

音乐与中国古代诗歌

□主讲人：赵敏俐



▲赵敏俐

主讲人简介：

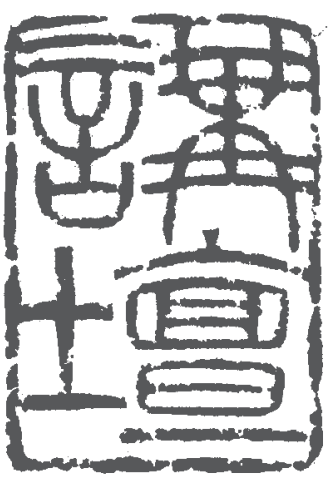
赵敏俐，首都师范大学燕京人文讲席教授。中国乐府学会(代)会长、中国《诗经》学会副会长，中国屈原学会副会长。早年毕业于东北师范大学，获博士学位，师从著名文学史家杨公骥教授。主要科研方向为先秦两汉文学与文化、中国古代诗歌、中国现代学术史。主要著作有：《两汉诗歌研究》《文学传统与中国文化》《周汉诗歌综论》《先秦君子风范》《汉代乐府制度与歌诗研究》等，主编《中国诗歌史》《中国文学通论·先秦两汉卷》《文学研究方法论讲义》《中国文学研究论著汇编》等数10部，发表表论文100余篇。其科研成果获得过教育部人文社科优秀成果一等奖等多种奖励。



扫码读讲记

编者的话：

中华民族有五千多年的文明历史，创造了灿烂的中华文明，为人类作出了卓越贡献，成为世界上伟大的民族。作为中国传统文化的优秀代表——音乐，与中国古代诗歌有着紧密的关系，特别是先秦两汉时期的《诗经》、楚辞与汉代诗赋。《尚书》中有言：“诗言志，歌永言，声依永，律和声。”由此可知，这一时期的诗歌与音乐几乎不分，可谓“诗为乐心，声为乐体。”为此，音乐对中国古代诗歌的形成、发展起着重要作用。本期讲坛邀请赵敏俐教授以先秦两汉诗歌为例讲述音乐与中国古代诗歌的关系。



诗乐同源，中国古代最早的诗都是可以歌唱的，有些甚至是配合舞蹈表演的。《尚书·舜典》曰：“诗言志，歌永言，声依永，律和声。八音克谐，无相夺伦，神人以和。”《礼记·乐记》曰：“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。”这些论述，清楚地告诉我们中国古代诗歌与音乐之间存在着紧密的联系。但是，由于时代技术的原因，古代诗歌的音乐表演形态没有保留下来，我们今天所能见到的古代

诗歌，仅仅是它的文字部分。这使得后人在学习和欣赏古代诗歌的时候，往往忽视了它的音乐形态。古代的音乐虽然不存，可是它对中国古代诗歌的发生发展曾经产生过重大影响却不能否认，有些至今仍然沉积在诗歌文本中。我们今天研究中国古代诗歌，不能因为音乐表演的形态不复存在而忽视了这种影响。通过现存的历史记载，可以尽量做一些历史的还原，更好地探求中国诗歌的艺术本质，也会增强我们对古代诗歌艺术的理解与鉴赏。

音乐与《诗经》

《诗经》是中国古代第一部诗歌总集，它本身就是诗乐一体的艺术。《诗经》分为《风》《雅》《颂》三个部分，最初就是音乐的区分而不是文体的区分，《左传》记载吴季札到鲁国观乐，鲁国乐工为他分别演奏了各国的《风》诗、大小《雅》和《颂》，就是最好的证明。孔子曰：“吾自卫返鲁，然后乐正，《雅》、《颂》各得其所。”(《论语·子罕》)可见，孔子曾经整理过《诗经》，他的工作就是从“正乐”开始的。因为有不同的音乐，用于不同的场合，自然这些音乐就会有不同的风格，表现不同的内容。到了汉代以后，由于音乐的失传，后人从诗歌内容角度来对《风》《雅》《颂》进行解释。孔颖达在《毛诗正义》中说：“诗各有体，体各有声，大师听声得情，知其本义。……然则《风》《雅》《颂》者，诗篇之异体。”他讲的正是这个道理。

《诗经》的音乐虽然不存，但是它它对《诗经》艺术形式的影响还是显而易见的。首先从章法上来看，《周颂》里的诗，几乎都以单章形式出现。《雅》诗都由多章构成，《风》诗虽然也由多章构成，但是大多数《风》诗的章节数都少于《雅》诗，每一章的篇幅也较《雅》诗要短。这种分章或不分章，每章句子有多有少的现象，显然都是由《风》《雅》《颂》这三种不同的音乐演唱体系决定的。再从文辞的角度来看，《周颂》里的诗句有相当数量都不整齐，词语也不够文雅，但是大多数却非常古典。而《雅》诗的句子则整齐规范，词语也特别典雅，有一种雍容华贵的气象。《风》

诗的句子参差不齐，轻灵活泼，通俗又是其语言的基本风格。这些不同，也与其演唱方式不同有直接的关系。

关于《诗经》的演唱，历史上有许多记载，我们结合具体作品，还可以从中发现由此而形成的艺术形态的不同。如《周颂·清庙》一诗，从文本来讲，句式既不整齐，也不押韵：“於穆清庙，肃雍显相。济济多士，秉文之德，对越在天，骏奔走在庙。不显不承，无射於人斯。”似乎缺少诗歌艺术的美；可是，古人却把这首诗排在《周颂》的第一篇，认为这是专门用于祭祀周文王的祭歌，地位特别高。祭祀周文王的祭歌，叫做“清庙”，取其“清静肃穆”之意。《礼记·乐记》对《清庙》的演唱有这样的记载：“《清庙》之瑟，朱弦而疏越，一倡而三叹，有遗音者也。”孔颖达对此有很好的解释。他说：演奏《清庙》的瑟是经过特制的，它染红的丝弦是经过煮熟的，所以发出的声音很沉重。瑟底的音孔距离比较大，也是为了使它发出声音变得迟缓，“一倡”是指一人领唱，“三叹”是指三人或者很多人跟着合唱。假如我们把这个演奏的场景在脑海中简单的复原，或者将其想象成佛教寺院或者基督教教堂里的宗教歌曲演唱，回过头来再看《清庙》的文辞，它以叙事描摹为主，一句一层意思，用简洁的语言展示了祭祀活动时的场景和人物的神态，再配上一唱三叹而又迟缓厚重的乐调，多么符合当时的祭祀表演，一定也是庄严肃穆而感动人心的。

《诗经》中的《雅》诗语言最为典雅，形式最为整齐。因为它们最初大概都是用于各种朝廷礼仪。所以，高雅、雅正、文雅等等都是由此而派生出来的词汇，一直传承至今。《大雅》中那些歌颂祖先功业的诗篇，如《文王》《皇矣》《大明》《生民》《绵》等诗篇场面宏大，气势非凡，甚至如《板》《荡》那样的讽谏诗也有典雅高严之气。而《小雅》中的一些燕飨诗则尽显优雅从容之美。如《小雅·鹿鸣》：“呦呦鹿鸣，食野之苹。我有嘉宾，鼓瑟吹笙。吹笙鼓簧，承筐是将。人之好我，示我周行。”据说，这首乐歌最早用于周王宴享群臣，



▲东汉建鼓乐舞画像，选自《中国画像石全集(第二册)》。

后来被广泛用于周代贵族社会的宴飨礼仪。全诗三章，首章以林野间的鹿鸣起兴。鹿的性情温和，被古人认为是仁义之兽，据说鹿如果发现丰盛的肥草必呼伴共食。诗人用以为比，说明主人若有好的酒食，也一定会与嘉宾共享。他不但以鼓瑟吹笙的方式欢迎嘉宾，送上礼品，表达了主人对嘉宾的爱，同时也希望能得到嘉宾的厚爱，为自己指明做人的正道。二章重点写嘉宾有美好的品格。三章写宴饮场景的快乐。宾主之间就在这种互敬互爱、和乐融洽的气氛下宴会畅饮。全诗语言文雅，韵律和谐，情调欢快，韵味深长，鲜明地体现了周代社会的礼乐文化精神。这首诗整体的艺术之美，我们也只有放在周代特有的礼乐文化中才能体悟。

而《诗经·国风》则是世俗的“歌”，内容的世俗化和诗体的简洁明快是它的最大特色。在此我们以《周南·采芣》为例略作分析：

采采芣苢，薄言采之。采采芣苢，薄言有之。
采采芣苢，薄言擷之。采采芣苢，薄言捋之。

采采芣苢，薄言之。采采芣苢，薄言之。

这虽是《诗经》中形式最简单的诗歌之一，但却深受人们喜爱。清人方玉润说：“读者试平心静气，涵咏此诗，恍听田家妇女，三三五五，于平原旷野、

风和日丽中，群歌互答，余音袅袅，若远若近，忽断忽续，不知其情之何以移而神之何以旷。则此诗可不必细绎而自得其妙焉。”为什么一首如此简单的诗，读者会发出这么美好的艺术联想呢？就因为这首诗不同于文人的案头之作，充分体现了“歌”的特点。我们看这首诗虽然有三章，却用的是一个曲调。因为有了曲调的重复，于是就有了语言的重复。同时为了歌唱的方便，这首诗还用了歌唱时常用的套语，实际上只是“采采芣苢，薄言×之”这两句套语重复了六遍。那么，在这种不断重复的演唱中，诗又是如何进行修辞炼句的呢？原来诗人采用的是置换中心词语的方式。这首诗描写的是采芣苢的劳动，所以诗人在诗中只换了六个动词，“采”“有”“擷”“捋”“之”“之”。《毛传》说：“有，藏之也”；“擷，拾也”；“捋，取也”(以手轻握植物的茎，顺势脱取其子)；“之，执之也”(手兜起衣襟来装盛芣苢)；“扱，拾也”(采集既多，将衣襟掖到腰间)。那么，它们之间有什么关系呢？孔颖达有一段非常精彩的解释：“首章言采之，有之。采者，始往之辞；有者，已藏之辞，总其终始也。二章言采时考之？”全诗由170多个问题构成，卒章言所盛之处，或之、或之、或之，归则有藏之。”原来，就是通过这六个动词的变换，就把采芣苢的整个劳动过程生动地描写了出来，由此才会引发读者的联想。这就是歌的艺术，也是《诗经》不同于后世诗歌的独特之处。可以说，如果不从音乐的角度入手，我们是很难体会《诗经》艺术之美的。

音乐与楚辞

音乐与楚辞的关系也十分紧密。我们读楚辞，会发现楚辞各体的形式大不一样。那么，这些诗体是如何形成的呢？原来也和音乐有关，关于楚辞诗体的类型，我们也需要根据它与音乐关系的远近来认识。

楚辞中和音乐结合最紧密的是《九歌》。从题目上我们就可以看出，它是用于歌唱的。《九歌》的形式源远流长，传说它特别好听，最早是夏启从天上偷下来的。《山海经·大荒西经》：“开(启)上三嫫于天，得《九辩》与《九歌》以下。此天穆之野，高二千仞，开焉得始歌《九招》。”《楚辞·天问》：“启棘宾商，九辩九歌。”王逸《楚辞章句》中说，过去在楚国的南郢之邑和沅湘之间，民俗信鬼神而好祭祀，祭祀一定伴有歌舞，用以娱乐鬼神。屈原放逐，

心怀忧苦，愁思抑郁，看见俗人祭祀之礼和歌舞之乐，歌词鄙陋，于是就据此而改作《九歌》之曲。王逸本是南方楚地人，他的说法可能有历史根据。当然也有人提出质疑，认为《九歌》所祭祀的诸神有些不应该出于楚国当时的南方民间，而应该是楚国的宫廷祭歌或者郊祀祭歌。但无论哪种说法，都不否认《九歌》的歌唱性质。《九歌》的歌辞也与楚辞其他诗体不一样，每两句一组，每句中间都有一个“兮”字，如《东皇太一》：“吉日兮辰良，穆将愉兮上皇。抚长剑兮玉珥，璆锵鸣兮琳琅。”

第二类是《招魂》，也属于当时一种特殊的歌唱文体。按王逸的说法，《招魂》是宋玉所作。宋玉哀怜屈原的遭遇，见其因为忠君反而被贬斥，忧愁

山泽，魂魄放佚，生命将落。于是就作《招魂》，希望能复其精神，延其年寿。但是也有人认为这首诗是屈原招楚怀王之魂。因为楚怀王被骗入秦，客死他乡，于是屈原招其魂魄。两说虽有不同，但是诗中所写的确是招魂之事，所用诗体也是当时招魂特有的语言形式。它是一种特殊的、呼喊式的歌：“魂兮归来！去君之恒幹，何为四方些！”

第三类是《离骚》体，包括《九章》《九辩》。《离骚》为屈原的代表作品，它是屈原用生命写成的诗篇。《离骚》体是从《九歌》体中转化而来，它也是两句一组，但并不是在每句中间有一个“兮”字，而是在第一句的末尾有一个“兮”字，如开头四句：“帝高阳之苗裔兮，朕皇考曰伯庸。摄提贞于孟陬兮，惟庚寅吾以降。”关于《离骚》是否可歌，历史上

没有明确记载。《离骚》的结尾有五句“乱”辞，“乱”指音乐结尾，这说明它与音乐有关。但是据《汉书·艺文志》：“春秋之后，周道浸坏，聘问歌咏不行于列国，学《诗》之士逸在布衣，而贤人失志之赋作矣。大儒孙卿及楚臣屈原离谗忧国，皆作赋以风，咸有侧隐古诗之义。”可见汉人认为它是赋体。何谓赋？班固《汉书》曰：“不歌而诵谓之赋。”何谓“诵”？“以声节之曰诵。”可见，《离骚》是从散中演化而成，用一种“以声节之”的特殊方式诵读的文体。

第四类是《天问》体。《天问》何由而作？据王逸所说：“屈原放逐，忧心愁悴，彷徨山泽，经历陵陆，嗷号呶呶，仰天叹息，见楚有先王之庙及公卿祠堂，图画天地山川，神灵琦玮僊佹及古贤圣怪物行事，周流罢倦，休息其下，仰见图画，因书其壁，呵而问之，以深愤懣，舒泻愁思。楚

人哀惜屈原，因共论述，故其文义不次序云尔。”可见，屈原的《天问》是诗人在宗庙祠堂中呵壁而问的书写，它虽然以四言为主，有诗的形式，但以问句构成，不可能用于演唱，也不会用于诵读。其开头曰：“遂古之初，谁传道之？上下未形，何由考之？”全诗由170多个问题构成，上问天，下问地，中间问历史和人事，它震撼人心的力量，不是来自于歌唱的旋律，而是来自于深刻的哲思。

楚辞中还有《卜居》《渔父》两篇，我们可以将其称之为对话体。它不但不能歌唱，也没有如《天问》那样的诗体韵味，已经完全变成了散文的形式。由此可见，在中国诗歌史上，楚辞的产生是一个重要的转折。从此，中国诗歌和音乐的关系出现了分离，逐渐产生了一种远离音乐的诗体。这种现象，到汉代更为明显。

音乐与汉代诗赋

诗赋在汉代本是一家，它们之间的区别只在于口头表达形式上的差异，“诗”在汉代又叫“歌诗”，仍然是可以唱的，“赋”则是“不歌而诵”的。所以班固作《汉书·艺文志》，将二者放在一起叫“诗赋略”。

汉赋从大的方面来看可以分成两种体式。第一种体式是骚体赋，以屈原的《离骚》等为原型。如传为贾谊所作的《惜誓》：“惜余年老而日衰兮，岁忽忽而不反。登苍天而高举兮，历众山而日远。”它的句式仍然为两句一组，每组第一句的末尾有一个“兮”字。它不但从句法形式上和《离骚》一样，连抒情模式也相同，可见这一类赋与《离骚》一样，还深受音乐的影响。

汉赋的第二种体式是散体赋，它和屈原的《卜居》《渔父》有直接关系，往往以散体的对话方式开头，接下来会有铺陈的描写。如宋玉的《神女赋》，写楚襄王与宋玉游于云梦之浦，使宋玉赋高唐之事。其夜，楚王果然在梦里与神女相遇，于是，这篇赋就把这个故事记录下来，并且有对神女容貌的铺陈描写。其后枚乘、司马相如等人的散体大赋都是在此基础上的发展，变成了完全和音乐没有关系的一种文体。

而汉代的歌诗则继续沿着与音乐相结合的道路发展，产生了三种主要体式。它们的分别最初不是由于文体

上的差异，而是来自于不同的音乐乐调以及与之相关的演唱方式。

汉代歌诗的第一种形式是楚歌体，它主要继承了《九歌》的艺术形式。每两句一组，每句中间有一个“兮”字。如刘邦的《大风歌》：“大风起兮云飞扬，威加海内兮归故乡，安得猛士兮守四方。”项羽的《垓下歌》：“力拔山兮气盖世，时不利兮骓不逝。骓不逝兮可奈何？虞兮虞兮奈若何！”项羽和刘邦都是楚人，所以他们唱起楚歌来得得心应手，也深得楚歌之奥妙。由于刘邦是楚人，爱楚声，所以楚歌在汉代初年特别流行。汉武帝刘彻也是楚歌高手。他的《秋风辞》：“秋风起兮白云飞，草木黄兮雁南归。兰有秀兮菊有芳，怀佳人兮不能忘。”由自然季节之秋而联想到人生之秋，借以抒发人生短促的生命感慨，是中国诗歌史上的名作。楚歌后来逐渐衰微，但是终有汉一代，仍然一直在传唱。

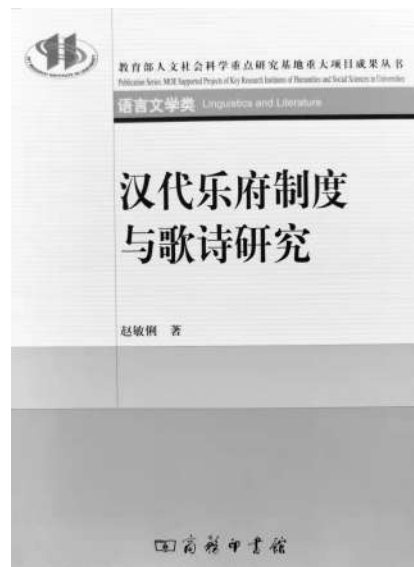
汉代歌诗的第二种形式是鼓吹饶歌体，本是来自于异域的音乐歌曲形式。细分又有鼓吹和横吹之别。刘勰《定声》云：“鼓吹未知其始也，汉班壹雄朔野而有之矣。鸣笳以和箫声，非八音也。”班固《汉书·叙传》说：“始皇之末，班壹避地楼烦，致马牛羊数千群，值汉初定，与民无禁，当孝惠、高后时，以财雄边，出入弋猎，旌旗鼓吹。”班壹是班固的先祖，他的记载是可靠

的。可见，鼓吹最初起源于北狄诸国，是北方少数民族的音乐。而横吹则来自于西域。《乐府诗集》曰：“横吹有双角，即胡乐也。汉博望侯张骞入西域，传其法于西京，唯得《摩诃兜勒》一曲。李延年因胡曲更造新声二十八节，乘舆以为武乐。”可见横吹曲是来自西域的音乐。现在传世的《汉鼓吹饶歌》十八曲就是鼓吹音乐的存留。其代表作如《上邪》：“上邪！我欲与君相知，长命无绝衰。山无陵，江水为竭，冬雷阵阵夏雨雪，天地合，乃敢与君绝！”《战城南》：“战城南，死郭北，野死不葬乌可食。为我谓鸟，且为客噪。野死谅不葬，腐肉安能去子逃。”仔细比较就会发现，《汉鼓吹饶歌》十八曲在诗体形式上有一个共同特点，即它们不同于《诗经》以四言句式为主，也不同于楚歌有以“兮”字嵌于每句中间的固定句式，它们完全是杂言的形式，每首诗都不一样。可以这样说，中国古代杂言诗成为一体，是从汉代的横吹鼓吹开始的。不仅它们在诗体形式上与传统的中国诗歌不同，在艺术风格的表现上也有差异，如我们上引的《上邪》和《战城南》，感情表达的激烈和想象的奇特，都给人留下了深刻的印象。对此，陆机的《鼓吹赋》有过生动的描述。

而相和歌则是汉代新兴起的一种新的歌唱艺术。《晋书·乐志》曰：“《相和》，汉旧歌也；《丝竹更相和，执节者

歌。”以丝竹作为两种主要的乐器来演奏，唱歌的人手中还拿着“节”这种乐器伴奏，这与鼓吹和横吹曲大不相同。《宋书·乐志》：“凡乐章古词，今之存者，并汉世街陌谣讴，《江南可采莲》《乌生十五子》《白头吟》之属是也。”可见，相和歌最初起源于汉代的民间，最有代表性的就是《江南可采莲》等几首名曲。它最后流入宫廷，又有较大的发展，形成众多的相和歌曲调。有“相和六引”“吟叹曲”“四弦曲”“平调曲”“清调曲”“楚调曲”“瑟调曲”“大曲”等，演唱方式非常复杂。《乐府诗集》曰：“凡相和，其器有笙、笛、节、琴、瑟、琵琶、箏七种。”又诸调曲皆有辞、有声，而大曲又有艳，有趋、有乱。辞者其歌诗也，声者若羊吾夷伊那何之类也，艳在曲之前，趋与乱在曲之后，亦犹吴声西曲前有和，后有送也。”如此复杂的演唱方式，说明它们从一开始就属于专门用于表演的艺术。我们现在流行的说法把这些汉乐府诗称之为“汉乐府民歌”，这其实是一种误解。事实上，它们与当时真正流传于民间的歌与谣是大不相同的。我们只有结合汉代社会的实际情况，才能对这些汉乐府诗进行准确的解读。如我们非常熟悉的《陌上桑》，就是一首典型的乐府诗。它是时尚文化的产物，是汉代的流行艺术而不是民间艺术。《陌上桑》是歌，它的文本是按照歌的表演需要而写成的，它采用了片段叙事、场景叙事等艺术手法。

要而言之，从《诗经》中《风》《雅》《颂》的区别到楚辞的各类诗体，再到汉代诗赋的分流以及楚歌、饶歌与相和歌的产生，我们可以看到音乐与中国古代诗歌的关系之大。这要求我们学习和欣赏中国古代诗歌，一定要考虑它们和音乐的关系。只有如此，我们才能对其做出正确的艺术解读。



▲《汉代乐府制度与歌诗研究》 赵敏俐 著