

# “郑卫之音”与商周政治文化沿革

陈维昭

(复旦大学中国古代文学研究中心, 上海 200433)

**[摘要]** 论文从以下三个方面考察“郑卫之音”: 首先从政治历史地理的层面考察“郑卫之音”的原初指涉, 关键是考察商、周王朝更替与商、周文化差异。第二, 在周代的“雅乐”(古乐)与“俗乐”(新乐)、制礼作乐与礼崩乐坏的关系中看“郑卫之音”。第三, 在礼乐理性与感性娱乐的关系中看“郑卫之音”的发生、发展与演变。

**[关键词]** 郑卫之音; 雅乐; 俗乐; 商周政治文化

**[中图分类号]** I206.2 **[文献标识码]** A **[文章编号]** 1009-2692 (2009) 03-0001-06

“郑卫之音”的问题自从春秋末期提出来以后, 就一直引起了广泛的关注和讨论, 尤其是在近几十年来, 学界从各种角度对这一问题进行了新的解释。这些解释, 归纳起来大概有如下几种: 第一种是把“郑声”与“郑风”联系起来, 以《诗经》的郑风在内容上的“淫”(男女之情)去解释“郑声”; 第二种是把“郑声”与“郑风”区别开来, 指出“淫”是指“郑声”在音乐上的特点, 即过分、过度; 第三种是偶尔有论者指出郑、卫两地乃殷遗民居住地, “郑卫之音”有殷商文化色彩, 可惜这方面的探讨尚不深入。

本文试图以系统的观点考察“郑卫之音”的方方面面, 主要从以下三个方面加以考察: 首先从政治历史地理的层面考察“郑卫之音”的原初指涉, 关键是考察商、周王朝更替与商、周文化差异。第二, 在周代的“雅乐”(古乐)与“俗乐”(新乐)、制礼作乐与礼崩乐坏的关系中看“郑卫之音”。第三, 在礼乐理性与感性娱乐的关系中看“郑卫之音”的发生、发展与演变。

鲁襄公二十九年(公元前544年), 吴公子季札至鲁听乐, 其目的是“依声以参时政, 知其兴衰

也”。从季札听乐的反应来看, 在春秋后期, 最先体现“郑卫之音”特点的是郑国和陈国之音。鲁国为季札歌《郑风》, 季札说:“美哉! 其细已甚, 民弗堪也, 是其先亡乎!”杜预的注解是:“美其有治政之音。讥其烦碎, 知不能久。”对于季札的“美哉”, 孔颖达说:“季札所云‘美哉’者, 皆美其声也。”那么这里的“其细已甚”应是指郑音甚“细”。“细音”、“慢音”、“烦音”都是“郑卫之音”在音乐上的特点。但孔颖达根据下一句“民弗堪也”, 把“其细已甚”解释为其政过于烦碎, 人民不堪忍受。季札由此预料郑国之先亡。当鲁君为之歌《陈风》时, 季札说:“国无主, 其能久乎!”什么叫“国无主”呢? 杜预注:“淫声放荡, 无所畏忌, 故曰‘国无主’。”指出陈风在音乐上“淫声放荡, 无所畏忌”。

季札听乐的这一年, 孔子才七、八岁, 这时正是春秋末期。随着周王室的衰落, 诸侯国的崛起, 周王室对各诸侯国的控制渐渐失效, 于是周公所制之礼乐也渐渐不能真正地实施在诸侯国之中, “礼崩乐坏”的局面已是令人关注。新兴地主阶级势力(诸侯国)无视西周的礼乐制度, 在自己的领地僭越表演天子级的“八佾之舞”。鲁三家在祭祀祖先时唱天子才能用的《雍》歌。而那种冲击周礼乐, 导致礼崩乐坏的新兴音乐便是“郑卫之音”。

**[收稿日期]** 2009-04-26 **[基金项目]** 上海市社科课题阶段性成果之一

**[作者简介]** 陈维昭(1960—), 男, 广东汕头人, 复旦大学教授, 博士生导师。

郑卫之音对于人的感性娱乐需求有一种难以抵挡的魅力。战国时期的魏文侯,这位在位50年(公元前445—前396年)的君主,在理论上他是认同雅乐的权威合法性的,他也试图“端冕而听古乐”。《汉书·礼乐志》也说:“至于六国,魏文侯最为好古。”然而,一听古乐,他就感到昏昏欲睡。魏文侯曾经有着强烈的感性娱乐需求,他对自己身上的这种需求有一种近乎赤子之心。他坦诚地面对它。于是,他感到古乐(雅乐)的令人昏昏欲睡。而一听“新乐”——以郑卫之音为代表,他的感性娱乐需求就得到了极大的满足,毫不知倦。

齐宣王(公元前319—前301)告诉他的臣下庄暴说他“好乐”。孟子听说以后,以为齐宣王喜欢的是“古乐”,便赞赏地说:“如果齐王如此好乐,那么齐国的大治就有希望了。”没想到齐宣王公然声称:“寡人非能好先王之乐也,直好世俗之乐耳。”<sup>[1]258</sup>对于齐宣王所说的“世俗之乐”,赵岐的注解是:“直好世俗之乐,谓郑声也。”孙奭也疏解为“郑、卫之声是也”。

当时的楚国非常崇尚郑国的乐舞。《楚辞·招魂》:“二八齐容,起郑舞些。”王逸注:“郑舞,郑国之舞也。或曰:郑舞,郑重屈折而舞也。”《楚辞·招魂》:“郑卫妖玩,来杂陈些。”直至汉代,“郑舞”成为一个感性娱乐的品牌。汉张衡《南都赋》:“于是齐童唱兮列赵女,坐南歌兮起郑舞。”

从秦汉时代开始,“郑卫之音”与其说是对郑、卫两国的音乐的指称,不如说是对感性俗乐的泛称。秦始皇六年,李斯在《谏逐客书》中叙述了秦始皇喜爱“郑卫之音”的情况:“今弃击瓮叩缶布而就郑、卫,退弹筝而取《昭》《虞》,若是者何也?快意当前,适观而已矣。”(《史记》)这里的“郑卫”当指与雅乐相对的俗乐。汉武帝时的桑弘羊认为:“好音生于郑卫,而人皆乐之于耳。”<sup>[2]</sup>这也只是泛泛而论,并非确指郑、卫两地。

尽管高扬理性是人性的重要方面,但是,感性需求、感性娱乐同样是人性的重要方面。司马迁曾说:

由此观之,贤人深谋於廊庙,论议朝廷,守信死节隐居岩穴之士设为名高者安归乎?归於富厚也。是以廉吏久,久更富,廉贾归富。富者,人之情性,所不学而俱欲者也。故壮士在军,攻城先登,陷阵却敌,斩将搴旗,前蒙矢石,不避汤火之难者,为重赏使也。其在闾巷少年,攻剽椎埋,劫人作奸,掘冢铸币,任侠并兼,借交报仇,篡逐幽

隐,不避法禁,走死地如鹜者,其实皆为财用耳。今夫赵女郑姬,设形容,揳鸣琴,揄长袖,蹑利屣,目挑心招,出不远千里,不择老少者,奔富厚也。游闲公子,饰冠剑,连车骑,亦为富贵容也。弋射渔猎,犯晨夜,冒霜雪,驰阡谷,不避猛兽之害,为得味也。博戏驰逐,斗鸡走狗,作色相矜,必争胜者,重失负也。医方诸食技术之人,焦神极能,为重糈也。吏士舞文弄法,刻章伪书,不避刀锯之诛者,没於赂遗也。农工商贾畜长,固求富益货也。此有知尽能索耳,终不余力而让财矣。<sup>[3]3271</sup>

这就是“郑卫之音”的人性基础。然而,当后来孔子对诸国之“风”进行评判的时候,他提出了著名的呼吁:“放郑声,远佞人。郑声淫,佞人殆。”<sup>[4]195</sup>

“郑声”究竟是指什么?是指“郑卫之音”还是指郑国所有的歌诗乐舞?“郑声淫”的“淫”字又是指什么?

我们可以从政治历史地理和道德的不同角度,从历史流动与文化变异的层面去考察“郑卫之音”的内涵及其多重指涉。

从历史地理文化的角度看,司马迁曾经指出感性娱乐的地域文化特点:

中山地薄人众,犹有沙丘纣淫地余民,民俗慳急,仰机利而食。丈夫相聚游戏,悲歌慷慨,起则相随椎剽,休则掘冢作巧奸冶,多美物,为倡优。女子则鼓鸣瑟,跕屣,游媚贵富,入后宫,遍诸侯。<sup>[3]3263</sup>

司马迁在解释中山的民风民情的时候显然着眼于历史地理文化,他首先指出,中山的沙丘一带还有商代纣王的余民,在沙丘此地前面加了一个限定词“淫”,晋灼解释说:“通系之於淫风而言也。”也即是说,这是一个有着商纣淫风文化遗存的地域,因而司马迁接下去对中山民情的描述,就让我们很自然地把这种民风民情与以桀纣为代表的对感性娱乐之沉迷的情形联系起来。

那么,“郑卫之音”又具有怎样的政治历史地理内涵呢?

“郑卫之音”中的“郑卫”是指春秋时期的郑国和卫国。但“郑卫之音”并不仅仅是指郑国和卫国的音乐。当魏文侯向子夏提出那个关于“古乐”与“新乐”(即郑卫之音)的不同效应(“吾端冕而听古乐则唯恐卧,听郑卫之音则不知倦。敢问古乐之如彼,何也?新乐之如此,何也?”)的时候,

子夏回答说，古乐是“德音”，它是圣人纪纲大定以后在音乐上的表现；而你所喜欢的则是“溺音”。什么是“溺音”呢？子夏说：

郑音好滥淫志，宋音燕女溺志，卫音趣数烦志，齐音鹜辟骄志，四者皆淫於色而害於德，是以祭祀不用也。<sup>[5] 1016</sup>

“德音”（或称“古乐”、“雅乐”）的敌人不仅是郑、卫之音，还包括宋、齐之音。相对于周王室的“中央”乐舞来说，“郑卫（郑、宋、卫、齐）之音”指的就是郑、宋、卫、齐等地方乐舞。

公元前16世纪，商汤灭夏，建立了商朝，建都于亳。中间又经过了几次迁都，盘庚时迁至殷，即今之河南安阳县小屯。周平王东迁时，郑徙于溱洧之上，是为新郑，即今河南省新郑县。

周灭商后，封商贵族微子的后代于宋，故宋地也具有商朝文化基因。

鲁襄公为季札歌《邶》、《鄘》、《卫》，孔颖达的疏解是：“邶、鄘、卫者，商纣畿内之地名也。”周灭商朝之后，把其畿内分为邶、鄘、卫三国，邶国封给纣王之子武庚，鄘国则封给管叔，卫国封给蔡叔。武王崩后五年，周公摄政，武庚等三监道叛乱，成王诛杀武庚，于是尽以其地封周公之弟康叔。此时的“郑卫之音”尚在周礼的感化之下。季札听后赞美说：“美哉渊乎！忧而不困者也。”由于有康叔、武公的“德化深远”（杜预注），邶、鄘、卫之乐舞歌诗具有“忧而不困”的深远之美。季札听了《齐风》之后，赞叹道：“美哉！泱泱乎！大风也哉！表东海者，其大公乎！国未可量也。”<sup>[6] 1161-1162</sup>

然而这里已经透露出邶、鄘、卫三国那种商朝文化底色，以及此三国与商朝的藕断丝连的关系。到了战国初期，这些地方“郑卫之音”的复活，可以说是恢复到周朝之前的商代之风。

汉郑玄《诗谱·邶鄘卫谱》云：“邶鄘卫者，商纣畿内方千里之地，其封域在《禹贡》冀州太行之东，北逾衡漳，东及兖州桑土之野。”孔颖达疏：“太行属河内，河内即纣都，而西不逾太行者，盖其都近西也”，“今濮水之上，地有桑间者，僖三十一年‘卫迁于帝丘’，杜预云：‘帝丘，今东郡濮阳县也。’濮水在濮水之北，是有桑土明矣。”于是，“桑间濮上”又成为“郑卫之音”等感性欲求的一个代名词。《史记》卷二十四《乐书第二》说：

而卫灵公之时，将之晋，至於濮水之上舍。夜半时闻鼓琴声，问左右，皆对曰“不闻”。乃召师

涓曰：“吾闻鼓琴音，问左右，皆不闻。其状似鬼神，为我听而写之。”师涓曰：“诺。”因端坐援琴，听而写之。明日，曰：“臣得之矣，然未习也，请宿习之。”灵公曰：“可。”因复宿。明日，报曰：“习矣。”即去之晋，见晋平公。平公置酒於施惠之台。酒酣，灵公曰：“今者来，闻新声，请奏之。”平公曰：“可。”即令师涓坐师旷旁，援琴鼓之。未终，师旷抚而止之曰：“此亡国之声也，不可遂。”平公曰：“何道出？”师旷曰：“师延所作也。与纣为靡靡之乐，武王伐纣，师延东走，自投濮水之中，故闻此声必於濮水之上，先闻此声者国削。”平公曰：“寡人所好者音也，原遂闻之。”师涓鼓而终之。

“郑卫之音”所涉及的这些诸侯国往往与商代政治文化有着某种联系。

周王朝建立伊始，面临着一个中央集权化的问题。与此相呼应，在意识形态的控制方面也面临着相同的问题。郑、卫、宋等诸侯国与周之前朝有着某种特殊的关系。因而“郑卫之音”就不仅仅是一个郑国或卫国的问题，而是一个随着王朝更替而来的主流意识形态的建立问题。

## 二

从音乐方面看，“郑卫之音”在音乐上有其鲜明的特点。其一，《左传·昭公元年》载医和之语：“五降之后不容弹矣，于是有烦乎淫声。”杜预注说：“五降而不息，则杂声并奏，所谓郑卫之音。”季札至鲁国观乐之时也谈到郑声“其细已甚”。与雅乐相比，“郑卫之音”音律繁促。其二，“郑声”的音调扬激高亢。《新序·杂事二》说：“今听郑卫之音，……扬激楚之遗风。”《淮南子·道应训》说：“岂无郑卫激楚之音哉”，可见“郑卫之音”激越悲楚，与“乐而不淫，哀而不伤”的雅乐原则当然是背道而驰的。其三，与上述两点相关联的是，先秦时代的雅正之乐使用的是宫、商、角、徵、羽等五音系统，其旋律是在中音区徘徊，是伶州鸠所谓的“大不逾宫，细不过羽”（《国语·周语》）。而“郑卫之音”之所以会显得“细”、“烦”、“扬激”，是因为他使用了“变宫”、“变徵”这些不稳定的音，而且它的音域可能突破了一个八度。

“郑卫之音”这些音乐上的特点并不是在春秋末期“礼崩乐坏”之后形成的。上文已经指出，“郑卫之音”与郑、卫等地的商代文化积淀有关。从音乐的特点上看，同样如此。甚至，我们可以把“郑

卫之音”的音乐之源上溯至夏代。

上古至夏商两代的部落或宫廷的“乐”是否有“雅”、“俗”之分工,我们还没有掌握比信史时代的记述更直接的证据。但可以肯定的是,以“五音”为标志的音乐形式至周代才出现,而且从来就不是“五音”的一统天下。从20世纪七、八十年代以后发现的文物来看,周代之前,远在距今八、九千年以前,就出现了七音的音乐系统。而七音的音乐形式恰好就是后世俗乐在音乐上的重要特征。可以说,周公制礼作乐之前,其“乐”并未有“雅”、“俗”的严格界限。其“乐”不仅有祭祀、典仪之乐,也有宴飨之乐,还有戏谑、竞技之乐。

夏朝之时,乐舞已经非常兴盛,这方面已有相关文物为依据的。《墨子·非乐上》说夏启“将将铭苒磬以力,湛浊于酒,渝食于野,万舞翼翼,章闻于天”。《竹书纪年》说少康时“方夷来宾,献其乐舞”。又记帝发时“诸侯宾于王门,再保墉会于上池,诸夷人舞”。《新序·刺奢》言桀“纵靡靡之乐,一鼓而牛饮者三千人”。《路史·后纪》谓桀与“群臣相持而唱于庭靡靡之音”。《盐铁论·力耕》说:“昔桀女乐充宫室,文绣衣裳。”可见夏桀之时女乐甚为发达。据20世纪新出土的文物,夏代已使用音高频率在400—1000Hz之间的高半,而商代已有七声音阶。

到了周代,这类自由奔放或恣肆放纵、悲楚激越的音乐,在周公制礼作乐的过程中成为“收编”的对象。在康叔的教化之下,“卫风”已经是“美哉渊乎!忧而不困者也”。

随着周王室的衰弱,“郑卫之音”重现昔日风采。与西周政治理性约束的松懈同步的是,以“郑卫之音”为代表的感性娱乐文化迎合了社会的普遍需要。这使以儒家思想为主流的理性文化警惕起来,它在哲学、史学、文学等领域一再重申,“郑卫之音”乃亡国之音,“郑卫之音”激发了个体的感性冲动,成为社会的不安定因素。

### 三

“郑卫之音”在表演上具有强烈的感性娱乐色彩,它不顾雅乐的道德准则。子夏说:“今夫古乐,进旅而退旅,和正以广,弦匏笙簧合守拊鼓,始奏以文,止乱以武,治乱以相,讯疾以雅。君子于是语,于是道古,修身及家,平均天下:此古乐之发也。今夫新乐,进俯退俯,奸声以淫,溺而不止,及优侏儒,猥杂子女,不知父子。乐终不可以语,

不可以道古:此新乐之发也。今君之所问者乐也,所好者音也。夫乐之与音,相近而不同。”<sup>[61] 195</sup> 俳优侏儒同台,男女混杂,这就是“郑声淫”的“淫”字被后人解释为“淫荡”的原因所在,也是后人把“郑声”等同于“郑风”的一个依据。东汉的许慎就说:“郑国有溱、洧之水,男女聚会,讴歌相感。故郑诗二十一篇,说妇人者十九,故郑声淫也。”<sup>[71] 372</sup> 朱熹《诗集传》“卫风”之后,引张载语说:

张子曰:卫国地滨大河,其地土薄,故其人气轻浮;其地平下,故其人质柔弱;其地肥饶,不费耕耨,故其人心怠堕。其人性情如此,则其声音亦淫靡。故闻其乐使人懈慢而有邪僻之心也。

朱熹在《诗集传》“郑风”之后说:

郑卫之乐,皆为淫声。然以诗考之,卫诗三十有九,淫奔之诗已不翅七之五。卫犹为男悦女之词,而郑皆为女惑男之语。卫人犹多刺讥惩则之意;而郑人几于荡然无复羞愧悔悟之萌。是则郑声之淫,有甚于卫矣。故夫子论为帮,独以郑声为戒而不及卫,盖举重而言,固自有次第也。诗可以观,岂不信哉!

明代的文人反对许慎、朱熹的解释,如明人谢肇淛认为:“夫子谓郑声淫。淫者,靡也,巧也,乐而过度也,艳而无实也。盖郑卫之风俗,侈靡纤巧,故其音亦然,无复大雅之致。后人以淫为淫欲,故概以二国之诗皆为男女会合之作,失之远矣。”<sup>[8]</sup> 卷十二谢肇淛认为“郑声”不同于“郑风”,“郑声”侈靡纤巧,是郑卫之风俗的表现;但如果把“郑风”也理解为“淫欲”之诗,则失之远矣。我认为,“郑声”固然不等于“郑风”,但“郑声”、“郑风”都与郑地的人文底蕴有着内在的联系。

在表演上,“郑卫之音”又跟另一个不容忽视的文化现象联系在一起,这就是“女乐”。在这一方面,“郑卫之音”承接着夏代以来的“女乐”传统。

早在夏桀的时代,女乐就大为兴盛。《山海经》说:“夏后开上三嫫于天,得《九辨》、《九歌》以下。”夏启曾三次天上作客,得到了上天的《九辨》、《九歌》等乐舞,并带回了人间。屈原的《离骚》说:“启《九辨》、与《九歌》兮,夏康娱以自纵。”据《管子·轻重甲》记载,夏桀则有“女乐三万人”。

夏商时期的饮食文化已较发达,《尸子》说:“昔者桀、纣,纵欲长乐,以苦百姓,珍怪远味,必南海之羶,北海之盐,西海之菁,东海之鲸。”王朝每当举行筵席宴飨的时候,都有乐舞助兴,俗

乐与感官之乐正是相得益彰。

《周礼·天官·膳夫》说：“王日一举，鼎十有二，物皆有俎，以乐侑食。”“以乐侑食”是原始社会祭祀天地祖先仪式的一个合理的延伸。在祭祀活动结束后，氏族首领就把祭品分给族人共享。聚族而共享祭品，成为祭祀仪式的一个组成部分。而举行筵席宴飨的时候，又必“以乐侑食”。于是，乐舞、饮食与宫廷仪式、宫廷娱乐合而为一。这也是各种各样的感性娱乐形式可以在后世大谈政治理性的王朝的宫廷里获得存在的合法性的文化根源。

《诗经·小雅·宾之初筵》记述了周代宴飨之上“以乐侑食”的情形：

宾之初筵，左右秩秩，笾豆有楚，殽核维旅。  
酒既和旨，饮酒孔偕，钟鼓既设，举酬逸逸。  
大侯既抗，弓矢斯张，射夫既同，献尔发功。  
发彼有的，以祈尔爵。

籥舞笙鼓，乐既和奏，烝衎烈祖，以洽白礼。  
百礼既至，有壬有林，锡尔纯嘏，子孙其湛。  
其湛曰乐，各奏尔能，宾载手仇，室人入又。  
酌彼康爵，以奏尔时。

宾之初筵，温闻其恭，其未醉止，威仪反反。  
曰既醉止，威仪幡幡，舍其坐迁，屡舞僊僊。  
其未醉止，威仪抑抑，曰醉既止，威仪怳怳。  
是曰既醉，不知其秩。

宾既醉止，载号载呶，乱我笾豆，屡舞僊僊。  
是曰既醉，不知其邰，侧弁其俄，屡舞傴傴。  
既醉而出，并受其福，醉而不出，是谓伐德。  
饮酒孔嘉，维其令仪。

……………

历代王朝，开国者总是如履薄冰，如临深渊，夏桀的灭亡与沉溺于感性娱乐有关。故商汤在制官刑时尤其强调感性娱乐对于政治的负面作用。他说：

敢有恒舞于宫，酣歌于室，时谓巫风。敢有殉于货色，恒于游畋，时谓淫风。敢有侮圣言，逆忠直，远耆德，比顽童，时谓乱风。惟兹三风十愆，卿士有一于身，家必丧；邦君有一于身，国必亡。臣下不匡，其刑墨，具训于蒙士。<sup>[9]</sup>

孔安国的解释是：“常舞则荒淫。乐酒曰酣，酣歌则废德。事鬼神曰巫。言无政。”“味求财货美色，常游戏畋猎，是淫过之风俗。”“狎侮圣人之言

而不行，拒逆忠直之规而不纳，耆年有德疏远之，童稚顽嚚比之，是荒乱之风俗。”商汤制此“三风十愆”的官刑，目的是要做戒百官。“三风”指的是“巫风”、“淫风”、“乱风”；舞、歌两者属于巫风，货、色、游、畋四者属于淫风，再加上四种乱风，即是“十愆”。“巫风”、“淫风”乃是对感性娱乐的沉溺，“乱风”则是“巫风”、“淫风”的必然延伸。

而纣王与夏桀一样，嗜爱俗乐，正是重蹈了夏桀的覆辙。商代的音乐与夏代一样，属于被周礼“收编”之前的自由状态。《史记》说：

帝纣资辨捷疾，闻见甚敏；材力过人，手格猛兽；知足以距谏，言足以饰非；矜人臣以能，高天下以声，以为皆出己之下。好酒淫乐，嬖於妇人。爱妲己，妲己之言是从。于是使师涓作新淫声，北里之舞，靡靡之乐。厚赋税以实鹿台之钱，而盈钜桥之粟。益收狗马奇物，充仞宫室。益广沙丘苑台，多取野兽蜚鸟置其中。慢於鬼神。大勩乐戏於沙丘，以酒为池，县肉为林，使男女裸相逐其间，为长夜之饮。……西伯之臣闳夭之徒，求美女奇物善马以献纣，纣乃赦西伯。……纣愈淫乱不止。微子数谏不听，乃与大师、少师谋，遂去。比干曰：“为人臣者，不得不以死争。”乃强谏纣。纣怒曰：“吾闻圣人心有七窍。”剖比干，观其心。箕子惧，乃佯狂为奴，纣又囚之。殷之大师、少师乃持其祭乐器奔周。周武王於是遂率诸侯伐纣。<sup>[31][10]</sup>

《说苑》也曾有记述：

纣为鹿台、糟邱、酒池，宫墙纹画，雕琢刻缕，锦绣披堂，金玉珍玮，妇女优倡，钟鼓管弦，流漫不禁，而天下愈竭，故卒身死国亡，为天下戮。

在儒家和杂家的记录中，上古至先秦的音乐主流是雅正之乐，其乐乃是祀神敬天、昭功立德、化民勤民之乐。这种雅正之乐保证了天下的太平、民生的愉悦，一旦违背乐之道德立场，就会导致国亡民戮的结局。春秋时期的秦缪公用内史廖之计，送女乐和厨师给西戎，戎王沉醉于女乐与美味，政事荒废，曾助戎王强国的大臣由余便投奔了秦国。晋献公送女乐给郭国，离间其君臣，遂灭其国。孔子相鲁，齐国感到威胁，于是送乐伎、马匹给鲁君。于是鲁君沉溺于女乐而荒废政事，三天不问政事。孔子只好离开鲁国。

《史记》在记载曾经称霸诸侯、为“春秋五霸”之一的楚庄王（公元前613—前591）时，把他当作一个浪子回头的典型：

庄王即位三年,不出号令,日夜为乐,令国中曰:“有敢谏者死无赦!”伍举入谏。庄王左抱郑姬,右抱越女,坐钟鼓之间。伍举曰:“原有进隐。”曰:“有鸟在于阜,三年不蜚不鸣,是何鸟也?”庄王曰:“三年不蜚,蜚将冲天;三年不鸣,鸣将惊人。举退矣,吾知之矣。”居数月,淫益甚。大夫苏从乃入谏。王曰:“若不闻令乎?”对曰:“杀身以明君,臣之原也。”于是乃罢淫乐,听政,所诛者数百人,所进者数百人,任伍举、苏从以政,国人大说。<sup>[3] 1700</sup>

这些钟鼓与郑姬、越女共处,当然不会是在演奏雅正之乐。据董说《七国考·楚音乐》所引《古琴疏》:“宋华元献楚王以绕梁之琴,鼓之,其声嫋嫋,绕于梁间,循环不已。楚王乐之,七日不听朝。”楚庄王曾为中原的嫋嫋之音所着迷。当楚庄王一旦告别“淫乐”,便成为一位政治上的强者。

《吕氏春秋》中举了几个反例,并说古圣王之所以注重音乐,是因为音乐能表达人的快乐。但这种快乐必须符合理性的节制。夏桀、殷纣之亡,宋、齐、楚之衰,都是由于在“乐”上放纵失控,一味追求感官的刺激,“夏桀、殷纣作为侈乐,大鼓、钟、磬、管、箫之音,以钜为美,以众为观;俶诡殊瑰,耳所未尝闻,目所未尝见,务以相过,不用度量。宋之衰也,作为千钟;齐之衰也,作为大吕;楚之衰也,作为巫音。”这种侈靡之乐已失乐之情,并不是真正的快乐。

这里指出了夏桀、殷纣、宋、齐、楚等在乐器上“以钜为美,以众为观”;而在音乐上则追诡异瑰奇。实质上,夏桀、殷纣等亡国之君把音乐当成感性满足、感官刺激的工具,他们都蓄有规模宏大的女乐。《管子·七臣七主第五十二》说:“(桀、纣)诛贤忠,近谗贼之士而贵妇人,好杀而不勇,好富而忘贫。驰猎无穷,鼓乐无厌,瑶台玉铺不足处,驰车千驷不足乘,材女乐三千人,钟石丝竹之音不绝。”

关于夏桀之时已有大量女乐的存在,后世学者倾向于采信它;但是,关于夏桀时已有侏儒、俳优的记述,王国维则否定其真实性,大约是因为自商至西周,未见有其他关于俳优的记载,因而王氏的论断为其后的学者所普遍认同。但我们也不妨如此理解:夏代虽然没有“侏儒”、“俳优”之名,但具有类似职能的人物也许存在,这符合感性娱乐的性质。

总之,“郑卫之音”作为一种文化现象,其中蕴含着深厚的文化底蕴。而这一问题在最初的提

出,又有着文化更替所带来的价值重建的背景。这一价值重建体现了中国文化在理性秩序和感性需求之间的抉择。

#### 四

作为一种综合文化现象,“郑卫之音”可以视为后世“俗乐”的代名词,也是后世戏曲的一个源头。

儒家的理性精神乃是一种理想,在后世的尊儒时代,儒家的音乐思想成为占主流地位的思想。而在事实上,另一种充满感性魅力的音乐则为整个社会所普遍接受,这就是“郑卫之音”。上自帝王将相,下至市井鄙夫,都在这种感性精神面前如醉如痴。

不管周代以来的历代统治者如何崇雅抑俗,宴飨之乐乃至戏谑、竞技之乐始终与雅乐一起成为宫廷之乐的重要组成部分,不可或缺。

随着周王室的衰微,诸侯国的崛起,以新乐、“郑卫之音”为代表的感性之“乐”在宫廷中的合法地位正在逐步加强。到了秦、汉两代,俗乐等感性之乐便在宫廷中“乐”之体制中得到了制度化。

长期的相处共存,使“乐”的这些不同形态之间形成了一个共享的文化生态。这个文化娱乐生态既具有强烈的官方色彩,又散发着浓烈的民间气息。宫廷的皇家威严像一道无形的墙在官方与民间堆起了一堵不可逾越的障碍;但同时,民间的新的“乐”的形式又往往以其不可抵挡的魅力用其原创性的活力穿透了那道高墙。

乐、舞、歌、演、故事、戏谑、竞技,所有这些“乐”的形态之间又互相影响,互相补充。这些“乐”的形态在后世成为“戏曲”的不可或缺的基本元素。它们原本那种互相影响、互相补充的共存状态也构成了后世戏曲的基本的内在结构,呈现为戏曲的基本舞台形态。

#### [参考文献]

- [1] 朱熹集注. 孟子 [M]. 长沙: 岳麓书社, 1983.
- [2] 桓宽. 盐铁论 [Z]. 弘治十四年新涂涂氏据嘉泰二年刊本重刊.
- [3] 司马迁. 史记 [M]. 北京: 中华书局, 1959.
- [4] 朱熹集注. 论语 [M]. 长沙: 岳麓书社, 1983.
- [5] 孙希旦. 礼记集解 [M]. 北京: 中华书局, 1989.
- [6] 杨伯峻. 春秋左传注 [M]. 北京: 中华书局, 1981.
- [7] 徐坚. 初学记 [M]. 北京: 中华书局, 1962.
- [8] 谢肇淛. 五杂俎 [M]. 北京: 中华书局, 1979.
- [9] 孔颖达. 尚书正义 [M]. 北京: 中华书局, 1986.