


华中师范大学文学院教授文库

先秦的文献、文学与文化

——高华平自选集

高华平
著

 华中师范大学出版社

华中师范大学文学院教授文库

先秦的文献、文学与文化



高华平自选集

高华平 著

新出图证(鄂)字 10 号

图书在版编目(CIP)数据

先秦的文献、文学与文化——高华平自选集/高华平著. —武汉:华中师范大学出版社,2012.6

(华中师范大学文学院教授文库)

ISBN 978-7-5622-5527-7

I. ①先… II. ①高… III. ①中国文学—古典文学研究—先秦时代—文集 IV. ①I206.2-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2012)第 108956 号

先秦的文献、文学与文化

——高华平自选集

© 高华平 著

作者:高华平

责任编辑:刘满元

责任校对:罗艺

封面设计:新视点

封面制作:胡灿

编辑室:文字编辑室

电话:027-67863220

出版发行:华中师范大学出版社

社址:湖北省武汉市珞喻路 152 号

电话:027-67863040(发行部) 027-67861321(邮购)

传真:027-67863291

网址:<http://www.ccnupress.com>

电子信箱:hscbs@public.wh.hb.cn

印刷:武汉理工大印刷厂

督印:章光琼

字数:282 千字

开本:710mm×1000mm 1/16

印张:15.25

版次:2012 年 6 月第 1 版

印次:2012 年 6 月第 1 次印刷

定价:35.00 元

欢迎上网查询、购书

敬告读者:欢迎举报盗版,请打举报电话 027-67861321

华中师范大学文学院教授文库

编写说明

华中师范大学文学院已走过百年，其前身为文华书院大学部 1909 年设立的中国文学系（文华大学 1924 年更名为华中大学）。百年来，华中学人严谨治学，代有建树，为今天文学院的发展奠定了深厚基础。此次借“211 工程”建设项目东风，并获得学校和出版社支持，我院筹谋编辑“教授文库”，逐年推出教授自选代表作，结集出版，旨在弘扬学术，传承薪火，以延文学院之文脉，亦尽我辈之责任。

文学院教授文库编委会

2009 年 10 月

内 容 提 要

本书是作者近二十年间在《中国社会科学》、《文学评论》、《哲学研究》等刊物上公开发表的有关先秦文献、文学与文化研究的论文选集。

全书共分三组：第一组“《诗》《骚》研究”，有 8 篇论文，是对《诗经》《楚辞》的相关问题进行专题研究的论文，包括对新出楚简《孔子诗论》也作了专门的深入探讨；第二组“先秦子学研究”，收论文 4 篇，探讨先秦儒、墨、道、法、小说等各家思想形态；第三组有 5 篇论文，为“楚简文字与先秦思想文化研究”，属于广义的“汉字文化学”的范围。

目 录

《诗》《骚》研究

古乐的沉浮与诗体的变迁

——四言诗的音乐文学属性及兴衰探源····· (3)

上博简《孔子诗论》的论诗特色及其作者问题····· (16)

释“律而”

——兼与何琳仪先生商榷····· (27)

诗言志续辨

——结合新近出土楚简的探讨····· (31)

论骚体的中国东西部文学交融性质····· (45)

《九歌·山鬼》源于祀夔乐臆说····· (57)

《天问》写作年代和地点推测····· (65)

屈宋赋文体性质辨析

——兼论银雀山汉简《唐勒赋》····· (79)

先秦子学研究

中国先秦小说的原生态及其真实性问题····· (95)

客观的总结和辩证的扬弃

——韩非对先秦诸子的批判和继承····· (110)

屈原“美政”思想与楚国的诸子学····· (134)

唯美与恶，相去若何

——论老子的美学思想····· (153)

楚简文字与先秦思想文化研究

由出土文献中的“贤”字看先秦“贤”观念的演变····· (165)

郭店楚简中的“道”与“衍”····· (174)

“性”“情”论

——由新出楚简中“性”、“情”二字的形义引发的思考…………… (189)

先秦教育思想观念的演变史

——论楚简中“教”字的几种写法…………… (204)

中国先秦时期的美、丑概念及其关系

——兼论出土文献中“美”、“好”二字的几个特殊形体…………… (219)

后记…………… (236)



《诗》《骚》研究



古乐的沉浮与诗体的变迁

——四言诗的音乐文学属性及兴衰探源

四言诗，亦称“四言体”、“《诗经》体”，是我国古代文学中一种借《诗经》的产生而闻名的诗歌体裁。对于这种古老诗歌体裁的艺术属性，从古至今都有人进行过探讨，结论基本上都是将包括《诗经》在内的四言诗界定为与音乐、舞蹈密不可分的原始艺术性质的作品。如清代陈启源在《毛诗稽古编》之《总诂》中，论述《诗经》为全部“入乐”的作品云^[1]：

三百十一篇，皆古乐章也。二南、雅、颂之入乐，载于《仪礼》之《燕礼》、《乡饮礼》及《春秋》内外传列国燕享所歌，无论矣；至鲁人歌周乐，则十三国（风）继二南之后。《周礼·籥章》：“迎寒暑则吹幽诗，祈年则吹幽雅，祭蜡则吹幽颂。”大戴《投壶记》称“可歌者八篇”，则《魏风》之《伐檀》在焉。汉末杜夔能记雅乐，则《伐檀》之诗与《鹿鸣》、《騶虞》、《文王》并列；十三国、“变风”之入乐，又历历可考也^[2]。

古往今来的学者们对四言诗自产生到鼎盛时期——《诗经》时代以来诗歌作品艺术属性的认识，对于理解我国早期文学合诗歌、音乐、舞蹈三者于一体的性质，其意义是很大的。还需要进一步探讨的是：作为早期具有音乐（包括舞蹈）性质的四言诗，它的音乐性质在不同的历史发展阶段是否会有变化？而这种音乐性质的改变，对于诗歌形式的兴衰变革又会有何影响？本文打算主要以四言诗的经典作品集《诗经》为例，对此进行一些探讨。

一、四言诗与音乐的具体联系

在我国古代文学中，“合乐”（“入乐”）并不是四言诗所独有的现象，无论是最早的二言体，还是后起的五、七言体，无论是“词”还是“散曲”，它们当初都曾是“合乐”的作品；但这些诗体却并没有以四言的形式出现，这是为什么呢？看来，在原始诗歌特别是四言诗与音乐之间，还存在着一些更具体、更深层的关系，有待我们去进一步发掘。

先看原始诗歌与音乐的关系。

先秦的文献、文学与文化

众所周知，原始艺术中诗、乐、舞是三位一体的，所谓“乐”实兼指“诗”和“舞”而言。《礼记·乐记》云：“故歌之为言也，长言之也。说之故言之，言之不足故长言之，长言之不足故嗟叹之，嗟叹之不足，故不知手之舞之，足之蹈之也。”王灼《碧鸡漫志》亦云：“故有心则有诗，有诗则有歌……永言即诗也，非于诗外求歌也。”但是，如果我们对原始艺术及史料做进一步考察，就会发现人们通常所说的原始艺术诗、乐、舞不分的特征，至少还可分衍出两种更具体的规则来。

(1)从创作状态而言，原始艺术中音乐(包括舞蹈)与诗歌既然是不可分离的天然综合体，那么作为综合艺术的要素之一的诗歌(即歌词)的创作，同音乐创作(包括舞蹈创作)多半是同时产生，具有一种共时并发的性质。例如《吕氏春秋·古乐篇》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《遂草木》，四曰《奋五谷》，五曰《敬天常》，六曰《达帝功》，七曰《依地德》，八曰《总鸟兽之极》。”就是一场原始的综合艺术表演的场面。从这场诗、乐、舞三位一体的即兴艺术表演中，我们不妨来设想一下其创作状态。从时间轴上看，诗歌和乐曲(含舞蹈)看来是齐头并进，步调一致的，你很难分辨出哪是“作诗”，哪是“谱曲”；这种情形正如普列汉诺夫在《没有地址的信》中讲到非洲原始部落人们歌唱的情形那样：“划桨人配合着桨的运动歌唱，挑夫一面走一面唱，主妇一面舂米一面唱。”^[3]“一面……一面……”的并列连词，正说明了原始艺术中诗(歌词)、乐(歌曲)在创作状态上是共时并发、不分先后的。

(2)从形式特点而言，原始诗歌与音乐(包括舞蹈)密不可分的特征，还决定了音乐和诗歌均以节奏为基本要素，和诗、乐节奏完全相同的特征。以现代音乐语言来比拟就是：在原始的综合艺术中，诗歌(歌词)的节拍和音乐(包括舞蹈)的节拍是完全相同的。关于原始音乐的这一特征，一些著名的音乐史家们说：“这时候的音乐是比较简单的，从它和原始集体劳动、集体跳舞密切结合看来，可以推知，节奏是它的基本因素。”^[4]又说：“说及上古唱法的，例如《虞书》说：‘诗言志，歌永言。’《乐记》说：‘歌之为言也，长言之也。’两说的意思，同样指出唱歌用‘长言’的方式，就是逐字将声拖长来唱。……一字一音拖长来唱，歌词的句读便即是曲调的句读。”^[5]这是因为“每一首原始的诗，不仅是诗的作品，也是音乐的作品”^[6]，诗歌和音乐密不可分；同时在这种以节奏为主的原始综合艺术中，音乐和诗歌的节奏是一致的。比如原始人抬木头(今天某些简单劳动亦如此)，如果在曲调上唱一拍，腿跨出一步，那嘴里也正好唱出“杭育”一词：三者在上时间上起讫完全一致。因为只有这样才能做到“歌的拍子总是十分精确地适应于这种劳动所特有的生产动作的节奏”^[7]，达到在生产劳动中减轻劳动强度和协调动作的效果。

再让我们来看四言诗和音乐的具体关系。

1. 原始的四言诗

据文献记载，我国现存最早的四言诗，是属于所谓四方音乐之“始”的《候人歌》、《破斧篇》、《燕燕篇》等诗歌作品。《吕氏春秋·音初篇》云：

禹行功，见涂山之女，禹未之遇，而巡省南土。涂山氏之女乃令其妾候禹于涂山之阳。女乃作歌，歌曰：“候人兮猗！”实始作为“南音”。

有娥氏有二佚女，为（之）九成之台，饮食必以鼓。帝令燕往视之，鸣若“溢溢”。二女爱而争搏之，覆以玉筐。少选，发而视之，燕遗二卵，北飞，遂不反。二女作歌一终曰：“燕燕往飞。”实始作为“北音”。

考察《吕氏春秋》所载的这两篇属于原始诗歌已经无疑。因为：第一，《吕氏春秋》的原文已明确说明这两首诗是诗（歌词）、乐（歌曲）的结合体，其创作状态是歌和诗共时并发；第二，在这两个“作歌”过程中，“词”与“歌”两者同起同落、步伐一致。如《候人歌》中“兮猗”这类词，闻一多先生在《歌与诗》一文中就认为它们本是无意义的语助词，只是由于“长言”的需要才出现于歌词中的^[8]。而这种早期四言诗创作状态，不仅符合西方艺术史家所说的原始艺术中诗歌（歌词）为了与音乐（歌曲）同步，常常“遵循节拍”、“迁就节奏”的情况^[9]，而且与我国古代乐论中的看法相一致。唐代元稹《乐府古题序》云：

……起于郊祭、军宾、吉凶、苦乐之际。在音声者，因声以度词，审调以节唱。句度短长之数，声韵平上之差，莫不由之准度。……斯皆由乐以定调，非选词以配乐也。^[10]

2. 个人创作的四言诗

根据目前学术界公认的事实来看，《诗经》四言诗从产生的时间和地域来划分，可以分为两类不同性质的作品。一类是《诗经》中占绝大多数的作品，包括差不多整个“十五国风”160篇和“雅”、“颂”中的部分篇什；这些作品不论是因情感发、歌咏爱情的《周南·关雎》、《邶风·氓》，还是触景生情、描述征伐的《小雅·采薇》、《陈风·击鼓》，都是属于“饥者歌其食，劳者歌其事”的民歌^[11]，是属于原始性质的四言诗。

《诗经》四言诗中的另一类作品是少数可以指出作者的、属于个人创作的“诗歌”，如《邶风·载驰》为“许穆夫人”作，《小雅·巷伯》为“诗人孟子”作，《小雅·节南山》为“家父”作……但由于时代的特殊规定性，即使这部分属于

个人创作的作品不一定都具有原始艺术中诗、乐创作状态上的共时并发性，但仍然保持着原始民歌诗、乐节奏上完全相同的特征。这是因为：

首先，当代《诗经》研究成果表明，在《诗经》305篇作品7249句歌词(诗句)中，四言诗句就有6669句，占全部歌词总数的93%以上；而且这些诗句(词句)不论其句法结构如何，又大致表现为一种二字一顿，一句二顿的节奏形式(如关关雎鸠、采采芣苢等)。这就是说，《诗经》这种歌词句型的广泛一致性不会是偶然的，它既不可能是在创作前预先强制性规定的，也不可能是史料所说的包括孔子在内的什么人“删《诗》”所造成的。看来《诗经》305篇作品主要是四言形式说明一个问题，即《诗经》诗句形式的一致性，暗示着与之配合的《诗经》音乐的一致性——产生《诗经》四言诗的各地区的长达近五百年间的音乐(歌曲)，在节奏上是基本一致的。

其次，在整个时代音乐(歌曲)和诗歌(歌词)节奏完全相同、诗歌全部“合乐”的前提下，任何个人要进行歌词(诗)的创作，只能是类似后世词作者填词(指曲子词)时按照词谱填词的情形，同一词调的每首不同的词，其词句形式都相同。同理，《诗经》四言诗中那些属于个人创作的诗篇，在当时的情况下，不论谁来写，也只能主要写成四言形式。

二、四言形式的建构原则及兴盛原因

一种音乐(歌曲)节奏上的模式固然可为与之密不可分的曲词的大量复制提供必要条件，然而谁又能规定这种音乐(歌曲)节奏的长度必须等于四个汉字的语音长度呢？当时为什么主要选择了四言的节奏形式而非三、五、七、八言的形式呢？下面我们就从两方面来考察这一问题。

1. 四言形式的源头

同其他一切新的艺术形式的产生一样，“合乐”四言诗的出现，也包含着对比它更古老的艺术形式的继承和发展。

首先，从音乐的继承关系来看。《汉书·礼乐志》云：

王者未作乐之时，因先王之乐以教化百姓，说乐其俗，然后改作，以章功德。……昔黄帝作《咸池》、颛顼作《六茎》、帝喾作《五英》、尧作《大章》、舜作《招》、禹作《夏》、汤作《濩》、武王作《武》、周公作《勺》。《勺》，言能勺先祖之道也。……《夏》，大承二帝也。《招》，继尧也。……故孔子适齐闻《招》，三月不知肉味，曰：“不图为乐之至于斯！”美之甚也。

这就说明：第一，《诗经》音乐之前，已有《咸池》、《六茎》、《五英》、

《招》(即《韶》或《箫韶》)、《大夏》、《大章》、《濩》(又作《护》)、《武》、《勺》等大量音乐(包括舞蹈)作品存在[根据上古史料记载,上古乐(舞)曲除《汉书·礼乐志》在录者外,另有葛天氏“八阙之乐”,黄帝时的《云门》、颛顼时的《承云》、帝喾时的《六列》、《六英》,夏后启时的《九辩》、《九歌》,以及殷周时的《桑林》、《万舞》等,此处不详论];第二,由于后世官方往往“因先王之乐又自作乐”^[12],所以后世音乐不仅在内容上“勺(绍)先祖之道”或“大承二帝”,而且在形式技巧上也存在“今之乐由古之乐也”的继承关系^[13]。再以《诗经》四言诗音乐(歌曲)的成型为例,如果“孔子删《诗》”之类的记载属实,那么孔子推崇的是《韶》《武》等乐曲^[14],他删《诗》的目的也是使三百篇“合《韶》《武》《雅》《颂》之音”^[15]。这些都反映了《诗经》音乐与前代音乐之间的继承关系。

其次,从古代诗歌体裁的前后继承关系来看。

我国当今上古文学和文体研究的成果告诉我们,我国的原始诗歌同样是起源于劳动的,诗歌的节奏决定于劳动的“呼声”,最原始的诗体便是语言和有节奏的“呼声”互相结合而产生的。“适应着短促的劳动节奏,适应着单音词较多的语言情况而在我国最早产生的诗体,是二言体的短章。”^[16]随着社会的发展和人类生活的日益丰富,语言也不断发展变化,也要求“……把诗句加长以扩大容量,从而适应日益丰富的社会生活和语言的发展。……把二言诗的两句重叠起来成为四言,则是最简便的方式”^[17],四言诗体也就应运而生。

这就是说,不管我们前面提到那些先于《诗经》的古乐曲(除《武》、《勺》、《候人》、《燕燕》等曲外)具体失传的年代如何,它们的歌词是否都在二言之列,也不论二言体到四言体转化的过程如何,在上古文体研究界的普遍观念中,有一点是完全可以肯定的:二言体是四言体的源头,四言形式是由二言形式发展而来的。

2. 由二言形式到四言形式的必然

二言诗和四言诗既是前后相承,就还需要说明为什么二言体到四言体的转化是文体最自然的发展趋势,说明造成二言诗向四言诗,而没有向三、五、七、八言诗定向发展的内在机制。

下面我们就先以一首目前被普遍认为可能产生在传说中黄帝时代的作品——《弹歌》为例,来发掘和寻找二言形式到四言形式转化的必然。《吴越春秋》记载《弹歌》云:

断竹,续竹;
飞土,逐宍(古“肉”字)!

先秦的文献、文学与文化

这是一首相当原始的“二言体”歌谣。从内容看，它和原始劳动结合得很紧；从语言形式看，它简单朴素，以两个汉语音节一顿，作为语法上的一句，构成其语调上的基本特征，短促而分明。

作为一件原始的艺术品，《弹歌》是诗、乐（包括舞）的综合体，所以，《弹歌》是具有诗歌和音乐的双重性质的：从音乐属性上看，尽管作为原始歌谣，《弹歌》的音乐（歌曲，主要是节奏）全貌已经难知，但当初它们当是与歌词共时并发的；从歌词（诗歌）性质上看，由于原始音乐中的歌词必须与歌曲共时并发，因而和节奏相一致。

值得注意的是，《弹歌》中所表现的原始音乐（歌曲）中歌曲与歌词节拍的对应关系，并非是个别的和偶然的現象。《易经》等上古典籍中所保存的古歌，如“迺如，迺如；乘马，斑如”之类的二言诗就很多。

夔曰：“夏击鸣球，搏拊琴瑟以咏。”祖考来格。虞宾在位，群后德让，下管鼗鼓，合止祝敌，笙簧以间，鸟兽跄跄，《箫韶》九成，凤凰来仪。^[18]

于《武观》曰：“启乃淫泆康乐，野于饮食，将将（锵锵）铭（鸣）菟（管）磬以力，湛浊于酒，渝食于野，《万舞》翼翼，章闻于天，天用弗式。”^[19]

帝颛顼生自若水，实处空桑，乃登为帝，惟天之合，正风乃行，其音若熙熙，凄凄，锵锵。帝颛顼好其音，乃令飞龙作乐，效八风之音，命之曰《承云》，以祭上帝。乃令嫫先为乐倡，嫫乃偃寝，以其尾鼓其腹，其音英英。^[20]（着重号均为引者加）

史料中所记载的《承云》、《箫韶》、《万舞》等乐曲的详细情况固已难论，但这些材料显示，在我国音乐以节奏为主的时期，“跄跄”、“翼翼”、“熙熙”这类原始艺术节奏形式是漫长的上古社会所普遍采用的形式：颛顼时是这样，尧时是这样，夏启时也是这样；《承云》是这样，《箫韶》是这样，《万舞》也是这样。而且正如阮籍所云：“黄帝咏‘云门’之神，少昊歌‘凤鸟’之迹，《咸池》、《六英》之名既变，而黄钟之宫不改易。”^[21]两个汉字语音长度为一拍的节奏形式，直到《诗经》音乐产生时，也仍然占统治地位。这是因为：

其一，《诗经》属原始型艺术，它的音乐仍是节奏性音乐。这不仅可从其歌词形式上见出，也可以据史料推知。《周礼·乐师》云：“凡射，王以《騶虞》为节，诸侯以《貍首》为节，大夫以《采蘋》为节，士以《采芣》为节。”同书

《钟师》、《磬师》、《箫章》、《箫师》及《仪礼·乡饮酒礼》、《燕礼》诸篇亦有类似记载。《周礼·钟师》贾公彦疏曰：“凡射，则大射、宾射等同，用此以为射节。”闻一多先生亦考证云：“周乐，也该用缶（缶，就是一种土鼓）作为主乐的”，“《诗经》的演奏当是以缶为主的”。^[22]由此可知，《诗经》音乐是用来供人分辨节数的节奏性音乐。

其二，上文已提到《韶》乐的节奏为“路路”，而据《史记·孔子世家》载孔子曾为“合《韶》《武》《雅》《颂》之音”而把“三百五篇”入乐歌唱过，则《诗经》之乐理应与《韶》乐节奏相合，符合春秋“六合同风，九州共贯也”的说法^[23]。

事实也正是如此。据笔者统计，今本《诗经》中言及当时音乐和舞蹈节拍的共8篇，这8篇中所描写的音乐舞蹈节奏，除《邶风·击鼓》和《陈风·宛丘》两篇为“其镗”与“坎其”外^[24]，其余皆同于远古两个汉字语言长度为一拍的节奏模式：

坎坎鼓我，蹲蹲舞我。（《小雅·伐木》）

鼓钟鏘鏘，淮水汤汤。

鼓钟喑喑，淮水潜潜。

鼓钟钦钦，鼓瑟鼓琴，笙磬同音。（《小雅·鼓钟》）

舍其坐迁，屡舞仙仙。

乱我筵豆，屡舞僂僂。

侧弁之俄，屡舞傴傴。（《小雅·宾之初筵》）

钟鼓喤喤，磬筦鏘鏘。（《周颂·执竞》）

鼓咽咽，醉言舞。

鼓咽咽，醉言归。（《鲁颂·有駟》）

奏鼓简简，衎我烈祖。

鞀鼓渊渊，噍噍管声。（《商颂·那》）

这说明二言体时的音乐节奏直到《诗经》音乐时仍占绝对优势；两个汉字语音长度等于音乐中一拍的上古音乐规则，直到《诗经》时代基本上没有改变。我们可由此推断出：在诗乐一体的漫长的远古社会里，只要那个时代的音乐如现代音乐理论所概括的那样，是按事物发展的规律由简到繁、由粗到精地逐

渐进化与完善，只要乐曲每个音步内的节奏数总是以完整的一拍、二拍……的形式，而不是以零点五拍、一点五拍……的形式出现，那么，我国原始音乐(歌舞曲)中每一音步内的节奏(拍)数，也就会以两个汉字、四个汉字、六个汉字的语音长度……的形式递进出现。两个汉字语音长度的节奏形式之后，就自然是四个汉字语音长度的节奏(节拍)形式。

同理，原始型二言体诗歌之后，也就自然而然地是四言、六言、八言体……的诗歌形式；四言诗的出现是原始诗歌发展中的必然环节和最自然的发展趋势。——这就是四言形式的建构原则和兴盛原因。

三、四言诗衰落的历史必然性

艺术发展的规律和史实都告诉我们，人类的艺术并没有也不可能总停留在原始形态。当人类的语言、乐器、书写工具以及音乐舞蹈理论等方面发生了质的飞跃之后，旧的综合性艺术将会逐渐解体，而新的各自独立的诗歌、音乐、舞蹈则会从中脱颖而出。

同样，作为原始节奏性音乐发展中的必然环节而兴盛的四言诗，当它处在原始艺术渐趋解体的大背景之下，伴随着诗歌与音乐新关系的产生，四言诗的衰落过程就开始了。

1. 诗歌从音乐中独立出来

在原始型艺术中，是没有真正的诗歌的，有的只是歌曲(音乐)的附属和陪从——歌词。而且从四言诗看，歌词的形式特点几乎都是由音乐(歌曲)决定的。因而，当脱离音乐支配的“新型”诗歌出现时，旧的从属于音乐的诗体也就会随之逐渐衰落。

从现有资料来看，我国到殷商时期还没有“诗”的概念。“诗”这个字甲骨文中没有，金文和《易经》中也没有。《尚书·尧典》和《金縢》中曾出现过，但此二篇产生的年代实际较晚，并不可信；比较可信的，只有《诗经》之《巷伯》、《卷阿》、《嵩高》三篇中出现的“诗”字。这说明，我国古代文学史上“诗”(诗歌)概念的出现，大约是西周正式建国以后的事情。

但是，诗歌概念的出现，并不等于真正独立的诗歌创作的广泛流行，更不等于旧有合乐歌词创作的迅速解体。根据现存的文献资料，诗歌的独立是以“赋诗言志”的形式在春秋时代逐步完成的。

从“赋”的文字学义项来看，这种诗歌独立的过程又可分为两步。第一步是将原先作为“合乐”作品的歌词从歌曲中分离出来，只诵读其歌词而不伴以乐曲。《左传·襄公十四年》载：

……孙文子如戚，孙蒯入使。公饮之酒，使大师歌《巧言》之卒章。