

作者簡介

徐華龍，1948年9月生，復旦大學研究生畢業，筆名有文彥生、曉園客、林新乃等，上海文藝出版社編審。上海箬箸文化促進會會長、上海民間文藝家協會主席團成員、中國東方文化研究會理事、中國少數民族文學會理事、上海非物質文化遺產保護中心評審專家、上海大學碩士生導師、中國盤古文化專業委員會名譽主任等。

學術專著：《國風與民俗研究》、《中國歌謠心理學》、《中國神話文化》、《中國鬼文化》、《泛民俗學》、《上海服裝文化史》、《鬼學》、《民國服裝史》、《文學民俗史》、《山與山神》、《非物質文化遺產與民俗》、《鬼》、《中國民國服裝文化史》、《中國民間故事及其技巧研究》、《箸史》等。

主編著作：《鬼學全書》、《中國鬼文化大辭典》、《上海風俗》、《中國民間信仰口袋書》等。

《中國神話文化》獲2001年首屆中國民間文學山花獎學術著作二等獎。

《中國歌謠心理學》獲首屆全國通俗文藝優秀作品「皖廣絲綢杯」論著三等獎。

《泛民俗學》獲2004年「第五屆中國民間文藝山花獎·第二屆學術著作獎」三等獎。

《鬼學》獲2009年「中國民間文藝山花獎·第三屆學術著作獎」入圍獎。

《中國鬼文化》和《中國鬼話》被日本青土社購得版權，被翻譯成爲日語後，在日本出版發行。

提 要

歌謠是中國歷史上存在了數千年，其數量之多堪稱數億亦不爲過，其中所包藏的社會文化及其風土人情各個層面的內容非常豐富，面對這樣的對象，需要一個很好的切入口，而在過去的研究中，有文學的、藝術的、文化的、民俗的等學科的研究，爲了尋求一個新的突破口，於是就找到了從心理學的角度來研究歌謠。

本書是從中國傳統歌謠作爲基本出發點，加以心理學的觀點進行研究的著作。目前尚未見與我的著作相同的圖書的出版。歌謠的產生，直接與人們的心理、感情相關，直接表達了人民的思想感情和意志願望。《詩·魏風·園有桃》：「心之憂矣，我歌且謠。」《漢書·藝文志》：「自孝武立樂府而採歌謠，於是有代趙之謳，秦楚之風，皆感於哀樂，緣事而發，亦可以觀風俗，知薄厚雲。」從這裡，可以看出歌謠與人們心理活動緊密關聯，因此成爲朝廷了解社會民眾的思想感情最直接的來源。

本書是作者長期研究民間歌謠的一個總結。不僅對史書記載的歌謠，也對民間流傳的歌謠進行了分析、研究，並從中發現中國歌謠的心理情感方面的抒發，是最真誠、最直接的，完全用不著掩飾自己的情感與表達，這種淳樸的文化是田野勞動者、城市市民階層的感情表達方式，因此也可以更加透徹地理解社會的底層文化，並且還可以更加深切地感受他們所創作的歌謠藝術及其價值。

中國歌謠學總論

(代序)

我國古典書籍中記載著大量有關民歌學的論述，這些論述雖是零碎的分散的，但卻有不少真知灼見。它可以使我們得知當時人們對民歌的種種看法，也為今天研究民歌，繼承這豐富的民間文學遺產提供了基礎。

一、民歌的產生及其發展

民間文藝理論認為，民歌產生於人類的生產實踐，脫離了生產實踐活動，就不可能有民歌的出現。

從我國古代的一些文獻中，可以看到民歌起源於勞動的記載。《呂氏春秋·淫辭篇》曰：「舉大木者，前呼邪許，後亦應之。」在漢代成書的《淮南子·道應篇》也有類似的說法，並加了「此舉重勸力之歌也。」這裡不僅說明了勞動產生了民歌，而且也說明勞動歌的出現，原先並不是審美需要的產物，是因當時生產力低下，勞動常常是集體性的，為了取得共同的勞動成果，要求動作協調，於是以歌來和諧大家的動作，並以歌來解除繁重的體力勞動的苦累。

對於民歌的產生，除了有唯物主義的解釋之外，也有唯心主義的說法，古今中外的民間文學研究者和民俗學者對此都有各自不同的見解，比如「天籟說」、「討妖說」、「嬉戲說」等等，另外，按朱自清在《中國民謠》一書中所提及的，外國還有其他關於歌謠起源的學說五種。我國古代學者對民歌的起源也存在著不同的爭論。唐代孔穎達在他的《毛詩正義》裡說道：「上皇之時，……居上者設言而莫違，在下者群居而不亂，未有禮義之教，刑罰之威，為善則莫知其善，為惡則莫知其惡。其心既無所感，其志有何可言；故知爾

時無有詩詠。」又說：「若夫哀樂之起，冥於自然；喜怒之端，非由人事。」這裡孔穎達為我們描繪了一幅原始共產主義社會的真實情景，但他的觀點是錯誤的。第一，他否定原始社會有民歌。我們以為，雖然在那時還不存在階級關係，但人們賴以生存的生產鬥爭，是猿變成人的那天起就已開始了。依照唯物主義的觀點，歌謠的出現是伴隨著人們有意識的生產勞動而出現的。魯迅曾經對這時歌謠的產生說過一段十分精闢的語言：「我們的祖先的原始人，原是連話也不會說的，為了共同勞作，必需發表意見，才漸漸地練出複雜的聲音來，假如那時大家抬木頭，都覺得吃力了，卻想不到發表，其中有一個叫道『杭唷杭唷』，那麼，這就是創作。」這裡所說的有節奏的「杭唷杭唷」聲就是最初的原始歌謠形式。據國外的人類學者或民族學者的大量調查，從原始部落的藝術創作中，可以得出一個結論，那就是民歌的產生與勞動生產直接相關，勞動生產的特點和形式決定著民歌的節奏和韻律。第二，孔穎達以為詩（其中包括民歌在內）純粹是主觀意識的自我表露，與人世社會皆無關係。這個觀點，至今看來可謂是不攻自破的。

從民歌最原始的產生形式來看，勞動是民歌產生的先決條件，除此條件外，不可能有第二個條件。但隨著人類社會的發展，生產力的不斷提昇，勞動不再是產生民歌的唯一條件了，而勞動人民的思想感情、道德情操、審美觀點等等均可以產生民歌。因此，民歌又成了表現不同時代勞動人民群眾理想和感情的形式，從這層意義上來說，人民群眾創造了民歌是有道理的。鄭樵說：「風者出於風土，大概小夫賤隸婦人女子之言，其意雖遠，其言則淺近重複，故謂之風。」近人田北湖在《論文章源流》一文中指出：「謠諺者，猶在未有文字之前，習於委巷下里，傳於婦人孺子，人心之聲，鳴其天籟，隨機感觸，獨到真趣，人人舞蹈之，時時詠嘆之。」關於這方面的論述還有很多，都反映了一個真理：民歌是勞動的心聲的自然流露，它為民眾自己所喜愛。

另外，我們也應看到民歌的作者是功利主義者，他們不僅僅將民歌作品作為酒飯之後的言談笑料，而是根據現實生活來表現自己的喜怒哀樂。《春秋公羊傳·宣公十五年解詩》中說：「男女有所怨恨，相從而歌。飢者歌其食，勞者歌其事。」這段史料記載，實際上把進入階級社會之後的古代勞動者的主要生活狀況，和民歌產生的原因、特點以及內容都概略地寫出來了。勞動群眾唱不出有閒之士的心理，這是因他們的階級地位、生活境遇的嚴重對立

和懸殊所造成的。「勞者」希望減輕繁重的體力勞動，「飢者」幻想能飽食一餐，這種感情的披露是自然的，也決定了勞動人民群眾要把民歌作為表現自己這些思想願望的工具了。

當然，除此而外，民歌也反映其他方面的事物，如諷刺咒罵奴隸主、地主階級的寡廉鮮恥和剝削成性的，揭露表現官僚、豪門狼狽為奸、枉行不法的；反映對幸福與未來無限向往的等等，所有這一切就構成了豐富絢麗的民歌的思想內容和情趣愛好。

任何事物都有發生、發展的過程，民歌也不例外，按照傳統的觀念，好像民歌一般只是產生於農村，它的題材和內容大都是反映農民生活的，只有農民和手工業者才運用它。其實並非如此。哈拉普在《藝術的社會根源》一書中就指出過：「民俗學者一般認為，民歌完全是鄉村的東西，但是特別是美國一些研究工作把這個看法推翻了。在英國方面十九世紀早期，辣德幫毀壞機器的工人們中就有民歌，他們造些歌來誹謗開始風行的機器。十九世紀受殘酷剝削的英國工廠工人也做了一些很不高興的歌。不過工業民歌存在的最充實的証據是美國方面的工業民間傳說的研究和搜集所提供的。」這段話表明，民歌是隨著社會的發展而發展的，即使到了資本主義階段，民歌仍然存在。

在我國，明清以後，雖有一些資本主義的生產因素，然而因封建制度的重壓和外國資本的入侵，終究沒有發展起來，因此，古代民歌的發展只能按我國經濟、社會發展的軌道而向前移動。民歌由農村進入城市，可說是一個發展。這不僅顯示了作者隊伍的壯大充實，創作題材的豐富擴展，而且也表示了民歌的極大生命力和感染力。明代李開先在《一笑散》中就記載了城市中演唱民歌的情景：

有學詩文於李空同者，身旁郡而之汴省，空同教以若似得傳唱瑣南枝，則詩文無以加矣。請問其詳，空同告以不能惡記也，只在街市上聞行，必有唱之者。越數日果聞之，喜躍如獲重寶，即至空同處謝曰：「誠如尊敬。」

這裡可知民歌「瑣南枝」是產生於「汴省」這一城市之中的。這首民歌竟使文人「喜躍如獲重寶」，即可見城市民歌其藝術感人至深。以此看來，民歌進入城市是一種發展，並且這種發展是正常的，它在思想和藝術上都進到了新的境地之中。

城市民歌的一個重要特點是情歌多。《古今樂錄》：「《襄陽樂》者，宋隋王誕之所作也。誕始為襄陽郡，元嘉二十六年，仍為雍州刺史，夜聞諸女歌謠，因而作之，所以歌和中有襄陽來，夜樂之語也。」這裡所說的《襄陽樂》原是襄陽城中少年男女行樂表示愛情的歌謠，劉誕就是根據這種歌謠而作樂曲的，另外還有《石頭樂》、《華山畿》等「吳聲」、「西曲」中的歌辭絕大部分是情歌。第二個特點是：表示商旅的男女關係，特別是少婦閨思，想念行商在外的丈夫，責備他們重利少情的本質，所以歌中充溢著懷念、鬱恨的多種感情。

這些民歌的產生和發展，和當時城市的繁榮是分不開的。據有關學者考証，六朝時期的「吳聲」「西曲」中的民歌，如《讀曲歌》、《阿子歌》、《丁督歌護》、《華山畿》、《石城樂》等等大多產生於城鎮之中，或大城市的周圍。正因為城市的繁榮和發展，也因為傳統的禮教束縛比農村少得多，所以大膽地表示愛情的民間歌謠就多了起來。

二、民歌的藝術特點

關於民歌的藝術特點，早為古人所注意，他們在論民歌時一般總或多或少地談到了民歌在藝術上的某些特點。

真實，是一切文學藝術的生命，也是創作的一條規律。民歌是勞動人民有感而發的作品，它毫不隱瞞地表現了自己的思想感情。因此，真實成了民歌重要的藝術特徵之一。

十五國風，出諸里巷婦女之口者，情詞婉曲自非後世詩人墨客，
搵觚染翰，刻骨流血，所能及者，以其真也。〔註1〕

謠諺皆天籟自鳴，直抒己志。〔註2〕

《孔雀東南飛》，質而不俚，詳而有體，五言之史也。而皆渾樸
自然，無一字造作，誠為古今絕唱。〔註3〕

這三段論述，從不同的角度都談及了民歌真實性的問題。民歌是勞動者反映思想情操、理想感情的代言者，它無需迎合官方，爭奪名利，因此它是真誠的，發自內心的。這些真誠的聲音是有感於某件事物，非唱不可，而不是無病呻吟。我們查閱一下民歌創作及其歷史，就不難發現這一現象：民歌

〔註1〕 李開先《一笑散》。

〔註2〕 《古謠諺》劉毓崧序。

〔註3〕 胡應麟《詩藪》。

來源於勞動人民的生產勞動實踐，它的作者憑借長期生產鬥爭的經驗，直抒胸懷，用歌表達自己的心聲。正因為如此，近人沈昌直也不禁讚嘆道：「閭巷歌謠，所陳者不出一鄉一里之間，而語本天真，事皆徵信，寥寥短章，亦實為一方志乘之所自出。」再者，正是民歌的真實，超過文人故意雕琢的作品，以《孔雀東南飛》為例，之所以會成為「古今絕唱」，主要的原因是：「渾樸自然」、真實可信。

真的對立面是假。民歌之真與封建衛道士詩文之假，是一對矛盾的兩個方面。由於兩者的比較，明眼的人更可以看出它們之間差異來。馮夢龍以為世界上只有假詩文，而無假山歌，這並非信口開河，而是總結了這樣一條帶規律性的論點，特別是針對明朝封建社會末期更是這樣。詩文大都為文人雅士所撰著，由於種種緣故（其中根本的是個人因素）使他們不能抒發慾吐之言，因此就不得不偽作詩文，以牟利進爵。而山歌的作者毫不顧忌這些，隨編隨唱，隨唱隨傳，不需要在社會上爭名奪利，只消表現寄託抒發之意即可。所以馮夢龍說：「自楚騷唐律，爭妍竟暢，而民間性情之響，極不得列於詩壇，於是別之曰山歌，言田夫野豎矢口寄興之所為，荐紳學士家不道也。」又道：「有假詩文，無假山歌，則以山歌不與詩之名，故不屑假。」

與其實性相聯繫的民歌的第二個特點是質樸、自然。

胡應麟在《詩藪》中指出：「漢樂府雜詩，自《郊祀》、《饒歌》，李陵、蘇武外，犬率里巷歌謠，如上古《擊壤》、《南山》，矢口成言，絕無文飾，故渾樸真至，獨擅古今。」採集入樂府的詩中，除一部分文人作品和祭祀性的作品外，很大部分是來自民間的「里巷歌謠」。這些歌謠還保持了質樸自然，清新純正的形態，故應麟從「矢口成言，絕無文飾」的民歌中，得出結論：「渾樸真至，獨擅古今」，是不無道理的。

《擊壤歌》相傳是帝堯之世時的民歌，「日出而作，日入而息，鑿井而飲，耕田而食。帝力於我何有哉。」這樣的民歌看來似乎過於簡單，然而其中包含著質樸、自然，富有鄉土氣息，正因如此，把上古時代勞動的勞作情形和思想狀況坦率地表露在讀者面前，這樣的表現方法是很具特點的。另外，在藝術上也表現了一種質樸的美。

民歌的第三個特點是富有音樂性。

《全唐詩》將劉禹錫《竹枝詞》前面的小引節錄下來，做了一個《竹枝詞》的題解，現錄寫下來：

《竹枝》本出於巴、渝、唐貞元中，劉禹錫在沅湘，以俚歌鄙陋，乃依騷人《九歌》，作《竹枝新辭》九章，教里中兒歌之，由是盛於貞元、元和之間。其音協黃鐘羽末，如吳聲。含思婉轉，有淇濮之艷。

這裡所說的，「其音協黃鐘羽末」，絕非只是指劉禹錫改作民歌的作品，其實應看做「竹枝詞」本身就富有音樂感，符合樂理的。因為劉禹錫對流傳於沅、湘、巴、渝之間竹枝詞只作了稍稍的修飾而已，特別是民歌的曲調基本上保持了原來的風格和特點；如非這樣，我們很難想象竹枝詞被仿作之後，為什麼還依然盛行民間？

《樂記》上說：「魏文侯問於子夏曰：『吾端冕而聽古樂，則唯恐臥；聽鄭衛之音，則不知倦，敢問古樂之如彼，何也？新樂之如此，何也？』……」魏文侯喜聽民歌，以致到了「不知倦」的程度，有內容方面的原因，也有藝術上的原因。在藝術上有個很重要的因素是民間音樂不僅新，而且有音樂性，否則，毫無樂感的噪音是不能引起生活在貴族音樂之中的魏文侯賞識的。這是民歌富有音樂感的一個佐証。

民歌富有樂感不僅體現的曲調，在文字上，或明確地說，在歌詞上也同樣有著這一特徵。

第四個特點是勇於創新。

勞動人民的民歌創作，不固守一格，而是根據各個地區、風俗習慣、思想情緒、職業愛好等不同，編製出各種民歌，以滿足各種審美要求。就地區而言，有青海花兒，陝北信天游，山東秧歌，湖南盤歌，江蘇吳歌，鄂西山歌等；就職業區分，有船歌、漁歌、樵歌、牧歌等。就是同一形式在不同地區也有種種變異，這正表現了民歌作者的創新精神。

明袁宏道曾說：「今閭閻婦人孺子所唱《擘破玉》《打草竿》之類，就是無聞無識真人所作，故多真聲，不效顰於漢、魏，不學步於盛唐，任性而發，尚能通於人之喜怒哀樂嗜好情慾，是可喜也……」明朝中期，「前七子」主張「文必秦漢，詩必盛唐」，袁宏道則以民歌為例，駁斥了這種復古主義的主張。這一駁斥之所以有力，在於找到了有說服力的論據。民歌從國風開始遵循的是一條現實主義的創作原則，有感而發，不依據歷史上早有固定的陳式，正因如此，就能準確真實地表現出人的各種感情。郭沫若在《屈原研究》裡曾指出：「大率古時白語詩的土俗歌謠是不遵守一定格律的，而一到詩人手裡，

要經意做起來的時候，更立地為四言的格律所限定了。」此語頗有道理，道出了民歌不為舊格律形式所禁錮善於依據當時當地的實際情景，「任情而發」的客觀現實，從本質上來說，表現了民歌的創作精神。

第五個特點是「言有盡而意無窮」。

劉毓崧在與杜文瀾《古謠諺》的序言裡說過：「謠諺皆天賴自鳴，直抒已志，如風行水上，自然成文，言有盡而意無窮。」我們隨手取來歷史上存在的民歌，都會發現這一特點，之所以造成這一特點，不是靠故意雕琢，而是「自然成文」，把繁複的生活現象，深刻的思想內容，點滴的感受體會，用真實樸素的語言、獨特的構思和巧妙的聯想表達出來，從而成爲一種「言有盡而意無窮」的藝術境界。

徐文長《奉師季先生書》說道：「詩之興體，起句絕無意味，自古樂府亦已然。樂府蓋取民俗之謠正與古國風一類。今之南北東西懸殊，而婦女兒童耕夫舟子，塞曲征吟，市歌巷引，若所謂竹枝詞，無不皆然。此真天機自動，觸物發洩，以啓其下段慾寫之情，默會亦自有妙處，決不可以意義說者。」這裡所說「默會亦自有妙處，決不可以意義說者」，與「言有盡而意無窮」可謂是同義概念。雖然徐文長論及詩歌的起興句「絕無意味」的看法，我們不以為然，但他認為這是民歌作者「天機自動，觸物發聲」的唯物主義的看法，又是可取的。由於這種即興式創作方式，使民歌文字質樸、淺近、通俗，又非一攬無餘，毫無回味的。相反地通過簡樸的字面，可以沉浸到作品所造成的意境之中去，有時還將出現「只有意會不可言傳」的自我欣賞的現象。

關於民歌的藝術特徵，古人涉及的還有一些，在此不一一介紹了，但從上述五個方面來說，古人對民歌的認識雖不是全面的，但從某一角度講，達到了一定的水平，也為後人從理論上總結民歌的藝術特點奠定了現實基礎。

三、民歌為詩歌之母

我們通常稱民歌是詩歌之母，這是從詩歌的起源來說的。因為人類早期的勞動歌，已具備詩歌的節奏、韻律等方面的雛形因素。但是，隨著社會進化和歷史發展，勞動歌逐漸分化為詩人創作和勞動人民創作兩大部分，一是詩歌，二是民歌。這就提出一個問題，詩人創作還要不要向勞動人民的口頭創作——民歌學習，回答是不盡相同的。但是有一點是肯定的，凡是有一定成就的詩人，總是注意從人民群眾的民歌創作中吸取營養，借助民歌的形式

或詩句，創作新的詩歌形式，和充實提高詩人的詩歌創作。

《詩品》說曹植的詩歌：「其源出於國風。骨氣奇高，詞采華茂，情兼雅怨，體被文質，粲溢古今，卓爾不群。」〔註4〕又說：「行卿少年，甚擅風謠之美。」〔註5〕宋田錫在《貽宋小著書》中提及白居易作品時說：「樂天善於歌謠」〔註6〕。曹植的詩被鐘嶸譽為「骨氣奇高，詞采華茂，情兼雅怨，體被文質」，而之所以產生如此強烈的藝術效果，與民歌有著淵源關係，這些評價是十分精闢的。從匯編成冊的作品來看，曹植的詩很多來源於樂府歌辭，他利用富有民間特色的相和歌、雜曲歌，寫下了許多著名詩篇，如《白馬篇》、《名都篇》、《美女篇》、《泰山梁甫行》、《蝦鱔篇》等等。在詩歌創作中，曹植還吸收了民歌中的養料，充實和豐富自己的作品。在一首懷念他異母兄弟曹彪時寫的雜詩裡說道：「高臺多悲風，朝日照北林。」這裡的「北林」，見於《詩經·秦風·晨風》：「鳥穴彼晨風，鬱彼北林，未見君子，憂心欽欽。」借用「北林」，爲了使人聯想得「未見」二句，含不盡眷念之情於未語之中，烘托懷人之情，加強藝術感染力。曹植還借用民歌句子，稍稍改變一下原來說法，造成新的詩句，與整篇詩混爲一體。《美女篇》：「羅衣何飄飄，輕裙隨風還。顧盼遺光彩，長嘯氣若蘭。行徙用息駕，休者以忘餐。借問女安在？乃在城南端。」所謂「行徙用息駕，休者以忘餐。」這兩句是說休息和駕車的人因看到一位非常貌美的女子而忘了就餐停車不走了。類似這樣的描繪句子和方式在漢樂府《陌上桑》中也有，「行者見羅敷，下擔捋髭鬚。少年見羅敷，脫帽著幘頭。耕者忘其犁，鋤者忘其鋤。來歸相怨怒，但坐觀羅敷。」對於羅敷的美貌，不作任何直接的固定性的描寫，可以使讀者有充分想像的餘地。這種側面烘托、使人物的形象達到極致的寫法，就不能不影響文人創作。「偶有一點爲文人所見，往往倒吃驚，吸入自己的作品中，作爲新的養料。」〔註7〕的確，正如魯迅所說，歷史上曾有許多騷士學者爲民間的藝術所驚嘆不已，並勇敢地吸收進自己的作品中來，曹植可謂是其中一員。另外，曹植還學習民歌的語言、風格等方面，這在作品中保留著明顯的跡象。

鮑照也是善於向民間歌謠學習、並取得一定成就的詩人。他經常善於利用樂府中的歌、行、吟和民間歌謠，進行擬作，創作了大量的作品。郭茂倩

〔註4〕 鐘嶸《詩品》。

〔註5〕 鐘嶸《詩品》。

〔註6〕 郭紹虞《中國文學批評史》，第168頁。

〔註7〕 魯迅《且介亭雜文·門外文談》。

說：「《樂府解題》曰：《行路難》備言世路艱難及離別悲傷之意……按《陳武別傳》曰：『武常牧羊，諸家牧豎有知歌謠者，武遂學《行路難》，則所起亦遠矣。』」（註8）可知，《行路難》原為歌謠。鮑照《擬行路難》共製十八首，大多表現對封建士族社會種種不合理觀念的感憤和不平。在他的作品中，有創作性而對後代較有影響的，是那些吸收了民間營養的歌行。這類作品，以七言為主，也雜用長短不齊的語句，語言較為質樸，能變化自如，具有俊逸的風格，打破了當時詩壇只講雕藻淫艷、死氣沉沉的詩風。從曹丕以來，七言歌行在他的筆下，表現出一種新的藝術特質，對七言詩的發展，產生了很大的影響。鐘嶸說他「甚擅風謠之美」，是不為過譽的。

白居易更是眾所周知的勇於向民歌學習的人。首先，他在理論上肯定了民歌的社會功能，因為從不同的民歌中反映了不同時代人民的思想願望和社會精神面貌。「聞《北風》之言，則知威虐及人也；聞《碩鼠》之判，則知重斂於下也。聞『廣袖、高髻』之謠，則知風俗之奢蕩也；聞『誰其獲者婦與姑』之言，則知徵役之廢業也。」（註9）上面所舉《北風》、《碩鼠》都是《詩經》國風中的民歌，「廣袖、高髻」之謠和「誰其獲者婦與姑」之言，都是漢代的民謠，它們都反映了當時人民的思想 and 社會生活。正因民歌有如此的社會功能，白居易以為要使詩歌達到「救濟人病、禪補時闕」的作用，就必須向樂府民歌學習，所以他大力提倡新樂府。在《新樂府序》中，他提出了詩歌不僅要真實地反映社會生活，而且還要做到像民歌民謠那樣語言通俗、流暢的藝術主張，這對他不能不產生深刻的影響。其次，白居易十分愛好民間樂府和歌辭，這為他積極參加新詩體的創作實踐，提供了堅實的基礎，他的《揚柳枝詞》、《竹枝詞》、《浪淘沙詞》以及其新樂府詩，都是受有一定民樂、民歌的影響，清新自然，質樸生動，富有民間歌辭的風味。

從上面所舉的三個詩人的例子中，我們可以看到，這些詩人的成就直接與民歌有著親緣關係，他的善於發現民歌中閃光的東西，善於吸收民歌的營養，融合於自己的詩歌創作中，使之日臻完美。

這是從詩人創作與民歌的關係，來證明民歌是詩歌之母的，另外，我們亦可從詩歌新形式的產生，來說明這一點。

從我國詩歌發展史來看，凡是一種新詩體的出現，在此之前必然民間早

（註8）轉引《魏晉南北朝文學史參考資料》，第496頁。

（註9）《策林·樂詩》。

有這一形式（成熟的或雛型的）的存在，然後，爲文人所發現所利用，在實踐的過程，使這一形式逐步完善並加以固定下來，於是新的詩歌就確立了，被認爲是屈原、宋玉所創建的楚辭體，其實在古代南方民間歌謠中早就有這種形式了。現在被保存下來的《越人歌》即爲一例，「今夕何夕兮，搴洲中流。今日何日兮，得與王子同舟。蒙羞被好兮，不訾詬恥。心幾煩而不絕兮，得知王子。山有木兮木有枝，心說君兮君不知。」還有一首《滄浪歌》、《風兮》也是由長短不一的詩句所製作，歌中的「兮」相當於今日普通話中的「啊」字，是古漢語的原始語音，可見這些民歌對楚辭的形成和發展有著重要的承繼關係。所以王國維在《人間詞話》中說：「《滄浪》、《風兮》二歌，已開楚辭體格。」聞一多在他的《人民詩人——屈原》一文中曾這樣說過：「屈原最主要的作品——《離騷》的形式，是人民藝術形式，……至於他的次要的作品——《九歌》，是民歌，那更是明顯，而爲歷來多數的評論家所公認的。」（註 10）這兩位學者所論述的文字，均表明這一點，詩人屈原和宋玉正是吸取了人民群眾創作的民歌之精華，特別是在楚國民間歌謠的基礎上，加以提煉集中，才創造了這一獨具一格的詩歌形式。

五言詩產生於漢代，這也是爲學術界所認可的。中國經過五百年的歷史，到了東漢末期五言詩才達到了成熟的階段，其代表作是：「古詩十九首」這一類型的文人抒情短詩的發生和發展，並成爲一種受人注目的五言詩體，與吸收民間歌謠的養料、借鑒民間歌謠的形式是分不開的。

傳爲孔子編撰的《詩經》和其他一些更爲早期的歌謠中，就有了五言詩句的出現和運用，所以鐘嶸說：「夏歌曰『鬱陶乎予心。』楚謠曰：『名餘曰正則。』雖詩體未全，然是五言之濫觴也。」（註 11）到了西漢，民間歌謠中的五言詩更爲多了。例如漢武帝時，李延年兄妹入宮被幸，民間爲之作謠諷刺：「一雌復一雄，雙飛入紫宮。」（註 12）《漢書·五行志》也載成帝時的五言民謠，「邪徑敗良田，讒口害善人；桂樹華不實，黃雀巢其顛。故爲人所羨，今爲人所憐。」另外，在被採入樂府的漢代民間歌謠，最多的也是五言句。劉勰的《文心雕龍》也說：「召南行露，始肇半章；孺子滄浪，亦有全曲。暇豫優歌，遠見春秋；邪經童謠，近在成世。閱時取証，則五言久矣。」

〔註 10〕 《聞一多全集》甲集，上海開明書店，1948 年版，第 260 頁。

〔註 11〕 《詩品·總論》。

〔註 12〕 《漢書·五行志》。

然而西漢初期，文人中依然「繼軌周人」製作四言詩，因為那時以四言詩為主要形式的《詩經》被認為是「聖人垂教萬世」的「經典」，因此，文人寫詩也爭相模仿，而對早已流行於民間的五言詩則不聞不問。藝術的規律是不可違背的，任何一種新興的詩歌形式，總是勞動人民創作出來，然後在民間廣為實踐。在這種新型的形式得到逐步發展的情況下，就不能不影響當時的文人創作了。他們吸收民間清新樸素的五言民歌形式，進行模擬、改造，於是，被稱為文人班固的第一首《詠史》詩出現了。風氣一開，這一新的富有表現力的五言詩形式逐漸取代了舊的表現內容受到局限的四言詩體，而在詩壇上成為獨霸的地位。

再舉宋詞為例。詞早在唐代就流傳於民間。《舊唐書·音樂志》上就曾說過：「自開元以來，歌者雜用胡夷里巷之曲」。據此記載，開元教坊雜曲大多來自民間的各種曲調。到了宋代，由於大都市的發展和繁榮，市民階層的出現，統治階級追求逍遙淫靡，需要精神上的享受，再則，詞對表現當時的現實生活有一定的長處，於是人們開始利用民間詞曲，雕章琢句，比聲協律，使之一躍成為主要的詩歌形式。元代的散曲，是繼詞之後而起的新詩律，它也是根據民間已有的小曲小調，後經文人加工修繕而成的。故明騷隱居士《衡曲塵談》說：「自金元入主中國，所用胡樂，嘈雜緩急之間，詞不能按，乃更製新詞以媚之。」所謂胡樂乃是一種流行於蒙古族人民中間的音樂形式，用少數民族的民間形式，改造傳統的詞，更製新詞，以適新的音樂形式的需要，散曲就這樣應運而生了。

四、民歌之價值

民歌既然稱之為詩歌之母，那麼如何看待和評價它的社會價值呢？

民歌的社會價值，主要是兩個方面：一是娛樂作用，二是反映民俗。（其他如審美作用，教育作用，認識作用等等，就不一一論述了。）

關於娛樂作用，恩格斯曾在《德意志人民故事書》中說：「人民作品有娛樂羣眾的任務」，這不僅是對故事而言，也可指民歌。民歌的創作一方面是勞動人民心聲的必然反映，另一方面，民歌短小精悍，善於表現人民羣眾的各種情緒，能與現實生活緊密聯繫起來，從而使民歌有娛樂羣眾的作用。明代劉繼莊在《廣陽雜記》卷二曾寫道：「余觀世之小人未有不好唱歌看戲者，此性天中之詩與樂也。」劉繼莊這裡所說的「小人」應指生活底層的勞動階

級，反映了文人的思想局限，但縱觀全句，也說明了一個真理：勞動人民是十分愛好歌謠和觀戲的。沈德符的《野獲編》也說：「嘉隆間乃興鬧五更、寄生草、羅江怨、哭皇天、乾荷葉、粉紅蓮、桐城歌、銀紐絲之屬，自兩淮以至江南，漸與詞曲相遠，不過寫淫媠情態，略具抑揚而已。去年以來，又有打棗杆、桂枝兒二曲，其腔調約略相似，則不問南北，不問男女良賤，人人習之，亦人人喜聽之，以致刊布成帙，舉世傳誦，沁人心腑。」這是敘述喜靖、乾隆以及萬歷年間俗曲在民間流行的盛況，它產生「人人習之，亦人人喜聽之」的社會效果，就在於這些俗曲有娛樂百姓、陶冶心情的作用。

正因為如此，民歌在人民群眾的現實生活中就不能不占有一定的位置。「邊兵每得勝回，則連隊抗聲凱歌，乃古之遺音也。凱歌詞甚多，皆市井鄙俚之語。」〔註 13〕這裡描述的是戍邊戰士勝利歸來、引亢高歌的情形，他們用「市井鄙俚之語」，表現自己勝利凱旋的愉快心情，以示慶賀。在少數民族中，別有一番風情，他們以聲代歌，寄託情誼，更是自我娛樂的常見手段。《蠻書》記載雲南一帶古代少數民族生活片斷時說：「少年子弟，暮夜遊行閭巷，吹葫蘆笙，或吹樹葉，聲韻之中，皆寄情言，用相呼召」。《新蠻書·南蠻傳》也說：「吹瓢笙，笙四管，酒至客前，以笙推盞勸酬」。可見，在古代少數民族中也是將民歌作為一種娛樂手段，穿插在整個生活之中。

民歌不僅受到人民群眾的喜愛，並廣為傳播，而且也是統治階級欣賞和娛樂的工具。早在戰國時期的史料中，就有記載當時統治者喜聽民樂的事。《呂氏春秋·遇合》篇曰：「客有以吹籟見越王者，羽、角、宮、徵、商不繆，越王不喜，為野音而反悅之。」野音可直譯為粗野的民間樂曲。從這個事例中，可以充分證明越王之所以不喜聽嚴格按照宮廷音樂編製的曲調，而願聽粗俗的清新活潑的民間樂曲，這是因為民間樂曲中有值得他欣賞和愛聽的因素。

作為統治階級的上層人物有的不僅欣賞愛好民間樂曲，甚至還模仿民間樂曲進行製作，或重新填詞。

《樂府詩集》卷四十六引《古今樂錄》稱：「《懊儂歌》，宋少帝更製新歌三十六曲。」這裡所說《懊儂歌》就是一首民歌。《宋書·樂志》曰：「《懊儂歌》，晉隆安初民間歌謠之曲。」又，《舊唐書·音樂志》：「《石頭城》者，宋臧質所作也。石城在竟陵。質嘗為竟陵郡，於城上眺矚，見群少年歌謠通

〔註 13〕沈括《夢溪筆談》卷五。

暢，因作此曲。」從這兩個例子中，可以看到南北朝時期上層統治階級採擷、潤色、製作民歌的一個側畫。像這樣的事例，在文學史上真可謂是數不勝數的。

爲什麼會產生兩個不同利益的對立階級對民歌都有一種特殊的愛好和興趣呢？因爲在民歌中反映了作爲一個民族一個社會的共同的審美情趣。因爲「民歌乃是一種民族的產物，它反映整個社會的情感和趣味，它隨時在溶解；它的創作永遠不會達到止境，在它的歷史任何階段中，它總同時生存在許多形式裡。」〔註 14〕審美情趣是在這一民族特定的歷史、環境下形成、發展起來的，盡管由於階級的差異，存在著不同的審美要求和審美理想，這是主要的根本的一面；同時也應看到不同的階級又有著相同或相近的審美情趣；以上的事實作了肯定可靠的回答。

古人論及民歌的社會價值時的另一個較多的方面，是民歌反映了人民群眾的生活習慣、婚葬禮俗、宗教道德、衣食住行等等。概言之，民歌保存著大量豐富生動的民俗資料，從這裡可以了解廣大群眾的理想願望、思想感情。

因此，有遠見的統治階級總是從民歌中「考其俗尚之美惡，知其政治之得失」〔註 15〕。從民歌中觀察民情民俗，最早的當推至唐堯時代。《列子·仲尼篇》說：「堯治天下五十年，不知天下治歟，不治歟？不知億兆之願載己歟？不願載己歟？顧問左右，左右不知。問外朝，外朝不知。問在野，在野不知。堯乃微服游於康衢，聞兒童謠曰：『立我蒸民，莫匪爾極。不識不知，順帝之則。』」聽了童謠後，堯便得知民心所向，因此把帝位禪讓給了舜。到了周代建立了採風獻詩的制度。《詩經》中的國風就是周代各國的民歌，是當時的採詩官員從民間搜集而來的。由各國諸侯獻給周天子，因此可知各國的風土人情、人民生活、政局治亂、國家盛衰等。朱熹在解釋國風時說：「國者，諸侯所封之域；而風者，民俗歌謠之詩也。」〔註 16〕正說明民歌與人民群眾風俗習慣是密切相關的。

正因爲民歌可以「觀風俗，知薄厚」，所以從周開始的統治階級進行了一系列的採風活動。關於采風之說，古籍中有記載，我們姑且舉幾例：《禮記·

〔註 14〕 眾安·威廉士《民族音樂論》，第 35 頁。

〔註 15〕 朱熹《詩集傳》卷一。

〔註 16〕 朱熹《詩集傳》卷一。

王制》：「天子五年一巡守。歲二月東巡守，……命太師陳風以觀民俗。」《公羊傳·宣公十五年注》：「從十月盡正月止……男年六十，女年五十無子者，官衣食之，使之民間求詩，鄉移於邑，邑移於國，國以聞於天子。故王者不出牖戶，盡知天下所知。」《漢書·藝文志》：「自孝武立樂府而采歌謠，於是有代、趙之謳，奉楚之風，皆感於哀樂，緣事而發，亦可以觀風俗，知薄厚云。」

《漢書·食貨志》：「孟春之月，群居者將散，行人振木鐸，徇於路以采詩，獻之太師，比其音律，以聞天子。」周代以來的采詩制度，到了漢武帝時，設立樂府，大規模地採集歌謠，可謂到了登峰造極的地步。漢哀帝後這種大批搜集歌謠的制度逐漸被淘汰了被取消了，但就某一歷史時期某一地區某一個人而言，采風聽謠的事還是很多的。這種情況，我們從史書、筆記以及成冊的民歌集子中可以看到。

我們知道，一個民族的各種風俗習慣，與它的歷史、地理、生產方式等因素有關，是長期沿襲積久的結果。正因為這樣，從某一民族的各種民歌中，又可以考察出它的歷史狀況、社會生活以及人民群眾的思想、意識、道德等等。《呂氏春秋·先識覽》：「中山之俗，以晝為夜，以夜繼日，男女切倚，因無休息——淫昏，康樂，歌謠，好悲——其主弗知惡此——亡國之風也。」這裡所說的是中山國中之人任意婚配，極重享樂，容易傷感的風俗，這些風俗就不能不在歌謠中有所反映；另外，作者將歌謠並列於「淫昏，康樂」，實際上也把它當作中山國風俗之一了。

以下我們具體而談：

反映招魂之俗。楚國位於周王朝的南面，這與文化發達的中原地區相比，還更多地保存著上古時代的某種風俗。招魂是楚國民間流行的一種風俗，直至解放之前，在湖南、湖北一帶還能經常見到。朱熹在《招魂篇》注中，這樣寫道：招魂者，「古者人死，則使人以其上服升屋，履危北面而號曰：『皋！某復。』遂以其衣三招之，乃下以履尸，此《禮》所謂復。而說者以為招魂復魂，又以為盡愛之道而有禱祠之心也，蓋猶冀其復生也。」我們從這裡可以看到招魂乃是民間的一種風俗，以此推理，招魂對所謂的「履危北面而號」的招魂歌亦產生於民眾之中。現在所記載的「招魂篇」無論是屈原的作品，還是宋玉的作品，都是模擬民間風俗歌的產物，在這一點上，應該是無疑的。

反映巫覡之俗。民間風俗不僅影響文人創作，同時更重要的是在自己創作的民間歌謠中得到了真實的反映。我們同樣以戰國時期的楚國爲例。「昔楚南郢之邑，沅、湘之間，其俗信鬼而好祀，其祀必使巫覡作樂，歌舞以娛神。」這裡很清楚地表明：當時楚國百姓「信息而好祀」的，祭祀時，巫覡所唱的娛神歌，其中很大成分是群眾創作的東西。關於這一點，我們可以滿族薩滿祭詞和納西族東巴經中看到這個跡象。

《詩經》陳風中有許多民歌是表現巫覡生活的，之所以出現這些作品，是因爲當時陳地的確巫風盛行，這就不能不深深地印入人民群眾的藝術創作之中。

反映婚姻之俗。在表現愛情方面，民歌同樣保存豐富的民俗資料，一般來說，婚姻形式與當地的人民群眾的風俗習慣相聯繫的。孔子曾說：「鄭聲淫」（註 17）這是偏激之詞，他沒有將鄭國民歌談情說愛多的原因，放在特定的歷史和環境中進行考察，所以得出了錯誤的判斷。「土峽而險，山居谷汲，男女亟聚會，故其俗淫。衛地有桑間濮上之阻，男女亦亟聚會，聲色生焉，故俗稱鄭、衛之音。」（註 18）這段史料，把鄭、衛之民歌形成的地理原因和社會原因都交代了。所謂地理原因，即是交通不便，人們深居簡出，需要各種交往活動，因此聚會較多；所謂社會原因，即保存著男女自由戀愛的場所和習慣。所謂「桑間濮上」就是當時青年男女自願往來、集會，尋找愛人的地方。由於這些原因，所以鄭、衛民歌中戀歌和情歌就占據了很重的成分，是不足爲怪的。

〔註 17〕《論語·衛靈公》。

〔註 18〕《漢書·地理志》。



目 次

上 冊

中國歌謠學總論（代序）	序 1
第一章 歌謠的發生	1
第一節 中國各家的觀點	1
第二節 國外名家的觀點	8
第三節 歌謠發生的心理機制	15
第二章 人們心目中的神創造了最早的歌謠	21
第一節 黃帝創造歌謠	22
第二節 堯創造歌謠	24
第三節 舜創造歌謠	26
第四節 禹創造歌謠	28
第五節 顓頊創造歌謠	30
第六節 餘 語	31
第三章 歌謠創作的心理機制	33
第一節 心理與節奏	34
第二節 心理與藝術手法	42
第四章 歌謠形式與心理基礎	57
第一節 感嘆詞使歌謠形式發生變化	57
第二節 心理因素是歌謠形式產生的基礎	59
第三節 情感對歌謠音樂的影響	66

第五章 歌謠傳播中的心理作用及其傳播模式	71
第一節 兒童傳播的心理及其基本方式	71
第二節 成人傳播的心理及其基本方式	78
第六章 歌謠心理外延的兩種表現形態	87
第一節 小調俗曲	87
第二節 民間戲曲	94
第七章 歌謠心理的集中點和興奮點——節日	101
第一節 歌節的表現形態	102
第二節 歌節的心理特徵	107
第三節 歌節的目的	111
第八章 隋唐時期的西域歌舞音樂	117
第一節 西域各國的音樂	117
第二節 西域的歌舞	122
第三節 西域歌曲對社會的影響	127
第九章 西域文化中的歌謠心理	131
第一節 地域與歌謠心理	131
第二節 明喻與暗喻	136
第十章 吳地情歌的心理分析	145
第一節 吳歌的各種表現	145
第二節 情歌的想像	149
第三節 情歌的移情	154
下 冊	
第十一章 《孟姜女》的悲劇心理	159
第一節 在環境對比中展現悲劇心理	160
第二節 在人物設置中表現悲劇心理	164
第三節 在民俗中展現悲劇心理	167
第十二章 《山歌》中的性意識	173
第一節 性意識的表現形式	174
第二節 性意識的心理因素	179
第三節 性意識的社會基礎	182
第十三章 吳歌情感論	185
第一節 歷史與吳歌情感	185
第二節 自然環境與吳歌情感	188
第三節 吳歌情感之延續	193

第十四章	花的吳歌休閒研究	197
第一節	花的語言	197
第二節	花的象徵	201
第三節	花的作用	208
第四節	結語	211
第十五章	傳奇史詩 獨立江南——長篇民間 英雄史詩《華抱山》	213
第一節	是英雄史詩，還是民間敘事詩	213
第二節	《華抱山》是英雄史詩	214
第十六章	非物質文化遺產與常州民歌	223
第一節	具有特色的常州民歌	223
第二節	常州民歌的基本分類	226
第三節	常州民歌作為非物質文化遺產需要加 以時保護	230
第十七章	無可奈何花落去，似曾相識燕歸來 ——吳歌生存狀況之思考	235
第一節	無可奈何花落去	235
第二節	似曾相識燕歸來	240
第十八章	民歌振興	247
第一節	什麼是民歌	247
第二節	生活是民歌的創作源泉	248
第三節	民歌是生活的真實體驗	252
第四節	民歌的四次輝煌時期	254
第五節	創作民歌的生活缺失	256
第六節	新民歌的振興	262
附錄		265
	試論我國新體詩歌的創立及其發展	267
	論聞一多格律詩說	287
	詩人對民歌的借用	297
	新詩應向古典詩歌和民歌學習	303
	再談新詩的發展基礎	307
	從歷史上的幾次討論看新詩民族化的趨勢	311
	詩歌與情感	317
	詩歌與意識流	319
	顏色與詩歌	323
後記		325