

中國古代民謠的 文學意義研究

——中國古代民謠的形式、發展及其與文人創作關係

呂肖奐

從《詩經》、楚辭、漢魏樂府、南北朝樂府到明清的山歌時調，從正史野史到筆記小說，古代民歌、民謠^{〔1〕}的記錄與保存從未間斷。由此可見，儘管民歌、民謠不像士大夫創作那樣受到官僚士大夫階層全面而足夠的重視，但是也從來沒有被忽視。尤其是民謠，不僅在正史中多有採擇保存，而且到明清時期還有專門的書籍收錄。

當然，古人之所以重視民謠的搜集，主要是因為民謠的兩個組成部分——風謠和讖謠^{〔2〕}都具有政治、歷史、讖緯、民俗這些十分重大的意義，而事實上，作為一種民間文學，民謠還具有一定的文學意義，只是這層意義不像其所涉及的內容層面意義那樣引人注目罷了。

民謠的文學意義在古代當然也引起一些人的重視，特別是當一些人厭惡了士大夫詩歌的過分藻飾或者矯揉造作以及陳陳相因、希望返璞歸真之時，他們便開始回視和重視民謠，甚至將民謠與風雅相提並論：“欲探風雅之奧者，不妨先問謠、諺之途。誠以言為心聲，而謠、諺皆天籟自鳴，直抒己志，如風行水上，自然成文，言有盡而意無窮。可以達下情而宣上德。其關係寄託，與風雅表裏相符。”^{〔3〕}但是這種重視和提升並沒有使得民謠的文學意義因此成為古人研究的對象。而現代意義上的民謠研究，實際上也沒能更加全面深入地探討民謠的文學意義。

如果暫且忽略風謠的政治、歷史、民俗意義，撥開籠罩於讖謠

之上神秘預示的迷霧，而從文學意義上考察民謠，我們可以感受到民謠的藝術魅力——一種不同於士大夫創作的民間文學魅力。

一、民謠的多種表現形式

民謠的表現形式簡潔輕鬆，豐富多彩，沒有太多約束。有些民謠只是隨口而出的簡單的一句話，例如風謠中的“十囊五囊入棗郎”（《晉書》卷三十九《王沈傳附王浚傳》）、“一省兩巡撫”（明沈德符《萬曆野獲編》卷二十二《許中丞》）、“松江太守明日來”（《明史》卷二百八十一《趙豫傳》），如果按照評價文人作品的標準來衡量，這些單句隻語談不上押韻對仗，幾乎不能算是文學作品，但是，這些簡短的話語或者形象概括了一個重要事件，或者模倣一個人物語氣及語言特徵而凸現了人物的主要形象，都能入木三分地揭示事件的本質或人物的特點，而且帶有幾分嘲諷譏訕或者調侃詼諧，仔細體味，在歷史敘述中真有畫龍點睛之妙。識謠中的“草木萌芽殺長沙”（《晉書》卷五九《長沙王乂傳》）、“天子何在豆田中”（《晉書》卷二十八《五行志中》）、“鳳皇鳳皇止阿房”（《晉書》卷一一四《載紀·苻堅下》）、“楊柳楊柳漫頭駝”（張鷟《朝野僉載》卷一）等等，也都只有一句，且都像是七言詩中的斷句，前兩句在充滿感情色彩的預示中帶有一點詩意，後兩句則純粹是詩。之所以把這些單句也稱之為民謠，就是因為他們與一般的話語有些不同，雖然簡短但意味深長。單句的民謠字數不等，而以五言、七言為主。單句的民謠為數不少，是最簡短的民謠表達形式。

兩句一首的民謠，比單句的民謠要多得多，而且比較多樣，譬如“曲有誤，周郎顧”（《三國志》卷五十四《周瑜傳》）、“前林後李，清和無比”（《明史》卷二百四十五《李應升傳》）、“詐作趙郡鹿，猶勝常山栗”（《魏書》卷五十三《李孝伯傳附李曾傳》）、“欲得米粟賤，無過追李峴”（《舊唐書》卷一百一十二《李峴傳》）、“無處不逢鳥噪，無處不逢鮑佐”（《南史》卷六十二《鮑客卿傳》）、“後世無叛由杜翁，孰識

智名與勇功”(《藝文類聚》卷五十引王隱《晉書》)等等,雖都是兩句一首,而字數則自三字到七字,有的押韻有的不押韻,有的像整齊對仗的對聯,有的則以敘寫為主,而帶有一點抒情意味,像是流水對,意思表達完整,短小精悍而且自然明瞭,可以稱作是最簡潔的詩歌。

兩句一首的民謠也有雜言但句式組合固定的,如:

軍中有一曹,西賊聞之心膽搖。(《明史》卷二百六十八《曹文詔傳》)

若要世道昌,去了八狗與三羊。(《萬曆野獲編·補遺》卷三《山人蜚語》)

這是五言和七言的結合。與這種形式有關的如“軍中有一韓,西夏聞之心骨寒。軍中有一范,西夏聞之驚破膽”(《孔氏談苑》卷四),“若要頂兒紅,麻加刺廟拜公公。若要通王府,後門洞裏估衣鋪”(曾樸《孽海花》第二十一回),雖然有四句,但是可以看作是前一種句式的重複。五七言結合的形式,宋元以後比較多。

三言和七言的結合形式,比五七言結合的形式出現得更早一些——至少在北齊時就產生了,而且比五七言結合的形式應用得更為廣泛長久。譬如:

狐截尾,你欲除我我除你。(《隋書》卷二十二《五行志上》)

終日想,想出一張殺人榜。(明焦竑《玉堂叢語》卷二《政事》)

這種三言和七言結合的形式,差不多被固定下來,形成民謠的一種特色句式。不少稍長一些的民謠,如“塔兒黑,北人作主南人客;塔兒紅,朱衣人作主人公”(《元史》卷五十一《五行志》)、“果下馬,果

下相逢爲郎下。果下牛，果下相逢爲儂留”(清屈大均《廣東新語》卷二十一《獸語》)，便是這種形式的重複。另外，宋元以後流行的“十不如”、“十可笑”、“十可怪”一類的民謠，正是在此基礎上形成的——它們一般是三言和七言結合而重複到十次。

一些三句或四句雜言一首的民謠應該說是三七句式的擴充或變化，然而事實上三三七和三三七七(包括三三五五)的句式結構起源遠比三七句式早得多，如：

伊徙雁，鹿徙菟，去牢與陳實無賈。(《漢書》卷九十三《石顯傳》)

侯非侯，王非王，千乘萬騎上北邙。(《後漢書》志十三《五行一·謠》)

盧十六，雉十四，犍子拍頭三十二。(《北齊書》卷四十九《魏寧》)

燕南垂，趙北際，中間不合大如礪，唯有此中可避世。(《後漢書》卷七十三《公孫瓚傳》)

南風起，吹白沙，遙望魯國何嵯峨，千歲髑髏生齒牙。(《晉書》卷二十八《五行志中》)

長干巷，巷長干。今年殺郎君，後年斬諸桓。(《晉書》卷九十九《桓玄傳》)

盧橙橙，逐水流。東風忽如起，那得入石頭。(《晉書》卷二十八《五行志中》)

可以看出三三七的句式至少在西漢時期就出現了，三三七七的句式也最遲在東漢出現，到六朝時期這兩種句式的民謠就非常盛行，後代也多有承襲，三七組合的句式反而像是這種形式的脫胎。可能因爲三三七結構中的三三兩句可以視爲一句，更具有早期人的口語習慣，所以反而比較早的出現。三七(包括三五)相間的雜言如此衆多，以至於成爲民謠的主要形式之一。比起整齊劃一的齊

言詩歌，這種形式更為靈活有趣。

還有一種齊言而三句一首的民謠：

犯急湍，官救民，神救官。（《清史稿》卷四百八十六《張維屏》）

有客有客，來侵門陌，其氣欲索。（《魏書》卷九六《李勢傳》）

三羊五馬，馬自離群，羊子無舍。（宋吳處厚《青箱雜記》卷七）

可憐石頭城，寧為袁粲死，不作褚淵生！（《南史》卷二十八《褚裕之傳附褚彥回傳》）

我有一帖藥，其名曰阿魏，賣與十八子。（吳處厚《青箱雜記》卷七）

阿公阿公駕馬車，不意阿公東渡河，阿公來還當奈何。（《晉書》卷二十八《五行志中》）

士為將軍何可羞，六月重茵被豹裘，不識寒暑斬他頭。（《藝文類聚》卷十九《謳謠》引《趙書》）

鴻從南來雀不驚，誰謂孤鵝尾翅生，高舉六翮鳳皇鳴。（《晉書》卷八十六《張駿傳》）

除三言三句是清朝民謠外，其他四言五言七言的齊言三句形式在魏晉南北朝時期比較流行，後世則比較少見。而七言三句民謠，是齊言三句民謠的主要形式，數量多，這裏收錄的雖然是從三國時期開始的，但是漢代的緯書中就有一些這種形式的韻語，如《論語緯·摘衰聖》有“帝不先義任道德，王不先力尚仁義，霸不先正尚武功”，可以看出緯書對民謠的影響。這種七言三句而且大多句句押韻的形式，類似柏梁體，直接影響了早期文人七言歌行的形成^[4]。齊言三句的形式可以說是早期民謠的特色形式，因為文人創作極少用到這種形式，唐宋以後民謠也少用，這可能是齊言三句似乎不

符合民族心理中的對稱平衡原則造成的。

四句一首的齊言民謠與兩句一首的民謠幾乎一樣常見，可以說兩者都是民謠的主體形式。這可能因為四句一首的民謠，類似於士大夫詩歌中的絕句，對稱平穩，比較符合古人普遍的審美習慣。四句一首的民謠從三言、四言到五言、六言、七言都有：

直如弦，死道邊。曲如鉤，反封侯。（《後漢書》卷七《孝桓帝紀》）

千里草，何青青。十日卜，不得生。（《後漢書》卷二十三《五行一·謠》）

立我烝民，莫匪爾極。不識不知，順帝之則。（《列子集釋》卷四《仲尼第四》）

二蔡一惇，必定沙門；籍沒家財，禁錮子孫。（《新刊大宋宣和遺事·元集》）

阿童復阿童，銜刀遊渡江。不畏岸上獸，但畏水中龍。（《晉書》卷二十八《五行志中》）

旬如白坑破，合集持作甌。揚州破換敗，吳興覆甌甌。（《晉書》卷二十八《五行志中》）

七月刈禾太早，九月啖糕未好，本欲尋山射虎，激箭旁中趙老。（《隋書》卷二十二《五行志上》）

左相宣威沙漠，右相馳譽丹青。三館學生放散，五臺令史明經。（唐杜佑《通典》卷二十二《職官四·歷代都事主事令史》）

輶車北來如穿雉，不意虜馬飲江水。虜主北歸石濟死，虜欲渡江天不徙。（《宋書》卷七十四《臧質傳》）

選科全不在文章，但要鬚鬚與胖長。更有一般堪笑處，衣裳漿得硬幫幫。（明陳洪謨《治世餘聞》下篇卷三）

除了六言四句為一首的民謠比較少外，其他各三四五七言四句的

都很多。五言、七言的四句民謠，類似於士大夫詩歌中的五絕、七絕，形式雖然相似，但是風格卻截然不同：不像士大夫五絕七絕那樣含蓄婉轉、清麗優雅或者搖曳生姿，而是像其他民謠一樣爽直痛快、通俗流暢。民謠的五絕、七絕顯然比士大夫的五絕、七絕產生時代早得多。三言、四言的四句民謠起源更早，至少在漢代就十分流行，而且流傳久遠，可謂源遠流長。四言的頌謠尤其是漢代頌謠的主要形式，唐代文集集中的頌謠大都效倣這種形式以求古雅。

“三句半”民謠介乎三句、四句之間，是十分有趣的民謠形式，被稱作“十七字謠”，如“光祖倣總領，許堪爲節制，丞相要起復，援例”（《續資治通鑑》卷一百七十一《宋紀》），又如“丞相做事業，專用黃蔡葉，一朝西風起，乾鼉”（《續資治通鑑》卷二百十八《元紀》），這類諷刺性民謠最遲也在宋代產生，一度非常盛行^[5]。

六句一首的齊言民謠，如：

竈下養，中郎將。爛羊胃，騎都尉。爛羊頭，關內侯。
（《後漢書》卷十一《劉玄傳》）

咸通癸巳，出無所之。蛇去馬來，道路稍開。頭無片瓦，地有殘灰。
（《新唐書》卷三十五《五行志》）

城中好高髻，四方高一尺。城中好廣眉，四方且半額。城中好大袖，四方全匹帛。
（《後漢書》卷二十四《馬援傳附馬廖傳》）

昔年食白飯，今年食麥麩。天公誅謫汝，教汝撚嚙喉。嚙喉喝復喝，京口敗復敗。
（《晉書》卷二十八《五行志中》）

洋洋千里流，流嬰東城頭。烏馬烏皮袴，三更相告訴。腳跛不得起，誤殺老姥子。
（《南齊書》卷十九《五行志》）

其中雖有三言、四言六句的形式，而以五言爲多。三言六句的最少見，只收錄到漢代一首。四言六句的民謠基本上是文人對《詩經》的有意模倣。而五言六句的民謠可以說是最長的民謠形式，在漢

魏六朝比較多，但在後世大大減少，不能算作民謠的主體形式。

八句一首的齊言民謠數量大大減少，這裏只能舉出三言、四言的少數八句民謠：

我府君，道教舉。恩如春，威如虎。剛不吐，弱不茹。愛如母，訓如父。（司馬彪《續漢書》卷四《李固傳附李燮傳》）

檳榔白，不食花。食花蒂，當靈茶。檳榔青，子初成。食青子，當茶清。（《廣東新語》卷二十五《木語·檳末》）

頭白皓然，食不充糧，裹衣裹裳，當還故鄉。聖王潛念，悉用補郎。捨是布衣，被服玄黃。（《後漢書》卷九《孝獻帝紀》）

第一、三首比較典雅，接近文人詩歌風格。幾乎沒有類似於五律和七律的民謠。不僅如此，八句的雜言民謠也比較少，這充分顯示出民謠的短小精悍。民謠的形式多種多樣，這裏只是總結羅列了一些較常出現、已經形成比較固定格式的民謠形式，以說明民謠在表現形式上的基本特點。

二、歌謠文理與世推移

作為民間詩歌的一部分，民謠有着相對獨立的發展軌跡：它保持着不同於其他文學體裁的通俗靈活的形式，保持着民謠獨有的敘事簡潔、語言樸素的風格特徵，保持着民謠關注政治社會現實的基本內涵，並在此基礎上，與時俱進，有所變化，所謂“歌謠文理，與世推移”^{〔6〕}。

人們普遍認為：民間文學的不少形式，是士大夫文學、主流文學一些形式的雛形或前奏。的確如此，民謠的一些形式即便不早於士大夫文學產生，也至少與之同時流行。

簡要考察民謠的發展變化，可以對民謠以及民歌還有士大夫文學都會有更為深刻的瞭解。例如先秦的兩首被稱為童謠的識

謠：

丙之晨，龍尾伏辰。衿服振振，取號之旗。鶉之奔奔，天策煒煒。火中成軍，號公其奔。（《春秋左氏傳·僖公五年》）

鸛之鵒之，公出辱之。鸛鵒之羽，公在外野，往饋之馬。鸛鵒踈踈，公在乾侯，徵褰與襦。鸛鵒之巢，遠哉搖搖，裋父喪勞，宋父以驕。鸛鵒鸛鵒，往歌來哭。（《春秋左氏傳·昭公二十五年》）

這兩則識謠，與《詩經》中的國風、小雅無異：以四言爲主，用比興以及複疊手法，形象可感，詞語古雅，是典型的先秦詩歌形式和風格。

除了這些風雅逸篇外，先秦還有明顯脫胎於《詩經》而有所不同的民謠如：

取我衣冠而褚之，取我田疇而伍之。孰殺子產，吾其與之！

我有子弟，子產誨之；我有田疇，子產殖之。子產而死，誰其嗣之？（《春秋左傳注·襄公三十年》）

大冠若箕，修劍拄頤，攻狄不能下，壘枯丘。（《戰國策》卷十三《齊六·田單將攻狄》）

這幾首雖然仍以四言爲主，但間雜三五七言，比興複疊手法減少，而以短小記實爲主，有少許不同於《詩經》中民歌的跡象。晉摯虞《文章流別論》云：“古之詩有三言、四言、五言、六言、七言、九言。古詩率以四言爲體，而時有一句、二句五言雜於四言之間，後世演之，遂以爲篇。”先秦的民謠即便有所變化，也在摯虞所說的範圍之內。這些民謠即便不比《詩經》中的詩歌產生更早，也肯定同時。

漢代的民謠形式多樣，有三言四句、四言四句、五言六句這類極爲整齊的民謠，也有各種雜言形式的民謠，爲現存不多的漢代詩

歌增光添彩，也為後代民謠提供了多種範式。尤其是五言六句的民謠，與《古詩十九首》一樣，為後代文人五言詩提供了可以借鑒的手法，劉勰《文心雕龍·明詩篇》云：“邪徑童謠，近在成世，閱時取證，則五言久矣。”所謂“邪徑童謠”，就是指西漢成帝時“邪徑敗良田，讒口亂善人。桂樹華不實，黃爵巢其顛。故為人所羨，今為人所憐”（《漢書》卷二七中之上《五行志》）這則五言六句童謠。這則識謠，可能是較早甚或最早的一首完整的五言詩。文人五言詩在東漢末年纔逐漸流行起來，而西漢末年就有了完整的五言歌謠。

而下面這三首民謠：

壞陂誰？翟子威，飯我豆食羹芋魁。反乎覆，陂當復。誰云者？兩黃鵠。（《漢書》卷八十四《翟方進傳》）

城上烏，尾畢逋。公為吏，子為徒。一徒死，百乘車。車班班，入河間。河間姹女工數錢，以錢為室金為堂。石上慊慊春黃梁。梁下有懸鼓，我欲擊之丞卿怒。（《後漢書》志十三《五行一·謠》）

小麥青青大麥枯，誰當獲者婦與姑。丈人何在西擊胡。吏買馬，君具車，請為諸君鼓隴胡。（《後漢書》志第十三《五行一·謠》）

這種雜言是漢代樂府詩歌的主體形式。漢代文人詩歌在東漢末年以前一直不發達，因此這一時期如同先秦，歌謠佔着詩壇的主要地位，是歌謠地位最為顯要的時期。

漢樂府中的民歌和民謠本是一體，風格基本相同，沒有本質區別，大都古拙質樸，以記事為主，在敘事中略帶抒情：這是民間歌謠的一種典範形式和風格。儘管後來的民謠篇幅一般不像前兩首漢樂府那樣長，也缺少其中的比興手法，但是基本保留了這種質樸的風格以及記實的特色，而不像後來的民歌轉向抒情，風格也大有變化，所以我們可以說民謠實際上保持了漢樂府歌謠的特點。“漢樂

府採摭閭閻，非由潤色，然質而不俚，淺而能深，近而能遠，天下至文，靡能過之。”^{〔7〕}建安三曹七子，唐代李白、杜甫以及中唐的“新樂府運動”，都認識到了漢樂府的這種特點，因此都以漢樂府為學習的楷模，使漢樂府的精神大大發揚。

魏晉南北朝時期，是文人詩歌形成發展期，在先秦兩漢佔有主導地位的民間歌謠，開始讓位於文人詩歌，從此在詩歌發展中的地位以及作用不再顯赫。文人不斷從新、舊民間歌謠中吸取營養，使其詩歌的各種形式都逐漸成熟。然而民間歌謠在文學發展史上的地位雖然衰落，但是自身並沒有停滯不前。

在形式上六朝民謠一方面繼承了兩漢民謠的形式並使之固定，如三言四句、四言四句、五言六句以及三三七、三三七七這些形式，一方面又有新的發展，譬如五言四句，是五言六句的截留或是濃縮。這一時期的文人詩歌，以五言為主，鍾嶸《詩品》云：“五言居文詞之要，是衆作之有滋味者也。”魏晉文人的五言詩一般篇幅比較長，齊梁以後受樂府民歌影響，纔有比較短小的五言詩，而五言四句民謠在魏晉時就已經出現並且逐漸盛行，更顯示出民謠的先驅性或者“與時推移”，就連遠不如東晉和南朝的十六國、北朝文學，也有這類民謠：

百里望空城，鬱鬱何青青。瞎兒不知法，仰不見天星。
（《晉書》卷一一二《載紀·苻生》前秦）

可憐青雀子，飛來鄴城裏，羽翮垂欲成，化作鸚鵡子。
（《北齊書》卷二《帝紀第二·神武下》東魏）

兩晉南朝的五言四句民謠則更多。這類民謠可以說是民間的五言絕句，是文人五絕形成的基礎。六朝五言四句民謠，還出現了一些常用句式結構如“寧……不……”、“……尚可……殺我”^{〔8〕}，對文人詩歌頗有影響。

魏晉六朝更為重要的是七言二句、七言三句甚至七言四句民

謠大量出現。漢代也有七言，但是一般停留在七言單句，譬如東漢大量品評鑒賞人物的那些句子，雖然有的組成了很長的篇幅，但是每句意思都相對獨立，不能算是完整的詩歌；先秦兩漢還有間雜七言的雜言民謠，雖不是齊言的七言民謠，但是對七言詩的形成起了一定作用，而七言齊言民謠到了六朝纔算有了長足發展。文人七言詩歌也在六朝逐漸成熟。

關於民謠五七言與文人五七言詩歌產生時間及其關係，羅根澤云：“西漢成帝時（公元前二、三十年），已有純粹五言歌謠，爲五言詩之原始時期。東漢章、和時（公元七、八十年），已有文人五言詩，爲文學家初作五言詩時期。東漢桓、靈時（公元百四、五十年），已多優美之五言詩，爲五言詩成熟時期。兩者相較，七言歌謠的成熟，在五言歌謠成熟後七、八十年（約公元百年前後），文學家作七言詩（公元一百六十年前後），在文學家作五言詩後八、九十年，七言詩的成熟，在五言成熟後百一、二十年（約公元二百六十年前後），和進化的原理及過程，極爲吻合。”^{〔9〕}仔細考察民間歌謠與文人詩歌，可以證明這種說法比較合理。

除了形式上的變化外，這一時期民歌和民謠在內容風格等方面開始分離。南北朝樂府與漢樂府的內容、風格顯著不同：南北朝樂府民歌的抒情性十分濃厚，而且以男女之情爲主要內容，風格也由漢樂府的古拙樸直一變而爲流暢纏綿。而南北朝民謠則不同於南北朝樂府民歌，仍延續了漢樂府的內容風格，例如南北朝史書中的民謠一般以政治人物和歷史事件爲主，基本保持了通俗樸野的風格，比如“寧度東吳會稽，不歷成公曲堤”（《北齊書》卷四十六《循吏列傳·宋世良》）、“四人挈衣裙，三人捉坐席”（《宋書》志第二十《五行一·貌不恭條》），就跟南朝的樂府民歌非常不同。

隋唐民謠的形式基本繼承漢魏六朝，沒有太多發展，以五言四句、七言四句爲主體，其他各種形式都有。隋唐燕樂興起之後，樂府失去了其原來的許多職能，在漢魏六朝十分重要的樂府，在唐代地位下降，一些作用逐漸被教坊取代。樂府詩讓位於曲子詞（這裏

包括能唱的詩歌)，大多數民歌與曲子詞合流，其音樂性和抒情性都更加濃厚，而民謠一般保存於史書、筆記中，與民歌區別日益明顯：民謠仍然保持漢樂府“緣事而發”的精神以及樸實簡潔的風格，譬如“豆入牛口，勢不得久”（《舊唐書》卷五四《竇建德傳》）、“洮河李阿婆，鄯州王伯母，見賊不敢鬪，總由曹新婦”（《朝野僉載》卷四）等等。

但是，由於唐代文人詩歌高度發展，民謠偶然也受其影響，風格顯得更為流暢而富有詩意，且不說這些本同詩歌的民謠如：

高昌兵馬如霜雪，漢家兵馬如日月。日月照霜雪，回手自消滅。（《舊唐書》卷一百九十八《西戎傳·高昌傳》）

八月無霜塞草青，將軍騎馬步空城。漢家天子西巡狩，猶向江東更索兵。（《新唐書》卷三十五《五行志》）

就是一些真正意義上的民謠，如：

新禾不入箱，新麥不入場。迨及八九月，狗吠空垣牆。（《新唐書》卷三十五《五行志》）

不怕上蘭單，惟愁答辨難。無錢求案典，生死任都官。（《太平廣記》卷一百四十《徵應六·僧一行》引《廣德神異錄》）

在質樸之外，都顯得詞句流利，語氣通暢。

宋元明清的民謠，不僅在繼承歷代民謠形式的基礎上，產生了不少新的形式，如“十不如”、“十可笑”一類的長篇聯章，五七雜言，“三句半”等等，使得這些形式本身比以前的民謠更有嘲諷意味，而且民謠的風格也日益向談諧風趣、嬉笑怒罵的方向（主要是怨謠）發展，為民謠的獨立發展注入了新的活力。這一時期讖謠有所減少而風謠日漸增加，民謠的怨刺嘲諷功能大大加強，不僅與六朝以來民歌的內容風格功能更加明顯地分道揚鑣，而且與漢樂府歌謠

也有所不同。此外，正史以及官方對民謠（尤其是風謠）的搜集逐漸減少，而筆記、小說中的民謠開始增加，文人開始關注搜集古今民謠，民謠的民間性更加顯露出來。宋元明清時期雅文學日漸衰落，而俗文學日漸興盛，尤其在明清時期，不僅作為俗文學一部分的民歌繁榮昌盛，而且民謠也大大發展盛行，明人范濂《雲間據目鈔》卷二云：“歌謠詞曲，自古有之，惟吾松近年特甚。凡朋輩諧謔，及府縣士夫舉措稍有乖張，即綴成歌謠之類，傳播人口。”當時民謠豈特一地流行！諧謔諷刺的民謠在明清朝野都十分盛行，膾炙人口。

宋元明清時期的雜言民謠，與詞和散曲那種長短句相雜的形式非常接近，二者之間很可能會相互影響或者互相借鑒，尤其當其內容都與時事政治或者政治人物相關時，詞和散曲簡直就是民謠，如南宋紹興一太學生所作的《南鄉子》：

洪邁被拘留，稽首垂哀告敵仇。一日忍飢猶不耐，堪羞。
蘇武爭禁十九秋？ 厥父既無謀，厥子安能解國憂？ 萬里
歸來誇舌辨，村牛！ 好擺頭時便擺頭。

除去上闕和下闕各自的最後一句，這首詞簡直就是南宋太學生所作的兩首“三句半”。是巧合還是借鑒？事實上，宋詞中的通俗滑稽諷刺詞，差不多都類似民謠。從這個意義上講，民謠與詞有相通之處，完全可能相互借鑒。

涉及時事的散曲比詞還要多一些，加上散曲的語言本來就比詞通俗得多，所以散曲中接近民謠的作品也更多，如元代無名氏所作《雙調·撥不斷》：

老書生，小書生，二書生壞了中樞省。不言不語張左丞，
顰眉拓眼董參政，也待學魏徵一般倖請。

又如明代李開先《一笑散》收錄的《醉太平》云：

奪泥燕口，削鐵針頭，刮金佛面細搜求，無中覓有。鶻鶻
嚟裏尋豌豆，鶻鶻腿上劈精肉，蚊子腹內剝脂油，虧老先生下
手。

這兩首散曲可以說就是民謠。可見，除了詩歌形式以及其他各種雜言形式，詞和散曲也可以作為民謠的載體，民謠的表達方式大大拓展了。

宋元明清時期人們觀念上對民歌與民謠的區分也逐漸明確：宋代郭茂倩《樂府詩集》的《雜歌謠辭》中將歌辭和謠辭分離；明代馮夢龍的《掛枝兒》《山歌》專力搜集民歌之外，楊慎則將搜集民謠的《古今風謠》獨立成書；清代除了《時尚南北雅調萬花小集》等民歌時調集外，杜文瀾的《古謠諺》更是自成一家。民謠在經過長期的依附民歌以後，終於從民歌中分離出來，成為一種相對獨立的民間文學形式。

在簡要勾勒了民謠的發展過程後，我們發現民謠的發展雖然與士大夫詩歌以及民歌發展的歷史並行不悖，相互借鑒，但是基本上保持着自身相對獨立穩定的軌跡；作為一種文體，民謠雖然從創作上看六朝時期已經有不同於民歌的風格功能，但在觀念上，民謠在隋唐以前一直被認為是民歌的附庸，直到宋元明清纔逐漸被分離出來，展現出特色。

三、民謠與文人創作

起源較早、保持原始風味而又不斷發展的民謠，對後起的文人士大夫創作有許多直接或者間接的影響。雖然民謠對文人創作的影響沒有民歌那樣大，但是其影響也不可忽視。除了一些形式對文人詩、詞、曲有所啓發外，民謠在許多方面對文人創作也有一定

的啓示或引導作用。

風謠對文人創作的影響是直接而深遠的，其中怨謠和風土謠影響最大。怨謠直面現實的內容、簡短的形式、質樸的風格，使得一些詩人在直接針對具體政治事件和人物時，樂於模倣，譬如西晉文人潘岳，他的詩文都像太康文人一樣講求辭藻，但是當他需要表達十分不滿的政治情緒時，便採用民謠的語言、風格和手法，題寫在閭道上：“閭道東，有大牛。王濟鞅，裴楷鞅，和嶠刺促不得休。”（《晉書》卷五十五《潘岳傳》）他將當時的皇帝比作大牛，將其周圍權臣之行爲比作對大牛的拘牽和刺促不休，這種怨刺的“民謠”與潘岳其他詩歌內容風格完全不同。唐代文人張鷟、沈全交前後相繼所作的聯章：“補闕連車載，拾遺平斗量。杷推侍御史，椀脫校書郎”、“評事不讀律，博事不尋章。麵糊存撫使，眯目聖神皇。”（唐張鷟《朝野僉載》卷四）諷刺武則天時期官員之冗濫和無能，使用的也全部是民謠的語言風格形式。文人的倣作民謠，使人相信不少民謠是由文人創造而流行的，而實際上當文人用民間話語創作“謠”時，他們所作可以稱爲民謠。文人創造或者倣作民謠，一般都沒有留下姓名，所以現存的具名文人民謠並不太多。

文人模倣民謠而有所創新的詩歌頗多。譬如杜甫《大麥行》^[10]：

大麥乾枯小麥黃，婦女行泣夫走藏。東至集壁西梁洋，問誰腰鎌胡與羌。豈無蜀兵三千人，簿領辛苦江山長。安得如鳥有羽翼，託身白雲還故鄉。

明顯學習《後漢書·五行志》中的那首“小麥青青大麥枯”童謠，不僅字詞和內容有些相似，而且“每句中函問答之辭，公詩句法蓋源於此”^[11]。但是杜詩的形式有所變化，語句也比漢代童謠更加流暢，後兩句又增加了抒情意味，不像民謠結尾那樣質實。元稹《樂府古題序》云：“近代唯詩人杜甫《悲陳陶》、《哀江頭》、《兵車》、《麗

人》等，凡所歌行，率皆即事名篇，無復依傍。”^[12]杜甫的樂府歌行在命名上，一反前人襲用漢魏六朝樂府舊名的做法，而開創“即事名篇，無復依傍”之先例，但是在語句、風格、精神上都繼承了漢魏樂府以及民謠（史書中）的傳統，他的新型樂府，直接影響了元稹、白居易等人的新樂府運動：“予少時與友人樂天、李公垂輩謂是為當，遂不復擬賦古題。”^[13]

張籍是新樂府運動的骨幹之一，他的樂府詩可與王建相提並論：“張、王樂府，天然清削，不取聲音之大，亦不求格調之高，此真善於紹古者。較之昌谷，奇豔不及，而真切過之。”^[14]尤其是“張籍樂府，何曾一字險怪，而讀之人情入理，與漢魏樂府並傳”^[15]。譬如張籍《白鼃鳴》“天欲雨，有東風，南溪白鼃鳴窟中。六月人家井無水，夜聞白鼃人盡起”，就效倣《三國志》卷五二《吳書·諸葛瑾傳》中的一首民謠“白鼃鳴，龜背平，南郡城中可長生，守死不去義無成”。用的不是樂府古題，而是古民謠的首句，形式風格也近似於吳國的民謠，不同的是吳國民謠是一首讖謠，而張籍將其變成風土謠，用以表達百姓久旱盼甘霖的心情，意思表現得也比較含蓄一些。

文人樂府詩一般學習古樂府，或襲用舊題，或襲用舊意，在做古的基礎上有所創新，唐代新樂府運動有所改變，有些詩人還注意到了當時的流行里謠，如李紳有《聞里謠效古歌》就標明受到當時“里謠”的啓發，“聞里謠”而作“效古歌”，將古與今、歌與謠巧妙結合，也算是新樂府運動的一個特色。

民謠一直保持漢樂府的許多特點，因此後代學習繼承漢樂府寫實精神的文人樂府詩，都可以看作是受了民謠的影響，如建安時期三曹七子的一些反映戰亂現實的樂府詩，唐代杜甫、元結以及元、白、張、王等人諷喻時事的新樂府詩，都是在繼承漢樂府和民謠精神基礎上，有很大的創新，形成了文人樂府詩的基本風貌。除了文人樂府詩，中國古代文人詩歌一直比較重視個人抒情，而民謠的寫實風格和傳統對其不僅是個補充，而且還會常常提醒文人在詩

歌創作時應當關注國計民生，因此文人反映時政民瘼的詩歌一方面可能出於社會良知，一方面也可能受到民謠的啓發。

風土謠雖然不像風土諺語那樣多，但是其反映風土民俗的內容和樸素的風格，對風土詩的影響不亞於風土諺語。這是明末清初屈大均做作的風土謠：“南風起，落蜆子。生於霧，成於水。北風瘦，南風肥。厚至丈，取不稀。殷勤祭沙渾，莫使蜆子飛。”反映的是嶺南養蜆風俗：“番禺海中有白蜆塘，自獅子塔至西江口，凡二百餘里，皆產白蜆。歲二三月，南風起，霞氣蔽空，輒有白蜆子飛落，微細如塵，然落田輒死，落海中得鹹潮之力乃生，秋長冬肥，積至數丈乃撈取。予有謠云……上有黑蜆、黃蜆，一名扁羸，遇風雨亦輒飛徙，蛋女率於黑沙泥處取之。貧者以爲蔬，然味不如白蜆。凡生於海者曰白蜆，生於江者曰黑蜆、黃蜆。”^[16]這則風土謠有點接近諺語，但是又不全是總結經驗，其中還有一些個人情感和認識。這是文人對風土謠的模倣。

我們可以看到文人風土詩對風土謠的直接借鑒。譬如曹操《謠俗詞》，可能是最早出現的文人風土民俗詩：“甕中無斗儲，發篋無尺縑。友來從我貸，不知所以應。”這首自稱爲“謠俗”的詩，寫的是一個人的赤貧，與後來人們所理解的風土詩有所不同，之所以稱爲“謠俗”，大概與漢樂府的《東門行》有關，曹操詩的前兩句完全是“盎中無斗米儲，還視架上無懸衣”的文人版，這可以證明二者的關係。白居易的《時世妝》云：“時世妝，時世妝，出自城中傳四方。”用的正是漢代民謠“城中好高髻，四方高一尺。城中好廣眉，四方且半額。城中好大袖，四方全匹帛”這個典故，而且內容主題同樣是對奇裝異服的習俗、時尚不滿。漢武帝時的民謠“生男無喜，生女無怒，獨不見衛子夫霸天下”，到了唐代因爲楊貴妃再“霸天下”而有了新的版本，陳鴻《長恨歌傳》記載“時謠云：生女勿悲酸，生男勿喜歡”，這兩個不同時代的民謠，在白居易的《長恨歌》中變成“遂令天下父母心，不重生男重生女”。我們從這些例證中，可以真切感受到文人對風土謠的借鑒和改造。

風土民俗進入詩人的視野比歌謠較晚一些，文人敘寫比較完整的風俗詩，大概在元白新樂府運動時纔真正開始，元稹、白居易的諷喻詩在諷喻時事政治之時，也對當時的一些社會風俗進行諷喻，譬如白居易的《立部伎》就對當時宮廷音樂演奏之“立部賤，坐部貴”以及郊祀之“雅音替壞一至此”的現象作了描述和諷喻；元稹、白居易均有《胡旋女》，二人都對“天寶季年時欲變，臣妾人人學圓轉”^[17]的舞蹈時尚作了詳細的介紹，通過這兩首新樂府詩以及白居易的《西涼伎》、《五絃彈》、《華原磬》等等，人們對當時宮廷以及民間的音樂舞蹈習尚都會有所瞭解。風土詩到南宋十分興盛，范成大就是用詩歌描寫風土民俗的大家，他的大型絕句組詩《四時田園雜興》中就有不少描寫農村田園風俗民情的詩歌，而小型古體組詩《臘月村田樂府》，更用十首長詩反映吳中農村臘月的風俗習慣，而且其主旨也與元、白等人不同，不是諷喻或不滿，而是欣賞，至少是客觀的描述。此後風土民情成為文人詩歌不可或缺的內容。雖然不能說風土謠對風土詩有多麼大的影響，但是風土詩遠沒有風土謠產生那麼早，卻是不爭的事實。

頌謠的形式和風格雖然沒有怨謠那樣豐富多彩，但是也有各種不同的形式和風格，其中沿襲先秦民謠以及《詩經》中“頌”的四言形式，以其相對典雅的風格，對文人頌詩的影響比較大，中唐一度盛行文人做作的這類四言頌詩：

眈之熙熙，崔公之來。公化所徹，土石蒙烈。以為不信，起視乳穴。（《柳宗元集》卷二十八《零陵郡復乳穴記》）

昔公去此，福成以毀。今公重還，福成復完。民安軍治，亦如此寺。（《劉禹錫集箋證》卷四《成都府新修福成寺記》）

這些唐人文章中引用的“民謠”過於文雅，很難說是民謠，可以肯定是文人擬作，或至少經過文人潤色。直到明代這種形式的頌謠仍然受人歡迎，如擬話本小說《醒世恒言》第二十六卷的民謠：

秋至而收，春至而耘。吏不催租，夜不閉門。百姓樂業，立學興文。教養兼遂，薛公之恩。自今孩童，願以名存。將何字之？薛兒薛孫。

因為是小說中的民謠，所以沒有唐人文章中的“民謠”那樣典雅，但是也比一般民謠文雅一些。

四言頌詩是文人頌詩的主體形式之一，這從《樂府詩集》文人所作的《郊廟歌辭》中就可以窺見一斑。當然，文人四言頌詩一般直接取法於《詩經》中的“頌”，因為《詩經》中“四始之至，頌居其極。頌者容也，所以美盛德而述形容也。……自商已下，文理允備”^[18]。但是《詩經》中“頌”的風格過於典雅凝重，語句又難於理解，吸取頌謠中的通俗淺切，可以使文人頌詩變得流暢生動一些，形成較為平易清新的風格，譬如曹操、陶淵明的一些四言頌詩就是如此。

識詩與識謠一樣，都是識緯學與詩歌的結合體。與識謠一樣，識詩也可以分成有意而作和無意而作兩種。文人有意而作的識詩比較少，《朝野僉載》記載駱賓王所作的“一片火，兩片火，緋衣小兒當殿坐”，張權輿的“非衣小兒坦其腹，天上有口被驅逐”等，可以算是文人有意而作識詩的幾個典型事例。這些出於明確政治目的所製作的識詩，與有意製作的識謠完全一樣，是對無具名識謠的模倣。陰陽五行家以及和尚、尼姑、道士等一類宗教神職人員，可以說是有意製作識詩的專家，他們的身份加上識緯神學知識，使得他們製作的識謠常常具有強大的震懾作用，所以他們樂於製作這類識詩。這類識詩也是對識謠的模倣，但是往往比較冗長，而且詩中識緯學的專業術語很多，識緯色彩大於文學意味。例如《大唐創業起居注》所引用的“慧化尼歌詞曰：‘東海十八子，八井喚三軍。手持雙白雀，頭上戴紫雲。’又曰：‘丁丑語甲子，深藏入堂裏。何意坐堂裏，中央有天子。’又曰：‘西北天火照龍山，童子赤光連北斗。童子木上懸白幡，胡兵紛紛滿前後。拍手唱堂堂，驅羊向南走。’又

曰：‘胡兵未濟漢不整，治中都護有八井’”。就是這類毫無詩味而充滿識緯色彩的識詩。

文人的識詩（還有識詞）基本是無意而作，與一般的文人詩詞沒有任何區別，只是當時或者後來一些“好事者”，聯繫詩人或詞人的生平遭際，挖掘出其中一些詩句具有預言性質，將其變成識詩，與變普通民謠為識謠的方法一樣。這類將一般詩句闡釋為識詩的做法，六朝就有一些，譬如《世說新語·仇隙》中記載，潘岳《金谷詩》有“投分與石友，白首同所歸”，本來沒有特別的含義，但是當潘岳與石崇同日被殺時，這句詩就像識謠一樣應驗了，所謂一語成讖。這種做法到了宋代而大為興盛，宋代筆記、詩話中這類闡釋層出不窮，以至於《詩話總龜》專門設立“詩讖門”來輯錄這類識詩。北宋吳處厚《青箱雜記》卷七先列五代識謠，再列宋代識詩，試舉其中一例來窺文人識詩一斑：“詩以言志，言以知物，信不誣矣。江南李覲，通經術，有文章，應大科，召試第一。嘗作詩曰：‘人言日落是天涯，望極天涯不見家。堪恨碧山相掩映，碧山還被暮雲遮。’識者曰：‘觀此詩意，有重重障礙，李君恐時命不偶。’後竟如其言。又陳文惠公未達時，嘗作詩曰：‘千里好山雲乍斂，一樓明月雨初晴。’觀此詩意，與李君異矣。然則文惠致位宰相，壽餘八十，不亦宜乎！”不過是兩首普通的山水詩，卻被“識者”闡釋為識詩。

當然，文人在創作識詩時，根本就沒有受到識謠影響，但是“識者”在闡釋或挖掘識示意義過程中，則一定受到史書、筆記中“好事者”對識謠解釋的影響。識謠一般識示的是時事政治一類的國家大事，而文人識詩則一般識示的是個人一生榮辱生死一類的個人大事，“好事者”在發掘普通民謠的識示意義時，是把普通民謠納入時事政治的大語境中加以闡釋；而“識者”在發掘普通文人詩歌的識示意義時，則是將某個文人自作的普通詩歌，放入這個文人生平經歷的大語境中加以考察，知人論詩，變成了知詩論人，詩與人結合得更為緊密。“識者”發掘文人詩歌的識示意義時，方法很多，其中最常用的方法，是借鑒“好事者”發掘識謠的常用方法——雙關，

譬如：“寇萊公少時作詩曰：‘去海止十里，過山應萬重。’及貶至雷州，吏呈州圖，問：‘州去海幾里？’對曰：‘十里’。則南遷之禍，前詩已預識也。”^[19]又如：“乖崖張公詠，晚年典淮陽郡，遊趙氏西園，作詩曰：‘方信承平無一事，淮陽閑殺老尚書。’後一年捐館，亦詩識也。”^[20]兩則的闡釋用的都是雙關法。

民謠和文人詩歌，雖然分屬於民間文化和士大夫文化兩個不同的系統，但是民間文化和士大夫文化從來就不是截然分離、互不聯繫的，就像民衆和士大夫一樣有千絲萬縷的關係，更何況民謠和文人詩歌又都共同屬於文學這個大的範疇，因此，二者之間的相互影響自自然而然、廣泛而具體，這裏就不一一述說。

注釋：

[1]民歌、民謠二者區別參拙作《中國古代民謠的界定》，《新國學》第五卷，巴蜀書社，2005年3月版。

[2]同上。另：由於引用民謠較多，因此民謠的出處隨文注解。所引民謠的例證絕非個例，只爲行文篇幅所限而多有省略。

[3]劉毓崧《〈古謠諺〉序》，《古謠諺》，清杜文瀾輯，中華書局，1958年版。

[4]這一點前人多有論述，此不贅言。

[5]參拙作《古代民謠的怨刺藝術》，《江西社會科學》，2004年第二期。

[6]《文心雕龍·時序》，周振甫譯注，人民文學出版社，1981年版。

[7]胡應麟《詩藪》內編卷二，中華書局，1958年版。

[8]參《古代民謠的怨刺藝術》，《江西社會科學》，2004年第二期。

[9]《羅根澤古典文學論文集·七言詩之起源及其成熟》，上海古籍出版社，1985年版。

[10]《杜詩詳注》卷十一，中華書局，1979年版。

[11]同上。

[12]《元稹集》卷二十三《樂府古題序》，中華書局，1982年版。

[13]同上。

[14]翁方綱《石洲詩話》卷二，人民文學出版社，1980年版。

[15]《李調元詩話》下，吳熙貴評注本，重慶出版社，1988年版。

[16]《廣東新語·卷二十三》，中華書局，1985年版。

[17]白居易《胡旋女》，《白居易集》卷三，第60頁，中華書局，1979年版。

[18]《文心雕龍·頌贊》。

〔19〕吳處厚《青箱雜記》卷七，中華書局，1985年版。

〔20〕同上。

作者單位：四川大學中文系俗文化研究所