

“正歌”“无算乐”的正变与《诗经》的编订

黄震云¹, 孙娟²

(1.中国政法大学 中文系, 北京 昌平 102249; 2.南京晓庄学院 文学院, 江苏 南京 211171)

摘要:礼书中记录的诗名与今本《诗经》不少对不上号,《肆夏》等组诗《诗经》也未收录。礼经中《大射》、《乡饮酒礼》、《乡射礼》、《燕礼》涉及正歌和无算乐,四礼都是合乐性质,由享礼、燕礼、陟礼构成。具体地说,飨礼从升歌奏乐开始,然后是燕礼,最后奏《陟》为终礼,表示警示与送别。燕礼又分为规定爵与无算爵,至卒爵以后才是无算乐。《仪礼》产生于战国时期,正歌和无算乐的仪注叙述的文献根据来源为大雅的《既醉》和《行苇》。由这些记录我们知道,诗礼乐在两周期间经过多次补充调整,最后形成现在的《诗经》。正歌和无算乐之说是后人解读之语,二者本随时调整正变,类似于正乐和散乐转换,具有动态特征,而这正是《诗经》编定前的形成与转型的不二法则。

关键词:正歌;无算乐;补正

中图分类号: I207.22 **文献标识码:** A **文章编号:** 1001-4403(2010)01-0042-02

正歌和无算乐的概念出自《仪礼》,最早解读出的是郑玄,他在《仪礼》乡射礼第五中说:“无算乐,合乡乐,无次数。”^{[1]64}历来注家多不论,或者从郑玄注。对此,何定生批评说:“两千年来儒者对于仪礼中的无算乐,除了下意识地让郑玄牵着鼻子走外,是宿命地不愿加以理解的。”^{[2]70-71}认为,仪礼在“旅酬以前属享,撤俎以后为燕,就乐节而言,前者属正歌部分,而后者唯一的乐次就是无算乐。”按顾颉刚之前已经提出了类似的看法,认为“正歌是在行礼时用的;无算乐是在礼毕坐燕时用的,乡乐是在慰劳司正时用的。正歌义取严重,无算乐则多量的演奏,期于尽欢,犹之乎无算爵的期于无不醉,乡乐则随便,犹之乎‘羞惟所有’,有什么是什么了”^{[3]653}。其实两者的观点很近似,原因是他们根据的都是《仪礼》一书,记为补经之作,亦多是后人体会。“无算乐”乙作无算乐,由于周礼基本是多层次仪注构成,所以都具有合礼性质。《礼记·乐记》说:“礼者,殊事、合敬者也。”^{[1]133}将乡射礼分为享燕,符合事实,但以为最后终了就是无算乐实在欠妥,对无算乐的认识似也不能说恰当,其由来亦未予致词,本文就此展开申论,拟作一点推进。

无算乐分别见于《仪礼》的《大射》、《乡饮酒礼》、《乡射礼》、《燕礼》。《大射》说:

无算爵。士也有执膳爵者,有执散爵者。执膳爵者酌以进公,公不拜受;执散爵者,酌以之公命所赐。所

赐者兴受爵,降席下奠爵,再拜稽首。公答再拜。受赐爵者,以爵就席坐。公卒爵,然后饮,执膳爵者受公爵,酌反奠之。受赐者兴,授执散爵者,执散爵者乃酌行之,唯受于公者拜。卒爵者兴,以酬士于西阶上。士升,大夫不拜,乃饮实爵。士不拜,受爵,大夫就席,士旅酌亦如之。公有命彻俎,则宾及诸公卿大夫皆降西阶下,北面东上,再拜稽首。公命小臣正辞,公答拜,大夫皆辟,升反位。士终旅于上如初。无算乐:宵则庶子执烛于阼阶上,司官执烛于西阶上,甸人执大烛于庭,闾人为烛于门外。宾醉,北面坐,取其荐脯以降。奏陟,宾所执脯,以赐钟人于门内霤,遂出,卿大夫皆出,公不送,公入觞。^{[1]106-107}

大射仪是周代重要的礼节之一,《礼记》射义第四十六指出,名曰大射者,天子以射选诸侯,饰之以礼乐,射中则得为诸侯,射不中则不得为诸侯,数中者,得与于祭,不数中者,不得与于祭。诸侯的射礼,要先行燕礼,卿大夫也有射礼,要先行乡饮酒之礼。就是说这些礼节都是选拔人的礼节,进行准备性质的三种等次礼节主要是为了区分,明君臣之义,也是整个礼的组成部分。根据上面引的资料我们看出,在规定的爵数完成后是旅酬,旅酬是普遍敬酒,这个过程向后是无算,就是没有定数,不计算,无算是率意的可以尽兴的礼乐的俗称,也可以说只是描绘礼乐过程,而不是礼

收稿日期:2009-08-15

作者简介:黄震云(1957—),男,中国政法大学中文系教授,文学博士,博士生导师;孙娟(1980—),女,南京晓庄学院文学院讲师,文学博士。

基金项目:中国政法大学校级资助项目成果。

乐名称。

每个时代都有自己的礼乐,但当政的帝王往往又会有一些增损。根据《左传》首篇隐公元年,就已经记有风雅之说,说明那个时候《诗经》风雅已经成型了。风雅就是礼乐,后人称礼乐为歌,意味着礼已经出局,这是后期诸子的曲解,或者说对当时状况的文学描述,而不是本质原貌。

就《诗经》本身来说,原来的本子也不是一次定编,名称内容等都时有蹉跎。如典籍中经常提到的《九夏》就已经全部失传,民间略有流传,但也不完整,如将《陔夏》作《仪礼》中的《陔》^{[1]381},奏陔就是郑玄注或《史记》说的《陔下》之意,实际指的是礼乐。又《诗经》和逸诗中的河水、沔水互为勾乙,还有乡射礼中经常提到的诸侯射《霾首》,今天也无从得知了。《左传》中记录的季札观乐时候没有《肆夏》,但根据《左传》,其25年前的晋国演奏《诗经》时依然存在,说明当时的鲁国和晋国已经有了不同的《诗经》版本。按照《隋书·音乐志》的记载,到三国时候《肆夏》依然存在。因此,《诗经》无疑是经历了多次调整和编定。郑玄对《仪礼》四篇关于正歌、无算乐的表述与《仪礼》之间并没有多少变化冲突,那么说明正歌、无算的称呼一直存在。

郑玄关于正歌和无算乐的解释主要在燕礼中,录出来也就这么几句。《仪礼·燕礼》注曰:“正歌者,升歌及笙各三终,间歌三终,合乐三终,为一备,备亦成也。”^{[1]78}认为燕乐亦无数,或间或合,尽欢而止也。《春秋》襄二十九年,吴季札来聘,请观于周乐。此国君之无算。又“升、歌、间、合无数也,取欢而已,其乐章亦然。”^{[1]381}“算,数也。爵行无次无数,唯意所劝,醉而止。”^{[1]380}“升歌间合无次数,唯意所乐。”^{[1]106}郑玄说算就是数,意思大致没错,因为行礼时饮酒是计数的确定的。算也就是射箭的算筹数。他认为享乐是正歌,燕时候的礼乐无算,所以叫无算乐,应该说与顾颉刚、何定生的理解也没有太大的区别。同样是《仪礼》资料,我们考察认为,射燕四礼其实都是分为三个阶段:第一阶段礼乐从升歌开始,是规定的,这是祭享;第二阶段是燕会,燕分为规定的和自由的两个阶段,其标志是旅酬,即普遍敬酒,这个敬酒就是无算爵,并不规定一定敬多少。其中还有一些无膳爵之类,就是不吃菜,干喝酒,这些都以爵为中心,等到卒爵(菜上齐了,规定的礼乐完成)以后就是无算爵,随之的礼乐就是无算乐,大家尽醉其酒,尽兴其乐;第三阶段是送行,要奏《陔》,也就是《陔夏》,一部表示终了,表示警示的作品。如果对奏《陔》视而不见,不仅将整个礼仪误读肢解,也失去了礼乐的法典性质,出礼入刑,不明此则为大错。

以卒酬、无算爵为无算乐的开始,《仪礼》中记载当有相应的根据。又其《乡射礼》说:

无算爵,使二人举觯,宾与大夫不兴。取奠觯,饮,卒觯不拜。执觯者受觯,遂实之宾觯,以之主人。大夫之觯长受,而错皆不拜,辩,卒受者兴,以旅在下者于西阶上。长受酬,酬者不拜,乃饮,卒觯以实之。受酬者不拜受,辩、旅皆不拜,执觯者皆与旅。卒受者以虚觯降奠于筐。执觯者洗升实觯,反奠于宾与大夫。无算乐,宾兴,乐正命奏陔,宾降及阶,陔作,宾出。众宾皆

出,主人送于门外,再拜。^{[1]63-64}

明日,宾朝服以拜赐于门外,主人不见,如宾服遂从之,拜辱于门外,乃退。主人释服,乃息司正,无介,不杀,使人速,迎于门外,不拜入,升不拜至。不拜洗,荐脯醢。无俎,宾酢主人。主人不崇酒,不拜众宾。既献,众宾一人举觯,遂无算爵,无司正,宾不与,征唯所欲,以告于乡先生君子可也。羞唯所有,乡乐唯欲,记大夫与,则公士为宾,使能不宿戒。^{[1]64-65}

乡射礼是州长春秋以礼会民,而射于州序之礼,也有贡士的任务。乡射礼举行要经宿,所以有明日之续。我们看第一天结束的时候,在旅酬、卒爵(觯)之后才有无算爵、无算乐,最后《陔》作,礼毕。我们看到乐正,就是主持和监督性质的乐官始终在,所以就整个礼仪而言,《仪礼》中的《大射》、《乡饮酒礼》、《乡射礼》、《燕礼》四礼,里面的任何一个部分都是礼乐,所以四礼应该分为享礼、燕礼、陔礼三个阶段,燕时又分为规定和无算两个部分。将四礼分为歌乐之说,是后人的理解,不符合事实。

还要指出,在燕乐中,爵是标志,而所谓无算乐命名的根据也是从无算爵来的。无算爵这个名字在《诗经》中的雅诗中就有了。大雅《既醉》说:

既醉以酒,既饱以德。君子万年,介尔景福。既醉以酒,尔殽既将。君子万年,介尔昭明。

昭明有融,高朗令终。令终有傲,公尸嘉告。其告维何,笾豆静嘉。朋友攸摄,摄以威仪。

威仪孔时,君子有孝子。孝子不匮,永锡尔类。其类维何,家室之壶。君子万年,永锡祚胤。

其胤维何,天被尔禄。君子万年,景明有仆。其仆维何,釐尔女士。釐尔女士,从以孙子。

郑玄笺说:“成王祭宗庙,旅酬下遍羣臣,至于无算爵,故云醉焉。乃见十伦之义,志意充满谓之饱德。”^{[1]129}这首诗显然是宾尸之礼,裕祭以后,成王答谢尸祝,大家可以尽兴。这是周代礼仪的一个传统。又大雅《行苇》说:“敦彼行苇,牛羊勿践履。方苞方体,维叶泥泥。戚戚兄弟,莫远具尔。或肆之筵,或授之几。肆筵设席,授几有缉御。或献或酢,洗爵奠斚。醢醢以荐,或燔或炙。嘉猷脾臄,或歌或咏。”^{[4]239}燕享时,在宴席上设爵,祭祀、燕享之后要畅饮而歌。将这些文字和《仪礼》比较,还是比较吻合的。所以《仪礼》所记录的方式主要还是依照周制,但名称显然是后人所为,合理的提法显然前面行礼时适用的应该叫正乐,后面的叫散乐,都是礼的组成部分,前者有规定,后者则随意发挥,尽兴为止。

西周的正歌主要是雅颂,因为周代的礼乐具有规定的和自由的二重组合特征,因此,根据礼乐征伐自天子出的原则,天子有权利修改现存的礼乐及其制度。其中与本文有关的就是将礼乐赏赐给诸侯,因为一种礼乐可以赏赐给好几个诸侯,所以,在现存的《诗经》中就有了很多同题作品。有的在在前朝为散乐,但后来的君王可以根据喜好规定为正乐,这样就有了雅诗和风诗的同题,而文字上出现一些差异,则是

(下转第57页)

比平安报到,花依次第折来”。友人姜夔作《石湖仙·寿石湖居士》词,上片写道:“松江烟浦,是千古三高,游衍佳处。须信石湖仙,似鸱夷翩然引去。浮云安在,我自爱绿香红舞。容与,看世界几度今古。”作品将范成大上接“三高”,看淡政治风云,享受山水之乐。范成大逝世后,石湖也成为后人咏史怀古的典型意象,例如“几曲蒹葭,一泓秋水,石湖烟霭茫茫”(顾彩《一萼红》)、“丞相祠湮,缙山冷月,玉笙吹杳”(徐媛《霜天晓角·石湖吊古》)等。以上诗例皆已表明,恬淡退隐的追求在苏州文化的进程中一脉相承,已经成为一种“集体无意识”,体现出空灵旷逸的共同精神气质。

四、真娘墓前映苍苔

苏州是一座多情的城市,在剑戈纷争的英雄时代,总能涂抹上几许女性的柔情,这就为姑苏咏史怀古词增添了缠绵的色彩。

吴越战争其中的一个关键人物,就是越女西施。她被送至吴地,得到吴王夫差宠幸,最终导致吴国灭亡;其后跟随范蠡泛舟五湖。姑苏怀古词中,对于西施的态度是复杂的,既不直接责难其红颜祸水,也不对她大加赞美,而是将其作为咏史怀古的一个背景或道具,抒发历史沧桑之感,因此她是一个相对暧昧模糊的歌咏对象。清人董元恺《玉女摇仙佩·吊馆娃宫》词中写道:“麋鹿游时,鸬鹚飞处,国破西施一笑。”吴国灭亡之际,西施这“一笑”之中,包含诸多难言的况味:欣慰、心酸、迷惘……当然也隐含着历史的无情与无奈。徐喈凤《桂枝香·姑苏怀古》词则超越一朝一代的兴亡,总结国家盛衰的经验教训,下片写道:“问昔日、吴宫美女。叹香消西馆,珠沉南浦。吴越兴亡,岂尽天公为主。

前吴更有后吴矣,剩台基、寒蟀相语。独怜秋月,年年似镜,照人今古。”彭桂《满宫花·登灵岩山,访馆娃宫故址》词也从吴越先后灭亡的命运,超越红颜祸水的陈见,揭示历史沧桑的共同规律:“山河恨,沧桑事。不独东吴西子。夫差勾践旧楼台,都有鸬鹚飞起。”美女西施的出现,为吴越争霸的惨痛历史融入了温柔旖旎的色泽。

苏州怀古词中又往往以对真娘墓的咏叹,表达无限叹惋、怜悯之情。真娘本为唐时吴地名妓,时人将她比拟为南朝苏小小,后投缳自尽,以死守身,葬于虎丘山剑池之西,行客题墓甚多。白居易《真娘墓》诗云:“真娘墓,虎丘道。不识真娘镜中面,唯见真娘墓头草。”清人董元恺模仿李贺《苏小小墓》形式,创作了《三字令·贞娘墓》词:

云悄悄,灯荧荧。雨冷冷。凭吊处,惜娉婷。烟为鬓,雾为鬟,归无形。幽篁碧,晚枫青。恨千龄。玉箫歌,寒蛩鸣。辛夷褪,芙蓉席,飞残萤。

作品通过凄冷意象的描摹,流露出对于青春生命消逝的同情之意,格调幽寂,意绪悲凉。吴文英《木兰花慢》词上片写道:“紫骝嘶冻草,晓云锁、岫眉颦。正蕙雪初消,松腰玉瘦,憔悴真真。轻藜渐穿险磴,步荒苔、犹认瘳花痕。千古兴亡旧恨,半丘残日孤云。”通过对真娘墓荒寂景象的刻画,寄托无限凄楚的情怀。王同祖《西江月》词则将真娘比作西汉和亲的王昭君,抒发感伤怜悯之意:“东风吹泪入重扃,为唤香魂教醒。”

综而言之,姑苏怀古词承载着苏州文明历程中的风风雨雨,包蕴着历史兴衰、沧桑巨变,折射着这座城市的文化传统和地域性格,为人们解读苏州提供了很好的素材,也为中国词学贡献出一束富含历史厚度和文化气质的艺术奇葩。

参考文献:

- [1]司马迁.伍子胥列传[M]//史记:卷六六.北京:中华书局,2000.
- [2]房玄龄等.晋书:卷九二[M].北京:中华书局,2000.
- [3]杨万里.石湖先生大资政范公文集序[M]//诚斋集:卷八二,《四部丛刊》本.

(责任编辑:王英志)

(上接第43页)

修订或者传唱的结果。所以,我们看到三礼以及先秦的古籍中有一些礼乐演奏的诗歌在今本《诗经》中不见,主要是由正歌转向了无算,而无算也有一些转化为正歌。孔子时代诗

书缺的也就是雅诗中的几首而已。春秋以后,礼崩乐坏,《诗经》编定,这些现象也就消失了。这是现存《诗经》定编前的形成变化的基本规律,也是解读先秦礼乐与诗歌的门径。

参考文献:

- [1]汉魏古注十三经.仪礼[M].郑玄注.北京:中华书局,1998.
- [2]何定生.定生论学集[M].台北:台北幼狮文化事业公司,1978.
- [3]顾颉刚.论诗经所录全为乐歌[M]//古史辨:第三册.上海:上海古籍出版社,1982.
- [4]孔颖达.毛诗正义[M]//十三经注疏.北京:中华书局,1980.

(责任编辑:王英志)