

# 张衡《同声歌》的文化透视

王渭清

【摘要】作为一首早期的五言诗,《同声歌》具有丰富的文化意蕴,它不仅表现出汉人对南北及异域文化的接受与认同,而且体现了那个时代雅俗的对抗与互渗,同时它还鲜明地传递出了新的时代风尚及审美新变。从文化的角度透视《同声歌》对我们深入了解东汉所特有的精神气质无疑具有不容忽视的典型意义。

【关键词】《同声歌》;文化交融;雅俗互渗;审美意识

【中图分类号】I207.22 【文献标识码】A 【文章编号】1001-2338(2008)01-0163-04

《同声歌》自问世以来,解读者不断。从解读的理路上来讲,大多囿于对其内容与主题的探求。或以道德、政治解诗,认为此诗“以喻臣子之事君也”<sup>[1]</sup>;或打破旧说,力图摆脱儒家解诗传统的道德强渗和政治泛化,给予诗的情感的复归。然而,如果从文化的角度去审视此诗,我们将会无比惊讶地发现这首早期的五言诗以其撼人心魄的艺术魅力展现了文化的交融以及那个五彩缤纷、琳琅满目的世俗世界。它承载着时人雅俗共赏的审美理想,彰显着那个时代所特有的精神气质。作为一个文化符号,它还传递出诸多东汉时代文化的新信息。

## 一、汉人对南北及异域文化的接受与认同

先秦时期,南北文化尚未融合。北方以重理性精神的伦理型文化为主,南方秉承的则是浪漫多情的庄骚体系。逮至汉代,伴随着政治的“大一统”,文化大交融的时代来临了。它一改先秦时期以纵向承继为主的文化演进方式,而变为以横向拓展、交流与融合为特色的文化发展模式。文化的交融反映了汉人对本有着巨大差异的南北文化的接受与认同,这一文化的同构渐次形成了统一的汉民族文化心理结构。在《同声歌》中,这种文化交融的痕迹十分鲜明。诗以一个新婚女子的口吻,叙述了她与丈夫相识相爱的过程,抒写了夫妇对和谐极乐生活的赞美。其诗云:

邂逅承际会,得宠君后房。情好新交接,恐栗若探汤。  
不才勉自竭,贱妾职所当。绸缪主中馈,奉礼助蒸尝。  
思为莞蒹席,在下蔽匡床。愿为罗衾裯,在上卫风霜。  
洒扫清枕席,鞞芬以狄香。重户结金扃,高下华灯光。  
衣解中粉御,列图陈枕张。素女为我师,仪态盈万方。  
众夫希所见,天老教轩皇。乐莫斯夜乐,莫齿焉可忘。

诗中的女主人公是一位新婚的女子。这位娇羞无比的新娘首先是有着“德美”的品性。她温柔和顺,恪尽妇职。“不才”、“贱妾”的自称见其温顺驯良;“恐栗若探汤”的心态见其柔弱与行事的谨慎;“绸缪主中馈,奉礼助蒸尝”见其勤于职守,举动循礼;“思为莞蒹席,愿为衾裯”的祈望更见其似水柔情。儒家经典《礼记》中多次谈到女子所应该恪守的规范,其中最重要的就是强调“妇顺”。认为女子应该“教以妇德、妇言、妇容、妇功。教成祭之,牲用鱼,芼之以蘋藻,所以成妇顺也”<sup>[2]</sup>。又言“妇人,从人者也。幼从父兄,嫁从夫,夫死从子”<sup>[3]</sup>,丈夫是高高在上的,做妻子的只能恭敬顺从。诗中女主人公的形象则完全符合儒家“礼”的规范,她确实是一个“宜室宜家”<sup>[4]</sup>的贤惠女子。在这个形象身

上,我们能够深刻地感受到汉人对北方伦理型文化的深刻认同。

然而诗的后半部分,格调却发生了明显的变化,气氛由凝重一变而为明艳轻快。诗歌的内容转向了对夫妻生活的描绘。新妇铺床叠被,清理枕席,屋里燃起了芬芳的狄香,金锁悄悄落下,红烛欢快地跳跃,新妇精心营造的二人世界一片温馨。这不由得让我们想起《九歌》当中湘夫人为与心上人湘君见面而准备的浪漫新居,虽然一个在水中、一个在人间,然而其浪漫多情的气质却如出一辙。诗歌接下来的内容更是将这种浪漫的情思推向了高潮,直指夫妻最隐秘的性生活:解衣御巾,列图陈枕,他们按照《房中术》中“素女”与“天老”的教导,参照“春宫图”而达到夫妻生活的极乐境界。“房中术”是道家的养生之术,探讨女性美的性内涵,认为能够尽鱼水之欢、有益于男性的女性体态才是真正美丽的女子。“素女”、“天老”皆精通阴阳、音律、天文,他们都和黄帝有很密切的关系,同属于南方道家体系。由此我们不难看出,诗歌下半部分所呈现出的明艳色彩、道家话语的显现,以及对于情感的渲染和张扬,凡此种种绝非北方伦理文化的特色,而鲜明地透露出南方文化对汉人内心世界的深刻浸润。诗的最后一句,有两层意味:一方面“乐莫斯夜乐”是新妇对夫妻和谐生活的无尽回味,另一方面“莫齿焉可忘”则表现出新妇极为欢乐,以招致夫君乐己的心态。这一心态反诂诗歌前半部分“妇顺”的儒家伦理思想。由此,道家所关注的男性主导与男性受益的性爱偏见受控于儒家父权制,并渐次在男人“主唱”女人“协作”的性爱观念中愈加强化,并衍生为中国传统的汉民族性文化心理。

纵观先秦时期南北文化对女性美的关照,我们可以发现二者有着迥异的差别。北方文化注重女子的内在品性,强调女子温柔贤淑、端庄娴雅,审美指向“以德为美”。南方文化则渲染“美在艳情”,看重外在的形象美,追求香艳妩媚,体态婀娜。<sup>[5]</sup>细细体味《同声歌》,的确可以体悟出两种不同的审美标准对汉人的心理都产生了深刻的影响。诗中女主人公既庄重矜持又热情奔放,既温顺懂礼又富有情趣。显然,新妇的形象就是汉代男性所共同心仪的对象,表现出他们对妻子这一角色的审美取向,而这一审美取向本身正是反映了文化融合所带来的心理认同。

不仅如此,《同声歌》还表现出了汉人对异域文化的接受。诗中“鞞芬以狄香”的诗句透露了这一信息。《说文》曰:“鞞,革履也,胡人履连胫,谓之络鞞。”“狄,北狄也”,在《周礼》中,有鞞鞞氏的官职,为春官之属,掌四夷之乐。《礼记·王制》中有狄鞞的官名,是古代翻译西方民族语言的官。曰:“五方之民,言语不通,嗜欲不同。达其志,通其欲,东方曰寄,南方曰象,西方曰狄鞞,北方曰译。”<sup>[6]</sup>由此可见,“狄”、“鞞”二字都是和异域文化相关联的。事实上,汉代文化的大交融不仅仅是域内各地区文化的交融,还大量地输入了域外文化。就音乐歌舞而言,汉初西域的音乐及其连带的浪漫气氛就已经影响到了宫廷。例如,汉高祖所宠爱的戚夫人每年七月七日在宫内的百子池边演作《于颠乐》。每次演奏完毕后,还以五色缕相系连,叫做“相连爱”。武帝时代,异域音乐大规模输入中原。到了东汉,班超苦心经营塔里木盆地30余年,西域文化更是源源不断涌入内地。在《同声歌》中新妇燃起了香气四溢的狄香也燃起了浪漫的异域风情,这一描写生动地体现了汉人对异域文化的接受。

## 二、雅与俗的互渗

雅与俗的对抗早在《诗经》时代就已开始,雅、颂与国风分属于不同的音乐体系,作为“庙堂之音”、“王畿之乐”的颂、雅理所当然是雅乐,而作为“地方土乐”的风诗则应当是俗乐。当然,风诗经过了太师的挑选润色、孔子的最后删定以及那个时代“以诗为用”的主流观念,风诗趋于了雅化。然而到了战国时,情况发生了变化,被儒家所鄙夷的“郑卫之音”却大受欢迎。齐王曾对孟子说:“直好世俗之乐”<sup>[7]</sup>。魏文侯则更是直言:“端冕而听古乐,则唯恐卧,听郑卫之音则不知倦。”<sup>[8]</sup>这是俗乐对雅乐的公开挑战,甚至还得到了统治阶级的支持。汉代以降,这种对抗更为鲜明。一方面是俗文化的拓展。高祖出身低微,蔑视儒家,他好乐能为楚歌。汉初70余年一直流行的是属于道家的黄老之学,而道家之学本身就有着世俗化的倾向。武帝时,虽在招贤良对策时采纳了董仲舒“罢黜百家,独尊儒术”的建议,定儒家为一尊,在政治上全力构建帝国神话。但在将儒学纳入政治轨道的同时,也使先秦儒家“夫子贤于尧舜”<sup>[9]</sup>的崇高品格与超世情怀失落,逐渐蜕变为谋身干禄的工具。经学因御用性、功利性而世俗化。在生活上,武帝本人则雅好俗乐,立乐府集各地歌乐以达到娱乐的目的。他所钟情的妃子李夫人就是出自于娼门,皇后卫子夫也是精于歌舞。宣帝则更是明言俗乐存在的价值,他

在论辞赋时说：“辞赋大者与古今同义，小者辩丽可喜。譬如女工有绮縠，音乐有郑卫，今世俗皆以此虞悦耳目。”<sup>[10]</sup>肯定了娱乐的作用。元帝、成帝深谙音律已是帝王公案。不仅是歌舞，民间的百戏杂耍也引起了统治阶级的兴趣，象《东海黄公》这样的民间角抵戏也流入了宫廷并深受王公贵族的喜爱。由此，我们可以清楚地看到随着经济与社会的发展，汉代已存在一个“庞大的娱乐系统”<sup>[11]</sup>。不仅在民间，宫廷也成为俗乐发展的主要场所。与此同时，社会上方术流行，阴阳灾异之学大倡，继而合并成谶纬神学，给儒家思想涂上了庸俗化色彩。应该说当时整个思想文化领域，从民间到宫廷都呈现出世俗化倾向。延及东汉，儒学式微，世俗化进程更加迅速，它进而嬗变为一种对日常的、实在的、当下的、经验的、人伦的、凡俗的现实的关注并形成一种“贵真”、“尚质”、“崇实”的文化趣尚。正如王充在批评汉大赋时指出：“虽文如锦绣，深如河汉，民不觉知是非之分，无益于弥为崇实之化。”<sup>[12]</sup>这种审美文化的潮流从东汉墓葬艺术的世俗化情结到绘画艺术的现实旨趣，从陶瓷工艺由肃穆的礼器到日用器皿的转变等都能得到考古实物的佐证。另一方面是俗文化的雅化，崇雅一直以来是传统文化的精神旨归，两汉经学发达，是意识形态的主流，俗文化的发展演进毕竟是在这一背景下运转。汉代的好古之士，从以汉继周的政治理念出发，执着地搜寻雅乐，以俗变雅的努力从来都没有停止过，东汉明帝永平中还兴起了崇兴雅乐的行动。此外，君王、藩王、妃嫔的爱好、提倡及身体力行的创作，士大夫、文人的润色加工，也使得俗文艺不断趋于雅化，整个文化艺术呈现出雅俗共赏的趋势。

《同声歌》可以说正是在这种文化背景下孕育而生的，它生动地体现出了时代的精神气质。诗歌就形式而言是一首成熟的五言诗，用词典雅。诗中“仪态万方”、“不才”、“贱妾”、“奉礼”等等词语的运用明显是经过文人加工的雅言。“邂逅”<sup>[13]</sup>、“绸缪”<sup>[14]</sup>则直接源自于《诗经》，“莫齿焉可忘”也是《论语·宪问》“莫齿无怨言”<sup>[15]</sup>语义的化用。诗的音调圆润流畅，一韵到底，确有“好诗圆美流转如弹丸”的圆润之美。诗中“思为莞蒹席，在下蔽匡床。愿为罗衾帟，在上卫风霜”的对仗已是严整的工对。“洒扫清枕席，鞞芬以狄香。重户结金扇，高下华灯光。衣解巾粉御，列图陈枕张”的精心准备更是微妙地摹写出文人雅士的“雅趣”。而带有理想色彩的“情好新交接”的爱情和对新妇“恐栗若探汤”心理细致入微的摹刻，凡此种种绝非口语化的民间小调，显然是有“情趣”的文人雅士有意为之。

然而此诗受到俗文化的影响是毋庸置疑的。刘勰在《文心雕龙·明诗篇》说：“张衡怨篇，清典可味；仙声缓歌，雅有新声。”<sup>[16]</sup>可谓一语中的，一方面是说此诗清新典雅，另一方面“新声”则道出了诗歌深受俗乐的影响。的确，《同声歌》的叙述描写鲜明地受到俗文化的影响。首先就诗的主题而言，它描写的是世俗社会的现实之乐，即夫妇情爱至笃“同声相应，同气相求”<sup>[17]</sup>。若形影宫商不离。这种坦率、大胆动情的歌唱一方面源于民歌自然素朴的本质，另一方面则深受东汉时代“求真”、“崇实”主义思潮的影响，这一思潮作为一种多层面、复调式意义系统，它既指一种非虚幻、非宗教的世俗之“实”，也指一种艺术趣味、美学风格上的“写实”，即要求艺术客观真实地摹写对象、再现现实。《同声歌》正是表达出诗人对日常生活中真实情感的体验，使诗歌走向“凡俗”与“生动”，体现出时人的审美趣尚。其次就诗歌的创作手法而言，叙事成分占了相当大的比重。从新妇嫁入夫家，恪尽妇职，直至后来夫妻房事的描写都是这一手法的运用。众所周知，中国的叙事艺术并不发达，文人诗更是以抒写怀抱为主，因此叙事技巧并非文人诗的特色，而此诗中大篇幅的叙事描写则明显是借鉴了乐府民歌最具特色的叙事手法。

另外，诗中涉及的夫妻婚后生活最隐秘之事同样反映出汉代雅俗的互渗同化。夫妻欢爱本是最凡俗的日常之事，汉人对此毫不讳言，这和当时方术的流行有密切的关系。班固《汉书·艺文志》记房中术八家，“素女”、“天老”（即天姥）为善房中术者。然而汉人在谈及房中术时，其目的并不是纵欲寻欢，而是养生之道。《汉书艺文志注释汇编》论及房中术言：“房中者，情性之极，至道之际，是以圣王至外乐以禁内情，而为之节文。传曰：‘先王之作乐，所以节百事也。’乐而有节，则和平寿考，及迷者弗领，以疾病而殒性命。”<sup>[18]</sup>它恰恰追求的是纵欲寻欢的反面，“乐而有节”也暗合了儒家的“中庸”之道，从而使这种世俗之情趋于了“雅化”，有了雅趣。

### 三、“文以情变”：汉代审美走向自觉的新征象

与雅俗互渗相伴随的是人们的审美逐渐走向自觉。中国古典诗学中偏于言志表情的审美传统在

东汉中期正发生着某种动荡和变迁,其趋势正指向一种审美文化意识的独立和自觉。这种悄然崛起的审美风尚虽然薄弱,尚未成为主流,然而它却是迎接未来审美文化的一抹曙光。如所周知,儒家思想过于注重现实功用,轻视文艺的现象由来已久。即使是六艺中的“乐”与文艺的关联也很勉强。从“子在齐闻《韶》,三月不知肉味”<sup>[19]</sup>的情形看,其侧重点在于教化而不注重娱乐,甚至审美也在其次。降及两汉,人们对审美情感特质和独特功用的认识比前人有了重大的发展和深化。从《毛诗大序》的“吟咏情性”<sup>[20]</sup>到司马迁的“发愤之所为作也”<sup>[21]</sup>再到刘歆的“诗以言情”<sup>[22]</sup>说,我们看到的是汉人对于情感一步步的肯定。这种情的上扬之势到了东汉后期,随着儒学的式微,逐渐嬗变为一种新的审美趣味并渐趋流行,其中最重要的表现就是对以娱乐和审美为特征的文艺活动的崇尚与追求。东汉后期大量士人在生活中或多或少都有这方面的表现。《后汉书·马融传》中记载其日常生活云:“善鼓琴,好吹笛,达生任性,不拘儒者之节,居宇器服,多存侈饰。常坐高堂,施绛纱帐,前授生徒,后列女乐。”<sup>[23]</sup>显然,马融与那些致力章句、谨守教条的传统经生已有了很大差别。而象马融这样追求世俗生活快乐的儒生并不在少数,桓谭就曾被扬雄、宋弘讥其好郑声;崔瑗多才多艺,草书为一时之绝;随后的大儒蔡邕除了赖以立身的儒学外,也是“妙操音律,善鼓琴”<sup>[24]</sup>。这些通世大儒在汉代有着很高的声望,“通儒”这一名称成为当时人们品评、推崇人物的一种重要的标准。这种情形说明人们已经打破了专治一经的狭隘观念,思想上更为开放,更注重自然之情的抒发,文人嗜好俗乐,在东汉已蔚为风气。由于他们的推波助澜、引领时风,一种对娱乐、才艺、物质享受、感官刺激的肯定与享受的新时代风尚渐次形成。

《同声歌》正是这一新的时代风尚的产物。就张衡本人而言,当属“通儒”之列。他和马融、崔瑗交往甚密,后人又将其与蔡邕并称,可见他们好尚的趋同。《同声歌》当中所表现出来的浓郁喜剧色彩、强烈的感官刺激当是时人对娱乐追求的审美风尚的积极回应。在中国文学史上,爱情诗多以悲剧为主,而《同声歌》则是爱情诗中喜剧的典型。诗由女子直接露面述说自己的新婚感受,其内容不是表现怨恨惆怅而是大胆真率地表达出新婚之夜夫妻之间的琴瑟和谐,第一次性生活的体态反应、快感与满足,这无疑蕴含着撼人心魄的生活之美、生命之美。钱志熙先生在汉乐府与百戏的有关研究中提出一个精辟的观点,他认为在汉代存在着一个庞大的娱乐系统。张衡《二京赋》中对大摊百戏的细致描绘有力地佐证了这个娱乐系统的存在与发达。毋庸置疑,《同声歌》正是感受着时代的气息,浸润着时人的审美理想,大胆地歌唱出人们都感觉到却又难于表达的细腻、复杂、真实的情感,它的出现是时代的使然。同时《同声歌》的出现与流传也生动地预示着在东汉中期以马融、张衡为代表所开辟的重视情感抒写的文艺之路正朝着文学自觉的方向延展,东汉后期的蔡邕及跨越汉魏时代的曹操、王粲等正是承续了这一精神实质,从而使文学的发展走上了一条康庄大道,真正迎来了它的自觉时代。

#### 【参考文献】

- [1]郭茂倩.乐府诗集[M].北京:中华书局,1979.1075.
- [2][3][4][6][7][8][9][13][14][15][17][19][20]十三经注疏[M].北京:中华书局影印本,1979.1681、1456、279、1342、2673、1538、2686、364、394、2510、16、2482、2469.
- [5]王渭清.“以德为美”与“美在艳情”——中国古代女性审美品质探源[J].辽宁师范大学学报,2005,(3).
- [10]班固.汉书[M].北京:中华书局,1962.2829.
- [11]钱志熙.汉乐府与“百戏”众艺之关系考论[J].文学遗产,1992,(5).
- [12]王充.诸子集成:第七册[M].北京:中华书局,1954.262.
- [16]王利器.文心雕龙校正[M].上海:上海古籍出版社,1980.35.
- [18]陈国庆.汉书艺文志注释汇编[M].北京:中华书局,1983.230.
- [21]司马迁.史记[M].北京:中华书局,1959.3300.
- [22]严可均.全汉文卷四十一[M].广州:广雅书局,光绪丁亥年刊印.5.
- [23][24]范曄.后汉书[M].北京:中华书局,1965.1972、1990.

【作者简介】王渭清,女,陕西师范大学文学院博士研究生,咸阳师范学院中文系副教授。研究方向:先秦汉魏六朝文学。