

朱传迪 编

ZHONG GUO FENG SU MIN GE DA GUAN

中国风俗民歌大观

武汉测绘科技大学出版社



序

民俗和民歌都有群体性，民俗是程式化乃至戏剧化的世态，民歌是艺术化的心声。它们难解难分，如形影相随。假如说，“无俗不歌，有歌皆俗”，虽不尽然，却也庶几近之。

人是造化空前绝后的杰作，钟灵毓秀，天然有艺术的追求。没有艺术，也就没有生意和生趣了。先民在群体性的劳作中发出的群体性的号子，就是在第一样民俗中创作的第一首民歌。艺术品类纷繁，但没有比民歌更早出而且更普及的了。从人之初的庆仪到人之终的唁礼，从摇篮曲到丧葬歌，人在民俗中与民歌俱来，又在民俗中与民歌俱往。

介绍民俗的，通常要用民歌来使之生花；介绍民歌的，大抵要用民俗来为之点睛。如能熔民俗、民歌于一炉而冶之，必可收相得益彰之效。朱传迪先生主编此书，因俗知歌，即歌见俗，具见其创意之妙。

中国的五十六个民族，各有其俗，各有其歌。综而览之，百态千姿，洋洋大观。朱传迪先生撷英取精，纂为此书，而以“大观”名之，可谓良有以也。

经撰稿者与编书者通力合作，所记民俗情趣浓郁，所记民歌韵味悠长。粗犷如船夫曲，缠绵如恋人歌，令人发思古之幽情，如《盘歌》，令人称奇叫绝如《跳丧》，等等，莫不如此。

手此一编，可以悦耳目，益情操，启心智，助教化。逐节快读，如行山阴道上，步移景换，令人应接不暇。读者兴之所至，必有歌之咏之不足，而不禁手之舞之、足之蹈之者。

张正明

1992年7月8日

民俗歌谣论

朱传迪

这是一个人所共知可又似被遗忘的命题。

本来，早在十二世纪中叶，南宋学者朱熹（公元1130—1200年）在诠释《诗经·风》的本义时，便提出了民歌即“民俗歌谣”的概念。他说：“风者，民俗歌谣之诗也。”（见所撰《诗集传·国风序》）“歌谣”以“民俗”限制其内涵与外延，不就意味着应把民歌（歌谣）放在民俗领域中去考察？

看来朱熹之说是颇有见地的。因为，民歌被纳入民俗的范畴，实乃其根本属性及价值使然。古人懂得这个道理，所以有“采风观俗”的说法。然而，不知从何时起，大家都不约而同地管“民歌”叫“民间歌谣”或“民间歌曲”，以示与文人之作相区别。这就使民歌从它赖以生存的民俗母体中分离出来。独立乎？却受民俗的制约；制约乎？可它又自成体系。诚然，就其“籍贯”而论，诸如此类的称谓也未始不可，但它不足以表明民歌的本质特征，倒是显而易见的。

因此，欲知民歌的“庐山真面目”，还得旧话重提——

观其音而知其俗

这句话出自《吕氏春秋》。谈论“音”与“俗”的关系，自然要从“采风”说起。

古时候，因为民歌有“风”之美称，故把采集民俗歌谣叫做“采风”。据汉代史学家披露，古之采风大抵始于周代。当时，周王廷推行采风制度，遂有乐官“太师”及“采诗之官”，采列国之谣讴，观四方之风俗。这在古代文献中屡见记载。

《礼记·王制》：“天子五年一巡狩，命大师（即“太师”）陈诗以观民风。”

《汉书·食货志》：“孟春之日，群居者将散，行人（即“采诗之官”）振木铎徇于路以采诗，献之太师，比其音律，以闻于天子。”

《汉书·艺文志》：“古有采诗之官，王者可以观风俗，知得失，自考正也。”

正因为如此，那四散各地的优秀民歌——“十五国风”才得以荟萃于《诗经》之中，成为千古绝唱。

自周以降，尽管“秦阙采诗之官，歌咏多因前代”（《宋书·乐志》），但自汉武帝始，重又承续周之遗事，采诗夜诵，以观风俗。于是有“声依永，律和声”的“乐府”出现。下面可以引用一些有关的背景材料作为例证：

自孝武立乐府而采歌谣，于是有代、赵之讴，秦、楚之风，皆感于哀乐，缘事而发；亦足以观风俗，知薄厚云。（《汉书·艺文志》）

（延寿）徙颍川，颍川多豪强难治。延寿欲教以礼让，恐百姓不从，乃历召郡中长老为乡里所信向者，设酒具食，亲与相对，接以礼意。人人问以谣俗，民所痼苦。（节引自《汉书·韩延寿传》）师古注：“谣俗，谓间里歌谣，政教善恶也。”

和帝即位，分遣使者，皆微服单行，各至州县，观采风谣。（《后汉书·季郈传》）

《通志·乐府总序》云：“乐府之作，宛同风雅。”观此，可知汉入乐府之“歌诗”，实与周《诗》所载之“国风”无异，都是在诸多国家、民族的民间风俗的沃土之中，既观且采的丰硕成果。也就是说，采风之于周、汉，不只是“采”（搜集民歌），更重要的还在于“观”（巡视民俗），即借俗中之歌，了解歌中之俗。《史记·乐书》上说：“《传》曰：‘治定功成，礼乐乃兴’。……以为州异国殊，情习不同，故博采风俗，协比音律。”周、汉两代，正是在“礼乐乃兴”的盛世，才有如此采风之举，从而以各自“观采风谣”的巨大

成就，在中国古代文化史上写下光辉的一页，给后世以深远的影响。

这一史实又说明了什么呢？

我们认为，从《诗经》到“乐府”，表明了这样一个重要的事实，那就是：民歌与民俗有着千丝万缕的联系，是须臾也离不开的。如果说，在民众文化中，民歌作为某些民俗事象不可或缺的组成部分之一，总是互渗互补、相辅相成的话，那么，它即便以相对独立的形式出现（如我国西南少数民族以歌择偶的风俗中所唱的情歌之类），亦在于体现其民俗的意蕴。换言之，民歌在民俗“舞台”上，充分而生动地展现出来的同时，亦触及其民俗心态，和民众的审美趣味。所以古人说歌谣“亦足以观风俗”。关于这一点，拉法格讲得十分透彻，他说：“如同苹果树上开花似地产生在人民口头的歌谣，即使没有别的价值，也有很高的历史价值。通过民歌，我们可以重新发现史传上很少提到的无名群众的风俗、思想和感情。”^①那震古铄今的《诗经》“乐府”，不正揭示了民歌的民俗价值吗？

无怪乎，《吕氏春秋》云：“观其音而知其俗矣。”这是切中肯綮的。

说“观其音”，是因为“音”总是以“俗”为其载体的，当可观而察之；说“知其俗”，是因为“俗”（并非全部）又是通过“音”来实现的，故可采而知之。《文心雕龙·乐府》篇上所说的：吴公子季札“岂惟听乐？于焉识礼。”^②即在这方面提供了一个绝好的实例。设想音中无俗，那吴公子岂有何“礼”可“识”？反之，要是俗中无音，又哪里谈得上“听乐”？因此，可以断言，在民众精神生产的历史长河里，民俗中融汇着丰富多彩的音乐文化，音乐文化中积淀着民俗的内涵，你中有我，我中有你，相互依存，密不可分。

“音”与“俗”的关系便是如此。接下来，如果从区域性文化的角度来看，我们也就可以发现这样一个耐人寻味的问题，即所谓——

鄂西北的“河南国”

这里指的是湖北跟河南毗邻的襄阳地区^③。

说来也怪，此地本属湖北，可在一次全省民间音乐、舞蹈调演前夕，那里的同志却感慨系之地戏称为鄂西北的“河南国”，以示其民歌之湖北

特色甚微。

果真如此吗？乍视之，襄阳及其所辖之域，确实充塞着豫剧、曲剧越调（小越调）和坠子等河南戏曲^④，简直成了不是豫属的“豫地”；而象楚剧之类的湖北乡音倒不曾也不可能“入境”。但细思之，又觉得上述说法失之偏颇。因此，对于这样一种文化现象，我们就不能不作历史的追问：襄阳之域固有的主文化究竟是什么？域外流入的亚文化为何能在此生存发展，几乎大有取代其本土文化之势？如此等等，惟有弄清这些问题，我们才能了解所谓“河南国”的真相，进而探讨这一地域的文化特色，以及它对民俗歌谣的深刻影响。

普列汉诺夫在《论艺术》里指出：“为什么一定社会的人正好有着这些而非其他的趣味，为什么他正好喜欢这些而非其他的对象，这就决定于周围的条件。”按生态人类学的理论来解释，这“周围的条件”不外是历史的、地理的、文化的环境，即所谓生态环境。那么，襄阳民歌赖以存活的生态环境怎样？它们之间的关系如何？下面试征引一些史料进行论证。

——襄阳乃北楚故地。盛弘之《荆州记》曰：“襄阳，旧楚之北津。”清光绪十一年《湖北省襄阳府志》云：“襄阳居全楚上游，东瞰吴越，西控川陕，南蔽荆衡，北接宛洛，为全楚之重镇，实天下之襟喉也。”而且，自楚之先王熊绎“辟在荆山”^⑤，受封于周，建都丹阳^⑥，直到楚文王迁都于郢^⑦，便在今襄阳辖区的宜城、南漳等地：修 经营长达三个世纪之久。因此，襄阳——古属北楚之域，当为楚文化的滥觞之地。此其一。

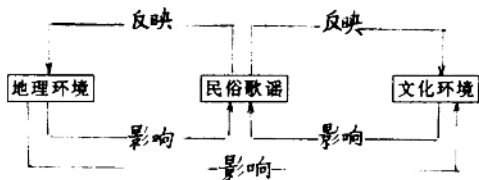
——清宣统三年《湖北通志》载：“襄阳府，《禹贡》豫荆二州之域。周为谷、邓、郢、庐、罗、鄢诸国之地。后分属楚韩（《通典》：襄州，春秋以来楚地，均州，战国时属韩。）。秦属南郡及南阳郡^⑧。两汉因之，均属荆州。”兹列表如下：

襄 阳				
境	东南	南境	西境	北境
汉县名	襄阳	中庐	山都	邓
汉属	荆州南郡		荆州南阳郡	

尔后,朝代更迭,几无大的变动。分属局面,延至明代。据《明史·地理志》云:“元襄阳路,属河南江北行省。太祖甲辰年为府,属湖广行省。九年属湖广布政司。二十四年六月,改属河南。未几,还属湖广。”而完全归属湖北,则是清康熙三年的事(《湖北通志》)。可想而知,如此长期分属二州的历史,怎不把地处汉水中游的襄阳(包括所辖之域)推向南北文化交汇的激流之中,使它既忠于楚又不忠于楚呢?此其二。

这就是关系到襄阳民歌生态的地理环境。

“更问襄阳千古事,岷山依旧汉水清。”^②我们在引述襄阳的舆地沿革时,对文化受地理环境的影响亦作了提示。就民俗歌谣而言,当然也要受到地理环境的影响,但更为深刻的影响还在于特定地域的文化环境,以及二者的整合。——地理环境和文化环境在一定历史条件下进行调节、综合为一个有机统一的整体,从而形成满足并控制其区域性文化发展进程的生态系统。兹以图示之如下:



适应这种整合,民歌才得以生存发展;反映这种整合,民歌才见出地方特色。现在,我们就从生态环境的整合着眼,看看关乎襄阳民歌生态的文化环境。

(一)作为古楚北部疆土的襄阳之域,其文化环境自必具有楚文化的特点,以及富于北楚风貌的地方色彩。丹纳在《艺术哲学》中指出:“一个民族永远留着他乡土的痕迹,而定居的时候越愚昧越幼稚,身上的乡土的痕迹越深刻。”^③不言而喻,这种长期沿传下来的“乡土的痕迹”,既是一个民族(地域)固有的传统文化的特质所在,又是它创造、发展其文化环境的根基。透过如此深刻的“乡土的痕迹”,也就可以窥见其主体文化

的历史性、地方性的特征。那么，具体到襄阳及其所辖之域来说，它又保留着哪些楚民族的文化遗痕？兹择要加以说明。

——楚族先民尊凤。有关出土文物表明，楚是以凤为图腾的民族。在他们看来，楚之始祖“祝融者，其精为鸟，离为鸾。”（《白虎通·五行篇》）鸾亦凤，凤亦祝融——祖先神^①的形象，楚民族的象征。因此，尊凤——楚族先民之图腾信仰的表现，便成为楚文化中最古老、最普遍的主题。它不但见诸出土的图腾艺术，还保留在历代流传下来的民俗歌谣中。且听一首保康《花锣鼓》起头的“吆号子”：

日出东方晓，黄河水上潮，

锦鸡岭上叫，凤凰把翅摇。

这与屈原笔下的凤凰无异，皆反映了对此神鸟的崇奉和赞美。同样，南漳《薅草锣鼓》中有一段二人对诵的“四句子”，亦含有楚之图腾的遗意。诗曰：

甲：太阳一出照万邦，时运不至达西凉；

龙楼凤阁玉蕊满，西凉夏邦为帝王。

乙：大丈夫出世今立功名，立功名今王业成，

王业成今四海清，四海清今天下太平。

楼阁为龙飞凤舞，其寓意可想而知。这里，需要指出是，诗中还特别突出地用上“兮”字，犹如楚人吟诵一般。类似的情况，在保康《薅草锣鼓》的“对诗”中亦可遇到。这种“徒歌+锣鼓”的形式，间以楚方言助词“兮”字的点染为其特征，构成一个插入性的段落，使其整个套曲于歌与谣的对置中频添楚声的韵味，正是襄阳之域的“薅草锣鼓”的一大特色。这是很值得注意的。

——楚人崇拜祖先。据史籍记载^②，楚成王三十八年，兴师灭夔，就因为夔子（楚国的别封之君）“不祀祝融（高辛之火正）与鬻熊（祝融之十二世孙）”之故。可见楚人对祖先崇拜是何等强烈而虔诚！《国语·郑语》云：“祝融亦能昭显天地之光明，以生柔嘉材者也。”在楚人的心目中，火

正祝融不特是象征民族的火凤^③的化身，且被尊为能兼顾天地的火神。火正、火凤、火神，皆以火冠其名，说明楚人的原始信仰，从图腾崇拜深化为祖先崇拜乃至由此演变而成的特殊习俗，无一不是围绕着对“火”的信奉而展开的。这是他们深信自己是祝融之后裔的集中表现。如今，谷城流传的端公舞，在祭山神的仪式中尚可见到举火把踏歌而舞的场面，极富原始宗教色彩，庄严肃穆，蔚为大观，恰似屈原《招魂》中的“悬火延起兮，玄颜忡”^④的绪余之火在燃烧，颇有“借光景以往来兮”^⑤之妙。火光为红色，故崇火又衍生为尚赤。《墨子·公孟篇》载：“昔者，楚庄王鲜冠组缨，绛衣博袍，以治其国，其国治。”所谓绛衣博袍，即红色的大袍。谷城端公亦着红衫，不就应了楚俗尚赤之风？在襄阳民歌中，我们还见到一首流传于谷城的《一个大姐去观灯》，其中也有这种服色的遗风。它是这样唱的：

一个大姐去观灯，
想去观灯进绣门。
金钗插两根，
乌云二面分；
龙灯对凤灯，
狮子对麒麟。
身穿红绫袄，
八幅水罗裙；
一个俊俏人。

尚赤在襄阳之域出土的文物中也有反映。例如，襄阳蔡坡出土的两座战国墓，其“棺皆涂红漆”^⑥；随州的曾侯乙墓，其棺则黑底衬红^⑦。如此等等，说明楚人以红色为贵，生——穿红，死——装红，于尊严中不乏热情，热情中更显出尊严，这是“崇火”心理在风土人情上的反映，也是民族气质的表现。一言以蔽之，“火”与“红”乃是楚人对祖先崇拜的本色。

——楚地巫风极盛。《汉书·地理志下》记载：“（楚地）信巫鬼，重淫祀。”其祭祀“必作歌乐鼓舞以乐诸神”^⑧。而在“民神不杂”^⑨的古代，祀神

则靠“以歌舞为职，以乐神人”^⑧的女巫男觋来实现：代民求神祇福佑，代神降旨意于世。那时，楚国“恒舞于宫，酣歌于室”^⑨的“巫风”为民间相沿成习之盛，较先秦诸国有过之而无不及。这只消考究一下屈原的《楚辞》便可窥见其盛况。他在《招魂》里有一段招魂仪式描述得维妙维肖，我们不妨将它与董楚平先生的译文^⑩一并照抄如下：

魂兮归来，	灵魂啊，快回家里，
入修门些！	郢都城门多美丽！
工祝招君：	高明男巫召唤你，
背行先些。	倒退行走领着你。
秦篝齐缕，	秦国笼子齐国线，
郑绵络些。	郑国罩网作笼衣。
招具皆备，	招魂设备样样齐，
永啸呼些。	长声歌啸呼喊你。
魂兮归来，	灵魂啊，回家里，
反故居些！	返回故居旧乡里！

屈原所招之魂，无疑是客死秦国的楚怀王。招词中所说的修门（即长门），在今襄阳城东北隅尚有其遗迹。据杜棣生先生说：“最近我们搜集民间宗教音乐舞蹈时，在湖北南漳县荆山脚下，发现了端公招魂仪式与全套经卷。其歌词与《楚辞·招魂》极为相似。其程序是迎鸾、接驾、请神、安位、造筛盘、招魂、遣瘟、送神等。”^⑪这是招魂之俗在南漳流传的情况。再如上文所述，谷城端公祭山神的歌乐鼓舞，盖与《九歌》相合。可见巫风在北楚故地并未绝迹。而且，返观屈原诗中所咏的乐器——瑟、鼓、钟、磬、笙、竽等，1978年随州曾侯乙墓又把它一件件地展现在我们面前，使你在领略楚文化的光辉灿烂之余，也会从互相参证中感受到巫觋祭祀乐舞的风采：鼓乐大作，且歌且舞，巫觋“或偃蹇以象神，或婆娑以乐神”^⑫。

总之，统观以上所言，足以说明楚之文化风俗就象家族绵延繁衍的根须一样，维系着襄阳之域的文化传统，既显示出本土文化的历史渊源，

又标志着这一区域的文化取向。但也无须讳言,任何一种文化都不会也不可能纯之又纯的,何况襄阳之域并非“世外桃源”,又怎不受到域外文化的影响?这在下面的讨论中可以窥见一斑。

(二)作为地跨荆、豫二州的襄阳,它在文化上必然会表现出多元化的特征。其中起重要作用的即是襄阳与樊城夹汉水南北对峙的地理位置。就是这条江,襄阳这座古城才成为“水陆冲要,转输无滞”的“一都之会”;也是这条江,才使襄阳成为扩散文化的水域中心,色彩纷呈,别具一格。换言之,“南北有古驿道相通,东西有汉水舟楫之利”的襄阳,在荅川、陕、豫、鄂“货殖所萃”的同时,亦形成了南北文化交汇的局面。这里,据此续作探讨,以便展开这个论点。

——鄂。荆州治所在襄阳,故古人常将二者相提并论。这就是说,尽管襄阳曾为邓、山都等南阳郡属县所割,但其历史文化的根基却在湖北。襄阳所辖之域亦然。

陈子龙《襄阳》:“江汉西阳重,荆襄南纪雄”。

《通典》:“襄阳去江陵步道五百,势同唇齿,无襄阳则江陵受敌”。又云:“……荆、襄,……皆有店肆,以供商旅。”

潘新藻《湖北省建制沿革》:“后汉末,刘表始移荆州刺史镇襄阳”。毕沅曰:“《晋书》荆州刺史治襄阳。治平吴,复理江陵。羊祜、杜预,继领荆州,或镇襄阳,或镇江陵。”(另见以下续引《晋书》所述)

众所周知,正是这一历史渊源,襄阳才得以在荆豫二州文化“交相切割”之中,仍然忠实于楚。因而也为襄阳民歌提供了最具楚文化特色的生态环境。如果切断荆襄的这种联系,襄阳民歌的面貌势必随之改观。这是自不待言的。在历史上,据《湖北省襄阳府志》引《明一统志》云:楚鄢郢(地处襄南的宜城)“耕民好楚歌,居室编竹以代陶瓦”。又引《舆地要览》云:位于襄阳县西的“光化(即今老河口市),其民朴陋而尚忠,犹有先王之遗风。”汉水之北尚且如此,其南之属县也就更以为然了。

——豫。襄阳素有中原门户之称。古豫州除指河南之外,还包括湖北

的西北部地区。秦汉时期，襄阳之域又大都属南阳郡所割^⑨，故豫对襄的影响在所难免。

《楚文化志》(张正明主编)：“从新石器时代以来，豫西南和鄂西北就是黄河、长江两大流域古代文明交相切割之区^⑩。早期的楚国，恰好位于毗连豫西南的鄂西北，这种纵跨南北的地理位置，成为楚人得以兼采华夏和蛮夷之长的优势。”

《乐府诗集》：“按西曲歌出于荆(今湖北江陵)、郢(今湖北宜昌)、樊(今湖北襄樊)、邓(今河南邓县)之间，而其声节送和，与吴歌亦异，故因方俗而谓之西曲云。”

《晋书·山涛传》：永嘉三年，其子山简镇襄阳时，“乐府伶人避难，多奔沔汉，燕会之日，俳佐或劝奏之。”

《国史补》(李肇)：“元结，天宝之乱，自汝坟大率邻里，南投襄汉，保全者千余家，乃举义师宛叶之间。”

北人南徙，有两点值得注意：一是造成襄语方言的演变，一是促使南北文化的交融。关于前者，周振鹤、游汝杰在其合著的《方言与中国文化》中写道：“如此大量的移民必然带来北方方言的巨大冲击，从而取代了荆南地区的固有方言，而奠定了西南官话的基础。”襄阳地区(汉水流域)的方言口语，也就在这种冲击中逐渐演变为连接南(长江流域)北(黄河流域)语音的纽带，而表现出一种“中声”^⑪性的特征：它既属西南官话的一支，又与其它操西南官话的地域有其明显的差异，它既接近于北方方言而稍带河南味道，又迥异于豫西南的方言土语。变中见固，异中见同。而且，全区大抵以汉水为界，形成北刚南柔的方言格局。这就不能不说是北人“南投襄汉”的结果。但移民对方言的这种冲击却远不止如此，它同时还会波及这一地域的基层文化。而民歌——用方言歌唱的民众声乐艺术——作为一种文化手段，自然会在相互交流、吸收和融汇的过程中，引起某些局部性的改变。应该说，靠近河南的老河口、襄阳、枣阳、随州等汉北诸县(市)之北境，当是受豫风影响最为深刻的地区。当然在汉南的其它

属县也并非没有这种影响的痕迹。

——陕。仅就移民而言，陕在永嘉、天宝之乱发生的两次移民浪潮中，皆有流民南徙樊沔。这在史籍上也有明白的记载。

《公置郢阳府纪》(周洪谟)：“陕西雍州之民，流聚襄阳，乃侨设南雍州。”

《南雍州记》：“永嘉之乱，三辅(长安、左冯翔、右扶风)豪族，流于樊沔，侨居汉水之侧。立雍州。因人所思，以安百姓也。”

《晋书·地理志》：“康帝时，庾翼为荆州刺史，迁镇襄阳。其后秦雍(晋、陕、甘)流入，多南出樊沔。孝武始于襄阳侨立雍州，仍立京兆、始平、扶风、河南、广平、义成、北河南七郡，并属襄阳。”

《旧唐书·地理志》：“自至德后，中原多故，襄邓百姓，两京衣冠，尽投江湘，故荆南井邑，十倍其初，乃置荆南节度使。”

据此，可以推断，本来在楚灭国后，秦文化对楚文化已经产生的重大影响，便因移民而变得更加强烈。同时也改变着襄阳之域的文化环境。正因为如此，这些流人与土著的结合，使之形成了“好楚歌，喜秦音”的民风民俗。其中尤以光化(今老河口市)、谷城最为突出。关于这一点，明正德《光化县志》上说：“民多秦音。”此外，《湖北省襄阳府志》也曾引《图经》云：“谷城，民多秦音，其俗朴。”其它属县，史籍无载。事实上也少有影响。

——川。汉水东下，既带陕也带川东，故襄阳地区当有川之商旅的足迹。这在文献上虽无记载，但从历代诗歌中却可窥出一丝端倪来。

刘禹锡《大堤行》：“江南江北望烟波，入夜行人相应歌，桃叶传情竹枝怨，水流无限月明多。”

刘过《襄阳歌》：“襄阳真是用武国，上下吴蜀天中央。”

王士禛《大堤曲》：“何处白铜鞮，相逢大堤曲。樊城多酒家，郎在谁家宿。……东汉房陵来，南流武昌去。西汉下巴陵，会是相逢处。”

杨巨源《大堤曲》：“细雨蒙蒙湿菱荷，巴东商旅挂帆多。”

商旅往来是一方面。另一方面，则是历史渊源。《隋书·地理志》云：“南郡（治江陵）、襄阳（治襄樊）、春陵（治枣阳）、汉东（治随州）……诸郡，多杂蛮左，其与夏人杂居者，则与诸华不别。其僻处山谷者，则言语不嗜通，好居处全异，颇与巴、渝同俗。”因此，巴、渝竹枝遂为襄阳“入夜行人相应”之歌，也是很自然的事了。当然并非所有的属县全都如此。据《郢阳府志》称，惟今之保康县尤甚^⑨。原因在于，那里“多山林，少原隰，厥民乃耕刀火种，厥性刚烈躁急。自汉高祖发巴蜀，代三秦，近巴中渠帅七姓居商洛房，密迹全商，故俗至今多猎伐木，有夔渝风，厥声秦，厥歌好楚。”就是说，在这高山峻岭之中，言语带秦的山民所唱之楚歌，亦融汇了夔渝之风。所以，欧阳修诗说：“嗟尔乐哉襄阳人，万屋连甍梦清汉滨，语言轻清微带秦，南通交广西峨岷。”（《乐哉襄阳人》）欧阳修曾在郢阳（即原光化县，今老河口市）做过县令，其说当是颇可信据的真实写照。这里，也为上述光化、谷城“好楚歌，喜秦音”的民风民俗提供了佐证。

综上所述，襄阳及其所辖之域的文化环境，于南北文化交相切 的时空中呈现出独特的风貌；在纵向传承上，始终维系着北楚文化风俗的“血缘”关系，表现出强烈而深刻的历史连续性；在横向交流中，它又不能不受川、陕、豫诸邻文化的浸润影响，从而兼有北刚南柔之长。也就是说，色彩纷呈的襄阳文化，乃是以“北楚之风”的不断变革与延伸为其主体，吸收、融合某些域外文化的因素，循着自己的传统发展创造而成，源远流长，别具一格。它既不同于“三楚”，也不同于川、陕、豫等近邻的风貌。故襄阳者乃湖北之襄阳也！

既然如此，不论是本地人，还是外地人，从感觉上把襄阳地区说成是鄂西北的“河南国”，实为谬矣！可不是吗？在民间，人们所处的地域的方位不同，其称谓也迥然各异。北方人管南方人叫“蛮子”，南方人称北方人为“蛮子”。于是乎，在河南人看来，襄阳人也好，荆州人也罢，都是“蛮子”；而在荆州人的眼里，襄阳人和河南人则皆为“蛮子”。例如，在襄阳工作的荆州人回到故乡，家里人就会对人讲：“我家的蛮子回来了！”这襄阳“蛮子”显然不同于河南“蛮子”。如果说，“真正把人联系起来的是他们的

文化”^②的话，那么，二者的歧义就在于，各自的生息环境以及由此被塑造而成的文化的性格有别，故其归属亦殊。此即问题的关键所在。

正因为这样，当把民歌置于生态系统中考察时，就会发现“不同地域特征的特殊的文化特性及文化模式”^③的历史渊源，赋予它以区域性文化的重要属性。然而民歌最主要、最本质的属性却是它赖以依存的区域性民俗。何以见得？且看一个十分典型的例子——

“赶船”唱的《喇叭调》

这首歌（俗称“喷呐调”）流传于湖北省江陵县马山乡。所谓赶船，即是赶工。“船”与“工”一字之差，可能是取赶渡船之急的意思而用之，以示此等赶工的紧迫性。

俗话说：“不插隔夜秧。”“赶船”的主旨就在这里。

此俗，承江陵王飞军先生相告：在马山，每岁插秧的大忙季节，一俟中午过后，当地带有协作性质的“赶船”队伍，便出现在那些缺少人手的田间地头，帮忙插完当天的秧。

这支不请自来的“赶船”队，系由吹打乐和插秧能手两个班子组成。插秧班子当即替换原在田间的插秧人，以先下田的上翼为起点摆成自左至右的斜一字形进行抢插。吹打乐班子，则在田埂上以《喇叭调》相配合，击鼓而歌：

长的是喇叭，短的是喷呐，
哩哩喇哩喇，吹的好悠雅。

长短喷呐交替吹奏。长的吹奏意为下田，换短的即预示上翼加油。歌乐鼓噪，热闹非凡。

在吹打乐班里，除分别执掌土锣、土钹、京锣、京钹、当锣、小堂鼓和高、中音喷呐等乐器的八位乐师之外，尚有攒鼓（鼓置于一个特制的攒鼓架上）的“老大”。这老大非同一般，他深谙民间吹打，平时带领“玩友”（乐

师)进行练习,并保管乐器;到时,他便以领班的身份出现,策划“赶船”,负责交际。按惯例,鼓师可以临时更换,而擂鼓的老大却不得任意变动,除非是换届。老大自然乐意擂鼓,因为他认为这些乐师都是他培养出来的。大家对他也十分敬重,故在“赶船”这种生产民俗活动中,一切都听他的指挥。

“赶船”队的大致民情况就是这样。《礼记·曲礼上》云:“入境而问禁,入国而问俗,入门而问讳。”就“赶船”的习俗而论,也许无所谓禁与讳。然则引人注目的毋宁说是它的约束力。据此,推而论之,“入国而问俗”的要义就在于,从时空上去问其民歌究竟受哪种民俗事象的支配和约束,亦即回答它是在什么场合(何时何地及何种情况)下唱的问题。

(一)空间性的约束力

这种约束力,通常表现在两个方面:一是作用于纵向空间,使其民歌具有民族性的特征;一是作用于横向空间,使其民歌具有地方性的特征。

俗话说,“十里不同风,百里不同俗。”类似地,民间也有“山歌不出乡,各有各的腔”的说法。换言之,民俗因地而异,故民歌在横向空间的民俗舞台上,往往要受其地域的限制。江陵民歌《喇叭调》正好说明了这一点。在江陵,皆知境内有四城——郢城、万城、纪南城和荆州古城,可这插秧唱的《喇叭调》却唯独只在万城的马山响彻云霄,而不为其它三城所唱。“皮之不存,毛将焉附?”纪南等三城均无“赶船”之俗,哪有《喇叭调》在此生存的土壤和环境?可见,一地之有歌乃始有其俗,俗支配着歌,歌随俗而唱。民歌生而俱来的地方性也就在这里。

一地的风俗和歌唱是如此,一个民族的风俗和歌唱又何尝不是这样!比如,费孝通先生在《谈谈民俗学》^⑨一文里所提及的两首瑶族民歌,就是一个很好的明证。他饶有兴味地说道:

按布努瑶的风俗,女子结了婚并不立刻到男家去和丈夫同住,她还是住在自己父母的家里。男的依照一定的规矩,在农忙时节住到女家去帮同劳动,过了农忙又回家去住。一直要到快生孩子前几个月,他们才一起到山洞里去共同生活,靠自己劳动过日子。孩子生下来后才回到丈

夫家里。在离家去山洞过独立生活时，女家的父母要唱《送女歌》。夫妇和孩子到男家那天，进门时，男家的父母要唱《迎孙歌》。

这是古代婚俗的一种遗风。不消说，依随这一风习所传留下来的《送女歌》和《迎孙歌》，恐怕很难在其它民族的婚俗中找到。因为它只在那独一无二生存空间——布努瑶民俗圈内随俗而唱。

古俗沿今，今俗袭古。对于布努瑶人说来，本民族的婚俗是有其约束力的。他们奉为圭臬，谁也不曾去逾越或者改变它的传统，而且，不论愿意与否，总是惯性似的顺应其连婚带生的习俗模式，一送一迎，以歌相伴。这里所说的惯性——民俗约束力所潜在的一种无意识的力量是不可小觑的。法国著名文化人类学家列维·斯特劳斯在《历史学和人类学——结构人类学序言》^[3]里指出：“我们的行动和思想都依照习惯，稍稍偏离风俗就会遇到非常大的困难，其原因更多在于惯性，而不是出于维持某种明确效用的有意识考虑或者需要。”同样，布努瑶在繁衍后代的两性生活中，于今之所以仍以源于母系社会的婚配习俗为继，也更多是受到这种惯性作用的缘故。尽管这一古老习俗与之相契的社会制度早已被历史的洪流所淹没。

在这里，浓缩着布努瑶特有的生活、心理、习惯的古俗在诉诸它所包含的古歌以空间性的约束力的同时，无疑也在歌中深深烙上了堪称民族性特征的印记。而“俗包歌”所展示的民族风情，则是布努瑶特有的历史、文化的最生动的表现。因之有别于其他民族的婚俗而独放异彩。

（二）时间性的约束力

这种约束力同样表现在两个方面。其一，它在时间上作用于纵向审美流程，使其民歌具有历时性的特征；其二，作用于横向流行模式，使其异地共时结构或同地异时结构的同种民歌，具有时限性的特征。

先说纵向审美流程中的约束力。

这里不妨以端午节作为讨论的对象。《辞海》（旧版）：“旧俗以阴历五月初五为重五，亦作重午，即端午节也。”远古的端午节，原为初民的一个