

古琴与诗词

——中国传统音乐文化中一对『组合』的研究

◎ 刘白维 著



吉林大学出版社

古琴与诗词

——中国传统音乐文化中一对『组合』的研究

◎ 刘白维 著

图书在版编目 (CIP) 数据

古琴与诗词: 中国传统音乐文化中一对“组合”的研究 / 刘白维著. — 长春: 吉林大学出版社, 2017.9
ISBN 978-7-5692-1294-5

I. ①古… II. ①刘… III. ①古琴—文化研究—中国
②古典诗歌—诗词研究—中国 IV. ①I227 ②I207.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2017) 第 285799 号

书 名: 古琴与诗词——中国传统音乐文化中一对“组合”的研究
GUQIN YU SHICI——ZHONGGUO CHUANTONG
YINYUE WENHUA ZHONG YI DUI “ZUHE” DE
YANJIU

作 者: 刘白维 著
策划编辑: 邵宇彤
责任编辑: 邵宇彤
责任校对: 韩蓉晖
装帧设计: 优盛文化
出版发行: 吉林大学出版社
社 址: 长春市朝阳区明德路 501 号
邮政编码: 130021
发行电话: 0431-89580028/29/21
网 址: <http://www.jlup.com.cn>
电子邮箱: jdcbs@jlu.edu.cn
印 刷: 北京一鑫印务有限责任公司
开 本: 787 × 1092 1/16
印 张: 16
字 数: 270 千字
版 次: 2017 年 9 月第 1 版
印 次: 2017 年 9 月第 1 次
书 号: ISBN 978-7-5692-1294-5
定 价: 56.00 元

前言

在我国传统音乐的宝库中有一支瑰丽的奇葩，它超脱于民间歌谣的质朴和琐碎，又没有庙堂之歌缥缈而富丽的赞颂之声，而仅仅是文人阶层感受世事百态的心绪表达——它就是中国的文人音乐。从《诗经》《楚辞》到《乐府诗集》，再到唐诗、宋词和元曲，在大多数人的生命经历中它们只是课文、试题答案与颇有些拗口的古典文学作品，与生活的契合度不高，可在它们产生的年代，这些文学作品最原本的形态都是配乐演唱的“歌词”，可以与现代一些优秀流行歌曲的歌词等同理解。这些古代“歌词”的曲谱和曲调大都已失散不存，但留存在这些作品中的音乐与语言的关系，却仍然吸引着后人对传统音乐着迷不已，从其间“窥探”作者心意、翻阅古籍并以五声音阶重新谱曲的古代琴歌，大概也能感受文人音乐的美妙。

自古文人素爱抚琴、作诗，琴曲显现出的古琴与诗词的关系是与文人心境相关联的。琴有“士无故不撤琴瑟”和“左琴右书”之说，位列中国传统文化四艺“琴棋书画”之首，被视为高雅的代表，亦为文人吟唱时的伴奏乐器，自古以来就是文人必备的知识和必修的科目。对于古琴，相传有“伏羲造琴”“神农制琴”等说法，当然最早的记载见于古代的诗词歌赋。古琴的形象频繁出现在文人的创作中，同时，文人琴的迅速发展，使得古琴与文人，以及文人创作的古诗词产生密切的关系。琴与文学的必然结合，承载着中国几千年的传统文化与音乐的传播，有着独特的魅力和价值。本专著即在此，考察古琴与古诗词之间的关系，分别以九章的内容阐述中国传统音乐中古琴与古诗词的关系，得以对琴曲和文人音乐有更深刻的认识。

第一章探讨中国传统音乐与语言的关系，分别从其起源切入，论述两者的“调”之共生关系，再从音乐的“语言化”和语言的“音乐化”现象中，总结音乐与语言的似性、共性和熔融美。第二章重点探讨中国传统音乐文化中

的古琴音乐，结合传统音乐审美追求，分析古琴音乐深厚的人文性和艺术美。在古琴与诗词的表现意境中，大部分的内容都是人与山水自然的统一、人与宇宙天地的统一，这种注重天、地、人万物的联系，追求宇宙的有机统一、生命共振，是古琴与古诗词结合所深藏的内蕴，也是传统哲学观在不同文人心里投射下的影响，表现在古琴音乐中的思想成为本专著第三章、第四章和第五章的内容。古琴艺术的不断发展和文学的日益兴盛，涌现出了很多咏琴、弹琴、听琴等描述古琴的琴诗，诗词无法将古琴音乐再现的部分，通过语言的转换都变得“可观”——诗词语言将古琴的声音和节奏等进行感性化、形象化和幻化处理。由此，琴与古诗词形成了语言转换的关系。基于此，在这些琴诗中梳理总结出描述古琴琴器、琴曲、琴艺三大类，在本专著的第六章中展示。文人斫琴，并伴随琴曲吟诵诗词，便产生琴歌。琴歌成琴曲与诗词结合的艺术结晶，以诗、乐、舞三位一体的方式呈现，在声音韵律上与口头语言和身体语言相和谐。在产生的诸多琴歌中，归纳出文人对于古琴与诗词的结合有三种方式，即辞曲同步、倚曲作诗、以辞和曲，详细呈现在第七章内容中。然后进入到本专著的重要章节——第八章，让笔者带领各位读者去领略不同阶段传统音乐中的琴曲与诗词文化。在不同的时代，文学与音乐学乃至琴学、史学都是相得益彰、相辅相成的，不同社会环境下文人的才情相异，文学与音乐创作自然不同，可其中包含的感情是古今你我都可以感受到的，笔者分析讲解给你听，然后还把这些文人音乐作品生成二维码分享出来，让读者在阅读过程中有更直观、立体的感受，从而可以更准确地把握古琴艺术与诗歌艺术的发展。最后，以古琴与古诗词和谐转化关系的意蕴与启示结束本专著的讨论，希望可以为我国传统音乐与文化的传承与再研究尽到绵薄之力。

对于书中存在的缺点和不足，敬请各位专家学者和读者朋友批评指教，笔者将不胜感激。

刘白维

2017年6月

序

不知从何时起，白维与我就成了促膝式交谈的朋友。父女之间聊闲天，当然也聊文化，这个话题有永恒魅力。

她从小就喜欢《红楼梦》，尤钟林黛玉，大约是林的诗词作得好。她也喜作，偶见地方报刊。她在京中学报发表的第一篇论文，便是《红楼梦》的题目，算是做研究的起步吧。我有些担心，不想她日后走上钱钟书《围城》中那位留法女博士的生涯，戴副眼镜，刻板严正的样貌。

事实证明她完全不是，我未免多虑了。唱歌、弹琴、跳舞成了她的职业，一身的艺术气隔三岔五从外地赶回。她幼时即能识字，五岁能口占，且迅速出之，印象深的有：路边一棵树，树上一根藤，藤上结个瓜，一到晚上就开花。她吟的是路灯，打油味十足，也属她的创作吧。不过童稚的口吻中，确也有了一些提炼与概括的意思。这或许也就成了日后她当教师写论文的发端。

这本书也就这样出来了，洋洋二十万字，写古琴与诗词。

孔夫子说，世上事“兴于诗，立于礼，成于乐”。没想她把孔夫子的话捉来做了研究指南。音乐与诗词交集，自然也是她蓄积已久的志趣学养的结果。古琴我知之不多，诗词我知之不少。她能说出些什么，固予我一些期待，亦令我增一份新奇。古人说，孺子可教也。这句话，当年我曾用在她身上；今天，则可以用在她的学生一辈身上了。这本书，当然也就是教养莘莘学子的一家之言了。岂不幸甚！是以此书行世，不唯是些小文事，更是推出一块人才吸氧的青翠山林了。

记她小时，练过体操。场中兔子跳，扑腾不已，累得苍白泪奔，她犹能坚持跳完全程。是她妈妈心疼，遂罢此事，但已见她的刻苦坚忍。那年她随母到北方来看读研的我，兖州送别，那渐浓的暮色刻骨铭心：我把她高举塞进车窗内，脱离父母的她瞬间惊哭。因为我在车外，而母亲则一时不能登车。长鸣

欲驰的火车，拥挤喧嚣的人群，还有给她苹果吃的那张陌生人的笑脸，令我难忘。那年正好是她开始吟诗的年龄。后来回想，她的历练或许从那时就开始了，包括她的求学拜师赴考，十六七岁的小姑娘，独自南北奔波闯荡四方。这种历练一直延续到现在，直到这本书的完成。

人生如读书，须一本本读去；又如走路，亦须一步步走去，没有半点空白。研究也是如此，无非汗水辛劳，不吝而已！白维勉之，亦铭之矣！

刘 密

二〇一七年六月

宜 春



目录

■ 第一章	中国传统音乐与语言	/ 1
第一节	“调”之共生关系	/ 1
第二节	音乐的“语言化”与语言的“音乐化”	/ 19
第三节	音乐与语言的似性、共性与熔融	/ 22
■ 第二章	中国传统音乐文化中的古琴音乐	/ 24
第一节	古琴音乐的源头——古琴文化	/ 24
第二节	古琴音乐深厚的人文性	/ 31
第三节	古琴音乐的丰富性	/ 33
第四节	古琴音乐高度的艺术化	/ 36
第五节	中国传统音乐审美追求在古琴音乐艺术中的体现	/ 42
■ 第三章	传统哲学观对古琴音乐思想的影响	/ 49
第一节	儒家思想与古琴音乐	/ 49
第二节	道家哲学思想与古琴音乐	/ 57
第三节	佛家思想与古琴音乐	/ 60
■ 第四章	中国文人音乐与文学的关系	/ 63
第一节	文人音乐及其审美特征	/ 63
第二节	文人音乐与诗词的关系	/ 71
第三节	音乐与文学在表情达意上的本质关系	/ 74
■ 第五章	探析古琴与古诗词中的文人境界	/ 77
第一节	仁德中和的音乐审美观	/ 77

第二节 虚静自然的心灵表现 / 80

第三节 顿悟澄澈的意境追求 / 83

■ 第六章 文人作品“琴诗”题材中的语言转化关系 / 86

第一节 描摹琴器 / 86

第二节 咏记琴曲 / 90

第三节 畅叙琴艺 / 93

■ 第七章 “琴歌”中古琴与古诗词的韵律配合关系 / 97

第一节 诗、乐、舞三位一体的琴歌艺术本质 / 97

第二节 古琴与古诗的配合互动方式 / 105

第三节 琴歌演奏中古琴与古诗词的韵律互动 / 109

■ 第八章 不同阶段传统音乐中的琴曲与诗词文化 / 113

第一节 春秋时期传统音乐文化 / 113

第二节 《乐府诗集》中的两汉琴歌 / 123

第三节 魏晋文人主动投身于琴歌创作的结果 / 137

第四节 隋唐琴歌发展盛况 / 150

第五节 两宋琴歌新创与整理 / 174

第六节 元杂剧与散曲中对琴歌的记述 / 194

第七节 明清琴歌认知与《红楼梦》音乐描写的审美意蕴 / 213

■ 第九章 古琴与古诗词和谐转化关系的意蕴及启示 / 226

第一节 天、地、人合一 / 226

第二节 当代琴诗互化的价值体现 / 230

■ 附录 / 233

附录一：近现代古琴名家简介 / 233

附录二：《乐记》 / 236

■ 参考文献 / 243

第一章 中国传统音乐与语言

伴随着原始先民祭祀膜拜、狩猎采集、耕种捕捞等活动，粗犷质朴的声音在古老的华夏大地上响起了，由此，中国艺术史便揭开了五音汇聚、异彩缤纷的史页。在数千年的发展演进过程中，中国音乐在汉语特有的魅力下，始终绽放着自由的精神之花，迸发着真切的激情呐喊，并以她博大的胸襟，敞开的胸怀，吸纳、交流、融会、锤炼着地方音乐文化的精髓，构筑起灿烂辉煌的中华乐章。

中国传统音乐，常被称为是一部无声的音乐史。大量的古代乐器，唯有古琴有专有的乐谱；浩瀚的音乐遗产，也只有极个别的乐曲有幸得到偶然的机会，留下了能被今人解译的乐谱。由于没有乐谱这个载体，绝大部分的古代传统音乐和它的绝妙旋律都已被湮没在历史的长河中。虽然今天已无法直接掌握它们的曲调和风格，但大量文献史料及艺术作品反映了当时人们的音乐及语言状态，通过文人遗留的大量描绘音乐的诗作与韵文，可以大致了解中国传统音乐的面貌，并探寻中国传统音乐与语言的关系。

第一节 “调”之共生关系

语言用语调来表情达意，音乐同样是用音调来畅叙幽情，二者皆用“调”来表现人的内心状态，抒发人的情感意蕴。说到二者的“同根生”关系，使人不禁联想到宇宙万物的相生。无调之音无任何表情意义，无调之语同样也无法表示清楚任何语义，二者渊源之“根”就在于“调”。

一、汉语的起源

汉语的起源问题是人类语言起源问题的一个重要组成部分。一般说来，

关于语言起源的问题，可以从两个方面进行研究：一是语言起源的条件，即语言作为人类的交际工具是在什么条件下、在什么时候产生的；二是语言起源的过程，也就是某种具体语言是如何产生的。以下就从这两方面介绍汉语的起源，探寻“调”的根源。

（一）汉语起源的条件

研究表明，语言起源的条件主要有三个，一是人类的思维能力必须进化到能够对客观事物进行分类和概括，并具有一定的记忆和想象的能力，以及判断和推理的能力；二是人类的发育器官必须进化到能发出多种类型的清晰的声音；三是人类社会必须发展到迫切需要语言产生的“彼此间有什么非说不可的地步”。

人类的祖先在改造世界的劳动中逐渐进化，语言产生的条件也就逐渐具备了。至于人类语言产生的具体时间，有关的专家、学者根据人类的化石推测，当人类的祖先从手巧的人、直立的人进化为智人时（约距今30万到10万年），语言就开始产生了。尽管世界上的语言有几千种，不同地区、不同民族的语言产生的时间会有出入，但产生的条件都是相同的，汉语也同样是在具备了这三个条件的情况下产生的。

（二）汉语产生的过程

以往人们在探讨语言起源的过程时，容易犯两种错误：一是认为既然语言是人类的交际工具，而人是由古猿演变成的，那么语言也一定来源于语言产生前古猿所使用的某种交际信号，由这种交际信号演变而成了语言。在这种思想的指导下，产生了关于语言起源的感叹说、手势说、劳动呼声说等，但这些学说都被人们否定了，因为感叹说只能说明语言中的感叹词的来源，不能说明其他词的来源；手势说只能说明在语言产生前人类的祖先可能使用过手势进行交流，但手势语不是通过发音器官发出的，本身不会演变成有声语言；而劳动呼声说与感叹说差别不大，也只能说明语言中的感叹词的来源。

后来又产生了“进化说”，如美国学者尼森在1931年根据自己的研究成果，提出猴子有五种叫声，人类语言正是由这五种表示喜怒哀乐的叫声演变和进化来的。英国动物学家珍妮·古多尔也进行过类似的研究，指出人类近亲黑猩猩可以通过声音表达恐惧、愤怒、兴奋、警告、威胁等情感，有了有声的情感语言。其实，进化说与感叹说实质上是相同的，也只能说明语言中的感叹词来源于古猿的本能的叫声，不能说明其他词的来源。与手势说相比，感叹说、劳动呼声说和进化说有其合理的一面，能够说明语言中的感叹词的来源，但感叹词在词汇中所占的比例极小，而且从功能上说也是最不重要的一类词，所以

把感叹、劳动呼声或古猿的情感信号说成是人类语言的来源，是不妥当的。

除了上述的错误之外，以往人们在研究语言起源问题的时候，还容易犯另一个错误，就是缺乏发展的观念，认为人类的语言一开始就像现代的语言那样完善，而不认为词汇是由一个一个的词积累起来的，语法也是逐渐复杂和精密起来的，这样就无法说明语言系统是如何产生的，于是产生了语言起源的“神授说”，认为语言是上帝或神赐予人类的，并非是人类自己创造的。当然这只是古代西方人的神话而已。而近代西方人对语言起源的过程问题则采取了回避的态度，法国巴黎语言学会在1866年制定的章程上规定，不许会员讨论语言起源的问题，它的学报也不受理这方面的文章。这种回避的态度同样是不可取的。

语言是由词汇和语法构成的系统，正像前面所说的那样，一种语言的词汇是由一个一个的词逐渐积累起来的，因而最初的句子非常简单，一个词就是一个句子（所谓的独词句），这时还没有产生以组词造句的规则为主要内容的语法，但是同一个词在不同的言语环境中以不同的语调说出来，就可以表达不同的意思，语调本身就是一种重要的语法手段。所以说，从第一个词产生的时候起，语言就产生了。因此，语言起源的问题归根到底就是词的起源问题，探讨一种语言是如何产生的，归根到底就是探讨这种语言中较早产生的词是如何创造出来的。

我国著名语言文字学家杨树达先生从汉语词起源的角度探讨汉语的起源，为进一步探索汉语起源的过程奠定了基础。杨树达先生在《高等国文法》一书的第一章《总论》中，根据早期汉语的造词方法把汉语的起源过程分为三个时期，分别为“发声时期”“摹声时期”“摹德业时期”。在杨先生研究的基础上，笔者认为把汉语起源的过程分为摹声阶段和摹态阶段这两个阶段更易于理解。

首先需要说明的是，在汉语正式产生之前有过一个自然发声阶段，这就是杨树达先生所说的“发声时期”。在这个阶段，我们的祖先尚处于从猿到人转变的过程中，由于语言还没有产生，他们只是在恐惧、愤怒、兴奋等情感的刺激下自然地发出一定的声音，表达相应的情感。这样的声音是本能发出的声音，是情感的信号，不是有意识、自觉地创造出来的事物的声音符号，与动物的叫声没有本质的区别。如果我们的祖先不是有意识地通过其他手段创造事物的声音符号，那么由词汇和语法构成的语言系统就不会产生。不过，自然发声虽然不是人类有意识的造词方法，但它使我们的祖先意识到了声音在交际和交流思想中的重要作用，发现了“调”及其变化，这就决定了在劳动中进化的猿人后来所创造的语言是有声语言。所以，自然发声阶段是语言起源前的一个重要的过渡性阶段。

1. 摹声阶段

在从猿到人的进化过程中，人类的祖先不但学会了制造工具，也学会了创造语言，在自然发声阶段，我们的祖先就已把声音作为主要的交际手段，就像现代的大猩猩等高等动物一样。随着思维能力的提高，人类需要表达的思想感情越来越复杂，人们需要更多的声音信号进行交际和交流思想感情，但是仅靠本能的自然发声，所发出的不同声音的数量是有限的，难以区别地表示各种不同的事物，于是他们需要创造新的声音作为事物的符号。而作为事物的声音符号，必须和所代表的事物具有某种联系，而不是单纯的记号，才有利于记忆和使用。又由于原始人生活在自然界中，主要靠狩猎和采集生活，而在自然界中与原始人的生产生活关系密切的鸟兽等都有一定的叫声，在集体狩猎的过程中，为了协调行动，他们需要说出那些鸟兽的名称，同时需要说出有关的动作行为等名称，这样就需要为它们命名，而最方便也最有效的办法就是摹拟鸟兽们经常发出的有代表性的声音，以及有关动作行为常发出的声音，把所摹拟的声音作为事物和动作行为等的声音符号，于是产生了摹声词。摹声词的产生，标志着汉语的产生。摹声造词阶段是汉语起源过程的第一个阶段。

在汉语的原生词中有不少是用摹声的方法造出来的，如雁、雀、鹊、鸦、鸭、鹅、布谷、鸛鸕、猫、狗、蟋蟀等表示动物名称的词，都是用摹声的方法创造出来的。古人往往误认为动物呼叫自己的名字，就证明了这一点，如《山海经·禽经》说：“鸭鸣呬呼，其名自呼。”杨树达先生在《高等国文法》第一章指出：“古人诗云：‘山鸟自呼名’，据实言之，乃山鸟自有此呼声，而人因其呼声名鸟耳，非先有名而自呼之也。”另外，全部摹拟人类和自然界的各种声音的纯粹摹声词（即象声词，也叫拟声词）也是用摹声的方法创造出来的，如“喟然而叹”的“喟”，摹拟叹气声；“呱呱坠地”的“呱”，摹拟婴儿的哭声；“关关雎鸠”的“关关”，“交交黄鸟”的“交交”，摹拟鸟叫声；“飒飒”“萧萧”，摹拟风声，等等。

尽管摹声的方法对于为有声的事物或可发出声音的动作行为等命名来说，确实是一种既方便又有效的造词方法，但对那些不发声的事物及动作行为、现象等，就无能为力了，因此单纯靠摹声的方法无法创造出足够的基本词。在这种情况下，原始人又发明了摹态造词法。

2. 摹态阶段

由于摹声造词法具有局限性，人们又创造出了“摹态”造词法。所谓“摹态”造词法，就是用发音器官摹拟事物的外部形态、动作行为、运动变化等的造词方法。具体说来，就是用嘴唇、舌头等发音器官摹拟事物的外部特征、动

作行为、运动变化等，并根据事物的外部特征或动作行为、运动变化等特点调整发音时口腔的开闭、嘴唇的圆展、舌位的高低前后等，从而造出表示事物的名称或动作行为、运动变化等的词。因为这种方法是以事物的静态或动态为摹拟的对象，所以我们称之为“摹态”造词法。例如：

贝 [pat]——典型的贝类的外形是由两半对称的介壳合成的，所以当需要给它命名的时候，古人就将双唇闭拢来摹拟它的外部形态，这就决定了所造成的词的声母为双唇音，而韵母的元音开口度应该较小，但根据音韵学家的拟音，先秦时期“贝”的韵母是 [at]，主要元音是 [a]，开口度很大，这应该是后来语音演变的结果。

地 [d í ai]——在为大地这种事物命名的时候，人们首先使舌尖用力抵住上齿龈，以摹拟人脚与地面相接触的行为和人体的重力，由于舌尖用力抵住上齿龈，发音时引起声带紧张和轻微振动，形成浊辅音声母。

抱 [bu]——“抱”是将双手合拢围住物体的动作。在表示这个动作的时候，古人先将双唇合拢来摹拟两臂的相合，并使口腔形成圆形的空间，然后发音，就造出了“抱”这个动词。

从上述的例子可以看出，由于事物之间在外形上往往有相同或相似的特征，动作行为、运动变化等也往往有相同或相似之处，这样人们就可以对特征相同或相似的事物用相同或相近的发音部位去摹拟，所造出的词的声母的发音部位也就往往相同或相近，因而在汉语中广泛地存在着词的声母发音部位相同或相近而造词理据相同或相近的现象。

另外，在为一些食物的味道命名的时候，古人也采用了摹态造词法。正如清代音韵学家陈澧在《东塾读书记·小学》中所说的那样：“说‘酸’字口如食酸之形，说‘苦’字口如食苦之形，说‘辛’字口如食辛之形，说‘甘’字口如食甘之形，说‘咸’字口如食咸之形。”他发现人们说“酸”“苦”“辛”“甘”和“咸”的时候，口腔发音时的形状与口腔接触到这些味道时的形状相似。可见，这些表示味道的名称就是人们通过摹拟口腔接触到这些味道时的动作的方式创造出来的。

需要说明的是，由于当摹态法产生的时候，摹声法还在使用着，所以在为那些既有特殊的声音可供摹拟又有典型的特征可供摹拟的事物或动作行为、运动变化等造词的时候，人们往往把摹态法和摹声法结合起来使用，造出不少摹态兼摹声词。例如：

风——刘熙《释名》说：“青、徐言风，（cù，收缩，聚拢）口开唇推气言之。”据此可知青、徐一带的人说“风”这个词时，声母为送气的双唇音，



这应该是“风”这个词的较早说法。因为风是空气的流动，所以在为“风”这个事物命名的时候，人们使用吹气的动作来摹拟刮风和风声。

拍 [pheak]——“拍”就是拍手，在表示这个动作的时候，古人先将双唇合拢来摹拟双手拍在一起的动作，然后尽量发出与拍手声相似的声音，随后又顺势用舌根抵住软腭，再使气流把舌根冲开，以摹拟双手拍在一起又分开的动作。

搯 [that]——“搯”的本义是用鞭子或棍子打，造词时，人们先用舌尖抵住上齿龈，摹拟鞭子或棍子和物体的接触，然后用振动声带发音的气流将舌尖弹开，以摹拟用鞭子或棍子击打的动作和所发出的声音，随后又将舌尖抵住上齿龈，使余下的较弱的气流冲破舌尖的阻碍，来摹拟鞭子或棍子打在物体上又迅速抬起的动作，从而形成舌尖塞音韵尾。

3. 小结

通过上述例证可以看出，摹声法与摹态法都是对客观事物的某个方面进行摹拟的造词方法，但相比之下，摹声法主要依赖自然的声音作为语音的来源，而摹态法则可以不依赖自然的声音。那么，我们的祖先又是怎样发现这种摹态造词法的呢？这是由于单纯采用摹声的方法所造出的词的数量是有限的，当词语不足的时候，人们还不得不借助于手势来辅助有声语言表达思想，也就是用手势摹拟事物的外部特征、动作行为等来示意对方，由于这种行为发生在讲话的过程中，人们也会不自觉地用嘴唇、舌头等发音器官做出相应的摹拟的动作，也就是做出“嘴势”，同时从肺部呼出的气流通过发音器官时就会发出声音。开始的时候，这种伴随手势发音的行为只是无意识的，说话者和听话者所注意的主要是手势，但是重复的次数多了，那种伴随着手势发出的声音就与手势所代表的事物或动作行为等有了固定的联系，逐渐成为这些事物或动作行为等的声音符号，于是，当打手势不方便的时候，人们就单纯地做出“嘴势”，发出这些原来处于伴随地位的声音，当这种声音被对方理解时，新的词语就产生了。而这种不借助于手势，直接用“嘴势”来摹拟事物或动作行为等而同时发出声音的表达方式，也成了人们自觉的有意识的造词方式。这样，摹态造词法就形成了。由于客观事物之间往往具有相同或相似的特征，人们对具有相同或相似特征的事物可以采用相同或相近的嘴势来摹拟，所造出的词的声母或韵母的发音部位和发音方法往往相同或相近。

以上阐述了汉语起源过程的两个阶段，期间汉语的词汇从无到有、从少到多，靠的是摹声造词法和摹态造词法。最初的时候，由于词汇较少以及发音能力有限（就像刚学会说话的幼儿一样），汉语的句子都是独词句，句法手段主要是语气。随着人的发音器官的改进和认识能力的提高以及词汇的积累，人

们逐渐具备了用两个以上的词组合成多词句的能力和条件，于是汉语中又出现了词序和虚词等句法手段，汉语才逐渐完善起来。综上所述，汉语起源于为事物命名的摹声法和摹态法。

二、中国音乐及琴歌的诞生

人类给沉寂的宇宙带来了生机与活力，而音乐却给伟大的人类增添了激情和欢悦。

人类通过劳动实践，改造着周围的客观世界，并打上了自己主观意志的印记，因而产生了审美观念和艺术活动。从现有的考古资料看，至迟在十万年前的旧石器时代中期，中华民族的祖先就已经在生产工具的制作方面显露出了审美观念。“歌谣所兴，宜自生民始也。”这里的所谓“生民”，即太古初民，就是说，音乐的起源应该追溯到原始时代。当然，作为音乐活动在考古学中的重要标志的乐器，出现的年代要晚许多，距今只有六七千年。但这只能算作考古学众多成就中的一部分，更不意味着乐器产生之前没有音乐活动，因为乐器是音乐发展到一定阶段的产物。

音乐作为产生最早的艺术门类之一，其最初阶段还没有从其他艺术中独立出来，而是与诗歌、舞蹈结合在一起。在我国古代典籍中，常用“乐”字来表示这种三位一体的艺术样式。“比音而乐之，及干戚羽旄，谓之乐。”把音按照一定的关系组织起来，加上舞蹈，叫作“乐”。那么，“乐”是怎样产生的呢？

艺术起源于劳动，这一观点在理论上已经得到普遍的认可，没有劳动实践，包括艺术在内的一切精神财富都无从产生。但具体到音乐方面，还须从它的基本要素入手做深入的科学分析。

音乐的第一要素是节奏。节奏是在一定速度中进行的动作或音响的时值和强弱关系。节奏存在于客观现实世界之中，慢至昼夜的轮换、四季的更替、月亮的圆缺、草木的枯荣，快至人类心脏的跳动、肺部的呼吸等等，都是按一定的速度所进行的固定拍子运动。这些拍子又大都具有强弱交替的性质，比如白昼时人与动物四处活动、月圆时明亮光洁、吸气对肺部扩张等，都与“强”相联系，黑夜时人与动物休息、月缺时隐约暗淡、呼气时肺部收缩等，都与“弱”相联系，这种强弱相间的关系，就具有了节拍的性质。拍子和节拍是节奏的最基础的形态。客观现实节奏性运动，反映在人的头脑中，就形成了节奏感。但节奏为什么能进入艺术领域并成“乐”的基本要素呢？这就不能单从自然方面而必须从社会方面来寻求答案了。原始劳动中，伐木、夯土、钻木取火以及抬举重物时双脚的行走，都自然而然地遵循着一定的节拍，节拍的速度

恰恰又与人们所从事的劳动动作相协调，这样的劳动也具有了效率。

音乐的另一个要素是旋律。旋律的产生要比节奏晚得多，在最初，只不过是明确音程关系，但有高低变化的喊声。《乐记》中提到：“歌之为言，长言之也。”意思是说，歌是拖长了的语言。《淮南子·道应训》：“今举大木者，前呼‘邪许’，后亦应之，此举重劝力之歌也。”鲁迅把原始时代抬木头时喊出“杭育杭育”声音的人称做“文学家”，而且指出：“因劳动时，一面工作，一面唱歌，可以忘却劳苦，所以从单纯的呼叫发展开去，直到发挥自己的心意和感情，并偕有自然的音调。”

从以上这些论述中我们可以知道：第一，音乐的旋律脱胎于高低不同的喊声，高低不同的喊声即是调的变化；第二，这种喊声与语言有着不可分割的联系，它是音乐诞生的基础。

将高低不同的声音纳入一定的节奏之中，音乐便真正地诞生了！

音乐诞生初始，便发挥了其反映现实生活、表达情感愿望的功能，成为人类社会前进步履的忠实记录。

人类还处在狩猎阶段时，各种野兽是人类的劳动对象，与人类发生着密切的关系，人类通过对这些动物的征服显示自己的力量。

猎人最初打死飞鸟，正如打死其他野禽一样，是为了吃它们的肉。被打死的动物的许多部分——鸟的羽毛、野兽的皮肤、脊骨、牙齿和脚爪等等——是不能吃的，或是不能用来满足其他需要的，但是这些部分可以作为他的力量、勇气或灵巧的证明和标记，于是人们用这些东西来装饰自己，将其当作审美对象。《尚书》中有“击石拊石，百兽率舞”的记载，描述了狩猎时代乐舞的风貌：敲击着石矛、石刀、石斧之类的生产工具，“演员”们化装成各种禽兽翩翩起舞。1973年在青海大通县孙家寨出土的彩陶盆上（如图1-1），绘制着原始舞蹈的生动场面：每五人为一组，手牵着手，动作整齐协调，每人下腹旁边都有类似兽尾的饰物。可见，动物形象在原始乐舞中占有很突出的地位。



图 1-1 舞蹈纹彩陶盆

当人类从狩猎生活向农牧生活过渡的时候，乐舞也发生了相应的变化。《吕氏春秋·仲夏纪》中有这样一段记载：

昔葛天氏之乐，三人操牛尾，投足以歌八阙：一曰载民；二曰玄鸟；三曰遂