

出版
文化出版社
花木蘭

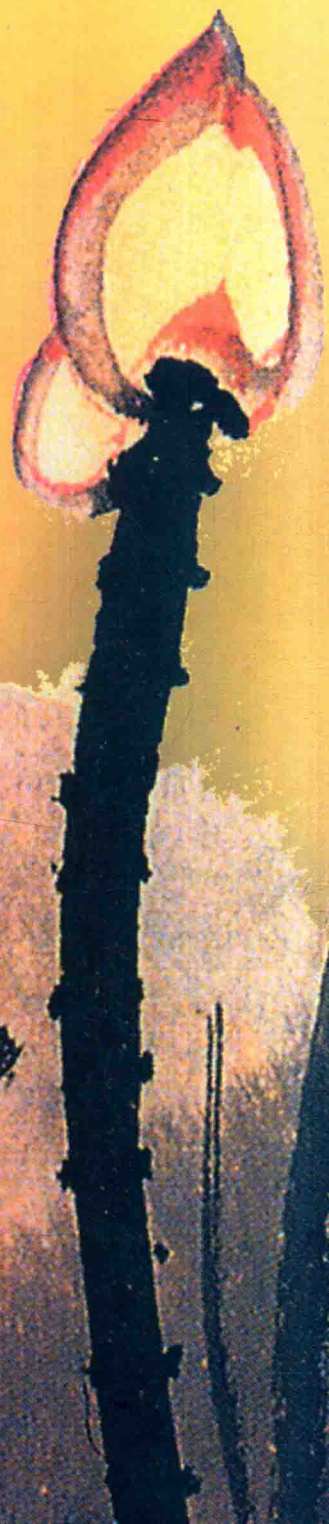
曾永義
主編

輯刊 研究 文學 古典

八 編 第 6 冊

魏晉南北朝 文學對音樂的接受

羅世琴 著



古典文學研究輯刊

八 編

曾 永 義 主編

第6冊

魏晉南北朝文學對音樂的接受

羅 世 琴 著



國家圖書館出版品預行編目資料

魏晉南北朝文學對音樂的接受／羅世琴 著 — 初版 — 新北市：

花木蘭文化出版社，2013〔民 102〕

目 2+200 面；19×26 公分

（古典文學研究輯刊 八編；第 6 冊）

ISBN：978-986-322-382-5（精裝）

1. 六朝文學 2. 文學評論

820.8

102014641

ISBN-978-986-322-382-5



古典文學研究輯刊

八 編 第 六 冊

ISBN：978-986-322-382-5

魏晉南北朝文學對音樂的接受

作 者 羅世琴

主 編 曾永義

總 編 輯 杜潔祥

出 版 花木蘭文化出版社

發 行 所 花木蘭文化出版社

發 行 人 高小娟

聯絡地址 235 新北市中和區中安街七二號十三樓

電話：02-2923-1455／傳真：02-2923-1452

網 址 <http://www.huamulan.tw> 信箱 sut81518@gmail.com

印 刷 普羅文化出版廣告事業

初 版 2013 年 8 月

定 價 八編 24 冊（精裝）新台幣 42,000 元

版權所有・請勿翻印

魏晉南北朝文學對音樂的接受

羅世琴 著

作者簡介

羅世琴，1976年生，甘肅白銀人，中國人民大學文學博士，中國政法大學人文學院中文系教師，主要從事中國古代文學與傳統文化研究。

提 要

本書從對音樂的接受視角研究魏晉南北朝時期的文學，考察文學在接受觀念的轉變、審美與欣賞視野、創作生發以及主體精神探尋等方面對音樂的接受。

音樂與文學在上古時期密不可分，是樸素審美的一部分，各自內部存有一定不平衡。相通是彼此借鑒的潛在條件。因禮樂遺失與審美觀念的變化，魏晉南北朝時期文學與音樂接受觀念發生了轉向，引發了審美的多元與對個體的關注，文學不再是音樂的附庸，二者呈游離表象下的黏著關係。文學的審美過程中音樂是期待的焦點，以女樂為主的文學意象由審美轉向「審色」，「悲」與「艷」兩種獨特的審美風尚受到清商樂的影響，艷由民間音樂歌舞轉為文人筆下的文學創作特色。兼修文學與音樂的創作者在文學創作過程中，受到了新聲和女樂的薰染，同時，音樂純粹的奢靡享受與程序化又造成了文人精神的分裂。在表現審美主體精神層次上的契合，是文學接受音樂的最高表現形式，嵇康《聲無哀樂論》表面上強調聲與情感的剝離狀態，實際上陳述審美主體的平和審美心靈所提供的預備狀態與審美客體的自然平和狀態之間絕對契合的理想境界。陶淵明用實踐為魏晉文士找到了心靈上的治愈良方與精神家園，找到了文學與音樂契合的至高點與和諧之音。



目次

引 言	1
第一章 魏晉之前的音樂與文學觀	9
第一節 藝術起源視域下的音樂與文學	9
第二節 樸素審美理想視域下的音樂與文學	16
一、樸素審美理想：接受對人的關注	17
二、以音「順」民的審美局限	20
三、「適」與「順」：樸素的「施授」審美	25
第三節 音樂與文學內部的層級性	26
一、音樂內部的不平衡性	26
二、文學內部的不平衡性	32
第二章 魏晉南北朝文學與音樂接受觀念的變遷	35
第一節 文學與音樂接受觀念變遷的直觀原因	35
一、禮樂遺失的無奈	35
二、審美取向的選擇	46
第二節 文學與音樂接受觀念的變遷與轉向	47
一、音樂與文學審美觀的多元轉向	47
二、文學與音樂中的接受個體受到關注	50
三、文學與音樂之間地位的微觀轉化	55
第三節 文學與音樂游離表象下的黏著關係	56
一、從多位一體到文學「樂本位」	56
二、文學價值「道德本位」觀	59
三、游離中的黏著	61
第三章 音樂審美期待中的魏晉南北朝文學	67
第一節 女樂接受引發的美色審美	67
一、女樂形象及其知音化	68
二、美色審美及其世俗化	74
第二節 以悲為美從音樂審美走向文學審美期待	79
一、音樂塑造的期待基礎	79
二、文學視野中的音樂之悲美	83
三、音樂期待中的文學之悲美	87
第三節 新聲的流行與「艷」的審美期待	94
一、作為音樂及其特色的艷	94
二、文學中艷的審美與期待	98

三、艷的審美心態與文學選擇	101
第四章 魏晉南北朝文學的創作生成與音樂	107
第一節 文學創作主體的音樂素養	107
一、文學創作主體音樂接受的社會背景	107
二、文學創作主體個體音樂接受條件	115
第二節 文學創作過程中的音樂接受	125
一、直接以音樂活動為內容的文學創作	125
二、文學創作主體交往活動中的音樂接受	130
第三節 音樂接受對文學創作主體的羈絆	143
一、禮樂的回歸對文學創作主體的精神制約	143
二、音樂的奢靡享受對文學創作主體的精神異化	149
第五章 魏晉南北朝主體精神探尋中文學與音樂的契合	157
第一節 音樂接受與文學中的主體精神訴求	158
一、作為人的活動的音樂與文學的重新定位	158
二、人格內涵的重新審視	163
第二節 從《聲無哀樂論》看嵇康對主體精神的探尋	167
一、個體審美體驗的重塑	168
二、審美客體的不確定性與獨立性	171
三、主客體關係與主體精神的探尋	174
第三節 陶淵明的音樂與文學觀對魏晉以來主體精神的昇華	179
一、陶淵明的音樂觀	179
二、陶淵明的文學視野	181
三、陶淵明審美觀念對魏晉以來創作主體精神的昇華	184
結 語	193
主要參考文獻	195

引言

音樂與文學之間淵源關係的探討由來已久。上古詩、樂、舞密不可分，其三位一體關係的記載可追溯至《尚書·堯典》：「詩言志，歌永言，聲依永，律和聲。八音克諧，無相奪倫，神人以和。」〔註1〕此處詩與歌雖然代表兩類不同的藝術形式，但都是上古官方文化共有的傳播核心內容。從藝術表現形式的視角，古代音樂與文學的關係尤為密切，《禮記·樂記》：「君子之聽音，非聽其鏗鏘而已，彼亦有所合之也。」〔註2〕《詩經》最初皆可「誦」「弦」「歌」「舞」，其中交織著音樂表現形式。段昌武《毛詩集解》：「孔（穎達）曰：『原夫樂之所起，法於人之性情，性情之生，斯乃自然而有，故嬰兒孩子則懷嬉戲扑躍之心，玄鶴倉鸞亦合歌舞節奏之應。豈由有詩而乃成樂，樂作而必由詩。然則上古之時，徒有謳吟歌呼，縱令土鼓葦籥，必無文字雅頌之聲，故伏羲作瑟，女媧作笙簧及蕢桴土鼓，必不因詩咏。如此則時雖有樂容或無詩。』《詩序》云：『情動於中而形於言，言之不足乃永歌嗟歎』，『聲成文謂之音』。是由詩乃為樂者，此據後代之詩因詩為樂其上古之樂必不如此。」〔註3〕源於人蘊藏在心中的自然而然的情感，以人類特有的言語形式表達出來，就成為藝術形式的一種——詩；若是尚不具備言語表達能力的嬰兒或除人類外的動物，則會採取相應的其它表達方式。音樂和詩歌這兩種不同的表達方式在孔

〔註1〕王世舜，王翠葉譯注：《尚書》，中華書局2012年版，第28頁。

〔註2〕〔清〕朱彬撰，沈文倬、水渭松校點：《禮記訓纂》，浙江大學出版社2010年版，第581頁。

〔註3〕〔宋〕段昌武撰：《毛詩集解》，見〔清〕紀昀、永瑤等：《景印文淵閣四庫全書》冊74，臺灣商務印書館2008年版，第430頁。

穎達看來，實際上並不存在本質的區別，不過「皆始末之異名耳」，所使用的名稱不同罷了。劉勰《文心雕龍·樂府》認為歌辭與音樂構成一種「表裏而相資」的關係：「詩為樂心，聲為樂體」，「樂辭曰詩，詩聲曰歌」。^{〔註4〕}鄭樵《通志》卷四十九《樂略·正聲序論》也認為，文學和音樂只不過是「主於人之聲」與「主於絲竹之音」的區別，二者之間並不是截然兩立，在形式上可以靈活通用：

凡律其辭則謂之詩，聲其詩則謂之歌，作詩未有不歌者也。詩者樂章也，或形之歌咏，或散之律呂，各隨所主。而命主於人之聲者，則有行有曲：散歌謂之行，入樂謂之曲。主於絲竹之音者，則有引有操，有吟有弄，各有調。以主之攝其音謂之調，總其調亦謂之曲。凡歌行，雖主人聲，其中調者皆可以被之絲竹。凡引操吟弄，雖主絲竹，其有辭者皆可以形之歌咏。蓋主於人者有聲必有辭，主於絲竹者取音而已，不必有辭。其有辭者通可歌也。^{〔註5〕}

正因為這種關係，學界有「音樂文學」的說法，朱謙之先生稱：「中國從古以來的詩，音樂的含有性是很大的，差不多中國文學的定義，就成了中國音樂的定義，因此中國的文學的特徵，就是所謂『音樂文學』。」在《中國音樂文學史》中，沒有脫離音樂的文學，包括「詩樂」、「楚聲」、「樂府」、「唐詩」、「宋詞」、「劇曲」，都被歸入「音樂文學」。^{〔註6〕}

音樂與文學在發展中進入了兩個不同的表現緯度。黑格爾稱「音樂是最情感的藝術」，因為在音樂裏，外在的客觀性消失了，「所引起的只不過是一種朦朧的同情共鳴，儘管一部音樂作品如果來自深心，滲透著豐富的靈魂和情感，可以在聽眾心理引起很深廣的反響」，「我們聽眾的情感可以很容易越出這種內容意蘊中不明確的（朦朧的）內心因素，把我們主體內心情況擺進去，達到一種物我同一狀態，從而對這種內容有較具體的觀感和較一般的觀念」。^{〔註7〕}這樣便能達到作品與欣賞者互不分離。而文學則因為是借助了語言，從而成為

〔註4〕〔南朝〕劉勰著，周振甫注：《文心雕龍注釋》，人民文學出版社1981年版，第65頁。

〔註5〕〔宋〕鄭樵撰：《通志·樂略·正聲序論》卷四十九，浙江古籍出版社2007年版，第626頁。

〔註6〕朱謙之著：《中國音樂文學史》，北京大學出版社1989年版。

〔註7〕〔德〕黑格爾著，朱光潛譯：《美學》（第三卷上），商務印書館1979年版，第342頁。

一種「思想的藝術」，它「比其它藝術具有遠為巨大的理性力量，更易達到深刻明確的思想高度，使人們能够由感受體驗迅速直接地趨向於認知、思考，便於對現實進行深入把握……感覺形式的愉悅因素退居次要的地位，思想內容的認識因素占著壓倒優勢。」〔註8〕以詩為代表，其不同在於：「在音樂裏，聲音是一直響下去的，流動不頂的，所以絕對需要拍子所帶來的固定性。語言却不需要這樣的固定點，因為語言本身在想內容上就可找到停頓點，語言並不完全等於外在的聲響，它的基本的藝術因素在於內在的思想和藝術。」〔註9〕可見，文學是建立在感性基礎上的更深入的理性思考，而音樂恰恰是融合了作品與欣賞主體的一種情感的藝術，雖然處於不同的表現緯度，但二者之間因各自獨立所具有的層次性却為文學借鑒音樂提供了前提與可能。

從審美過程而言，消解作品與欣賞者之間的分離並由感覺的體驗上昇到理性的把握必不可少。近年來文藝學研究出現審美轉向趨勢，進一步折射出人們日益增長的精神內需，由此，審美與精神消費問題、審美與文化產業問題成為文藝研究新的聚焦點，這無疑也會影響到中國古代文學相關問題的研究。然而，對文學研究進行縱向考察，古人對此也並非全無感知：理論探索角度，鄭樵認為：「詩在於聲不在於義，猶今都邑有新聲巷陌競歌之，豈為其辭義之美哉，直為其聲新耳。」〔註10〕指出追求理性之「義」從某種程度上已經被追求感性之「聲」的需求所替代；文學創作角度，正如劉大杰先生稱漢魏六朝文學演變時所指出的：「由漢代的倫理主義，變為魏晉的個人主義，再變為南朝時期的唯美主義了。」〔註11〕

漢魏六朝時期，禮樂對社會與個體的約束力減弱，分析其緣由，一方面是自秦以來的雅樂流佚仍在不斷繼續，「正聲淪亡，古樂之不可復矣」已成為無法挽回的事實，〔註12〕而新聲在社會中的普遍接受與流行，又使這種藝術

〔註8〕李澤厚著：《美學舊作集·略論藝術種類》，天津社會科學院出版社2002年版，第381頁。

〔註9〕〔德〕黑格爾著，朱光潛譯：《美學》（第三卷下），商務印書館1979年版，第75頁。

〔註10〕〔宋〕鄭樵撰：《通志·樂略·正聲序論》卷四十九，浙江古籍出版社2007年版，第626頁。

〔註11〕劉大杰撰，林東海導讀：《魏晉思想論》，上海古籍出版社1998年版，第134頁。

〔註12〕〔明〕胡震亨撰：《唐音癸簽》卷十五引吳棊語，見〔清〕紀昀、永瑤等：《景印文淵閣四庫全書》冊1482，臺灣商務印書館2008年版，第616頁。

形式當然地替代了雅樂的地位。另一方面則是由於人們欣賞音樂的精神需求發生了轉化，「排斥典正，崇長煩淫」已經成為音樂欣賞的普遍現實，〔註13〕由音樂欣賞而及個體如何對待生命、實現自身人格精神的獨立與自由，構成這一時代普遍的審美心態。

魏晉南北朝時期文學欣賞主體與文學創作主體彼此相合互動，與之相應，不但作家的創作方式與表達方式與音樂之間存在必然互動，對文學的審美視野與審美期待也必然和音樂有關。饒宗頤先生認為：「建安時代文學，特別趨向抒情文方面發展，不再視文章為載道工具。」「建安以後，文章浸失雅正之道，至晉宋而彌甚，轉向『悲』與『艷』方面發展，變本加厲。」〔註14〕將文學從載道工具的定位中釋放出來，從創作體現上偏向抒情，表現出理性的弱化與感性的回歸，在這一背景下，研究魏晉南北朝時期文學對音樂在創作實際和理論成果方面的接受，可以為文學的研究提供一個可嘗試的視角。

當代西方的接受美學緣於德國康斯坦茨學派的代表人物姚斯和伊瑟爾，其對讀者的關注改變了以往文學研究中作者、作品、讀者三者的關係。作為接受者，讀者不是被動地接受，而是能進行主動創造，對文本的接受過程就是對文本進行再創造的過程，也恰恰是文本真正得以實現的過程。所以，作為文學文本，並不是作者獨立進行創造的結果，而是作者的原創與讀者解讀過程中的闡釋性創造共同作用的結果。這樣，接受者不是單純被動的，而是積極能動的創造者。從這一角度言，接受過程無疑是從接受個體角度進行的審美發現，解讀也是建立在個體審美認知的基礎之上。

中國古代文藝理論不乏對接受者本身的重視，如《春秋左傳·昭公二十五年》所言的「審則宜類，以制六志」，「審行信令，禍福賞罰，以制死生」，〔註15〕《呂氏春秋·適音》所言的「以適聽適」、「樂有適」、「心有適」、「音有適」，〔註16〕《淮南子·泰族訓》所言「故先王之制法也，因民之所好，而為之節文者也。因其好色而制婚姻之禮，故男女有別；因其喜音而正《雅》、《頌》之聲，故風俗不流；因其寧家室、樂妻子，教之以順，故父子有親。因其喜朋友，而教之以悌，故長幼有序」，〔註17〕這些都是對接受者的關注，

〔註13〕〔梁〕沈約撰：《宋書·樂志一》卷十九，中華書局1974年版，第553頁。

〔註14〕饒宗頤著：《澄心論萃》，上海文藝出版社1996年版，第167、169頁。

〔註15〕楊伯峻編著：《春秋左傳注》，中華書局2009年版，第1458頁。

〔註16〕許維通撰，梁運華整理：《呂氏春秋集釋》，中華書局2009年版，第114頁。

〔註17〕陳廣忠譯注：《淮南子·泰族訓》，中華書局2012年版，第1180頁。

然而這裏的關注從目的、對象範圍等方面都落入了一種置接受者於被動客觀對象的境地。其主要目的在於達到統一與同化，實現治理目的；其考察對象的歸結點不在接受者本身，而更多的是讓主體的政治和思想觀念得到更好地實施與應用；其關注的對象也不在某一個體接受者如何從審美的觀點提出具有個性化色彩的觀念，而更多的是追求一種大一統的接受心理和大一統的接受方式；從整個關注的方式上，忽視了個體個性甚至個體本身的存在，而以和同為主要目的。由此言，這近似於「施授」而非「接受」。（註18）

魏晉南北朝時期，這種境況發生了轉化，雖然各個朝代對雅樂的修復做出了一定程度的努力，尤其西晉時期在禮樂建設方面甚至有短暫「回歸」傾向，但整個時代總體上對音樂藝術更多從娛樂與欣賞的角度看待，從而擺脫了禮樂的束縛，曹魏清商樂的興起和清商署的設立，正始音樂的自娛化傾向以及南朝民間新聲的大量接受，都是從個體欣賞的角度去選擇適合自身審美要求的必然結果。「音樂的基本任務不在於反映出客觀事物而在於反映出內在的自我，按照它的最深刻的主體性和觀念性的靈魂進行自運動的性質和方式。」所以，「通過音樂來打動的就是最深刻的主體內心生活。」（註19）這一時期的文學創作者兼修文學與音樂，一方面是文學創作當然的主體，其中的一部分還是音樂創作的主體，另一方面，他們也是音樂及其影響的接受者，在整個時代的藝術潮流中接受音樂並做出相應的改造。這就為考察這一時期文學與音樂的關係提供了線索和保障。

從接受角度研究文學對音樂接受的另一重要問題是期待視野，海德格爾稱之為「前結構」，也就是讀者在閱讀作品前，由其全部的生活經驗和審美構成的鑒賞趨向與心理定勢，從而潛在地支配著讀者的接受程度和接受方式。

「期待視野」在本論文中主要表現在：接受者內在審美尺度所形成的期待視野，從一定程度上制約著作家的創作並滲透入創作主體的精神領域，進而影響整個時代的文藝發展以及整個時代的文藝思潮。從文學接受音樂的期待而言，社會對音樂的接受狀況必然會影響並制約著文學對音樂的接受，從而構成對作家創作具有制約作用的「期待視野」，所以有必要論述社會對音樂的接

〔註18〕參見劉大先：《亞里士多德的施授美學思想》，《黔南民族師範學院學報》2003年第4期，第31～35頁。

〔註19〕〔德〕黑格爾著，朱光潛譯：《美學》（第三卷上冊），朱光潛譯，商務印書館1979年版，第332頁。

受狀況。《樂府詩集》卷六十一《雜曲歌辭》：「自晉遷江左，下逮隋唐，德澤浸微，風化不競。去聖逾遠，繁音日滋，艷曲興於南朝，胡音生於北俗。哀淫靡曼之辭疊作並起，流而忘反，以至凌夷。原其所由，蓋不能制雅樂以相變，大抵多溺於鄭衛，由是新聲熾而雅音廢矣。」由於雅樂的流失導致了新聲的繁榮，而新聲的繁榮又導致了音樂藝術自身發生了轉變，由此，音樂欣賞的視角和心態也隨之發生了巨變，足以變革社會的審美視野，這樣的時代性變革必然會對文學藝術產生一定影響。研究文學對音樂的接受，社會對音樂的接受便構成了一個「前結構」或「期待視野」。

音樂與文學不但作為藝術的不同表現形式具有同源關係，「人喜則斯陶，陶斯咏，咏斯猶，猶斯舞矣」（《禮記·檀弓》），在後來的發展中還存在不斷的影響和互動，朱載堉《樂律全書》指出文學和音樂在表現形式上的共性：「五音之出，皆本於喉，四者待喉而有聲，無喉焉四者無聲矣，無四者，喉能自為聲，宮者元聲之所出也，喉會於牙為商，喉會於舌為角，喉會於齒為徵，喉會於唇為羽，未有一字出而周流於五音者也。惟詩章能備五音。」劉濂直接把《詩經》稱為中國第一部「樂經」（《樂經元義》），都是充分注意到了音樂與文學的關係。

選擇魏晉南北朝作為研究，主要出於三方面的考慮：其一，這是音樂與文學本身回歸「情」「志」的時期，禮的約束力量的弱化使文藝的審美成為可能。其二，這是中國古代文學史上第一個文學的繁榮勝過了音樂的時期，此前，《墨子》有《非樂》，《周禮》有《大司樂》，《荀子》有《樂論》，《呂氏春秋》有《大樂》、《奢樂》、《適音》、《古樂》、《音初》，又有專門論及音樂的或為戰國或為西漢時期的《樂記》等等，而這一時期的音樂專論却很少，與之相對應的是文學專論在這時開始繁榮，這是文學開始逐步獨立的標誌之一，也是中國古代文藝進一步走向多元化的標誌之一。其三，在魏晉南北朝人的文學專論以及對前代經典的注釋、彙集中，都不乏論及音樂與注重其語言特點和緣情特色者，這說明文學在逐步走向獨立的過渡時期，正在逐步脫離音樂但又沒有完全獨立於音樂，正是一種表面上的游離與實質上的黏著狀態。

此處的研究只是音樂與文學關係研究的一個子項，嘗試從對音樂的接受與審美視角研究魏晉南北朝時期的文學及其審美心態。「魏晉南北朝文學對音樂的接受」與「魏晉南北朝音樂與文學的關係」不同：「關係」意在闡釋二者（音樂與文學）之間所存在的內在聯繫，是平行的、等位的研究，其中包括

音樂作為施動主體與文學的關係，也包括文學作為施動主體與音樂的關係，是更廣闊範圍上的研究母題；而此處是在承認二者具有相通性和內在聯繫的基礎上，盡可能地拋開文學作為施動主體對音樂的作用，單表文學在某一個特定時期對音樂的接受以及由這種接受所引發的二者之間的互動，其重點在考察音樂接受前提之下的文學變遷，從研究的範疇上，屬於子項的研究。魏晉南北朝時期文學中出現的「以悲為美」的文藝追求，「悟」、「通」、「清」、「遠」的文藝評價，陸機所倡「應」、「和」、「悲」、「艷」、「雅」的文藝標準，文氣說、文筆說、聲律論的提出，都是音樂影響下生成的結果。許璉認為沈約的駢文「自是六朝之俊」，其原因正是因為「曼聲柔調、顧盼有情」的音樂特點（《六朝文絮》），不但指出音樂對文學的影響，而且「曼聲」、「柔調」本身就是借用了音樂評介術語。今人余福智也認為駢文體現了「近乎美學黃金分割的和諧」，而且「符合這一比值的畫面使人看起來愉悅，符合這一比值的音響節奏也使人聽起來感到和諧」（註20）。

音樂與文學的關係，是一個十分複雜而又有意義的研究，其梳理與研究，遠非一本書一個專題就能窮盡。此處所論，也僅是研究之一隅而已。

〔註20〕余福智：《駢文興衰原因探》，《佛山市專學報》1986年第1期，第18、19頁。

第一章 魏晉之前的音樂與文學觀

音樂與文學各自從屬於文藝領域的不同體系，追其溯源，却共同承載著先民樸素的審美理想與世界觀，是人們祈望生活空間達到理想調諧狀態的具體媒介形式。雖然所承載的特殊「使命」使這兩種藝術形式之間以及各自內部都產生了不同程度的跌宕與失衡，這種因層級需要而產生的不平衡性，恰恰與藝術從起源就存在的樸素審美有一定共性，表明音樂與文學具有相通性。雖然文學尚不能與音樂在社會功用方面相提並論，但二者的相通却為彼此的借鑒儲備了潛在條件。

第一節 藝術起源視域下的音樂與文學

論及音樂與文學的關係，須論及藝術起源問題。有關藝術起源，古今中外理論又不盡相同。

在西方，關於藝術起源有諸多探討與嘗試：德謨克利特和亞里士多德有模仿說，認為模仿是人的本能，所有的文藝源自「模仿」；席勒、斯賓塞等人主張遊戲說，認為審美活動起源於人類的遊戲本能，或是由於人類有過剩的精力，或是人將這種過剩的精力運用到沒有實際效用、沒有功利目的的活動中，體現為一種自由的「遊戲」；克羅齊、科林伍德等人提出表現說，主張「直覺即表現」，只有表現情感的藝術才是「真正的藝術」，藝術就是源自藝術家的主觀想像和情感的表現；泰勒、弗雷澤等人主張巫術說，認為原始人眼裏的世界是神秘而令人敬畏的，萬物有靈，可以與人交感，於是人們便想用巫術和宗教以及藝術去控制神秘的自然界；阿爾都塞提出了多元決定的辯證法（結構的辯證法），認為藝術起源不是由一元決定而是由多元決定，任何文化

現象的產生，不是由一個簡單原因造成而是有多種多樣的複雜原因。基於此，希爾恩認為研究藝術這種綜合性現象的起源，必須採取社會學、人類學、心理學等多種學科結合的方法。

與西方相比，中國古代關於藝術起源的認知過程中鮮有明確系統的專門理論或言說，而是將對藝術源頭的認知融合在與之相關的各種論述與描寫中，折射出古樸而豐厚的文化底蘊，顯示出人們對自身、對世界萬物、對人與自然之間的錯綜複雜關係的古樸認知，以及由此而醞釀的審美觀念與生命精神。音樂和文學作為藝術的兩類重要形式，在中國古代藝術起源觀念的陳述中，屢屢論及。

在中國古代最受關注的，莫過於對藝術作為人心中之「志」表達需求的討論，因「解作詩所由」而形成的詩「言志」說最具代表性。「在心為志，發言為詩」。從樸素的心理認知出發，認為詩歌是存在於個體心中的「志」通過借助言語這種特殊的物質形式表達出來，也即內在的體驗得到外化，從而形成特定的藝術形式。心志釋放並不是刻意模擬或導向的結果，而是人內心情感的直接表露。音樂形式也同樣如此，孔穎達認為：「原夫樂之所起，法於人之性情，性情之生，斯乃自然而有，故嬰兒孩子則懷嬉戲扑躍之心，玄鶴倉鸞亦合歌舞節奏之應。」〔註1〕借助音樂這種藝術形式直接表露蘊藏在心中的情感是人自然而然的本性特徵之一，不需要經過任何矯飾與偽裝，不但成人有這種表達的需要，即便是未經過藝術薰陶的嬰兒也生來就有這種需要，只是因為生理和心理方面的原因所採取的表達方式和形式與成人不同而已；從更為廣泛的角度言，不僅人類有這樣的表達需要，連禽獸也有如此本能，因而「凡人之性，心和欲得則樂，樂斯動，動斯蹈，蹈斯蕩，蕩斯歌，歌斯舞，歌舞節則禽獸能跳矣」。〔註2〕正因表達自我的情感是人本身的一種自然需要，在形式上採用詩歌、音樂、舞蹈或其它的表現方式，在本質上其實並無區別。《禮記·樂記》：「詩言其志也，歌詠其聲也，舞動其容也，三者本於心，然後樂器從之。」〔註3〕詩、歌、舞三種藝術形式，雖然採用的外在表現途徑不同：或通過言的方式表志，或通過

〔註1〕〔漢〕毛亨傳、〔漢〕鄭玄箋，〔唐〕孔穎達疏，〔唐〕陸德明音義：《毛詩注疏》，見〔清〕紀昀、永瑤等：《景印文淵閣四庫全書》冊69，臺灣商務印書館2008年版，第48頁。

〔註2〕陳廣忠譯注：《淮南子·本經訓》，中華書局2012年版，第410頁。

〔註3〕〔清〕朱彬撰，沈文倬、水渭松校點：《禮記訓纂》，浙江大學出版社2010年版，第570頁。