

插图本中国文学小丛书

15

南北朝民歌

张宗原 著
春风文艺出版社



插图本中国文学小丛书

1	上古神话	26	初唐四杰	51	《青琐高议》	76	顾炎武·黄宗羲·王夫之
2	《诗经》	27	陈子昂	52	宋元话本	77	纳兰性德
3	《论语》·《孟子》	28	孟浩然·王维	53	元好问	78	李渔
4	《庄子》	29	高适·岑参	54	《董西厢》	79	洪昇
5	《左传》·《国策》	30	李白	55	关汉卿	80	孔尚任
6	屈原	31	杜甫	56	《西厢记》	81	天花藏主人
7	司马相如	32	白居易	57	白朴·马致远	82	蒲松龄和《聊斋志异》
8	《史记》	33	韩愈	58	《琵琶记》	83	《阅微草堂笔记》
9	汉乐府	34	柳宗元	59	罗贯中和《三国演义》	84	吴敬梓和《儒林外史》
10	曹操·曹丕·曹植	35	刘禹锡	60	《水浒传》	85	《红楼梦》
11	阮籍·嵇康	36	李贺	61	《西游记》	86	李汝珍及其《镜花缘》
12	左思·刘琨	37	杜牧·李商隐	62	《杨家将演义》《说岳全传》	87	袁枚
13	郭璞	38	唐人传奇	63	《封神演义》	88	方苞·姚鼐
14	陶渊明	39	敦煌变文	64	《西洋记》	89	龚自珍
15	南北朝民歌	40	李璟·李煜	65	《金瓶梅》	90	黄遵宪·梁启超
16	南北朝骈文	41	欧阳修	66	《剪灯三话》	91	林纤
17	谢灵运·谢朓	42	王安石	67	杨慎	92	《三侠五义》
18	鲍照	43	谢永·周邦彦	68	汤显祖	93	李伯元·吴趼人
19	庾信	44	苏轼	69	冯梦龙	94	刘鹗·曾朴
20	《搜神记》·《搜神后记》	45	黄庭坚	70	李贽	95	黄小配
21	刘义庆与《世说新语》	46	李清照	71	凌濛初	96	秋瑾
22	刘勰及其《文心雕龙》	47	陆游	72	袁宗道·袁宏道·袁中道	97	宝卷·弹词
23	《诗品》	48	辛弃疾	73	张岱	98	车王府曲本
24	《昭明文选》	49	《太平广记》	74	金圣叹·毛宗岗·张竹坡	99	《格萨尔王传》
25	王梵志诗	50	《夷坚志》	75	《金瓶梅词话》	100	尹洪纳希

前 言

中国古典文学中，有很多由古代文人直接创作的作品，譬如辞赋、散文，以及诸代名家的诗、词、曲作，甚而包括文言短篇小说等等……这些大略可称为“雅文学”；当然还有数量巨大的产自民众（或经过文人删改、润饰）的民间作品，大略以歌、谣、谚、曲为主流，还包括很多说唱性的曲艺（由于年久而乐谱散落），被称之为“俗文学”。民歌，就是“俗文学”中的一种。

“雅文学”与“俗文学”作为两种不同概念的文学，它们是既对立，又相辅相成的。由于中国古典文学是以“雅文学”为其主导方面的，所以很长时期以来很多人对“俗文学”不屑一顾。而为了打破这种陈旧的陋见，有些积极进取者，不惜提出一些矫枉过正的论点。

歌，诗，词，曲，我以为原是民间物，文人取为己有，越做越难懂，弄得变成僵

石，他们就又去取一样，又来慢慢的绞死它。（《鲁迅致姚克（1934年2月20日）》）

鲁迅先生这段话，因为是写在信里的，所以没有展开更全面的论述，然而就此短短数言，吉光片羽，已经给了我们大启发。首先，鲁迅是很强调“雅”、“俗”文学的相对立的，这与鲁迅所处的时代大有关系；其次，封建文人在每一种文学样式繁盛之初，往往得益于充满生活情趣的新鲜、活泼的“俗文学”的长处，它们为文人的创作提供新的题材和样式，找到新的灵感，带来新的气象。然而结局往往是在刻意地追求所谓“雅正”、“典重”和片面追求技巧的形式主义风气中，使这些文学样式渐次失去读者和艺术生命的。从宏观的角度来看，这种论述，是基本符合事实的。最后，在鲁迅的论述中，我们还能感受到“雅文学”对“俗文学”的依存性，是“文人取为己有”，并且还会“又去取一样”的。拿现在的话来说“俗文学”有赖于“雅文学”的提高和光大，而“雅文学”则正是建筑在“俗文学”广阔的基础之上的。

从我国古代韵语文学的发展历史来看，每一种韵语文学的兴起，都依傍着一次大规模的民歌的高潮。两汉民歌的繁盛，促使乐府机构广采民

间歌谣。建安时代文人诗歌的创作高潮，就是在学习汉乐府民歌的基础上兴起的。但是从曹魏至西晋，朝廷的乐府机构停止了采集民歌的工作。当时的乐府篇章，都是文人摹拟之作，并且很大程度上脱离了原来民歌的乐曲，成为徒诗——纯粹的书面文学。而到达南北朝时期，尤其是在退守江南半壁的南朝，具有新异风格的民歌再次受到上层社会的重视，通过乐府机构（从刘宋开始）的采集、删定、润色和演唱，对文人诗产生新的影响，使古典诗歌从题材到内容，从语言到音乐节奏，从表现手法到审美情趣，都有显著的改观。

可以说，中国古典诗歌，由《诗经》到达“雅文学”的高峰——唐诗的发展道路中，南北朝民歌，尤其是南朝乐府民歌所起的作用，是举足轻重的。因此，南北朝民歌所展示的并不只是它们的本身，也不能说仅仅是历史生活或时代文化的零星记录，更重要的意义是它最足以说明“雅”、“俗”文学的相互依存关系，揭示了我国韵语文学史发展的趋向和轨迹。

目 录

- 一、从“民歌”到“南北朝乐府民歌”/1
- 二、“吴声”与“西曲”/10
- 三、文人摹拟的南朝乐府/50
- 四、北朝乐府民歌与《木兰诗》/78
- 五、文人摹拟的北朝乐府/96
- 六、南北朝民歌的历史意义/110

一、从“民歌”到“南北朝乐府民歌”

所谓“乐府”，其实是古代专掌音乐的官署。从现存的史料中查找，殷商就有称做瞽宗的乐官。周朝时，《周礼·春官》称乐官为“大司乐”。而以“乐府”为音乐官置，据出土的乐钟铭文来看，似乎一直可追溯至秦代，并设有“太乐令”、“太乐丞”等官长。《后汉书·南蛮传》有汉高祖命乐人学习闽中民歌《巴渝舞》的记载。《汉书·礼乐志》也记载着，汉惠帝时设有乐府令的官职。然而班固在《两都赋序》及《汉书·礼乐志》、《艺文志》中，又一而再、再而三地强调，至武帝时“乃立乐府，采诗夜诵”，“兴乐府协律之事”，其目的是赵、代、秦、楚四方的民歌“皆感于哀乐，缘事而发；亦可以观风俗，知薄厚云”。大略是因为武帝崇尚儒学，对音乐歌舞的态度并不止于娱乐，因而乐府的规模有很大程度的扩大，不但按时采集民歌词章，而且有专人制作诗赋乐章，训练乐工，配乐润饰，加以演唱。

乐府采诗的传统在曹魏、西晋有所中断，当时

的所谓“乐府诗”，都是文人的拟作。所以总体上有日趋雅化的趣向。而且一个极为重要的情况是，相当一部分以乐府旧题写作的诗，成为徒诗，即只循从乐府旧题指定的题材和大致的句式，而与原来的歌曲音乐脱离了关系，成了单纯的书面文学。譬如《文心雕龙·乐府篇》说：“子建（曹植）、士衡（陆机），咸有佳篇，并无诏伶人，故事谢弦管。”范文澜注：“子建诗用人乐府者，惟《置酒》、《明月》及《鼙舞歌》五首而已，其余皆无诏伶人。士衡乐府数十篇，悉不被管弦之作也。”曹植、陆机，在他们各自的时代，都被目为诗坛翘楚，他们的乐府作品正体现渐次雅化并脱离乐谱的情况。这种情况在东晋渡江之后有增无已。文人在徒诗的长期创作中，对诗句在诵读中的节奏需要，愈来愈有深刻的体验。沈约在著名的《宋书·谢灵运传论》所谈的声韵对诗歌的作用的一段论述，自是针对谢灵运时代的诗篇的特点，有感而发的。而刘宋另外一位著名的学者范晔，在《狱中示诸侄甥书》中，矜持地自称“性别宫商”，天生对文学的音乐节奏有一种独特的妙悟。这正是发明四声的前驱！果然，到了萧齐朝，周颙著《四声切韵》，王融曾尝试写《知音论》，沈约撰《四声谱》。使用四声理论进行创作的人为数不少，《南史·庾肩吾传》说：“齐永明中，王融、谢朓、沈约文章，始用四声，以为新变，”并迅速地扩散开来。应该指出，四声的理论被运用到诗歌创作中，本来是一种“雅化”

的倾向。然而对诗歌诵读节奏及音律性的强调，恰恰将文人的目光进一步导向对语言流走、节奏轻快的江南民歌的重视，这确是始料未及，又在情理之中的。因此，我们可以断言文人诗在民歌中不仅学得了体裁，所谓三、五、杂言和七言，五、七言律、绝等，而且还学得了语言节奏和风格。

从以上的种种情况而言，自不能将乐府民歌，简单地等同于民歌。但反过来，乐府民歌，无论怎样经过文人删削、增补或改动、润饰过的，依然大致并不失民歌的原来风貌，尽管它展现在我们面前时，与原始的民歌、民谣，在某种意义上已经有所不同，但它们依然只归属于“俗文学”，而并非是属于“雅文学”的。

一首乐府民歌是否曾被文人们删削或增补过，在今天来说很难找出确凿的证据来一一说明了，但是它们经过文人不断的润饰和修改的痕迹，却是很难掩盖过去的。一般来说有两种情况。一种是“用典”。我们以南朝乐府中的“吴声歌”为例。其中《子夜四时歌·春歌》：

明月照桂林，初花锦绣色。

谁能不相思，独在机中织。（其十七）

此诗首句，《玉台新咏》卷十作“朝日照北林”，这本是曹植《杂诗》中的名句，显然是文人援用而改的。

又譬如《子夜四时歌·冬歌》：

朔风洒霰雨，绿池莲水结。

愿欢攘皓腕，共弄初落雪。（其十一）

其中“皓腕”显然是书面语而不近口语。“攘皓腕”当从曹植《洛神赋》中“攘皓腕于神浒”取来。

再如《子夜歌四十二首》中云：

夜觉百思缠，忧欢涕流襟。

徒怀倾筐情，朗谁明侬心。（其二十六）

“倾筐”语出《诗经·卷耳》：“采采卷耳，不盈倾筐，嗟我怀人，置彼周行。”这是再明显不过的用典了，在原始的南北朝民歌中是不可能有的。

另一种方法是“隐括”，即用《乐府民歌》的篇式，整体地植入古代著名的诗篇，或摘取其精彩的片断重加组合。这方面的例子有：

白雪停阴岗，丹华耀阳林。

何必丝与竹，山水有清音。

（《子夜四时歌·冬歌》其十四）

此诗便全由撷取左思《招隐诗》二首其一的佳句而成的：

杖策招隐士，荒涂横古今。

岩穴无结构，丘中有鸣琴。
白雪停阴岗，丹葩曜阳林。
石泉漱琼瑶，纤鳞或浮沉。
非必丝与竹，山水有清音。
何事待啸歌，灌木自悲吟。
.....

又比如，《神弦歌·同生曲》：

人生不满百，常抱千岁忧。
早知人命促，秉烛夜行游。（二首其一）

此诗主题、句式皆出《古诗》则是一望便知的了：

生年不满百，常怀千岁忧。
昼短苦夜长，何不秉烛游。
为乐当及时，何能待来兹。
愚者爱惜费，但为后世嗤。
仙人王子乔，难可与等期。

《古诗》十九首等作品，原为汉佚名文士所作，是雅化了的“民歌”，在南朝的文学理论经典著作如刘勰《文心雕龙》、钟嵘《诗品》中，都享有最崇高的评价，是“雅文学”的典范作品。《神弦歌·同生曲》这样袭用它的题意、句子，可见确有部分“乐府

民歌”受到文人作品的深刻影响。然而,就“乐府民歌”总体情况而言,它们的民歌色彩和气息当然要比文人作品的影响浓烈得多,所以,一般地说,“乐府民歌”的作品还是被大多数人理解为“俗文学”的。

以上这些情况,只是从一些浅近的道理上来谈的。涉及到具体的作品时,情况当然要复杂一些。

上文既然讨论了“民歌”与“乐府民歌”的细微差别和相互关系,那么,所谓“南北朝民歌”的含义究竟是什么呢?而现存的“南北朝乐府民歌”的情况又是怎样的呢?

西晋王朝经历“永嘉之乱”之后,因少数民族诸部的骚扰而告覆灭。公元317年,元帝司马睿在南方重建东晋王朝,而北方则是所谓“五胡十六国”,政权纷立。中国历史上的所谓“南北朝”时期就这样开始了。其中“南朝”,历东晋、宋、齐、梁、陈五朝;“北朝”,则先由北魏统一了十六国,然后又分裂为北齐、北周两个政权。南北政权对峙约二百七十余年,最后由隋朝完成统一,建立新的帝国。所谓“南北朝民歌”是指南北对峙直迄隋末之间产生,并流传于民众口头的歌谣。其中也有极少数由三国时东吴遗留下来的,比如宗庙登歌。《宋书·乐志》引何承天的说法:“或云今之《神弦》,孙氏以为宗庙登歌也。”《神弦曲》是江南民歌中吴歌的一种,可见它在东吴时已流传,并早已获得统

治者的重视。东吴既亡，而《神弦》仍在。郭茂倩《乐府诗集卷第一》（《宋书·乐志》同）说：“永嘉之乱，旧典不存，贺循为太常，始有登歌之乐。明帝太宁（323—325）末，又诏阮孚增益之。”据史载，贺循拜太常当在东晋建武（317）初，他是会稽山阴（今浙江绍兴）人。所以，我们仍然有理由认为，东晋郊庙歌辞中的宗庙登歌，仍然使用的是吴歌中的《神弦曲》。

南朝乐府民歌现存总数有近五百首，大多保存在郭茂倩《乐府诗集·清商曲辞》中。从产地而言，产生于六朝都城建业（今南京）及周围地区的民歌，统称“吴声歌曲”；产生于江汉流域的荆（今湖北江陵）、郢（今江陵附近）、樊（今湖北襄阳）、邓（今河南邓县），即南朝西部重镇和经济文化繁华地区一带的民歌，统称为“西曲”。据《宋书·乐志》及《魏书·乐志》记载，北魏孝文帝元宏和宣武帝元恪时，两度向南扩张，搜集到“吴声”、“西曲”诸歌，遂借用汉乐府分类，将它们归并于“清商”。

北朝乐府民歌现存约不足七十首，从地域或产生的民族来看，情况颇为复杂，大多为氐、羌、鲜卑、匈奴、羯诸少数民族所流传，也有汉族的作品。尽管如此，在整体风格上，具有阔大、雄峻、刚健的特点，勾勒出北方各族人民质朴、粗犷、豪放和强悍的气质。

这里有必要附带介绍一下有关乐府作品的具有权威意义的总集。那是赵宋时郭茂倩编纂的

《乐府诗集》，共一百卷。此书编入了自不尽可靠的陶唐氏之作，一直到五代的来自民间和文人拟作的乐府作品，并成功地将其分为十二类。兹按《乐府诗集》中华书局 1979 年版的《出版说明》，将此书的分类情况，迳录于下：

(一)郊庙歌辞 是祭祀用的，祀天地、太庙、明堂、藉田、社稷。

(二)燕射歌辞 是宴会用的，以饮食之礼亲宗族，以宾射之礼亲故旧，以飧宴之礼亲四方宾客，是辟雍飧射所用。

(三)鼓吹曲辞 是用短箫铙鼓的军乐。

(四)横吹曲辞 是用鼓角在马上吹奏的军乐。

(五)相和歌辞 是用丝竹相和，都是汉时的街陌讴谣。

(六)清商曲辞 源出于相和三调(平调、清调、瑟调)，皆古调及魏曹操、曹丕、曹睿所作。

(七)舞曲歌辞 分雅舞、杂舞。雅舞用于郊庙、朝飧，杂舞用于宴会。

(八)琴曲歌辞 有五曲、九引、十二操。

(九)杂曲歌辞 杂曲的内容，有写心志，抒情思，叙宴游，发怨愤，言征战行役，或缘于佛老，或出于夷虏，兼收并载，故称杂曲。

(十)近代曲辞 也是杂曲，因是隋唐的

杂曲，故称近代。

(十一)杂歌谣辞 是徒歌、谣、讖、谚语。

(十二)新乐府辞 是唐代新歌，辞拟乐府而未配乐，或寓意古题，刺美人事，或即事名篇，无复依傍。

仔细看来，这种分类在逻辑归类上还不是很严密的，但由于乐府的种类繁复，分类至这种程度，已属不易。从南北朝乐府民歌来看，相和歌辞、近代曲辞、新乐府辞等，在时代上已与南北朝无涉；郊庙歌辞、燕射歌辞、鼓吹曲辞、舞曲歌辞、琴曲歌辞，往往演奏于高堂雅室，虽偶尔采用民歌，自当以文人拟作为主。南朝乐府民歌多汇集在清商曲辞旗下，而北朝乐府民歌则多汇集于横吹曲辞的“梁鼓角横吹曲”一类中。这是因为，由于长期的战争和商贸活动，北方民歌流入南方，为梁朝的乐府机构所采录，或使用于军旅，以壮声威的。当然，其中也有被收录在杂曲歌辞和杂歌谣辞的几篇作品。

二、“吴声”与“西曲”

“吴声”与“西曲”既然是南方民歌，严格地说是属于“楚文化”，何以在后世归入“中原文化”——古代雅乐清商之中呢？我们只能够从浩瀚的史河中，去寻求答案。

中国的音乐，乐谱本来不甚发达，由来乐工往往是世相传授，很容易散佚。西晋破亡，元帝南迁之间，声伎溃散，古乐便衰落了。当时，北方氐人苻坚统治的前秦很强盛。公元376年，苻坚灭前凉，得到了流落于前凉的部分西晋声伎乐工。于是中原古乐又归入北方少数民族政权的宫廷之中。东晋安帝义熙十二年(416)，刘裕率军平定关洛，羌主姚泓兄弟相残，至于灭亡。这时候离“永嘉之乱”已经有将近一百年的时间了，部分中原古乐，才又回到汉族统治者手里。但这时候，进入南方的中原士人，在南方风俗文化的熏陶之下，与南方土著的士人一起，对音乐的好尚，正开始有了很大改变。六十年以后，有个深通乐理的人，这样说道：

今之清商，实由铜雀，魏氏三祖，风流可



伎乐天
云岗第十六窟南壁西龕拱額浮雕