

再论音乐文献辨伪的原则和方法

王小盾

本文通过分析《古今乐纂》辨伪的实例,对音乐文献辨伪的原则和方法作了概括。本文认为,音乐文献辨伪是一项严肃的工作。它要求懂得著录和征引,以确认作为研究对象的古书的传承;要求广罗证据,以探明各项记录的历史真实性;要求多闻阙疑,不以空话、假话掩盖真实;要求以科学的态度做理论论证,谨慎避免混淆概念、虚假推定、以偏概全、望文生义等逻辑错误。技术不可或缺,态度更为重要。

一、本文的背景

中国学术素有讨论辩难的传统。春秋战国有“处士横议”,汉代有儒生会讲和诸儒论辩,佛教传入以后有讲经仪式上的种种论议,到唐代有“三教论衡”^①。这些活动大大促进了中国学术的发展。唐僧道宣曾谈到其功能,云:

原夫论义之设,其本四焉:或击扬以明其道,幽旨由斯得开;或影响以扇其风,慧业由斯弘树;或抱疑以谘明决,斯要正是当机;或矜伐以冒时贤,安词以拔愚箭。^②

这就是说,通过不同论点的相互冲击,可以使道理明晰;通过面向群众的探讨,可以扩大影响;通过临机设辩,可以澄清疑难;通过雅俗人士的交锋,可以解决现实的认识问题。不过上述功能的实现,有赖于人们在学术活动中所建立的自律传统,这传统就是:以明大道、阐幽旨、树慧业、决疑惑为目的,服膺真理,尊重事实,以人弘道,非以道弘人。

中国学术也有其基础学科,这就是以目录学、版本学、校勘学、辑佚学、辨伪学为主体的古典文献学。其中辨伪一科,属拨乱反正的学问,历来和讨论辩难相关连。通过讨论,古今学者就

伪书产生的原因、辨伪的规律、辨伪的方法提出了许多见解。例如西汉刘安等人认为托古之书产生于“尊古而贱今”；北齐颜之推主张就一书所记地名、人名及事实的年代特点辨其真伪；唐代刘知几的辨伪注意著录和传授^③。到明代胡应麟《四部正讹》，中国的辨伪学得到了系统的理论总结。此书归纳了伪书产生的原因和伪书种类二十一例，又标举辨伪八法云：

核之《七略》以观其源，核之群志以观其绪，核之并世之言以观其称，核之异世之言以观其述，核之文以观其体，核之事以观其时，核之撰者以观其托，核之传者以观其人。^④

此辨伪八法，正是三百年后梁启超所倡“辨伪十二公例”的模本^⑤。

中国音乐史学以古代典籍中的音乐记录为主要研究对象，自然要采用辨伪之法。郑祖襄教授所撰《一段伪造的音乐史料——〈古今乐纂〉“隋代汉乐坐部”记载辨伪》（以下略称《辨伪》）一文^⑥，便是较突出的一例。此文发表后，为表响应，我撰写了《关于〈古今乐纂〉和音乐文献的辨伪》（以下略称《关于》）一文^⑦。文中认为，音乐文献辨伪既需要良好的学术动机，也需要科学的方法。为此，针对郑教授《辨伪》一文的纰漏，我提出了关于辨伪原则和方法的十条意见：

- 一、读懂文献，正确标点；
- 二、对相关史料作客观比较，避免先入为主的成见；
- 三、“多闻阙疑”，用充分考据的方式和保留沉默权的方式处理疑点；
- 四、以“同情的理解”批判对象，尊重其时代属性和表述习惯；
- 五、注意个别现象与制度化现象的区别，以及事物名称在广义与狭义上的区别，避免比附；
- 六、作判断时寻找系统的证据，不立孤证，更不立臆说；
- 七、正视不利于己说的证据，不故意回避；
- 八、考查著录之时要做到资料完备，并和推究征引相结合；
- 九、正确理解同书异名、同名异书等情况，分清名实；
- 十、提升修养，达到“知”的境界。

此文发表以后，郑教授又撰成《二辨〈古今乐纂〉“隋代汉乐坐部”记载之伪——与王小盾教授商榷》（以下略称《二辨》）一文^⑧，予以全面反驳。它使我认识到：中国音乐学不仅需要辨伪学的理论与实践，而且需要进行学术讨论的规范；不仅需要辨明知识上的是非，而且需要辨明道理上的是非。为此，今拟结合以上实例，对音乐文献辨伪的原则和方法作进一步论述。不当之处，敬请各位读者指正。

二、重视著录和征引：文献学的原则和方法

在中国学术史上，辨伪学被视为文献学的一个分支。文献学的原则和方法，故被用为辨伪的基本手段。胡应麟辨伪八法，前两法为“核之《七略》以观其源，核之群志以观其绪”^⑨。梁启超主张从传授统绪辨伪，前五法为“从旧志不著录，而定其伪或可疑”，“从前志著录，后志已佚，而定其伪或可疑”，“从今本和旧志说的卷数篇数不同，而定其伪或可疑”，“从旧志无著者姓

名,而定后人随便附上去的姓名是伪”。“从旧志或注家已明言为伪书,而信其说”^⑩。这两家理论都认为,辨伪的第一手段是考察历代目录书的著录。他们的意见也可以理解为:若不明著录,便不可能成功地进行辨伪。

前人为什么如此重视著录呢?这是因为,著录相当于一书之传承的案底。凡有案底,便是“有来历”,相反,便是“不明来历”。从这一角度看,征引和著录具有同样重大的意义,因为它也是关于一书之传承的记录。

唐代《古今乐纂》一书,其案底是明明白白的。首先,它著录在公元9世纪的《日本国见在书目》之中,位置排在南朝陈《古今乐录》和唐前期乐书《雅乐录》、《乐书要录》之间。其次,《太平御览》八次征引此书,《玉海》两次征引此书,或称此书为“《乐纂》”,或称此书为“《古今乐纂》”,但所记均为唐玄宗以前之事。其三,此书在《太平御览》所引诸书中的位置,稍后于《世说新语》、《晋纪》等书,而在《国史补》之前。其四,《古今乐纂》所记“隋文帝分九部伎乐”云云,乃被《玉海》所载徐景安《乐书》征引,而徐景安是盛唐、中唐之交的人物^⑪。这四方面资料的内容是彼此一致的,构成一个完整的证据链指向同一部乐书,即产生在唐前期的《古今乐纂》。这表明,此书在唐宋时期是一个真实的存在。要把它“辨”成伪书,这是不合常理的。

而郑教授却在《辨伪》一文中,把《古今乐纂》判为未被唐宋目录书所著录之书,并忽略诸类书对《古今乐纂》的征引,把此书归入“其书前代从未著录或绝无人征引而忽然出现者”之列。到《二辨》一文,他明知以上判断有误,但不改正,仍然把徐景安《乐书》所引《古今乐纂》说成是“来历不明的记载”。他的辨伪工作因此是不成立的。这件事从反面证明,著录和征引,是辨别文献真伪的最重要的标尺。

三、广求证据:历史学的原则和方法

作为辨伪的对象,古书有两种身份:其一是一件文献,其二是一宗史料。因此,除采用文献学的原则和方法以外,辨伪之时,还要采用历史学的原则和方法。胡应麟所谓“核之并世之言以观其称,核之异世之言以观其述,核之文以观其证,核之事以观其时”,正是对历史学方法的阐述。其核心,可以概括为广求证据。

广求证据在学术研究中的意义不言而喻,其最显著的效果是防止所谓“知其一而不知其二”。比如,若广求证据,便可以了解西凉乐同清商乐的历史关联,以及隋文帝对龟兹乐的态度。据《隋书·音乐志》和《资治通鉴》卷一三七胡三省注,公元316年永嘉之乱,太常乐工从洛阳避难至河西,把清商乐带到凉州^⑫。清商乐和吕光、沮渠蒙逊时代的西凉乐(“秦汉伎”)共处一时一地,势必形成某种交融关系。《隋书·音乐志》又记载:龟兹乐曾在隋初大盛,引起隋文帝的忧虑,认为这种不正之声的风行乃是“不祥之大”^⑬。可见在史家的看法中,隋文帝对龟兹乐的嫌忌是一重要的历史事件。这说明,《古今乐纂》所谓“西凉与清乐并”、“龟兹、五天竺之乐并”,是同当时的政治局面相关联的。它并不违背历史逻辑,反而是可以理解的事情。

事实上,把龟兹乐并入天竺乐,还有文化上的缘由。据《后汉书·西域传》记载,东汉初年,匈奴人曾经立龟兹贵人身毒为龟兹王。“身毒”即印度的古名,说明由于佛教东传,龟兹已接受印度文化的影响。《大唐西域记》说:龟兹“文字取则印度,粗有改变。”可见包括语言在内,印度文化在龟兹打下了很深的烙印。正因为这样,在古龟兹境内,今有大量印度佛教的遗存,古代的龟兹乐,也被看作印度音乐的延续^⑭。另外,在《隋书·音乐志》所记七部伎乐器中,龟兹、天竺二伎基本相同。天竺伎乐器九种,除铜鼓外,其余八种均用于龟兹伎。这正好可以看作“龟兹、

五天竺之乐并”的旁证。

而如果不广求证据呢,情况就会相反。兹略举两例。

第一例是关于《古今乐纂》的标点。郑教授《辨伪》将其中一句话标点为“西凉与清乐并龟兹五、天竺之乐并合佛曲、池曲也”。我在《关于》文中指出,这不仅读不通,而且违反常识,因为古来只有“五天竺”的说法,而没有“龟兹五”的说法。据《隋书·音乐志》所说“至隋有西国龟兹、齐朝龟兹、土龟兹等凡三部”,龟兹应是和数字“三”相联系的。至于“五天竺”,则指中天竺、东天竺、南天竺、西天竺、北天竺等五个地区。这是很常见的地理名称。在《旧唐书·西戎列传·天竺》中,关于这个“五天竺”有明确的记录和表述。因此,我主张把这句话标点为“西凉与清乐并,龟兹、五天竺之乐并,合佛曲、池曲也”(据陈旸《乐书》,句中“池曲”原为“法曲”)。但是,郑教授却把这个被他“释不通”的标点当作辨伪的首要依据。他说:“文字概念逻辑上的混乱,已经说明这段史料不可轻信。”又说:“文字表述出现如此低劣的逻辑矛盾,难以相信是出自一本音乐专著。”这样一来,他的辨伪成果便不仅违反了文献学的原则和方法,而且建立在一个错误的历史学认知之上。这件事提示我们,若缺少历史知识,又不求证,便容易造成虚假论证,进而造成辨伪工作的失败。

第二例是关于“九部伎乐”的提法。《古今乐纂》说“隋文帝分九部伎乐”,又说“唐分九部伎乐,以汉部燕乐为首外,次以清乐、西凉、天竺、高丽、龟兹、安国、疏勒、高昌、康国,合为十部”。文中两次出现“分九部伎乐”,郑教授认为是逻辑错误,亦即把隋代“七部”、唐代“十部”都误计为“九部”。从表面看,郑教授的说法是有道理的,但若深入考察,便能发现他的批评似是而非。为什么呢?因为当时人有一种习惯,乃以“九部伎乐”来代指宫廷燕飨大乐。这有很多证据。比如《唐六典》、《通典》、《旧唐书》等书记载,唐太宗平高昌后,造《燕乐》而去《礼毕曲》,“增为十部伎,其后分为立坐二部”^⑮。但有三十多条史料表明,终唐一世,在提及宫廷燕飨乐的时候,人们仍然按上述习惯,径称“九部乐”。例如《酉阳杂俎》续集卷六说:贞观十九年,“三藏自西域回,诏太常卿江夏王道宗,设九部乐,迎经像入寺”。《玉海》卷一〇五引《唐实录》说:“龙朔元年,沛王宅宴,奏九部乐。乾封元年,封泰山,毕,宴群臣,陈九部乐。四月甲辰,景云阁宴,设九部乐。贞元十四年二月戊午,麟德殿,奏九部乐。”^⑯到明代朱载堉《乐律全书》还是沿用了这一习惯,说:“自唐玄宗以前,雅乐俗乐总统于太常,而无所分别。至开元天宝间,始设教坊,奏清商,九部大率多夷音。”^⑰因此,我在《关于》一文中指出:《古今乐纂》把隋代初年建七部乐和唐代初年建十部乐,都说成是“分九部伎乐”,这是同当时人的习惯相符合的,代表了一种被忽视的历史真实。如果我们知其一不知其二,不考虑历史习惯,而只从表面看“七部”、“九部”、“十部”之别,就会厚诬古人。

对以上两例,《关于》一文已经把道理说得明明白白了,但未成想,郑教授对此统统不予理会。在《二辨》一文中,他为抵制“读懂文献,正确标点”的批评,仍然坚持那个“读不通”的标点法,继续把“文字记载本身释不通”当作辨伪的主要理由。而关于“九部伎乐”,郑教授的见解是:

唐宋史料中有一些记载,用“九部乐”一词来泛指宫廷燕乐,这不足怪。但作为音乐专著或史书的音乐志,是不会混淆七部伎、九部乐、十部乐之间的区别的。

七部伎、九部乐、十部乐名称能否混用,是了解音乐和不了解音乐之间的一个差别。历史上是这样,今天也是这样。音乐史研究不能分清这些区别,就不免显得外行了。

此外,七部伎、九部乐、十部乐又是历史性的概念。七部伎产生于隋文帝时期,九部乐

产生于隋炀帝时期,十部乐产生于唐太宗时期。把它们混为一谈,是一种历史认识的错误,更不应该出现在历史学性质的论文里。

这些话不仅无视前文所列《唐实录》、《酉阳杂俎》等典籍中的史料,反而给我戴上了“不了解音乐”、“外行”、“历史认识的错误”三顶帽子。不过,读者只要看看以下资料,就知道孰是孰非了:

《旧唐书》卷一九一《僧玄奘传》:贞观十九年(645)“高宗在东宫,为文德太后追福,造慈恩寺及翻经院,内出大幡,敕九部乐及京城诸寺幡盖众伎,送玄奘及所翻经像、诸高僧等入住慈恩寺。”(中华书局1975年版点校本第5109页,以下皆用此本)

《旧唐书》卷二八《音乐志》:永徽二年(651)“十一月,高宗亲祀南郊,黄门侍郎宇文节奏言:‘依仪,明日朝群臣,除乐悬,请奏九部乐。’”(第1046页)

《旧唐书》卷四《高宗纪》:显庆六年(661)九月壬子,“敕中书门下五品已上诸司长官、尚书省侍郎并诸亲三等已上,并诣沛王宅,设宴礼,奏九部乐。”(第82页)

《旧唐书》卷五《高宗纪》:乾封元年(666)正月癸酉,“宴群臣,陈九部乐。”(第89页)

《旧唐书》卷一九〇上《袁朗传》:永隆二年(681)周王“立为皇太子,百官上礼,高宗将会百官及命妇于宣政殿,并设九部伎及散乐。利贞上疏谏曰:‘臣以前殿正寝,非命妇宴会之地,象阙路门,非倡优进御之所。望诏命妇会于别殿,九部伎从东西门入……’”(第4985页。事又见《新唐书》卷二〇一)

《旧唐书》卷九《玄宗纪》:天宝十四载(755)春三月丙寅,“宴群臣于勤政楼,奏九部乐。”(第229页)

《旧唐书》卷一三《德宗纪》:贞元四年(788)春正月甲寅,“宴群臣于麟德殿,设九部乐,内出舞马,上赋诗一章,群臣属和。”(第364页)

《旧唐书》卷一三《德宗纪》:贞元十四年(798)二月戊午,“上御麟德殿,宴文武百寮,初奏《破阵乐》,遍奏九部乐,及宫中歌舞妓十数人列于庭。”(第387页。又见《旧唐书》卷二八《音乐志》:贞元“十四年二月,德宗自制《中和舞》,又奏九部乐及禁中歌舞。”(第1052页)

为省篇幅,这里只摘录了《旧唐书》的记述。所有资料都把宫廷燕飨乐称作“九部乐”或“九部伎”,而其记事年代都在唐太宗造十部乐(公元640年)以后。这说明什么呢?说明无论是在“史书”当中,还是在唐代人的正式表达(例如宇文节、袁利贞的奏疏)当中,都已习惯用“九部乐”、“九部伎”代指宫廷燕会大乐。这些资料同时说明:郑教授未能尊重历史证据。

事实上,关于以“九部乐”代指宫廷燕飨大乐的习惯,还可以提出两条解释:

其一,九部乐制,其产生时代可能很早,甚至早于七部乐。《旧唐书》卷二九《音乐志》曾说隋文帝时已有九部伎,云:“隋文帝平陈,得清乐及文康礼毕曲,列九部伎,百济伎不预焉。”^⑧而这段话的史源是刘昫《太乐令壁记》,云:

周武帝有龟兹、疏勒、安国、康国之乐。张重华时,天竺重译致乐伎,后其国王为沙门来游中土,又传其方音。宋世得高丽、百济伎,魏平冯跋亦得之,而未具。周师灭齐二国,献其乐,合西凉乐凡九部,通谓之国伎。隋文平陈,得清乐及文康礼毕曲,而黜百济乐,因为九部伎。^⑨

据考证,刘勰《太乐令壁记》编成于开元年间^①,略早于《古今乐纂》。它意味着,在北周之时,已经存在某种九部伎。后来隋文帝将其改为七部,又改为由西凉、清乐、龟兹、疏勒、安国、康国、天竺、高丽、文康组成的九部。正因为这样,关于七部乐,陈旸《乐书》有“必当损益不同,始末异制”的评论。

其二,隋文帝设乐,或设为七部,或设为九部。这种做法,乃基于一种关于礼乐的神圣数字观念,亦即以“九”代表“文济九功”、以“七”代表“武成七德”的观念。这一观念在隋唐两代甚为流行。例如《隋书》卷一《高祖纪》载高祖受北周王爵时的诏书云:“九功远被,七德允谐。”《隋书》卷一四《音乐志》载《太祖配飨奏武德乐昭烈舞辞》云:“九功以洽,七德兼盈。”^②而据两《唐书》记载,唐代有三大舞,即唐太宗所制《九功舞》、《七德舞》以及高宗所制《上元舞》。《九功舞》成于贞观六年,纪太宗的文德,本名《功成庆善乐》;《七德舞》成于贞观七年,纪太宗的武功,本名《秦王破阵乐》^③。由此可见,“九”和“七”其实是礼乐符号,代表燕飨仪式乐制礼作乐的基本出发点,纪新王朝的文治武功。分乐为九部或七部,乃是对帝王德政的象征。因此可以理解,按照以文德兼包武功的观念,分宫廷燕飨乐为九部,或以“九部乐”代指宫廷燕飨大乐,这都是顺理成章的事情。

四、多闻阙疑:学术研究的基本原则

《二辨》中有以下一段话,批评我“见了一条来历不明的记载,就作牵强附会的解释”,云:

音乐的国别、民族不同,从乐律学理论到乐器、乐曲结构等一系列音乐内在规律上会存在一定差别,而文化内涵上的差别则更大。这也是20世纪以来民族音乐学学科认识的起点。从音乐实践来看,它们并不是容易合并的。隋文帝“七部伎”的形成,原因在于这七部音乐在艺术上的成熟和完美。而“疏勒”、“扶南”、“康国”、“百济”、“突厥”、“新罗”、“倭国”(详见以下引文)的音乐不足以列为乐部,归为“杂有”一类,原因也在于它们缺少艺术的成熟和完美。用音乐史眼光来分析,这是由当时(约4到6世纪)中原北边、西边的外来民族以及中亚地区的音乐文化发展的情形所决定。《隋书·音乐志》记载这样的音乐史实是清楚的,并不是今天见了一条来历不明的记载,作牵强附会的解释就可以改变的。

这段话的主旨是说历史上的西凉乐不能和清商乐合并,但它提出的理由却是“艺术上的成熟和完美”。它此外还提出了“音乐内在规律”、“民族音乐学学科认识的起点”等貌似强大的理由。其实,这些理由都缺少史料支撑,同乐部合并这件事并无关联。

根据史籍对九部乐、二部伎、太常四部伎的记载,中国中古时代的乐部有两大特点^④:第一,它们是太常所掌的乐舞队伍,每一单元都有特定的物质形式,即乐、器、工、衣的组合;第二,它们实施于某种仪式场合,亦即用于嘉礼和宾礼。由于前一特点,只有物质形式完备的乐舞才能进入乐部,故《通典》卷一四六云:“平林邑国,获扶南工人及其匏瑟琴,陋不可用,但以天竺乐传写其声,而不列乐部。”由于后一特点,每一时代的乐部都是围绕政治需要——而非艺术需要——建立起来的,故《隋书》卷一五《音乐志》说“始开皇初定令,置七部乐”,《通典》卷一四六说“今著令者惟十部”;《旧唐书》卷二九《音乐志》说“我太宗平高昌,尽收其乐,又造燕乐,而去《礼毕曲》。今著令者,惟此十部。虽不著令,声节存者,乐府犹隶之”^⑤。这就是说,乐部是由国家法令(《乐令》)规定下来的音乐组织,我们应当通过相关乐令来考察乐部。

从正史乐志所载《乐令》的内容看,乐部制度首先是关于乐器工衣之数量的制度,其次是关于使用者之品秩的制度。正如《宋史》卷一二六《乐志》所说:“唐定乐令,惟著器服之名。”^⑤乐部之所以重视“器服”,乃因为乐器工衣之数量具有仪式和仪仗的意义,不仅标志了礼仪的规模,而且可资划分礼仪的等级。因此,乐部的合并与分列,本质上是进行礼仪程序的安排,是对乐、器、工、衣加以调整和分配。显而易见,它同“艺术上的成熟和完美”是关系不大的。而在这件事上侈谈“乐律学理论”、“音乐内在规律”、“民族音乐学学科认识的起点”、“中原北边、西边的外来民族以及中亚地区的音乐文化发展的情形”,就更加“牵强附会”了。

以上一例说明,学术研究的目的是探求真理,因而必须恪守“多闻阙疑”的原则,有一分根据说一分话,否则,就会以大话、空话来掩盖真实。

“多闻阙疑”这句话出自《论语·为政》。原文说:“多闻阙疑,慎言其余,则寡尤。”意思是要以谦虚谨慎的态度治学,凡遇疑而难决之事要讲究保留,不能不懂装懂。汉代经学家将这一理论用于实践,使阙疑成为学术原则,但在今天,这一原则却常常被人忽视。为什么会这样呢?缘故大略有二:一是人有虚荣之心,容易强不知以为知;二是人欠学术常识,以为凡事都有标准答案。为说明这一道理,请容我再举一例。

在《关于》一文中,我曾讨论过《古今乐纂》的同书异名、同名异书问题。我认为:既然关于唐代《乐纂》的著录和征引彼此相联系,而《玉海》卷一〇五又记录了“何文广上《古今乐纂》六卷”之事,以及景德二年李宗谔编录《乐纂》之事,那么,“在唐宋时期,至少有三部《乐纂》或《古今乐纂》”。实际上,这是现有资料所允许的惟一认识。未料郑教授《二辨》却对此提出了强烈批评,云:

王教授说“唐宋时期至少存在三部《乐纂》或《古今乐纂》”。这话说得不明不白。究竟是哪几部《乐纂》?几部《古今乐纂》?王教授如此“灵活”,恐怕就是自己所说的那种“逞臆”了?

这段话有两个错误:第一,它罔顾古书有略称、全称等多种名称的惯例,在毫无根据的情况下,强分《乐纂》、《古今乐纂》为二书;第二,它违反“多闻阙疑”的原则,把尊重证据的判断歪曲为“灵活”和“逞臆”。后一种情况,反映了一种教科书式的认识,并不符合学术规律。

五、合理论证:音乐文献辨伪的逻辑要求

学术研究是一个主观作用于客观的过程。它既要以资料为基础,又要进行一系列逻辑操作,以便从论据中引出论点。为保证研究工作的质量,我们必须注意这一过程的科学性。在音乐文献辨伪工作中,应特别警惕以下四种不合理的论证:

1.混淆概念

郑教授为辨《古今乐纂》之伪,设定了一个宋人造假的结论。其理由是宋代有“排夷”的思想,而这一思想主要表现为陈旸《乐书》中的“雅部”、“胡部”、“俗部”的分类,以及书中“用华音变胡俗”等言论。《辨伪》说:“(陈旸的)目的是尊崇华夏音乐、排斥外来音乐。”《二辨》则说:“陈旸《乐书》中‘排夷’现象以及北宋文人与此相关的思想,是我提出的《古今乐纂》这段文字造伪的根据。”

郑教授的推理涉及三个概念:一是“用华音变胡俗”,二是“排夷”,三是“造伪”。在他看来,这三者是相等同的。而我们知道,以华夏中心观为思想基础的传统民族认同,在陈旸之前,已

经有一千五百年以上的历史。“华夏”之并称,便是这一观念已经确立的标志^⑩。自孔子“裔不谋夏,夷不乱华”、孟子“吾闻用夏变夷者,未闻变于夷者”等学说^⑪流行以后,“以夏变夷”进一步成为中国文化观的主流。几乎在每一本涉及民族文化的中国古籍中,都可以看到类似的表述,但这并不等于在行为上“排夷”。因此,把“用华音变胡俗”的观念等同于“排夷”,乃属概念混淆;至于“排夷”和“造伪”,则更无必然联系。

2. 虚假前提

不过,这里更重要的谬误是使用虚假前提。因为《古今乐纂》那段话,是通过唐代徐景安的《乐书》保存下来、并记载在《玉海》中的。因此,倘若要证明《古今乐纂》是伪书,那么便应该举出徐景安《乐书》或《玉海》造假的证据。但不知为何,郑教授省略了这一论证过程,而直接指控陈旸《乐书》造假,并声称《玉海》抄袭了陈旸《乐书》。我们知道,《玉海》所记那段话的确和陈旸《乐书》卷一五九所记的相近,但陈旸《乐书》将其分记在“九部乐”、“十部乐”两个条目之中,而且不提“徐景安《乐书》《古今乐纂》”云云,可见这两处记载应是各有来源的。郑教授凭什么说《玉海》抄袭了陈旸《乐书》呢?没有凭据。因此,这只是一个虚假前提。

虚假前提的另一个事例是对“汉乐”的解释。《辨伪》一文说:“‘隋代汉乐坐部’这条不符合历史事实的记载,是适应当时的政治需要而伪造出来的,伪造者是想用它来说明在隋代燕乐九部乐时期,面临大量外来音乐面前,‘汉乐’是为主的。”这一推理,以宋代人伪造“汉乐”一词为结论,同时设定了四个前提:

- (1) “汉乐”的涵义是汉族音乐;
- (2) “隋代汉乐坐部”是一条不符合历史事实的记载;
- (3) 宋代人习惯用造假的方式来“排夷”;
- (4) 造出“隋代汉乐坐部”这句假话便能达到排夷的目的。

这四个前提都是必要的,缺了任何一个结论都不成立,但它们却无一真实。因为关于后三个前提,郑教授提不出任何证据。而关于第一个前提,我在《关于》文中曾作论证:

关于宋代人捏造“汉乐”一词的假说,乃出发于对“汉乐”这一词语的文化误读——误以为“汉乐”一词就代表了对“外来音乐”的排斥。实际上,在中国古代的音乐文献当中,“汉乐”一名始终是指汉代音乐及其遗存^⑫,而不是指中国音乐。同外来音乐相区别的名称是“华夏”音乐,例如《隋书》卷一五《音乐志》记“清乐”云:“及平陈后获之,高祖听之,善其节奏曰‘此华夏正声也’。”又记西凉乐云:“今曲项琵琶、竖头箜篌之徒,并出自西域,非华夏旧器。”在中国古代,“以夏变夷”是人所共知的文化传统,根本用不着伪造“汉乐”一词来为此张目。

由此可见,把“汉乐”解释为汉族音乐,这一前提也是虚假的。

虚假前提也可以称作“虚假推定”。其表现有时是前提的虚假,有时是证据的虚假。请大家注意上面这段论证中的注文(注^⑬),其中引用了《隋书》、《通典》、《旧唐书》等书关于“汉乐”的记述。这些记述说明隋唐两代均有“汉乐”一词,因而揭露了另外两个虚假推定。这就是《二辨》所说“‘汉乐’这个词,无论如何不会在隋代出现”;以及“‘汉乐’一词的出现是在北宋之后的事情”。这两句话虽然很雄辩,但不符合事实,属证据虚假的推定。

3.以偏概全

为了证明陈旸《乐书》“雅部”、“胡部”、“俗部”的分类代表了“排夷”,而这种“排夷”是宋代的特产,郑教授有一些结论性的意见。他在《二辨》中说:“这种情况,明之前主要出现在两宋,唐代是没有的。不要说唐以前的音乐专著,就是中、晚唐的音乐书,也都没有‘雅、胡、俗’分类思想。”

这话的意思是说:在“唐以前的音乐专著”和“中、晚唐的音乐书”中没有的东西,就是不存在于唐代和唐以前的东西。这一说法,显然是以偏概全。

为了验证郑教授的理论,我们不妨检看徐坚等人修成于唐玄宗之时的《初学记》一书(有中华书局1962年排印本)。此书第十五卷“乐部”含五类,一为“雅乐”,二为“杂乐”,三为“四夷乐”,四为“歌”,五为“舞”。前三类实即雅、俗、胡的分类。这说明郑教授所谓“唐代是没有的”云云,是违反事实的,也说明采用以偏概全的论证方式,必然会造成曲解。

此外,我们还可以检看王溥所编《唐会要》一书(上海古籍出版社1991年点校本)。它是在以下二书的基础上编纂而成的:一是苏冕于唐德宗时所撰《会要》四十卷,二是崔铉等人于唐宣宗时所撰《续会要》四十卷。因此,此书虽然进呈于宋太祖建隆二年(公元961年,宋代开国第二年),但它却反映了唐代人的分类观念。其卷三二、卷三三收载音乐内容,所分类目如下:

雅乐,太常乐章;
凯乐,燕乐,清乐,散乐,《破阵乐》,《庆善乐》^②;
诸乐;
四方乐,东夷二国,南国诸侯,西戎五国,北狄三国。

这一分类,实即雅乐、燕乐、杂乐、胡乐的分类。它说明:宋代音乐书中的“雅部”、“胡部”、“俗部”的分类,是来自唐代的。

4.望文生义

望文生义指的是只看事情的表面,而不去“辨名实”——深究事物内在的真实。忽视同书异名这一常见事实,把徐景安《乐书》所征引的《乐纂》和《古今乐纂》强分为二书;或忽视同名异书这一常见事实,把唐代《古今乐纂》和宋代《古今乐纂》硬说成是同一书。这两种情况,都属于望文生义。关于这一点,我在《关于》一文中已作论述。

现在要指出的是:郑教授在《二辨》一文中,仍然沿用望文生义的认识方法。比如,他以“在《玉海》所录徐景安《乐书》引这条记载之前,北宋陈旸《乐书》中已经引用了这条记载”等等为理由,判断徐景安《乐书》所引《古今乐纂》“隋代汉乐坐部”一语出自何文广的《古今乐纂》。在这里,他是以《古今乐纂》这个书名来生义的,但令人费解的是:徐景安是唐代人,何文广是宋代人,唐代人如何能引用宋代人呢?郑教授未予解释。

六、诚实不欺:音乐文献辨伪的道德要求

文章读到这里,读者大概已经发现:能否正确进行音乐文献辨伪,技术不可或缺,态度更为重要。技术问题实质上是态度问题。

从《古今乐纂》辨伪的实践看,以上这个道理是很清楚的。比如,虽然郑教授未读到《日本国见在书目》,但他毕竟知道应当使用关于著录和征引的资料;虽然他未能正确标点,但他

毕竟了解《隋书音乐志》、《旧唐书音乐志》中的相关记录,虽然他不明白“汉乐”是指汉代音乐,也以错误的计算来否认《古今乐纂》的可信性^⑨,但他关于西凉乐应和“国伎”对应的意见,却有一定道理。他的辨伪工作之所以出现种种失误,主要原因其实在于:他未充分重视诚实不欺这一道德要求。

为此,今拟从以下四方面,谈谈如何做到诚实不欺。

第一 不欺古人。

学者以追求真理为学术活动的目标,必须诚实地面对客观事实。在通常情况下,这种客观是由古人所遗留的史料代表的。尽管任何史料都可能包含错误,但我们只能通过史料比较来发现和纠正错误,而不能强加以主观臆测。为什么呢?因为我们已经远离历史事件的现场,对历史只有一知半解,而古人的记录却是接近现场的记录。

《辨伪》、《二辨》二文最大的问题是违背了以上道理。作者在尚未读懂《古今乐纂》那段文字的情况下,就轻率地加一通标点,然后宣称此书矛盾百出、“文字逻辑不通”,将其判为伪书,并使用“低劣”、“混乱”等词语来批评古书。他对宋代人物未作研究,只凭陈旸《乐书》中的“雅、胡、俗”三分法以及“用华音变胡俗”等言论,就提出“宋代人一连串的造假”之说,一口气把何文广《古今乐纂》、陈旸《乐书》、王应麟《玉海》和唐代徐景安的《乐书》都判为参与造假之书。这些做法,不免欺辱了古人。

第二 不欺今人。

今人即读者、学术界的同行。研究者发表的每一个字,都是面向他们的,故须以平等的态度,作认真负责的讨论。

尊重今人而不欺世,最基本的要求是言之有据,自信而后信人,但《辨伪》、《二辨》二文却不是这样。它说陈旸“思想中存在假和真的矛盾”,说何文广因“弄巧成拙”而伪造出“这段逻辑不通的文字”,说造假者“借徐景安《乐书》的学术地位来肯定这段史料”,说“王应麟抄录徐景安《乐书》时选用版本不能精审”,说何文广、陈旸、王应麟等人“图一时之功利拗曲了隋唐音乐史”——都是出自想象,而没有真凭实据。

此外,《二辨》说:“从岳珍博士文章提出的史料来看,可以知道在《太平御览》之前,有《乐纂》和《古今乐纂》两种书。”这一说法不免误导了读者,好像岳珍是赞同唐代《乐纂》、《古今乐纂》为两书的。而我们知道,事实恰好相反。岳珍《唐佚名〈古今乐纂〉辑考》一文尊重古人同书异名的习惯,乃把唐代的《乐纂》、《古今乐纂》理解为同一本书。《二辨》对此避而不谈,应该说,是未能自信。

第三 不欺持不同意见的人。

关于学术讨论,钱大昕曾说到其意义:“学问乃千秋事。订伪规过,非以訾毁前人,实以嘉惠后学。”又说到其中弊端:“所虑者,古人本不误,而吾从而误驳之,此则无损于古人,而适以成吾之妄。”^⑩他的意思是:学术讨论是为了嘉惠后学,而不是“訾毁”前人,所以应该谨慎,即使“误驳”,也要防止。钱大昕的话主要针对今人对古人的讨论,但移用来说明不同意见之间的争论,也是适用的。以下略举两例。

其一,在“坐部伎的辨别问题”这一部分,《二辨》批评我未引用十七年前秦序《唐李寿墓石刻壁画与坐、立部伎出现年代》一文:

十七年后的今天,王教授的文章认为《古今乐纂》“隋代汉乐坐部”记载可以成立,其中却没有一字是面对秦序先生这一研究成果。这就不妥了。这个学术道理(包含着学术道

德因素)王教授是明白的。现在王教授却做出了与之违背的事情,这不就是自己所说那种“超越学术规律”吗?

读者大概能看出这段话的用意,即要把我的文章坐实成对秦序文章的抄袭或剽窃。它针对的是我在《关于》一文中谈的两个道理:(一)我反对比附,而主张“事物有个别现象、制度化现象的区别,其名称有广义、狭义的区别,不能相混”。为此,我讨论了“乐府”、“清商”两个例证。(二)我认为“‘汉乐坐部’是一个可以理解的名称”。为此,列举了汉代壁画、周隋两代登歌和陈旒《乐书》关于“汉乐”、“坐部伎”的记载作为证据。我谈的是隋代,秦序文谈的是唐代,两人的论据和论证过程都不构成重复或交叉。我们只是在思想方法上——认为“仅凭坐奏、立奏或堂上、堂下之别,不能断定就是坐部伎与立部伎”——相同。把这种情况说成“违背”“学术道德”,是不是“訾毁”呢?

其二《玉海》卷七有这样一段话:

徐景安《乐书》五音旋宫第三:“……《古今乐纂》演七声之法,以宫、商、角、徵、羽为自然五音之声,以变徵之声用变之一字,以变宫之声为七字者,误也……”

郑教授《辨伪》认为,这段材料中“误也”两字,说明《古今乐纂》文字是被作为批评而用的。“如此这样,别无他因,必定是后人造伪。”但我认为,“误也”云云不足以作为辨伪依据。因此,我在《关于》文中说:

关于“误也”云云,我觉得可以不讨论。因为徐景安是否批评《古今乐纂》和徐景安是否承认有《古今乐纂》这部书,这是两码事,是两个不能相互转换的概念。比如我们不同意郑教授的观点,但我们却不能说郑教授这篇文章就不存在。

我的理由很简单:批评一本书不等于否认这部书的存在,因此,不能把“误也”作为辨伪的依据。“不讨论”的意思是:这是个伪问题,不值得讨论。未料郑教授却把它曲解为“回避”,而提到“不德”、缺少学术诚意的高度来批驳了。他在《二辨》中说:

王教授在这里回避了一个很关键的问题。梁启超《清代学术概论》中总结清代“朴学”的十条特色,其中有一条说:“隐匿证据或曲解证据,皆认为不德。”回避关键性的问题,其学术诚意已可怀疑。王教授又把不讨论的理由说成是“徐景安批评和承认《古今乐纂》的问题”。这样的辩词,那就离学术诚意越来越远了。

不过问题是:到底是谁在“隐匿证据或曲解证据”?我只是否定了一个冒充“关键性问题”的伪证,而郑教授却不仅把徐景安《乐书》对《古今乐纂》的批评曲解为对《古今乐纂》这本书的存在性的否认,而且曲解了我的意见。所谓“离学术诚意越来越远”,这难道不是夫子自道吗?

第四,不自欺。

关于音乐文献辨伪的道德要求,还有一条是不自欺。比如在讨论中指责对方“外行”、“不读书”等等,这一类做法便有自欺的成分。为什么这样说呢?因为在学术讨论中,争辩双方的地位是平等的,学术批评的目的是求取真知,故只能针对证据、逻辑和态度,而无资格代替读者

作出其他判断。如果把自己抬高高人一等的地位上,那么,这种抬高既没有意义,也是虚幻的。

七、结语

音乐文献辨伪是一项严肃的工作。它要求懂得著录和征引,以确认作为研究对象的古书的传承;要求广罗证据,以探明各项记录的历史真实性;要求多闻阙疑,不以大话、空话、假话掩盖真实;要求以科学的态度作合理论证,避免混淆概念、虚假推定、以偏概全、望文生义等逻辑错误。

为了说明以上道理,本文对郑祖襄教授《辨伪》、《二辨》二文作了分析。这些分析并不是想否定郑教授的学术贡献,而认为他在音乐文献辨伪这一学术方向上作出了积极尝试。本文并曾指出他的若干成绩,比如就西凉乐应和“国伎”对应等问题提出了值得参考的意见。不过,为了辨明是非,本文亦指出了他的失误,并对他的责难作出了辩驳。

就本意而言,本文并不是针对某一个人,而是针对某一类现象而写作的。当我犹豫是否要写作本文之时,一些朋友给予了鼓励。其中一则短信说:“中国音乐史学似乎进入了一个侏儒时代。在黄翔鹏先生离开后,它的确缺少大家——不仅学术,更是胸襟。误读文献不可怕,可怕的是自以为是。”另一则说:“进行学术批评是为了后学。既要为浮躁、缺少训练的人们树立为文的榜样,也要帮助年轻人提高判断能力,以抵制那种飞扬跋扈的文风。”这些意见提醒我注意自己的责任。我为此愿以这篇讨论性的文字,和广大音乐学爱好者一起去辨别学术是非,建设文献辨伪和学术批评的规范。

从这个角度说,本文论述的是两种辨伪:其一辨古书之伪,其二辨新说之伪。由于任何记录、任何学说都有可能偏离真实,故辨伪和批评是追求真理的必要手段。由于辨伪和存真是一体两面的事情,故各种考据工作、理论工作都包含辨伪。这意味着,辨伪不仅是一个学术领域,而且是一种学术方法。因此,本文有两个相关联的内容:其一是辨伪,即解析《辨伪》、《二辨》所提出的各种伪说;其二是存真,即阐明音乐文献辨伪的原则和方法,进而阐明学术工作的一般原则和方法。后者事实上是本文的目的,即通过倡导辨伪,鼓励新一代学人以实事求是的态度投入中国音乐史的学术实践,既不害怕权威,也不害怕失败,更不害怕必要的自我批评。

作为一篇批评文字,本文也讨论了学术道德问题。这问题是由郑祖襄教授提出来的,但本文的出发点和他不同。本文认为,立德的主旨是求真、趋善,故应贯彻于全部学术活动。《论语·述而》有云:“德之不修,学之不讲,闻义不能徙,不善不能改,是吾忧也。”可见在孔子的心目中,修道德是同重知识、求真理、改过失相联系的。因此,不重知识、不求真理、不改过失便是不德,智者应当引为忧患。本文还认为,学术道德维护了学术的根本利益,是每一位求学者的自我要求。《管子·心术上》有云:“德者道之舍,物得以生生,知得以职道之精。故德者,得也。”可见在古人看来,“德”是“道”的寄托之处,是智慧得以实现其目的(“识道之精”)的依靠。因此,每一个向往自由精神的人,自然会防备不德,抛弃不德,以此来保护学术,也保护在学术中安身立命的自己。

① 参见王小盾、潘建国《敦煌论议考》,《中国古籍研究》第1辑,上海古籍出版社1996年版,第169—228页。

② 《续高僧传》卷一五,《高僧传合集》,上海古籍出版社1991年影印本,第228页中。

③ 《淮南子·修务》云:“世俗之人,多尊古而贱今,故为道者,必托之于神农、黄帝而后能入说。”(中华书局1998年版《淮南子集释》,第1335页。)《颜氏家训·书证》,王利器集解本,上海古籍出版社1980年版,第375—472页。《唐会要》卷七七《论经义》,中华书局1955年排印本,第1406—1408页。

- ④ 《少室山房笔丛》卷三二,上海书店出版社2009年版标点本,第322页。
- ⑤ 参见梁启超《中国历史研究法》第五章,岳麓书社1998年编印《梁启超史学论著四种》,第194—196页;《古书真伪及其年代》第四章,江苏广陵古籍刻印社1990年影印本,第39页;杨绪敏《中国辨伪学史》,天津人民出版社1999年版,第136—138页。
- ⑥ 载《音乐艺术》2008年第1期。
- ⑦⑧ 载《文艺研究》2008年第11期、2009年第5期。
- ⑨ 《七略》是中国最早的一部目录书,编成于公元之初,其内容保存在《汉书·艺文志》当中。所谓“群志”,即梁启超所谓“旧志”、“前志”、“后志”,指包括《汉书·艺文志》在内的公私目录书。
- ⑩ 梁启超《古书之真伪及其年代》,第40—42页。
- ⑪ 参见王小盾《关于〈古今乐纂〉和音乐文献的辨伪》,岳珍《唐佚名〈古今乐纂〉辑考》,载《华中科技大学学报》(社会科学版)2006年第6期。
- ⑫⑬ 《隋书》,中华书局1973年版点校本,第377—379页。《资治通鉴》,中华书局1956年排印本,第4315页。
- ⑭ 参见金文达《对古代中印音乐文化交流中的某些问题的再探讨》,载《中央音乐学院学报》1992年第3期。
- ⑮ 《唐六典》,中华书局1992年版点校本,第404页;《通典》,中华书局1988年版点校本,第四册第3720页;《旧唐书》,中华书局1975年版点校本,第1059页。
- ⑯ 《酉阳杂俎》,中华书局1981年点校本,第262页;《玉海》,广陵书社2003年影印本,第1915页下—1916页上。参见岸边成雄《唐代音乐的历史的研究·乐制篇》下卷第五章第一节“九部伎及十部伎设演年表”(大阪)和泉书院2005年覆刻版,第194—197页。
- ⑰ 朱载堉《乐律全书》卷二五,台湾商务印书馆影印《四库全书》本,第214册第45—46页。
- ⑱ 《旧唐书》,中华书局点校本,第1069页。
- ⑲ 《玉海》卷一〇五,广陵书社2003年影印本,第1916页。
- ⑳ 秦序《刘昉与〈太乐令壁记〉》,载《黄钟》1993年第1—2期。
- ㉑ 《隋书》,中华书局点校本,第6、319页。
- ㉒ 《旧唐书》卷二八《音乐志》,中华书局点校本,第1046页;《新唐书》卷二一《礼乐志》,中华书局点校本,第467页。
- ㉓ 以下参见王小盾、孙晓晖《唐代乐部研究》,《国学研究》第14卷,北京大学出版社2004年版,第115—184页。
- ㉔ 《通典》,中华书局点校本,第3726页;《隋书》,中华书局点校本,第376页;《旧唐书》,中华书局点校本,第1069页。
- ㉕ 《宋史》,中华书局1977年版点校本,第2939页。
- ㉖ 《左传·定公十年》孔颖达疏:“中国有礼仪之大,故称夏;有服章之美,谓之华。华、夏一也。”《十三经注疏》,中华书局1980年影印本,第2148页上。
- ㉗ 《左传》定公十年,同上本;《孟子·滕文公上》,同上本第2706页上。
- ㉘ 可参看以下资料:《晋书》卷二三和《通典》卷一四一:“魏氏增损汉乐,以为一代之礼。”《宋书》卷二〇:“蔡邕论叙汉乐曰:‘一曰郊庙神灵,二曰天子享宴,三曰大射辟雍,四曰短箫铙歌。’”《隋书》卷一五:“汉乐宫悬有黄钟均,食举太簇均。”《旧唐书》卷二九:“琵琶,四弦,汉乐也。……汉武帝嫁宗女于乌孙,乃裁箏、筑为马上乐,以慰其乡国之思。”《初学记》卷五:“沈约《宋书》曰秦乐曰《五行》,汉乐曰文始。”
- ㉙ 请大家注意这里的类目名称:《破阵乐》、《庆善乐》等大型乐曲之名,是和“燕乐”、“清乐”、“散乐”等乐部集合之名并列的。这说明,在唐代人的观念中,大型乐曲和乐部集合处于同一个逻辑平面。因此,《二辨》说:“《后庭花》……只是一个具体的作品,不能和‘清乐’、‘西凉乐’、‘龟兹乐’是一部音乐来相比。”这话属于想当然,也是错误的。
- ㉚ 《二辨》云:“据王教授推测,这本唐代《古今乐纂》大约成书于8世纪后半叶。即便是如王教授所认为的,‘隋代汉乐坐部’记载出自唐代的《古今乐纂》,也就是说在《隋书》成书(656年)约二百年之后,出现了与《隋书·音乐志》所述‘七部伎’完全不同的记载,这可以相信吗?”按,此文所计“约二百年”有误。公元656年为7世纪后半,较8世纪后半只差一百年。
- ㉛ 《潜研堂文集》卷三五《答王西庄书》,《潜研堂集》,上海古籍出版社1989年版点校本。

(作者单位 扬州大学中国文化研究所)

责任编辑 容明