

# 歌诗、声调和真诗：明代复古派对诗乐一体传统的复归与转化

袁宪泼

(天津师范大学文学院，天津，300387)

**摘要：**在明代复古派的诗学体系中，诗与乐的关系是一个重要的理论命题。复古派一直在试图复归诗乐一体的古老文艺传统，以琴和诗，击节高歌，仿拟琴操，延续歌诗的演唱技巧和诗歌体制。而对于近体诗，他们以唐调为标杆，探究格律的声韵吟咏之美。真诗在民间，则是他们对古诗乐传统的现实调整，一方面强调真情，一方面利用新声，在情与乐的和谐中，实现诗乐一体的现实回归。由此，歌诗、声调和真诗成为明代复古派诗学音乐性追求的三条重要路径。

**关键词：**歌诗；唐调；声调；真诗

中图分类号:I207.22

文献标识码:A

文章编号:1672-3104(2024)04-0192-10

作为明代重要的文学流派，复古派文人赓续和坚守着诗乐一体的文艺传统，认为诗歌的发生与音乐关系紧密。在创作上，徐祯卿以“因声而绘词，因词而定韵”<sup>[1](788)</sup>为诗之基本创作机制，屠隆“夫道之菁英为文，文之有韵者为诗。……必发而为文采，郁而为声歌”<sup>[2](226)</sup>之谓，亦指明了诗和乐在创作上的关联。从诗歌源流上讲，李东阳认为“乐始于诗，终于律”<sup>[3](478)</sup>，因而诗本为六艺中之乐也。王世懋在《徐仪父诗集序》中勾勒诗和乐的关系史时也说“诗与乐非二”，“其始发于闾巷歌谣，而太师为之节奏而管弦之以荐于房中宴飨，即其究稍殊，而其要归于性情而已。后世大乐寝亡，而诗律与乐章渐离为二，然曹、刘、潘、陆人各为家，犹有先王列国之风之意焉，非谓其音与其法尽出于一也”<sup>[4](279)</sup>，指出配之弦乐，可歌之诗为诗歌之源头，之后才演变出现“诗律与乐律渐离为二”的情况。胡应麟亦谓诗和乐先秦时期“未尝二也”<sup>[5](2493)</sup>，至后世方才一分为二。正是由于这种诗乐一体观念的存在和影响，复古文人才能探究声韵，旁通乐艺，在“游于乐”的艺术化生活中，以诗和乐、以乐论诗，

在诗乐相通中追究诗歌的情性本体和声调体制，实现了诗歌古典艺术精神的回归和当代转化。

## 一、歌诗：对诗乐一体传统的复归

在明代复古文人看来，《诗经》三百篇皆可弦歌，是歌诗最早的典范，之后古乐府延其遗绪，亦皆能歌唱。而在现实生活中，复古文人往往善抚琴高歌，雅集宴会时，又能击节而歌、鼓缶而歌，这便使得歌诗成为文人复归诗乐一体的重要实践之一。

复古文人援琴而歌，模拟和创作了大量琴操作品，使其成为歌诗的典型代表。李梦阳正德二年(1507)贬居开封后，作诗自云：“庭下会栽棠棣树，床头新制有虞琴。”<sup>[6](1105)</sup>他有古琴二张，妻子左氏则每每短梦阳：“如不琴，亦能诗耶？”其实李梦阳也重视琴乐与诗歌之间的结合，他创作的《哀凤操》“援琴而哀之”<sup>[6](93)</sup>，是可以和琴歌唱的。正德十一年(1516)，李梦阳为亡妻左氏创作《断肠篇》后，又在嘉靖初年专门邀请琴师

收稿日期：2023-11-28；修回日期：2024-06-03

基金项目：国家社科基金一般项目“明代‘琴棋书画’的文学书写研究”(22BZW090)

作者简介：袁宪泼，男，河南安阳人，文学博士，天津师范大学文学院副教授，主要研究方向：中国文艺思想史，中国近古文学与艺术，联系邮箱：yxp8228@sina.com

张鳌著谱《断肠操》。其在《结肠操谱序》中更是提出“声非琴不彰，音非声何扬，诗非音，人其文辞焉观矣”<sup>[6](1672)</sup>的观点，由琴到诗，彰显出诗歌生成过程中音的重要性。何景明在《结肠赋》序中也说：“《结肠赋》者，悼李夫人而作者也。夫人者，空同先生妻而左氏女也。夫人生而秉灵，死而见异，空同子恸焉。于是叙歌自怀，赋《结肠》之篇，而属其撰赋，以写永悼。”<sup>[7](15)</sup>

“叙歌自怀”指出了诗歌的音乐性。何景明即感叹“诗三百皆弦歌，后世乐府或立篇题，词多托讽，义兼比、兴，其随事直陈，悉曰古诗，格变异矣”<sup>[7](602)</sup>。他不仅擅琴，还推崇“能诗善鼓琴”<sup>[7](426)</sup>的沈逸士，“又能为歌诗，善鼓琴”的清溪子，本人对于琴与歌之间的结合多有实践，日与清溪子“歌吟弄琴，至夜分有不怠也”<sup>[7](606)</sup>。他的《倚柱操》，“援琴而托其声焉”<sup>[7](44)</sup>，依声而作诗，实现了诗和乐的合一。又《双雁篇》嘱钱世恩，“弦尔孤桐琴，操我《双雁篇》”<sup>[7](67)</sup>，亦是琴与诗的结合。这是何景明常见的诗歌创作方式，如李川甫、戴时亮过访时作诗，“高吟俱感激，琴罢转余哀”<sup>[7](364)</sup>，诗歌明显带有歌唱的痕迹。其《听琴篇》诗云：“今夕何夕愿不违，为君击节泪沾衣。高歌雅和人世稀，河转参横君莫归。”<sup>[7](149-150)</sup>因琴而歌，以诗和乐，正是琴乐与诗歌完美契合的代表。善于理琴的王九思，他的《怜凤操》《南山操》皆为其和琴而歌的作品，如《南山操》所云：“渼陂子既老，栖于南山之阿，作南山之操五首，月夜独坐，被之丝桐，抒情素焉。”<sup>[8](9)</sup>明确指出“被之丝桐”的诗乐一体的创作模式。亦善琴乐的边贡曾作骚体，“乃援琴而歌”<sup>[9](22)</sup>，《芝山操》《双清操》则可想而知了，也都是寄情七弦，和琴可唱。王廷相有着极其深厚的乐理修养，也擅长琴艺，他说自己游览蜀中山水时，“鸣琴答山水，志兴良可宣”<sup>[10](127)</sup>。他不仅作有援琴而歌的音乐作品，如《竹岩操》“可以被之弦歌也，追而为之操”<sup>[10](28)</sup>，更是在创作《邃翁操》时，为了和琴歌唱的需要，大胆修改了原作的曲调：“古今作者，类多简略齐平。简略则其文寂寥而不能引抒其情，齐平则其声拘一而不能推变于调，故琴师无所采焉。今作五解，

以宫为调主，各变其辞而引其意。”<sup>[10](31)</sup>宫为众调之主，属喉音，声音敦厚悠长，与古琴深沉悠远的音色相契合，因而适合抒情歌唱，这与李东阳引潘帧的观点“诗宫声也”相一致，揭示出了对诗歌的歌唱体制的追求。王世贞往往将诗歌与古琴相和，在声调的流转中追求诗乐一体的文艺传统。其诗云：“谁令璆然不下帷，鸿鹄双翻复为谁。援琴奏弦歌和词，宫折商促指间离。白葛巾裙衫弋绨，念君寒暄并一时。”<sup>[11](55)</sup>鼓琴动操也是他理想的艺术境界<sup>①</sup>。喜好“鼓琴以抒其思”<sup>[12](832)</sup>的胡应麟，也曾作《雉朝飞》，仿拟前人之作，而结尾又有新的改变，明确说道：“援琴而歌兮，以写我悲。”<sup>[13](25)</sup>他的其他几篇琴操虽未标明援琴而歌的形式，但同列琴操十一首之外，似乎也是可以歌唱的。

由于复古文人的琴操多是仿拟前代之作，因而为了适应琴操原有的歌唱体制，故复古派格外着意雕琢琴操之词，这正是实现诗歌传统回归的重要途径。胡应麟批评韩愈《琴操》“锐意复古”时说：“然《琴操》于文王列圣，得其意不得其词。”<sup>[14](2492)</sup>而复古文人本人创作时如何操作呢？李东阳说：“古律诗各有音节，然皆限于字数，求之不准。惟乐府长短句，初无定数，最难调叠。”<sup>[3](479)</sup>从字辞入手，审究古乐府仿拟中的音乐性。至于李东阳的古乐府的实际创作情况，王世贞评论道：“夫其奇旨创造，名语叠出，纵不可被之管弦，自是天地间一种文字。若使字字求谐于《房中》《饶吹》之调，取其声语断烂者而模仿之，以为乐府在是，毋亦西子之颦，邯郸之步而已。”<sup>[15](54)</sup>他虽然对李东阳的创作持肯定态度，却指出了在复古过程中词语创新与可唱和乐之间的矛盾。胡缵宗指出，乐府的拟作要“协乎辞，斯谐乎声；协乎调，斯谐乎容”<sup>[16](532)</sup>，由辞而自然进乎声。李攀龙更是形成了“胡宽营新丰”式的系统理论，有学者认为，“主要表现在模拟古作的体制与格调，不能简单地视为据摭字句的模拟”<sup>[17]</sup>。但是字词还是重要的出发点，而琴操的仿拟在古乐府相对较为特殊，为了加强歌唱和音乐的需要，他并没有出现清人批评的“止规字句，而遗其神明”<sup>[18](381)</sup>，“易五字而为

翁离，易数句而为东门行、战城南”，“影响剽贼，文义违反”<sup>[19](428)</sup>的情况。反而从字词入手，努力再现诗歌，主要表现在如下几个方面：

一是多用旧题、旧事、旧意象，甚至强调本调。王世贞、胡应麟仿韩愈的《琴操》十首全部为旧题旧事，尤其王世贞的《白头吟》则自注云：“用本事本调。”<sup>[11](57)</sup>王九思《南山操》五首不知所本，但其中意象多源自《楚辞》。二是沿用语气助词，并且有增加的趋势。在蔡邕《琴操》和《乐府诗集》所录琴曲中，“兮”的运用并不普遍，也没有形成固定的体式，明代复古文人则普遍增加语气组词兮的用量，除了句中大量运用外，甚至于每句韵尾都是“兮”。如《乐府诗集》载伯夷《采薇操》为齐言体四言，只有第六句带有“兮”字，王廷相所作《采薇操》六段，出现二十九个“兮”字。此外，还注意“嗟嗟”“吁嗟”等声音词的运用。三是承袭前人琴操语句体制的同时，所作齐言体数量减少，增加杂言体的模拟数量。李梦阳五首琴操，其中四首杂言体。王廷相四首琴操，全部是杂言体。边贡有琴操两首，均为杂体。王世贞十三首琴操，其中五首是杂言体。胡应麟十一首琴操，其中六首是杂言体。四是重视重章叠句，并在分章时着意用琴曲解的结构。如王世贞《思归引》分为五解，每一解均句式一致。王世贞也将这种琴操音乐结构运用于《秋胡行》《野田黄雀行》《上留田》等乐府题，反映出对古体音乐体制的普遍重视。

除了“披之管弦”而歌的琴操之外，复古文人还以击簴而歌、鼓缶而歌的方式创作了一些古乐府，但相对于弦乐，演奏和歌唱方式就较为简单了，尤其值得注意的是，他们更是以无八音之徒歌的方式展现诗歌的传统。如杨慎《草池歌赠余懋贤》云“开樽饮我酒，歌诗为我寿”<sup>[20](357)</sup>，王世贞在《忠孝祠碑》里载他“乃纪其事，而歌以侑神”<sup>[21](562)</sup>，谢榛则“年十六，作乐府商调，少年争歌之”<sup>[22](7375)</sup>。关于此种歌诗之法，多从声调的清浊缓急着手，李东阳说：“今之歌诗者，其声调有轻重、清浊、长短、高下、缓急之异，听之者不问而知其为吴为越也。”<sup>[3](485)</sup>王阳明发明“春夏秋冬”之法，詹景凤记曰：“首句声微

重，象春；次重，以象夏；次稍轻，以象秋；次又轻，以象冬。第四句歌竟，则余音联续不断，复将第四句赓歌，微重，以象春起冬尽。”<sup>[23](607)</sup>复古文人的歌唱之法当然也包含此种，但他们往往强调击节而歌、击壤而歌、弹铗而歌、扣石而歌、信口而歌等，可谓歌法极为丰富，是对和琴而歌的补充。李梦阳诗云：“徐郎三杯拂剑且莫舞，听我击节歌今古。曲长调悲不易竟，天地荧荧月东吐。”<sup>[6](545)</sup>何景明诗曰：“请君再歌我击节，晨鸡已下西城陌。”<sup>[7](152)</sup>“阔舞高歌夜未央，揽衣击节为君起。”<sup>[7](165)</sup>王世贞诗谓：“李生为予赋白雪，击节高歌唾壶缺。”<sup>[11](208)</sup>“箕踞高歌若有神，魏生击节为予道。”<sup>[11](218)</sup>又说徐子与“拜十绝之赐，击节按歌，浮云不流”<sup>[24](14)</sup>。谢榛则诗云：“有怀空自歌，月明谁击节。”<sup>[25](3)</sup>胡应麟亦“且击节浩歌于大罗之上矣”<sup>[13](117)</sup>，“击节长歌兴转豪，浮名何事读离骚”<sup>[13](491)</sup>，又与康裕卿“呼李孝光辈，击节歌之，勿虞兹山石裂也”<sup>[13](847)</sup>。在这里，记载他们徒歌的诗作多为古体诗，据他们徒歌而作的诗篇来看，亦普遍为古体诗，并在体制上明显有歌唱痕迹的存在。如李梦阳《游辉县杂记》载自己游山玩水时“扣石而歌”的诗篇：“泉水活活，北之流矣。有女怀春，采彼薇矣。山雪修阻，暮予何之矣。”<sup>[6](1623)</sup>这也是模拟古乐府而作。

## 二、声调：诗歌音乐性的进一步呈现

虽然后世“诗律与乐律”分离为二，但作为古体诗的苗裔，近体诗并没有完全与乐割裂，反而呈现着千丝万缕的勾连。因此，对诗乐一体的追求，不仅是古体诗的问题，还涵盖了近体诗。

李东阳论诗提出具耳说，以音乐性来审视评判诗歌之美，并认为诗歌声韵可以替代消亡的古雅乐，成为一代之乐的象征。他说：“古雅乐不传，俗乐又不足听。今所闻者，惟一派中和乐耳。因忆诗家声韵，纵不能仿佛赓歌之美，亦安得庶几一代之乐也哉！”<sup>[3](500)</sup>而对于古体之外的近体诗，格律与音响相称成就出唐调，并以杜诗为最

高标准，成为近体诗声调的典范。他说：“然学者不先得唐调，未可遽为杜学也。”<sup>[3](481)</sup>李梦阳在近体诗中也高举唐调，他宣称：“诗至唐，古调亡矣，然自有唐调可歌咏，高者犹足被管弦。宋人主理不主调，于是唐调亦亡。”<sup>[6](1694)</sup>他认为唐代虽古调已亡，近体兴起，但优秀的作品仍然可以和(琴)乐歌唱。而何景明却主张杜甫是唐调之中的变体，调失流转而不能歌唱，他以七言诗为中心论曰：“仆始读杜子七言诗歌，爱其陈事切实，布辞沉著。鄙心窃效之，以为长篇圣于子美矣。既而，读汉魏以来歌诗及唐初四子者之所为。而反复之，则知汉魏固承三百篇之后，流风犹可征焉。而四子者虽工富丽，去古远甚，至其音节，往往可歌。乃知子美辞固沉著，而调失流转；虽成一家语，实则诗歌之变体也。”<sup>[7](210)</sup>谢榛则以为以李、杜为代表的唐十四家，皆可以“歌咏之以求声调”，故将这种可歌可唱的唐调之变定于宋代，认为至宋诗才不入弦歌，从而与李梦阳唐调之说相呼应：“唐人歌诗，如唱曲子，可以协丝簧，谐音节。晚唐格卑，声调犹在。及宋柳耆卿、周美成辈出，能为一代新声，诗与词为二物，是以宋诗不入弦歌也。”<sup>[26](1313)</sup>据上述可见，所谓唐调，旨在彰显出唐诗的音乐性，从而在诗歌谱系中与古体诗相衔接，构成诗歌完整的发展史。因此，王世懋推流溯源，认为“绝句之源，出于乐府，贵有风人之致。其声可歌，其趣在有意无意之间，使人莫可捉着”<sup>[27](2155)</sup>。胡应麟也指出“乐府之体，古今凡三变”，唐人绝句为其中“一变也”<sup>[14](2493)</sup>。这几乎成为分析近体诗源流变化的基本模式。王世贞则立足词史，论及唐代七言绝声调问题：“自昔昔盐排律外，余多七言绝，有其名而无其调，隋炀、李白调始生矣。”<sup>[24](445)</sup>

但事实上，近体诗的歌唱性已经明显弱化了，复古文人往往试图从平仄入手，审究其歌唱法和音乐性。李东阳说：“今之歌诗者，其声调有轻重，清浊、长短、高下、缓急之异，听之者不问而知其为吴为越也。汉以上古诗弗论，所谓律者，非独字数之同，而凡声之平仄，亦无不同也。然其调之为唐为宋为元者，亦较然明

甚。”<sup>[3](485-486)</sup>律诗如古诗，声调亦在其中，因而通过平仄规律，也可以作为判别唐、宋、元诗歌时代之别的标杆。李东阳甚至想让张亨父用吴越的歌法歌唱自己的得意之作，验证格律与声韵的问题：“予值有得意诗，或令歌之，因以验予所作，虽不必能自为歌，往往合律，不待强致，而亦有不容强者也。”<sup>[3](484)</sup>由歌诗声调退而求之诗歌声律，可见声律是对歌诗声调节奏之法的继承和发展，二者渊源颇深。之后著名的李何相争，就是关于近体诗音乐性问题的一场激烈论争。何景明认为杜诗作为诗歌之变体，已经缺乏古体的那种音节可歌，故他对于学杜惟妙惟肖的李梦阳颇为不满，“空同丙寅间诗为合，江西以后诗为离。譬之乐，众响赴会，条理乃贯；一音独奏，成章则难。故丝竹之音要眇，木革之音杀直；若独取杀直，而并弃要眇之声，何以穷极至妙，感精饰听也？试取丙寅间作，叩其音尚中金石；而江西以后之作，辞艰者意反近，意苦者辞反常，色淡黯而中理披慢，读之若摇斡铎耳。空同贬清俊响亮，而明柔澹沉著、含蓄典厚之义，此诗家要旨大体也。然究之作者命意敷辞，兼于诸义，不设自具。若闲缓寂寞以为柔澹，重浊剜切以为沉著，艰诘晦塞以为含蓄，野俚辏积以为典厚，岂惟缪于诸义，亦并其俊语亮节悉失之矣！”<sup>[7](575-576)</sup>是否中音石成为他评价李梦阳诗歌的重要标准，而音乐之喻也成为李何相争的重要譬喻。其实，李梦阳何尝不重视诗歌声调，他认为诗有七难，其中包括调逸，因此，他们的分歧并不在于诗歌是否要具有声调之美，而是审美风格的差异。对于李何之论，胡应麟即说：“律诗全在音节，格调风神尽具音节中。李、何相驳书，大半论此。”<sup>[14](2558)</sup>他敏锐指出律诗的音乐性在于音节，这显示出复古文人以格律审声韵的近体诗艺术追求。在这方面分析最为详尽的非谢榛莫属。

谢榛认为先有乐后有诗，反对李东阳“诗为乐始”的观点，他说：“盖乐始于伏羲，而成于黄帝，是以清和上升，风俗丕变，未有诗也。”<sup>[26](1324)</sup>因而诗应为乐之苗裔，而音乐性则为诗歌具有本体性的美学特质。他在《刘舜漠赵允

书高德公三子晚过因谈诗法漫赋长歌兼述别意》中用音乐意象强调古体诗的音乐特色，并指出杜甫入蜀之后的神韵自合的境界：“楚猿乱聒夜冥冥，谁听湘妃鼓瑶瑟。欲为古调高可跻，赋声好振太行西。莫画少陵神自合，更深梦落浣花溪。”<sup>[25](51)</sup>近体诗亦如此，谢榛论近体诗四关，有两处是从声音讲的，其云：“诵要好，听要好，观要好，讲要好。诵之行云流水，听之金声玉振，观之明霞散绮，讲之独茧抽丝。”<sup>[26](1306)</sup>所谓“行云流水”“金声玉振”皆是歌唱和乐器用语，这是他以乐论诗的重要表现。谢榛正是基于唐代诗歌的歌唱方法，提出了诗歌的平仄要合调的要求，他说：“夫平仄以成句，抑扬以合调。扬多抑少则调匀，抑多扬少则调促。”并举杜常《题华清宫》诗中“朝元阁上西风急，都入长杨作雨声”二句云：“上句二入声，抑扬相称，歌则为中和调矣。”又举王昌龄《长信秋词》说：“上句四入声相接，抑之太过；下句一入声，歌则疾徐有节矣。”及刘禹锡《再过玄都观》说：“上句四去声相接，扬之又扬，歌则太硬；下句平稳。此一绝二十六字皆扬，惟‘百亩’二字是抑。”<sup>[26](1345)</sup>在抑扬疾徐的歌唱之中品味唐诗音韵之美。平仄而成调也，这是诗歌语言运用产生的音乐感和节奏感。谢榛一夕过访林贞恒，二人共饮，并谈论到诗法，“妙在平仄四声而有清浊抑扬之分”，谢榛进一步阐释道：

试以“东”“董”“栋”“笃”四声调之，“东”字平平直起，气舒且长，其声扬也；“董”字上转，气咽促然易尽，其声抑也；“栋”字去而悠远，气振愈高，其声扬也；“笃”字下入而疾，气收斩然，其声抑也。夫四声抑扬，不失疾徐之节，惟歌诗者能之，而未知所以妙也。非悟何以造其极，非喻无以得其状。譬如一鸟，徐徐飞起，直而不迫，甫临半空，翻若少旋，振翮复向一方，力竭始下，塌然投于中林矣。沈休文固已订正，特言其大概。若夫句分平仄，字关抑扬，近体之法备矣。凡七言八句，起承转合，亦具四声，歌则扬之抑之，靡不尽妙。

并感叹说，如果招来姑苏邹伦，在樽前高歌一曲，“合以金石，和以瑟琴，宛乎清庙之乐，

与子按拍赏音，同饮巨觥而不辞也”<sup>[26](1345)</sup>。歌诗方知诗歌平仄声调之妙，而“和以瑟琴”，则可“按拍赏音”，足可见诗歌音律与音乐之间的重要关联。诗歌择韵也要注意声调的效果，他指出“眸、瓯，粗俗之类，讽诵而无音响”<sup>[26](1308)</sup>，可以说是对以平仄寻声调路径的自然延伸。为了追求诗歌的音乐性，谢榛甚至专门修改唐诗经典名作，以合乎歌唱声调的需要。他说杜牧《开元寺水阁》“上三句落脚字，皆自吞其声，韵短调促，而无抑扬之妙”，因而将“深秋帘幕千家雨，落日楼台一笛风”两句改易为“深秋帘幕千家月，静夜楼台一笛风”，最后他颇为自信地说：“乃示诸歌诗者，以予为知音否邪？”<sup>[26](1345-1346)</sup>谢榛又基于“凡起句当如爆竹，骤响易彻；结句当如撞钟，清音有余”的声韵理由，将郑谷的《淮上别友》修改为“君向潇湘我向秦，杨花愁杀渡江人。数声长笛离亭外，落日空江不见春”<sup>[26](1319)</sup>。因此，谢榛之说标志着复古文人对近体诗声韵的认识进入了一个新的层次。

### 三、真诗：诗歌音乐性的现实调节

诗以情为主，这是明代复古诗学最主要的诗学观念，因此如何调节情和声之间的关系，已经成为诗学复古不可忽视的当下问题，而对民间真诗的聚焦则是对这一问题进行探索和解答的路径之一<sup>②</sup>。

早在李东阳那里，就已经发觉“今泥古诗之成声”存在的问题：“非惟格调有限，亦无以发人之情性。”<sup>[3](479)</sup>虽然他也关注到民歌，但未明确提出真诗在民间的说法。嘉靖三年(1524)，李梦阳为自己诗集作序时，回忆二十年前王叔武所论，包括近体诗、琴操、古歌诗在内的诗歌创作均属于糟粕，缺乏情感而“非真也”。王叔武所谓的真诗，乃是“音之发而情之原也。古者国异风，即其俗成声。今之俗既历胡，乃其曲乌得而不胡也？故真者，音之发而情之原也，非雅俗之辩也。且子之聆之也，亦其谱而声音也，不有率然而谣、勃然而讹者乎？莫之所从来，而长短疾

徐无弗谐焉，斯谁使之也”<sup>[6](2052)</sup>。这些诗不仅协于音韵，而且还发之真情，可谓情与声的完美结合。这即是民间之真诗。这并不是孤例单说，嘉靖二十一年，与唐宋派相交的李开先罢居章丘，为市井艳词作序时也提出“真诗只在民间”的说法，市井艳词虽“不应弦”，但可“令小仆歌唱”的特征，也是从真情和音乐两个角度肯定民歌。与之相似，谢榛在《四溟诗话》卷二里引斛律金《敕勒歌》时论说：“金不知书，同于刘、项，能发自然之妙。韩昌黎《琴操》虽古，涉于摹拟，未若金出性情尔。”<sup>[26](1327)</sup>批评韩愈模古之作为假，而肯定能发自然之妙的《敕勒歌》即可为出自真情的真诗，值得注意的是，李梦阳之所以会赞同王叔武真诗在民间之说，这是因为此说契合了他的尚情志的诗乐文艺观念。李梦阳曾仿照民歌创作《郭公谣》，明人潘之恒引李梦阳言解题云：“《风》自谣口出，孰得而无之哉！今录其民谣一篇，使人知真诗果在民间。於乎！非子期孰知‘洋洋’、‘峨峨’哉？”<sup>[6](120)</sup>他在这里解释真诗在民间时用了洋洋峨峨之典，其出自《列子·汤问》中钟子期论俞伯牙所弹琴乐。李梦阳在《琴峡居士序》里也以此典言“士尚志”，阐释情与乐协的诗学问题：“故曰士尚志。故志者，完美而定情者也。夫琴之言禁也，所以遏邪而宣和者也。昔者，伯牙鼓琴也，志在高山，锺子曰：‘峨峨乎高山！’志在流水，锺子曰：‘洋洋乎流水！’斯拟诸音者耳。志以向之，犹足警寓以彰类。”<sup>[6](1727)</sup>“士尚志”出自《孟子·尽心上》，之后宋明理学志成为驾驭情感的主导力量，这与琴之言禁的功用观相吻合，这是李梦阳琴学观念的内在理路，他在《题琴竹诗后》中提出习音在志的观点，与之相合：“不音而音者，用之心者也；不物而物者，资之深者也；不声而声者，托诸吟者也。心之用，莫如琴；深于资，莫如竹；吟而托之，则诗生焉，生则乌可已也！乌可已则资愈深，资愈深则心之用广矣。是故君子贵琴焉，非专于音也；贵竹焉，非物之也；又必诗焉，虽声而非声也。嗟，陈子，胡为琴？嗟，邠子，胡为竹？胡为吟？知斯义者，遐哉复乎！”<sup>[6](1856-1857)</sup>君子习琴不在于音，而在于志，诗歌非在于吟咏，

而在于言心，志为心之主体，故音乐与诗歌相通。音尚志进而与诗言志之诗歌本体论相关，李梦阳正德十六年为林俊诗集作序时说：“夫诗者，人之鉴者也。夫人动之志，必著之言，言斯永，永斯声，声斯律，律和而应，声永而节，言弗睽志，发之以章，而后诗生焉。故诗者，非徒言者也。是故端言者未必端心，健言者未必健气，平言者未必平调，冲言者未必冲思，隐言者未必隐情。谛情、探调、研思、察气，以是观心，无庶人矣。”<sup>[6](1675)</sup>这是对《尚书》“诗言志，歌永言，声依永，律和声”学说的进一步阐释和发挥，彰显了诗、乐、舞一体的儒家文艺传统。李梦阳又在《张生诗序》中申说志不同，会产生不同的声乐，也会出现不同的诗作：“夫诗发之情乎？声气其区乎？正变者时乎？夫诗言志，志有通塞，则悲欢以之，二者小大之共由也。至其为声也，则刚柔异而抑扬殊，何也？气使之也。是故秦、魏不贯调，齐、卫各擅节，其区异也。……而张生者滇产也，其为诗杜，何也？夫张生者，志非通也……故声时则易，情时则迁。常则正，迁则变，正则典，变则激，典则和，激则愤。”<sup>[6](1677-1678)</sup>因此，李梦阳认为诗歌贵在言志，而非仅为音律，这便调节了诗志和声律的关系。王廷相也明确引出《尚书》此观点，论“律吕何为者”的时候也说：“正乐之法器也。人有性情则有诗，有诗则歌咏生焉，有歌则被之音以为乐，有乐必调之以律吕而后定。是律也者，本之人声而为正乐之具也。书曰：‘诗言志，歌永言，声依永，律和声。’此之谓也。”<sup>[10](702)</sup>律吕的存在是为了正声言志的需要，在协调律与志的基础上，王廷相表达出与李梦阳基本相似的观念学说。

此外，李梦阳在《诗集自序》的回答也颇值得玩味，他说：“汉以来不复闻此矣。”也就是说，汉代的乐府和先秦的《诗经》是此种真诗的典范，故此，王叔武后文即用诗之六艺予以阐释，李梦阳的操作路径也是废近体，而上溯琴操、古歌诗，乃至“为四言，入《风》出《雅》”，这才“似矣”，以及“近之矣”。谢榛也认为：“《三百篇》直写性情，靡不高古，虽其逸诗，汉人尚不可及。今学之者，务去声律，以为高古。殊不知文随世

变，且有六朝、唐、宋影子，有意于古，而终非古也。”<sup>[26](1305)</sup>由此可见，虽然真诗“非雅俗之辩”，但“真诗在民间”，即要回归到以汉乐府和《诗经》为典范的诗歌传统，这才能真正实现情声和谐。李梦阳即强调以民歌为代表的自然之音要上升到乐的高度，他在解释《乐记》“知声而不知音者，禽兽是也；知音而不知乐者，众庶是也。惟君子而后知乐”后说：“声言直，音言曲，乐言律。直者，单而粗者也；音者，方而文者也；律者，比而谐者也。如啄啄呼鸡，落落呼猪，咄咄呼马驴，苗呼猫，鶯呼雀，呼之则应者，知声也。人人能谣。如今里巷之词曲，不学而能之，疾徐高下皆板眼，所谓知音也。及问其出某吕、某律、孰宫、孰商，则不知也，故曰惟君子而后知乐。解者未达，乃以瓠巴鼓瑟，游鱼出听；伯牙弹琴，六马仰秣，为禽兽知音。夫作乐而兽舞凤仪，斯感通之妙，非声音之末也。昔有鼓琴于池上者，调及蕤宾，而蕤宾铁跃之出，亦谓知音邪？”<sup>[6](1980-1981)</sup>因此，复古文人对民间真诗的采集和改造，还是以汉乐府和《诗经》为标准的。李梦阳仿作的民间真诗，“打扮的古装古貌，写成属于古典诗歌范围内的汉乐府形式”<sup>[28](454)</sup>。何景明的诗作中多记载“蛮歌”“樵歌”“夷歌”等民间音乐，何景明对民歌的集录实际上源自他的古乐府传统，他的《采莲曲》是拟乐府之作，中间写“为君先唱绿水歌”，“齐声一气歌艳辞”，“急歌太短缓歌长”<sup>[7](51)</sup>云云，皆如此。王廷相正德十三年(1518)正月，自广元溯流下阆，作《巴人竹枝歌》，“今之歌”。他感叹道：“嗟乎！君臣朋友夫妇，其道一致，而夫妇之情，尤足以感人。故古之作者，每藉是以托讽，而孤臣怨友之心，于此乎白，因之感激以全其义分者，多矣。是故温柔敦厚者，诗人之体也；发乎情，止乎义理者，诗人之志也；杂出比兴，形写情志，诗人之辞也。故以意逆志，皆可劝焉，岂独《伐木》《谷风》然哉！”<sup>[10](369)</sup>虽然《竹枝歌》词句不雅顺，但与《诗经》传统相通一致，因此，王廷相才转向民间文学。这与他还以歌入诗的创作相一致，创作了大量歌体作品。如七言古体《登黄鹤楼歌》《少古子歌》《游张氏园池歌》等，篇名均实事新题，

并非严格的拟古作品，而是采用古体体制的新作，反映出对诗乐一体传统的追求。这符合他一贯的诗学观念。嘉靖三年杨慎因“大议礼”谪戍云南，多接触竹枝巴渝之歌，创作了大量竹枝词，“笑问竹枝词，何如采莲曲”<sup>[20](320)</sup>。但他持用的还是传统《诗经》歌诗视角，为此，还专门编《风雅逸篇》，“录中古先秦歌诗也”，倡导这一传统，其二卷录“琴操歌谣词曲三十一篇”，第六卷录“鲁卫齐晋郑宋吴赵成徐秦楚君臣民庶妇女胥靡俳优杂歌讴操曲诵祝相曲”，其八卷录“古谚古语古言鄙谚鄙语野语俗语故语民语不恭之语百五十条”。他称赞这些作品皆出于性情之真：“宛转附物，怡怅切情，盖不啻惊心动魄，一字千金而已，若是者，虽多所轶没，而谨其遗者粹之，亦奚啻足为更仆之诵哉。”<sup>[20](23-24)</sup>这样的论述其实在其他复古诗人那里也能看到。

除了要用古歌诗传统规训和改造真诗，复古文人还利用了真诗的音乐形式，以此来践行真诗在民间的号召，实现诗乐一体在当下现实的复兴。李东阳就曾经考虑借用民歌唱法演唱自己的诗作。李梦阳创作《结肠篇》三首，并邀请琴师张鳌为其诗作琴谱，“《结肠操》是也”，张鳌“始鸣之琴也”，“泛经流征”，而有“天下有殊理之事，无非情之音”之论，指出李梦阳诗作“固情之真也”，也是由民间琴曲走上了真诗的道路。谢榛所作《竹枝词》被贾姬用琵琶演奏之，谢榛又以“此山人里言耳”为托词重作新词十四阙，“姬悉按而谱之”<sup>[22](7376)</sup>。而传奇戏曲在复古文人手中的繁荣，更是展现了他们利用真诗再现诗乐一体传统的探索。康海和王九思突破琴乐，广习民间乐器，尤其擅长弹奏琵琶，在当时引起秦声的流行，吴伟业诗云：“琵琶急响多秦声，对山慷慨称入神。同时渼陂亦第一，两人失志遭迁谪。绝调王康并盛名，昆仑摩诘无颜色。”<sup>[29](56)</sup>康、王进而据俗乐创作曲子和戏曲，以抒发内心怫郁之真情，史书记载他们“每相聚汎东鄂、杜间，挟声伎酣饮，制乐造歌曲，自比俳优，以寄其怫郁”<sup>[22](7349)</sup>。如对俗乐的涉猎，导致文学转向的康海，即认为元杂剧寄托深厚，并创建康家班，创作《中山狼》，以戏曲抒发困厄不平之气。

归居后的王九思，“货募国工，杜门学按琵琶三弦，习诸曲，尽其技而后出之”，他称赞百姓及士大夫所唱歌谣“沨沨乎风雅之遗音也”<sup>[8](258)</sup>。在嘉靖癸巳(1533)春二月，他为自己的《碧山乐府》作序说：“一日客有过予者，善为秦声，乃取而歌焉，酒酣予亦从而和之，其乐洋洋，然手舞足蹈忘其身之贫而老且朽矣，于是复加诠次缮写成帙，用佐樽俎夙情逸调，虽大雅君子，有所不取，然谪仙少陵之诗，亦往往有艳曲焉，或兴激而语谑，或托之以寄意，太抵顺乎情性而已，敢窃附于二子以逭子罪。”<sup>[30](423)</sup>和秦声而自列于大雅之外，王九思意将此乐府之作比作国风之类，也就是李白、杜甫诗作中的民歌声调。吴孟祺则将王九思之作概括为“自然之气”，“自然之节奏”的流露，古乐失传之后，文人乐府“变化谐俗言”的反映，肯定其能道性情之真，而又可接续古乐之传统。王世贞归居太仓之后，也多接触俗乐，创作《鸣凤记》，他在《艺苑卮言》附录一中记载音乐文学流变历史：“《三百篇》亡而后有骚、赋，骚、赋难入乐，而后有古乐府；古乐府不入俗，而后以唐绝句为乐府；绝句少婉转，而后有词，词不快北耳，而后有北曲；北曲不偕南耳，而后有南曲。”<sup>[24](449)</sup>肯定了南曲与《诗经》、乐府传统之间的渊源关系。这为他“盖有真我，而后有真诗”<sup>[12](663)</sup>观念的形成奠定了基础。

屠隆于万历十二年(1584)削籍罢官后，恣意追求“鸣驺呵殿，歌儿挈傀儡于场中”<sup>[31](549)</sup>的放浪生活，不仅倡导鸣琴流水，还“爰度新声，宫商艳发”<sup>[32](304)</sup>。纵情于乐，这使得屠隆对诗歌的认识进一步深入。他说：“夫中窍而出之为声，声叶而和之为韵，韵比而歌之为诗。帝子皇娥，瑶水白云，阴阳和节，宫羽流响，其发乎天倪耶？野人击壤而讴，里妇连袂而谣，而机弥天，而音弥真。”<sup>[33](183)</sup>他指出真诗出于乐，而本根自然，这是对李梦阳真诗在民间的又一回应。屠隆认为“夫影必随貌，响必随窍，物情然乎，伪之滋也。身饰影，口饰声，然又不能饰者，士虚懦佻诐，即精思空涌，藻采菀畅，不离浮竞之态”，又据《蒿里》《薤露》等乐府民歌，批评文人之

作：“今文人多赝，庸而赝奇，浅而赝深，枵而赝博，佻而赝庄，穉而赝苍，俚而赝雅，躁而赝冲。”<sup>[33](178)</sup>又据“被之管弦”的唐诗和“杂佩五色”的宋诗，说：“诗道至今之不尊甚矣！”进而批评今之诗人，“即色霞而声哀玉，人之不贵也。昂首捉鼻，口吾伊而入钱奴，家唾去之不顾”<sup>[33](191)</sup>。屠隆之所以从事戏剧的创作，也是基于真诗的考虑，他说：“夫机有妙，物有宜。非妙非宜，工无当也。虽有艳婢，以充夫人则羞；虽有庄姬，以习冶态则丑。故里讴不入于郊庙，古乐不列于新声。”而新兴的“传奇者，古乐府之遗”，“传奇之妙，在雅俗并陈，意调双美”<sup>[33](197-198)</sup>。《昙花记》为屠隆戏曲力作，“虽尚大雅”，而又能着意于通俗，“并取通俗谐口，口口不用隐僻学问、艰深字眼”<sup>[34](4)</sup>，可谓做到了雅俗共赏，以及传统与当下的结合。屠隆在戏曲的雅俗之间求真，万历二十六年(1598)，他为《昙花记》作序，借他人之口提出“世间万缘皆假，戏又假中之假也。从假中之假，而悟诸缘皆假，则戏有益无损”<sup>[34](1)</sup>的观点，屠隆以佛事为喻，提出以假为真，假中有真的思想，这里不仅是真情的问题，还包含有对现实的真实关照，可以说是在戏曲创作和批评中对真诗观念的进一步拓展。

#### 四、结语

综上，在“标举‘第一义’”，“确立最高典范”<sup>[35](179)</sup>的诗学语境下，通过歌诗的仿拟，声调的标举，以及真诗的实践，明代复古诗人探索出实现诗学音乐性的三条现实路径，而这期间他们始终坚持着诗乐一体的文艺精神。诗乐一体本是明代复古文人复兴古代礼乐传统的政治和文化理想，但客观上却促使他们打通了诗歌、戏曲和音乐之间的界限，构建出重视声韵之美的明代诗学美典，以及实现这一诗学理想的技术路径；同时也为通俗戏曲、民间山歌在明代的创作和传播提供了理论依据，从而形成了明代之“一代之文学”。

## 注释:

- ① 抚(鼓)琴动操出自南朝宗炳,王世贞曾经在《书匡庐稿后》《钱叔宝纪行图》《题包参军东游稿后》三处提到抚(鼓)琴动操,渲染出一种理想的艺术境界。
- ② 关于“真诗在民间”的探讨学界已有丰硕的成果,真诗的指涉范围主要包括诗歌和民歌,较少涉及戏剧。同时将真诗的内涵界定为真情。值得注意的是,陈文新敏锐指出这一概念的“理论前提是诗、乐一体说”,又“这一命题含有扬《风》诗而抑《雅》、《颂》的意味”(《“真诗在民间”——明代诗学对同一命题的多重阐释》《杭州师范学院学报》(人文社会科学版)2001年5期)。此外,张德建《“真诗乃在民间”论的再认识》《文学遗产》2017年1期,邵晓林《明代诗论求“真”观念研究》《中南大学学报(社会科学版)》2018年第2期等研究成果也可资借鉴。

## 参考文献:

- [1] 徐祯卿. 谈艺录[M]//周维德集校全明诗话: 第1册. 济南: 齐鲁书社, 2005.
- [2] 屠隆. 屠隆集: 第3册[M]. 杭州: 浙江古籍出版社, 2012.
- [3] 李东阳. 麓堂诗话[M]//周维德集校全明诗话: 第1册. 济南: 齐鲁书社, 2005.
- [4] 王世懋. 王奉常集[M]//四库全书存目丛书: 集部第133册. 济南: 齐鲁书社, 1997.
- [5] 胡应麟. 诗薮[M]//周维德集校全明诗话: 第3册. 济南: 齐鲁书社, 2005.
- [6] 李梦阳. 李梦阳集校笺[M]. 郝润华, 校笺. 北京: 中华书局, 2020.
- [7] 何景明. 何大复集[M]. 李淑毅等, 点校. 郑州: 中州古籍出版社, 1989.
- [8] 王九思. 漪陂集[M]//四库全书存目丛书: 集部第48册. 济南: 齐鲁书社, 1997.
- [9] 边贡. 华泉集[M]//影印文渊阁四库全书: 集部第1264册. 台北: 台湾商务印书馆, 1986.
- [10] 王廷相. 王廷相集[M]. 王孝鱼, 点校. 北京: 中华书局, 1989.
- [11] 王世贞. 具州四部稿[M]//影印文渊阁四库全书: 集部第1279册. 台北: 台湾商务印书馆, 1986.
- [12] 王世贞. 具州续稿[M]//影印文渊阁四库全书: 集部第1282册. 台北: 台湾商务印书馆, 1986.
- [13] 胡应麟. 少室山房集[M]//影印文渊阁四库全书: 集部第1290册. 台北: 台湾商务印书馆, 1986.
- [14] 胡应麟. 诗薮[M]//周维德集校全明诗话: 第3册. 济南: 齐鲁书社, 2005.
- [15] 王世贞. 读书后[M]//影印文渊阁四库全书: 集部第1285册. 台北: 台湾商务印书馆, 1986.
- [16] 胡缵宗. 鸟鼠山人小集[M]//四库全书存目丛书: 集部第62册. 济南: 齐鲁书社, 1997.
- [17] 万紫燕. 李攀龙“胡宽营新丰”式的拟古乐府[N]. 光明日报. 2021-11-29(13).
- [18] 朱彝尊. 静志居诗话[M]. 北京: 人民文学出版社, 1990.
- [19] 钱谦益. 列朝诗集小传[M]. 上海: 上海古籍出版社, 2008.
- [20] 杨慎. 升庵全集[M]. 北京: 商务印书馆, 1937.
- [21] 王世贞. 具州四部稿[M]//影印文渊阁四库全书: 集部第1280册. 台北: 台湾商务印书馆, 1986.
- [22] 张廷玉, 等. 明史[M]. 北京: 中华书局, 1974.
- [23] 詹景凤. 詹氏性理小辨[M]//四库全书存目丛书: 子部第112册. 济南: 齐鲁书社, 1995.
- [24] 王世贞. 具州四部稿[M]//影印文渊阁四库全书: 集部第1281册. 台北: 台湾商务印书馆, 1986.
- [25] 谢榛. 谢榛全集[M]. 朱其铠, 等, 点校. 济南: 齐鲁书社, 2000.
- [26] 谢榛. 四溟诗话[M]//周维德集校全明诗话: 第2册. 济南: 齐鲁书社, 2005.
- [27] 王世懋. 艺圃撷余[M]//周维德集校全明诗话: 第3册. 济南: 齐鲁书社, 2005.
- [28] 廖可斌. 明代文学复古运动研究[M]. 北京: 商务印书馆, 2008.
- [29] 吴伟业. 吴梅村全集[M]. 上海: 上海古籍出版社, 1990.
- [30] 王九思. 碧山乐府[M]//续修四库全书: 集部第1738册. 上海: 上海古籍出版社, 2002.
- [31] 屠隆. 屠隆集: 第6册[M]. 杭州: 浙江古籍出版社, 2012.
- [32] 屠隆. 屠隆集: 第12册[M]. 杭州: 浙江古籍出版社, 2012.
- [33] 屠隆. 屠隆集: 第5册[M]. 杭州: 浙江古籍出版社, 2012.
- [34] 屠隆. 屠隆集: 第11册[M]. 杭州: 浙江古籍出版社, 2012.
- [35] 王逊. 中晚明诗学奉行“第一义”的不同路向及其得失[J]. 中南大学学报(社会科学版), 2023, 29(6): 179-189.

## Song poetry, tone, and true poetry: The restoration and transformation of the integrated tradition of poetics and music in the Ming Dynasty

YUAN Xianpo

(School of Literature, Tianjin Normal University, Tianjin 300387, China)

**Abstract:** In the poetics system of the Retro School in the Ming Dynasty, the relationship between poetry and music is an important theoretical proposition. The Retro School has been trying to return to the ancient literary and artistic tradition of integrating poetry and music, using the qin and poetry, singing loudly at intervals, imitating the qin exercises, and continuing the singing techniques and poetic system of songs and poetry. As for modern-style poetry, it takes the Tang tune as a benchmark to explore the beauty of rhyme and intonation in rhythm. True poetry in the folk is their adjustment to the traditional reality of ancient poetry and music. On the one hand, they emphasize true emotions, and on the other hand, they use new sounds to achieve a realistic return to the unity of poetry and music in the harmony of emotions and music. Therefore, song poetry, tone, and true poetry become three important paths for the Retro School in the Ming Dynasty to pursue the musicality of the poetics.

**Key Words:** song poetry; Tang Tune; tone; true poetry

[编辑：陈一奔]

---

(上接第 54 页)

## The inheritance and development of Berleant's aesthetic thoughts in relation to Dewey's pragmatist philosophy

CHEN Guoxiong, LIU Jiayu

(School of Humanities, Central South University, Changsha 410083, China)

**Abstract:** The inheritance and development of Dewey's philosophy by Arnold Berleant's aesthetic thoughts can be understood from the following three dimensions. First of all, Berleant inherited the spirit of Dewey's discipline reflection and extended his cause of "philosophical transformation" to aesthetics, not only profoundly criticizing the traditional aesthetics characterized by "non-utility", but also reconstructing aesthetic experience based on the comprehensive perception of the body and constructing a body-centered aesthetic experience theory, thus endowing aesthetic experience the characteristics of embodiment and entirety. Secondly, Berleant stuck to Dewey's pragmatism of integrating the subject-object division with the concept of "experience", and actively absorbed two prominent features of Dewey's concept of "experience"—"initiative" and "contextualization", making them an important feature to enrich the connotation of his environmental aesthetic experience theory and enhance its rationality. Thirdly, Berleant deeply integrated Dewey's thought of "continuity" into his own aesthetic thinking. This open way of thinking with continuity contributes to the core of continuity of his theory of aesthetic participation, and on this basis, he tried to construct a kind of inclusive universal aesthetics.

**Key Words:** Dewey's pragmatist philosophy; Arnold Berleant; environmental aesthetics; aesthetic experience; continuity

[编辑：胡兴华]