

图书在版编目(CIP)数据

敦煌曲子词欣赏 高国藩编著 南京 南京大学出版社 2001.12

陈昇苑 南京 江苏古籍出版社

I ① 敦煌文学—文学评论—中国—古代 IV ① 120.74

中国版本图书馆CIP数据核字(2001)第000000号

书 名 敦煌曲子词欣赏

编 著 者 高国藩

出版发行 南京大学出版社

社 址 南京市汉口路 22 号 邮编 210093

电 话 025-83591111 025-83591112 传真 025-83591113

网 址 <http://www.njup.cn>

电子函件 nlb@njup.cn

经 销 全国新华书店

印 刷 丹阳教育印刷厂

开 本 850mm×1168mm 1/32 印张 1.5 插页 1 源 字数 1.5 千字

版 次 2001 年 12 月第 1 版 2001 年 12 月第 1 次印刷

印 数 1—1000

陈昇苑 南京 江苏古籍出版社

定 价 2.00 元

* 版权所有,侵权必究

* 凡购买南大版图书,如有印装质量问题,请与所购
图书销售部门联系调换

目 录

自序	(员)
绪论	(员)
菩萨蛮(八首)	(员)
其一(发愿)	(员)
其二(叠字体)	(员)
其三(清明)	(员)
其四(昨朝为送行人早)	(猿)
其五(自从宇宙充戈戟)	(猿)
其六(献敦煌神将)	(源)
其七(自从涉远为游客)	(源)
其八(朱明时节樱桃熟)	(源)
郑郎子(青丝弦)	(缘)
别仙子(此时模样)	(缘)
酒泉子(三首)	(远)
其一(每见惶惶)	(远)
其二(红耳薄寒)	(远)
其三(三尺青蛇)	(远)
生查子(二首)	(苑)
其一(三尺龙泉剑)	(苑)

其二(一树润生松)	(殢)
何满子(二首)	(愿)
其一(平夜秋风)	(愿)
其二(秋水澄澄)	(愿)
捣练子(六首)	(怨)
其一(堂前立)	(怨)
其二(入妻房)	(怨)
其三(送征衣)	(怨)
其四(长城路)	(怨)
其五(斥秦王)	(怨)
其六(收骨)	(怨)
浣溪沙(十一首)	(厌)
其一(丽影红颜)	(厌)
其二(髻绾湘云)	(厌)
其三(一阵风来)	(厌)
其四(却挂绿 _窗)	(厌)
其五(结草城楼)	(厌)
其六(云掩茅庭)	(厌)
其七(五两竿头)	(厌)
其八(浪打轻船)	(厌)
其九(捲却诗书)	(厌)
其十(山后开园)	(厌)
其十一(海燕喧呼)	(厌)
连理枝(萋萋不归乡)	(厌)
杨柳枝(春去春来)	(厌)
鹊踏枝(二首)	(厌)
其一(送喜问答)	(厌)

其二(曲子鹤踏枝)	(员猿)
临江仙(归去辞)	(员圆)
望江南(六首)	(员四)
其一(莫攀我)	(员四)
其二(天上月)	(员五)
其三(曹公德)	(员五)
其四(敦煌县)	(员五)
其五(龙沙塞)	(员五)
其六(边塞苦)	(员五)
谒金门(二首)	(员五)
其一(仙境美)	(员五)
其二(长伏气)	(员五)
长相思(三首)	(员六)
虞美人(东风吹绽海棠开)	(员六)
南歌子(三首)	(员六)
其一(相思问答)	(员六)
其二(悔嫁风流婿)	(员六)
其三(杨柳连堤绿)	(员六)
西江月(三首)	(员六)
苏莫遮(二首)	(员六)
曲子感皇恩(四首)	(员六)
献忠心(二首)	(员六)
其一(臣远涉山水)	(员六)
其二(募却多少云水)	(员六)
凤归云(三首)	(员六)
其一(征夫数载)	(员六)
其二(绿窗独坐)	(员六)

其三(儿家本是)	(圆家)
天仙子(二首)	(圆缘)
其一(燕语莺啼三月半)	(圆缘)
其二(燕语莺啼惊觉梦)	(圆缘)
破阵子(四首)	(圆元)
其一(年少征夫堪恨)	(圆元)
其二(莲脸柳眉羞晕)	(圆元)
其三(日暖风轻佳景)	(圆源)
其四(风送征轩迢递)	(圆愿)
抛球乐(二首)	(圆愿)
其一(珠泪纷纷)	(圆愿)
其二(宝髻钗横)	(圆源)
内家娇(丝碧罗冠)	(圆葩)
鱼歌子(三首)	(圆源)
其一(睹颜多)	(圆源)
其二(洞房深)	(圆葩)
其三(月)	(猿元)
竹枝子(高卷珠帘)	(猿葩)
拜新月(二首)	(猿元)
其一(荡子他州去)	(猿元)
其二(国泰时清晏)	(猿缘)
洞仙歌(二首)	(猿元)
其一(华烛光辉)	(猿元)
其二(悲雁随阳)	(猿源)
怨春闺(好天良夜月)	(猿元)
喜秋天(二首)	(猿元)
其一(潘郎妄语多)	(猿元)

其二(芳林玉露催)	(猿)
水调词(楚江摇曳)	(猿)
思越人(美东邻)	(猿)
怨春(柳条垂处处)	(猿)
泛龙舟(春风细雨)	(猿)
曲子望远行(年少将军)	(猿)
倾杯乐(忆昔笄年)	(猿)
剑器词(三首)	(猿)
柳青娘(青丝髻绾脸边芳)	(猿)
望月婆罗门(二首)	(猿)
其一(望月曲弯弯)	(猿)
其二(望月在边州)	(猿)
赞普子(本是蕃家将)	(猿)
附录	(猿)
敦煌民间诗词中的府兵制与词的起源问题	(猿)
论敦煌曲子词的市民性	(猿)
敦煌曲子词中的咏花词	(猿)
敦煌曲子词与民间早婚风俗	(猿)
后记	(猿)

自序

我读了敦煌曲子词以后,首先惊喜于发现了民间词的处女地。不仅感到它思想内容的丰富多彩,而且感到它艺术技巧的出新多变,于是产生写一本《敦煌曲子词欣赏》的愿望,想把敦煌曲子词中诸多名篇介绍给广大的读者,把来之于民间的词,经过整理与剖析,再还之于人民。

我认为,敦煌曲子词无论就它的现实主义内容来看,还是从它的写作技巧来看,都决非未臻成熟之作,恰恰相反,它是词体成熟形态的标志。正由于它拥有众多的思想与艺术两方面都结合得相当好的名篇,它才在中国文学史上构成了词这一文体最初灿烂的篇章,成为宋词的源头。这种贡献形成了它在文学史上特殊的重要地位。因此,敦煌曲子词的发现,并非只发现了一堆无关紧要的新资料,也不仅是说明一些枝节问题,如说明词在产生与发展过程中在民间流行的情形,和怎样保存于寺院中的实际情形,并用于探讨词的起源与佛曲关联的问题,等等。敦煌曲子词是唐代文学史上的奇葩,它一出现,就达到了文人词难以企及的高度,它具有反朴归真的天性。

我相信,读者读了这本书以后,便会得出结论,敦煌曲之名篇未必比宋词逊色!它们像一朵朵花儿,清香扑鼻;它们像一条条溪水,清澄见底;它们像一条条鱼儿,自由自在地在湖里悠游。把我们带进广阔生活的领域,优美艺术的天地。使我们惊喜于民间文学之优美的同时,更惊喜于平民百姓卓绝的文学天才。

虽然远去了那辽阔沙漠中的敦煌莫高窟,但是,词中一个个栩

栩如生的各式各样人物的形象 ,却经常在我们脑海中出现 ,那充满炽热感情的语言 ,经常激动着我们的心。敦煌曲子词的魅力 ,是使人难忘的。

这本书是我在南京大学对古籍研究所古典文献专业的研究生 ,对由我指导的研修敦煌学专题的博士生 ,对选修中国民间文学课的各国留学生 ,以及选修敦煌俗文学课的本科生 ,解析敦煌曲子词时陆续写成的 ,现在将它们整理出来 ,献给广大的读者。愿它能将我们五彩缤纷的生活装点得更加美丽。

高国藩

1987年 缘月 写于南京大学中文系

1995年 愿月 改定

绪 论



1900年,在甘肃敦煌石窟内发现了数万卷唐人手写的经卷,其中夹杂有数以千百计无名民间词家写的词,它震动了我国学术界,也引起我国文艺界对其中词的研究兴趣。词是一种配合音乐歌唱的新的文学形式,它最初应当是从民间来的,自敦煌民间词发现以后,才算从实际材料上证明了词这一文学式样,的确确实是来自民间的。敦煌民间词集中的都是无名氏的作品,对后世影响极大,现在几乎没有人怀疑它是宋词的直接源头。

唐代民歌曲调,各地不同。而不同性质的劳动也各有惯唱的曲调,并且随时创造着新的曲词,流播传唱。刘禹锡《竹枝序》说:“四方之歌,异音而同乐。”可见变化之多。农人有《田中歌》,舟人有《欸乃曲》、《杨柳枝》,又有“古歌旧曲”,《何满子》则是满子遭斩临别时所新制而传开歌咏的。这样旧曲继续唱,新曲又产生。这些民间歌谣和俚曲小调,随着都市的繁荣及市民阶层的兴盛而从广大农村进入了大中城市,为歌伎、娼女、边客、游子、儒生、士兵、和尚、医生、道士、役夫、商人、闺妇等各种各样的人所习唱,并加以发展,在词中注入城市的血液和市民生活的某些色彩,于是词这一文体愈加繁荣了。敦煌民间词的发现,使我们知道了它在民间的原名《云谣集杂曲子》,才知道“词”这一文体在唐代民间称为“曲子”。《碧鸡漫志》也说过:“盖隋以来,今之所谓曲子者渐兴。”《花间集序》把文人词称为“诗客曲子词”,王重民先生据此定敦煌词为

“敦煌曲子词”亦称“敦煌曲”。

中国文学批评惯用“天籁”一词评价优秀的民间文学作品。所谓“天籁”，本出自《庄子·齐物论》：“女闻人籁，而未闻地籁，女闻地籁而未闻天籁夫！”原指自然界的声，而用之于文学领域，就是指作品（一般指诗）不事雕琢，得自然之趣者。由此可知，“天籁”之精义在于天真，如南朝民歌《大子夜歌》云：“慷慨吐清音，明转出天然。”这就是天真的最好的说明。敦煌曲子词由于多半是人民大众所作，感情纯真朴实，语言明转自然，真是一派天真。宛如一位佳人，不事修饰的天生丽质，光辉夺目，是真正“天籁”之作品。

敦煌曲子词何以有天真之特点？这与其抒情方式有关，一般来说，它有两种表现。一种是着力于情感的抒发，以较抽象的语言来直接抒发感情而淡化形象，如《郑郎子》（青丝弦）、《杨柳枝》（春去春来），这种词较少。另一种是着力于形象的刻画而淡化表面叙述情感的文字，这种词占多数，它们将感情融化到形象上去，深藏不露，以意象与境界、情韵的气氛打动人，这叫借景抒情、寓情于景。前者直白单纯，后者却既多含蓄悱恻，也多直白单纯。

敦煌曲子词以直白单纯——直抒胸臆为主要特色，多半直截了当地展示内心世界。毫无顾忌，毫不掩饰，写男女之情的词及其他词多半如此。如《菩萨蛮》（发愿）、《抛球乐》（珠泪纷纷）、《送征衣》（今世共你如鱼水）、《捣练子》（六首）、《长相思》（三首）等等。这个特点的形成似与作者有关，在词作者中有从商的、从妓的、从乐的、从道的、从佛的、从学的、从军的、从医的，总之多半是被剥削与被压迫的人民大众，他们知识水平较文人低，生活阅历深，思维方式较单纯，但具有显然的文学天才，长于直抒胸臆。对文人那种曲尽其意、婉转表达的方式却比较陌生，擅长于从生活中吸取形象与比喻。

敦煌曲子词的这种直抒胸臆之优点何在呢？克罗齐的追随者

柯林伍德认为,艺术是个性化的表现与想象,它与描写的方向恰恰相反。作家在情感表现上没有选择的余地,对自己情感的任何有意识的选择与加工都是非艺术化的。^①由于敦煌曲表现情感往往没有有意识的选择与加工,所以表露出来便十分纯朴与真实,不经修饰的情感,便格外迷人与动人。敦煌曲子词的作者,由于往往是人民大众,活跃于生活中,写词也就往往立足于直觉,听任情感带动手中的笔,而放弃有意识的理性控制,并听任理解力与想象力的自由驰骋。这种写作既无目的而自然又合于目的,是无规律而自然又合于规律之和谐运动。概括地说,“无为而为,一任自然”的创作态度与方式,无疑是更多敦煌民间词家写词时共同遵循的规则。这样他们写出的敦煌曲子词便往往出于人的本性,达到“缘情而发,随物赋形”的境界,没有文人那种刻意精雕细琢、造作感情的弊病,因而便更贴近生活,体现反朴归真的天性。

敦煌曲子词直抒胸臆的特点使读者在阅读时毫无理解障碍(这一点当然与其语言的通俗浅显有关,这里不加讨论)。词中众多的直白的情语,作为民间词家主体性的体现,只要一读了词我们就能够迅速地准确无误地明了词的意义与情感结构。敦煌词是一览无余的,文人词则大为不同了。如李煜的词,主体性弱化,情感投射到景物上,往往深藏不露,单个意象的情感内容比较模糊,而意象之间又没有紧密而明确的情感联系,主题比较隐蔽。这样,李煜词作的意义、情感结构就比较难以捉摸,然而正是这种模糊性为读者提供了多种理解的可能性,因而对李煜词往往有不同解释,争论不休,莫衷一是。这是由于他的词的意象极散而不聚,结构具有一定自由度,意义与情感结构便随之获得多样性,个别意象的内涵

① [美] 阿瑟·李普曼编《当代美学》,邓鹏译,光明日报出版社,1989年版,“译者前言”,第1页。

的不确定性,往往扰乱了人们判断的确切程度。这样,读者便有可能根据客观作品和主观的心理趋势、情感活动的趋向等各种因素,对作品进行多元化的再理解与再认识,而获得更加丰满的感受。这种现象在直而露的敦煌曲子词中,是不大可能出现的。

敦煌曲子词之直而露,又造成了“浅”的特点,同时又具有清新的气息。由于情感特别真实、明快、爽朗、拙朴,就更加动人,尤其是在读了大量文人词,如花间词、宋代婉约词以后,更觉得敦煌词令人耳目一新、心旷神怡。

敦煌曲子词以小令居多,其艺术表现手法与文人的小令不甚相同,但各有妙处。文人的小令是以虚求实,即不直接表情表意,而去描摹景物,以其主题的含蓄求得内涵的扩展。如晏殊的《踏莎行》:“小径红稀,芳郊绿遍,高台树色阴阴见。春风不解禁杨花,濛濛乱扑行人面。翠叶藏莺,朱帘隔燕,炉香静逐游丝转。一场愁梦酒醒时,斜阳却照深深院。”^①几乎全写景物,然一种剪不断、理还乱,欲说还休的愁苦氛围黯然而生,同时,惜春、恼春的心情使主人公的心境得到多方面富有层次的表现,构成了一个圆满的自足的且富有丰厚内涵的意境。敦煌曲子词则不同,它往往是以实写实,即以情语写情,如《望江南》(莫攀我),虽有形象——临池柳,但以比喻方式出现,感人处在于发自心底的痛切的呼喊,“这人折了那人攀,恩爱一时间”。另一方面,敦煌曲子词一般结构单纯,表现感极强,如倾盆之雨,极爽朗、斩截,富有刚健气象,朴质中含浑厚,简练中富真挚,与缠绵低回而近于萎弱的文人词相比,确是清新得多。真是“清水出芙蓉,天然去雕饰”。

① 《全宋词》第一册,中华书局1963年12月北京第1次印刷本,第285页。

敦煌曲子词不仅对唐、五代词有着直接的影响,对两宋词的影响也是深远的。

从敦煌所藏的千百首曲子词来看,它们的题材多种多样,形式生动活泼,语言通俗易懂,反映了广阔的社会生活,远远超过了婉约词的范围。虽然敦煌曲子词中也有缠绵悱恻的一面,如抒发绮靡生活的艳子闲愁,描写男女之间离愁别恨的作品,但是,敦煌曲子词毕竟主要是以博大浑厚的思想内容和清新刚健、天然真实艺术风格流传下来的,为唐五代词和宋词的发展和崛起,都打下了坚实的基础。

盛唐和中唐,由于民间曲子词的广泛流传,一部分接近文人的诗人,如李白、张志和、韦应物、王建、刘禹锡、白居易等,开始了词的写作。初期文人词由于受到内容丰富的民间曲子词的直接感染,其题材还是比较广泛的。虽然诗人们还较多地以写诗的手法来写词,除了少数作品外,较少在艺术上适应词调的特点,形成独特的风格。晚唐以后,词更多地转到了封建统治阶级士大夫文人手,渐渐地改变了民间曲子词的作风,性欲恋情的抒情空前增加,香艳之气浓郁了,俚俗成分却减少了,从俗化趋向于雅化。他们使词渐渐走上了歧路,例如《花间集》里的许多词,是为当时的豪门巨贾以及楚馆秦楼服务的。欧阳炯《花间集叙》说得很清楚:“镂玉雕琼,拟化工而迥巧。裁花剪叶,夺春艳以争鲜。是以唱云谣则金母词清,挹霞醴则穆王心醉。名高白雪,声声而自合鸾歌。响遏行云,字字而偏谐凤律。杨柳大隄之句,乐府相传。芙蓉、曲渚之篇,豪家自制。莫不争高门下,三千玳瑁之簪,竞富樽前,数十珊瑚之树。则有绮筵公子,绣幌佳人。递叶叶之花笺,文抽丽锦。举纤纤之玉指,拍按香檀。不无清绝之辞,用助娇娆之态。自南朝之官

体,扇北里之娼风。何止言之不文,所谓秀而不实。”欧阳炯当然是代表了当时封建统治阶级说话的,在这段序言中,他说明词只是歌儿舞女的歌唱之作,是一种专门给富豪显贵享乐的作品,因此他把词同南朝宫体和北里娼风紧密地联系起来,并对这类淫靡鄙俗的作品大加赞赏;“名高白雪”、“阳春绝唱”,以《花间》名集,反映出五代艳词流行的风气。在这种“豪家自制”、“竞富樽前”的社会历史条件下繁荣起来的唐五代词,形成了花间词风统治当时词坛的局面。自温庭筠以来,艳情词愈甚,具有浓烈的脂粉气味。但是,当时词坛也有几位词人曾写出了与花间词风迥异的作品。例如,李珣、孙光宪的个别作品,在《花间集》里就有鹤立鸡群之感,这是难能可贵的:

帝子枕前秋夜,霜幄冷,月华明,正三更。 何处戍楼
寒笛,梦残闻一声。遥想汉关万里,泪纵横!(孙光宪《定西番》)^①

词风豪健,脱去了花间艳风。但这并不是当时词坛主流。就像敦煌曲子词中也有少量思想内容不够好,艺术成就不很高的作品一样,这些我们都必须一分为二地来看待它们,既不夸大,也不漠视。另外当时韦庄用词来抒写个人生活情怀,也与花间艳词有别,亦需一提。

敦煌曲子词对宋词有重要的影响。在形式上,从《花间集》到北宋初,文人写词均用小令一种形式,在表现深广的思想内容方面受到很大的限制。然而,敦煌曲子词中除了有众多小令以外,又有像《倾杯乐》、《内家娇》这样百字以上的长调,这些长调远远早于宋

^① 《花间集注》卷八,中州书画社(河南)1982年11月第1版,第147页。

代的慢词,因此它为宋代慢词的产生与发展奠定了基础。柳永第一个大力创作长调慢词,就是民间曲子词中的长调为他开拓了词的新形式。

在思想内容上,敦煌曲子词具有突出的爱国精神,许多词讴歌了爱国、各民族的团结统一和大唐的繁荣。《生查子》写唐将艰苦作战;《菩萨蛮》(神将)写被吐蕃隔绝的敦煌百姓向往故国的热情;《剑器词》塑造一个为国英勇善战的英雄形象;《献忠心》表达对繁盛大唐的无限崇敬与仰慕;《感皇恩》歌咏大唐四海清平的繁荣景象……。文人词自温庭筠起,就文采绚烂,雕琢过甚,题材日渐趋于狭窄,离不开红香翠软那一套。到宋代,诗与词完全分家,诗言志,词言情,以致同一个作家在诗与词中的表现大相径庭。直到苏轼、辛弃疾、岳飞等才在词中表现了爱国精神。但是两者是有所不同的,敦煌曲子词中的爱国词写作的年代多在初盛唐,如《献忠心》(初唐武周)、《感皇恩》(盛唐玄宗),因而敦煌爱国词表现了那个繁荣年代的社会面貌,展现在人们面前的是一派生机勃勃的图画。正如鲁迅先生所说:“魄力究竟雄大,人民具有不至于为异族奴隶的自信心,或者竟毫未想到,绝不介怀。”(《坟·看镜有感》)宋代国力不如唐代强盛,特别是到了南宋,人们普遍有着较强的忧患意识,以至于即使是豪放词,在慷慨激昂之中,也夹杂了悲凉的气氛,岳飞《满江红》如此,辛弃疾《水龙吟》(登建康赏心亭)也是如此,写英雄总要含泪水:“倩何人唤取,红巾翠袖,搵英雄泪?”

从艺术上来看:(一)敦煌曲子词的形式多种多样,而且变化多端,常见有一调多体。例如《雀踏枝》,《敦煌零拾》本《雀踏枝》(灵鹊)是齐言,而伯四〇一七《雀踏枝》(独坐更深)是杂言;又如《南歌子》,伯三一三七有两首,一为双片,一为单调。这种体的变化,或由字数的多少,或由句数的参差不同而不同。体式的繁多,说明了民间词创作的无拘束性,以及民间词人自由丰富的想象力

和创造力。在这个基础上,宋代词人有了充分的选择余地,能够去寻找更加凝炼精美的形式进行词体的多种加工改造。如后代的《临江仙》,就有五十六字,五十八字,六十字,六十二字,七十四字,九十三字诸体。于是,同一调而多种体式的运用越来越广,有的体发展,有的体又被抛弃而消亡。(二)敦煌曲子词由于体现的是隋唐新兴的音乐形式,因此它是有韵律的。就调子而论,令、引、近、慢都已完全具备,而且调中有体。表面上看,句子长短无定数,其实它们都有自己的音乐旋律和节奏,都有一定规律可寻。这也就为唐五代词,特别是宋词,提供了发展的依据。宋代词的音律大大加强了,不少人按照音乐的规律开始自创新曲,他们大多数人都精通音律,盲目杜撰的,却是少数。传世的《白石道人歌曲》自注的工尺谱只有十七首,其中有十二首属于“自制曲”,而新曲的曲牌,大多本身就含有情感,即“情调”,晁补之曾说:“东坡词,人谓多不谐音律,然居士辞横放杰出,自是曲子中缚不住者。”说明词在发展中,学习民间词的创新精神,总是要受到一些恪守教条的人的责难。(三)敦煌曲子词的作者多为乐工、歌伎、商人、医生、道士、和尚、落魄的文人以及边疆的士卒,他们创作的词不可避免地有着浓烈的民间色彩,在艺术上最主要的表现就是口语、俗语的运用。敦煌曲子词既用口语,亦用文言,有的文言多一些,有的白话多一些,也有并举的,个别也使用专业的行当话,如斯六五三七《郑郎子》。口语的使用,使得敦煌曲子词具有了民间那种朴质、明朗、清新的风格,除了个别词用口语较嫌粗俗以外,多为刚健清新、造意奇警、形象鲜明的活泼用语。这种采用口语入词的方法到了宋朝以后即被文人词家所遵循,如周邦彦的《清真集》中,就有不少纯粹口语的词。

总之,敦煌曲子词作为词的最初形式,已经具备了基本的结构和特点,以后,民间词进一步走上了文人词的道路,日臻完善,在思

想内容上越发脱去了“俗”的外衣。这是词这种文学形式发展的必由之路,是以敦煌曲子词为起点的推陈出新,它必然导致词在宋代达到鼎盛局面。

三

中国古代诗歌理论的核心是“诗教”。《礼记·经解》云:“孔子曰:入其国,其教可知也。其为人也,温柔敦厚,诗教也。”所谓“诗教”,是说诗歌音乐对民众来说,具有教育作用。远在上古之时,舜叫他的乐官夔用诗乐来教育青年。《尚书·舜典》云:“帝曰:夔!命汝典乐,教胥子,直而温,宽而栗,刚而无虐,简而无傲。诗言志,歌永言,声依永,律和声。”^①意思是:帝舜说:夔啊!命令你主管音乐,教育青年,教导他们正直而温和,宽弘而庄严,刚正而不暴虐,平易而不傲慢。诗表达意志,歌把语言咏唱出来,声调随着咏唱而抑扬顿挫,韵律使声调和谐统一。这样看来,“诗教”并不完全偏重于理性,而是强调理性与情感的融合、节制和净化。它的美学宗旨是以温厚和平、怨不怒、哀不伤、乐不淫为致思的始点。而“诗言志”又是诗教的中心点,它对后世有广泛而深远的影响。《庄子·天下篇》云:“诗以道志。”《荀子·儒效篇》云:“诗言其志也。”《乐记》亦云:“诗言其志也。”什么是“志”?这个问题在汉代就已经取得了一致的意见。《尚书·尧典》郑玄注云:“诗所以言人之志,意也。”《史记·五帝本纪》即引为“诗言意”。《毛诗序》更解释云:“诗者,志之所至也,在心为志,发言为诗。”它们都是根据《礼记·孔子闲居》:“孔子云:志之所至,诗亦至也。”由此可见,“志”是指内心的思想感情,通过艺术的语言和特定的形式表现出来,便是诗了。然而“诗教”说控制着“诗言志”,也就是说,这种“志”,必得陶冶人的性情,

^① 《尚书全译》“虞夏书”,贵州人民出版社 1995 年 4 月第 1 版,第 144 页。