

「鄭聲淫」在經學上的糾葛及其音樂問題

李 時 銘*

摘 要

孔子所說的「鄭聲淫」歷來有三種主要的解釋：一是鄭國的詩歌（特指《詩經·鄭風》）多描寫男女之情，是淫邪的；一是鄭國的音樂內容是淫邪的；一是鄭國的音樂是淫過的。這些解釋影響到孔子和《詩經》關係的認知，也影響到「詩序」是否傳自孔子的爭議。本文透過文獻的分析與音樂問題的解說，認為「鄭聲」是鄭國的地方音樂，也是俗樂的一個代表，其音樂形式表現得較為靡麗多變，不似雅樂的樸質莊嚴；並且進一步論證俗樂經過採集，並使之雅化而作為雅樂的一種，相對地，雅樂亦可以經過繁化而成為俗樂，二者有互相因襲沿變的關係，有相當的同質性，或說是一種音樂的兩般面貌；其中俗樂更加能迎合當時人的喜好，然而它似是而非的性質適足以淆亂時人對雅樂的認知，甚至有取而代之的傾向，所以孔子才會「惡鄭聲之亂雅樂」。

關鍵詞：鄭聲淫、鄭聲、詩序、音樂、正樂

* 逢甲大學中國文學系專任副教授，國立政治大學文學博士。

前言

在中國歷史上，「鄭聲」是相對於雅樂的一個具有負面價值意義的概念，雅樂的「雅」，一向被訓解為「正」¹，雅樂即是正樂；而「鄭聲」則是偏離正道的「淫邪之樂」。至於鄭聲之所以成為貶義，則緣於它的「淫」。

根據文獻記載，最早提出「鄭聲淫」的是孔子，《論語·衛靈公篇》記顏淵問為邦（如何治理國家），孔子回答說：「行夏之時，乘殷之輅，服周之冕，樂則〈韶〉〈武〉。放鄭聲，遠佞人：鄭聲淫，佞人殆。」²依舊注，夏時、殷輅、周冕與〈韶〉〈武〉，都具有樸質的特徵，是故鄭聲之「淫」，應該是樸質的反義，未必就指淫邪。

班固在《白虎通·禮樂》篇中首先提出邪僻之說：「孔子曰『鄭聲淫』何？鄭國土地民人山居谷浴，男女錯雜，為鄭聲以相誘悅懌，故邪僻，聲皆淫色之聲也。」³稍後的許慎《五經異義》也作如是解：「今《論》說鄭國之為俗，有溱洧之水，男女聚會，謳歌相感，故云『鄭聲淫』。《左傳》說煩手淫聲謂之鄭聲者，言煩手躑躅之聲，使淫過矣。」⁴

班固與許慎之說，應是指鄭國的音樂而言，但是音樂的「淫」，畢竟不是那麼容易理解，為了具體說明「鄭聲」的淫邪，就將鄭聲過渡到《詩經》的〈鄭風〉了，許慎最先提出這個概念，他指稱「鄭詩二十一篇，說婦人者十九矣，故鄭聲淫矣。」⁵這種解釋，影響及後世許多學者對《論語》及《詩經》的解說。就文義而論，「鄭聲」若等同「鄭風」，則〈鄭風〉之詩未盡淫邪，且又有悖孔子刪詩之旨；「鄭聲」若非「鄭風」，則「鄭聲淫」羌無所歸。實則「鄭聲」應為鄭國音樂之音調，所謂「淫」亦當從音樂上來理解。

¹ 例如《毛詩·小雅·鼓鍾》：「以雅以南」鄭《箋》：「雅，正也」（阮刻《十三經注疏》本《毛詩正義》卷十^三之^二，頁2B）；《風俗通義·聲音·琴》：「（雅琴）雅之為言正也」（王利器《風俗通義校注》本頁293）；《荀子·儒效篇》「小雅之所以為小雅者」楊《注》：「雅，正也」（王先謙《荀子集解》本卷^四頁14A）；《荀子·王制篇》：「使夷俗邪音不敢亂雅」楊《注》：「雅，正聲也」（同上卷五頁14B）；《白虎通·禮樂》：「樂尚雅何？雅者，古正也。」（《皇清經解續編》本卷^一六七，頁10A）。又〈詩序〉稱「言天下之事，形四方之風謂之雅，雅者正也，言王政之所由興廢也」，此處以「正」假為「政」（《毛詩正義》卷^一之^一，頁15）。

² 阮刻《十三經注疏》本卷十五，頁4B。

³ 《皇清經解續編》本卷^一六七，頁10A，漢京文化公司重編影印本。

⁴ 《禮記正義》引，阮刻《十三經注疏》本卷^三七頁7B。

⁵ 《禮記正義》引，見卷^三七頁7B。至於鄭詩之說婦人者，《禮記正義》云：「案鄭詩說婦人者唯九篇，《異義》云十九篇者誤矣。」（同上）

第一節 「鄭聲淫」與《詩經》學的漢宋之爭

一、詩言志的傳統與詩序依違之議

《詩》學建立於西漢，以齊、魯、韓、毛四家最著，其後齊詩亡於魏，魯詩亡於西晉，韓詩雖至隋代猶存，但卻無傳授者⁶，終於在南北宋之間亦散亡⁷，僅存《韓詩外傳》。

漢代《詩經》的傳本，在文字上並無太大的異同，其中部分是傳鈔的誤字、異體字，大多數則是因為口傳筆錄而產生的異文，亦即假借字，陳喬樞〈詩經四家異文考自敘〉云：「四家之詩，其始口相傳授，受之者非一邦之人，人各用其鄉音，故有同言而異字、同字而異音者。」⁸這是很合理的推測。我們從陳喬樞《詩經四家異文考》和李富孫《詩經異文釋》⁹錄自諸書所引的異文，很容易理解這個現象；1977年八月，安徽北部阜陽雙古堆一號漢墓出土《詩經》簡片一百七十餘條，包括〈國風〉六十五首（各首殘存字數不一，有些僅存篇名）、〈小雅〉四首殘句¹⁰，該墓墓主為西漢開國功臣夏侯嬰之子，卒於漢文帝十五年，因此推斷其中出土文物下限不晚於此年¹¹，這個傳本與今本《毛詩》間的異文約有百餘字，與今存三家詩亦有出入，故而可以視為漢初《詩經》的另一個傳本。¹²其中文字的不同，仍以通假字、正俗字、異體字占大多數¹³，意義可能不同的異文僅約十餘字¹⁴。如是看來，漢代說《詩》義多歧異，主要並不是因為文字的異同。

《詩經》中的國風，大多數原為民間樂歌，這是學界普遍認可的看法，這些

⁶ 見《隋書·經籍志》。

⁷ 見《四庫全書總目》卷十六《韓詩外傳》提要頁45B，又《三家詩拾遺》（范家相撰）提要云：「宋修《太平御覽》多引韓詩，《崇文總目》亦著錄，劉安世、晁說之尚時時述其遺說，而南渡儒者不復論及，知亡於政和建炎間也。」（卷十六頁40A），藝文印書館影印清刊本。

⁸ 《詩經四家異文考》卷一，《續修四庫全書》影印道光刊本，《皇清經解續編》卷一〇七一～一〇七五刊有此書，然未錄〈自敘〉。

⁹ 《皇清經解續編》卷五四五～五六〇。

¹⁰ 見胡平生、韓自強〈阜陽漢簡《詩經》釋文〉，《阜陽漢簡《詩經》研究》頁1，上海古籍出版社，1988年5月一版。

¹¹ 胡平生《阜陽漢簡《詩經》研究·前言》頁1。

¹² 胡平生〈阜陽漢簡《詩經》異文初探〉，《阜陽漢簡《詩經》研究》頁36。

¹³ 參看見胡平生、韓自強〈阜陽漢簡《詩經》簡論〉，《阜陽漢簡《詩經》研究》頁23～31。

¹⁴ 根據胡平生、韓自強〈阜陽漢簡《詩經》簡論〉所列的異文有十八句二十四字，但其中仍有若干通假字如「由（攬）」「寐（未）」「寤（吾）」「阻（沮）」「德（直）」「宜（我）」「殷（印）」等，作者並未區別，參《阜陽漢簡《詩經》研究》頁25。而其中如〈召南·殷其雷〉，阜陽本作「印其離」，離訓為離別意，與詩意較近，是屬於較有意義的異文（同前書頁25）。

民間歌謠，經過哀集（「獻詩」或「採詩」），在音樂上作了若干改造，而後為朝廷享祭、燕飲所用，孔子並以為教學的重要材料。由於詩歌語言含蓄、模糊而具彈性的特質，在不同的場合裡，一首詩所表達的含意可能因情境而異，《左傳》中記載的「賦詩斷章」最足以反映這種現象。¹⁵「賦詩斷章」的目的，便是透過對詩義的歧解，模稜地表達不宜或不易用語言直抒的思想，也就是中國自先秦以來一直強調的「詩言志」的傳統。「詩言志」一語出自《尚書·堯典》，《左傳·襄公二十七年》記載趙孟（即趙文子、趙武）請鄭國大夫子展、伯有、子西、子產等等七人賦詩，「以觀七子之志」，之後他對叔向評論七子之賦詩，也提到了「詩以言志」¹⁶。《漢書·藝文志·詩賦略序》所稱「古者諸侯卿大夫交接鄰國，以微言相感，當揖讓之時，必稱詩以喻其志，蓋以別賢不肖而觀盛衰焉」¹⁷，也說明了在外交場合賦詩明志的重要性。因此，每一首詩就有「作詩之旨」與「用詩之旨」的分別，二者有時是接近的，更多的場合是較多歧異的。

例如《左傳·文公十三年》載鄭伯會公于棗，鄭伯為了請魯文公向晉國緩頰，由鄭子家與賦〈小雅·鴻雁〉含蓄地表達請託的意思，魯季文子則賦〈四月〉予以婉拒；子家再賦〈鄘風·載馳〉之四章懇求，季文子拗不過，終於賦〈小雅·采芣〉之四章，算是答應了。原本這些詩並不具有請託往復的意思，但兩國大夫卻巧妙地運用詩歌語言的含蓄與彈性，作為外交辭令，逐步試探以避免開門見山的尷尬。這便是「賦詩斷章」的一個典型事例。

這種用詩的隨機性，加上孔子強調詩可以「興觀群怨」（《論語·陽貨篇》），突出了詩在政治上、道德修養上的作用，更使得詩的解釋愈加複雜化。

外交場合的賦詩言志便是這種作用之一，孔子曾說：「誦詩三百，授之以政，不達；使於四方，不能專對。雖多，亦奚以為？」¹⁸主要便是指此。這時的「賦詩斷章」可以與詩人之旨大異其趣，甚至聽的人也會與賦詩的人有不同的理解。例如《左傳·襄公二十七年》伯有（良霄）賦〈鶉之賁賁〉，根據杜預《注》，他是取義於「人之無良，我以為兄，我以為君」¹⁹，在國君宴客的場合如是訴怨，使得作為客人的趙孟表示同意與反對均非所宜。於是趙文子故意曲解伯有之意，他說：「床第之言不踰闔，況在野乎？非使人之所得聞也。」用當時一般對這首詩「刺淫亂」的解說，以避免為客的尷尬。竹添光鴻點出了他的用心：「伯有愬己忿怨²⁰，欲使文子匡正其君大夫之不良也，非愬君淫亂也；文子以為床第之言

¹⁵ 《左傳·襄公二十八年》：「（盧蒲癸曰）賦詩斷章，余取所求焉。」

¹⁶ 阮刻《十三經注疏》本卷三八頁 12B~14A，又關於「詩言志」的問題，朱自清〈詩言志辨〉析論甚詳，可以參看，該書歷來印本頗多，以《朱自清古典文學專集》所收較佳，源流出版社民七一年影印（改名《朱自清古典文學論文集》）。

¹⁷ 王先謙《漢書補注》本卷三〇頁 58A，藝文印書館影印光緒二十六年長沙王氏校刊本。

¹⁸ 《論語·子路篇》，阮刻《十三經注疏》本，卷十三頁 3B~4A。

¹⁹ 阮刻《十三經注疏》本卷三八頁 12B，案此詩見於〈鄘風〉，今本《毛詩》作「鶉之奔奔」。

²⁰ 忿怨事見襄公十三年。

者，爲不解而避其大妄也。」²¹這個例子顯示了用詩之旨的彈性與多變。

《論語》中記載孔子的弟子和他兩次引詩論事，也都有類似的情況：

子貢曰：「貧而無諂，富而無驕，何如？」子曰：「可也，未若貧而樂，

富而好禮者也。」子貢曰：「《詩》云：『如切如磋。如琢如磨。』其

斯之謂與？」子曰：「賜也，始可與言詩已矣，告諸往而知來者。」²²

子夏問曰：「『巧笑倩兮，美目盼兮，素以為絢兮』，何謂也？」子曰：

「繪事後素。」曰：「禮後乎？」子曰：「起予者商也，始可與言詩已

矣。」²³

〈學而篇〉中子貢引〈衛風·淇奧〉首章兩句，原詩是讚美男子能像工匠治骨角玉石般的精益求精；「貧而樂，富而好禮」較諸「貧而無諂，富而無驕」要更難能可貴，所以孔子稱許子貢能夠舉一反三，這與原詩詩旨尚屬相近。《荀子·大略篇》也引這兩句，謂：「人之於文學也，猶玉之於琢磨也。」²⁴到了《禮記·大學》，便記載了曾子引整章詩，而且引申出更具體的修養進學方法：「如切如磋者，道學也；如琢如磨者，自脩也；瑟兮僾兮者，恂慄也；赫兮喧兮者，威儀也；有斐君子，終不可諠兮者，道盛德至善，民之不能忘也。」²⁵此外，《說苑·建本篇》也引以說治學。²⁶

至於〈八佾篇〉中子夏所引前兩句爲〈衛風·碩人〉文，「素以為絢兮」不見於今本《毛詩》，王先謙據《列女傳》所述，以爲是《魯詩》文²⁷。原詩是稱

²¹ 《左傳會箋》卷十八頁38，鳳凰出版社民63年10月影印初版。

²² 〈學而篇〉，卷一頁8B。

²³ 〈八佾篇〉，卷三頁4B~5A。

²⁴ 王先謙《荀子集解》卷十九頁15A，光緒辛卯刊本，藝文印書館影印。《荀子》引詩說理也常有別解，如〈解蔽篇〉引〈周南·卷耳〉：「采采卷耳，不盈頃筐，嗟我懷人，寘彼周行」，以說「心」必須虛以待物，能有所揀擇，且專一不貳：「頃筐易滿也，卷耳易得也，然而不可以貳周行。」（同上卷十五頁九A）

²⁵ 阮刻《十三經注疏》本卷六十頁2。

²⁶ 參看陳奐《詩毛氏傳疏》卷五頁1B，道光二十七年刊本，學生書局民57年9月影印初版。

²⁷ 見《詩三家義集疏》，卷三下頁12B~13A，世界書局影印舊刊本，民46年2月初版。

美女子之麗質姣好，再加以華彩之飾²⁸，孔子用繪畫作譬喻（先具有素潔的質地而後才能彩繪），子夏卻引申出「禮」應該在某些特質具備後才有可能養成的結論。這種思考線索就未免繞得太遠了。

從行人的賦詩見志，到孔子與弟子的譬喻引申，以至於後來諸子的引詩說理，可以看出詩之用，其實與詩人之旨常顯得南轅北轍。由於說詩解詩的彈性，使得詩無論是作或用，都成了極好的表達工具，所以《荀子·解蔽篇》云：「善為詩者不說。」²⁹也正因為如此，造成了「詩無達詁」³⁰的現象，故有時用之者不免流於隱諱，而聞之者亦難逃於附會穿鑿之譏。是以孟子提出了「以意逆志」的原則，他在答覆咸丘蒙如何理解詩義時謂：「說詩者，不以文害辭，不以辭害志，以意逆志，是為得之。」³¹儘管如此，後世說詩者仍然有極大的發揮空間，這也是歷來《詩經》學之所以聚訟紛紜的主因。

漢代《詩經》學與其他經學一般，都是以傳承孔子為主軸，無論是各時期的主流或旁枝衍義（如讖緯），無論是師法井然的今文經學或是號稱典籍可據的古文家，都以上紹孔子為勝計，但自孔子之後，儒分為八，韓非子就曾慨歎孔子不復生，誰來定其誠？³²兩漢之時，這種現象可以說是「於今為烈」了。

由於「祿利之路」³³使然，學者多致力於深文敷衍以爭勝，終至「碎義逃難，便辭巧說」³⁴，反映在《詩》學上最具體的便是詩序。雖然詩序僅有毛氏流傳至今，但據魏源《詩古微》所考，今文三家皆有序，³⁵而四家之說，頗有異同。因為詩人之意是一回事，而孔子用詩來教導什麼又是一回事，至於漢儒認為孔子想些什麼，更是另外一回事了。

從詩序衍生出來的還有詩譜。鄭玄除了為毛《傳》作箋外，並以毛序為本，依據《春秋》世次和《史記》年表，將《詩經》各篇依時代序列，架構成一完整的體系，著成《詩譜》二卷，一方面凸顯了《詩經》在政治與人倫教化上的意義，

²⁸從朱熹說，見《四書章句集注》卷二頁 63，《新編諸子集成》本，中華書局 1996 年 9 月一版五刷。

²⁹卷十九頁 14A。

³⁰董仲舒首先提出這個論點，《春秋繁露·精華》云：「所聞詩無達詁，易無達占，《春秋》無達辭。從變從義，而一以奉人（盧文弨校謂『人』當作『天』）。」（蘇興《春秋繁露義證》本卷三頁 20B，宣統庚戌刊本，河洛圖書出版社影印）原是因為《春秋》辭例連類而及的，後來被用為解釋說詩多義的現象，如《四庫全書總目·虞東學詩》提要云：「諸經之中，惟《詩》文義易明，亦惟《詩》辨爭最甚。蓋詩無達詁，各隨所主之門戶，均有一說之可通也。」（卷十六頁 44B~45A，）

³¹〈萬章篇〉上，阮刻《十三經注疏》本卷九上頁 10A。

³²《韓非子·顯學篇》云：「故孔、墨之後，儒分為八，墨離為三，取舍相反不同，而皆自謂真孔、墨，孔、墨不可復生，將誰使定世之學乎？孔子、墨子俱道堯、舜，而取舍不同，皆自謂真堯、舜，堯、舜不復生，將誰使定儒、墨之誠乎？」（陳奇猷《韓非子集釋》本，頁 1080，河洛圖書出版社，民 63 年 3 月台影印一版。）

³³班固語，見《漢書·儒林傳贊》。

³⁴見《漢書·藝文志》。

一方面證成了所謂風雅正變之說。鄭氏〈詩譜序〉說：「欲知源流清濁之所處，則循其上下而省之；欲知風化芳臭氣澤之所及，則旁行而觀之，此詩之大綱也。」³⁶很顯然的有以詩為史、以史證詩的用心。³⁷雖然鄭氏《詩譜》頗多穿鑿，所次時世亦不可盡信，但它卻鞏固了《毛詩》傳自聖人的基礎，也護衛了《毛詩》序。

因為孟子曾說過：「王者之釋熄而詩亡，詩亡然後《春秋》作。」³⁸《春秋》是孔子刪訂的魯史，而且是一部寓褒貶於筆削、使亂臣賊子懼的斷案，是孔子自稱知我罪我³⁹、最足以體現其政治思想的一部書，依孟子的語氣，能夠反映政治現實、針砭時事，使王者「知得失、自考正」⁴⁰的莫過於詩，但東遷以後，因為王釋熄，不再有適人徇於路以采詩，而諸侯不朝覲，天子不巡守，⁴¹是以從前使王者得以觀民風的詩不復得見，因此孔子作《春秋》以繼之，於是以史筆替代諷諭，在孟子眼中，《詩經》是一部政治書，是攸關列國風化良窳的史書。鄭玄在這種前提下根據毛《詩》說編成《詩譜》，他的用心是很明顯的。而自漢代以降，經學為政治服務也是無庸置疑的事，因此毛《詩》以深得聖人之旨的優勢獨傳，縱然有人或不免懷疑詩序與詩之偶有扞格，也不敢公然撻其鋒。

中國人好古成性，連孔子都自稱：「述而不作，信而好古。」（《論語·述而》）《淮南子·脩務》篇指出：「世俗之人，多尊古而賤今，故為道者，必託之於神農黃帝，而後能入說；亂世闇主，高遠其所從來，因而貴之，為學者蔽於論而尊

³⁵ 《詩古微·齊魯韓毛異同論上》，《皇清經解續編》本卷一二九二頁 1~2。

³⁶ 阮刻《十三經注疏》本《毛詩正義》卷前頁 7A。

³⁷ 鄭玄《詩譜》已佚，孔穎達《毛詩正義》錄有十六則，另外《正義》、《經典釋文》引有數則（見胡元儀《毛詩譜》附錄及所輯逸文，《皇清經解續編》卷一四二六）；歐陽修曾得其殘卷，為作《詩譜補亡》一卷（附刊於《毛詩本義》，有《通志堂經解》本、《四部叢刊廣編》影滂喜齋藏宋刊本），但分合複沓無當，而各譜獨立，亦有乖鄭氏「上下循省、旁行而觀」之旨；清初馬驢尋繹鄭玄之說，為之補足，應較接近原貌，所補「鄭氏詩譜」載於《釋史》卷一五六。（說見拙著《馬驢之生平與學術》頁 108~112，政大中文所 73 博士論文）；其後胡元儀《毛詩譜》大抵不出乎是，而丁晏《詩譜攷正》則愈見詳密（《皇清經解續編》卷八四六）。

³⁸ 《孟子·離婁篇》下，阮刻《十三經注疏》本卷八上頁 12A。

³⁹ 《孟子·滕文公篇》下孟子述孔子之言。

⁴⁰ 《漢書·藝文志》語。

⁴¹ 顧鎮《虞東學詩·迹熄詩亡說》以為孟子所謂「迹」是天子巡守諸侯述職之事：「蓋王者之政，莫大於巡守述職：巡守則天子采風，述職則諸侯貢俗，太史陳之以考其得失，而慶讓行焉，所謂迹也。夷、厲以來，雖經板蕩，而……中興之迹，爛然著明，二雅之篇可考焉。洎乎東遷，而天子不省方，諸侯不入覲，慶讓不行，而陳詩之典廢，所謂『迹熄而詩亡』也。孔子傷之，不得已而托《春秋》以章衰鉞，所以存王迹於筆削之文，而非進《春秋》於風雅之後。」（影印文淵閣《四庫全書》本頁 18B~19A）朱駿聲據《說文·丌部》「𠄎，古之𠄎人，以木鐸記語言」，更進一步認定「《孟子》『王者之迹熄而詩亡』，迹蓋𠄎之誤字。」（藝文印書館影安徽黟縣縣衙原刊本卷五頁 47 下~48 上）

其所聞，相與危坐而稱之，正領而誦之。此見是非之分不明。」⁴²尊古使學者不敢輕議，加上各家都設法將傳授統緒向上繫聯到孔子，無論是否信其真，心理上亦難免存有漢人「去古未遠，必有所受」⁴³的障礙，加上唐高宗永徽四年以後科舉遵用五經正義，所以從東漢一直到唐代，說詩者大抵依循詩序，看不到懷疑的記載。

明瞭毛《詩》在中古封建社會裡的根深柢固與讀書人對科舉依恃之重，才能體會要對詩序提出質疑需要有多大的勇氣。其實從詩序作者的討論中⁴⁴，已經有機會截斷它和孔子的關係，但自韓愈提出「子夏不序詩」⁴⁵以後，直至朱熹，才強烈地正面批駁詩序。其間歐陽修、蘇轍、鄭樵、王質都曾有疑序棄序的論調，但到了朱熹才發揮較大的影響。究其因，除了宋人疑經之風寢盛⁴⁶與朱熹地位的提升外，最重要的應可歸因於其所持的理由。

歐陽修（1007～1072）撰《毛詩本義》，以為詩序非子夏所作，但基於學術傳承，先儒中間之說不可輕棄，所以仍然依違於毛、鄭之議，未敢全然拋卻，是故《四庫全書總目提要》說「修作是書，本出於和氣平心，以意逆志，故其立論，未嘗輕議二家，而亦不曲徇二家；其所訓釋，往往得詩人之本志。」也因此後來學者自立新解，乃至於疑經刪經，「故不得以濫觴之始，歸咎於修矣。」⁴⁷

蘇轍（1039～1112）《詩集傳》以孔子敘《書》贊《易》常舉其略以待學者自推之，而詩序獨詳，斷為經師所作，且「其言時有反覆煩重，類非一人之詞者」，雖然否定了詩序傳自子夏，而為衛宏所集錄之毛氏之學，⁴⁸但卻也未能完全捨棄，其書中仍大量引用毛序⁴⁹。

鄭樵（1104～1160）《詩辨妄》首倡攻序之說，他從傳授源流與內容附會辨詩序出於《史記》之後。但他的書一出，就受到抨擊，尤其是與他前後相及的周孚撰《非詩辨妄》，「撮其害理之甚者」四十二事⁵⁰，一一辯駁，洎後此書亡佚者

⁴² 上海古籍出版社拼版影印《二十二子》本（原書為光緒初年浙江書局輯刊），頁 1299 上～中，1992 年 2 月一版六刷。

⁴³ 《四庫全書總目提要·經部·詩類總敘》語，卷十五頁 1B。

⁴⁴ 關於詩序的作者，李嘉言歸納為十七說，見〈《詩序》作者〉（1935.11.），《李嘉言古典文學論文集》頁 38～46，上海古籍出版社 1987 年 3 月 1 版。

⁴⁵ 朱彝尊《經義考·詩二》引（《四部備要》本卷九九頁 1 上），黃中松《詩疑辨證》卷一〈詩序〉引述較詳：「謂子夏有不序詩之道三，而謂漢儒附託者韓退之之〈詩序議〉也。（自注：知不及一也，暴揚中萇之私、《春秋》所不道二也，諸侯猶世不敢以去三也。）」（文淵閣《四庫全書》本卷一頁 1）〈詩序議〉各本韓集未見，是否誤引，仍待查考；其後成伯璵、歐陽修、曹粹中等都曾提出相關看法，參看《經義考》卷九九、《四庫全書總目提要》卷十五「《詩序》」、成伯璵「《毛詩指說》」、歐陽修「《毛詩本義》」、蘇轍「《詩集傳》」各條。

⁴⁶ 此一問題可參考葉國良《宋人疑經改經考》，台大中文所六七年碩士論文。

⁴⁷ 《四庫全書總目提要》卷十五頁 11～12「《毛詩本義》」條。

⁴⁸ 《詩集傳》卷一頁 5，《續修四庫全書》景宋淳熙七年蘇詡筠州公使庫刻本。

⁴⁹ 蘇轍承成伯璵之說，僅取首句。

⁵⁰ 《非詩辨妄·自序》，顧頡剛校點《詩辨妄》附錄一，《續修四庫全書》影印民 22 年樸社排印

久之⁵¹，到民國十年顧頡剛才從《非詩辨妄》、朱熹《詩序辨說》、《朱子全書》中輯出部分⁵²。從現存五十多則看來，鄭樵並未提出較堅實的理論基礎，有些也難免失之武斷；朱熹之辨難詩序是受到鄭樵影響的，但他也說過「向見鄭漁仲有《詩辨妄》，力詆詩序，其間言語太甚，以為皆是村野妄人所作。」⁵³顧頡剛批評他「勇往而少檢點」⁵⁴。周孚所非，未必有理，但除了朱熹踵武其說外，鄭樵此書較少發揮影響也是不爭的事實。《四庫全書總目》在周孚的《蠹齋鉛刀編》提要甚至說：「鄭樵作《詩辨妄》，決裂古訓，橫生臆解，實汨亂經義之渠魁，南渡諸儒多為所惑，而孚陳四十二事以攻之，根據詳明，辨證精確，尤為有功於詩教。今樵書未見傳本，而孚書巋然獨存，豈非神物呵護，以延風雅一脈哉！」⁵⁵從這樣的論點，更可以理解到《詩辨妄》之不傳，是有其政治社會因素在。

王質（1127～1189）與鄭樵大約同時，他的《詩總聞》脫離詩序，以意逆志，其不刻意非議詩序的態度與鄭樵、朱熹有所不同。《四庫全書總目提要》云：「南宋之初，廢詩序者三家，鄭樵、朱子及質也。鄭朱之說最著，亦最與當代相辨難。質說不字字詆小序，故攻之者亦稀；然其毅然自用，別出新裁，堅銳之氣，乃視二家為加倍。」⁵⁶

二、朱熹廢詩序之主張及其實踐

朱熹對詩序曾提出許多看法或評論，但多流於情緒之語，唯有對「鄭聲淫」的議論較具有理論意義。

本。〈自序〉稱四十二事，實則有五十一事。

⁵¹清·屠繼序謂：「淳熙間，漁仲書為周信道孚所駁，旋即散佚。」見《校訂困學紀聞集證》卷三下頁18B按語，中華叢書編審委員會影印清刊本，民49年12月。顧頡剛以為《詩辨妄》從未刊行，他說：「《詩辨妄》一書或從未一刊，其寫本僅為周孚、朱熹數人所見，故惟有此數人者得舉其文，其他皆依聲學舌而已。……從此可知鄭氏詩學，知者絕寡，攀附也，攻擊也，術雖有異，其為捕風捉影則一也。意者此書之亡乃在宋季乎？」（《詩辨妄》附錄四引言，頁101～102）

⁵²原題〈鄭樵《詩辨妄》輯本〉，民國14年11月刊於《國學門周刊》，22年全書（包括附錄四種）由樸社出版，有張西堂五月序。據顧頡剛民國11年2月3日給胡適〈告輯集鄭樵事實及著述書〉謂《詩辨妄》的序還沒作下（《古史辨》第一冊上編頁44，明倫出版社民59年3月台影印初版），又同月19日與錢玄同〈論《詩經》歌詞轉變書〉附寄「《詩辨妄》擬目」，尚未騰清（同上頁45），3月8日與胡適〈告編著《詩辨妄》等三書書〉稱「已經寫清一半」（同上頁49），大約輯點工作是在這之前的一段時間；顧潮編《顧頡剛年譜·著述目》繫於民國10年十月至十二月，中國社會科學出版社1993年3月一版，頁415；他是依據《古史辨》第一冊顧頡剛〈自序〉談到《詩辨妄》的一段文字（頁47～48）判斷（見《顧頡剛年譜·正譜》頁67），顧氏〈自序〉並未明白寫出時間，這個推斷未必可靠。

⁵³宋·黎靖德編《朱子語類》卷八十頁10A，漢京文化事業公司影印明（？）刊本，民69年7月。

⁵⁴顧頡剛語，見〈非詩辨妄跋〉，《詩辨妄》附錄一，頁49。

⁵⁵卷一五九頁39B～40A。

⁵⁶卷十五頁18A。

朱熹之於《詩經》，原也是依從小序的，後來受到鄭樵的影響，才易其初稿。王應麟最早便提出「朱子《詩序辯說》多取鄭漁仲《詩辨妄》」⁵⁷，《四庫全書總目提要·詩集傳》條說他：「註《詩》亦兩易稿，凡呂祖謙《讀詩記》所稱『朱氏曰』者，皆其初稿，其說全宗小序，後乃改從鄭樵之說。」⁵⁸《朱子語類·詩一·綱領》記錄了他的說法：「詩序實不足信。向見鄭漁仲有《詩辨妄》，力詆詩序，其間言語太甚，以為皆是村野妄人所作。始亦疑之，後來子細看一兩篇，因質之《史記》《國語》，然後知詩序之果不足信。」⁵⁹又卷二三〈論語五·為政篇上·詩三百章〉：「鄭漁仲《詩辨》：『〈將仲子〉只是淫奔之詩，非刺仲子之詩也。』某自幼便知其說之是。」⁶⁰對於呂祖謙《呂氏家塾讀詩記》所引者，朱熹自稱為「少時淺陋之說」⁶¹，其間的差異何在？朱氏自謂「其後歷時既久，自知其說有所未安，如雅、鄭、邪、正之云者，或不免有所更定。」⁶²《朱子語類》載：「問：『《讀詩記》序中「雅、鄭，邪、正」之說未明。』曰：『向來看《詩》中〈鄭〉詩、〈邶〉〈鄘〉〈衛〉詩，便是鄭衛之音，其詩大段邪淫。伯恭直以謂詩皆賢人所作，皆可歌之宗廟，用之賓客，此甚不然！如國風中亦多有邪淫者。』」⁶³我們由此可以見出他主要的改變在於認識到詩有「雅鄭邪正」之別，這當是由於「鄭聲淫」一語所引發。

朱熹贊同《詩經》是孔子刪訂、編輯的，而孔子之所以編輯《詩經》，自有其目的與用心，因而每一首詩若有所寓意，應當以孔子的說法為依歸。孔子曾說「鄭聲淫」，可見得「鄭風」之詩多淫佚⁶⁴，《朱子語類》卷八一記錄他的說法：「許多〈鄭風〉，只是孔子一言斷了曰：『鄭聲淫。』」⁶⁵他直以「鄭聲」為「鄭風」，並藉「鄭聲淫」一語以概之；然而詩序之解鄭風諸詩，卻多繞著對鄭國幾個國君：武公、莊公、文公與鄭忽的美刺上立論，顯然與孔子的說法是相扞格的，於是他從這一論點上截斷了詩序和孔子的關聯。《詩序辯說》云：「大抵序者之於鄭詩，凡不得其說者，則舉而歸之於忽，文義一失，而其害於義理有不可勝言者：一則使昭公無故而被謗，二則使詩人脫其淫譎之實罪，而麗於訕上悖理之虛惡，三則厚誣聖人刪述之意，以為實賤昭公之守正而深與詩人之無禮於其君。凡此皆

⁵⁷ 《困學紀聞》卷三下頁 18A。

⁵⁸ 卷十五頁 19A。

⁵⁹ 卷八十頁 10A。

⁶⁰ 卷二三頁 6A，滕璘記辛亥（1191）所聞，時朱熹六十二歲。揆諸朱熹非序之論大多在五十餘歲之後，此處所稱「某自幼便知其說之是」不無可疑；原「詩辨」下疑脫「妄」字。

⁶¹ 〈呂氏家塾讀詩記序〉，《呂氏家塾讀詩記》卷前，《四部叢刊續編》影鐵琴銅劍樓藏宋刊本。這篇序作於淳熙壬寅（1182）九月，時朱熹五十三歲。

⁶² 〈呂氏家塾讀詩記序〉。

⁶³ 《朱子語類》卷八十頁 22，黃擢記戊申（1188，朱熹 59 歲）所聞。

⁶⁴ 朱熹多以「鄭聲」為「鄭風」，以「淫」為「淫邪」「淫佚」之意，參見後文。

⁶⁵ 卷八一頁 10B 〈狡童·兼論鄭詩〉。

非小失，而後之說者猶或主之，其論愈精，其害愈深。」⁶⁶又〈有女同車〉〈毛序〉云：「刺忽也。」朱熹認為「此詩未必為忽」，而鄭忽之辭婚失國都未有可刺之罪：「〈序〉乃以為國人作詩以刺之，其亦誤矣；後之讀者又襲其誤，必欲鍛鍊羅織、文致其罪而不肯赦，徒欲以徇說詩者之謬，而不知其失是非之正，害義理之公，以亂聖經之本指而害學者之心術，故予不可以不辯。」⁶⁷所謂「厚誣聖人刪述之意」、「亂聖經之本指」，就是從對詩意的解釋上根本否定了詩序與孔子的關係；至於其本指為何呢？《詩集傳》稱〈有女同車〉「疑亦淫奔之詩」⁶⁸，〈狡童〉為「此亦淫女見絕而戲其人之詞」⁶⁹，這些顯然是以「鄭聲淫」為綱領的。在《朱子語類》中，弟子記錄了許多相關的說法，如：

「鄭聲淫」，所以鄭詩多是淫佚之辭，〈狡童〉〈將仲子〉之類是也。

今喚做忽與祭仲，與詩辭全不相似。這箇只似而今閑潑曲子。⁷⁰

鄭、衛詩多是淫奔之詩。鄭詩如〈將仲子〉以下，皆鄙俚之言，只是

一時男女淫奔相誘之語。如〈桑中〉之詩云：「眾散民流，而不可止。」

故〈樂記〉云：「桑間濮上之音，亡國之音也！其眾⁷¹散，其民流，

誣上行私而不可止也。」鄭詩自〈緇衣〉之外，亦皆鄙俚，如「采蕭」

「采艾」「青衿」之類是也。故夫子「放鄭聲」。⁷²

〈小序〉尤不可信，皆是後人託之，仍是不識義理，不曉事如山東學

究者，皆是取之《左傳》《史記》中所不取之君，隨其諡之美惡，有

得惡諡，及《傳》中載其人之事者，凡一時惡詩，盡以歸之。最是鄭

⁶⁶ 《詩序辨說》頁 21B 〈鄭風·狡童〉，《續修四庫全書》影印明崇禎年間汲古閣刊本。

⁶⁷ 《詩序辨說》頁 20B~21A。

⁶⁸ 《四部叢刊三編》影日本靜嘉堂文庫藏宋刊本卷四頁 21A。

⁶⁹ 同上頁 22B。

⁷⁰ 《朱子語類》卷八十頁 7B，舒高記甲寅（1194，朱熹 65 歲）所聞。

⁷¹ 案：據阮刻《十三經注疏》本「眾」當作「政」。（卷三七頁 7A）

⁷² 《朱子語類》卷八十頁 12A。

忽可憐，凡〈鄭風〉中惡詩皆以為刺之。伯恭又欲主張〈小序〉，煨煉得鄭忽罪不勝誅。⁷³

許多〈鄭風〉，只是孔子一言斷了曰：「鄭聲淫。」如〈將仲子〉，自是男女相與之辭，卻干祭仲共叔段甚事？如〈褰裳〉，自是男女相答之辭，卻干忽與突爭國甚事？但以意推看狡童，便見所指是何人矣。

不特〈鄭風〉，詩序大率皆然。⁷⁴

從朱熹這些主要在晚年的論點，我們可以推知他的反詩序，是由「鄭聲淫」一語所引發，因而擴及於整個詩序，也正因此，自然有所侷限；他對詩序的辨駁，未經深考，顯得不夠周延，無法一一駁正，且常有主觀的、直覺的意見，故而在《詩序辨說》常見「未見……之意」⁷⁵、「此序無理」⁷⁶、「此序全失詩意」⁷⁷之語，有些僅表明「序誤」，並不說明其何以誤⁷⁸。

但是就《詩序辨說》觀察，朱熹對詩序常在於依違之間，因此要論定朱熹完全反對詩序，恐須保留些。〈周南·樛木〉毛〈序〉：「后妃逮下也」，《辨說》謂：「此序稍平，後不注者放（仿）此。」（頁 5B）對詩序之無可辨駁者，又不甘直承其說，便如是一語帶過，全編中不注者有八十三首；有的肯定序說為「最為有據」，如〈秦風·黃鳥〉、〈陳風·株林〉、〈豳風·鸛鳴〉；有的直言「序說得之」「此序得之」，或僅訂正數語，前者如如〈衛風·碩人〉、〈鄭風·東門之墀〉、〈齊風·猗嗟〉，後者如〈召南·行露〉謂：「此序得之，但『德如羔羊』一句為衍說耳。」（頁 7B）又如〈秦風·渭陽〉：「此序得之，但『我見舅氏，如母存焉』兩句……其淺暗拘滯大率如此。」（頁 28B）部分僅著無關大義之數語，如於〈周南·麟之趾〉謂「『之時』二字可刪。」（頁 6B）於〈召南·標有梅〉謂：「此序末句未安。」（頁 7B）以上這些情況，可以視同承認序說。略計《詩序辨說》中對詩序之說持異議者約半數⁷⁹，至於真正有所辨說者大約僅居其中之半。⁸⁰

⁷³ 《朱子語類》卷八十頁 22B~23A。

⁷⁴ 卷八一頁 10A，吳琮記甲寅（1194）所聞。

⁷⁵ 如〈召南·殷其雷〉、〈江有汜〉等。

⁷⁶ 如〈小雅·白華〉。

⁷⁷ 如〈小雅·菁菁者莪〉。

⁷⁸ 如〈小雅·臣工〉、〈噫嘻〉。

⁷⁹ 採取較寬泛的原則，如〈大雅·棫樸〉、〈臣工〉等僅著「序誤」而無所辨說及〈周南·卷耳〉

再就個別單元觀察，《詩序辨說》對〈鄭風〉批駁獨多，二十一首中姑從序說的有一首（〈緇衣〉），從序說刺男女之亂的一首（〈東門之墀〉），反序說指為淫奔或男女相說之詞的有九首，也有評其「輕佻狎暱」「辭意儂薄」的（〈風雨〉、〈子衿〉），其他的也還未能盡指為淫邪之詞，只綴上懷疑詩序的一二句虛語。再比較《詩集傳》的相關篇目，辨正與否，互有出入⁸¹。茲列表如下：

詩題	詩序說	《詩序辨說》	《詩集傳》	備註
緇衣	美武公	姑從詩序	（從詩序）	
將仲子	刺莊公	淫奔之詩	淫奔者之辭	從鄭樵說
叔于田	刺莊公	民間男女相說之詞	民間男女相說之詞	
大叔于田	刺莊公	民間男女相說之詞	鄭人詠叔段	朱熹二說不同
清人	刺文公	未詳所據	鄭人賦文公事	據《春秋》 朱熹二說不同
羔裘	刺朝	恐未必然	美大夫之詞	朱熹二說不同
遵大路	思君子	淫亂之詩	男女相說之詞	
女曰雞鳴	刺不說德	未見此意	賢夫婦相警戒之詞	朱熹二說不同
有女同車	刺忽	未必為忽	淫奔之詩	朱熹二說不同
山有扶蘇	刺忽	男女戲謔之詞	淫女戲其所私者	
籟兮	刺忽	男女戲謔之詞	淫女之詞	
狡童	刺忽	男女戲謔之詞	淫女見絕而戲其人之詞	
褻裳	思見正	男女戲謔之詞	淫女語其所私者	
丰	刺亂	淫奔之詩	（婦人思奔）	
東門之墀	刺亂，男女有不待禮而相奔	此序得之	（從序）	
風雨	思君子	非思賢之意	（淫奔之詩）	朱熹二說不同
子衿	刺學校廢	辭意儂薄	淫奔之詩	
揚之水	閔（忽）無臣	男女要結之詞	淫者相謂	
出其東門	閔亂	惡淫奔者之詞	人見淫奔之女而作	

〈兔置〉之類僅辨正一、二句者亦計入。

⁸⁰ 據賴炎元統計：小序解釋詩義正確而時世或作者不正確的有三十三首，指明小序錯誤的一百零七首，見〈朱熹的詩經學〉，《中國學術年刊》二期頁 59~60，民 67 年 6 月。另據莫礪鋒〈朱熹《詩集傳》與《毛詩》的初步比較〉統計《詩集傳》之說與小序不同的有一百二十六首，情況類似。文原載《中國古典文學論叢》第二輯，1985 北京人民出版社，此從林葉連《中國歷代詩經學》頁 293 引（台灣學生書局民 82 年 3 月初版，原引者「一二六」誤為「二六」）。由於原文的表述除無說者外未盡明確，不能截然認定，用量化的方法未必適當，故本文寧捨卻統計數字而取大致的印象。

⁸¹ 朱熹修改《詩集傳》約在淳熙六年（1179），撰《詩序辨說》可能在此前後，相關資料之引述參見賴炎元〈朱熹的詩經學〉，《中國學術年刊》二期頁 44~45。賴氏以為《詩序辨說》作於《詩集傳》修訂之後，若從二書對詩序依違辨證的情況考察，似仍有商榷之餘地。

野有蔓草	思遇時，男女失時，思不期而會	(未辨序說)	男女相遇於野田草露之間	朱熹二說不同， <i>《詩集傳》</i> 略同序說
溱洧	刺亂，兵革不息，男女相棄，淫風大行	不為兵革不息	淫奔者自敘之詞	朱熹二說不同

從上表可知*《詩序辨說》*未能確定而*《詩集傳》*指為淫詩的有四首，*《詩序辨說》*以為男女之詞而*《詩集傳》*不然者一首(〈大叔于田〉)，取二書指為涉及男女之詩的聯集，共計十七首，仍有四首非關「淫詩」⁸²。朱熹辨駁最力的〈鄭風〉已然如此，其餘的更不易做到去序言詩。

朱熹辨序之未能貫徹其說，每每引起後人的譏嘲，如姚際恆(1647~?)就說：「(詩序)自宋晁說之、程泰之、鄭漁仲皆起而排之。而朱仲晦亦承焉，作為辨說，力詆序之妄，由是自為*《集傳》*，得以肆然行其說；而時復陽違序而陰從之，而且違其所是，從其所非焉。武斷自用，尤足惑世。」⁸³又說：「今有人非前人之書，于是自作一書，必其義勝于彼乃得。*《集傳》*于其不為淫者而悉以為淫，義反大劣于彼，于是仍使人畔而遵序，則為計亦左矣。況其從序者十之五，又有外示不從而陰合之者，又有意實不然之而終不能出其範圍者，十之二三。故愚謂遵序者莫若*《集傳》*，蓋深刺其隱也。且其所從者偏取其非，而所違者偏遺其是，更不可解。要而論之，*《集傳》*只是反序中諸詩為淫詩一著耳，其他更無勝序處。」⁸⁴方玉潤(1811~1883)也批評道：「然而朱雖駁序，朱亦未能出序範圍也。唯誤讀『鄭聲淫』一語，遂謂鄭詩皆淫而盡反之，大肆其說，以玷葩經，則其失又有甚於序之偽託附會而無當者。」⁸⁵

儘管朱熹對詩序多所掙擊，但在解說詩義上仍有不少因襲之處，有些還稱其「最為有據」⁸⁶，對此我們可以理解他的主要目的並不在於全面否定詩序，不過是要藉此展現說詩的其他可能——除卻孔子的身影，詩序不過是眾多詩說之一，本身並不具有不可懷疑的神聖性，詩序之說合於作詩之旨者不嫌與之相同；其不然者則勇於另立新說。事實上他的精神主要在掙脫漢人的束縛，為說詩開拓一個寬闊的空間，其重點在能否「以意逆志」：一能得詩人之旨，一能體聖人刪述之要。就前者而言，詩序的解放影響及後代以至於今天諸多從文學角度研究、解說

⁸² 許慎*《五經異義》*云：「鄭詩二十一篇，說婦人者十九矣，故鄭聲淫矣。」(《禮記正義》卷三七引，阮刻*《十三經注疏》*本頁7B)《禮記正義》則謂：「案鄭詩說婦人者唯九篇，《異義》云十九篇者誤矣。」(同上)許慎的認定較朱熹有過，孔穎達則較保守，顯然是受詩序的影響，這也可以看出詩說之紛歧。

⁸³ *《詩經通論·自序》*頁2，顧頡剛校點本，廣文書局影印，民50年10月初版。

⁸⁴ *《詩經通論·詩經論旨》*頁4。

⁸⁵ *《詩經原始·自序》*頁3A，藝文印書館影印*《雲南叢書》*本，民70年2月三版。

⁸⁶ 如〈秦風·黃鳥〉、〈陳風·株林〉、〈豳風·鴟鴞〉、〈大雅·雲漢〉(「此序有理」)。

《詩經》者⁸⁷。至於他的再傳弟子王柏之刪卻淫詩，移易次第，意在強調後者，此則未免走火入魔了⁸⁸。

朱熹辨詩序之所以未竟全功者，部分固然由於詩序未盡都是學究村言，主要的還在於他從「鄭聲淫」一語切入，而鄭聲固非鄭風，鄭風也未盡是淫詩，是以終究無法自圓其說。

至於聖人何以明知是淫詩，卻還要收入聖經中呢？這是主張「鄭聲」為「鄭風」者所不能迴避的問題。朱熹認為孔子有垂鑒後世之作用，《朱子語錄》載：

又問「思無邪」之義。曰：「此只是三百篇可蔽以《詩》中此言。所

謂『無邪』者，讀《詩》之大體，善者可以勸，而惡者可以戒。若以

為皆賢人所作，賢人決不肯為此。」⁸⁹

這種「以淫戒淫」的理由，其實是相當牽強而不合常情的⁹⁰，但是卻成為其後相同主張者頗為一致的說辭。《詩集傳》後來修改未盡，故被批評為多遵小序⁹¹，至於《詩序辨說》，細看來，多數無所辨駁，唯獨鄭、衛二風辨析較詳，參照朱熹其他說法，合理的推論是：朱熹之所以勇於疑序，主要基於兩個因素，一是《後漢書》明言衛宏作序⁹²，一是孔子指稱「鄭聲淫」。《後漢書》之說，是前人常常引證的；關於後者，毛序之說顯然與孔子所說衝突，尤以〈鄭風〉為然。但是詩序儘管有附會臆說之處，有些篇章亦言之有據，不可盡廢，要完全離開詩序說詩，畢竟只是個理想而已。朱熹之過，在於誤解了「鄭聲淫」的內涵，又將

⁸⁷ 方玉潤謂自朱熹而後：「於是說詩門戶分然爭起，……窮經之士，莫所適從，以致明季偽《子貢傳》復乘間而出乎其際，則詩旨因之愈亂，是皆《集傳》《辨說》有以啟之也。」（《詩經原始·自序》頁3A~B）方氏自稱「反覆涵泳，參論其間，務求得古人作詩本意而止。不顧序，不顧傳，亦不顧論，唯其是者從而非者正」（同上頁3B），未嘗不因朱熹之辨序而有更廣闊的說詩空間；姚際恆甚至耽憂「其流之弊，必將併《詩》而廢之。」（《詩經通論·自序》，頁2）至於今人解詩大多直說詩意，棄序不論，就更無庸齒及了。

⁸⁸ 王柏《詩疑》卷一謂：「〈小雅〉中凡雜以怨誚之語，可謂不雅，今予歸之〈王風〉，且得〈小雅〉粲然整潔。」（頁18，台灣開明書店民58年6月台一版）雖未見其如何移易，但已見其退雅為風的觀念；又刪去〈召南〉之〈野有死攏〉等三十二篇（據其書中所列僅三十一篇），以為「讀書而不讀淫詩，未為缺典。」（見《詩疑》頁28~31）

⁸⁹ 卷八十頁22B。

⁹⁰ 姚際恆批評朱熹「妄以〈鄭詩〉為淫……是使三百篇為訓淫之書，吾夫子為導淫之人，此舉世之所切齒而歎恨者。」（《詩經通論·自序》，頁2）

⁹¹ 我們推測朱熹中年以後體悟到孔子此說，故而由鄭、衛二風做起，至晚年未及完成。

⁹² 《後漢書·儒林列傳·衛宏傳》：「初，九江謝曼卿善《毛詩》，乃為其訓。宏從曼卿受學，因作《毛詩》序，善得風雅之旨，于今傳於世。」

之過於上綱，意欲覆及全部的詩序，是以陷入跋前疐後的境地。

職是之故，其立論難謂周延，態度亦未免稍欠矜慎，故《四庫提要·欽定詩經傳說彙纂》條批評他：「蓋《集傳》廢序，成於呂祖謙之相激，非朱子之初心。故其間負氣求勝之處，在所不免。原不能如《四書集註》，句銖字兩，竭終身之力，研辨至精。」⁹³

第二節 「鄭聲淫」的意義與正樂思想

一、「鄭聲」的意義

儘管朱熹誤讀了孔子的「鄭聲淫」，卻因此而引起一個思考的方向：詩序真具有權威性嗎？詩序真能得孔子刪述之意嗎？此後，研究《詩經》的學者，又陷入毛序與朱《傳》的糾葛中。但至少朱熹之勇於疑序廢序，脫去後人說《詩》的束縛，從而開闢另一境地，此舉或可視為一種歪打正著；然而就孔子之語而言，他顯然誤解了兩個問題：一以「鄭聲」為「鄭風」，二以「淫」為「淫邪」之意，孔子所謂「鄭聲」，指的實際上是鄭國的音樂，並不是《詩經》的〈鄭風〉，其所謂「淫」，亦須從音樂上去理解。

執「鄭聲」即「鄭風」之說者很明顯地是指《詩經》的〈鄭風〉，更明確地說，是指〈鄭風〉的詩篇。自朱熹而後，歷經爭議，直到近代主張鄭聲就是鄭風說的仍不乏其人，如錢玄同在 1923 年 5 月 25 日〈答顧頡剛先生書〉談到孔子不曾刪詩時就說：「我想孔丘如果曾經刪詩，則〈鄭風〉必在被刪之列，因為他是主張『放鄭聲』的（原注：前人有謂『聲』是『樂』，不是『詩』，這是要想曲為彌縫而又強作解人的議論）。」⁹⁴錢鍾書從詞曲情感的契合，肯定詩聲的關係：「夫洋洋雄傑之詞不宜『詠』靡靡滌濫之聲，而度以桑、濮之音者，其詩必情詞佚蕩，方相得而益彰。」⁹⁵雖未明言，但這則主要是因戴震〈書鄭風後〉⁹⁶辯「鄭聲淫」解為「鄭詩淫」之非而發，可以推知他的看法。

但近代較普遍的認知還是不以為「鄭聲」等同〈鄭風〉，而「鄭聲淫」的「淫」也不宜指為「男女不以禮交」⁹⁷之意，他們普遍認為鄭聲是一種禁而未絕與新興的世俗音樂匯集而成的「新樂」⁹⁸，隨著商業活動而流行各地⁹⁹；而這種新樂「是

⁹³ 卷十六頁 19B。

⁹⁴ 《古史辨》第一冊中編頁 74。

⁹⁵ 《管錐編·毛詩正義四·關雎三》，蘭馨室書齋翻印本冊一頁 60。

⁹⁶ 說見《戴震文集》卷一，華正書局翻印排印本，頁 7，民 63 年 10 月台一版。

⁹⁷ 《毛詩正義·大雅·召旻》引《書傳》：「男女不以禮交者其刑宮。」（卷十八之五頁 15B）

⁹⁸ 相關討論據筆者所見者如下：張蓓蓓〈「鄭聲淫」辨〉，《孔孟月刊》18：3，民 68.11、馮潔軒〈論「鄭衛之音」〉（1982），《中國藝術研究院首屆研究生碩士學位論文集·音樂卷》，文化藝

在三月上巳一類節期青年男女群體歌舞聚會的社會習俗背景中形成的」¹⁰⁰。其所以遭禁是因為鄭聲用商音，而商音是殷商之遺緒，是亡國之音¹⁰¹；或因為鬥爭的結果¹⁰²。這些論述較少著意於文獻的全面分析，往往流於主觀的論斷，師心自用，曲解、誤解自所難免¹⁰³；所舉材料常相互因襲，用戰國時代臨淄的商業盛況與鄭衛的男女之俗說明春秋以前鄭聲產生的背景，¹⁰⁴這類一廂情願的跳躍式的論述外，涉及鄭聲淫否的價值問題，幾乎都難免於意識型態的堅持¹⁰⁵。在這方面，論者一旦涉及鄭聲之內容，無可避免的引〈鄭風〉之詩為說，而這種辨說卻與各文先前所持的鄭聲非〈鄭風〉說相扞格；從而又落入〈鄭風〉的詩篇是否淫邪的爭議。然而「鄭聲」不能既為音樂又為詩，因二者之間並無必然的關係；而「淫」不能既為音樂之淫過又為道德之淫邪，因為那是不同範疇的意義。即便不計及其間的矛盾，問題是：隨著時代的推移，行為標準、道德觀念與社會價值觀都有所

術出版社 1987.10、方廷明〈「鄭聲」非《詩經》鄭風辨〉，《文獻》1985：3、劉再生〈論「鄭衛之音」〉，《中國音樂》1985：4 期、蔡仲德〈鄭聲的歷史真面目——鄭聲論之一〉，《黃鐘》1987：4、蔡仲德〈鄭聲的美學意義——鄭聲論之二〉，《黃鐘》1988：1、李起敏〈桑間濮上風景異——歷代「淫聲」論評析〉，《音樂學文集》第二集，中央音樂學院學報社，1996.06、修海林〈鄭風鄭聲的文化比較及其歷史評價〉，《音樂研究》1992：1、馮文慈〈孔子「放鄭聲」辨析——「鄭聲」的社會習俗背景及其遺緒〉，《民族音樂文論選萃》，中國文聯出版社，1994.09、蔣凡〈「思無邪」與「鄭聲淫」考辨〉，江磯編《詩經學論叢》頁 323~349，嵩高出版社，民 74.06、趙制陽〈與錢鍾書先生談「毛詩正義」——「鄭聲」與「鄭詩」辨〉，《中國語文》79：3，民 85.09、李石根〈鄭聲和鄭風〉，《中國音樂學》1997：3。最近的一篇是陳智賢的〈「鄭聲淫」析論〉（《文藻學報》第十三期，民 88 年 3 月），陳文似乎對前此的討論未曾注意，所徵引的資料與論述方法、討論觀點顯得相當保守。

⁹⁹ 例如修海林〈鄭風鄭聲的文化比較及其歷史評價〉認為鄭聲是「行樂者（歌手、樂妓）以此為謀生職業，遠出尋利的行為反映求富趨利的意識。」（《音樂研究》1992：1，頁 37）而方廷明謂「作為文化典型代表的鄭聲，便隨著商業的擴大不翼而飛」（〈「鄭聲」非《詩經》鄭風辨〉頁 13），用「不翼而飛」形容這種現象，令人啼笑皆非。

¹⁰⁰ 馮文慈〈孔子「放鄭聲」辨析〉，《民族音樂文論選萃》頁 209。這種看法普遍存在於近人論述中，顯然是承襲班固《白虎通·禮樂》篇「山居谷浴」及許慎《五經異義》溱洧之會的說法，但從民俗學的角度作更多的擴大與延伸。

¹⁰¹ 如馮潔軒〈論「鄭衛之音」〉，《中國藝術研究院首屆研究生碩士學位論文集·音樂卷》頁 58；蔡仲德則修正為「它所繼承的主要是商代民間音樂，而不是商代貴族音樂。」《黃鐘》1987：4 頁 15。

¹⁰² 如蔡仲德〈鄭聲的美學意義——論鄭聲之二〉稱：「從審美客體的內容說，鄭聲強烈表現了反抗黑暗暴政的叛逆之情，熱情歌頌了追求愛情幸福的男女私情，顯然違背了尊卑有序、男女有別之禮，不合溫柔敦厚、平和中庸之德。」（《黃鐘》1988：1 頁 18。）這顯然是就〈鄭風〉之詩移花接木以立說的。

¹⁰³ 例如李石根的〈鄭聲和鄭風〉主張孔子刪詩，但他所舉「《論語》中有關刪詩的記載」卻是「詩三百，一言以蔽之」和「誦詩三百」兩則（《中國音樂學》1997：3 頁 21），而且還杜撰出「《孔詩》」一詞；又說「《漢書·藝文志》說，《孔詩》沒有保存下來的原因，主要是秦時遭毀之故」（同上頁 23），《漢志》並沒有這個說法，作者似乎是沒有讀懂其前引「孔子純取周詩，……遭秦而全者，以其諷誦，不獨在竹帛故也」的一段話，其意完全相反，這是相當嚴重的誤解。

¹⁰⁴ 甚者用了大量後世民俗學及民族學的現象作論證，修海林〈鄭風鄭聲的文化比較及其歷史評價〉、馮文慈〈孔子「放鄭聲」辨析——「鄭聲」的社會習俗背景及其遺緒〉等都有這種情況。

¹⁰⁵ 大陸學者幾乎一面倒地肯定「人民文學」是健康的、進步的。

變改，同一首詩之淫與不淫的評價，不在其自身的文辭表現，而在於論者所處的不同背景。就〈鄭風〉之詩而言，其間涉及男女之私的，在宋代理學家眼中當然是逾越了當時的禮教尺度；但近代人從民族學、社會學的眼光看，那些贈答、游觀的情事，毋寧是極其自然的現象。¹⁰⁶這種混淆的發生，關鍵在於執著音樂的形式與內容應該緊密聯結，是以無法斷然割離鄭聲與鄭風，自無法釐清二者長期以來的糾葛。從許慎到朱熹到近代的學者，幾難免此。究其論說，很難脫離時代的價值觀，而以〈鄭風〉之詩來論證「鄭聲」的「內容」，似乎是不得已之舉，這則是因為對於「淫」的解釋依違於「過」與「邪」之間，以致於首鼠兩端、進退失據。方延明的說法很足以代表這種混淆的現象：「孔子講的『鄭聲』是當時鄭國一帶流行的世俗音樂，這種音樂有很大的人民性、藝術性，儘管大部分是寫男女愛情的，但內容基本上是健康的，非淫奔之作，亡國之音。」¹⁰⁷事實上單從音樂曲調（聲），我們很難判斷其「內容」是否描寫男女愛情，更遑論乎是否淫奔之作了。畢竟音樂的內容是抽象的，同一曲調可以因演奏者的體會而有不同的詮釋，從而表達不同的情感，此所以伯牙子期膾炙千古，高山流水成爲絕響。¹⁰⁸

從先秦文獻中考察，「聲」字沒有與「詩」同義的，二者也無通假的關係，因此「鄭聲」不等於鄭詩是極其明顯的，其非〈鄭風〉自也無庸多辨。我們嘗試著從另一個角度剖析，去瞭解孔子所指的「聲」到底意蘊若何。雖然「聲」與「音」在語言長期的發展中有合流而泛指聲音的現象¹⁰⁹，但從現存資料考察，在春秋至戰國中，語言的紀錄與書面的文獻，常見與音樂有關的「聲」有其較特定的用法與意義，這點在與「音」成爲對文時更爲明顯。¹¹⁰歸納起來，就「聲音」一義的性質而言，「聲」指人、樂器或其他物體始發的聲音，而「音」特指依據某些規律將「聲」條理化¹¹¹後的聲音，二者有著先後文質之別¹¹²。

¹⁰⁶ 前述近人的論文中常引《呂氏春秋·先識》「男女切倚，固無休息」、《漢書·地理志下》「男女亟聚會」等，以及唐·樊綽《蠻書》、宋·周去非《嶺外代答》、清·李宗昉《黔記》等所載西南少數民族的習俗作爲印證。

¹⁰⁷ 方延明〈「鄭聲」非《詩經》鄭風辨〉，《文獻》1985：3，頁14；另參注102引蔡仲德說；又如馮潔軒先稱「愛情內容在鄭國音樂裡面可以占有相當的分量，從舊禮教的角度來看，這些完全可以稱作『淫』的。」這是就〈鄭風〉之詩說的，後又稱「從古到今，各地方各民族的民間音樂無不如此，絕不獨鄭國爲然，而孔子卻只指斥鄭聲，可見『淫』在這裡同鄭國音樂的愛情內容絕無關係。」（〈論「鄭衛之音」〉頁72）這種推論看不出其理路所在。

¹⁰⁸ 高山流水見《列子·湯問篇》。

¹⁰⁹ 《說文》便以二者互訓。

¹¹⁰ 除了在一一般論述中隨文而及的提到聲與音的分別者外，田耀農有專文討論，但他由《說文》「聲，音也，从耳」分別「客觀存在之音謂之『音』，入耳可感之音謂之『聲』」，「與人耳無關的稱『音』；與人耳有關的稱『聲』」，於是認爲二字「本義各有質的規定，『音』指的是客觀存在的作爲物理現象的聲音。『聲』指的是主觀存在的作爲心理現象的聲音。」至於音樂一義，則爲其引申義。見〈『音』、『聲』之辨〉，《中央音樂學院學報》1997年1期，頁36~39、94。這種說法執著於對立的二分法，而且似乎因不解《說文》的體例，誤讀「从耳」之意。

¹¹¹ 「條理」借用《孟子》「金聲始條理也」。

¹¹² 「音」作爲普通「聲音」義的頗常見，不如「聲」有那麼明顯的傾向，但是「聲音」對文時

例如《詩·商頌·那》：「猗與那與，置我磬鼓。……磬鼓淵淵，嘒嘒管聲。既和且平，依我磬聲。於赫湯孫，穆穆厥聲。……」¹¹³這裡的「聲」很明顯地是指磬鼓和管、磬所發出的聲音，是這些樂器本體或空氣柱受到振動所直接發出的。

又如《國語·周語下》載景王二十三年「王將鑄無射，而為之大林¹¹⁴。單穆公曰：『不可。作重幣以絕民資¹¹⁵，又鑄大鍾以鮮其繼。若積聚既喪，又鮮其繼，生何以殖？且夫鍾不過以動聲，若無射有林，耳弗及也。夫鍾聲以為耳也，耳所不及，非鍾聲也；猶目所不見，不可以為目也。』」¹¹⁶「鍾以動聲」是說鍾用以作為樂曲及樂句始發之聲，即後文伶州鳩所稱「金石以動之，絲竹以行之」的作用，亦即《孟子·萬章下》所謂「金聲而玉振之」的「金聲」。此處的「聲」不但指鍾體始發之聲，更有樂曲「始作」之意。

約成於戰國時代的《尚書·堯典》記載舜命夔典樂，以教胄子，提到「詩言志，歌永言，聲依永，律和聲；八音克諧，無相奪倫，神人以和。」¹¹⁷詩是情志的抒發，心有所感，發而為詩；詩起初是以語言的型態表現，將詩的語言拖長了音調吟誦，便是歌；「聲」則是依著吟誦的音調，以旋律的形式表現，但因為一般人只有相對音高的觀念，一如語言的聲調，而缺乏絕對音高的訓練，故而須將這些旋律按照一定的規律表現，才足以讓眾人有一致的依循，這規律便是共同標準的樂律，以樂律來統合眾聲，庶乎做到眾聲之和，才能使八音（樂器）和諧，其音律、節奏不致高低相亂、遲速相左。這裡系統地敘列了「聲」的始發到合律成音的過程。

《老子》第二章曰：「有無相生，難易相成，長短相較，高下相傾，音聲相和，前後相隨。」¹¹⁸「音聲」與有無、難易等同為對立而相成的關係。

又第四十一章「大方無隅，大器晚成，大音希聲，大象無形」¹¹⁹，希者無也

的區別還是相當清楚的。

¹¹³ 阮刻《十三經注疏》本卷二十之三頁 5B~6A。

¹¹⁴ 「將鑄無射，而為之大林」歷來解釋異說紛陳，蔡仲德以為「是要求無射鍾兼發林鍾之聲」，從西周已經能鑄造雙音編鍾的情況看，是較可能的說法，見《中國音樂美學史資料注譯》上冊頁 9，人民音樂出版社 1990 年 12 月一版。

¹¹⁵ 案指景王二十一年鑄大錢事，見〈周語下〉。

¹¹⁶ 嘉慶五年黃丕烈讀未見書齋重雕宋天聖明道本卷三頁 12A，藝文印書館影印。

¹¹⁷ 阮刻《十三經注疏》本卷三頁 26A。

¹¹⁸ 《二十二子》本頁 1 上。帛書甲本「音聲相和」作「意聲之相和也」（馬王堆漢墓帛書整理小組〈馬王堆漢墓出土《老子》釋文〉頁 11，《文物》1974 年第十一期），李曙明在〈《老子》與〈聲無哀樂論〉音樂觀新探〉中提出聲與音是包含與被包含關係，意與聲才是主客觀、主客體之間對立統一的涵義，應以後者為是。（《音樂探索》1986 年第一期）蔡仲德則不以為然，見〈從“音聲相和”說起——再論《老子》音樂美學思想間與李曙明君商榷〉，《中國音樂學》1988 年第四期。

¹¹⁹ 《二十二子》本頁 5 中。

¹²⁰，聲謂人所發之聲，意謂至高的「音」（音樂）不需要人或樂器所發出的聲，我們可以理解到聲屬於較原始的，是形成「音」的元素。

又《周禮·考工記》鳧氏之職曰：「鳧氏爲鍾，……鍾大而短，則其聲疾而短聞；鍾小而長，則其聲舒而遠聞。」¹²¹這是指單一的鍾直接敲擊所發出的聲音。

又《春官·宗伯》典同之職謂「典同掌六律六同之和，以辨天地四方陰陽之聲，以爲樂器。凡聲：高聲敶，正聲緩；下聲肆，陂聲散；險聲斂，達聲贏；微聲籛，回聲衍；侈聲箝，弇聲鬱；薄聲甄，厚聲石。」¹²²這是說明制作樂器時，其形體的大小高低開合對發聲的影響，主要是在音質和音色方面。

又侖氏之職曰：「侖氏爲量，……其聲中黃鍾之宮。」¹²³量雖然不是樂器，但也是由銅錫合金所鑄造的，經敲擊直接發出的聲合於黃鍾之宮。

《說文·音部》云：「音，聲生於心有節於外謂之音。宮商角徵羽聲也，絲竹金石匏土革木音也。」¹²⁴生於心的「聲」，透過外在律度的規範，便形成「音」。宮商指音階，代表各音間的距離，稱之曰聲，可以理解爲這是人所發出僅有高低之別的音程，其間只有相對音高的意義；將這些「聲」在樂器上相應的位置奏出，便意謂著確定了它們固定的音高，而音高的確定，也是一種「成文」。

其後的注家，也循此層次的區別作了若干補充與引申，如：

《繫傳·通論》謂：「萬物之音爲聲，《詩》曰：『鶴鳴九皋，聲聞于天』；八音之中，惟石之聲爲精詣，入於耳也深，故《書》曰：『擊石拊石，百獸率舞。』……」
125

朱駿聲《說文通訓定聲》云：「單出曰聲，宮商角徵羽五聲是也；葍（雜）比爲音，金石絲竹匏土革木八音是也。」¹²⁶「葍」取《說文》「五采相合」¹²⁷之意。

嚴章福《說文校議議》：「聲音二字，統言之不別，析言之：入于耳者謂之聲，

¹²⁰ 《老子》十四章：「視之不見，名曰微；聽之不聞，名曰希」，又四十一章本句與「大方無隅，大器晚成，大象無形」對舉，都可以理解「希」相當於「無」之意。

¹²¹ 阮刻《十三經注疏》本卷四十頁 14A~16B。

¹²² 阮刻《十三經注疏》本卷二三頁 20。

¹²³ 阮刻《十三經注疏》本卷四十頁 17A~18B。

¹²⁴ 經韻樓本《說文解字注》三篇上頁 32B，藝文印書館影印。各本「聲」下有「也」字，段注本刪。

¹²⁵ 《說文解字詁林》卷十二上引，冊九頁 1093，鼎文書局影印醫學書局本。

¹²⁶ 藝文印書館影安徽黟縣縣衙原刊本《鼎部》第十七頁 25B。

¹²⁷ 《說文解字注》八篇上頁 62A。

聲相同者謂之音，音即韻字。」¹²⁸「韻」也可視為一種條理化。

《禮記·樂記》開頭的一段「樂本」，對「聲音」的區別作了相當明確的界定：「凡音之起，由人心生也。人心之動，物使之然也。感於物而動，故形於聲；聲相應，故生變，變成方謂之音；比音而樂之，及干戚羽旄，謂之樂。樂者，音之所由生也，其本在人心之感於物也。……凡音者，生人心者也，情動於中，故形於聲，聲成文，謂之音。」¹²⁹鄭玄《注》謂「雜比曰音，單出曰聲」，「方猶文章也」，又引《春秋傳》「若以水濟水，誰能食之？若琴瑟之專一，誰能聽之？」¹³⁰這是相當正確的理解。我們試由此解釋：「聲相應」謂聲與聲之間產生某種關係，可以是高低、強弱、長短、呼應等¹³¹，這些因比較而形成的關係有極多的可能（變），讓這些關係或組合有一定的規律（變成方），便是音。所謂「聲成文」者，文有一定的理路、規矩，清楚而明白¹³²。在這問題上，「聲成文，謂之音」具有極高的概括性¹³³。

聲、音析而用之，有先後之異、成文與否之別，如孟子見梁惠王，提到「鐘鼓之聲、管籥之音」（〈梁惠王下〉），鍾鼓正常的演奏方法是直接敲擊，音高沒有變化；而管籥則須按孔（管）或選管（籥）取音，那是經過演奏者依照一定的指法（「理」的一種）奏出，其中還涉及口風的位置、方向、輕重——這些因素對音高與音準有決定性的影響，比起鍾鼓的演奏，要多出更多的條件；就這個角度而言，分用聲、音似非偶然。

《孟子·離婁上》云：「離婁之明，公輸子之巧，不以規矩，不能成方員。」

¹²⁸ 《說文解字詁林》卷三上，冊三頁 745 引。

¹²⁹ 阮刻《十三經注疏》本卷三七頁 1B、4A。

¹³⁰ 案見《左傳·昭公二十年》，晏子論同與和之異，他以食物之單一調味與樂器之單一音色造成的刻板無文，比喻臣之於君不可以如響斯應，唯上意是從。

¹³¹ 《左傳·昭公二十年》晏子論樂稱「清濁大小、長短疾徐、哀樂剛柔、遲速高下、出入周疏，以相濟也。」清濁大小指音之高低，長短疾徐謂音符之時值，哀樂剛柔謂表達的情緒，遲速高下謂旋律進行的速度與方向，出入周疏謂音符出現的密度。這些因素的交錯運用，是形成曲調進行、變化的基本要件。

¹³² 王鎮庚有〈聲成文謂之音〉一文，載《中國音樂》1988 年第三期，大致上觸及到這個觀念，但其說較偏向感性的論述。

¹³³ 〈樂記〉向為《禮記》的一篇，自從郭沫若提出今存〈樂記〉的許多內容取自《公孫尼子》（《漢書·藝文志》有《公孫尼子》二十八篇，注云：七十子之弟子），並以此具論公孫尼子之音樂理論後，〈樂記〉被許多學者視為應該獨立的一部著作，其作者為公孫尼子。（郭說見〈公孫尼子與其音樂理論〉，載於《青銅時代》，後收入《郭沫若全集·歷史編》第一卷，人民出版社，1982 年 9 月一版。）其後亦有持異說者以為是河間獻王劉德及其手下之儒生所撰；其時代則有戰國初、荀子前、西漢初等不同說法。相關討論參見蔡仲德〈與李學勤先生辨「樂記」作者問題——兼論學術信息交流〉，《星海音樂學院學報》1995 年 1、2 期，頁 31~32。我們以為〈樂記〉與《禮記》其他各篇一樣，應為西漢初年儒者所裒集戰國秦漢間儒家有關音樂的論述，而非一人一時所作，故而其中不免有駁雜矛盾之處，如「樂論」章謂「禮樂之情同，故明王以相沿也」（37/14A），「樂禮」章則稱「五帝殊時，不相沿樂；三王異世，不相襲禮。」（37/17A）無論如何，〈樂記〉記錄了先秦儒家較有系統而成熟的音樂思想與理論，則是不爭的事實。

師曠之聰，不以六律，不能正五音。」¹³⁴六律如同規矩，是客觀的標準，用以濟耳力之窮，將眾人所直接發出的僅具相對音高的「聲」，加以規範化，使之有客觀的、可以共同遵循的音高與音程，以備和樂之用。以六律正五音猶如以規矩成方圓，「音」須經由「六律」（一種規矩）而確定，這是顯而易見的，所以伶州鳩說：「聲以和樂，律以平聲」¹³⁵。

二、正樂的主張與實踐

從「聲」到「音」的「成文」過程，是一種規範化或程式化，「正樂」即是這種程式化之一。正樂的具體作法雖然不傳，但我們從相關記載上可以推知其過程可能如下：民間流傳的歌謠，經過行人（適人）¹³⁶采集或各地進獻，由掌管音樂的太師將其原有曲調根據雅樂的編制、律度整理編次，供應祭祀宴享等各種場合演奏。因為保留了歌詞的內容（文句也許經過修飾），雖然曲調有所改易，仍無礙於民風的反映。《禮記·王制》云：「天子五年一巡守，歲二月東巡守，……命大師陳詩以觀民風。」¹³⁷「陳詩」意味著一種儀式——用樂舞的形式展現詩歌的內容，天子可以循此省風俗、知民隱，以為興革的參考，所以《漢書·藝文志》說：「古有采詩之官，王者所以觀風俗，知得失，自考正也。」¹³⁸其後秦漢立樂府官以采詩，未嘗沒有這個目的。¹³⁹

《漢書·食貨志上》載：「孟春之月，群居者將散，行人振木鐸徇于路以采詩，獻之大師，比其音律，以聞於天子。故曰：王者不窺牖戶而知天下。」¹⁴⁰行人所采之詩，反映了最真切的民瘼，這些心聲，以容易口耳相傳的歌謠形式流播著；而群居者來自各地，自然匯聚了四方謠俗，藉此機會蒐羅，當屬事半功倍。何休注《公羊傳》記載了一個詩歌反映民情的例子：「（冬日）五穀畢入，民皆居宅，里正趨緝績：男女同巷相從夜績，至於夜中，故女功一月得四十五日作，從十月盡正月止。男女有所怨恨，相從而歌，飢者歌其食，勞者歌其事。」¹⁴¹這是說在冬日農事既歇，同巷男女集體紡紗績麻，夜以繼日，不但得多半日之功，而

¹³⁴ 阮刻《十三經注疏》本卷七上頁 1B~2A。

¹³⁵ 《國語·周語下》，卷三頁 14A。

¹³⁶ 《左傳·襄公十四年》載師曠引《夏書》曰：「適人以木鐸徇于路。」杜預《注》：「適人，行人之官也，……徇于路，求歌謠之言。」（阮刻《十三經注疏》本卷三二頁 20A）

¹³⁷ 阮刻《十三經注疏》本卷十一頁 27A~29B。

¹³⁸ 王先謙《漢書補注》本卷三十頁 9B。

¹³⁹ 《漢書·藝文志》云：「自孝武立樂府而采歌謠，於是有代趙之謳，秦楚之風，皆感於哀樂，緣事而發，亦可以觀風俗，知薄厚云。」（《漢書補注》本卷三十頁 59A）樂府官實際上始自秦。

¹⁴⁰ 王先謙《漢書補注》本卷二四上頁 6A。

¹⁴¹ 宣公十五年「什一行而頌聲作矣」句注，阮刻《十三經注疏》本卷十六頁 16A。

且節省照明之費¹⁴²；在長時間的共同工作中，不免地有情感的交流，這些感發進而形諸詩歌。《漢書·食貨志上》述此事謂「男女有不得其所者，因相與歌詠，各言其傷」，所「傷」未必盡是男女之情，所以王先謙說：「蓋各述其憂勞之思，所謂歌也。有思田家作苦，歌詠寫懷，雖不得所，亦未必皆怨刺，輜軒美刺并錄。」

143

所謂「比其音律」，便是使其音樂所用的音階、音程、音域均合乎一定的規範。《國語·周語下》單穆公諫周景王之鑄大鍾謂「今王作鍾也，聽之弗及，比之不度」¹⁴⁴，意指所欲鑄之鍾，其聲之高低，為人耳所不能分辨，其音律又不合乎律度，「比之不度」之「比」意與此同，就是要合於一定的律度。

趙瑟秦箏，異域殊俗，各國的音樂各有其特色，不同的樂器正是彰顯這些特色的一個重要因素。樂器涉及音色、音律、具有特殊色彩的演奏手法等，這些對地方音樂風格的形成，有著重要的影響，故各地樂器多少有其特殊之處。但雅樂有一定的編制，一般是以樂懸作依據，其樂器與樂隊編組固定，是以雅樂的編制無論是樂器或是樂師勢必無法兼容並蓄，這就限制了樂曲的表現，自無法依照原本的音樂風格及其特色來演奏各國風謠，故而太師將收集來的各國音樂加以整理，使其音律、音樂風格甚至演奏技法都適合雅樂樂隊演奏，這應是合理的推測。

就樂器的製造而言，從經濟條件與實用價值方面考量，都有其一定的限制。周景王將鑄無射鍾，單穆公曰：「先王之制鍾也，大不出鈞，重不過石。今王作鍾也，聽之弗及，比之不度，……無益於樂，而鮮民財，將焉用之？」¹⁴⁵韋昭《注》：「鈞所以鈞音之法也，以木長七尺者，弦繫之，以為鈞法。」鈞即均，均用以定鍾音，一均即一個八度¹⁴⁶；韋昭謂石為一百二十斤，根據出土量器實測，戰國到西漢時期一石約合三十公斤上下¹⁴⁷，春秋時代亦約當此數。這是在理論上限制了編鍾的數量及大小，「大不出鈞」謂不超過一鈞即一個八度的範圍。後來景王問於伶州鳩，州鳩說樂器的製造「大不踰宮，細不過羽。……聖人保樂而愛財，財以備器，樂以殖財。故樂器重者從細，輕者從大。」¹⁴⁸意即樂器的音域仍限制在一鈞（從宮到羽）之間，而且重的樂器如鍾之屬以發高音為主，其器體以小型為

¹⁴² 《漢書·食貨志上》云：「冬，民既入，婦人同巷，相從夜績，女工一月得四十五日。必相從者，所以省費燎火，同巧拙而合習俗也。男女有不得其所者，因相與歌詠，各言其傷。」（《漢書補注》本卷二四上頁5）有省費燎火之說，但前云「婦人」，後說「男女」，似有錯迕；陳立《公羊義疏》引《公羊問答》謂「四十五日」下脫「功」字（《皇清經解續編》卷一二三六頁25A），故本文從何休說。

¹⁴³ 《漢書補注》本卷二四上頁5B。

¹⁴⁴ 卷三頁12B。

¹⁴⁵ 卷三頁12B。

¹⁴⁶ 有關均鐘之形制請參考參見黃翔鵬〈均鐘考〉，《黃鐘》1989年1期、2期。

¹⁴⁷ 《漢語大詞典》附錄〈中國歷代衡制演變測算簡表〉，頁15~17，漢語大詞典出版社，1994年4月一版一刷。

¹⁴⁸ 卷三頁13B。

原則；反之，輕的樂器如琴瑟之屬主發低音，其器體可以較大。此處的輕重除了材質的重量外，也相當於材料的貴賤。

伶州鳩又談到音樂思想的層面：「夫政象樂，樂從和，和從平。……物得其常曰樂極，極之所集曰聲，聲應相保曰和，細大不踰曰平。如是，而鑄之金，磨之石，繫之絲木，越之匏竹，節之鼓而行之，以遂八風。於是乎氣無滯陰，亦無散陽，陰陽序次，風雨時至，嘉生繁祉，人民蘇利，物備而樂成，上下不罷，故曰樂正。」¹⁴⁹是所謂「樂正」的意義相當明確，這件事發生於周景王二十三年（魯昭公二十年，西元前 522 年），時孔子三十一歲，應是受有影響的。後來他也作了正樂的工作，孔子自稱「吾自衛反魯，然後樂正，雅頌各得其所。」¹⁵⁰「雅頌各得其所」正是指的將俗樂雅化，所以司馬遷會說「三百五篇孔子皆弦歌之，以求合韶武雅頌之音，禮樂自此可得而述，以備王道，成六藝。」¹⁵¹因為方音雜陳的各地民間音樂，必須經過正樂，即雅化的整次，才能施之紉席之上。

其次再從雅樂樂器考察，《禮記·曲禮下》云：「大夫無故不徹縣，士無故不徹琴瑟」¹⁵²，鄭玄注云「故謂蟻患喪病」，所以然者，因為「憂樂不相干」。樂懸

（縣）與琴瑟為士大夫日常生活中重要之樂器，在相當層面上應具有代表意義。鍾是樂懸的主要樂器，自天子以至於公卿大夫所能陳設享用的樂制，以樂懸為基礎而有等差；琴瑟之中，又以琴為首要，東漢應劭《風俗通義·聲音篇》云：「君子所常御者，琴最親密，不離於身，非必陳設於宗廟鄉黨，非若鐘鼓羅列於虞懸也，雖在窮閭陋巷，深山幽谷，猶不失琴，以為琴之大小得中，而聲音和；大聲不喧嘩而流漫，小聲不湮滅而不聞，適足以和人意氣，感人善心。故琴之為言禁也，雅之為言正也，言君子守正以自禁也。」¹⁵³因此鍾與琴可視為指標性樂器。

演奏旋律的鍾是以編組的形式存在的，單獨一只鍾（通常是大鍾）稱為特鍾，編組的就稱為編鍾。從出土實物觀察，現存最早的西周編鍾是寶雞竹園溝七號墓的三件一組，屬康、昭時期，但並非原套，係拼湊而成，之後發展為四件及六件一組，春秋及戰國時期的編鍾則以八件與九件一組為常，其音階最常見的就是羽——宮——角——徵。¹⁵⁴黃翔鵬云：「西周中晚期的甬鍾已經形成規範化的制度，

¹⁴⁹ 卷三頁 14。

¹⁵⁰ 《論語·子罕篇》。

¹⁵¹ 《史記·孔子世家》，武英殿本卷四七頁 23A，藝文印書館影印。

¹⁵² 阮刻《十三經注疏》本卷四頁 16B。

¹⁵³ 王利器《風俗通義校注》頁 293，漢京文化公司民 72 年 9 月影印初版。班固所續補的《新論·琴道篇》也有類似的看法，文作「大聲不震嘩而流漫，細聲不湮滅而不聞」，又稱「八音廣博，琴德最優。」（嚴可均編《全後漢文》卷十五頁 9B，中華書局影印本。）

¹⁵⁴ 本節相關資料主要參考王世民、蔣定穗〈最近十多年來編鍾的發現與研究〉，載《黃鐘》1999 年第三期頁 1~10。另外，李純一的《中國上古出土樂器綜論》第七、八、九章有詳細的資料與論述。又本節僅論及中原地區的編鍾，江漢地區古代屬楚文化者如曾侯乙墓編鍾就相當龐大，有六十四件，音律的差異也大，但因為兩周時期楚國在政治上與文化上與周天子就一直處

一般是八件一套，全部的音階，如同古文獻的記載一樣，確實是避免了『商』音的。」¹⁵⁵而編鍾上「商」音的出現大約在春秋晚期，以晉國侯馬 M—13 編鍾、河南淅川下寺「柶」鍾為代表。¹⁵⁶李純一以為「羽·宮·角」的組合模式屬於西周後期到春秋前期，起源於北方關中地區；「羽·宮·商」的組合則屬於戰國早期，出現在南方的江漢地區。¹⁵⁷這種現象意味著雖然五聲音階或許早已出現，但是在西周到春秋中期，雅樂似乎避用商音，而羽——宮——角——徵是三度音程的結構，從而使得旋律少了許多可能的變化。

至於琴，先秦實物曾出土三張¹⁵⁸，一為湖北荊門郭店楚墓的七弦琴，屬戰國中期（見圖一）；一為湖北隨縣曾侯乙墓之十弦琴，與前者年代相近（見圖二）；¹⁵⁹一為湖南長沙五里牌彩繪琴，可能為九弦。¹⁶⁰前兩張琴的特別處在於琴面並不平整，岳山較低，弦距狹窄（參考圖三），這顯示當時的琴只能彈空弦散聲，加上若干泛音¹⁶¹，無法如後世的琴琴面平整能按音演奏。至於五里牌彩繪琴琴尾上翹，或有可能彈奏較多按音。¹⁶²這種型制的琴，音域既窄，音量又小，「不適用於快速而技術複雜的指法」¹⁶³，其表現力相當受限，但也反映出音樂思想樸質的一面。

就雅樂的功能而言，主要是用在節度各種儀式之進行，可以說是禮的附庸，即《禮記·樂記》所說「禮樂之施於金石，越於聲音，用於宗廟社稷，事乎山川鬼神」¹⁶⁴。在儀式之進行中，往往與舞蹈配合，在旅進旅退、屈伸俯仰、綴兆舒疾間，重視的是群體的整齊畫一，是以無法容許有太多的個別差異存在，於是便抑制了個人技術的表現，使得旋律趨向簡單而少變化。

揆諸以上所論，正樂不但是可能，而且是必須的。

於分庭抗禮的對峙局面，自不能一概而論。

¹⁵⁵ 〈用樂音系列記錄下來的歷史階段——先秦編鍾音階結構的斷代研究〉，《溯流探源》頁 101，人民音樂出版社 1993 年 2 月一版一刷。

¹⁵⁶ 同上注，頁 102。

¹⁵⁷ 《中國上古出土樂器綜論》頁 174，文物出版社 1996 年 8 月一版一刷。

¹⁵⁸ 中原尚未有琴出土，故僅能就以下所舉三件考察，此三件均為演奏用實物。

¹⁵⁹ 見《中國音樂文物大系·湖北卷》頁 144、278~279，大象出版社 1996 年 12 月一版一刷。

¹⁶⁰ 因龍齧上有九道不大明顯的弦痕，無法判斷是否確為九弦，見《中國上古出土樂器綜論》頁 451。

¹⁶¹ 李純一以為「彈奏七徽左右的按音是可能的」，部分泛音「說不定有被使用的可能」（《中國上古出土樂器綜論》頁 450），姑不論這兩張琴並沒有琴徽，琴面上的紋路是否標示了泛音位置亦待討論，單彈奏七徽位置僅能發出空弦的高八度音，這毋寧是巧合而缺乏意義的。

¹⁶² 見李純一《中國上古出土樂器綜論》頁 451。但是增加按音從而減少弦數是琴的發展趨勢，這點從馬王堆漢墓的七弦琴可以推知，故對於李氏的說法不盡贊同。

¹⁶³ 李純一《中國上古出土樂器綜論》頁 450。

¹⁶⁴ 阮刻《十三經注疏》本卷三七頁 16B。

三、正樂與淫聲

所謂正樂，就是去其淫聲使歸於雅正。至於淫聲就是各地音樂中不合乎雅樂律度、樂制及其美學或道德標準的成分，那些被批評為「細抑大陵、不容於耳」、「聽聲越遠」、「比之不度」¹⁶⁵，例如音階中溢出羽——宮——角——徵的音，音域超過雅樂器演奏範圍的部分，以及演奏技巧「煩手淫聲，惛堙心耳」¹⁶⁶之類。

從上文我們應可以了然「鄭聲淫」之「淫」乃音樂上「比之不度」之意，決非淫於色的淫。

《說文》謂「久雨為淫」¹⁶⁷，《禮記·月令》云：「季春……行秋令，則天多沈陰，淫雨蚤降，兵革並起。」鄭玄《注》：「淫霖也，雨三日以上為霖。」¹⁶⁸淫之本義即雨過多之意，引申為淫過。《左傳·昭公元年》載醫和之言說：「天有六氣，降生五味，發為五色，徵為五聲，淫生六疾。六氣曰陰、陽、風、雨、晦、明也。……過則為菑：陰淫寒疾，陽淫熱疾，風淫末疾，雨淫腹疾，晦淫惑疾，明淫心疾。」¹⁶⁹《禮記·曲禮下》謂「非其所祭而祭之，名曰淫祀。」¹⁷⁰「鄭聲淫」之「淫」亦當淫過之意，陳啓源《毛詩稽古編》卷四云：「朱子《辨說》謂孔子『鄭聲淫』一語可斷盡〈鄭風〉二十一篇，此誤矣。夫子言『鄭聲淫』耳，曷嘗言『鄭詩淫』乎？聲者樂音也，非詩詞也；淫者過也，非專指男女之欲也。古之言淫者多矣，於星言淫，於雨言淫，於水言淫，於刑言淫，於游觀田獵言淫，皆言過其常度耳。樂之五音十二律，長短高下皆有節焉，鄭聲靡曼幼眇，無中正和平之致，使聞之者導欲增悲，沈溺而忘返，故曰淫也。朱子以鄭聲為鄭風，以淫過之淫為男女淫欲之淫，遂舉〈鄭風〉二十一篇盡目為淫奔者所作，……夫孔子刪詩以垂世立訓，何反廣收淫詞豔語，傳示來學乎？」¹⁷¹這段議論是極有見地的。

淫過，在音樂的概念上指音域的擴大、音階的繁複、律度的提高、節奏速度的多變，造成曲調的變化多方，加上演奏技巧的恣意求新，其所呈現的風貌，迥異於雅樂雍容曠緩的要求¹⁷²。

在音階上，減去「商」音可能是最重要的，《荀子·王制》謂：「脩憲命，審詩商，

¹⁶⁵ 《國語·周語下》載伶州鳩言。

¹⁶⁶ 《左傳·昭公元年》醫和之語，阮刻《十三經注疏》本卷四一頁 26A。

¹⁶⁷ 經韻樓本十一篇上二頁 11B。

¹⁶⁸ 阮刻《十三經注疏》本卷十五頁 16。

¹⁶⁹ 阮刻《十三經注疏》本卷四一頁 26B~27B。

¹⁷⁰ 阮刻《十三經注疏》本卷五頁 18B。

¹⁷¹ 《皇清經解》卷六四頁 10，漢京文化公司重編影印本。

¹⁷² 這種思想，也反映在《老子》的「大音希聲」、《莊子》的「天籟」、《荀子》的「中和」之音，《樂記》的「大樂必易」，至於墨家與韓非，則根本否定了音樂的功能。

禁淫聲，以時順脩，使夷俗之音不敢亂雅，大師之事也」¹⁷³，「詩商」與「淫聲」對舉；《禮記·樂記》載孔子與賓侂賈論及〈武〉樂，也有「聲淫及商」之語，詩樂中之商音，應即淫聲之一。¹⁷⁴

而音域方面，雖然沒有具體的證據，但是很可能因為工藝技術的進步，使得弦能承受的張力加強，從而提高了音律，使整個音域相應升高，這是合乎人心之所同然的。繆天瑞曾以西方音樂發展為例指出這種現象：「在歐洲，音的標準高度，從 17 世紀起，總的趨向是逐漸升高。」標準音 a¹ 的頻率在十七、八世紀時約從 415 到 430，1834 年訂出「第一國際高度」440，1859 年又訂出「第二國際高度」435，1939 年恢復 440，a¹=440 因通用於演奏會上，又稱「演奏會高度」(concert pitch)，這個高度在近代普遍應用著。¹⁷⁵其所以會隨時代逐漸升高，「是由於歐洲近代管弦樂隊追求樂器（主要是弦樂器）的明亮音色，以期獲得樂隊的輝煌效果所致。而樂器所以能獲得明亮的音色，則有賴於較高的科學技術水平。」¹⁷⁶

音樂欣賞的另一發展傾向便是由簡趨繁，格林·威爾遜引述伯林（1971）的「最佳不確定性理論」，解釋了音樂欣賞中複雜化的趨向，「還解釋了音樂欣賞與人的個性之間的聯繫，例如喜歡出人頭地的人都喜歡複雜的音樂，而安於現狀的人則喜歡簡單和耳熟的音樂。」（祖克曼，1979；格拉斯哥，1985）¹⁷⁷這個說法可以解釋雅好新樂的傾向。

孔子說「鄭聲淫」，「聲」指人的感情受到外界事物的影響，有所感動而發出的聲響，也許是感嘆，也許是吟哦，也許是歌唱，這些都還未經過條理化，亦即尚未成「音」。鄭聲既非鄭詩，而是指音樂，則「鄭聲淫」自然不能從內容上去理解，畢竟音樂的「內容」是抽象的，聆賞者的體會常因個人的經驗、情志、素養與當時情境的影響，而與作者、唱奏者試圖表達的內含有所出入，雍門周以琴說孟嘗君的故事便是一個很好的例子。¹⁷⁸

強調教化作用的樂，重視的是其內涵的「義」，而非外在的形式，這是淫聲必去的思想因素。《漢書·藝文志》云：「（禮樂）二者相與並行，周衰俱壞，樂

¹⁷³ 王先謙《荀子集解》本卷五 14A~B，藝文印書館影印光緒辛卯刊本。

¹⁷⁴ 關於商音問題，馮潔軒〈論鄭衛之音〉討論頗詳，見《中國藝術研究院首屆研究生碩士學位論文集·音樂卷》頁 57~62，但他以為《周禮》大司樂之職記載建國所禁淫過凶慢之聲，主要是指商音樂（頁 58），推測商音之名與殷商有關（頁 61），商音的出現意味著商音樂的出現（頁 62），這些觀點都有待進一步的討論。

¹⁷⁵ 《律學》第三次修訂版頁 17~18，人民音樂出版社 1996 年 1 月一版，1997 年 8 月 4 刷。根據筆者的經驗，民國六十年代，台灣樂團一般也是以 a¹=440 為標準音，在七十年代中期，曾經有調高的意見，但是仍受限於固定音樂器如木琴（marimba）與鐵琴（vibraphone）；到了八十年前後，筆者任職的實驗國樂團已經提高到 442 了。

¹⁷⁶ 《律學》頁 18。

¹⁷⁷ 格林·威爾遜著，李學通譯，《表演藝術心理學》，上海文藝出版社，頁 192~193，1989 年 9 月一版。

¹⁷⁸ 事見班固續補《新論·琴道篇》，這已經相當接近現代接受美學的論點。

尤微眇，以音律爲節，又爲鄭衛所亂，故無遺法。漢興，制氏以雅樂聲律世在樂官，頗能記其鏗鏘鼓舞，而不能言其義。」¹⁷⁹其「義」可以經由兩個途徑理解：一是歌詞所陳述的內容，一是舞蹈動作所表達的象徵意義，故樂舞中多有「象」某事的解說¹⁸⁰。樂舞之象顯現在旅進旅退、屈伸俯仰、干戚羽旄中，其儀式作用大於音樂的享受；就音樂而言，太過重視外在的形式會影響及對內涵的體會，故屬於技術層面的「鏗鏘鼓舞」受到貶抑。各地民歌經過採集以後（似未見採集器樂者），將曲調予以加工改造（正樂），盡量使它不吸引人的注意，以免喧賓奪主，以文害質，畢竟反映民風的是依賴歌詞的內容，所以旋律並不是那麼重要；另一方面由於曲調的創作並非易易，也不是眾所能爲，故而就民間曲調加以改造，毋寧是極自然且工省的事。

第三節 雅俗的沿變與鄭聲之亂雅

孔子云：「惡紫之奪朱也，惡鄭聲之亂雅樂也，惡利口之覆邦家者。」¹⁸¹鄭聲從「聲」到「音」，再到「樂」，這是一個雅化的過程，在孔子的時代，雅樂已有鄭聲化的傾向，不但往雅化前的面貌回溯，可能還變本加厲。但孔子指斥其亂雅時仍稱之爲「聲」，意味著它是較接近原始的鄭國音樂。鄭聲經過雅化的正樂過程，成了可以聞於天子、施之朝廷宗廟的雅樂，但是它在相當程度上悖離了人性的偏好，所以一有適當的機會，例如當中央政權無法有效約束諸侯時，被抑制的鄭聲在各國君的推波助瀾下，「借殼上市」，上好之而下風從，進而對雅樂造成了反噬。齊景公與魯定公會於夾谷，奏夷狄之樂而借稱四方之樂，宮中之樂用俗樂而不知，難免有些狡獪；¹⁸²魏文侯對子夏稱好「今樂」「世俗之樂」，是較坦誠的¹⁸³。到了孟子，這種俗化的趨勢無可挽回，只好說「今之樂猶古之樂也」¹⁸⁴。而孟子之所以能這樣類比，必然是二者間存在著若干相似性，或者從某些特質而言，並不易區別。將俗樂透過保留骨幹音的簡化工作，可以使之雅化；相對的，將雅樂用各種手法加花變奏，也很容易回復原本面目，或甚至有所過之。而其所以能夠如此，是因爲俗樂雖經雅化，但其原始曲調卻未被汰棄。

各國的民間歌曲經哀集「正樂」後，聞於天子，施於朝會燕享，但其原有的曲調仍被保存著，或許《左傳·襄公二十九年》記載季札觀樂於魯太師，所聽的就是這些曲調。案季札所觀周樂，應包含詩樂二部分，而他的評論應係針對音樂風格所透露出來的情境（風情、土風、民情）而言，並非一般認爲的歌詞內容。

¹⁷⁹ 《漢書補注》本卷三十頁 14B。

¹⁸⁰ 禮樂本多象事，禮之象可以參見《禮記·鄉飲酒義》，樂舞之象可參考〈樂記〉。

¹⁸¹ 《論語·陽貨篇》。

¹⁸² 事在定公十年，見《史記·孔子世家》。

¹⁸³ 事見《禮記·樂記》。

¹⁸⁴ 《孟子·梁惠王篇》下，卷二上頁 1B。

首先，他是觀「周樂」而非「周詩」，其次，若其評論內容指的是歌詞，依當時大夫讀詩之普遍熟習，不待至魯而後知；而對於大多數行人而言，《詩》是他們早應熟稔的，無論是作詩之旨或用詩之旨（甚且不只一種），宜應了然於胸，否則會如孔子所批評批評的「雖多亦奚以爲」，不必到魯國才能得知其內涵。再看他所用以評論的語言，以一般對於雅樂的印象，其曲調能有這麼多樣化嗎？季札所聽各有土風，反映歷史文化人情風土，應是原本的曲調，若是歌詞則不必觀樂，故其所觀主要在樂。觀樂透出的訊息是各國詩樂的保存，但此應非由魯國收集，因魯為周公後，受賜禮樂，故保存王室原有的各國音樂，無怪乎季札在觀樂後要感嘆「周禮盡在魯矣」。

因此我們推斷雅樂與俗樂實際上只是繁簡的沿變，即俗樂去其淫聲，簡化為雅樂；雅樂亦可能因有所敷衍增益而俗化。宋·周密《齊東野語》卷十八曾有是語：

往時，余客紫霞翁之門。翁知音妙天下，而琴尤精詣。自製曲數百解，皆平淡清越，灑然太古之遺音也。復考正古曲百餘，而異時官譜諸曲，多黜削無餘，曰：「此皆繁聲，所謂鄭衛之音也。」余不善此，頗疑其言為太過。後讀《東漢書》，宋弘薦桓譚，光武令鼓琴，愛其繁聲，弘曰：「薦譚者，望能忠正導主。而令朝廷耽悅鄭聲，臣之罪也。」是蓋以繁聲為鄭聲矣。又《唐國史補》，于擅令客彈琴，其嫂知音，曰：「三分中，一分箏聲，二分琵琶，全無琴韻。」則新繁¹⁸⁵皆非古也。始知紫霞翁之說為信然。¹⁸⁶

清代徐養原¹⁸⁷〈雅樂論〉也有類似看法：

¹⁸⁵ 「則新繁」《稗海》本作「然則繁聲」，應較近是。

¹⁸⁶ 中華書局排印本頁 339，1983 年 11 月一版，1997 年 12 月二刷。

¹⁸⁷ 徐養原，清德清人，號鉛菴，嘉慶副貢，長於三禮、六書、古音、歷算、輿地等，著有《周官古書考》、《儀禮古今異同疏證》、《論語魯讀考》等，《續碑傳集》卷七二有傳。

夫雅樂者，非於俗樂之外別有一聲節也，就俗樂而去其繁聲，即為雅音。太史公曰：「《詩》三百五篇，孔子皆弦歌之，以求合韶武雅頌之音。」韶武乃舞名，主容不主聲，雅頌即在三百五篇之內。史公之意，蓋謂列國之詩，雖作者不一，而樂操土風，不離乎宛詩謠俗，孔子弦歌以求合雅頌，而〈折楊〉〈黃花〉頓為大聲矣。均是歌也，變俗為雅，存乎人耳。惟樂器則自有雅俗之不同。¹⁸⁸

這種說法並未引起應有的注意。周密以繁聲為鄭聲，徐氏則著重在由俗變雅，其實俗樂也可以由雅樂改造而得，亦即經由變奏的手法將雅樂的音符加密、節奏變繁，從而改變了原有曲調的音程結構、旋律進行與速度變化等；雖然它實際上已經是新的曲調，但仍然保有原來雅樂的痕跡，卻又較原曲調更能聳動人心，更受時人的歡迎，此所以孔子極力反對並斥為「惡紫之奪朱」的緣故。最容易變繁聲為雅音的方法，就是保留骨幹音，從而使旋律單純、節奏穩定。反之變雅正為繁聲，只要就原曲調加花演奏就可以達到「繁手淫聲」的效果，因此雅樂與俗樂實在是有著一種相互沿變的關係，也就是血緣關係。各地流傳的民間歌謠，其曲調各具風格，或則歡忭輕靈，或則咽音苦噫，情態各殊，不宜薦見宗廟，施於朝廷。無論是采詩或獻詩，爲了要用之宗廟祭獻、朝廷燕享，必須經過改造，亦即「正樂」，《詩經》所採集的地區，主要在黃河、漢江流域，這些地區的音樂，大抵以五聲音階為主，或雜以二變，而五聲通常構成了旋律的骨幹音，在雅化的過程中，去其繁聲，保留骨幹音，節奏上使其嘽緩工整平易，如此就很容易得到風格的統一。

又因爲樂曲的創作較爲困難稀少，所以爲了豐富曲調的來源，沿襲既有音樂殆不可免；又爲了雅俗之別，異代之分，略事改作亦屬在情之舉。故而雅樂不避忌其來自民間的里巷歌謠，重要的是如何改作以合乎功能性的需求。

試由孔子惡鄭聲之說也可以說明這點。孔子所舉「惡紫之奪朱也，惡鄭聲之亂雅樂也，惡利口之覆邦家者」，依一般譬喻的原則，朱紫、雅鄭之間宜有其性質上的關聯，而利口覆家邦與鄭聲亂雅樂之間亦應有其同質性。紫的色調類似朱，但較朱爲深；鄭聲與雅樂基本曲調相同，但較之更能迎合一般人的喜好。在傳統士大夫心目中，雅俗之分是相當明確的，所以儘管山歌村笛的嘔啞嘲哳也

¹⁸⁸ 《律呂臆說》頁 22 上，《木犀軒叢書》本，台大圖書館藏。

罷，抑或下里巴人的一唱眾和也罷，並無淆亂之虞，用孟子的話說，「雖袒裼裸裎於我側，爾焉能浼我哉？」¹⁸⁹唯獨對於鄭聲是那般的厭惡，正因為鄭聲與雅樂有其血緣關係，容易產生混淆，甚或因此及彼，浸潤積漸之餘，難免真贗不分、是非難辨。紫出於朱而深於朱，猶如言偽而辯，行偽而堅¹⁹⁰，是可忍孰不可忍。這也正是孔子要大加撻伐的原因。

朱紫、雅鄭與利口對舉，除了表面上有似是而非的意義而外，更重要的是青出於藍的隱喻，如果雅樂與鄭聲（或說俗樂）僅是兩種不同的樂種，彼此沒有沿變的關係，根本分屬兩個範疇，其間既無類似之處，亦無趨避之虞，則後者對前者的衝擊不會如孔子所憂慮的強烈，正因為二者又其互相沿變的血緣關係，所以會「亂」，甚至於模糊了界限，泯沒了其間的差異，喜好鄭聲或俗樂者可以故作無知地，因為當時是有許多人——包括國家的禮儀弄混了二者的使用，因此他們可以振振有辭地翫賞，或得到道德上的正當性，這應該才是孔子憂心悄悄的主因。

結論

「鄭聲淫」雖然因為解讀的差異，而在經學史上引起相當大的爭議，但朱熹因此而勘破詩序與孔子的關係，不能不說是一項重要的結果。

鄭聲本屬一種民間音樂，它與詩歌因為反映風俗而被收集，但為了在宗廟朝廷演奏，因應雅樂的編制及其平和中正的思想而經由正樂的程序加以改造，亦即去其淫聲，但這也造成了雅樂與俗樂互相沿變的可能。

鄭與雅之爭其因在於作樂思想，樂以致和特指雅樂，雅重群體，以和為主，眾人合奏而要致和，則旋律必須單純，技術必須簡易，節奏必須穩定，速度亦宜適中，太多的變化，徒然導致演奏的錯亂，有違和的要求。雅樂的特色就是在這種思想的影響下形成的；至於鄭聲正因為與此背道而馳，注重個別的差異，強調個人情志的發抒，與樂群相違，故受到撻伐。此外，技術不易做到亦是一因。若在相當的技術水準下，即使再難、再多變化的曲調都能奏得整齊畫一，同樣可收群和的效果，大約就不會受到反對了。如此看來，技術的高低竟也影響到音樂思想。

批判「鄭聲淫」思想下的音樂觀是趨向於理性與秩序的，但是音樂的形式儘管相當理性，其內涵畢竟是極感性的，「先王」知道它對人心的影響——挑動情緒、歌詠啣舞，這種影響被認為是負面的，所以極力導向樸素與理性。鄭聲之「淫」原本是形式上的問題，因為音樂思想的衝突，而被認為是非道德的，於是音樂形式之「淫過」，遂轉嫁為內容之「淫邪」，馴致後世，「鄭聲」就被當成淫靡音樂

¹⁸⁹ 〈公孫丑〉上。

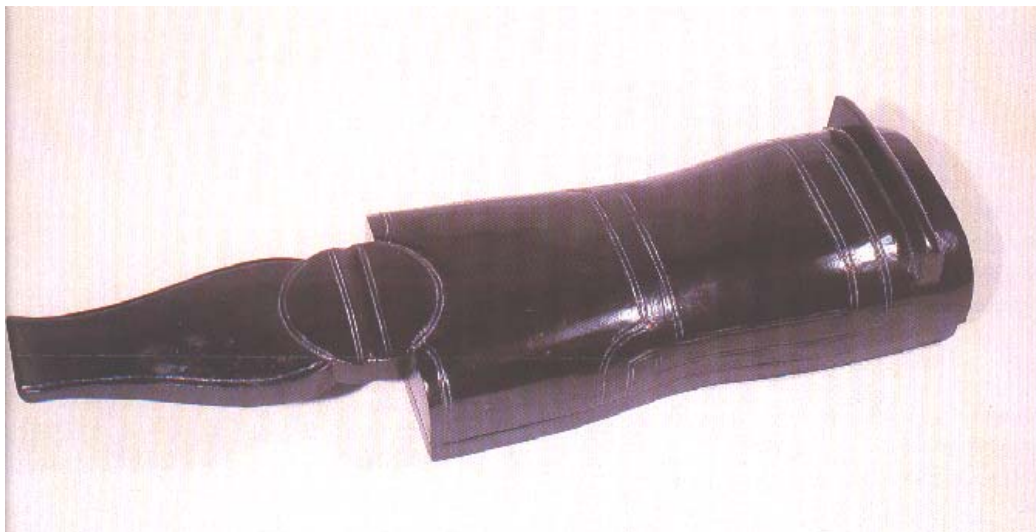
¹⁹⁰ 《荀子·宥坐篇》記載孔子為魯攝相，朝七日而誅少正卯，其罪狀是：心達而險、行辟而堅、言偽而辯、記醜而博、順非而澤。

的符號，更且承擔起亡國之音的罪名，這或許應歸諸歷史發展的一個錯迕吧。

附圖：



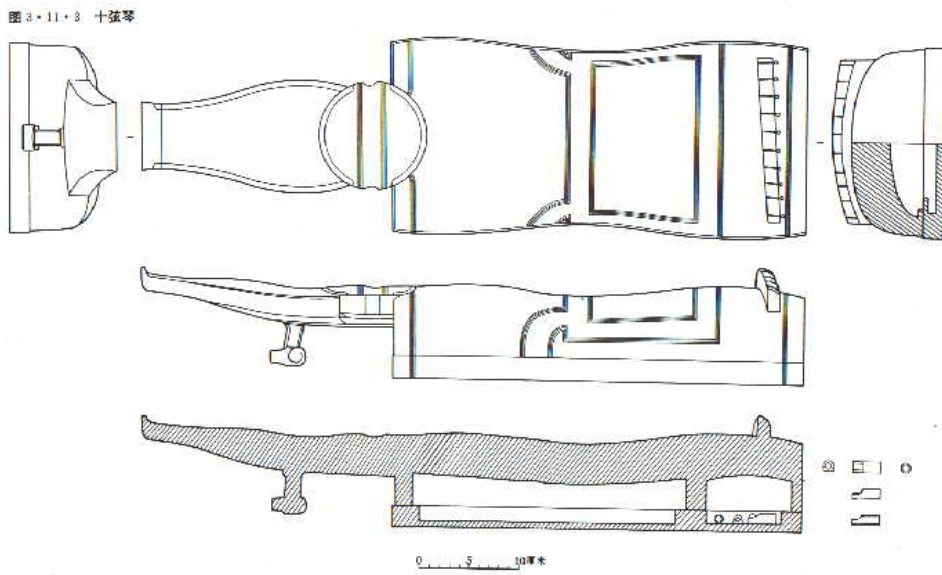
圖一：郭店楚墓出土琴¹⁹¹



圖二：曾侯乙墓出土十弦琴¹⁹²

¹⁹¹採自《中國音樂文物大系·湖北卷》頁 143。

¹⁹²採自《中國音樂史圖鑑》頁 22，人民音樂出版社 1988.11.北京一版。



圖三：曾侯乙墓出土十弦琴俯視、側視圖¹⁹³

附記：本文在資料收集過程中曾借助於中央研究院「瀚典資料庫」與故宮博物院「寒泉資料庫」，特此申謝。

¹⁹³ 採自《中國音樂文物大系·湖北卷》頁 279。

Feng Chia Journal of Humanities and Social Sciences
pp. 39-71, No. 2, May 2001
College of Humanities and Social Sciences
Feng Chia University

The Imbroglio on the Confucius Classic and the Musical Issue of “Zheng sheng yin”

*Shi-ming Lee**

Abstract

“Zheng sheng yin”— as called by Confucius has — three leading explanations as follows:

First of all, the poem (especially referring to the part in the *Shijing*) of Zheng country usually describes the obscene relationship between men and women. Secondly, the musical substance is indecent. Third, in terms of musical style, it exceeds many rules. The above affects the relation between Confucius and *Shijing*.

This paper argues that the third explanation is much more correct according to the analysis of documentations and music. “Zheng sheng”, as the local music of Zheng country and a popular music, does not present simple and solemn appearance like the classical music but more garish and changeful. Further-more, this paper expounds and proves that popular music had been collected and classicized as a sort of classical music, while the classical music could also be complexed to be popular music: thus, the two shared certain similarity in very different appearance. The popular music is more receptable so that its status overrides that of the classical music; nevertheless, the popular no moral teaching, as much as the classical music, that is why Confucius disgusted “Zheng sheng” extraordinarily.

Keywords: *Shijing*, Zheng sheng yin, Zheng sheng, music

* Associate Professor, Department of Chinese Literature, Feng Chia University.