



# “一倡三叹”新论

## ——兼论《诗经》仪式乐歌的组诗性质及其文学史意义

牟 歆

**摘要:**“一倡三叹”中的“一倡”是指早期《诗经》仪式乐歌中的启始乐章,“三叹”则是指与“一倡”具有相同仪式目的的一组颂歌。这些乐章表现出明显的组诗形态,实质上就是《诗经》音乐系统的构成部分。其音乐系统关注一组仪式乐歌在具体仪式中的目的性和制礼作乐背后折射出的政治权力和威望,而《诗经》文本系统则更加注重诗义的阐释,这与当时外交辞令中语言运用的功能性密切相关。

**关键词:**“一倡三叹”;《诗经》;组诗;音乐;文本

**DOI:** 10.13734/j.cnki.1000-5315.2024.0601

收稿日期:2023-08-10

作者简介:牟歆,男,四川成都人,文学博士,四川师范大学文学院讲师,主要研究方向为中国先秦两汉文学与文献,  
E-mail: mouxinbackham@126.com。

“一倡三叹”首见于先秦典籍,《礼记·乐记》云:“《清庙》之瑟,朱弦而疏越。壹倡而三叹,有遗音者矣。”<sup>①</sup>《荀子·礼论》亦云:“《清庙》之歌,一倡而三叹也。”<sup>②</sup>关于“一倡三叹”的解读历来似乎并无太大争议,大都认同郑玄“倡,发歌句也。三叹,三人从叹之耳”<sup>③</sup>的说法。这种说法固然有其道理,尤其是其似乎贴合了《乐记》“是故乐之隆,非极音也”<sup>④</sup>的论断。但是,这一解释是否真的符合《清庙》之歌的真实演奏程式?它是否涉及到《诗经》音乐系统的问题?其背后的文化语境和礼乐制度的内涵又何在?这些问题都还有待讨论和回答。

### 一 关于“一倡三叹”解读的再检讨

虽然历代学者对“一倡三叹”的解说基本是从郑玄之说而来,但是也有细微的不同。

我们先看“倡”字。郑玄对“倡”的解释是“发歌句”,而历来学者则多以“唱”释“倡”。如陆德明《经典释文》云:“倡,昌谅反。”<sup>⑤</sup>这实际上就是读作“唱”<sup>⑥</sup>。而杨倞注《荀子》云:“《清庙》之歌,谓工以乐歌《清庙》之篇也。一人倡,三人叹,言和之者寡也。”<sup>⑦</sup>似也是将“倡”作“唱”讲,故而才说“叹”是“和”,盖谓一人唱而三人和,因此是“和之者寡”。《吕氏春秋·适音》引《乐记》、朱熹《诗集传》引郑玄语则径直引“倡”作“唱”<sup>⑧</sup>。

其实如果仔细梳理郑玄的解释,我们会发现,所谓“发歌句”是把“倡”字当作发、始或先导之义来训释的。如《大雅·皇矣》“以伐崇墉”郑玄注云“崇侯虎倡纣为无道”,孔颖达疏曰:“崇侯虎导纣为无道之事,……倡,导

①郑玄注、孔颖达疏《礼记正义》,阮元校刻《十三经注疏》,中华书局1980年版,第1528页。

②王先谦《荀子集解》,国学整理社编《诸子集成》第2册,中华书局2006年第2版,第235页。

③郑玄注、孔颖达疏《礼记正义》,阮元校刻《十三经注疏》,第1528页。

④郑玄注、孔颖达疏《礼记正义》,阮元校刻《十三经注疏》,第1528页。

⑤陆德明《经典释文》,张一弓点校,上海古籍出版社2012年版,第306页。

⑥据《切韵》,“谅”、“唱”二字同属漾韵。参见:周祖谟编《唐五代韵书集存》,中华书局1983年版,第672、673页。

⑦王先谦《荀子集解》,国学整理社编《诸子集成》第2册,第235页。

⑧参见:许维通《吕氏春秋集释》,梁运华整理,中华书局2009年版,第117页;朱熹《诗集传》,赵长征点校,中华书局2011年版,第298页。

也。”<sup>①</sup>又如《周礼·春官·丧祝》“掌大丧劝防之事”，郑玄注云“劝犹倡”，贾公彦疏曰：“倡，先也。”<sup>②</sup>再如《九章·悲回风》“声有隐而先倡”，王逸注云：“倡，始也。”<sup>③</sup>这些解释都与《说文·口部》所释“唱，导也”<sup>④</sup>同义。因而段玉裁谓“倡”字“经传皆用为唱字”<sup>⑤</sup>是有道理的。但用“倡”字为“唱”，却又与“倡，乐也”<sup>⑥</sup>的本义有所不同，其所用乃为先导、倡导之义。

再说“叹”字。《说文·欠部》：“叹，吟也。谓情有所悦，吟叹而歌咏。”<sup>⑦</sup>又据《玉篇·欠部》可知，“叹”还有“叹美”<sup>⑧</sup>之义。故而《史记·乐书》引《乐记》“一倡而三叹”，张守节《正义》曰：“倡音唱。一唱谓一人始唱歌，三叹谓三人赞叹也。”<sup>⑨</sup>这当然与郑玄的解释相近，但也强调了“叹”字所具有的叹美之义。

从上文的梳理中我们可以知道，“一倡三叹”中的“倡”实为引领、先导之义，而“叹”则是吟咏赞叹之义，因此与郑玄等人一人唱、三人和的解说并不完全吻合。可以肯定的是，郑玄等人的说法是存在问题的。

“一”和“三”并不一定就是实指的歌唱人数。《毛诗序》云：“《清庙》，祀文王也。周公既成洛邑，朝诸侯，率以祀文王焉。”<sup>⑩</sup>则《清庙》为祭祀文王的乐歌，天子礼乐的演唱是否只有所谓一人唱、三人和的寥寥四人本就值得怀疑。“三”于古文中既可看作实指的数字三，也有表示虚数、泛指数量多的情况，即汪中在《释三九》一文中所说：“因而生人之措辞，凡一、二之所不能尽者，则约之三，以见其多。”<sup>⑪</sup>

而据《周礼·春官·大师》载大师之职有“大祭祀，帅瞽登歌，令奏击拊”，贾公彦疏曰：

言帅瞽登歌者，谓下神合乐皆升歌《清庙》，故将作乐时，大师帅取瞽人登堂于西阶之东北面坐，而歌者与瑟以歌诗也。令奏击拊者，拊所以导引歌者，故先击拊，瞽乃歌也。<sup>⑫</sup>

可知大祭祀之时，皆有升歌《清庙》的仪式，而配发给歌者演奏的乐器是瑟，正与《乐记》等文献“《清庙》之瑟”的记载相合。需要特别注意的是，参与升歌《清庙》的是大师与瞽人，且歌者明确为瞽人。又据《周礼·春官》载：“大师下大夫二人；……瞽矇上瞽四十人，中瞽百人，下瞽百有六十人。”<sup>⑬</sup>则大师、瞽人的人数皆有定额，所谓的“先击拊，瞽乃歌”显然不可能是一人始歌。我们看八佾之乐舞，据《左传》隐公五年载：“天子用八，诸侯用六，大夫四，士二。”<sup>⑭</sup>天子所用的八佾即是舞者执羽分为八列，每列八人，则共六十四人，显然远超四人。而《汉书·礼乐志》所载汉朝礼乐，无论是高祖“作‘风起’之诗，令沛中僮儿百二十人习而歌之”，还是武帝“定郊祀之礼，……作十九章之歌，……使童男女七十人俱歌”<sup>⑮</sup>，其人数均不止于个位数。

因此先秦礼乐自有其一套复杂而完整的程式，一人唱三人和的形式恐怕很难说就贴合西周宗庙祭祀的原貌。那么“一倡三叹”究竟何指呢？

应该说，“一倡三叹”与祭祀音乐或仪式乐歌相关是毫无疑问的。《说文·一部》：“一，惟初大极，道立于一，造分天地，化成万物。”<sup>⑯</sup>《玉篇·一部》云：“一，初也。”<sup>⑰</sup>《易·系辞下》“天下之动，贞夫一者也”，焦循章句云：“一者，始也。”<sup>⑱</sup>则“一”除表示数字“一”以外，本为初始之义，这里应该指的是初始乐章。而“倡”作先导之义讲

①毛亨传、郑玄笺、孔颖达疏《毛诗正义》，阮元校刻《十三经注疏》，第522页。

②郑玄注、贾公彦疏《周礼注疏》，阮元校刻《十三经注疏》，第814页。

③洪兴祖《楚辞补注》，中华书局1983年版，第156页。

④许慎撰、段玉裁注《说文解字注》，上海古籍出版社1988年版，第57页。

⑤许慎撰、段玉裁注《说文解字注》，第379页。

⑥许慎撰、段玉裁注《说文解字注》，第379页。

⑦许慎撰、段玉裁注《说文解字注》，第412页。

⑧顾野王《大广益会玉篇》，中华书局1987年版，第45页。

⑨司马迁《史记》，中华书局1959年版，第1185页。

⑩毛亨传、郑玄笺、孔颖达疏《毛诗正义》，阮元校刻《十三经注疏》，第583页。

⑪汪中著、李金松校笺《述学校笺》，中华书局2014年版，第13页。

⑫郑玄注、贾公彦疏《周礼注疏》，阮元校刻《十三经注疏》，第796页。

⑬郑玄注、贾公彦疏《周礼注疏》，阮元校刻《十三经注疏》，第754页。

⑭左丘明传、杜预注、孔颖达疏《春秋左传正义》，阮元校刻《十三经注疏》，第1727—1728页。

⑮班固《汉书》，中华书局1962年版，第1045页。

⑯许慎撰、段玉裁注《说文解字注》，第1页。

⑰顾野王《大广益会玉篇》，第3页。

⑱焦循《易章句》，《续修四库全书》第27册，上海古籍出版社2002年版，第111页。

时仍可与音乐联系起来。《吕氏春秋·古乐》“乃令夔先为乐倡”,高诱注“倡,始也”<sup>①</sup>,就已经有了“倡”为乐歌之始的意味。尤其是《礼记·乐记》云“倡和清浊”,孔颖达疏云“十二月律先发声者为倡,后应声者为和”<sup>②</sup>,以及《大招》“讴和《扬阿》,赵箫倡只”,王逸注云“先歌为倡,言乐人将歌,徐且讴吟,扬举善曲,乃俱相和”<sup>③</sup>,更将“倡”字先发或先导乐歌的意义表达清楚了。

其实要明确“倡”的乐章性质,也可以结合“乱”来讨论。据《说文·乙部》段玉裁注,“乱”本为“不治”之义,因“转注之法,乃训乱为治”<sup>④</sup>。所以,“乱”又有治理之义,又进一步引申出终止之义,如《论衡·乱龙》即云:“乱者,终也。”<sup>⑤</sup>而“乱”若放到特定语境中,则又可与音乐联系起来。《论语·泰伯》“子曰:‘师挚之始,《关雎》之乱,洋洋乎盈耳哉’”,刘宝楠《正义》引刘台拱《论语骈枝》云:“始者,乐之始。乱者,乐之终。”<sup>⑥</sup>师挚,据历来诸家的注释乃鲁太师之名。前文提到,太师之职包括祭祀时“帅瞽登歌”,故所谓“师挚之始”即是指师挚在某仪典中“帅瞽登歌”的乐章之始。而将“始”与“乱”并举,也就已经明确了“乱”字乐章之终的性质。因此历代也多人注意到这点,如韦昭云:“曲终乃更,变章乱节,故谓之乱也。”<sup>⑦</sup>蒋驥也曾说:“乱,乐之卒章也。”<sup>⑧</sup>又“始”与“倡”同义,则在先秦实际仪典中,或言“倡”,或言“始”,也当具有明确的乐章属性无疑。

先秦时代诗、乐、舞本为一体,《左传》襄公二十九年即有季札观乐的记载,《墨子·公孟》也有“诵诗三百,弦诗三百,歌诗三百,舞诗三百”<sup>⑨</sup>的说法。郑樵在《通志·乐略》中说:

礼乐相须以为用,礼非乐不行,乐非礼不举。自后夔以来,乐以诗为本,诗以声为用,八音六律为之羽翼耳。<sup>⑩</sup>

可见在礼乐制度中,乐的地位和功能相当重要,它在整个礼乐制度中处于中枢的环节,也是仪式中各环节得以协调的纽带。只是随着礼乐制度的崩溃,以及音乐本身不易记忆的特点,《诗》的乐歌性质逐渐淡化,而以义言诗的风气代为兴起,于是诗乐终于湮没无闻。

我们今天虽然遗憾于不能一睹先秦时期诗乐的全貌,但根据文献的记载仍然能够略窥《诗经》乐章的部分内容和程式,“一倡三叹”即具有明显的乐章属性。所谓“一倡”就是初始的先导乐章,而“三叹”则是紧接着先导乐歌演唱的同一组赞叹吟咏的颂歌。这当然就涉及到了《诗经》乐章的组诗性质和音乐系统的问题。

## 二 《诗经》乐章尤其是仪式乐歌的组诗性质

之所以要提及《诗经》乐章的组诗性质,是因为这些有“始”有“乱”的仪式乐章唱词虽然均是《诗经》的篇章,但某一乐章中的诗文本却往往又都不是以《诗经》中某一单篇诗的形式存在,而是以组诗的形制呈现。

如《论语·泰伯》中所言“《关雎》之乱”,据刘宝楠所引刘台拱《论语骈枝》曰:“《周南·关雎》、《葛覃》、《卷耳》、《召南·鹊巢》、《采芣》、《采蘋》,凡六篇。而谓之‘《关雎》之乱’者,举上以该下……”<sup>⑪</sup>这里就明确指出了所谓“《关雎》之乱”是以六篇诗所组成的一组乐章。这组乐章在先秦时代的礼仪中运用很广,如《仪礼·乡饮酒礼》即提到“乃合乐,《周南·关雎》、《葛覃》、《卷耳》、《召南·鹊巢》、《采芣》、《采蘋》”<sup>⑫</sup>;《乡射礼》所载同<sup>⑬</sup>;《燕礼》也记载“遂歌乡乐,《周南·关雎》、《葛覃》、《卷耳》、《召南·鹊巢》、《采芣》、《采蘋》”<sup>⑭</sup>。无论是所谓的“合乐”还是“乡乐”,这六篇诗共同构成了一组完整的乐章则是毫无疑问的。

①许维通《吕氏春秋集释》,第123页。

②郑玄注、孔颖达疏《礼记正义》,阮元校刻《十三经注疏》,第1536页。

③洪兴祖《楚辞补注》,第221页。

④许慎撰、段玉裁注《说文解字注》,第740页。

⑤黄晖《论衡校释》,中华书局1990年版,第706页。

⑥刘宝楠《论语正义》,国学整理社编《诸子集成》第1册,第164页。

⑦徐元诰《国语集解》,王树民、沈长云点校,中华书局2002年版,第205页。

⑧蒋驥《山带阁注楚辞》,上海古籍出版社1984年版,第49页。

⑨孙诒让《墨子间诂》,孙启治点校,中华书局2001年版,第455页。

⑩郑樵《通志》,中华书局1987年版,第625页。

⑪刘宝楠《论语正义》,国学整理社编《诸子集成》第1册,第164页。

⑫郑玄注、贾公彦疏《仪礼注疏》,阮元校刻《十三经注疏》,第986页。

⑬郑玄注、贾公彦疏《仪礼注疏》,阮元校刻《十三经注疏》,第996页。

⑭郑玄注、贾公彦疏《仪礼注疏》,阮元校刻《十三经注疏》,第1021页。

而《左传》襄公四年的这则记载则更能说明问题：

穆叔如晋，报知武子之聘也。晋侯享之。金奏《肆夏》之三，不拜。工歌《文王》之三，又不拜。歌《鹿鸣》之三，三拜。韩献子使行人子员问之，曰：“子以君命辱于敝邑，先君之礼，借之以乐，以辱吾子。吾子舍其大而重拜其细，敢问何礼也？”对曰：“三《夏》，天子所以享元侯也，使臣弗敢与闻。《文王》，两君相见之乐也，臣不敢及。《鹿鸣》，君所以嘉寡君也，敢不拜嘉！《四牡》，君所以劳使臣也，敢不重拜！《皇皇者华》，君教使臣曰‘必咨于周’。臣闻之，访问于善为咨；咨亲为询；咨礼为度；咨事为谏；咨难为谋。臣获五善，敢不重拜！”<sup>①</sup>

这段关于叔孙穆子聘于晋、晋悼公为之奏乐歌诗的记载，不仅展现了春秋时期诸侯国之间行聘问燕飨之礼的实况，更是涉及了《诗经》乐章的相关问题。其中提到“金奏《肆夏》之三”、“工歌《文王》之三”以及“歌《鹿鸣》之三”，显然这里的《肆夏》、《文王》、《鹿鸣》都是指乐章。又据《左传》所载叔孙穆子答韩献子之间的内容来看，所谓“《鹿鸣》之三”分明指的是今本《诗·小雅》中的三篇诗，分别是《鹿鸣》、《四牡》和《皇皇者华》。也就是说，由这三首诗共同构成了《鹿鸣》这一组乐章。

而关于“《肆夏》之三”和“《文王》之三”，《左传》虽未记录叔孙穆子更为明确的解读，但晋鲁两国这次聘问燕飨之事同样见载于《国语·鲁语下》，其中恰好就有说明。据《国语》可知，晋悼公为之“金奏《肆夏》之三”、“工歌《文王》之三”，叔孙穆子均不拜的原因是“夫先乐金奏《肆夏》、《樊遏》、《渠》，天子所以飨元侯也，夫歌《文王》、《大明》、《绵》，则两君相见之乐也，皆昭令德以合好也，皆非使臣之所敢闻也。臣以为肆业及之，故不敢拜”<sup>②</sup>。可知《文王》乐章是由今本《诗·大雅》的《文王》、《大明》和《绵》三篇组成的，《肆夏》则是由《肆夏》、《樊遏》、《渠》共同组成的乐章。

这里必须说明的是，对《肆夏》、《樊遏》和《渠》这三首乐名的解释存在异说。杜预云：“《肆夏》，乐曲名。周礼以钟鼓奏《九夏》：其二曰《肆夏》，一名《樊》；三曰《韶夏》，一名《遏》；四曰《纳夏》，一名《渠》。”<sup>③</sup>杜预认为，《肆夏》乐章本是《九夏》乐章中的组成部分，且以《樊》为《肆夏》别名，《遏》为《韶夏》别名，显然与《国语》中《樊遏》之名有异，亦不与《左传》、《国语》所载《文王》和《鹿鸣》乐章中《文王》、《鹿鸣》二诗均在其列相合，徐元诰《国语集解》引刘炫之说已辨其非<sup>④</sup>。又据陆德明《经典释文》所引吕叔玉云：“《肆夏》，《时迈》也；《樊遏》，《执竞》也；《渠》，《思文》也。”<sup>⑤</sup>可知对于《肆夏》还存在另一种解释，即是以今本《诗·周颂》的《时迈》、《执竞》、《思文》为《肆夏》乐章。徐元诰《国语集解》引汪远孙曰：“吕说当是西京旧说。”<sup>⑥</sup>王树民又作校记曰：“按，《国语发正》原文为：‘吕叔玉解《国语》，以《肆夏》为《时迈》，《樊遏》为《执竞》，《渠》为《思文》。以《周颂》三诗为三《夏》，樊遏连文，或是相传古义。’所谓‘古义’应不以‘西京旧说’为限。”<sup>⑦</sup>则以《时迈》、《执竞》、《思文》解《肆夏》乐章之说，其来有自，不可轻易忽略。不过，无论哪种解释或说法，均表现出了《肆夏》以组诗构成的乐章形态。

涉及到《诗经》乐章的组诗性质，值得我们重点关注的还有关于《大武》乐章的记载和讨论。《礼记·乐记》云：“且夫《武》始而北出；再成而灭商；三成而南；四成而南国是疆；五成而分周公左、召公右；六成复缀以崇。”<sup>⑧</sup>朱熹《诗集传》解《武》曰“《春秋传》以此为《大武》之首章也”，释《桓》、《赉》二诗则分别说“《春秋传》以此为《大武》之六章，则今之篇次盖已失其旧矣”，“《春秋传》以此为《大武》之三章”<sup>⑨</sup>，说明他较早注意到了《武》是诗乐舞一体的乐章。而王国维《周大武乐章考》一文更是考证《大武》乐章乃是由《武宿夜》（即《昊天有成命》）、《武》、《酌》、《桓》、《赉》、《般》六篇组成<sup>⑩</sup>。李山又认为，“《大武》乐章虽有‘六成’，但用诗没有六首。‘六成’之乐，实际

①左丘明传、杜预注、孔颖达疏《春秋左传正义》，阮元校刻《十三经注疏》，第1931—1932页。

②徐元诰《国语集解》，第178—179页。

③左丘明传、杜预注、孔颖达疏《春秋左传正义》，阮元校刻《十三经注疏》，第1931页。

④徐元诰《国语集解》，第178—179页。

⑤陆德明《经典释文》，第394页。

⑥徐元诰《国语集解》，第179页。

⑦徐元诰《国语集解》，第207页。

⑧郑玄注、孔颖达疏《礼记正义》，阮元校刻《十三经注疏》，第1542页。

⑨朱熹《诗集传》，第308、313、314页。

⑩王国维《观堂集林》，中华书局1959年版，第108页。

只有《武》、《赉》、《桓》三首诗”<sup>①</sup>。不管学界怎样争论,所谓“六成”之乐,必是由一组诗所组成无疑。

近年来清华简《周公之琴舞》的公布,又为我们研究《诗》乐章的结构问题提供了宝贵的材料。今据清华简录《周公之琴舞》之结构如下:

周公作多士傲毖,琴舞九卒。元纳启曰:……成王作傲毖,琴舞九卒。元纳启曰:……乱曰:……再启曰:……乱曰:……三启曰:……乱曰:……四启曰:……乱曰:……五启曰:……乱曰:……六启曰:……乱曰:……七启曰:……乱曰:……八启曰:……乱曰:……九启曰:……乱曰:……<sup>②</sup>

可见,《周公之琴舞》基本全由“启”+“乱”的形式构成,充分反映了先秦仪式乐歌有启有乱的乐章形态。而“九卒”即“九终”、“九奏”或“九成”之义,再加上“元纳启”至于“九启”的结构,又证实了该乐章的组诗性质。有学者甚至指出,“清华简《周公之琴舞》文本样式的面世,不仅展示了《诗经》中仪式乐歌‘颂’的原始形态,还可能有了全部《诗经》作品原始形态的再现意义”<sup>③</sup>。

当然,《诗经》的组诗性质并不仅仅体现在乐章的标识之上,还表现为这些仪式乐歌组诗文本内容的一致性 or 趋同性。例如关于《周公之琴舞》的内容,李学勤即认为是以君臣口吻来划分的,且“本来一定是在固定的场合,例如新王嗣位的典礼上演出的”<sup>④</sup>;马银琴进一步指出,“其中的歌辞很可能来源于周公致政成王时发生在君臣之间的‘傲毖’之语”<sup>⑤</sup>。这说明《周公之琴舞》这一组乐歌的文本内容有一个共同的指向,且具有现实仪式的功能和目的。从这个意义上说,“元纳启”的“启”可能就并不仅仅作为一个单独乐章的起首之义,因为它还具有统摄后面“再启”、“三启”以至于“九启”的作用,标志着一组用于相同仪式中乐歌的起始篇章,后面尚有紧接着奏唱的同类乐歌,即“一倡三叹”的本来面貌。

而前文所提到的“《文王》之三”,已知是两君相见时所用礼乐。据《毛诗序》,“《文王》,文王受命作周也”,“《大明》,文王有明德,故天复命武王也”,“《绵》,文王之兴,本由太王也”<sup>⑥</sup>,则又可明确三篇诗文本的内容均与文王兴周有关。又“《鹿鸣》之三”,据《毛诗序》“《鹿鸣》,燕群臣嘉宾也”,“《四牡》,劳使臣之来也”,“《皇皇者华》,君遣使臣也”<sup>⑦</sup>,与前文所引《左传》同,可知此三篇均为诸侯聘问燕飨之诗,也具有仪式和内容的一致性和关联性。

其实仪式乐歌的组诗性质在《颂》诗中表现得更为明显。为方便讨论,现据《毛诗序》、蔡邕《独断》和王先谦《诗三家义集疏》录毛、鲁、齐三家关于《周颂》各诗解说(见表1):

表1 毛、鲁、齐三家《周颂》解说<sup>⑧</sup>

篇名	毛诗	鲁诗	齐诗
《清庙》	祀文王也。周公既成洛邑,朝诸侯,率以祀文王焉。	洛邑既成,诸侯朝见,宗祀文王之所歌也。	
《维天之命》	大平告文王也。	告太平于文王之所歌也。	
《维清》	奏《象》舞也。	奏《象》舞之歌也。	武王受命作《象乐》,继文以奉天。
《烈文》	成王即政,诸侯助祭也。	成王执政,诸侯助祭之所歌也。	
《天作》	祀先王先公也。	祀先王公之所歌也。	

① 李山《周初〈大武〉乐章新考》,《中州学刊》2003年第5期,第80页。

② 因本文不着眼于简文考释,故直接引用清华简的隶定文字。参见:李学勤主编《清华大学藏战国竹简(三)》,中西书局2018年版,第133—134页。

③ 徐正英《清华简〈周公之琴舞〉组诗对〈诗经〉原始形态的保存及被楚辞形式的接受》,《文学评论》2014年第5期,第55页。

④ 李学勤《论清华简〈周公之琴舞〉的结构》,《深圳大学学报(人文社会科学版)》,2013年第1期,第59页。

⑤ 马银琴《〈周公之琴舞〉与〈周颂·敬之〉的关系——兼论周代仪式乐歌的制作方式》,《清华大学学报(哲学社会科学版)》,2019年第2期,第47页。

⑥ 毛亨传、郑玄笺、孔颖达疏《毛诗正义》,阮元校刻《十三经注疏》,第502、506、509页。

⑦ 毛亨传、郑玄笺、孔颖达疏《毛诗正义》,阮元校刻《十三经注疏》,第405、406、407页。

⑧ 表中关于毛诗的说法均引自《毛诗正义》,参见:毛亨传、郑玄笺、孔颖达疏《毛诗正义》,阮元校刻《十三经注疏》,第583—605页。表中关于鲁诗的说法均引自《独断》,参见:蔡邕《蔡中郎集》,《景印文渊阁四库全书》第1063册,台湾商务印书馆1986年版,第147页。表中关于齐诗的说法均引自《诗三家义集疏》所引材料,参见:王先谦《诗三家义集疏》,吴格点校,中华书局1987年版,第1003—1055页。

《昊天有成命》	郊祀天地也。	郊祀天地之所歌也。	昔者，周文、武郊于丰鄗，成王郊于雒邑。 周公加牲，告徙新邑，定郊礼于雒。 成王郊祀天地于雒邑。
《我将》	祀文王于明堂也。	祀文王于明堂之所歌也。	
《时迈》	巡守告祭柴望也。	巡守告祭柴望之所歌也。	太平巡狩祭山川之乐歌。
《执竞》	祀武王也。	祀武王之所歌也。	
《思文》	后稷配天也。	祀后稷配天之所歌也。	周公相成王，王道大洽，制礼作乐， 郊祀后稷以配天。
《臣工》	诸侯助祭，遣于庙也。	诸侯助祭，遣之于庙之所歌也。	
《噫嘻》	春夏祈谷于上帝也。	春夏祈谷于上帝之所歌也。	
《振鹭》	二王之后来助祭也。	二王之后来助祭之所歌也。	
《丰年》	秋冬报也。	烝尝秋冬之所歌也。	
《有瞽》	始作乐而合乎祖也。	始作乐、合诸乐而奏之所歌也。	
《潜》	季冬荐鱼，春献鲔也。	季冬荐鱼，春献鲔之所歌也。	
《雍》	禘太祖也。	禘太祖之所歌也。	
《载见》	诸侯始见乎武王庙也。	诸侯始见于武王庙之所歌也。	
《有客》	微子来见祖庙也。	微子来见祖庙之所歌也。	
《武》	奏《大武》也。	奏《大武》，周武所定一代之乐之所歌也。	
《闵予小子》	嗣王朝于庙也。	成王除武王丧，将始执政，朝于庙之所歌也。	
《访落》	嗣王谋于庙也。	成王谋政于庙之所歌也。	
《敬之》	群臣进戒嗣王也。	群臣进戒嗣王之所歌也。	
《小毖》	嗣王求助也。	嗣王求忠臣助己之所歌也。	
《载芣》	春籍田而祈社稷也。	春籍田祈社稷之所歌也。	以祈先农。
《良耜》	秋报社稷也。	秋报社稷之所歌也。	
《丝衣》	绎宾尸也。高子曰：灵星之尸也。	绎宾尸之所歌也。	
《酌》	告成《大武》也，言能酌先祖之道以养天下也。	告成《大武》，言能酌先祖之道以养天下之所歌也。	周公作《勺》。《勺》，言能勺先祖之道也。
《桓》	讲武类禘也。桓，武志也。	师祭讲武类禘之所歌也。	
《赉》	大封于庙也，赉予也，言所以锡予善人也。	大封于庙，赐有德之所歌也。	
《般》	巡守而祀四岳河海也。	巡狩祀四岳河海之所歌也。	

从表1所引材料来看，毛、鲁两家解说几乎全部相同，只有个别句式和字词存在微小的差异。而齐诗义说保留下来的虽已不全，但所存篇章的解说除关于《酌》一诗未提及是否为《大武》乐章以外，其余均与毛、鲁两家相合。另，表1所引内容中不见韩诗，是因为现存韩诗佚说未见关于《周颂》的释义。又，马银琴考证：“据《韩

诗》佚文对诗章字句的解释,韩说亦当与毛义同。因此,四家关于《周颂》的解说,证明它们同出一源。”<sup>①</sup>四家诗对于《诗经》篇目义理解释的基本一致,不仅告诉我们汉儒的解释未必就是牵强附会的无据之说,也让我们有理由相信《周颂》诗篇在西周现实仪式运用中的真实性。而具体哪些诗篇运用于什么仪式,汉儒也无大的异说,综合上表来看,大致可以分为以下几类,见表 2。

表 2 《周颂》篇目对应仪式分类表

仪式	篇目
祭祀文王	《清庙》、《维天之命》、《维清》、《我将》、《雍》
祭祀武王	《执竞》、《武》、《酌》、《桓》、《赉》
祭祀宗庙先公先王	《天作》、《有瞽》、《潜》、《丝衣》
嗣王即政	《闵予小子》、《访落》、《敬之》、《小毖》
郊祀	《昊天有成命》、《思文》
祭祀山川	《时迈》、《般》
祭祀社稷	《噫嘻》、《丰年》、《载芟》、《良耜》
诸侯朝庙	《载见》、《有客》
诸侯助祭	《烈文》、《臣工》、《振鹭》

需要说明的是,学界早就已经关注到了《诗经》尤其是《周颂》中的某些单篇短诗可能是组诗的形态。如王国维、高亨等人对《大武》乐章的考释<sup>②</sup>,尤其是傅斯年在《周颂说》中还尝试探讨了《周颂》中《肆夏》、《武》、勺、象舞、嗣王践祚、稷田等仪式乐舞组诗的头绪和痕迹<sup>③</sup>。他们的研究可能与上表所列仪式组歌的分类有出入<sup>④</sup>,但并不与我们的结论相悖离,因为无论如何进行分类,其实都说明《诗经》中的仪式乐歌是具有组诗性质的。当然,有些乐歌可能适用的仪式场合并不相同,比如同样是祭祀文王的乐歌,《清庙》、《维天之命》、《维清》三诗历来就被认为是一组周公成雒邑后宗祀文王的仪式乐歌,而《我将》则是“祀文王于明堂也”<sup>⑤</sup>,《雍》则是所谓“禘大祖也”,郑玄以为“大祖谓文王”<sup>⑥</sup>。因此《我将》和《雍》所适用的仪式显然不与《清庙》、《维天之命》、《维清》相同,而被誉为“一倡三叹”的“《清庙》之瑟”很有可能就是指由《清庙》、《维天之命》、《维清》三首诗共同组成的乐章<sup>⑦</sup>。

除《周颂》和前文讨论过的“《文王》之三”、“《鹿鸣》之三”等乐歌以外,《鲁颂》全是颂僖公之诗,前文所提到的“《关雎》之乱”也有相近主题<sup>⑧</sup>,而这些乐歌又均与特定的仪式相配合,可见这在《诗经》仪式乐歌中是具有普遍性的。诚然,先秦典籍中所载《诗经》仪式乐歌的篇目虽不全是颂歌,但确实均用于祭祀、乡饮酒礼、乡射礼、大射礼、燕飨礼、朝聘礼等场合。其中一项重要功能就是歌咏示情和助兴娱乐,所以针对《清庙》乐章而言的“一倡三叹”实际也适用于这些仪式典礼的乐章,是一种以歌咏赞叹达到应律和节、庄严仪式进程的方式。

总的来说,我们可以认为,《诗经》的仪式乐歌曾经是以组诗形态存在的,而这种组诗形态不仅与《诗经》的乐章有关,也与诗文本的内容主题密切相关,他们共同指向了某种特定仪式场合的现实需要。

### 三 《诗经》的音乐与文本系统及其精神文化意涵

从前文的讨论中我们注意到一个问题,那就是《诗经》的乐歌与各首诗篇之间既有联系,又有区别。准确地说,早期的《诗经》应该存在着音乐和文本两个系统。

① 马银琴《两周史诗》,社会科学文献出版社 2006 年版,第 41 页。

② 参见:王国维《周大武乐章考》,王国维《观堂集林》,第 104—108 页;高亨《周代大武乐章释》,高亨《文史述林》,中华书局 1980 年版,第 80—116 页。

③ 傅斯年《〈诗经〉讲义》,中华书局 2014 年版,第 19—49 页。

④ 按:如傅斯年即认为《烈文》属于嗣王践祚之舞,《丝衣》当与《载芟》、《丰年》合为稷田之舞,等等。参见:傅斯年《〈诗经〉讲义》,第 33、36 页。

⑤ 毛亨传、郑玄笺、孔颖达疏《毛诗正义》,阮元校刻《十三经注疏》,第 588 页。

⑥ 毛亨传、郑玄笺、孔颖达疏《毛诗正义》,阮元校刻《十三经注疏》,第 595 页。

⑦ 按:如《御纂诗义折中》即把《清庙》、《维天之命》、《维清》合称为“《清庙》之三”;“《清庙》之三,皆祀文王。《清庙》,初献之乐也;《维天之命》,受赉也;《维清》,送神也。”参见:傅恒等《御纂诗义折中》,《景印文渊阁四库全书》第 84 册,台湾商务印书馆 1986 年版,第 354 页。

⑧ 按:据《毛诗序》,《关雎》、《葛覃》、《卷耳》均与后妃之德有关,《鹊巢》、《采芣》、《采蘋》又均与夫人或大夫之德有关,则都是涉及妇人德行这一主题。

《诗经》的音乐系统与文本系统其实密不可分。这里所说的《诗经》音乐系统主要是针对《诗经》的仪式乐歌而言,而仪式乐歌是有唱词的,这些唱词绝大部分都见于今本《诗经》所存篇目。只不过仪式乐歌往往呈现出组诗的形态,与今本《诗经》以单篇形式存录诗篇的文本形式有所差异。

王国维在《释乐次》一文中曾对先秦文献中所载天子、诸侯、大夫、士各个阶层在不同仪式中所用乐歌进行过梳理,发现其有记载的总是这么几篇乐章。例如从诸侯到大夫、士,无论是燕礼(大夫、士为乡饮酒礼)还是射礼,几乎都有升歌《鹿鸣》、《四牡》、《皇皇者华》也就是“《鹿鸣》之三”或“《鹿鸣》三终”,还有笙《南陔》、《白华》、《华黍》,间歌《鱼丽》、《南有嘉鱼》、《南山有台》,合乐《关雎》、《葛覃》、《卷耳》、《鹊巢》、《采芣》、《采蘋》即“《关雎》之乱”等,而天子礼仪则多见《清庙》、《象》、《大武》等乐章<sup>①</sup>。这一方面再次说明了仪式乐歌的组诗形态,另一方面也反映了仪式乐歌或乐章命名的一个普遍现象,即以启始乐章篇名命名整个乐章,这应是一种以小名代大名的命名习惯。

近年来也有人对先秦礼书、史书和诸子著作中关于《诗经》用乐的记载加以整理统计,发现《诗经》所存篇目中有 72 首曾被明确记载用作乐歌,占《诗经》总篇目的 24%,因此指出:“乐歌系统与《诗》之系统,为两个不同的系统,二者虽存有联系,但不可混同,亦不可笼统而言《诗经》篇目皆为乐歌。”<sup>②</sup>这里需要进一步说明的是,先秦典籍中关于《诗经》用乐的文献记载固然可以说明《诗》乐和《诗》文本系统存在区别,且最为直观的不同就在于篇目有出入,但这还不是最为核心的差异。我们还应看到,《诗经》的音乐系统与文本系统之间存在着精神内涵的截然变化。

《诗经》的音乐系统根植于西周以来礼乐制度的土壤之中,它与礼乐制度下的乐教思想紧密相联。《礼记·乐记》中说:

凡音者,生于人心者也。乐者,通伦理者也。是故知声而不知音者,禽兽是也。知音而不知乐者,众庶是也。唯君子为能知乐。是故审声以知音,审音以知乐,审乐以知政,而治道备矣。<sup>③</sup>

这就是说,声音虽然生于人心,是一种自然天性的流露,但音乐却应该具有社会性,有伦理教化的指向,这才是音乐的最高标准。这种伦理教化的指向正是通过仪式乐歌与仪式程式的紧密配合外化于先秦时代人们的日常生活之中,从而对人们的思想根源和行为规范施加影响。

不过这种对于音乐社会功能的认识并不是中国所独有的,西方音乐理论中也有类似的表达,即所谓音乐表现价值的学说或是音乐的精神气质说。美国音乐学家伊沃·苏皮契奇就说:

这是一种音乐的、心理的和道德的、功效的信念,它可能产生于音乐的物质和魔力的功效的信念。

在古代,在调式(更确切地为诺莫斯 nomos)成为某种抽象的音阶类型之前,以一定数量的典型作品的形式存在,这些作品由相同风格、相同的道德价值和常常相同的社会使用统一起来。这种音乐的固有的表现性质的学说,是建立在调式的含义或表现意义的基础上的,这是来自于调式一致运用的结果。<sup>④</sup>

他强调了音乐在影响人心理和社会道德方面的作用,并指出古代音乐常常会表现为“以一定数量的典型作品的形式存在”,而所谓“这些作品由相同风格、相同的道德价值和常常相同的社会使用统一起来”,又将音乐的乐章组歌形态与仪式乐歌的功能性结合起来了。这样看来,古代仪式乐歌常常呈现出组歌的形式应该是一种普遍规律,因为“在早期的音乐进化阶段中,很大一部分原始音乐脱离纯美学享受而倾向于实践的目的。它被表述为出于魔法的目的,尤其是避邪(崇拜)和祛邪(医疗)的需要”<sup>⑤</sup>。《诗经》中的仪式乐歌虽然并不完全是出于“魔法的目的”,但均用于具体礼仪实践则是肯定的,而颂诗的确是出于祭祀需要,也带有浓厚的对天地和祖先的崇拜之情。

正因为先秦尤其是西周时期的仪式乐歌具有精确的行为目的性和道德指向性,这就决定了礼乐制度下音乐的精致度,以至于普通人不能掌握。在当时要学习并精通这类高雅的音乐就必须付出专门的精力和大量的时间,于是最终难免会造成乐教被固化在贵族阶层中,成为贵族的特权和标志。相比之下,在普通社会阶层中

① 王国维《释乐次》,王国维《观堂集林》,第 84—104 页。

② 苏睿《〈诗经〉用乐文献考索》,四川师范大学 2016 年硕士学位论文,第 82 页。

③ 郑玄注、孔颖达疏《礼记正义》,阮元校刻《十三经注疏》,第 1528 页。

④ 伊沃·苏皮契奇《社会中的音乐:音乐社会学导论》,周耀群译,湖南文艺出版社 2005 年版,第 57 页。

⑤ 马克思·韦伯《音乐社会学:音乐的理性基础与社会学基础》,李彦频译,刘经树审校,西南师范大学出版社 2014 年版,第 39 页。

传播的音乐则会显得更加通俗。其实这正是—个社会中各种阶层不同的生活习惯和生活方式延伸到音乐领域的表现。

曾有学者注意到了《诗经》“三颂”诗体演化的重要特点就是从单章到复沓,并指出这可能是对民间歌词形式的汲取,即复章体来自民间,而《鲁颂》和《雅》诗采用复章体,“意味着仪式歌曲和民间歌曲的文化生态和功能均发生了某种变更”<sup>①</sup>。这种说法虽然还存在可以商榷之处,因为既然《周颂》具有组诗性质,则已经可以将其视作—种特殊的复章体,甚至可能是最早的形态,《鲁颂》甚至《风》、《雅》中的复章体也有可能是在组诗形态基础上的演化。但提及不同阶层音乐的文化生态和功能也给了我们启发,即社会生活可以影响音乐风格和形式,而音乐趣味的变化也会反映出社会阶层的精神文化取向。

对于先秦社会来说,礼乐制度中的仪式乐歌保存着宗法制和分封制的精神遗产,是—种社会地位和政治威望的象征,故而它表现或承担的现实功能之—就是对拥有政治权力和行使政治权力的个人或其宗族祖先的颂扬。而当时从天子到诸侯,再到卿大夫、士这些不同阶层都有一套与其阶层相适应的仪式音乐体制和系统,即这些音乐被赋予了社会符号和象征的作用,《诗经》音乐系统的被破坏和被改造实际就是春秋战国时期礼乐制度崩溃的直观表现。西周后期尤其是平王东迁以后,周天子的政治势力和影响力逐渐式微,诸侯和卿大夫们纷纷僭用天子礼乐事实上就—种对天子宫廷的模仿。这种模仿的精神根源就在于音乐是当时社会差别的标志,僭用天子礼乐正是诸侯或卿大夫显示自己地位和势力的方式。如果马银琴在《两周诗史》中关于齐桓公曾主持过《诗经》中某些篇章的编辑制作观点<sup>②</sup>能够得到进一步证实的话,则更可说明制礼作乐作为—种政治意义极大的手段而被诸侯所特别重视,因为谁掌握了制礼作乐的权力,谁就实际拥有了诸侯共主的地位。

当然,诸侯、卿大夫们在模仿天子礼乐的过程中,也难免会按照自己的生活方式和思想趣味来肯定自己的个性和声誉,于是就表现出对于固有音乐系统的改造,《诗经》乐歌中郑卫新声的泛滥流行即是《诗经》音乐系统被改造和破坏的突出表现。

正是由于《诗经》音乐系统本身的阶级性和复杂性以及其屡遭破坏改造,最终导致了它在春秋战国时代的逐渐失传。人们开始转向对以阐释诗义为主的《诗经》文本系统的关照。与《诗经》的音乐系统注重仪式用乐的道德性和功能性不同,其文本系统似乎被更为广泛地运用于列国聘问歌咏的外交活动之中。孔子就说过:“诵《诗》三百,授之以政,不达;使于四方,不能专对;虽多,亦奚以为?”<sup>③</sup>而春秋时期诸侯国之间的赋诗活动又进一步证实了《诗经》文本作为外交辞令的基本功能。因此,组诗乐歌的具体仪式目的性和外交辞令的语言运用功能就是《诗经》音乐系统与文本系统的最根本差异。

综上所述,“—倡三叹”中的“—倡”表示仪式乐歌的启始乐章,“三叹”则是对与“—倡”具有相同仪式目的的—组乐章的概括,实际上指明的是早期《诗经》仪式乐歌中的乐章组诗形态,这具有重要的文学史意义。—方面,仪式乐歌的组诗性质是《诗经》音乐系统的核心表现,其指向的是一组乐歌在具体仪式中的现实目的性和制礼作乐背后折射出的政治权力和威望,这是礼乐制度的精神内涵外化于现实诗乐的表现。另—方面,《诗经》音乐系统崩坏之后,人们更加注重诗义的阐释则与《诗经》文本系统关注语言运用的功能密切相关,则又是《诗经》礼乐精神延续和演变的方式。

[责任编辑:唐 普]

①李昌集《周诗体式生成论:文化文体学的视角》,《中国社会科学》2014年第7期,第174页。

②马银琴《两周诗史》,第386—395页。

③刘宝楠《论语正义》第1册,第285页。