

林慶彰 主編

中國學術思想研究 輯刊

花木蘭
文化出版社
出版

中國學術思想

研究輯刊

十七編

林慶彰主編

第4冊

《詩經》音律研究

李荀華著

花木蘭文化出版社

國家圖書館出版品預行編目資料

《詩經》音律研究／李苟華 著 — 初版 — 新北市：花木蘭文化出版社，2013〔民102〕

目 2+224 面；19×26 公分

（中國學術思想研究輯刊 十七編：第4冊）

ISBN：978-986-322-373-3（精裝）

1. 詩經 2. 研究考訂

030.8

102014625

ISBN-978-986-322-373-3



中國學術思想研究輯刊

十七編 第四冊

ISBN：978-986-322-373-3

《詩經》音律研究

作 者 李苟華

主 編 林慶彰

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

封面設計 劉開工作室

初 版 2013年9月

定 價 十七編 34冊（精裝）新台幣 60,000 元

版權所有・請勿翻印

《詩經》音律研究

李荀華 著

作者簡介

李荀華，浣石軒主人，廣東嘉應學院文學院教授。湘籍，不惑有年，肖牛，吃的是草，擠出的是奶，勤勤懇懇，任勞任怨。先後就學於湖南師範大學、武漢大學、中山大學文學院，雖師從名師，但頑石不開，所學不精。教書，三十寒暑，勉強；做詩，新舊兼之，糊塗；寫小說，讓人哭笑，騙人；搞《詩經》音律，二十度春秋，有點興趣、有點感悟、有點心得。靠它站在講臺上眉飛色舞；靠它評職晉升。做成了《詩經音律藝術》、《詩經音律的美學建構》、《詩經音律研究》三個小本本和一些所謂論文，見笑方家。二流大學，三流才識，知足。閑來垂釣碧溪上，愜意。

提 要

全書分本因論、形成論、構成論三大部分。本因論——詩樂舞三位一體的生存模式，探討了詩和樂的關係，從而論證了《詩》律對樂律的依存性。形成論——音律是詩歌本客體因素孕育的產物。包括《詩經》音律形成的本體因素以詩合樂、以樂正詩、辨樂分輯三個方面和四個客體因素周代音樂的繁榮為《詩經》音律以聲傳情提供了表現依據；賦、比、興等表現手法的利用於詩歌創作為《詩經》音律的建構提供了表現手段；中和審美原則的確立為《詩經》音律的審美走向提供了美學標準；《周易》隱詩的音律結構為《詩經》音律的產生提供了文學基礎。構成論——音律是建構詩歌諸元素整合的產物。從《詩經》言句構建特徵、重言組合特徵、平仄運用特徵、章句複選特徵、韻式處理特徵等級五個方面分析了《詩經》的音律模式和美學特點。



目

次

敘 言	1
第一章 本因論：詩、樂、舞三位一體的生存 模式	7
第一節 由藝術因素發生到藝術形式生成	7
一、歌詠所興 宜自生民	8
二、存在決定藝術的表現模式	9
第二節 詩、樂、舞關係發展的三個階段	12
一、樂、舞為主，歌詞為輔時期	12
二、詩、樂、舞並重時期	15
三、詩、樂、舞分化時期	21
第三節 詩、樂、舞合分的主要原因	24
一、詩歌、音樂、舞蹈內容表現的互補性	24
二、詩歌、音樂、舞蹈音律表現的同一性	25
三、詩歌、音樂、舞蹈形態表現的特殊性	26
第二章 形成論：音律是詩歌本客體因素孕育的 產物	29
第一節 《詩經》音律形成的本體因素	29
一、以詩合樂	30
二、以樂正詩	38
三、辨樂分輯	47
第二節 《詩經》音律形成的客體因素	54
一、樂情效應為《詩》律生成提供了表現 依據	54

二、比興產生爲《詩》律生成提供了表現手段	61
三、中和理想爲《詩》律生成提供了表現標準	77
四、周易隱詩爲《詩》律生成提供了表現基礎	86
第三章 構成論：音律是建構詩歌諸元素整合的產物	97
第一節 詩句中和音律	97
一、添加音節建構四言	99
二、省略音節建構四言	112
三、重複音節建構四言	118
第二節 重言綿延音律	128
一、重言疊字的生成特徵	129
二、《詩經》重言疊字的譜系	131
三、重言疊字的美感音理	156
四、《詩經》重言疊字的生存模式	159
第三節 輕重抑揚音律	161
一、漢語四聲產生之後的平仄輕重論	163
二、《詩經》四言平仄的組合模式	165
三、模式效應分析	168
第四節 詩章複還音律	172
一、初級文明的詩歌章法	173
二、章節複還的音律性質	174
三、章節複還的美學意義	177
四、《詩經》章節複還的基本格局	183
第五節 詩韻迴環音律	189
一、富韻格和它的音律效應	193
二、密韻格和它的音律效應	199
三、中韻格和它的音律效應	203
四、疏韻格和它的音律效應	205
五、易韻格和它的音律效應	207
主要參考文獻	217
浣石軒跋	223

敘言

中國是一個詩的國度，詩歌貫穿整個文學發展進化的歷史，它是中國藝術史上極為寶貴的財富。中華民族始初文學卓有成就的藝術形式就是詩歌，隨後楚國風騷、兩漢樂府、六朝古風、盛唐律體、大宋詩餘、元代散曲相繼相生，成為中國古代文學的主流，源遠流長、經久不衰，有「詩國」之譽。日本學者真田但馬認為：「在世界文學中，中國的詩歌，在品質上居最高地位，在數量上也名列第一。此事已夙為學者所公認。」〔註1〕

《詩經》時代是中國詩歌文學的第一次輝煌。《詩經》是現存最早、最完整的一部詩歌選集，它奠定了中國詩歌的基本格局，是後代詩人進行詩歌創作的藍本，也是後世學者研究的詩歌文學、《詩經》社會最可靠的資料。在先秦它稱之為《詩》，孔子說：「《詩》三百，一言以蔽之，曰：『思無邪』。」；「《詩》可以興，可以觀，可以群，可以怨。」〔註2〕墨子也說：「誦詩三百，弦詩三百，歌詩三百，舞詩三百。」〔註3〕是其證。最早稱其為《經》的是荀子，〔註4〕漢時置五經博士，「罷黜百家，獨尊儒術」，經學愈演愈盛，《詩》被尊為五經之首。其後，歷朝歷代治《詩》之風此起彼伏，《詩》學也成為顯學。

一

《詩經》學始於漢代，先秦時期對《詩經》的重視主要強調《詩》如何服務於社會，如何發揮其社會作用。《詩》學者（以孔子為首的儒家學者）認

〔註1〕 真田但馬，《中國詩史·譯序》，1943年，東京大學出版社。

〔註2〕 朱熹，《論語集注》，中華書局，1982年版。

〔註3〕 孫詒讓，《墨子閒詁》，中華書局，2001年版。

〔註4〕 王先謙，《荀子集解》，臺北：華正書局，1982年版。

爲，《詩》爲正始之音王道之基。所以有四大用途，一是作爲國子修身養性的讀本，二是作爲大夫賦詩言志的範本，三是作爲士民興觀群怨的工具，四是作爲祭祀神靈列祖聖典。到了漢代，爲了讓《詩經》更好地服務於儒學，對《詩經》訓詁、校勘、詮釋、疏解工作全面展開，《詩經》學初步確立。

縱觀兩千年的《詩經》研究，學者如雲，著作充棟，可謂星光閃爍，燦爛輝煌。但都停留在《詩經》的訓詁、《詩經》的語法、《詩經》的聲韻以及《詩經》的文化價值等方面。歷代學者對其疏了又疏，注了又注，生怕人讀不懂，而忽略了《詩經》在音律上的偉大創舉，長期以來對《詩經》音律格局的生成因素、音律格局的生存狀態及其美學意義缺少全面的研究。不過，自漢以降有關《詩經》章句注疏的著作、《詩經》文化探討的著作、和《詩經》語法研究的著作，以及歷代《詩經》音韻學著作，如明代陳第的《毛詩古音考》、清代顧炎武的《詩本音》、王夫之的《叶音辨》、王筠的《毛詩重言》和《毛詩雙聲疊韻說》、孔廣森的《詩歌類》、苗夔的《毛詩韻訂》、江有誥的《詩經韻讀》、錢坫的《詩音表》、丁以此的《毛詩正韻》、現當代林之棠的《詩經音釋》、姜亮夫的《詩騷聯綿字考》、王力的《詩經韻讀》等，爲《詩經》音律美學的研究提供了豐富的資料，是《詩經》音律美學研究的寶貴財富，本人正是在此基礎上對《詩經》音律藝術進行系統探索的。

二

關於「音律」一詞，《詞源》詮釋有三層含義。一是五音六律。《莊子·徐无鬼》：「鼓宮宮動，鼓角角動，音律同矣。」《後漢書·桓譚傳》：「因好音律，善鼓琴。」《注》：「宮、商、角、徵、羽謂之五聲。聲成文謂之音。律謂六律，黃鍾、太族、姑洗、蕤賓、夷則、無射。」二是謂詩文聲韻的規律，同「聲律」。《宋書·謝靈運傳論》：「正以音律調韻，取高前式。」唐封演《封氏聞見記·聲韻》：「永明中沈約文詞精拔，盛解音律，遂撰《四聲譜》。」三是指聲音。元王實甫《西廂記》一本三折：「那語句清，音律輕，小名兒不枉了喚做鶯鶯。」《詩經》音律藝術涉及到詩歌與音樂的關係、詩歌章法的特點、詩歌聲韻的規律，和詩歌聲韻的音質等問題，並且將這些問題與《詩經》時代人們的藝術審美取向、審美意識、審美原則和審美功利性結合起來，系統地分析了《詩經》音律的美學結構和審美效應，在傳統的《詩經》音律學基礎上建立了《詩經》音律美學，填補了《詩經》研究的空白，有助於對《詩

經》藝術價值的重新審定。

詩律源自樂律，這已經是不爭的事實。相傳堯舜時代已有音樂，樂律也初步形成。「我們對於音樂也和對於其他藝術一樣，可以分成材料和形式。音樂的材料就是聲音（tone），這些聲音所附麗的形式都為兩種不同的原則所規定——就是節奏和調和（rhythm and harmony）。」（註5）從藝術發生學上理解格氏理論，就是說自然和人類發出的聲音成爲了音樂材料，這些材料有序的重複推進就產生了節奏和調和，就產生了音樂，然後在流動的聲音間添加一些詞就產生了詩歌。兩者一體共存，相輔相善，延續了漫長的世紀，《尚書·堯典》的記載非常明確地說明了藝術的這種生存狀態。「帝曰：夔！命女典樂，教胥子，直而溫，寬而栗，剛而無虐，簡而無傲。詩言志，聲永言，律和聲，八音克諧，無相奪倫，神人以和。」（註6）隨著藝術的個性表現日趨明顯，詩歌和音樂的個性特徵也越來越突出，因此，詩和樂逐漸分流爲兩門獨立的藝術。不過，詩律已深深打上了樂律的烙印，也就是我們常說的詩歌具有音樂性。

《詩經》音律的生成奠定了漢民族詩歌的音律格局，確定了漢民族詩歌音律美學的基本走向，後代詩歌創作以《詩經》音律爲本法而發展創新。以雙音節爲主的語頓組合、平仄推進的句式要求、靈活自由的韻律模式、嚴整有法的章節建構、大量使用的特質語彙（雙聲、疊韻、重言）都對漢唐以來的詩歌創作產生了深遠的影響。如《詩經》中致力使用的重言詞音律美感就得到了歷朝歷代詩人的充分重視，且不說王維「漠漠」「陰陰」點石成金，（註7）李易安「冷冷清清淒淒慘慘戚戚」成爲千古絕唱，更妙在喬夢符的《越調·天淨沙·即事》（註8）全部以重言組建，卻不露雕琢，渾然天成。徐志摩《再別康橋》「輕輕的我走了，正如我輕輕地來，我輕輕地招手，作別西天的雲彩。」音律的神韻不全在「輕輕」二字嗎！且不說《詩經》音律爲後世詩人所法，其四言句式對整個漢語影響也是極大的。譬如現代漢語中的成語、俗語就是以四言爲主要生存模式。

〔註5〕 格羅塞，《藝術的起源》，商務印書館，1984年版，第215頁。

〔註6〕 孔穎達，《尚書正義》，上海古籍出版社，1996年版。

〔註7〕 翁方綱，《石洲詩話》，人民文學出版社，1981年版載：昔人李嘉祐「水田飛白鷺，夏木轉黃鸝」，右丞加「漠漠」「陰陰」字，精彩數倍。

〔註8〕 喬夢符，《越調·天淨沙·即事》：鶯鶯燕燕春春，花花柳柳真真。事事風風韻韻，嬌嬌嫩嫩，停停當當人人。

三

格羅塞認為：「音樂在文化的最低階段上顯見得跟舞蹈、詩歌結合得非常密切。沒有音樂伴奏的舞蹈，在原始部落間很少見，也和文明民族中一樣。『他們從來沒有歌而不舞的時候，也可以反轉過來說從來沒有舞而不歌的。』……常常由一種旋律傳出，或者竟可以說常常傳出一種旋律，因為辭句好像比旋律還要重要些，爲了旋律的緣故，往往把辭句改變或刪削的失去了原意。最後，敘事詩或至少敘事詩的一部分，也不單單是記述的，是用宣敘調歌唱出來的。舞蹈、詩歌和音樂就這樣形成一個自然的整體，只有人爲的方法能夠將它們分析開來。假如我們要確切地瞭解並估計這些原始藝術的各個情狀及其功能，我們必須始終記得，它們並非各自獨立，卻是極密切地有機結合著。」〔註9〕

音律是詩歌本客體因素孕育的產物。《詩經》音律生成的本體因素是從《詩經》全集 305 篇的來源、編輯的方式以及詩歌與音樂的關係等方面來討論。周統治者爲了觀民風而考得失於民間詔採的風詩和爲了滿足宮廷宴享、宗廟祭祀的需要文人詔創的雅詩、頌詩是《詩經》諸詩的兩大來源。其編輯方式和編輯程式是詩歌音律生成的關鍵，輯詩者首先根據語音語律的要求配之以樂，稱爲以詩合樂；畢竟曲音和語音、曲律和語律不能天然契合，所以，又根據曲音曲律的要求對詩歌章句結構、音節輕重等不合樂之處進行修正，稱之爲以樂正詩；最後，輯詩者又根據詩樂雅俗不同、作用不同、使用對象不同分爲風、雅、頌三輯，稱之爲辨樂分輯。

任何事物的形成除了其本體因素外，還必須具備一定的客觀條件，《詩經》音律的形成亦不例外。作爲兩千多年前中國文學史上第一部體系完整、內容豐富、藝術價值相當高的詩集，它的音律格局生成決不是偶然的，探其原因主要有四個方面。周代音樂的繁榮爲《詩經》音律以聲傳情提供了表現依據；賦、比、興等表現手法的利用於詩歌創作為《詩經》音律的建構提供了表現手段；「中和」審美原則〔註10〕的確立爲《詩經》音律的審美走向提供了美學標準；《周易》隱詩的音律結構爲《詩經》音律的產生提供了文學基礎。正因爲具備了這樣的文化氛圍和生成土壤，才產生《詩經》這部流芳千古的優秀作品，奠定了中國詩歌音律美學的基本體系。

〔註9〕 格羅塞，《藝術的起源》，商務印書館，1984年版。

〔註10〕 袁濟喜，《中國古典審美理想》，人民出版社，1989年版。

音律是建構詩歌諸元素整合的產物。**首先是言句**。詩歌言句的發展是隨著語言的發展和人類審美認識的提高而發展的。在語言落後、審美水準低下的遠古時期，詩歌多為拙樸的兩言詩，春秋之紀則發展到四言時代，《詩經》是上古最為成熟的四言詩集。西周之世中和的美學思想深入人心，凡事遵循中庸之道，追求一種不偏不倚的中和美。在語言上，一般認為四字言句音律古樸自然、音質舒促相得，與人的生理功能節奏一致，具有不長不短、不驕不怠之美，因此，在《詩經》言句的建構上，戮力以四言作為詩篇的基本單位。常用的方法有三種：添加音節、省略音節、重複音節。^{〔註 11〕}而且，這些特殊方法組合的四言詩句，產生了言句特殊的音律效應和強烈震撼的音律美感。

其次是重言。重言因為由兩個結構相同、讀音相同的單字重疊組合而成，故又稱之為「疊」字或「疊音詞」或「疊詞」。自劉勰《文心雕龍·聲律》開始注意《詩經》中的重言疊字以來，許多學者都對這種特殊的詞類進行了深入的探討，但不外乎重言重疊後的詞義變化和對物象的特殊描寫效果以及重言在《詩經》諸詩中的使用次數、生存狀態、語音譜系等內容。在前人研究的基礎上，作者在本書第三章第二節《重言綿延音律》中對重言產生的語言背景和重言生成後的表現特徵——衍生性、變異性、穩定性，以及重言為什麼具有特殊音律美的音理——母音輔音的對立統一、聲母韻母的迴環統一進行了試探性分析，同時還例釋了杜其容《詩經》重言詞 A 譜，指明了《詩經》中重言詞的生存模式。

其三是平仄。在語音學上，現代漢語有陰平、陽平、上聲、去聲四聲調，中古漢語有平、上、去、入四聲調，上古漢語聲調就更複雜了。因缺乏確鑿可信的論證資料，對上古漢語聲調的擬定一般以中古四聲為基礎，佐以現存地域方言求之，自然帶有很強的假定性。所以本書第三章第三節《輕重抑揚音律》對《詩經》言字平仄聲調的分析，乾脆以現代漢語之讀音確定之。不同聲調有不同的輕重，不同的輕重有不同的音質，不同的音質有不同的表情效果。而輕重區別、表現區別尤為明顯的就是中古詩律學上把平上去入類分的平、仄兩聲。平聲輕、仄聲重，輕重相隨則謂之和，在語音輕重律上，「和」就是一種輕重有機融合之美。《詩經》四言不似後世的律詩，平仄有定格，輕重有定體，而是隨意組合，自由天成的，四言句具有十六種平仄自然融合的

〔註 11〕 楊合鳴，《詩經句法研究》，武漢大學出版社，2000 年版。

模式，而且每一種模式都具有不同音律效應。

其四是重章複遞。《詩經》305篇原來都是入樂的歌詞，所以，現傳的詩篇保留了許多歌詞的性質，最爲典型的是重章複遞。在重章構成的詩歌中，各章相對應的詩句不僅字數相若，句法相同，而且用字也極少變化。所以，便於記憶、利於傳唱，促使了《詩經》在周代社會的流行普及，這和今天許多先秦古籍中《詩經》保存最爲完整不無關係。重章複遞一詠三歎，抒情效果強烈，造成迴環跌宕的音律氣勢，增強了詩歌的藝術感染力。本書第三章第四節《詩章複遞音律》探討了重章複遞產生的文化背景和它的美學意義——章句的複遞美、旋律的主建美、情感的遞增美，以及重章複遞的音律性質——重複性、歌詞性、律效性，最後又討論了重章複遞在《詩經》諸詩中的表現狀態。

其五是韻律。韻，是詩歌區別於其他文學體裁的重要標誌，對始初詩歌的確定和上古文學體裁的歸類都以此作爲依據，所以學界論證了人類最早的文學形式是詩歌，漢民族第一部詩歌集是《詩經》。《詩經》韻式靈活自由，不拘一格，陳第說：「毛詩之韻，不可一律齊也。蓋觸物以摠摠，本情以敷辭。從容音節之中，宛轉宮商之外，如清漢浮雲，隨風聚散；蒙山流水，依坎推移。斯其所以妙也。……毛詩之韻，動於天機，不費雕刻，難與後世同日而論矣。」〔註12〕不同的韻式有不同的存在狀態，不同的存在狀態有不同的韻律效應。本書第三章第五節《詩韻迴環音律》從詩歌其所以有韻律迴環的哲學基礎出發，分析了《詩經》五種主要韻式——富韻式、密韻式、中韻式、疏韻式、易韻式的存在狀態和韻律效應所揭示的美學意義。

〔註12〕陳第，《毛詩古音考》，廣文書局，1966年版。

第一章 本因論：詩、樂、舞三位一體的生存模式

音樂在文化的最低階段上顯見得跟舞蹈、詩歌結合得非常密切。沒有音樂伴奏的舞蹈，在原始部落間很少見，也和文明民族中一樣。「他們從來沒有歌而不舞的時候，也可以反轉過來說從來沒有舞而不歌的。」……常常由一種旋律傳出，或者竟可以說常常傳出一種旋律，因為辭句好像比旋律還要重要些，為了旋律的緣故，往往把辭句改變或刪削得失去了原意。最後，敘事詩或至少敘事詩的一部分，也不單單是記述的，是用宣敘調歌唱出來的。舞蹈、詩歌和音樂就這樣形成一個自然的整體，只有人為的方法能夠將它們分析開來。假如我們要確切地瞭解並估計這些原始藝術的各個情狀及其功能，我們必須始終記得，它們並非各自獨立，卻是極密切地有機結合著。

——格塞羅

詩、樂、舞是三門古老的藝術，在人類的進化過程中，求生的欲望、求生的本能，促進了生產力的發展，也導致了藝術的產生。人們在勞動的過程中，無意識地融合了詩、樂、舞三大藝術，這是人類文明上最早的、自覺的藝術文化的交輸互受；三者相輔相成、相互完善，在共同的生命節奏裏，又完成了各自的美學建構，於是，三者由合而分，產生了人類藝術史上三位連襟而又各自獨立的三大藝術形態。

第一節 由藝術因素發生到藝術形式生成

自古以來，關於藝術發生問題，有所謂摹仿說〔註1〕、巫術說〔註2〕、理

〔註1〕亞里士多德，《詩學》，商務印書館，1984年版。

念說〔註3〕、表現說〔註4〕、遊戲說〔註5〕、直覺說〔註6〕、潛意識說〔註7〕等，從不同的視角揭示了藝術發生的某些客觀因素或某些主觀因素。唯物主義認為自然界創造、孕育、啓發的潛能是一切藝術的起點，人類爲了生存而圍繞自然界的一切活動是藝術起源的潛動機，藝術的最早形態詩歌、音樂、舞蹈就是在勞動中產生的。

一、歌詠所興 宜自生民

人類學的研究證明，人類的祖先是類人猿，這種動物生理機能與結構功能的充分發揮，保證了人類的自我生存、自我進化。於是，有了人、有了人類社會、有了人類的一切社會活動，簡言之即勞動創造了人類。有了脫離了野蠻和動物性的人、有了人的欲望和追求，各種藝術形態也隨之萌發了。正如恩格斯所言「祇是由於勞動，由於和日新月異的動作相適應，由於這樣所引起的肌肉、韌帶以及在更長時間內引起的骨骼的特別發展遺傳下來，而且由於這些遺傳下來的靈巧性以愈來愈新的方式動用新的愈來愈複雜的動作，人的動作才達到這樣高度的完善，在這個基礎上才能彷彿憑著魔力似地產生了拉斐爾的繪畫、托爾瓦德森的雕刻以及帕爾尼尼的音樂。」〔註8〕其次，從藝術表現的內容來看，原始的勞動生活是原始藝術表現的主要對象。如西班牙阿爾泰咪拉的史前藝術洞穴、法國維拉爾史前岩洞藝術〔註9〕、我國新疆霍城額敏的史前石壁藝術〔註10〕等，大都是記錄史前初民的狩獵生活。至於世界各民族的詩歌，在它的發生階段表現的唯一內容就是勞動，始初詩歌的最早形式「勞動號子」足以說明這一點，較爲成熟的原始詩歌就是在「勞動號子」的基礎上形成的。〔註11〕古希臘有首原始勞動詩歌就只用五個字來反映

〔註2〕 愛德華·泰勒，《原始文化》，上海文藝出版社，1992年版。

〔註3〕 黑格爾，《美學》《詩學》，商務印書館，1984年版。

〔註4〕 維隆，《美學》，〔法〕Eugene Vervon 出版社，1879年版。

〔註5〕 康得，《純粹理性批判》，鄧曉芒譯，人民出版社，2004年版。

〔註6〕 克羅齊，《美學論稿》，中國社科出版社，2002年版。

〔註7〕 弗羅依德，《精神分析引論》，商務印書館，1997年版。

〔註8〕 恩格斯，《勞動在從猿到人轉變過程中的作用》，《馬克斯恩格斯選集》，第三卷，人民出版社，1994年版，第509~510頁。

〔註9〕 參見格塞羅，《藝術的起源》，商務印書館，1984年版。

〔註10〕 參見中央美術學院美術系，《中國美術簡史》，高等教育出版社，1990年版。

〔註11〕 參見後文詳細引述。

整個勞動過程的，「轉、磨子、轉！」〔註12〕又如《吳越春秋》所載的《彈歌》「斷竹，續竹，飛土，逐穴」，相傳是黃帝時代的歌謠，固然沒有根據，但從它的內容和形式上看，無疑的這是一首比較原始的獵歌。它樸素地記載了初民狩獵的全部過程，反映了漁獵時代的社會生活。其三，勞動創造了藝術表現形式。始初的詩歌、音樂、舞蹈就是在人類勞動實踐中無意識的呼（舉重勸力，有辭）、唱（統一協調，有曲）、動（完成勞動，有形）過程中不自覺發生的，也就是說生民的勞動提供了藝術表現形式。如下所列舉的材料足以說明之。

歌詠之所興，宜自生民始也。〔註13〕

在原始部落裏，每種勞動都有自己的歌，歌的拍子總是十分精確地適應與各種勞動所特有的生產動作的節奏。……划槳人配合著槳的運動歌唱，挑夫一面走，一面唱，主婦一面舂米一面唱。〔註14〕

勞動中身體動作如果做得有節奏，就會有效而且最不宜發生疲勞，……並且，人們在集體用手勞動時，須有節奏地配合他們的動作，以便發出哼哈哎喲的聲音，原始人在這些聲音上附上一些別的字，結果就有了詩歌。〔註15〕

這些詩歌，尤其是這些歌的助音（accompaniment）所代表者非它，乃是與工作不可解地聯繫著的那些天然聲音的混合。所以，野蠻人在工作是強調第一次嘗試，並不是他根據了做詩的一定規律而把他們想到的句子集合起來，以便把他們的思想表現得更為美麗，最為顯而易見，而是把半野蠻的聲音排列為一定次序，一工作進程完成之，以期得到一種愉快感，他利用構成語言的天賦的單純聲音作為勞動的原始資料，歌曲就產生了。〔註16〕

二、存在決定藝術的表現模式

勞動中生成的詩、樂、舞藝術基因，在功利上具有實用性。它表現為對一定生產勞動具有某種實際的價值，它能夠提高大腦皮質的興奮機能，鼓舞

〔註12〕 湯姆森，《論詩歌源流》，作家出版社，1995年版，第24頁。

〔註13〕 沈約，《宋書·謝靈運傳》。

〔註14〕 普列漢諾夫，《論藝術》，三聯書店，1973年版，第36頁。

〔註15〕 哈拉普，《藝術的社會根源》，商務印書館，1984年版，第108頁。

〔註16〕 畢海爾，《詩歌及音樂的起源》，《小說月報》，第二十二卷，第八期。

勞動的目的。至今流傳在江南的打夯歌、拉纖歌、擡轎歌、拉網歌等就是這種始初藝術的延續和承繼，祇是藝術性、藝術感染力、藝術表現力可能相對強一些而已。

勞動中生成的詩、樂、舞藝術基因在表現上具有直接性，也可以說即興性。它緣事而發，即景生成，直截了當，明確易懂，既不隱晦曲折，也不含蓄深邃，渾然天成，樸素純真。勞動中半野蠻聲音的組合，以及在這種聲音統一下的勞動動作，雖然節奏整齊，但始終無變化，還沒有構成一定的藝術形式，沒有表現出一定的思想內容，沒有產生完整的審美實體，充其量不過是藝術的胚芽罷了。勞動中生成的詩、樂、舞藝術基因節奏上具有規律性，勞動節奏賦予「藝術」節奏的顯著特點就是律動性。所謂「律動性」就是節奏有規則、有節律的運動特徵，它是由人的體能和勞動的實際需求決定其速度的，表現為節進律和寬長律兩大類型。（註 17）前者效果強烈，節奏鮮明，規則整齊，由重音、重複音構成的律動單位長度適中，表現出強健有力、激昂奮發的勞動氣氛。後者律動單位比較寬長，節奏比較緩慢、自由，旋律起伏較大，大都萌生於比較穩重、強度雖大但間歇較長的勞動過程。勞動中生成的詩、樂、舞藝術基因在材料上具有重複性。由於受到勞動內容、勞動條件、勞動形式的制約，藝術材料有規則的重複使用，成為詩、樂、舞生成因素的突出特徵。因為在生產力水準低下的始初社會，人類的肢體活動是以勞動的結果為目的，伐樹以把樹放倒為目的，打獵以獲得獵物為目的。號子簡單重複，明白直接，能夠迅速傳遞資訊、溝通情感、快捷領悟勞動含意，以鼓舞人心，振作士氣，共同勞動。整個號子實施過程，它以達到勞動目的為旨歸，不以藝術生成為目的（藝術生成的無目的性到符合目的性，是在人類逐漸進化的過程中認識的）。在勞動中生成的詩、樂、舞藝術基因在內容上具有可生性，勞動號子簡單直接、實用性強，加上缺少程式性，穩定性較差，所以吸收能力相當強，這就是再生的優越條件。對原始的勞動號子添聲加字，對原始的勞動動作誇張變形，才使藝術在實用性的基礎上具有了表現性。當然這二者是相互依存的，表現性如果脫離了實用性就無法形成直接強烈的表現特徵和勞動氣質，而實用性脫離了表現性，呼聲就不可能上升為一種藝術形式。在勞動中生成的詩、樂、舞藝術基因在形式上具有同體性，普列漢諾夫在《沒有地址的信》中說「在其（詩、樂、舞）發展的最初階段，勞動、

（註 17）江明惇，《漢族民歌概論》，上海文藝出版社，1982 年版。