ 黎靖德编:《朱子语类》卷九二,朱熹:《朱子全书》第17册(上海:上海古籍出版社、合肥:安徽教育出版社,2002年),第3091页。

引用作品[Works Cited]

蔡仲德:《中国音乐美学史(修订版)》。北京:人民音乐出版社,2003年。

[Cai, Zhongde. *A History of Chinese Aesthetics of Music* (Revised Edition). Beijing: The People's Music Publishing House, 2003.]

陈奇猷:《吕氏春秋新校释》。上海:上海古籍出版社,2002年。

[Chen, Qiyu. *A New Interpretation of Lüshi Chunqiu*. Shanghai: Shanghai Ancient Books Publishing House, 2002.]

艾朗诺:《美的焦虑:北宋士大夫的审美思想与追求》,杜斐然等译。上海:上海古籍出版社,2013年。

[Egan, Ronald. *The Anxiety of Beauty: Aesthetic Thought and Pursuit of Scholar Literatis in Northern Song Dynasty*. Trans. Du Feiran. Shanghai: Shanghai Ancient Books Publishing House, 2013.]

冯应榴:《苏轼诗集合注》。上海:上海古籍出版社,2001年。

[Feng, Yingliu. *Collected Annotations to Collected Poetry of Su Shi*. Shanghai: Shanghai Ancient Books Publishing House, 2001.]

傅璇琮等主编:《全宋诗》第2册。北京:北京大学出版社,1991年。

[Fu, Xuancong, et al. eds. *The Collected Poetry of Song Dynasty*. Vol. 2. Beijing: Peking University Press, 1991.]

高罗佩:《琴道》,宋慧文等译。上海:中西书局,2015年。

[Gulik, Robert Hans van. *The Lore of the Chinese Lute*. Trans. Song Huiwen, et al. Shanghai: ZhongXi Book Company, 2015.]

东英寿考校 洪本健笺注:《新见欧阳修九十六篇书简笺注》。上海:上海古籍出版社,2014年。

[Higashi, Hidetoshi, and Hong Benjian. eds. *Annotations to Newly Discovered 96 Letters of Ouyang Xiu*. Shanghai: Shanghai Ancient Books Publishing House, 2014.]

李焘:《续资治通鉴长编》。北京:中华书局,2004年。

[Li, Tao. *A Sequel to Comprehensive Mirror to Aid in Government*. Beijing: Zhonghua Book Company, 2004.]

梅尧臣:《梅尧臣集编年校注》,朱东润校注。上海:上海古籍出版社,1980年。

[Mei, Yaochen. *Chronological Annotations to the Collected Works of Mei Yaochen*. Ed. Zhu Dongrun. Shanghai:

- Shanghai Ancient Books Publishing House, 1980.]
- 欧阳修：《欧阳修诗文集校笺》，洪本健校笺。上海：上海古籍出版社，2009 年。
- [Ouyang, Xiu. *Collations and Annotations to Ouyang Xiu's Collected Works*. Ed. Hong Benjian. Shanghai: Shanghai Ancient Books Publishing House, 2009.]
- ：《欧阳修全集》。北京：中华书局，2001 年。
- [---. *The Complete Works of Ouyang Xiu*. Beijing: Zhonghua Book Company, 2001.]
- 苏轼：《苏轼文集》。北京：中华书局，1986 年。
- [Su, Shi. *Collected Prose Works of Su Shi*. Beijing: Zhonghua Book Company, 1986.]
- 脱脱等：《宋史》。北京：中华书局，1985 年。
- [Tuo, Tuo, et al. *History of the Song*. Beijing: Zhonghua Book Company, 1985.]
- 王弼注 孔颖达疏：《周易正义》。北京：北京大学出版社，2000 年。
- [Wang, Bi, and Kong Yingda. eds. *Critical Annotations to The Book of Changes*. Beijing: Peking University Press, 2000.]
- 曾枣庄 刘琳主编：《全宋文》第 313 册。上海：上海辞书出版社，合肥：安徽教育出版社，2006 年。
- [Zeng, Zaozhuang, and Liu Lin, eds. *The Complete Prose Literature of the Song Dynasty*. Vol. 313. Shanghai: Shanghai Lexicographical Publishing House, Hefei: Anhui Education Press, 2006.]
- 张载：《张载集》。北京：中华书局，1978 年。
- [Zhang, Zai. *Collected Works of Zhang Zai*. Beijing: Zhonghua Book Company, 1978.]
- 郑玄注 孔颖达疏：《礼记正义》。北京：北京大学出版社，1999 年。
- [Zheng, Xuan, and Kong Yingda. eds. *Critical Annotations to The Book of Rites*. Beijing: Peking University Press, 1999.]
- 周敦颐：《周敦颐集》。北京：中华书局，1990 年。
- [Zhou, Dunyi. *Collected Works of Zhou Dunyi*. Beijing: Zhonghua Book Company, 1990.]
- 左丘明：《左传》，杜预集解。上海：上海古籍出版社，1997 年。
- [Zuo, Qiuming. *The Commentary of Zuo*. Ed. Du Yu. Shanghai: Shanghai Ancient Books Publishing House, 1997.]
- （责任编辑：查正贤）