

歌谣小史

张紫晨 著



民间文学丛书

歌谣小史

张紫晨 著

*

福建人民出版社出版

(福州得贵巷27号)

福建省新华书店发行

福建新华印刷厂印刷

开本787×1092毫米 1/32 11.5印张 234千字

1981年12月第1版

1982年3月第1次印刷

印数: 1—4,050

书号: 10173·280 定价: 0.87元

目 录

引 言		(1)
第 一 章	歌谣的原始	 (2)
	劳动和语言	
	原始的劳动呼声	
	原始歌谣与原始乐舞的结合	
	原始劳动歌的内容与形式	
第 二 章	夏商歌谣	 (13)
	夏商社会与夏商歌谣的社会性	
	夏商歌谣思想与艺术的发展	
第 三 章	周代民歌	 (24)
	周代民歌与国风	
	周代民歌的采集	
	周代民歌的内容与题材	
	周代民歌的形式和表现手法	
	周代民歌的地区性	
第 四 章	春秋战国时期歌谣	 (45)
	春秋战国歌谣的现实背景	

春秋战国时期谣体的发展

春秋战国歌谣的政治性与现实性

第五章 楚国民歌…………… (59)

楚国的历史与文化

楚国民歌的形貌

九歌中对楚国民歌的保存

楚国民歌与祭神乐舞的结合

第六章 秦汉歌谣…………… (71)

秦汉社会与民间歌谣

秦代歌谣的暴露性

秦汉歌谣与农民起义

汉代歌谣的内容与形式

秦汉歌谣的历史性

第七章 汉乐府民歌…………… (88)

乐府源流

汉乐府官署对民歌的采集

汉乐府民歌的种类体例及其形式特点

汉乐府民歌抒情性与叙事性的发展

汉乐府民歌的歌法与音乐性

第八章 南北朝民歌…………… (114)

南朝民歌中的“子夜吴歌”

南朝乐府民歌中的四时歌与赠答歌

南朝民歌中的“西曲歌”

北朝民歌的内容与民族风格

北朝民歌的形式与民族文化的交流

敕勒歌与木兰辞

第九章	隋唐五代歌谣····· (150)
	隋代歌谣的揭露与歌颂
	唐代歌谣与时政
	唐代歌谣中的黄巢起义
	唐代竹枝歌
	唐代民歌中的五更调
	唐代民间曲子调
第十章	宋元歌谣····· (186)
	宋代歌谣的内容与形式
	宋代民间词曲的发展
	元代歌谣与元代政治
第十一章	明代歌谣····· (212)
	明代都市文化与民间歌谣
	明代市民小曲的发展
	山歌与挂枝儿
	明代童谣与儿歌
第十二章	清代民歌····· (228)
	清代民歌民族区域的扩大
	清代民歌的编辑与出版
	粤歌与闽歌
	蛋歌、吴歌
	谣歌、俚歌
	台湾民歌
	海南黎歌
	长工歌
	时兴小曲
	劳动杂歌

	清代儿歌与童谣	
	清代反歌	
	清代民间叙事诗	
第十三章	近代歌谣·····	(271)
	近代歌谣题材的广泛性	
	太平天国歌谣	
	捻军歌谣	
	义和团歌谣	
	辛亥革命歌谣	
	民国歌谣	
第十四章	现代歌谣·····	(298)
	反蒋歌谣	
	反帝歌谣	
	工人歌谣	
	苏区红色歌谣	
	抗日战争歌谣	
	解放战争歌谣	
第十五章	新中国歌谣·····	(336)
	解放歌谣	
	土改歌谣	
	合作化歌谣	
	大跃进民歌	
	新时期歌谣	
后 记	·····	(360)

引 言

我国民间歌谣，从古至今，一直贯穿着，始终处在不断创作和流传之中。它历史悠久，生命力最强，在历史的长河里，虽然有时是平平的缓流，但也时常出现高高的浪峰。它有每个时期的历史形态，又有前后发展的联系，为我们呈现出一个斑斓多彩的巨幅画卷。我们在鉴赏这些宝贵的文化遗产时，不能不对它有一个历史的了解。本书的目的就在于揭示它的历史面貌，探索它的发展脉络。

本书共分十五章，从上古时期歌谣的原始，一直论述到当代的新民歌。行文力求通俗，立论力求稳妥，尽量从具体作品出发，避免以论代史。引例注意其真实性和代表性，在断代上难以肯定的作品，暂时不论。明显的糟粕也不涉及。分析结合具体时代，注重内容与形式上的特点，尤其着重其史的系统和发展。以汉族歌谣为主体，兼及各民族作品。上古略写，中古与近世较详。

我国歌谣史的研究，还处于拓荒时期。要建立起一个科学的完备的体系，还有许多困难。本书名为“小史”，正说明它是一个初步的探索。有许多学术问题尚须专门研究。我们希望不久的将来，能建立起我国民间文艺的史学。

本书应出版社的要求，主要为青年写作提供基础理论书，也可供文艺工作者、民间文学工作者、史学工作者参考。

第一章 歌谣的原始

歌谣的萌发，是人类历史上第一次不自觉的艺术创作。它的渊源起于劳动呼声。

人类在原始时期，为了生存的生产活动，促进了各种器官的发育，首先发展了大脑，产生了认识能力和思维能力。有了这种能力，在原始劳动过程中，便产生交流思想的需要。于是便逐步产生了语言。所以对于不断进化中的原始人来说，除了创造和使用工具的能力之外，最突出的是具有语言和意识。这种语言和意识就构成了歌谣产生的必不可少的条件。

关于语言和意识的产生，马克思曾经这样说过：“语言和意识一样的古远，语言是一种实践的、既为别人存在，并仅仅因此也为我自己存在的现实的意识。语言也和意识一样，只是由于需要，由于和他人交往的迫切需要才产生的。”^①这就是说，语言和意识的产生是从客观实践中来

^①马克思《德意志意识形态》

的。这两者不仅同样古远，而且都是出于和他人交往的迫切需要才产生的。

语言表现意识，又促进意识的发展。人类有了语言之后，认识和思维能力也得到加深和提高。这种语言的原始形态只是简单的呼声。它在劳动的场合，或劳动进行中，又表现为劳动呼声。既用以交流思想，又用以指挥和协同劳动动作。当它和某种笨重劳动结合的时候，又往往具有简单的节奏和韵律，这便形成原始诗歌的雏型。

关于这点，鲁迅先生在《门外文谈》中曾做过通俗和生动的说明。他说：“我们的祖先的原始人，原是连话也不会说的，为了共同劳作，必须发表意见，才渐渐地练出复杂的声音来。假如那时大家抬木头，都觉得吃力了，却想不到发表，其中有一个叫道‘杭育杭育’，那么，这就是创作；大家也要佩服，应用的，这就等于出版；倘若用什么记号留存了下来，这就是文学；他当然就是作家，也是文学家，是‘杭育杭育派’。”在这段著名的话中，鲁迅以幽默的笔调，描绘了原始“文学家”的创作过程，而且还称之为“杭育杭育派”，这显然是有对应三十年代文艺中的一些“派”的。但是，他把原始人语言的产生和劳动呼声的产生过程，却描绘得十分具体。在原始人群中，由于共同的劳动，练出了复杂的声音，产生了劳动呼声，这实际上就是唱出了最初的劳动之歌。歌谣的原始，便从此跨出了第一步。

汉刘安《淮南子·道应篇》云：“今夫举大木者，前呼邪许，后亦应之，此举重动力之歌也。”这是汉代人通过当时举木之声，论到劳动之歌，其情景也与原始劳动歌相似，

都是劳动中的自然呼声。

但是这种劳动呼声无疑还是极原始的形态，尽管与劳动结合，在劳动中起到一些简单的作用，如调剂呼吸，统一动作，减轻疲劳等，但毕竟还是一种简单的语言形态，还没有表达出文学性的内容。

语言和意识能力的进一步提高，丰富了词汇，加强了联想力，出现了表达上的进步。一方面将劳动呼声应用到较广阔的范围，一方面，逐渐由呼声的虚音充填上实词，表现出一定的思想内容，成为“饥者歌其食，劳者歌其事”的形式。这时，歌谣便跨出胚胎阶段而进为初期形态了。

在人类历史上，第一批歌谣就是劳动歌。这种初期的原始劳动歌密切配合劳动动作，常常是劳动中不可分割的一部分。原始劳动主要是笨重的体力劳动，在群相竞作之中，本身便具有一定的节奏，人的呼吸和肢体屈伸也是有节奏地在运动着。这两者谐调起来，才能统一动作，使劳动顺利进行。因此，便决定劳动歌一出现就带有节奏和韵律感。这就是音节的由来。

原始劳动歌的节奏和韵律，受各种不同性质的劳动的制约，反映着劳动的节奏和韵律。原始劳动者在劳动歌中，体现这种节奏和韵律实际上是从生产过程中获得的。他们不仅在劳动过程中要依循一种拍节，而且还从劳动工具碰击劳动对象的响声中获得音乐感。原始的打击乐器，和原始劳动歌的音乐感便萌发于此。

对此，普列哈诺夫在《艺术论》中有一段话说得十分精采。他说：“感得韵律并引以为乐的人的能力，使原始生产

者在劳动过程中依从一定的拍子，并且在那生产动作上，伴以匀整的音响，或各种挂件的富有节奏的响声。”这些拍子和响声，是原始乐舞的形成因素，也是原始诗歌形成的因素。因此，“在原始种族中，各种各样的劳动，有它各种各样的歌，那调子，常常是极精确地适应着那一种劳动所特有的生产动作的韵律。”

这种在劳动中形成的有规律的反复和轻重调节的韵律一经成为一种形式，便不断发展完善，同时又具有一种约束力，对于歌体的内容发生有力的影响。

古人说：“诗者，志之所之也。在心为志，发言为诗。”

“情动于中而形于言，言之不足，故嗟叹之；嗟叹之不足，故歌咏之；歌咏之不足，不知手之舞之足之蹈之也。”

（《诗大序》）这也是对诗歌所由生的一种说明。不过，它侧重在心志和感情的作用。是讲情为其里，言为其形，心志萌于内，发言成于诗。但是言有不足，所以才有嗟叹、歌咏和舞蹈。诗是感情的产物，这种说法无疑是对的。然而诗歌作为一种艺术形式，它的形成是要有许多客观因素的。在其形成因素不具备的时候，发言也不能为诗。即使在今天，诗歌形式极其发达的时代，一个从来与诗无缘的人，不管如何激动也作不出诗来。原始劳动者在志动于中时，是要寻求一种适当的形式加以表达的，所以“歌咏所兴，宜自生民始也。”^①但歌谣在原始阶段，却始终以表现劳动为主，可以说是直接为劳动服务的。它所反映的是劳动和劳动过程，表达的是对劳动的感情，歌咏的是劳动者本身及其对象。后人

^①沈约《宋书·谢灵运传论》

所理解的抒发心志的歌咏，与此并不相同。原始歌谣只有当它逐渐离开劳动的现场，不再是劳动不可分割的一部分时，才具有这种性质。

原始歌谣与原始乐舞是孪生姊妹，常常是密切联系在一起的。特别是原始歌谣向前发展一步的时候，更常常是原始乐舞的一部分。

原始的音乐，是劳动工具的打击乐，它是劳动音响的艺术再现。其最初阶段只是出于单纯地模仿劳动音响，以后才从劳动工具中演化出乐器。

原始舞蹈，发自原始劳动者对劳动的感情冲动，它的动作取自生产过程。它以摹拟采集、狩猎或捕鱼等劳动动作，再现劳动过程，是一种集体情绪的交流和感情激荡的表现。这种原始舞蹈带有夸张性，往往与原始歌谣结为一体，成为综合的原始娱乐。原始歌咏，一经和舞蹈结合，就相互为用，得到新的发展。这种发展表现为，用想像和回忆补充劳动现场的具体情景。这是在模拟与表演的方面进行不自觉的艺术加工，是自然形态的艺术。

《吕氏春秋·古乐篇》中所说的“昔葛天氏之乐，三人操牛尾，投足以歌八阕”，就是这种原始歌咏和原始乐舞结合的形式。这里的葛天氏已不可考，大约是古史传说时代的原始部族。“三人操牛尾，投足以歌八阕”，正是原始歌舞的综合写照。“舞”字的古体，在它形成初期的象形阶段，实际是反映两个人手里拿着猎得的动物之尾而舞动的形状。这种操手投足的舞蹈起源是很早的。这里所说的“歌八阕”，反映出边舞边歌，以歌伴舞的情形。“八阕”，记下了所歌

的篇数。这八篇后来还有人附会出具体的名目：“一曰载民；二曰玄鸟；三曰遂草木；四曰奋五谷；五曰敬天常；六曰建地功；七曰依地德；八曰总禽兽之极。”明显地染上了《吕氏春秋》的时代色彩。不过其中的五谷、草木、天地、鸟兽等，较合初民的思想。当然，其中“敬天常”、“建地功”之类，已经不是原始部族的东西，象是周代以后的内容了。

原始劳动者既是原始歌谣的创作者，也是原始歌舞的创作者。他们所唱的歌在开始时期，音乐性往往超过它的文学性。可惜我们现在无法得知它的全貌。

殷商时代的金文保存了一些古史文字。卜辞中也有一些文字记录的片断。其中有的很象当时的歌谣。如：“今日雨，其自西来雨？其自东来雨？其自北来雨？其自南来雨？”过去一般都把它当作原始歌谣看待。可是细加考察，在原始初民的文化中，不仅方位概念的通用还不曾明确，这种三、五言的形式和章法也不是原始歌谣的形态。这样的歌谣只能是周代以后的作品。它所用的指示代词“其”字，属于虚词范畴，在语言的发展上也不是初民的事。

《吴越春秋》所记的《弹歌》倒近于原始歌谣的面貌。它的全文是：

断竹，续竹，
飞土，逐肉。

这首歌谣被传为是远古时代的作品。而且因为是追记的，

又常常被认为是伪托的。可是刘彦和在《文心雕龙·通变篇》中却肯定了它是黄帝时代的作品，称为“黄歌断竹”。后人又加考证，根据《易经》的繫辞“黄帝尧舜垂衣裳而天下治”的说法，认为这首歌所反映的是“无衣衾棺槨”的时代，比黄帝时代还要早。但问题倒在于对它的内容的解释。

《吴越春秋》解释说：“……弹起于古之孝子不忍见父母为禽兽所食，故作弹以守之。”（《孟子·滕文公（上）》）又说：“盖世上常有不葬其亲者；其亲死则举而委之于壑。他日过之，狐狸食之，蝇蚋咕囁之。……盖归返藁槨而掩之。”这比《吴越春秋》说得更具体了。后人把这两种说法结合起来，以孝道之观念，便说它是在于描写孝子的守尸，于是将歌辞的意思解释为孝子在守尸时放弹打野兽。弓弦断了，再续起来。并从《说文》中寻出古“弔”字正是“从人弓”。于是孝子守尸便成为定说。

可是，既肯定它是远古之作，又把后世守孝之举加入其中，这显然是矛盾的。守孝之举始于春秋，成为风俗制度则是汉代，尔后尤盛于唐。远古时期，并不存在这种观念。用后世的東西解释远古，是不会确切的。再有古“弔”字虽然“从人从弓”，有它形成的根据。但是人们带弓箭却有各种不同的用途。弓箭的发明首先在于狩猎。即使是佩带弓箭追吊死者，也有各种情况。死者可能是共同狩猎中的牺牲者，也可能是部族战争中的牺牲者。在氏族社会时期，张弓持箭追吊死者常常是一种军事祭奠性活动，具有壮声势或示威的作用。用守孝行为来解释，则明显是出于儒家的附会了。

这首弹歌所描写的只是连续的几个动作，所使用的竹弓和土弹，是简单的劳动工具。它一共八个字：断竹、续竹，飞土、逐肉。四个停顿，每两个字构成一个节奏，属于简单的一反一复的拍节。它突出的是断、续、飞、逐几个连续动作，都是动作性极强的凝练语言。按其动作程序，应是截断竹子，把竹子用弦索接续起来，飞射出泥丸，逐击那奔跑着的鸟兽。因此它所反映的实际上是一个狩猎的过程。它或许同时伴有狩猎的舞蹈，把歌作为舞的伴唱来使用。因此，去掉历代的附说，恰好可以再现出它原始歌谣的面貌。

这首弹歌形式比较原始，但却完整单纯。它以动词为主，每句为最简单的动宾结构，依事物本来次序构成连贯性。它没有祈神的因素，也没有掺杂其他社会内容，纯是描写劳动过程。这些都有它的原始特点。

狩猎劳动及其歌舞，一般说来，很能表现出劳动者的自信，增加人们的勇气。狩猎经济时期，虽然工具比较原始，但人们对野兽的抗争力是很强的。到了农耕时代，则多受自然力的侵害，因而反映在歌谣中，则常常是原始生产者对支配自然的无力，或者作为超自然力加以祈求。这就出现祭祀农神的内容或咒词的形式，它表达出原始劳动者企图避免自然力的危害，受到冥灵的帮助，获得禾稼丰收的要求。在这方面，《礼记·郊特牲》中所记的一首《蜡辞》就具有这种性质。歌辞说：

土反其宅，水归其壑，
昆虫毋作，草木归其泽。

这首蜡辞从词句、形式来看，比弹歌要复杂一些，显然是前进了一步的东西。被传为伊耆氏所作。它原是在十二月终了进行腊祭时的祝辞，因称“伊耆氏蜡辞”。伊耆氏也是古史传说中氏族部落的首长。歌中所写是在以万物祭百神的祭典上祈求丰收的歌唱内容。全歌以祈使的口吻，希望土堤土埂能够安稳和巩固，希望水能归在低洼之处，不要到处滥流；希望害虫不要危害庄稼，草木也要归到泽藪之地，不要在田里乱长。它抒发了同自然作斗争的强烈愿望。歌中的土、水、昆虫、草木都是农耕中该保持或该排除的东西，与农稼之事密切有关。所以后来又被传为是神农氏之作。

从《弹歌》到《蜡辞》，我们可以看到，它们分别代表了原始歌谣的两个不同阶段。《弹歌》更原始一些，从内容到语言风格都是较早的。《蜡辞》则是原始歌谣后期的作品，可能是氏族社会后期的产物。它具有农耕时代的标志。从原始社会发展来看，新石器的使用标志着由采集、游猎的经济过渡到了生产经济。铁器的使用更表示着未开化期的结束和田野农业的开始。恩格斯曾经指出：“氏族发生于野蛮中期，发展于野蛮晚期。依据我们的材料所能判断的，是在初期未开化时代达到完成。”（《家族·私有财产和国家的起源》）

从形式上看，《蜡辞》比《弹歌》的表现力更强了。句式发展了，虚词出现了，语言上有了明显变化。由动词为主体转为以名词为主体，并且是同一句式的反复。其中的保土驱虫的劳动体验，也比《弹歌》要复杂些。同时，《蜡辞》

和祭典仪式的结合，也反映了社会活动的发展和社会组织的强化。

在章法上，这两首歌都是四种相同事物的并列，在同样句式的反复中表达中心思想。这说明，原始歌谣在开始发展阶段，就有其章法特点。这个特点是由劳动动作的反复及便于记忆联想而产生的。

关于原始歌谣的内容还可以和原始艺术、原始神话联系起来考察，作一些推断。

原始氏族所创造的原始艺术和神话共同反映着这一历史时期人们生活和思想中所关切的问题。河南出土的仰韶文化及陕西出土的半坡文化有不少是新石器时期的原始艺术。其中陶瓦制品上的绘画花纹，主要描绘的是动物，如鸟、鱼、犬、鹿等，其次则是劳动工具图案，如网纹、弓弩、斧石、纺轮等，其所以如此，正说明原始氏族所最关心的问题，正是这些与原始劳动及生活有关的事物。因此，作为当时的歌谣，其题材和内容也自然主要是这个范围。正如《辨乐论》所云：“伏牺因时兴利，教民田渔，有网罟之歌。”^①它虽然把田渔劳作说成是伏牺所教，但因有田渔，才有网罟之歌，却可证明原始歌谣与劳动生产的关系。

在神话方面，我国上古神话中，有解释自然现象的神话，有反映与自然斗争的神话，也有反映洪水和部族战争的神话。前者，关于创世、日月和感生的占主要；后者最有影响的是关于治水、射日、逐日、填海、补天等，表现出对弓箭、制陶、炼石以及其他生产斗争的赞美。就其内容来说，

^①《辨乐论》为三国时夏侯玄著。