

三峡文库

宜昌师专

三峡文化研究所

主 编 曹文安

副主编 邓新华

刘永龙



三峡民间歌谣 精鉴

金道行 郭 穗 编著

陕西旅游出版社

三峡文库

三峡民间歌谣精鉴

刘世新 金道行 郭穗 编著

陕西旅游出版社

(陕)新登字012号

三 峡 文 库

三峡民间歌谣精鉴

刘世新 金道行 郭 穗 编著

陕西旅游出版社出版发行

(西安长安路32号 邮政编码710061)

新华书店经销 陕西安康印刷厂印刷

850×1168毫米 32开本 8.375印张 174千字

1992年10月第1版 1992年10月第1次印刷

印数: 1—5,000

ISBN 7—5418—0584—X/I·166

定 价: 4.20 元

《三 峡 文 库》

总 序

文化是一种特定的社会产物，它是由观念形态、精神的物化产品和一定生活方式综合构成的有机整体。它植根于人们的生活土壤，同人们的衣食住行、繁衍劳作息息相关。同时，它又可以协调人际关系，促进人类社会的不断进步与发展。

文化研究的状况和成就，往往被认为是检验一个国家或民族、群落或地区发展程度和成熟水平的重要标志，这是不无道理的。随着改革、开放的深入，我国的文化研究也继往开来，推陈出新，呈现出了空前繁荣的局面，地理的、行业的、物质的、观念的、人物的等各个种类的文化领域都取得了不少令人可喜的成就，它们众制蜂起，方兴未艾，极大地推动了我国社会主义事业的繁荣与昌盛。这里，

我们呈献在读者面前的，是我国传统文化中的一枝独具特色的地域文化奇葩——三峡文化。

文化的产生和发展，是与其特定的自然及人文的因素密切相关的。据现代考古资料记载，约在距今 30 万年至 10 万年左右，在我国旧石器时代中期，三峡地区的文化图景就已露端倪；进入到以农业为特征的新石器时代后，文化的发展更趋成熟和多元化。而后，世代滋润，愈益丰富，著名的长江文化走向的楚、巴、蜀三种文化于此交融、汇合，互为促进，相得益彰，最终形成了以文人文化和民俗文化为主体的峡区文化景象，为我国传统文化增添了异彩。

1992 年 4 月，全国人大作出了兴建三峡工程的决定，万众欢腾，世人振奋。于是，一个由投资热、旅游热等各种热能汇聚的“三峡热”也就随之雀起，应运而生。经济建设和文化建设从来就是互为补充和促进的，由此，我们宜昌师专中文系三峡文化研究所着手编写了现在这样一套《三峡文库》，以开掘传统，弘扬文化，为服务大三峡、建设新峡区作出我们的一点点微薄贡献。

《文库》共有 10 册，内容约含有三个方面，一是选录了部分古今名家描写三峡景观的佳作；二是经搜集、整理而编写的流行于该地区的民间故事、传说、歌谣、习俗和各类艺术精品；三是对以上佳

作、精品所作的导读、评论或赏析一类文字。“山不在高，有仙则灵”。当读者置身于旖旎的峡区山川，面对着如此广阔、丰富的文化现象，或许会添加几分美妙神奇的艺术情思。

《文库》的写作是实行各册第一作者负责制，然后由正副主编并约请所内的张道葵、金道行、廖柏昂等同志对书稿进行了审阅。在编写过程中，我们始终得到了宜昌市委和学校党委的亲切关怀和鼓励，文化界同仁也对我们的工作给予了大力支持并提供了许多便利条件，在此，我们表示深深的谢忱。但就我们来说，对三峡文化的研究毕竟还是处于草创阶段，筚路蓝缕，起于跬步，书中不足，在所难免，我们殷切地期待读者的批评和指正。

随着经济建设的发展，一个新的文化建设的高潮必然会到来，对此，我们是深信不疑的。三峡不是梦，三峡已成真。接过蓝图挥彩笔，为固大业于千秋，让我们为共同创建三峡地区的美好未来而努力进取吧！

曹文安 邓新华 刘永龙

1992年6月于宜昌师专三峡文化研究所

序

三峡无处不称奇，山奇、水奇、歌谣奇。

“奇”，既是一种美感，又是一种审美特征。郭沫若在1961年重游三峡的时候，曾仿李白的《蜀道难》，“拟其体而反其意”，作《蜀道奇》。一字之改，把三峡特色作了极为准确的概括。这几年，有几位热心的专家发掘了大批有特殊审美价值的三峡石，赞之为“中华奇石”，并且上了电视片《中国一绝》。的确，丰富多彩的三峡文化，其独特之处真可以一言以蔽之曰：奇！

数千年的祖国文化，流传下来了大量的民间歌谣，堪称“国宝”。各地区各民族的歌谣异彩纷呈，各具特色，使我们一看一听马上就能说出它们是哪个地域、哪个民族的歌谣。那么，三峡民间歌谣正是以它的“奇”，也能使你在一看一听之间，把握住它，使它与其他民歌区别开来。

这一本《三峡民间歌谣精鉴》，让你徜徉于三峡

的歌山谣海之中，去品尝它的奇意、奇式、奇味，不亦“奇”乎！

“心之忧矣，我歌且谣。”（《诗经·园有桃》）什么是“歌”？什么是“谣”？什么是“歌谣”？据《毛诗·故训传》解释，“曲合乐曰歌，徒歌曰谣”。这就是说，凡有乐器伴奏所唱者就叫“歌”，凡无乐器伴奏所唱的“徒歌”就是“谣”；总之，凡是“歌谣”，就是都要唱的，这又与“诗”区分了开来。闻一多说，“‘歌’的本质是抒情的”，“‘诗’的本质是记事的”，后来的《诗经》把歌与诗统一起来，遂成“诗歌”^①。不过后来的“诗”是只诵不唱，连民歌也有不唱的了。

三峡民间歌谣却全是歌唱的，这里至今还盛行“喊山歌”，即唱山歌。有的要用乐器伴奏，乐器多用“响器”，叫“打锣鼓”，如“薅草锣鼓”、“栽秧锣鼓”；乐器有时还用唢呐（长管唢呐又叫“长号”），如有些小调、号子；有的则不用任何乐器伴奏，光用口“喊”，你唱我接，“南山唱了北山接”，特别是峡江号子，应和着桡板及拉纤的强节奏，发出惊天动地的高歌……

喊唱式的歌谣，在三峡传统歌谣中相当发达，

^① 闻一多：《歌与诗》，《闻一多全集·神话与诗》，第187页。

真可谓“不问男女，不问老幼良贱，人人习之，人人喜听之……沁人心肺，其谱不知从何而来，真可骇叹！”^①

现代文化的交流与普及，尤其是作为大众传播媒介的电视向乡村深入，使三峡歌谣的喊唱已不再盛极一时。然而作为三峡传统歌谣的艺术却是永存的，三峡人的那种特别的审美心理使它不会走向式微。

三峡民间歌谣之“奇”，形成于特殊的文化环境。只要考究一下这儿的地域就会发现：大巴山系纷披覆盖，渐成余脉；在山环雾绕之中，一派长江划然而过，拉成了狭长的四百里三峡；加之南延北展，一个“大三峡”的广阔地域又框成了。清江夷水从鄂西自治州迤邐而下，流经长阳武落钟离山麓，巴人自古在这儿生息，这儿成了独特的巴文化的摇篮，“蛮歌”传唱长盛不衰。

巴文化较少周边文化的约束，其歌其舞洒脱，充沛，有声有色。长江成了巴文化与周边文化联袂的纽带。于是，蜀文化西向而入，它在丰腴的天府生成的秀逸之风，如“竹枝词”等汇入了“蛮歌”之中；楚文化又东向而来，曾以“二南”（《诗经》中的周南、召南）为代表的“楚风”，展示了楚文化足

① [明]沈德符：《野获篇》卷二十五。页986。中华书局影印。

① [明]沈德符：《野获篇》卷二十五。

以与中原文化并驾齐驱的强大之势^①，于是它的雍容气度（如在《编钟乐舞》中所展现的）又给巴人歌谣以巨大的影响。

这样，所谓“三峡文化”，实质上就是在原有的巴文化的基础上，而又积极地融汇了蜀文化与楚文化的一种“交融文化”。这种“交融文化”不是大杂烩，而是在长江文化母体上孕育的“子文化”。“交融”的结果，已不再分得清巴、蜀、楚的界限，而是亦巴亦蜀亦楚、非巴非蜀非楚的“三峡文化”了。

“三峡文化”的形成，本身就是开放的结果。它是一种新兴的文化，其勃发的生命力使它一开始就蔚为“奇”观了。

三峡文化也可以说是一种“边缘文化”。在人类文明的发展史上，文化、科学总是分化与融合交替发展，从而带来新的繁荣，“边缘科学”的出现就是一例，文化又何独不然？我以为，三峡文化正是在长江母体文化分化的基础上，邻近的蜀、巴、楚文化又出现融合，从而形成和发展起来的新兴的“边缘文化”。这种“边缘”部分的融合，是精华的吸收与提炼，因而生命力与独特性就不可小视了。

在以“交融”与“边缘”为契机的“三峡文

^① 参见朱自清：《中国歌谣》，《朱自清全集》第6卷，江苏教育出版社，第389页。

化”的花圃丛中，歌谣要算一枝奇葩。“客有歌于郢中者，其始曰《下里》《巴人》，国中属而和者数千人。”^①按“下里”，“巴人”，据《文选》李善注，即“下曲名也”；“下里”，又称“东野”，李善说是“下里之音”，即“崑鄙”粗俗的歌谣，按照我们今天的说法也就是“民间歌谣”。近年来有的学者考证“下里巴人”原为“土里巴人”之讹，故大型民族歌舞《土里巴人》因取其名^②。至于“巴人”，巴当指巴地，或巴人生息的“蛮地”。在战国时代，巴地已属楚国疆域，因而《巴人》之曲，才唱遍了楚国的郢都。总之，《下里》《巴人》当是产生于三峡地域最早的民间歌谣，“和者数千人”，已看出了它迅速传播与喜闻乐唱之势。“下里巴人”今天已经成了所有“通俗歌谣”的代名词，殊不知其源就是三峡民间歌谣，它是因天时、地利、人和而蔚为“奇”观的啊！

据杜荣东同志介绍的两首“下里巴人”的古情歌，如《枇杷情》：

“枇杷叶儿四季青，颗颗枇杷黄岑岑。奴给小郎吃一颗，包你吃了心里甜。枇杷树上结良缘。”

再如《盼男回》：

① [战国]宋玉：《对楚王问》。

② 《土里巴人》创作者陈洪；据陈洪同志说，“土”含有民间与土家族（巴人后裔）双重含义。

“木瓜花开火样红，点燃南峰烧北峰。良人征吴花三度，为何忘奴春正浓。岁岁花落无影踪。”^①

两首古情歌已没有从民间搜集的三峡歌谣那样俚俗顺口，但它具有的三峡民间歌谣的独特“奇”味，实为一脉相承。那种“无时不歌，无事不歌，无处不歌”的浓郁的歌风，正表现了三峡歌山谣海的盛况。

趋于开放，有声有色的三峡文化，使它的歌谣采用了益加洒脱的方式，激发出一种充沛的力度。

不论是劳动歌谣，风情歌谣，还是爱情歌谣，内容上常常集中歌咏那最为热烈、最为鲜明的情和事，而不大拘于细腻柔情。西陵峡滩多险阻，船工们划船拉纤甚是艰辛，《西陵峡船工号子》于峡江之中一路唱来，见景咏事，“蚂蚁滩上满天星，香肠石生在那南岸，三把刀真正可观，对面就是金刚山”。整个号子似乎是一路上的山名、礁名、滩名的罗列，实际上却是一路风险的热切咏唱，像过关斩将，卷一路风尘，是何等富有浓烈的情味！“南津关一过我们出了关，三溜子上水是一长潭。下面就是纱帽山，芝麻绿豆我们一起办，整几碗酒席好弯

^① 杜荣东：《“下里巴人”与长阳民歌》，《宜昌报》1983年12月25日。

船。”“弯船”是方言，就是停靠码头。这里唱的，不是疲惫，不是艰难；不是豪迈，也不是旷达——它是一种洒脱，内在的力的表现。生活好像就是这样，平平常常，然而在歌谣里又作了多么集中、浓重的表现啊！

连三峡情歌也少有柔情蜜意，而是重于酣畅淋漓的表达。“姐儿生得一脸麻，出门就把粉来搽。叫声姐儿莫搽粉，脸上有麻心不麻。情人眼里麻是花。”这里对爱情的表现是明明白白的，而又有形象，有意境，有情趣，可以说超过了“情人眼里出西施”。其最大的特色，不正是它以浓烈之情，作了酣畅淋漓的表达吗？

三峡歌谣充沛，热烈，在歌唱的形式上，常常以锣鼓来“合乐”，这一方面加强了歌唱的力度，另一方面又未尝不是歌谣本身力度的需要呢？不然，在没有锣鼓合乐的“徒歌”里，为什么又用“喊歌”的方式呢？

格式塔心理学认为，人的心理领域存在着一个力场，这种“心理力”是由于与外界的“物理力”对应而产生的^①。三峡歌谣表现的力度，是一种心理力的张扬，也是物理力的对应。三种文化的交融，使

^① 参见[美]鲁道夫·阿恩海姆：《艺术与视知觉》，中国社会科学出版社，第9页。

这里的人们有了尽情尽兴、充沛淋漓地抒情达意的文化心志，在秀逸、柔和与雍容的抒情方式面前，他们不满足，亦不自然，因而他们选择了自由与洒脱的方式。似乎只有这样，心理力才能得到张扬，心理才能平稳，从而获得审美的快感。三峡的峻岭、急流、险滩、浓雾，以“物理力”给三峡人以心理的启示与激发；柑桔、辣椒用不可能含蓄的方式给文化心理以强烈的刺激；龙舟、白虎（巴人的图腾）又给艺术的心理力以和谐的象征……

三峡歌谣不仅惯于选择鲜明、浓烈的对象表现出内容的特色，而且在抒情方式上，也喜欢选择一些相应鲜明、浓烈的意象，从不同角度，不同层次上反复渲染饱满的情绪，必以酣畅淋漓为心理满足。“高山姐儿低山来，破衣烂衫破草鞋。衣衫破了人材好，鞋子破了脚不歪，凉伞破了梗骨在。”前两句展示鲜明的对象，后三句更以对比手法，从三个方面揭示出对象（姐儿）的外貌美、心地美与人格美。这首歌谣的魅力全在后三句，一而再、再而三地通过鲜明的意象，淋漓尽致地表达一种强烈的赞美之情；设想后边只用一句、两句，那效果又将如何？那还能是三峡歌谣吗？

“口喊丢郎巴不得，火烧蓑衣脱不彻（脱不赢）。六月的凉水到处有，五月的黄瓜处处结，哪有草里饿死蛇！”这是一个被情人抛弃的男子口唱的愤激

之歌。前两句用比喻叙述本事，后三句再用三个比喻（意象）反复渲染他被抛弃以后很有骨气的一种洒脱之情。后面三句，在意象选择上，也以强烈性见长，与句式的排比相配合，共同创造了酣畅淋漓的抒情效果。

张道葵教授在论述巴人风俗审美的特殊性时，以哭嫁与跳丧为例，指出它是“把喜事办成悲事”，又“以喜庆的形式办悲事”的文化形态。张先生把这种审美形态规格为“悲喜的逆转”^①。张先生的概括与分析是非常正确而有价值的。哭嫁与跳丧在三峡歌谣中有大量的表现，本书在“风情歌谣”部分也作了有代表性的选录。

哭嫁与跳丧的歌谣，除了从审美上表现了“悲喜的逆转”的特色外，还可以从心理上看到一种“悲喜的极致”的特征。人的心理，大凡悲到极处则无泪，乐到极处则掉泪，激动万分而说不出话来，高兴到极点无法用语言来形容。这是由于人们处在自然情感最激烈的时候，往往失去控制，而出现心理上的“盲点”。所以许多艺术大师常常告诫人们切不要在感情高峰的顷刻创作，鲁迅说：“我以为感情正烈的时候，不宜做诗，否则锋芒太露，能将‘诗

① 张道葵：《悲喜的逆转——巴人风俗审美散论之一》，《宜昌师专学报》，1992年第2期。

美’杀掉。”^①狄德罗也说：“你是否在你的朋友或情人刚死的时候就作诗哀悼呢？不会的。谁在这当儿去发挥诗才，谁就会倒霉！”^②

然而，聪明的三峡人在表现悲与喜这两种感情高峰的时候，他们“避”而敢“犯”，那就是以“逆转”的方式来表现，而使喜益见其喜，悲更见其悲。这在审美上说是一种“逆转”，在心理上说又何尝不是一种“极致”呢？而且这与王夫之所说“以哀景写乐”，“以乐景写哀”还不相同，三峡歌谣是在极端的情感表现中来使情感得到痛快淋漓的宣泄。这是心理的快感。人们还能在什么时候、用什么方式获得比这更大的心理满足呢？

哭嫁与跳丧歌谣以悲喜的极致去获得心理的最大满足，岂不更是三峡歌谣酣畅、洒脱之“奇”味的典型表现吗？

三峡歌谣由于要唱，故多有曲调。这些曲调虽然大体规范了体式、句式，但变化、错落、复沓，极有艺术处理的余地。如“穿号子”由一首五言的“梗子”与一首七言的“叶子”交错、穿插，唱起来如像“穿花”，可以想见是很热闹、很有味道的。

^① 鲁迅：《两地书·三二》。《鲁迅全集》第9卷，第79页。

^② 《狄德罗美学论文选》，人民文学出版社，第305页。

特别值得一提的是“五句子”。

据调查，“五句子歌谣流行于湖北、湖南、河南、安徽等地，而以鄂西最为昌盛”^①。这里说的“鄂西”当指三峡地带；其“昌盛”景况，一是在“无时不歌、无事不歌、无处不歌”的三峡歌乡里，是以五句子为主体、为代表的；二是即使其他地方有五句子，也远远不及三峡这样多，这样盛，这样有生色。

五句子一般是在七言四句歌谣之后再加上七言一句。且不要以为这是硬“加”上去的，五句子歌谣的精华就在这“加”的一句上。

一般的歌谣都是四句一首，且两两相对（律诗、绝句和新诗也大体如此），这就构成了一种匀整、对称的平稳感。五句子再加一句，恰恰打破了偶数句式的平稳感，且又在平稳之后给以奇数的“杠杆”，于是，就获得了“峭拔”和“奇特化”的效果。“奇特化”在俄国形式主义理论家的论述中又叫“陌生化”。“五句子”冲决了“四句子”的四平八稳的惯用格式，其打破创作者与欣赏者的心理定势，是具有极大的心理效应的。五句子作为三峡歌谣之“奇”，原因似乎就在这里。

五句子最后加上的一句，并不如有人以为的是

^① 刘守华：《民间文学概论十讲》，湖北教育出版社，第146页。