

# “比其音律”与重章复沓

## —略论配乐对《诗经·国风》文本的影响—

亓晴\*

**摘要：**配乐演唱对《诗经·国风》之文本体式具有不可忽略的影响，重章复沓无疑是最显著的影响之一。《国风》篇目在成为乐歌的过程中必须经过“比其音律”式的整理改编或者“依声作诗”式的创作，这种改编或创作皆以音乐曲式为标准，依照乐曲复奏遍数敷衍章节。乐歌在基本的情感表达要求之外，更追求合于音律，故而对歌词文本形式的要求有时候高于对其内容的要求，这也是《国风》中许多篇目章节内容重复的根本原因。

**关键词：**《国风》；“比其音律”；“依声作诗”；文本形式；重章复沓

在中国诗歌产生的早期阶段，诗与乐是密不可分的。因此，“从唱歌的角度研究中国早期诗体的形成，并充分认识歌唱对中国早期诗歌的影响”具有重要意义。赵敏俐先生认为：“中国早期的诗是与歌紧密结合在一起的，它首先是诉诸歌唱的，是要遵守歌唱规律的。因此，研究中国早期诗歌创作，我们就不能脱离了歌唱而只做案头的语言分析。……研究《诗经》中的诗歌体式，我们首先要考虑音乐对它的影响。”<sup>[1]P86</sup> 本文正是在先生此说基础上，着重从“比其音律”的角度对《诗经·国风》的文本形式进行探讨，末学陋见，谨就正于诸位方家。

### 一 《诗经·国风》之“比其音律”考

“比其音律”出自《汉书》对“采诗”制度的记载，《汉书·食货志》：“孟春之月，群居者将散，行人振木铎徇于路以采诗，献之大师，比其音律，以闻于天子。故曰王者不窥牖户而知天下。”<sup>[2]P1123</sup> 《汉书·艺文志》亦云：“古有采诗之官，王者所以观风俗，知得失，自考正也。”<sup>[2]P1708</sup> 此外，《礼记·王制》曰：“天子五年一巡守。……命大师陈诗，以观民风。”郑玄注曰：“陈诗，谓采其诗而视之。”<sup>[3]P425</sup> 何休《春秋公羊传·宣公十五年》注曰：“男年六十、女年五十无子者，官衣食之，使之民间求诗。乡移于邑，邑移于国，国以闻于天子。”刘歆《与扬雄书》言：“诏问：三代周秦轩车使者、逋（遁）人使者，以岁八月巡路，求代语、童谣、歌戏。”对于班固等所记采诗制度是否可信，尤其是否符合《诗经》时代的情况，学界还是存在争议的，但目前大多数意见还是倾向于相信采诗制度的存在。但是，采诗制度虽多见于记载，而“比其音律”之说却仅见于《汉书·食货志》。无论具体采诗形式如何，要达到采

\* 亓晴：首都师范大学中国诗歌研究中心博士生，主要研究方向为中国古代诗歌。

诗以讽谏的目的，最关键的一个环节是“比其音律”。也就是说，无论是谁去采，无论以什么形式采，无论采到的是何种类型的“诗”，最终都要经过大师之类进行整理改编，“比其音律”，才能闻于天子。那么，“比其音律”该如何理解？“比其音律”之说是否符合《诗经·国风》的情况？“比其音律”又会对诗之文本产生什么样的影响？

先来看“比其音律”到底何指。《汉书·食货志》“比其音律”之“比”，颜师古注曰：“谓次之也。”比字意义众多，《说文解字》：“比，密也。二人为从，反从为比。”<sup>[4]P169</sup>《广韵·质韵》：“比，比次。”《广韵·旨韵》：“比，并也。”《广韵·脂韵》：“比，和也。”《大雅·行苇》《毛传》曰：“歌者，比于琴瑟也。”孔颖达疏曰：“歌者皆以弦和之，故云歌者比于琴瑟。”<sup>[5]P1083</sup>《汉书·扬雄传》：“美味期乎合口，工声调于比耳。”颜师古注曰：“比，和也。”<sup>[2]P3576</sup>《玉篇·比部》：“比，近也，亲也。”《易·象》传曰：“比，辅也，下顺从也。”……“比”在甲骨文和金文中的字形皆为两个并排在一起的人，由此可以考知其原始意义当与“并列”“排列”有关，而“密”“亲近”“对比”“顺从”“和”等诸多意义都与此相关。颜师古注“比其音律”之“比”为“次之”，那么就是取“排列”之意了。但“排列其音律”似乎有些难通，我们可以根据上文所引“比于琴瑟”“工声调于比耳”之说，对“比其音律”作如下解读：对所采之诗进行音律上的调整，使其合乎规范，达于“和”的要求。这种“比其音律”的说法毕竟出现于东汉时期，到底是否符合《诗经》或者更早时代的实际情况呢？查阅典籍，我们发现确实有更早的资料可以证明此种说法的可靠性。

《左传·襄公十四年》师旷对晋侯曰：“自王以下，各有父兄子弟以补察其政，史为书，瞽为诗，工诵箴谏，大夫规诲，士传言，庶人谤，商旅于市，百工献艺。故《夏书》曰：‘道人以木铎徇于路，官师相规，工执艺事以谏。’正月孟春，于是乎有之，谏失常也。”<sup>[6]P916</sup>这段话主旨是描述各种人对君主为政的进谏，其中所引《夏书》的几句话虽亦常见征引，却少有深入解读者。其实，“道人以木铎徇于路，官师相规，工执艺事以谏”几句讲的正是“行人振木铎徇于路以采诗，献之大师，比其音律，以闻于天子”。师旷所引《夏书》，杜预注曰：“道人，行人之官也。木铎，木舌金铃，徇于路，求歌谣之言。……官师，大夫。自相规正。”<sup>[6]P917</sup>《夏书》之言今见《尚书·胤征》：“每岁孟春，道人以木铎徇于路。官师相规，工执艺事以谏。”孔安国传曰：“道人，宣令之官。木铎，金铃木舌，所以振文教。官师，众官，更相规阙。百工各执其所治技艺以谏，谏失常。”<sup>[7]P270</sup>此处尤需注意的是“官师相规”。“官师”，杜预以为“大夫”，孔安国以为“众官”，此外，杨伯峻《春秋左传注》以为“一官之长，其位不甚高”<sup>[8]P1018</sup>，那么“官师”到底何指？《左传·襄公十五年》曰：“官师从单靖公逆王后于齐。”杜注：“天子官师，非卿也。”<sup>[6]P922</sup>《礼记·祭法》：“官师一庙。”郑注曰：“官师，中士、下士。”<sup>[3]P1517</sup>杜预因为师旷对晋侯说的那段

话里有“大夫规诲”，故将“官师相规”与“大夫规诲”相对应，以“官师”为“大夫”，而《礼记》郑注又以“官师”为“中士、下士”，那么在师旷的话里相对应的该是“士传言”，这分明是矛盾的。孔安国将“官师”解为“众官”亦属无由之说。杨伯峻由《礼记》之说而认为“官师”是“一官之长，其位不甚高”，但也并未明确到底是何身份。《国语·楚语上》载左史倚相云：“昔卫武公年数九十有五矣，犹箴儆于国，曰：‘自卿以下至于师长士，苟在朝者，无谓我老耄而舍我，必恭恪于朝，朝夕以交戒我，闻一二之言，必诵志而纳之，以训导我。’在舆有旅賁之规，位宁有官师之典，倚几有诵训之谏，居寝有褻御之箴，临事有瞽史之导，宴居有师工之诵。史不失书，矇不失诵，以训御之。于是乎作《懿》诗以自儆也。”<sup>[9]P500-502</sup>“官师之典”，韦昭注曰：“师，长也。典，常也。”王元诰于“倚几有诵训之谏”句下曰：“《北堂书钞·服饰部二》引贾逵曰：‘言官师所作训诵之谏，书之几，令诵习之。’”而于“自卿以下至于师长士”句下则认为“师长”即为士，且“师长士”即为“官师”。<sup>[9]P501</sup>至此，众说纷纭中，我们大致可以确定“官师”为“士”之阶层，其具体职责虽不能明确，但由《楚语》所载倚相之言来看，“官师”是可以以“典”来规诫君主之人，“典”，韦昭注曰“常”，则“官师”有执掌规范典常之职。宋林岳《毛诗讲义》：“官师者，太傅少傅入保出师之类，法制威仪者有，《书》《礼》之学有，乐舞之学有……”<sup>[10]</sup>此说虽属后人推测，然而结合《左传·襄公十五年》“官师从单靖公逆王后于齐”之说来看，“官师”的职责当不出法制威仪礼乐典常之范围。

“官师相规”，杜预认为是“大夫自相规正”，孔安国认为是“众官更相规阙”。而《左传·襄公十四年》师旷所言及其引《夏书》之言皆为论“谏”，“自相规正”显然不合于言中之义，故杜说不当。而孔安国之“更相规阙”既可以理解为“众官”之间互相规阙也可以理解为“众官”对君主进行规阙，前者之不当同于杜预说，后者问题在于“官师”作为一个虽不常见而又确实存在的称呼并不能被笼统解释为“众官”。且前面已论，“官师”之职责大致为规范“法制威仪礼乐典常”之类，所以“官师相规”非“众官相规”，其所“规”之对象也非君主之阙。“每岁孟春，道人以木铎徇于路。官师相规，工执艺事以谏”之“每岁孟春”向来只是被解为与“道人以木铎徇于路”相关，与后两句无涉，而事实上，“每岁孟春”应该统领后三句，后三句则共指一事。何以见得？《左传》师旷正是如此理解。他说：“故《夏书》曰：‘道人以木铎徇于路，官师相规，工执艺事以谏。’正月孟春，于是乎有之，谏失常也。”“正月孟春”三句正是就“道人以木铎徇于路”三句为说，“于是乎有之”之“之”就是“道人以木铎徇于路，官师相规，工执艺事以谏”。故“道人”三句应该作一整体理解。“官师相规”的前提是“道人以木铎徇于路”。“道人以木铎徇于路”，结合《汉书》“行人振木铎徇于路以采诗”之说，即道人徇于路以求歌谣。故，“道人以木铎徇于路，官师相规”是说：道人徇于路以求歌谣，官师对所求之歌谣进行规范。

那么,“工执艺事以谏”自然就是乐工凭自己的专业技能表演被改编规范之后的乐曲来达到进谏的目的。所以,《夏书》之“道人以木铎徇于路,官师相规,工执艺事以谏”正是《汉书》之“行人振木铎徇于路以采诗,献之大师,比其音律,以闻于天子”。由此可见,采诗之后由专业人士对其进行规范化改编,然后作为诸侯国甚至王朝乐歌加以表演,是符合《诗经》时代的现实的。《诗经》之编集过程当然是复杂的,其乐歌来源也是多渠道的,但不可否认《国风》中相当一部分篇目最初的来源当是采诗,或许是诸侯国采集整理之后献之于王室,所谓“陈诗以观民风”,也或许是王朝直接派人到各国采风,统一进行整理改编,当然更可能是两种情况并存。既然肯定了采诗之后“比其音律”这种形式的存在,那么,官师之“规”,大师之“比其音律”,到底会对所采之诗产生什么样的影响?我们以《国风》中部分篇目为例略作探讨。

## 二 重章复沓的乐歌形态

提起《国风》的文本特色,我们最先想到的大概就是重章叠唱、回环复沓,这确实是《国风》文本最直观、最显著的特征,而这一特征无疑与《国风》的乐歌性质密切相关。可以说,《诗经》这部乐歌集的编辑者在对《国风》原始歌谣进行“比其音律”的改造时,对其文本所产生的最直观影响便是重章叠唱、回环复沓。为何要将这一影响归为“比其音律”式的整理改造过程呢?没有音乐的直观证明,我们只能从现有文本中寻找内在证据。

赵敏俐先生认为:

歌唱不仅强化了诗体的生成,也促成了词汇的组合与诗行的建构。歌唱需要整齐的节奏与统一的旋律,在人类早期音乐尚不发达的情况下,需要有节奏的声音语言与之配合。与此同时,由于人类的词汇也不发达,也需要通过音乐将语言的节奏强化,二者之间的相辅相成特别重要。……中国早期诗歌是在歌唱中成长起来的,其语言的组合与艺术的修饰也在歌的体式下不断完善发展。……在重章叠唱的形式之下,早期的诗人还是找到了思想与情感表达的技巧,即在重章叠唱的句式中进行中心词语的锤炼。……总之,通过中心词语的锤炼而达到情景推进的效果,是《诗经》进行艺术创作中采取的一种行之有效的方式。<sup>[1]P88</sup>

《诗经·国风》是典型的歌诗作品,其文本作为歌词,自然受歌唱艺术的影响。《国风》中一半以上的篇目都是重章叠唱的形式,从文本内容来看,这些篇目大致可以分为两类:一是各章变换数词以推进情节或渲染情感,二是各章虽有字词变换而诗意并无差别。第一类即赵敏俐先生所论“通过中心词语的锤炼而达到情景推进的效果”,典型篇目有《周南·桃夭》《周南·芣苢》《召南·摽有梅》《王风·采葛》

等。这些篇目或是如《芣苢》以动作的变化推动情景的发展；或是如《摽有梅》以“其实七兮”“其实三兮”“顷筐暨之”等外物的变化来展现主人公内心情思的变化；或是如《采葛》以“三月”“三秋”“三岁”这样渐次夸张的说法来展现相思之浓烈……这种篇目因为有情景变化或情感推进，故而各章内容要有变化，又因为乐曲的重复要求各章在体式韵律方面保持一致，所以只能改变中心词。《国风》中这一类因受固定音律曲式所限而只能在规范的章节、句式、韵律范围内锤炼中心词的歌诗，当然体现了音律对文本的影响，但是后一类对这种影响体现得更明显。后一类即各章虽有字词变换而诗意并无差别的歌诗。此类歌诗各章虽有数字更改，但每章内容并无明显不同，也体现不出情景推进。这一类的作品在《国风》的重章篇目中数量较多，甚至多过各章有情节推进者。我们试举两例略作说明。

《鄘风·桑中》：

爰采唐矣，沫之乡矣。云谁之思？美孟姜矣。期我乎桑中，要我乎上宫，送我乎淇之上矣。

爰采麦矣，沫之北矣。云谁之思？美孟弋矣。期我乎桑中，要我乎上宫，送我乎淇之上矣。

爰采葑矣，沫之东矣。云谁之思？美孟庸矣。期我乎桑中，要我乎上宫，送我乎淇之上矣。<sup>[11]P30</sup>

该篇为典型重章叠唱，全篇三章，只有九个字不同。详细分析各章内容，我们很容易得出一个结论：三章完全并列，没有内在逻辑从属关系。何以见得？首章“采唐”于“沫之乡”，“思”“孟姜”；次章“采麦”于“沫之北”，“思”“孟弋”；三章“采葑”于“沫之东”，“思”“孟庸”。三章皆以“期我乎桑中，要我乎上宫，送我乎淇之上矣”作结，这难道表明“我”同时思念“孟姜”“孟弋”“孟庸”三位，同时与三位有约吗？显然不是。三章其实讲的是同一件事，或者说三章表达同一个意思，即“我”思念一位美丽的姑娘，这位姑娘曾经与“我”在桑中上宫约会并送我到淇水之上。再来看另一篇，《卫风·木瓜》：

投我以木瓜，报之以琼琚。匪报也，永以为好也。

投我以木桃，报之以琼瑶。匪报也，永以为好也。

投我以木李，报之以琼玖。匪报也，永以为好也。<sup>[11]P41</sup>

《木瓜》三章亦不过更改六字，细究之，每章所要表达的意思也并无变化，无论投我的是木瓜、木桃还是木李，也不管回报的是琼琚、琼瑶还是琼玖，表达的都是礼尚往来永以为好的意思。两个人交往，当然不会完全按照“投木瓜报琼琚”“投

木桃报琼瑶”“投木李报琼玖”这样的方式进行，任何一种已足以表达“永以为好”的意思。与《邶风·桑中》一样，《卫风·木瓜》全诗三章也是表达同一个意思。既然三章表达同一个意思，为何非要有三章？根本原因就是合于音律。《诗经》全为乐歌，《国风》尤其是经过专业整理达到“比其音律”要求的乐歌，其文本形式自然与其作为乐歌必须具备的音乐曲调和演唱方式密切相关。《桑中》《木瓜》一类歌诗之演唱方式，按照杨荫浏先生的研究属于“一个曲调的重复”<sup>[12]P57</sup>，李炳海先生称采用此类演唱方式的歌诗为“同调歌诗”：“同调歌诗是用同一种曲调演唱各段歌词，各段歌词的曲调没有变化。依此进行逆向推断，各段歌词形态极其相似的《国风》文本，最有可能属于同调歌诗类型。……《诗经·国风》每篇歌诗各段歌词用同一曲调演唱的作品，所用的曲调不忌重复，这是其音乐属性。与此相应，带来了各段歌词的字句雷同的特征，遣词造句同样不避重复，这是由音乐属性所造成的歌词特征。《国风》同调歌诗在遣词造句上不避重复体现在两个方面：一是所用句子经常在每篇歌诗的各段中重复出现，二是相同结构的句型重复出现。”<sup>[13]P211,213</sup>由此可见，《桑中》《木瓜》之类属于三章用同一种曲调演唱的同调歌诗。也即，《桑中》《木瓜》等所配乐曲为三段重复的乐调，乐有三章，与之相合的歌词自然也要有三章，所以即使并无实际意义上的变化，也要按照既定的句型结构敷衍出三章形式整齐的词句，内容重复亦在所不惜。

关于因“比其音律”而使得《国风》篇目敷衍章节这一问题，前人早有论及。顾颉刚先生在《从诗经中整理出歌谣的意见》一文中说：“我以为《诗经》里的歌谣都是已经成为乐章的歌谣，不是歌谣的本相。凡是歌谣，只要唱完就算，无取乎往复重沓。惟乐章因奏乐的关系，太短了觉得无味，一定要往复重沓的好几遍。《诗经》中的诗，往往一篇是有好几章都是意义一样的，章数的不同只是换去了几个字。我们在这里，可以假定其中的一章是原来的歌谣，其它数章是乐师申述的乐章。”<sup>[14]P392</sup>顾颉刚此说遭到魏建功的反驳，魏氏在《歌谣表现法之最要紧者——重奏复沓》一文中说：“诗的往复复沓，我以为一定有他的不得已，无论是意思的相同与否；那奏乐的关系并不能影响到他的格调。……诗的复沓在作者有他内心的要求而成。”<sup>[14]P393</sup>又认为：“歌谣是很注重重奏复沓的，重奏复沓是人工所不能强为的。唱歌谣的人不是诗人一样的绞脑汁，他们大都用一样的语调，随口改换字句唱出来，儿童尤其是的；所以重奏复沓是歌谣的表现最要紧的方法之一。”<sup>[14]P401</sup>所以，他认为顾颉刚所说《诗经》中的复沓篇目由歌谣敷衍申述而来是不成立的。顾颉刚在《论诗经所录全为乐歌》一文中对魏建功的质疑作了如下回应：“徒歌是民众为了发泄内心的情绪而作的，他并不为听众计，所以没有一定的形式。他如因情绪的不得已而再三咏叹以至有复沓的章句时，也没有极整齐的格调。乐歌是乐工为了职业而编制的，他看乐谱的规律比内心的情绪更重要；他为听者计，所以需要整齐的词句而奏复沓的乐

调。他的复沓并不是他的内心情绪必要他再三咏叹，乃是出于奏乐时的不得已。《诗经》中一大部分是为奏乐而创作的乐歌，一小部分是由徒歌变成乐歌。当改变时，乐工为她编制若干复沓之章。这些复沓之章，有的似有一点深浅远近的分别，有的竟没有，但这是无关重要的。”<sup>[14]P412</sup> 我们认为顾颉刚先生的观点是可信的，虽然他只是“假定其中的一章是原来的歌谣，其它数章是乐师申述的乐章”，但我们由《国风》中那些《桑中》《木瓜》之类的歌诗来看，乐师对歌谣进行章节上的调整是完全可能的。这个章节的调整，或许是由一章叠为三章（或两章不等），也或许是由多章减为三章（或两章不等），具体由乐曲的复奏章数决定。

关于随音律而定章数这一问题，我们可以从《国风》中找到更多内证。我们知道，《国风》中主流的乐曲模式是三章重奏，但是三章重奏之外也有为数不少的两章重奏，单从文本内容来看，何以三章何以两章，并无明显缘由。如：《召南·小星》：

嘒彼小星，三五在东。肃肃宵征，夙夜在公。寔命不同。

嘒彼小星，维参与昴。肃肃宵征，抱衾与裯。寔命不犹。<sup>[11]P12</sup>

《召南·驹虞》：

彼茁者葭，壹发五豝。于嗟乎驹虞！

彼茁者蓬，壹发五豝。于嗟乎驹虞！<sup>[11]P14</sup>

《郑风·有女同车》：

有女同车，颜如舜华。将翱将翔，佩玉琼琚。彼美孟姜，洵美且都。

有女同行，颜如舜英。将翱将翔，佩玉将将。彼美孟姜，德音不忘。<sup>[11]P52</sup>

《郑风·蓍兮》：

蓍兮蓍兮，风其吹女。叔兮伯兮，倡予和女。

蓍兮蓍兮，风其漂女。叔兮伯兮，倡予要女。<sup>[11]P52</sup>

……

就我们选的这几篇来看，每篇各有两章，两章意思相近，将之与前举三章成篇之《桑中》《木瓜》相比较，在形式结构上并无太大差别，只是少一章而已。而我们若将上述两章之篇依其各章体式再铺写一章，也并不影响其文本意义之表达，如《召南·驹虞》我们可以再试写一章：“彼茁者蒹，壹发五豝。于嗟乎驹虞！”同样，《郑风·蓍兮》我们也可以试加一章：“蓍兮蓍兮，风其摇女。叔兮伯兮，倡予协女。”从意义上来说，将新加的一章与原有两章放在一起，也并无不可。而另一方面，三

章重奏的篇目，去掉其中任意一章，从意义表达上来说，也没有什么问题。那么，为何三章者即使同一意思重复三遍也要保留三章，两章者即使意义重复或者甚至可以再多重复几遍却也坚持两章？毫无疑问这是由乐曲的长短决定的。各篇为三章或是两章依乐曲复奏三遍或是两遍而定，并不以所要表达的内容为据。

《诗经·国风》中当然不乏叙抒连贯、情感统一、意境混融，能够达到内容与形式和谐统一的歌诗，但是大量注重形式过于注重内容的篇目之存在充分证明了《国风》的乐歌性质，以及为使其合于音律而进行的文本改造或创作。

### 三 兼论“依声作诗”

赵敏俐先生在讨论《诗经》乐歌的配乐问题时指出：“《诗经》乐歌配乐的过程有四：一是词、乐均为新制，同时产生；二是词、乐均为旧制，经过整理编定；三是先有歌辞，后有音乐；四是先有音乐，后有歌辞。”<sup>[15]P16</sup>现在，我们很难仅仅依照现存文本来对《诗经》乐歌的配乐形式进行明确区分，但就《国风》情况来看，应该是“先有歌辞，后有音乐”与“先有音乐，后有歌辞”两种情况同时存在相辅相成。即，部分篇目是有原始歌谣的，原始歌谣被采集之后，经过“比其音律”而成为规范乐歌，在此过程中当然也不可避免会有歌词的整理与规范，乐歌声律既成，规范已定，乐工便可以仿照既成乐歌再行创作。孔颖达《毛诗正义》说：“初作乐者，准诗而为声，声既成形，须依声而作诗。”正是此谓。

《诗经》编辑过程历时数百年，而风格却无明显差别，尤其《国风》。《国风》160首乐歌，除《邶风·七月》保持了较明显的古乐特色之外，其余篇目大都可以找到形制、内容相类似者。甚至《邶风》除《七月》之外的各篇也都与其他国风篇目风格近似。这种情况可以作为“依声而作诗”现象存在的一个证据。而“依声作诗”在《诗经》文本中比较明显的体现大概是类似的比兴手法与套语的运用。《国风》与《小雅》中存在大量的相似起兴与套语，甚至不同篇目存在许多完全相同的诗句，《小雅·出车》几乎每一句都能在其他篇目中找到相似句式。这种情况我们完全可以理解为创作者运用既定句式来凑足章句以合于曲式。前文所论为合于音律而铺写或缩减章节的情况是针对需要“比其音律”的歌谣，若是“依声作诗”，那么自然更是完全按照乐曲要求来填写歌词，其章节或复沓或变化随乐而定，文本形式自然也就更是受音乐之影响。

“比其音律”与“依声作诗”相辅相成，共同影响着《诗经·国风》之文本体式。《国风》篇目在成为乐歌的过程中必须经过“比其音律”式的整理改编或者“依声作诗”式的创作，这种改编或创作皆以音乐曲式为标准，依照乐曲复奏遍数敷衍章节。乐歌在基本的情感表达要求之外，更追求合于音律，故而对歌词文本形式的要求有时候高于对其内容的要求，这也是《国风》中许多篇目章节内容重复的根本



原因。配乐演唱对《诗经·国风》之文本体式具有不可忽略的影响，重章复沓无疑是最显著的影响之一。

参考文献：

- [1]赵敏俐.论歌唱与中国早期诗体发展之关系[J].北京大学学报(哲学社会科学版),2016(1).
- [2]班固.汉书[M].北京:中华书局,1962.
- [3]郑玄注,孔颖达正义.礼记正义[M].北京:北京大学出版社,2000.
- [4]许慎.说文解字[M].北京:中华书局,1963.
- [5]毛亨传,郑玄笺,孔颖达正义.毛诗正义[M].北京:北京大学出版社,1999.
- [6]杜预集解.春秋左传集解[M].上海:上海人民出版社,1977.
- [7]孔安国传,孔颖达正义.尚书正义[M].上海:上海古籍出版社,2007.
- [8]杨伯峻注.春秋左传注(修订本)[M].北京:中华书局,1990.
- [9]王元诰.国语集解[M].北京:中华书局,2002.
- [10]林岷.毛诗讲义[M].文渊阁四库全书电子版.上海:上海人民出版社,1999.
- [11]朱熹.诗集传[M].北京:中华书局,1958.
- [12]杨荫浏.中国古代音乐史稿·上册[M].北京:人民音乐出版社,2004.
- [13]李炳海.《诗经·国风》生成期的演唱方式[J].中州学刊,2008(1).
- [14]顾颉刚.古史辨·第三册[A].上海:上海古籍出版社,1982.
- [15]赵敏俐.略论《诗经》乐歌的生产、消费与配乐问题[J].北方论丛,2005(1).