

- 南京大学文学院新生研讨课系列教材 -

诗词曲与音乐十讲

解玉峰 著



南京大学出版社

- 南京大学文学院新生研讨课系列教材 -

诗词曲与音乐十讲

解玉峰 著



南京大学出版社

图书在版编目(CIP)数据

诗词曲与音乐十讲 / 解玉峰著. —南京: 南京大学出版社, 2013. 10

南京大学文学院新生研讨课系列教材

ISBN 978-7-305-11742-8

I. ①诗… II. ①解… III. ①古典诗歌—关系—音乐—研究—中国 IV. ①I207.22

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2013)第 151678 号

出版发行 南京大学出版社

社 址 南京市汉口路 22 号 邮 编 210093

网 址 <http://www.NjupCo.com>

出 版 人 左 健

丛 书 名 南京大学文学院新生研讨课系列教材

书 名 诗词曲与音乐十讲

著 者 解玉峰

责任编辑 马蓝婕 编辑热线 025-83594071

照 排 江苏南大印刷厂

印 刷 南京人民印刷厂

开 本 787×960 1/16 印张 9 字数 140 千

版 次 2013 年 10 月第 1 版 2013 年 10 月第 1 次印刷

ISBN 978-7-305-11742-8

定 价 20.00 元

发行热线 025-83594756 83686452

电子邮箱 Press@NjupCo.com

Sales@NjupCo.com(市场部)

* 版权所有,侵权必究

* 凡购买南大版图书,如有印装质量问题,请与所购
图书销售部门联系调换

总 序

南京大学文学院始终把培养具有独立批判精神和开拓创新能力的研究型中文人才作为我们本科生培养工作的根本目标。为此,南京大学文学院自始至终都坚持对本科生创新思维能力的培养。作为人文学科的本科毕业生,如果仅仅只是熟练掌握了一套书本上的知识点而没有根本培养起独立的批判眼光和深厚的人文精神,那将是我们大学教师的严重失职,是我们大学人文学科本科教育的根本失败。南京大学文学院作为具有深厚学术传统的院系,理应担当起培养具有独立品格和思想的中文人才之重任。欲至此目标,对学生思考力的培养则成为教学之关键。由此,南京大学文学院曾于2007年推出了一套“大学研究型课程专业系列教材·中国语言文学类”的8部“研究导引”,作为我们本科教学中重要的教材,旨在培养文学院本科生成对学术研究的兴趣,培养其学术研究的眼光。与之相配套,文学院针对高年级本科生陆续开设了“高年级研讨课”,以提高学生的创造性思维能力。

然而,在教学实践中,我们发现,由于受到中学语文教育之弊端的影响,一年级新生往往对大学中文专业存在着严重的误解和偏见,无法很好地适应研究型大学中文专业的培养模式,对中文专业的学术研究活动相当的陌生。这就会影响到高年级研讨课的质量和效果,进而影响到学年论文和毕业论文的质量。因此,要真正在本科阶段培养起学生独立思考的能力,必须让一年级新生一入学就能够有机会领略学术研究的方法,感受到学术研究的乐趣,尽快地摆脱中学语文应试教育模式的束缚,培养起独立思考的能力。为此,文学院开设了一系列的“新生研讨课”,内容涵盖中国古代文学、中国现当代文学、外国文学、汉语言文字学、文艺学和戏剧影视等文学院主干专业方向,让一年级新生在踏入大学校门之际就能够有机会体验到大学阶段学术探讨的快乐和艰辛,近距离地感受知名学者的学术风范,彻底地摆脱中学语文

应试教育重知识点的传授和技能的训练而忽视思想的启发之弊端,为他们将来顺利地进入研究生阶段的学习做充分的准备。这一套“新生研讨课系列教材”即是我们近年来本科教学改革的一个成果。

文学院近年来开设的系列新生研讨课都是由文学院学养深厚的教授主讲,其中绝大多数都是博士生导师,是文学院各个专业的学术骨干。由这批学识精深的学术骨干来给一年级新生主讲研讨课,其实也是对他们的一个考验:考验他们能否在课堂上将自己学术研究的心得、见解深入浅出地讲解给一年级的同学;能否把自己学术研究的观点化为浅显易懂的语言;能否在讲授专业基础知识的过程中通俗明晰地把该学科最本质的内涵,把学术界最前沿的观点和争论化做一个个能为一年级同学所理解的具体的问题,供他们讨论。这实在不是一件轻松简单的事情。这项工作从某种意义上讲甚至比写专业学术文章更困难。然而可喜的是,文学院一批有着相当学术成就的学者献出了许多宝贵的时间和精力,把新生研讨课变成了他们展示自己学术观点、讨论学术前沿问题的特殊平台。这套“新生研讨课系列教材”便是他们这些努力的结晶。

教学相长,文学院始终把课堂教学视为推动教师学术研究不断深入的重要动力。我坚信,这套教材的出版,不仅将提升南京大学文学院本科教学,特别是本科低年级教学的水平,而且终将使文学院的学术研究从中受益。感谢南京大学出版社为文学院这套教材的顺利出版所做的一切。我相信,这套教材作为南京大学文学院本科教学改革的呈现,对中国研究型大学中文专业的本科生培养是有积极的借鉴意义的。



2013年3月

目 录

第一讲 导论：诗、词、曲与音乐之关系	1
一、中国式歌唱：“文”为主、“乐”为从	1
二、以文化乐：“文体”决定“乐体”	3
三、两类中国歌唱	5
第二讲 先秦歌唱之类别	9
一、民间歌舞	9
二、巫觋之乐	12
三、祭祀之乐	14
四、朝会燕享乐	18
五、诗人歌诗	22
第三讲 先秦韵文的文体特征	26
一、《诗经》的文体	26
二、《楚辞》的文体	31
三、其他先秦民间歌谣的文体	37
第四讲 汉魏六朝歌唱之类别	42
一、郊庙祭祀乐	42
二、宴飨乐	45
三、军乐	47

四、民间俗曲	51
第五讲 汉魏六朝歌唱“本辞”与“乐奏辞”之关系	57
一、“本辞”添加和声而成“乐奏辞”	57
二、“本辞”添加叠唱而成“乐奏辞”	59
三、“本辞”添加套语而成“乐奏辞”	63
四、随意增删“本辞”而成“乐奏辞”	65
第六讲 汉唐“乐府诗”辨议	68
一、作为管理机构的“乐府”	68
二、“乐府”作为一类文字观念的出现	70
三、古人何以把“乐府(诗)”视为一类	75
第七讲 唐诗格律及中国韵文之演进	82
一、律诗之格律	82
二、中国韵文演进的四个阶段	87
第八讲 律词之格律	100
一、律词之“律句”	101
二、律词之“韵断”	103
三、“律句”、“韵断”的意义与局限	106
第九讲 南北曲的宫调与曲牌	109
一、宫调是否为音乐性	109
二、宫调与曲牌是否有隶属关系	114
三、曲牌是否是音乐单位	116
四、自“文”看宫调与曲牌	118

第十讲 诗词曲的歌唱	123
一、先秦两汉的歌唱	123
二、三世纪至八世纪中叶的歌唱	124
三、八世纪中叶至十六世纪中叶的歌唱	127
四、十六世纪中叶以后的歌唱	130
参考文献	134
后记	135

◎第一讲 导论：诗、词、曲与音乐之关系

以诗、词、曲为代表的中国古代韵文，是中国古代文学中最富文学趣味，也最富民族特征的一类文字。韵文的首要特征在其韵，而韵文之所以要用韵，乃因为有韵之文更便于吟咏、歌唱。中国古代韵文源远流长，此类文字之所以生生不息，不断吸引着历代文人的参与和创造，一方面固然是因为诗、词、曲作为一类文字成为文人们表现其志趣、才情的重要载体，另一方面原因则是其始终与歌唱密切相关，“三百五篇，孔子皆弦歌之”（《史记》）。《诗经》、《楚辞》、汉魏六朝诗、唐诗、宋词、元曲，在当时都是可以歌唱的，故曲学大师吴梅先生尝云：“一代之文，每与一代之乐相表里。”

我们今日研究以诗、词、曲为代表的中国古代韵文，当然可以单从文字或文献方面着眼，但如果能联系其所产生的音乐文化背景，或能获得更深入、更全面的理解。

一、中国式歌唱：“文”为主、“乐”为从

诗、词、曲作为中国古代韵文的文类，其产生诚然有音乐以及礼乐文化的催动，其流传或兴盛也与音乐、歌唱息息相关，但我们也可以看到：

1. 诗、词、曲完全可以其文字本身而存在，且有其独立价值，许多诗作、词作、曲作可能从来就没有入唱，作家写作时也并不一定以入唱为目的；

2. 在古代中国，诗人、词人、曲家的社会地位一般远远高于乐工、伶人，中国文学，特别是中国韵文的高度成熟和发达也远早于、远胜于中国音乐。

在这样的文化背景中，“文”与“乐”作为歌唱虽构成一体两面，二者之间固然有矛盾和张力，但从总体而言，中国古代歌唱以“传辞”为第一目的。歌唱中“文”与

“乐”的关系,在总体上是“以文化乐”,“文”为主,“乐”为从,文体决定乐体(而不是“乐”为主、“文”为从)。具体地说,表现在以下四个方面:

1. 文体的“篇”、“章”、“段”等,必为乐体的“篇”、“章”、“遍”等;
2. 文体的“韵断”处^①,必为乐体中“大住”(一般相当于今称之“乐段”);
3. 文体的“句断”处,为乐体中的“顿”(相当于今称之“乐句”、“腔句”);
4. 文体句中之“步”、“节”,为唱句内句字出口的疾徐、张弛(快慢)。

所以,在总体上,我国的歌唱,无论何类何种,总是“文”为主、“乐”为从。同时,还有一个方面:“声”。“声”,在“文”为句字的字读语音语调起伏,在“乐”是乐音旋律的高下。此二者如何结合,是歌唱中“文”、“乐”关系的又一方面。在总体上文体决定乐体的情况下,这个方面就有了决定性的意义。以旋律为主传唱文辞,还是以字读语音语调为主化为旋律,使我国的歌唱在构成上分为两类。

一类是以稳定或基本稳定的旋律,传唱(不拘其平仄声调的)文辞。这一类,我们称之为“以乐传辞”。

一类是依文辞句读句字的字读语音的平仄语调,化为乐音进行,构成旋律。这一类,称“依字行腔”或“依声行腔”,完整地说,是“依字声行腔”。

现今可听得的,前者如《孟姜女》、《梳妆台》、《金丝鸟》一类民歌小调,后者如“大鼓”、“弹词”及板眼有则、行腔格范的“(昆)曲唱”。

总体上文体决定乐体,在“声”这个方面亦“依字声行腔”。故“依字声行腔”这类歌唱,是最具华夏民族特征的全面“以文化乐”的歌唱。

现实音乐中,又有兼“依字声行腔”和“以乐传辞”并用的第三类:以“依字声行腔”的“一人启唱”和“以乐传辞(或虚词)”的“众人接唱”构成的“一唱众接”。如“莲花落”、“高腔”等^②。第三类可谓前两类的组合。

正因为中国式歌唱是“文”为主、“乐”为从、文体决定乐体,故以下我们关于以

① “韵断”这个词语是洛地先生发明的,用指韵文文体中“句”与“篇章”之间的结构单位——以必当用韵之处断分。凡韵文,“句”与“篇章”间必有“韵断”这一结构层次。如律诗,“韵断”为“联”;律词之“双调”,两“韵断”为“令”,四“韵断”为“慢”。

② “莲花落”的结构为:由“一人”以“口语乐化”诵唱几句往往是即兴口编的文辞,然后“众人”接唱“莲花、莲花落”之类虚词。“高腔”的结构为:一文句分为两截,前截由“一人”作“口语乐化”的唱,后截由“众人”以“确定的旋律”即“定腔乐汇”作“接腔”、“帮腔”。“口语乐化”系“依字声行腔”之属,而“众人”之齐唱“定腔乐汇”为“以乐传辞”。

诗、词、曲为代表的中国韵文史的探讨，首先考察其文体，进而讨论其音乐及音乐文化背景。

二、以文化乐：“文体”决定“乐体”

中国式的“歌唱”，其性质为“乐”；同时，其内部“文”、“乐”关系是：关键在“文”“化”为“乐”，故可称“以文化乐”。“以文化乐”本是浑成的，一定要分开来说的话，大致可有四个方面：声乐、乐体、节奏、旋律。

1. 由所歌的（性质为“文”的）“诗”的文字文辞→字读的语音语调及文辞的意趣神色，化为（性质为“乐”的）“歌”的“声乐”——“四呼、五音”、“喷口—头腹尾—收音归韵”、“气息、呼吸、共鸣”等。

如“声乐”中“气息”的粗细、强弱等，“呼吸”中的气沉丹田等，“共鸣”中的头腔共鸣、胸腔共鸣等，当然不是“文”事而是“乐”事；然而，这些是从“文—文字文辞”化过来的，作用于“传辞”——以文化乐。

“文”与“乐”是不同的。在“诗—韵文”，一切按“（韵）文”的逻辑，如其用韵，一般地说，最适合也最普遍的是“出句不韵，对句用韵”。其化而为“歌”之“乐”，则按其“乐”的逻辑，最适合为句句韵，故有“出用仄韵，对用平韵”的格范，是所谓“场上歌”。“诗”之用韵在“文”，有些曲调其用韵可极密，如【收江南】（徐渭）“改腔换妆。变娼做娘。虎依阱羊。马缰捆麀。蔗浆拌糖。蒜秧捣姜。……”在本为一文句处连用了四十句短柱四言即二字一韵计八十小韵。“歌”，则要求“吐字清晰”，上引【收江南】不宜于“咏唱”，是为“不宜唱的‘文’辞”，即所谓“案头曲”（狭义）。

2. 由所歌的（性质为“文”的）“诗”之“言（文字文辞）”→文体格式→化为“歌”的“乐体”。试举一例以示。

如由律诗“排律”的“文体”结构（以“出仄、对平”两句为一韵断——“联”的多韵断“单章体”，首句有“首变”，尾联有“尾变”，联内出对两句平仄相对，上联的对句与下联的出句间平仄相粘）→综合为“戏曲”的“上句仄韵，下句平韵”→化为“歌”中“头可变—腹连绵—尾有定”结构的“乐体”：

文 体		乐 体 (头 腹 尾)	
韵断	┌上句文辞仄	→首句唱腔往往为散唱等其他所替换	头可变
		-----	———
	└下句文辞平	→下句文辞的唱腔 (较促)┐	(
韵断	┌上句文辞仄	→上句文辞的唱腔 (较舒)┐	组合 理
			腹 论
	└下句文辞平	→下句文辞的唱腔 (较促)┐	上
韵断	┌上句文辞仄	→上句文辞的唱腔 (较舒)┐	组合 无
			绵 穷
	└下句文辞平	→下句文辞的唱腔 (较促)┐	反
韵断	┌上句文辞仄	→上句文辞的唱腔 (转)┐	组合 (
		-----	———
	└末句文辞平	→结煞句为有一定程式的终止乐句	尾有定

“头”、“尾”之间的唱段的主体部分“腹”，文辞以“上下”为韵断与唱腔以“下上”为组合：文辞间歇时，音乐正在推进；唱腔舒弛时，文辞恰正提宕，形成一个似“链”状的交错结合——“腹连绵”，奇妙地完成成为多韵断“单章体”文辞“传辞”的咏唱。

上面当然只是一个例子。“文”、“乐”体式里包含着许多内容。总的说，一是“文体”决定“乐体”，二是“乐体”性质为“乐”而非“文”。

3. 节奏节拍。由其所歌的(性质为“文”的)“诗”之“言(文字文辞)”中的“韵断、句式、步节”及情绪 → 文辞文字出口的快慢、促舒 → 化为(性质为“乐”的)“歌”的节奏“(板)拍”^①。

① 我国“歌唱”的“快慢”，并不是以“一分钟多少个J”衡量，而是以“(文)字”出口的疏密为准绳。如“J=60”的一眼板与“J=120”的三眼板，在我国的“唱”往往是相同的(“板以分步”，一板一步，一般为两字)；如所谓“紧打慢唱”，其速度可达“J=280”或以上，而“唱”却极“慢”——(文)字出口极疏。

文辞的“韵断、句式”，按“文”的逻辑，使用平仄、奇偶及不同方式的组合。其化而为“乐”中的“拍”，则按“乐”的逻辑，规范为“散板”、“单板”、“一眼板”、“三眼板”等。如七言→“二二二一”四步→化而为“乐”，用四“板”，这是确定的。而这四“板”，可以是：▲为实板，△为虚板；·为实眼，°为虚眼。如小调《孟姜女》：“正月·里来是新·春一”，南曲【懒画眉】：“月明云淡——露一华——浓——”。

▲·▲°▲
 (△)·°·▲·°·▲·°·△·°·▲·°·°

△·°·°·△·°

4. 乐音旋律。这也许是引起问题及讨论的焦点。但是，在中国的“歌”即“歌”之为“乐”中，“旋律构成”实为最末的一个方面。

三、两类中国歌唱

在总体上文体决定乐体的情况下，“声”这个方面是“依字读语音语调化为旋律”，还是“以旋律传唱文辞”，使我国的歌唱在旋律构成上分为两类。这里不能不看到的是：即使是后者（如现今的“小调”），也只是在“声”——“旋律构成”这个最具体的层面上“以旋律传唱文辞”，而在总体上即在“篇章、韵断（乐段）、文句（乐句）、步节（节奏节拍）”歌唱的总体构成上仍然必定是“文为主、乐为从”——文体决定乐体，而不是文从属于乐的所谓“音乐文学”。

实际上，“歌”的（三种）表现方式：“诵”→“吟”→“乐唱”的递进演化，是非常自然、难分泾渭的。

论乐，不能不及乐谱。下即以西安高腔为例：

×		×		0×		×	×		×	×		6 1		6		3	2		1 1		0 3		2		6 2		1 6		5		
我 把 鞋 面 线 束 拿 还 你，																															
念 诵																乐 化 乐 唱															

“念诵”并不必定通过“吟哦”向“乐唱”演化，它可以直接“乐化”。如上引念诵的“我把鞋面线束”可乐化为“滚唱”。事实上，人们往往唱作：

3 | 2 | 0 2 | 2 3 | 2 3 | 6 1 | 6 | 3 2 | 1 1 | 0 3 | 2 | 6 2 | 1 6 | 5 |
 我 把 鞋 面 线 束 拿 还 你,
 滚唱----- 乐化 乐唱

5 | 5 | 3 2 | 1 | 2 | 2 | 2 3 | 2 3 | 6 1 | 6 | 3 2 | 1 1 | 0 3 | 2 | 6 2 | 1 6 | 5 |
 我 把 包 裹 雨 伞 拿 还 你,
 吟——唱----- 滚唱 ---- 乐化 乐唱

下一乐段,把无乐音的念诵演化的“滚唱3 2”再演化而为“吟唱5-3·2 1 2-”,“鞋面线束”则仍是如“包裹雨伞”的“滚唱2 3 2 3”。这类乐化是非常之多的,如本例《槐荫记·分别》的首曲【浪淘沙】为:

2 - | 3 6 | 5 3 | 3 1 | 2 | 5 7 | 6 | 6 | 3 | 2 | 2 7 | 6 | 3 6 | 5 3 | 2 | 5 | 7 6 | 6 |
 趑 步 往 前 行。 茂 盛 槐 荫。
 吟——唱----- 乐唱

| 2 1 | 2 3 | 1 | 2 | 3 5 | 6 6 | 0 5 | 5 3 | 3 6 | 5 3 | 2 |
 悄 悄 行 到 平 阳 地。
 滚唱----- 乐唱

| 2 3 | 2 3 | 2 3 | 2 3 | 2 | 2 | 2 | 2 | 7 6 | 5 | 6 | 11
 放 下 包 裹 雨 伞 在 此 等 等 我 妻。
 滚唱----- 乐唱

“吟唱”与“和声”组合。唐代所谓“和声”的曲子亦由此可以推知。

众人之所以可以接唱“和声”,因为“和声”的旋律,大家都习惯、熟悉,不只是唱者习惯、熟悉,听者也习惯、熟悉——“习惯音调”。用“习惯音调”,歌者可以“应口”而咏唱文辞,听者能听懂歌者所咏唱的文辞——这是第一目的。

乐唱的“习惯音调”亦由念诵、吟哦产生、形成。而“习惯音调”形成之后,其旋律:一、具有相对的稳定性;二、原则上具有地方性。各地有各自的“习惯音调”。这种各地不同的“习惯音调”往往被人们称为“地域特点”。凡是经过或听过若干年前各地地方戏曲移植“样板戏”的,都会了解:用各地本地的地方戏曲音乐唱腔,“样板戏”可以得到更多的听众。并不是因为它们的音乐一定比“样板京戏”更精致(“移植

样板戏”是尽可能地不改文辞的，依文辞去寻找与其相合适的“习惯音调”，而是因为它们当地的“习惯音调”，当地的群众更能听懂其所唱的文辞。

以“习惯音调”传唱文辞，就是中国“传统歌唱”中的“以稳定或基本稳定的旋律传唱文辞”。

用同样的“习惯音调”传唱不同的文辞，也就是人们通常说的“旧瓶装新酒”。而这种用“习惯音调”传唱（不同）文辞的“旧瓶装新酒”，完全不是“因声造歌”、“因声度词”，而是“旧瓶”装“新酒”，不是“因”这个“（旧）瓶”去“造（新）酒”。我国歌唱以“传辞”为第一目的，所以“以旋律传辞”，并不是“因声造歌”。

刘禹锡说“请君莫奏前朝曲，听唱新翻【杨柳枝】”。刘禹锡作了十首【杨柳枝】“为君回唱【竹枝】歌”，接着作了十一首【竹枝】“回入【纥那】披绿波”，又作了两首【纥那】“踏曲兴无穷，调同辞不同”。很显然：【杨柳枝】、【竹枝】、【纥那】是“旧瓶”，刘禹锡用这些“旧瓶”是为了“装”他自己很以为得意的“新酒”——“调同辞不同”的“辞”——“以旋律传辞”。

我们提出：“是‘依字读音语音语调化为旋律’，还是‘以稳定或基本稳定的旋律传唱文辞’，使我国的歌唱在旋律构成上分为两类”，这是从“歌”的“旋律构成”上说的。而在音乐实际中，此二类则是并用兼成的。如上曾引例的“高腔”、“乱弹”，与最典型的“依字声化为旋律”的如“曲唱”相比较，其在以“字清”为第一要求的前提下，犹有“过腔接字”；与最典型的“以旋律传辞”的“小调”相比，在“旧瓶装新酒”的情况下，其又必须因不同文辞的语音语调调整行腔。绝对的“依字声化为旋律”和绝对的“以旋律传辞”可以说是没有的。

另一个更主要的方面在于，“依字声化为旋律”目的是妥帖地“传辞”，“以旋律传辞”目的也是便于“传辞”，二者都是“人声传达文辞作咏唱”——“歌永言”。

如此，我国“歌”的旋律构成，其所歌的（性质为“文”的）文辞→文字字读的语音语调，及文辞文句→化为（性质为“乐”的）“歌”的乐音旋律，或“依字声化为旋律”或“以旋律传辞”。

以上，是“以文化乐”的四个方面；实际上，这所谓四个方面是综合浑成的。

“歌”，“乐”也。我国的“歌”，以音乐元素按音乐逻辑构成、建设和发展自身，而以“传辞”为第一目的，以“文学思维”统制“音乐思维”：“文为主，乐为从”，由文体决

定乐体。我国“歌”的艺术表现，“文”的因素占很重的以至主要的地位。“一二二一”，阴阳合德，两仪生象。“歌永言”，“歌”所传的“文”制约着“乐”，同时又为“乐”之成“歌”提供根据——中国的“歌”，其中的“乐”受制于“文”，同时又以“文”为根据化“乐”而成“歌”。中国传统的“歌”，其“乐”的各个方面：声乐、乐体、节奏、旋律（无论是“依字声化为旋律”还是“以旋律传辞”）的产生、呈现和艺术表现，都不是凭空出现的，都不是什么人任意或刻意想象出来的产物，而是有所依托、有所根据的：其依托、根据，就是“文”——伟大的汉字文化。

所以，“歌永言”，是中国民族歌唱的特征。

◎第二讲 先秦歌唱之类别

从存世文献看,先秦时期已有相当数量的韵文或广义的诗歌。一般文学史著作在论及先秦韵语或广义的诗歌时,大都以讨论《诗经》、《楚辞》为主,也略提及其他韵语或诗歌。在笔者看来,如果结合各种韵语或诗歌具体使用的场景(社会功能)以及入乐情况,对它们进行分类、考察,将有助于我们更好地理解这些韵语或诗歌。在总体性把握先秦韵语或诗歌的历史背景之后,进一步讨论这些韵语或诗歌与音乐的关系问题,或可对其文字本身有更多理解。有鉴于此,这一讲将主要从功用的角度,把先秦歌唱加以分类,共分为五大类,即民间歌舞、巫觋之诗乐、祭祀乐、朝会燕享乐、诗人歌诗等。以下分别试加剖析。

一、民间歌舞

民间歌舞的产生源自最原始的情感需要。《毛诗序》曰:“在心为志,发言为诗,情动于中,而形于言,言之不足,故嗟叹之,嗟叹之不足,故永歌之,永歌之不足,不知手之舞之足之蹈之。”《礼记·乐记》云:“诗,言其志也;歌,咏其声也;舞,动其容也。三者皆本于心。”班固《汉书·艺文志》云:“《书》曰‘诗言志,歌咏言’。故哀乐之心感,而歌咏之声发。”沈约《宋书》也说:“夫志动于中,则歌咏外发。……则歌咏所兴,宜自生民始也。”歌舞必有节奏,而有韵律才有节奏,歌舞每每与韵语同时发生(虽然很可能不能形诸文字、成为诗歌),故最早之韵语或诗歌必当为原始民间歌舞之诗。

《吕氏春秋》所载“葛天氏之乐”云:“三人操牛尾,投足以歌八阕。”其事固难征信,但所述则甚合情理。从现存文献,我们仍依稀可辨先秦民间歌舞诗之形态。

现存先秦民间歌舞诗主要见于《诗经》之《国风》。朱熹在《诗集传》中解释“国