

欢迎按以下格式引用:殷满堂.以乐喻文与魏晋南北朝文论[J].长江大学学报(社会科学版),2021,44(2):62-65.

## 以乐喻文与魏晋南北朝文论

殷满堂

(长江大学 人文与新媒体学院,湖北 荆州 434023)

**摘要:**以乐喻文是魏晋南北朝时期文学理论批评中较常见的一种现象,这一现象主要有三种表现:其一,借音乐美学中的概念术语来喻文学;其二,用音乐的审美标准来比附文学的审美标准;其三,借乐理、乐术来喻文理、文术。中国文学理论批评中的以乐喻文现象,从表面上看反映了中国古代各种艺术理论之间的相互影响,但从深层来看则反映出儒家礼乐文化对中国文论的渗透。

**关键词:**魏晋南北朝;以乐喻文;文论;乐论;礼乐文化

**分类号:**I0-05 **文献标识码:**A **文章编号:**1673-1395(2021)02-0062-04

与西方文论重逻辑推理和理性分析不同的是,中国的文论家或批评家喜欢用形象化的譬喻来说,善于将丰富复杂的情感体验和抽象的思理转化为具体生动的形象。在这些譬喻中,有一种以乐喻文(以音乐来比附文学)的现象经常出现在中国文学理论批评之中,尤其是大量出现于被后人称之为文学自觉时代的魏晋南北朝时期。本文试图通过对魏晋南北朝时期以乐喻文现象的分析,来探讨中国古代文学、文论与古代音乐、乐论之间的关系。

### 一

当我们将视野扩展到整个古代艺术领域,就会发现,中国古代的诗与书、画、乐、舞等艺术形式有着千丝万缕的联系,存在着相互渗透与影响。因为在中国古人的观念中,诗乐舞合一,诗书画同源。这体现了中国古人关于艺术共性的基本认识。而其中作为古代艺术理论之一的乐论又早于中国古代文学理论,因此中国古代文论的概念、范畴、术语、话语言说方式等,自然受到了古代音乐理论的深刻影响。中国文论中以乐喻文的第一个重要表现,就是喜欢借音乐美学中的概念术语来喻文学。曹丕在探讨古代文论中的文气论时就以音乐作比:“文以气为主。气之清浊有体,不可力强而致。譬诸音乐,曲度虽均,节奏同检;至于引气不齐,巧拙有素,虽在父兄,不能

以移子弟。”(《典论·论文》)“气”本为中国古代哲学中的一个概念,其基本内涵大体包括了三个方面。一是指自然之元气,气是万物的本源,“凡物之精,此则为生。下生五穀,上为列星。流于天地之间,谓之鬼神;藏于胸中,谓之圣人。是故名‘气’”(《管子·内业》)。从五谷、列星到鬼神、圣人到万物无不是由“气”构成的。二是指人的生理之血气,“十二经脉,三百六十五络,其血气皆上于面而走空窍。其精阳气,上走于目而为睛。其别气走于耳而为听。其宗气上出于鼻而为臭。其浊气出于胃,走唇舌而为味”(《黄帝内经·灵枢·邪气藏府病形》)。三是指道德之义气,即孟子的浩然之气。曹丕文气说从理论来源来看,虽来自于古代哲学,但所论之气与前人有了本质的区别。《论文》中出现了三个“气”,从前后语境来看,三个“气”的意思是不同的,但彼此之间又是有联系的。“文以气为主”的“气”是指文章的气势声调。“气之清浊有体”的“气”乃作家的自然禀赋、个性气质等创作主体精神方面的因素。在曹丕看来,人们的自然禀气有清浊即刚柔之分,是先天具有的,后天无能为力的。“至于引气不齐,巧拙有素,虽在父兄,不能以移子弟”的“气”又不同于前面两个气,李善注引桓子《新论》:“惟人心之所独晓,父不能以禅子,兄不能以教弟也。”刘良注:“譬如萧管之类者,言用气吹之,各不同也。素,本也。言其巧妙者,虽

收稿日期:2020-12-26

作者简介:殷满堂(1968—),男,湖北天门人,副教授,主要从事中国古代文论研究。

父兄亲于子弟,亦不能教而移之也。”<sup>[1](P106)</sup>这里的“气”很显然是指音乐演奏中的运气行声。曹丕意在说明文气是由人气所决定的,人气又是天生的,不可遗传与转借的。“曹丕重在天才,故其所谓气虽然兼括文章的声调而言,但他谓文章的气势声调由于先天的才气及体气,所以重气而略于势。”<sup>[2](P169)</sup>人气是天生的,文学创作全靠天才,从这里可以看出曹丕是“天才创造说”的提出者。

那么曹丕谈文气为什么要以音乐作譬喻呢?主要有如下几个方面的原因。

首先,中国古代关于音乐与气的关系的探讨早于文与气的探讨。换句话说,曹丕的文气论是受到了音气论的影响。关于音乐与气的关系,早在《礼记·乐记》中就有论及:“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,四畅交于中而发于外,皆安其位而不相夺也。”气有血气、生气以及阴阳刚柔之气,这些都是先天的生理心理因素所决定的,音乐既然是表现情感的,那么就能从音乐的音色、节奏、调性、旋律的变化中,体察到人们的内心情感的变化。故“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”(《礼记·乐记》)。音乐,或为歌唱,或为吹奏,都与气有直接关系,正所谓“奸声逆气,正声顺气”。先秦时期关于气的解释以及乐与气关系的论述,对魏晋时期用“气”来说明人的个性特征有重要启发,因此先秦时期的乐气论无疑是魏晋时期文气论的先声。

曹丕论文气以音乐作比还有一个原因,那就是文气与音律的关系。在中国艺术史上,诗乐舞三位一体,其中音乐与文学的结合最早,而且彼此相互作用与影响,“古曰诗颂,皆被之金竹,故非调五音,无以谐会”(钟嵘《诗品》)。既然诗歌从乐舞中分离出来成为一种独立的文艺样式,那么诗歌的音乐性何以体现?南北朝时期的文学家们发现了四声,以文学上的音律取代了音乐上的音律,但是在曹丕那个时代,“不闻宫商之辨,四声之论”(钟嵘《诗品》),所以曹丕谈文气以音乐作比还有另一层意思,那就是涉及到文气与音律的关系。文气论“暗示文学上的音律,但那是最自然的,最不可捉摸的音律,不是有规律可循的音律。有规律可循的音律说的创造者是沈约”,曹丕的文气说其实暗含了“文气是最自然的

音律,音律是具体的文气”的观点。<sup>[2](P170)</sup>

## 二

中国文论中以乐喻文还有一个很突出的表现,就是喜欢用音乐的审美标准来比附文学的审美标准。晋代文论家陆机在借鉴当时音乐的审美标准的基础上,提出了文章的“应、和、悲、雅、艳”的审美标准:“或託言于短韵,对穷迹而孤兴。俯寂寞而无友,仰寥廓而莫承。譬偏弦之独张,含清唱而靡应。或寄辞于瘁音,徒靡言而弗华。混妍蚩而成体,累良质而为瑕。象下管之偏疾,故虽应而不和。或遗理以存异,徒寻虚以逐微。言寡情而鲜爱,辞浮漂而不归。犹弦么而徽急,故虽和而不悲。或奔放以谐合,务嘈囋而妖冶。徒悦目而偶俗,固高声而曲下。寤《防露》与《桑间》,又虽悲而不雅。或清虚以婉约,每除烦而去滥。阙大羹之遗味,同朱弦之清汜。虽一唱而三叹,固既雅而不艳。”(陆机《文赋》)

首先来看“应”。何谓“应”?清代学者方廷珪认为,“以下皆以音乐为喻。清唱,曲也。累句以成文,犹众弦之成曲。弦本能应曲,今短韵孤起,譬偏弦之独张,无高下往复之致,不与曲应也。”<sup>[3](P185)</sup>“应”最初是一个音乐美学概念,“应,在音乐上是指相同的声音、曲调间的相互呼应而构成的一种音乐美。……陆机在这里是借音乐为喻,来强调文学作品在内容或文辞上都应当互相配合呼应,反对单调贫乏,而具有六朝人所提倡的‘丰赡’之美”<sup>[3](P208)</sup>。

其次看“和”。“和”作为一个美学概念,指差别或对立间的平衡统一,最早也是用于音乐批评的。《国语·郑语》:“夫和实生物,同则不继。以他平他谓之,故能丰长而物归之;若以同裨同,尽乃弃矣。故先王以土与金木水火杂,以成百物。是以和五味以调口,刚四支以卫体,和六律以聪耳,正七体以役心,平八索以成人,建九纪以立纯德,合十数以训百体。”“声一无听,物一无文。”声音只有一种声调就组织不成和美的音乐,物体只有一种颜色就形不成美丽绚丽的色彩,美的和谐在于协调对立的两极:“清浊,小大,短长,疾徐,哀乐,刚柔,迟速,高下,出入,周疏,以相济也。”(《左传·昭公二十年》)陆机借用这一音乐美学术语来论文。何谓“和”?李善注:“言其音既瘁,其言徒靡,类乎下管,其声偏疾。升歌与之间奏,虽复相应,而不和谐。”<sup>[3](P191)</sup>“应而不和”,指堂上升歌与堂下吹管虽然相应但由于不能协调配合,而破坏了美好的音乐。用以比喻文章中的各种因素不能有机和谐地统一在一起。陆机《文赋》中是

以音乐中的和之美,来比喻文章中的和之美的。

再次看“悲”。汉魏六朝时期,在音乐演奏与欣赏中,人们有一种以悲为美的审美取向。钱钟书先生以汉魏六朝的音乐理论加以说明:“按奏乐以生悲为善音,听乐以能悲为知音,汉魏六朝,风尚如斯。”<sup>[4](P1506)</sup>这样一种审美取向,也深深地影响到了那个时代的文学家。陆机无疑也受此时代风尚的影响,因此他以音乐为喻提出了“悲”的审美标准。弦么徽急,以琴喻也。《说文》曰:“么,小也。”“亦由弦小而调急,虽声和谐则躁烈而不悲也。岂如缓调静雅而悲声可闻也。”<sup>[3](P196)</sup>“虽和不悲”用于文学批评,则是指文章缺乏思想内容和真情实感,因而不能感人的毛病。

再看“雅”。春秋战国时期,“雅”作为一个术语是用来评论音乐的,自孔子“放郑声”和“恶郑声之乱雅乐”后,“雅”变成了一种审美规范并被广泛用于后世的音乐理论批评中。阮籍就说:“正乐遂废,郑声大兴,雅颂之诗不讲,而妖淫之曲是寻。……夫雅乐周通则万物和。”(阮籍《乐论》)把雅乐尊奉为调解万物,通向中和之美的的重要途径。那么,何谓“雅”?东汉郑玄《周礼注》:“雅,正也,言今之正者,以为后世法。”雅就是正的意思,拿音乐来说,雅乐是指合于古乐的正声,是一种高雅清逸不同凡俗的音乐。陆机《文赋》将音乐上的“雅”乐与《防露》《桑间》这些“偶俗”“曲下”的音乐相对。“嘈囋,浮艳声。或有奔驰放纵其思以求和合,务成嘈囋之声以为美丽悦目偶俗而已,此声之虽高而曲下者。乃觉《防露》之雅乐,桑间濮上亡国之音,虽悲而不雅也。谓为文不可苟徒悦目偶俗而已,须穷妙理者也。”<sup>[3](P203)</sup>由此可见,陆机所谓的“雅”,是用来指那些语言典雅、中正、含蓄、空灵,不直露浅俗的文学作品的。

最后来看“艳”。陆机在批评雅而不艳的文病时用到了这一比喻:“阙大羹之遗味,同朱弦之清泛。”这两句话出于《礼记·乐记》:“清庙之瑟,朱弦而疏越,一倡而三叹,有遗音者矣。大飨之礼,尚玄酒而俎腥鱼,大羹不和,有遗味者矣。”郑玄曰:“朱弦,练朱弦也,练则声浊。越,瑟底孔;画疏之,使声迟。唱,发歌句者。三叹,三人从而叹之。大羹,肉湍不调以盐菜也。遗,犹余也。”“清汎犹清淡。此处以清虚婉约之文,比之太羹,而缺少羹之余味;比之朱弦,而其音过于清淡。……《方言》二:‘艳,美也。’此两言此种文章,虽和之者众,但其格调高雅而缺少声色之美丽。”<sup>[3](P205)</sup>“艳”的本义是指女性的容色之美,《左传·桓公元年》:“宋华父督见孔父之妻于路,

目逆而送之,曰:‘美而艳。’”杜预曰:“色美曰艳。”孔颖达曰:“美者,言其形貌美;艳者,言其颜色好。”(《十三经注疏》)但“艳”作为一个文艺美学术语出现,则是自“文的自觉”的魏晋以来才有的事。曹丕《典论·论文》中提出了一个与“艳”同义的概念“丽”,他说“诗赋欲丽”。而将“艳”作为音乐美学范畴和理论主张提出,当属陆机。陆机进而将“艳”作为一个文艺美学概念用以论文,这与六朝时期的文学家们追求文辞美艳的时代风尚有关系。刘勰在《文心雕龙·通变》中直接用以评论文学作品:“商周丽而雅,楚汉侈而艳。”

由是观之,陆机“应、和、悲、雅、艳”的文学审美标准,均来自于音乐的审美标准。这些审美标准中,有些是古已有之,如应、和、雅,有些则反映了特定时代(魏晋南北朝时期)的审美风尚,如悲、艳。

### 三

中国文论中以乐喻文的另外一个表现,就是借乐理、乐术来喻文理、文术,陆机的《文赋》有一段关于文术即文学创作规律的文字:“若夫丰约之裁,俯仰之形。因宜适变,曲有微情。或言拙而喻巧,或理朴而辞轻。或袭故而弥新,或沿浊而更清。或览之而必察,或研之而后精。譬犹舞者赴节以投袂,歌者应弦而遣声。是盖轮扁所不得言,故亦非华说之所能精。”他认为,文章的写作技巧以及容易产生的毛病,虽然可以进行很多具体地分析,但是文章写作变化多端,方法是无法穷尽的,作家在写作过程中要做到“因宜适变”,“文人妙理,譬如善舞者趁节举袖,善歌者与弦相应遣合,其声如一也”<sup>[3](P216)</sup>。陆机认为,写作中的这种奥妙不是轮扁能说得出来的,也就是说很多文理、文术是无法用语言完全表达出来的。

刘勰也喜欢用音乐的演奏的方法来比附文学的创作方法。他常用“调钟”“张琴”来作为写作的代名词。《总术》中云:“凡精虑造文,各竞新丽,多欲练辞,莫肯研术。落落之玉,或乱乎石;碌碌之石,时似乎玉。精者要约,匮者亦鲜;博者该赡,芜者亦繁;辩者昭晰,浅者亦露;奥者复隐,诡者亦典。或义华而声悴,或理拙而文泽。知夫调钟未易,张琴实难。伶人告和,不必尽窅枵枵之中;动用挥扇,何必穷初终之韵?魏文比篇章于音乐,盖有征矣。”刘勰批评当时的人写文章“多欲练辞,莫肯研术”,因而往往会混淆玉石,错把贫乏当作精炼,繁芜当作丰富,浅露当作明晰,怪异当作深刻。他以音乐为例说明文理文术的重要性,音乐的根本,在于调式与音准,即“调钟



未易,张琴实难”,只要把握了这一根本,无论演奏片段或整曲,都容易收到较好的演奏效果。写作的道理亦是如此,掌握了创作的规律与方法来写作,则有如“善奕之无穷”。刘勰以音乐作比是为了说明“文场笔苑,有术有门”,“乘一总万,举要治繁”的写作道理,形象生动,让人容易理解。从上面的分析可知,刘勰以乐喻文的一个重要原因就是,他发现了乐与文有一个共通的地方,那就是都讲究法度规矩。

文学与音乐虽然属于两种不同的艺术,但它们有着诸多相似与一致的方面,比如它们都表现出对节奏感与韵律感的重视,都表现出对声音的和谐之美的共同追求。正因为如此,古代的文论家们喜欢用乐工演奏的音乐之美,来喻文章写作中的音韵之美。为文讲声律,始于魏晋南北朝时期,陆机有“暨音声之迭代,若五色之相宣”的说法,又以音乐作比,“或藻思绮合,清丽千眠。炳若缃绣,凄若繁弦”。五臣注曰:“五色备曰缃。音韵合和故若繁弦之声。”徐复观先生认为:“陆氏殆泛用以形容音节之盛。此句就文章之声而言。”<sup>[3](P162~163)</sup> 陆机以繁弦代指音乐,又用音乐的凄婉动人之声比喻文章的音韵合和之美。如果说陆机谈论的是文与乐的相同点的话,而刘勰则看到了文章的声律与音乐的乐律之间存在的差异:“今操琴不调,必知改张;摘文乖张,而不识所调。响在彼弦,乃得克谐;声萌我心,更失和律,其故何哉?良由外听易为察,而内听难为聪也。故外听之易,弦以手定;内听之难,声与心纷;可以数求,难以辞逐。”(《文心雕龙·声律》)他认为乐律的不和谐,可以通过弹奏者调整琴弦使人声与琴声达到和谐,而作文之时声律不和谐,就没有那么容易了,因为乐音属“外听”,可以通过琴弦来表现,而文章的声律属内听,发乎情,得于心,故难以把握。

魏晋时期的文论家论文时还喜欢以乐器为喻,如陆机《文赋》中有“恒遗恨以终篇,岂怀盈而自足。惧蒙尘於叩缶,顾取笑乎鸣玉”之句,意思是说写成文章后总是充满遗憾,哪能踌躇满志而自感骄傲!我怕自己的文章就像那落满灰尘的缶无人叩击,只是被音响清越的鸣玉取笑。缶是古代一种瓦质的打击乐器。玉,谓玉磬。清代的学者方廷珪解释为:“缶,瓦器,本不善鸣,更蒙之以尘,声愈不扬,所谓自觉形秽也。顾,自顾。叩缶,喻己文之丑。鸣玉,喻人文之美。言自顾其文,知必取笑于人。”<sup>[3](P236)</sup> 刘勰论声律也喜欢以乐器为喻,如他在谈到自然音律

与人工音律之间的差别时指出:“若夫宫商大和,譬诸吹簫;翻回取均,颇似调瑟。瑟资移柱,故有时而乖贰;簫含定管,故无往而不壹。”(《文心雕龙·声律》)黄侃认为:“案此谓能自然合节与不能自然合节者之分。”<sup>[5](P117)</sup> 簫是一种似笛的管乐器,簫的管、孔有定,因此任意吹奏都是和谐的。瑟是似琴的弦乐器,一般是25弦,弦各一柱。调和瑟音须要移动弦柱,所以常常会出现不协调的情形。刘勰以吹簫比喻陈思、潘岳之文,因其音律自然天成;以调瑟比喻陆机、左思之文,因其音律有较强的人工痕迹;称陈思、潘岳之文为“宫商大和”,“无往而不一”;称陆机、左思之文乃“翻回取均”,“有时而乖贰”,明显带有推崇自然和谐的声律和贬抑人工声律的倾向。《文心雕龙》中除了运用乐器之喻,有时还以乐工为喻,《知音》曰:“凡操千曲而后晓声,观千剑而后识器。故圆照之象,务先博观。”在刘勰看来,只有练习过千支乐曲的人才真正懂得音乐,同理,要想成为一个优秀的写作者和鉴赏者,必须首先要“博观”,即广泛地阅读前人的作品,博采众长,做到由博至专。

魏晋时期还有以乐曲为喻的,陆机《文赋》说:“石韞玉而山辉,水怀珠而川媚。彼榛桔之勿翦,亦蒙荣於集翠。缀《下里》于《白雪》,吾亦济夫所伟。”陆机以“《下里》,喻常调也。《白雪》,喻佳句也”,整句的意思是说:“言以此庸音而偶彼嘉句,譬以《下里》鄙曲,缀于《白雪》之高唱,吾虽知美恶不伦,然且以益夫所伟也。”<sup>[3](P175)</sup> 陆机意在说明文学创作中常调亦不可废,它可以使佳句奇伟,就像石中包孕美玉能使山峦生辉,水中蕴含着明珠使得江河增丽,榛桔之类的恶木勿须剪去,因为有美丽的翠鸟栖集也会增色添光一样。

综上所述,中国文学理论批评中的以乐喻文现象,从表面上看反映了中国古代各种艺术理论之间的相互影响,但从深层来看则反映出儒家礼乐文化对中国文论的渗透。

#### 参考文献:

- [1]李壮鹰.中国古代文论选注[M].北京:高等教育出版社,2008.
- [2]罗根泽.中国文学批评史[M].上海:上海书店出版社,2003.
- [3]张少康.文赋集释[M].北京:人民文学出版社,2002.
- [4]钱钟书.管锥编(三)[M].北京:三联书店,2008.
- [5]黄侃.文心雕龙札记[M].北京:中国人民大学出版社,2004.

特约编辑 赵家晨

责任编辑 韩玺吾 E-mail:shekeban@163.com