音乐文学系统和诗学系统的裂变与交融

杨 雨

摘 要：纵观中国古典诗歌发展的历史，始终是在音乐文学系统和诗学系统两极徘徊的，从《诗经》、《楚辞》，到汉乐府，再到唐诗、宋词，无不经历了从民间音乐文学（或源于民间音乐文学）向文人诗学的转变。诗学系统具有强大的“吸附力”，总是能“迫使”原本游离于诗学系统之外的音乐文学作品回归中正和平的诗学轨道，会由最初体裁与传播形式的裂变最终从功能上回归到诗学阐释的本位，承载起“诗言志”的重任。而当这种“回归”完成时，最初音乐文学系统之“缘情”、“歌其食”、“歌其事”的功能又将由新的体裁样式承担。中国诗歌发展史就是一部音乐文学与诗学两个系统不断地循环往复、互为促进的历史。

关键词：音乐文学；诗学；传播
中图分类号：I0－05 文献标识码：A
文章编号：1001－490X（2006）7－184－03

作 者：中南大学文学院副教授，文学博士；湖南，长沙，410083

纵观中国古典诗歌发展的历史，始终是在音乐文学系统和诗学系统两极徘徊的，这两个系统时而融合，时而在两条平行的轨迹上运行，但两者的互相影响、彼此关联则贯穿着诗歌发展的全部历史。本文试从传播学的角度来探讨中国诗歌历史中音乐文学系统和诗学系统的裂变与交融的动态发展。

一

首先从传播者（信源）的角度来看。所谓传播者，在音乐文学系统和诗学系统中就是指音乐文学和诗的创作者或演唱者，在专业的创作者出现之前，即在初民时代，创作者也就是演唱者，鲁迅先生就说过：“在昔原始之民，其居群中，盖惟以姿态声音，自达其情意而已。声音繁变，寝成言辞，言辞谐美，乃兆歌咏”[1]。

音乐文学与诗学系统从一开始就紧密结合在一起，三者在本源上是一致的，正如《乐记》所云：“诗，言其志也；歌，咏其声也；舞，动其容也。三者皆本于心。”“皆本于心”就是从发生学的角度阐明了诗乐结合的必然性，在后世词论家为宋代豪放词作辩解时所谓的“诗词一理”、“皆自性情中来”的理论出发点即本于此。

《诗经》之“十五国风”当可视为最早的“情歌总集”。《诗经》一开篇便是“关关雎鸠，在河之洲”，以此作为“窈窕淑女，君子好逑”的比兴，反映出原始居民以声乐表达情意的痕迹。理学大师朱熹也承认：“凡诗之所谓风者，多出于里巷歌谣之作，所谓男女相与咏歌，各言其情者也”[2]。可见，最初的文学活动心理确实是与音乐活动心理一致的，并且也是你中有我，我中有你，彼此交融不可分割。

然而，初民时代开始的音乐文学系统与诗学系统的交融并未沿着一条直线轨迹发展下去，文字的产生为音乐文学系统与诗学血统的分离提供了基本条件。因为在最初的音乐文学系统中，音乐与文学实在是不能分离的一体，其传播媒介主要依靠示现媒介，也即口——耳——口递传的模式，文字的出现使得音乐文学在其音乐系统经过时间流的冲刷而消失之后，其歌词还能通过文字的形式流传下来，借助再现媒介系统（以纸质媒介为主要传播渠道，如书信、印刷品等）的不断复制而作历时性的代代相传，我们现在所看到的《诗经》、汉乐府就都经过了文人或官府的收集与整理。进入到再现媒介系统时期后，诗歌由于脱离了最初的音乐载体，作为再现媒介系统中的接受者就不可能像示现媒介系统时期的接受者那样几乎纯粹以感性去接受作品并进行再传播。他们往往不再考虑歌唱的因素，而将注意力转向挖掘歌词的文学内涵。当儒家文艺伦理观成为一统天下的理论经典，接受者更是不仅仅致力于挖掘歌词的文学内涵，甚而转向歌词的社会内涵和政治内涵，诗学系统由此出现了与音乐文学系统的裂变与背离。孔子的“兴、观、群、怨”说即是这一裂变与背离的始作俑者。

“可以兴，可以观，可以群，可以怨”，却唯独没有“可以歌”，强调的都是诗歌的文学功能和政教功能，音乐功能则随着音乐的流失未曾跟着《诗经》一起进入再现媒介系统。在先秦时代，《诗经》的政治功能几乎被夸大到了令人难以置信的地步，所谓王者观诗，以知民心；贤臣讽诵，以感君心。于是先民们的音乐文学活动就被后人赋予了干预社会的政治目的，并形成了中国文学批评史上著名的“美刺”传统。《毛诗序》即云：“上以风化下，下以风刺上。主文而谲谏，言之者无罪，闻之者足以戒，故曰风”[3]。重点就是讲诗歌政治感化的功效。郑玄在解释上述这段话时说：“风化、风刺，皆谓譬喻，不斥言也”[3]。也就是说要用含蓄和譬喻方法来指斥社会政治伦理。先秦的“采诗”制度一方面使得大量民间歌诗得以保留，一方面也因这些歌诗在采集、整理之后被用于庙堂，其功能发生了根本的变化。

虽然先民在“饥者歌其食，劳者歌其事”的自发创作中，也可能不自觉地运用到含蓄和隐喻的手法，却并不是为了将某些不宜于直接表达的政治含义曲折地表现在歌词中，而仅仅是族群中早已约定俗成、心照不宣的符号象征。闻一多先生在《说鱼》一文中就曾讨论过《诗经》里“鱼”这一文字符号的象征意义，认为在《诗经》时代，鱼总是和性相关的。也许是因为古人通过鱼的生殖力产生联想，也许是因为其他的偶然方面，“鱼”变成了指代人类情爱和性行为的象征符号。闻一多

?1994-2014 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved. http://www.cnki.net

举了《诗经》大量的例子，如“鲂鱼赪尾”一类的话语，我们现在似乎很难理解，但在当时的社会里，这话语已是约定俗成的成语了。《诗经》中只要提到“鱼”，无须再作更直接的表白，人们就能理解其中表达的性爱诉求。闻一多把这些称之为“隐语”，应该是就现代人的破译而言，其实，这些话语在当时根本就谈不上“隐”，完完全全是个大白话，是一听就明白的东西。其象征功能大约和列维－布留尔所说的契洛基人把人被响尾蛇咬了称为“被刺话李刺破了”[4]一样，是出于原始禁忌或某种习俗的考虑，但是接受者是完全明白其中含义的，无需一个破译过程。

然而，由于时间的阻隔，这些“性”符号在再现媒介系统时期的接受者这里，已经与示现媒介期的“约定俗成”和“心照不宣”产生了非常深的隔膜。因此接受者对同一首歌词的解读往往就搀杂了解读当下的社会因素和个人主观因素，使作品在再传播过程中变得面目全非，接受者接受传播信号的方式在很大程度上决定了他对于所接受信号的“解码”方式，而这一解码的过程受当下的各种因素影响，往往会与信源发出信号的本意产生误差，甚至完全相反。典型的例子如《论语》中所载：

子夏问曰：“‘巧笑倩兮，美目盼兮，素以为绚兮。’何谓也？”子曰：“绘事后素。”曰：“礼后乎？”子曰：“起予者商也！始可与言诗已矣。”[5]

此段对话中子夏所引之诗当出自《诗经·卫风·硕人》，《左传》云：“卫庄公娶于齐东宫得臣之妹，曰庄姜。美而无子，卫人所为赋《硕人》也”[6]。当是史实。我们细审原诗文意，应是单纯地对庄姜肤色面容的形容，实无他意。但孔子师徒偏要读入“礼后乎”的政治内容，反映了先秦时代人们的文学解读活动依据“礼乐”相配原则，总是想当然地把个人主观意志读入作品之中。这类例子在先秦典籍中屡见不鲜。因为这样强行介入的主观解读，导致先秦时代《诗经》中的歌词甚至出入庙堂，成为使用异常普遍的政治、外交辞令。这种以个人意志强行误读作品实乃为先秦时代的风尚，并流播久远，形成中国古代文论中特有的“有意误读”现象。通过有意误读，那些男女哀乐、“诲淫诲盗”的本意就被刻意掩盖甚至完全抹杀掉了，而变得符合当下接受者的解读场境和传播需要。

可见，由于传播场境、传播渠道的改变，通过再现媒介解读文本的接受者（信宿）对于信源（作者）为适应示现媒介系统所发出的信号（音乐文学作品）的确有可能产生误读甚至是必然会产生一定程度的误读、直至完全扭曲作者的本意，这就是来源于民间的音乐文学作品在脱离音乐载体后变成纯粹的文学作品（诗）的一个必然后果。

二

在诗学系统中，《诗》的传播主要是靠“用诗”（或“赋”或“引”），而不是歌诗，这样的“用”显然是民间群众所未尝梦见的，只能限于有共同社会和文化背景的文人传播系统内使用。先秦时代所谓的“用《诗》”，其实就是一种文学产品的接受方式和解码方式，而一定的接受方式直接决定了它的文学批评的方式，这种批评的中心就是对文学同其他社会实践的联系性把握，其焦点就集中在文学的功能上。对社会意识而言，强调的是其社会功能；对个人意识而言，强调的是其人格净化功能。这些观点的标志性成果就是“《诗》教”理论。

就音乐方面来说，诗教传统的形成与成熟也反过来影响了音乐批评，并把音乐批评纳入了儒家大文艺批评的牢笼，诗的政治教化功能推之于音乐，形成了音乐的教化功能，从接受者这一角度而言，诗与乐于是又找到了共同点，并且共同为文艺批评的政教功能服务。

先秦时代不光是《诗经》走过了这一段由民间音乐文学系统入于文人诗学系统的过程，同时或稍后一点的楚辞也未能逃脱这一基本法则。例如《九歌》本为民间祭神之作，朱熹《楚辞辩证》说：

楚俗祠祭之歌，今不可得而闻矣。然计其间，或以阴巫下阳神，以阳主接阴鬼，则其辞之亵慢淫荒，当有不可道者。[7]

尽管歌词鄙俚，音乐的感染力仍是巨大的。屈原就正是汲取了民间音乐文学的营养，创作了一篇篇缅邈动人的人神恋歌或神神恋歌。但是屈原歌词的瑰丽优美、想象的奇特纵横又岂是民间音乐文学创作可以望其项背？而屈原作者蕴涵的高贵的政治理想就更是民间音乐文学作品所无法承载也不应承载的了。

在中国诗歌史上，歌词脱离音乐文学系统（以示现媒介为主要传播渠道）而进入诗学系统（以再现媒介为主要传播渠道）是音乐文学发展的必然趋势，而造成这一趋势的主要原因就是文人力量乃至政府力量对音乐文学系统的干预和最终的绝对控制权。如果说示现媒介系统时期的音乐文学是发源于民间至民间与文人交互影响的结果，以雅俗共赏为其特征的话，那么到了再现媒介系统时期的诗学则几乎完全成了文人之间的专利，且逐渐以崇文字之雅、崇比兴寄托为主要特征。事实上，广大的民间百姓的创作灵感与力量是取之不尽用之不竭的，当经由他们创造的民间音乐文学感染到文人，从而出现民间和文人交互创作与传播的音乐文学时，应该是音乐文学创作和传播的鼎盛时期；纯粹文人之间的创作与传播则会使音乐文学越来越脱离民间的灵感与源泉，最终枯竭。但这并不是说，音乐文学系统因为音乐的消亡而进入诗学系统之后，音乐文学也因此而消亡了。当一种音乐文学系统由于脱离民间而变成文人笔下的纯诗学系统时，在民间必然又会有新的音乐文学产生，并且广泛地在民间普及，进而再影响到文人，这种循环在中国诗歌发展史上成了诗歌文体演变的一条客观规律。

当《诗经》结束音乐文学系统，进入诗学系统以后，民间的音乐文学出现了新的形式，那便是汉乐府。现存的汉乐府诗歌也是经过朝廷乐府和其他音乐管理机关进行搜集、保存而留传下来的。由于汉朝的执政者多来自楚地，因此汉代乐府用的乐章多不是传统古乐，而是以民间楚声为主的流行曲调。从《汉书·礼乐志》的记载可以看出汉代乐府诗收集了大量的民间歌谣，并经过了专门的音乐人才和文学人才的整理、修订。

北宋所立之大晟乐府与汉代乐府机关的功能基本相似：由专门的音乐人才对采集的民间曲调进行整理，亦有专门的文人倚曲填词，以歌诗供奉王室在不同场合所用。虽然乐府机关的设立是为了朝廷的音乐需要，但毕竟经由这一方式使得大量的民间歌谣得以保存下来，而没有在口口相传的示现媒介系统时期就消亡殆尽。

汉代乐府所收集的民间歌谣并不是专指民间创作，作者有不少来自社会不同阶层，但他们所歌咏的题材大多都是与

?1994-2014 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved. http://www.cnki.net

民间日常生活密切相关的内容，《汉书·艺文志》载："自孝武立乐府而采歌谣，于是有代、赵之讴，秦、楚之风。皆感于哀乐，缘事而发"[8]。不过，历史也不是简单地重复，乐府歌诗比起《诗经》来颇为不同的是，由于语言文字的进一步发达，人类思维方式的进一步复杂，乐府歌谣的篇幅更长，容量更大，并且出现了长篇的叙事诗。当然，民间音乐文学的某些共同点仍然延续了下来，例如男女情爱的直接袒露和情感的赤诚热烈，不矫揉造作等等。

和《诗经》的编撰情况相似，汉代民歌既经过了政府的干预和文人的整理，那么汉乐府也就必然地在一定程度上变成为庙堂服务的音乐文学工具，并且也必然继承了"诗教"的传统，被赋予了相当的社会政治功能。

宋词亦是如此。后代在尊词体的过程中，不断有人将词的源流拔高到汉乐府，认为两者同源，除了思想内涵解读方面的原因外，此一理论的基点还在于两者的表现形式相似：第一，两者同是倚曲填词，所谓"乐府诗余，同被管弦"[9]；第二，正是因为歌词是倚乐而谱，为配合曲调变化的需要，在同一首曲调内就出现了句读长短不同的歌词形式，汉乐府有许多歌诗就是用的长短句体裁。因此宋词与元曲都以"乐府"为别名，强调的就是它们之间的相似性，"词者乐府之变也"（王世贞《弇州山人词评》）[10]。

当然宋词与汉乐府最大的不同是在于他们各自所依附的音乐有着根本的区别，因此词与乐府在接受者对其进行解读时关注的只是它们作为诗学系统的一部分，其文学精神的一致与相通，而有意忽视了两者音乐的根本差异。

需要强调一下，乐府时代跟《诗经》时代相比有一个巨大的变化，那就是《诗经》时代尚无专业的文学创作群体——文人，自汉代以后出现了文人群体，于是纯民间音乐文学的时代也宣告终结。自汉代以后，民间音乐文学系统、文人音乐文学系统和诗学系统一直是并行不悖的。例如在汉代，就是既有民间流传的歌谣，亦有司马相如、李延年等专业音乐文学人才所创制的诗歌，更有汉赋这样高雅生僻、与民间音乐文学没有多大联系的韵文学作品。自汉代以后，民间音乐文学系统就一直是这样与文人诗学系统在两条轨迹上各自走着自己的道路，仿佛是在一条河水的两岸，有时它们会隔岸打个招呼（例如文人模仿民间歌诗的风格创作，或民间创作吸取了文人某些"雅"的成分）；有时甚至会离开各自的轨迹，在河中央握手拥抱，例如唐代的歌诗。著名的旗亭赌唱的故事就说明了唐绝句入乐是一种极普遍的、文人与民间相与为乐的一种娱乐方式。在唐代，歌诗在民间和文人之间出现了广泛的交融合流趋势。

当然这并不是说唐代就没有民间歌曲的流传，只不过，唐代民间盛行的胡乐就成了后来有宋一代之文学的"词"的胚胎孕育之母腹。但是，不管是唐代名士的绝句入乐，还是白居易倡导的新乐府运动，其创作动机既不是来源于民间，传播渠道也并非主要依靠民间传唱，传播目的更不主要是为了民间大众喜闻乐见的娱乐，它们的传播系统主要还是在文人之间进行，因此还是属于诗学系统，强调的是诗歌的社会功能。因此，唐代真正的民间音乐文学传统还应属依燕乐而作、并且流传于坊间歌楼的曲子词。只是，从白居易等文人开始，曲子词也感染了文人，并逐渐通过文人与民间的互动创作和传播最终走向文人案头，并被纳入正统的诗学系统，一样被赋予"忠爱之忱"，"不淫不伤之旨"，而上攀《风》、《骚》之义了。从这个意义上说，苏轼、辛弃疾等人的豪放词性质离诗学系统更近，离音乐文学系统却更远一些。因此苏、辛一派的拥护者和追随者大多绕开了音乐文学系统，而直接从诗学系统给予苏、辛以高度评价。

即便如南渡格律派词人，由于特殊的个人、社会经历，他们在极度关心声与律谐的基础上，无不在词中寓以比兴寄托之手法，抒发流落江湖却不忘君国的感慨沉痛。后世词学家在解读南宋格律派词人作品时，也约之以"哀而不伤""怨而不怒"的"温柔敦厚"之诗教传统，使得宋词这一原本纯粹的音乐文学作品最终也被纳入了诗学的轨道。

当然，在中国文学发展史上，诗学系统虽然有强大的"吸附力"，总是能"迫使"原本游离于诗学系统之外的音乐文学作品最终回归中正和平的诗学轨道，但并不是说，音乐文学必然完全与诗学重合：宋诗就走了一条与宋词风貌完全不同的道路，虽则两者之间彼此有影响，但毕竟承担了各自不同的功能，并没有合并成一条直线。与宋词的来源于民间并长期在民间与文人之间并存、交互传播不同，宋诗的创作和传播则几乎完全是宋代文人圈内部完成的，因此宋诗始终没有沾染上民间的因素。也因在音乐文学系统中宋词的风光无限、独占鳌头，宋诗就不像唐代歌诗那样会被乐工伶妓被于管弦，所以宋诗始终没有具备音乐文学的特质，与音乐文学系统没有出现交叉的情况。作为音乐文学系统内的词尽管从其内涵上也走向了向诗学回归的道路，但形式上仍然保持了音乐文学的独立性，所以能够以"别是一家"姿态在诗坛大放光彩。

因此，本文所言的音乐文学系统与诗学系统的裂变，主要指的是传播性质与文学体裁形式的变化，而"交融"则是指的在接受者解读的层面上。无论何种音乐文学形式，在大一统的诗教经典理论的覆盖下，必然会由最初体裁与传播形式的裂变最终从功能上回归到诗学阐释的本位，回归风骚的基本传统，承载起"诗言志"的重任。而当这种"回归"完成时，最初音乐文学系统之"缘情"、"歌其食"、"歌其事"的功能又将由新的体裁样式承担。中国诗歌发展史就是一部音乐文学与诗学两个系统不断地循环往复、互为促进的历史。

参考文献：

[1] 鲁迅：《汉文学史纲要》，《鲁迅全集》（第九卷），人民文学出版社，1981年版。

[2] 朱熹：《诗经集传》，上海古籍出版社，1987年版。

[3] 李学勤：《毛诗正义》，北京大学出版社，1999年版。

[4] 列维-布留尔：《原始思维》，丁由译，商务印书馆，1994年。

[5] 《论语》，李学勤：《论语注疏》，北京大学出版社，1999年版。

[6] 《左传》，李学勤：《春秋左传注疏》，北京大学出版社，1999年版。

[7] 《楚辞集注·楚辞辩证》，（卷上）文渊阁四库全书。

[8] 郭绍虞：《中国历代文论选》，上海古籍出版社，2001年版。

[9] 徐师曾：《文体明辨序说》，罗根泽校点，人民文学出版社，1962年版。

[10] 陈良运：《中国历代词学论著选》，百花洲文艺出版社，1998年版。

（责任编辑：南　桥）

?1994-2014 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved.　http://www.cnki.net