

邵長蘅古今韻略通轉韻式

東冬江通

支微齊佳灰通

魚虞通

真文元寒刪先通

蕭肴豪通

歌麻通

庚青蒸通

侵覃鹽咸通

上聲

去聲

屋沃覺通

通用俱準平聲

〔梗迥通〕

〔寘未霽泰卦隊通〕

〔敬徑通〕

通轉韻式

質物日曷黠屑通

陌錫職通

緝合葉洽通

歌謠發凡擬目

- 一、歌謠釋名
- 二、歌謠的起源與發展
- 三、古歌謠與今歌謠
- 四、歌謠的分類
- 五、歌謠的結構
- 六、歌謠的特性
- 七、歌謠的韻律
- 八、歌謠的音樂
- 九、歌謠的評價
- 十、歌謠研究的面面
- 十一、歌謠搜集的歷史

二 歌謠搜集的方法

附錄

郭紹虞諺語之研究

歌謠書目

歌謠發凡

一、歌謠釋名

歌謠 詩經魏風園有桃裏有一句道：與樂心之憂矣我歌且謠。

毛傳說曲合樂曰歌。徒歌曰謠。陳旻詩毛氏傳疏九申其義云。合樂曰歌。釋歌字。周語瞽獻曲。韋注云。曲樂曲。此曲之義也。徒歌曰謠。釋謠字。爾雅釋樂。徒歌謂之謠。此傳所本也。說文。謠。徒歌。魯古謠字。今字通作謠。初學記樂部上引韓詩章句云。有章曲曰歌。無章曲曰謠。章樂章也。無章曲。所謂徒歌也。正義云。此文歌謠相對。謠既徒歌。則歌不徒矣。行葦傳曰。歌者。合於琴瑟也。案行葦傳作比於琴瑟。孔依此傳言。合樂意改之耳。

成伯璵毛詩指說引梁簡文十五國風義也說在辭

為詩在樂為歌見阮元經籍纂詁本來歌謠都是原始的

詩以辭而論並無分別只因一個合樂一個徒歌以聲而

論便自不同了但據杜文瀾古謠諺凡例合樂又有兩種

一是工歌合樂原注如史記樂書載一是自歌合樂原注如史

為大風歌擊筑一則本意在於合樂非欲徒歌一則本意在

於徒歌偶然合樂故琴操琴曲琴引之類從容而成已著

翰墨者固與徒歌迥殊原注如後漢書蔡邕傳倉卒而作

立付絃徽者仍與徒歌相仿原注如琴操卷上載姑不論

杜氏所舉的例如何這後一種是仍當屬於謠的

爾雅釋樂舊注謠謂無絲竹之類獨歌之經籍纂詁

桂馥說文義證引一切經音義二十爾雅徒歌為謠說文

獨歌也。又十五，說文獨歌也。爾雅徒歌為謠，徒，空也。他說獨歌謂一人空歌，猶徒歌也。但徒歌一名，並未明示人數，獨歌若果如桂馥所釋，實是確定了或增加了徒歌的意義。謠還有行歌一解，見國語晉語辨妖祥於謠，韋注桂馥說這又是以道路行歌為徒歌了。

古謠諺凡例又說謠與歌相對，則有徒歌合樂之分，而歌字究係總名，凡單言之，則徒歌亦為歌。說本孔氏正義，故謠可聯歌以言之。原注如史記秦始皇本紀集解引江表亦可借歌以稱之。原注如孟子晉書五子志載建興中記灌夫傳載潁川兒歌。漢書董仲舒傳載京師歌謠書仁貴傳載襄陽童兒歌祖述傳載豫州耆老歌舊唐書韓仁貴傳中歌至於歌謠聯為一名，則始見於漢書藝文志自孝武立樂府而采歌謠一語。

歌謠的
字義

以上從樂的關係上解釋歌謠的意思但這兩個字的本義是什麼呢書舜典歌永言馬

注又鄭注歌所以長言詩之意也詩子衿傳誦之歌之疏歌之謂引聲長詠之並見經籍纂詁這也就是詩大序說的情動於中而形於言言之不足故嗟嘆之嗟嘆之不足故永歌之郝懿行爾雅義疏引釋名云人聲曰歌他說歌有弦歌笙歌要以人聲為主爾雅釋樂孫注謠聲消搖也經籍纂詁消搖是自得其樂的意思廣韻四宵絲喜也引詩我歌且絲陳奐說或義本三家詩喜與消搖是很相近的謠又有毀義見離騷謠詠謂余以善淫王注那是相去較遠了。

歌謠的

樂府詩集引梁元章

帝一作

纂要曰齊歌曰謳

異名 吳歌曰歛，楚歌曰豔，浮歌曰哇……前三種
是因地異稱，後一種許是聲音的關係，國語楚語注，浮輕也。
大概這種歌的調子是很輕靡的。近來又有俗歌一名，周
作人先生談龍集引，則是別於一般的詩歌而言。謠
言，風謠（見後漢書，據古謠諺卷一百引），謠辭（見舊唐書，據
同書目錄，民謠（見晉書，百姓謠（見南史），口謠（見明季北畧，
據同書目錄，等名字。謠字有或作謠字者，如風俗通，皇霸
篇，載趙王遷時童謠，史記趙世家，童謠作，民謠言。謠字有
誤作訛字者，如宋書符瑞志，載永光初謠言，前廢帝紀，謠
作訛，而其詞用韻，實係歌謠之體，與他處訛言無韻者不
同。采錄古謠諺凡例，本文與注，又有以風詩總稱歌謠的。

談龍集

了。論也與我們現在所謂歌謠不合，那些只是個人的歌罷。

的編輯者，以聲為主——固不是以民間歌謠為主，也並不是以樂為主——玉台的編輯者以豔辭為主，樂府的編輯者則以樂府體為主之故。後來楊慎輯古今風謠，杜文瀾輯古謠諺，那第一種混轍是免了，而杜氏凡例，尤嚴於合樂，徒歌之辨，但第二種混淆依然存在。我想，詩以聲為用的時代早已過去，不用說，就是樂府，漢以後也漸漸成了古詩之一體——郭茂倩雖想推尊樂府，使牠為四詩之續，但他的努力幾乎是徒然的。元明兩代雖有少數注意牠的書的人，而真正地看重牠，研究牠的，直到近來才有——歌謠與樂府都被吸收到詩裡去，楊氏、杜氏是以廣義的詩為主來輯錄歌謠的，了然民間的與個人的就無分別的需要了。但也有兩個人，無論他們自己的歌謠

觀念如何，他們輯錄的材料範圍，却能與我們現在所謂歌謠相合的，這就是李調元的粵風和華廣生的白雪遺音的大部分。這兩個人都在杜文瀾以前，所以我疑心他們未必有我們的歌謠觀念，只是範圍偶合罷了。

但是我們得附帶一句話，中國歌謠的意義雖然含混，不分明，諺的意義却一向是確定的。周守忠的古今諺，曾廷枚的古諺閒譚，我尚未見，單就楊氏古今諺，杜氏古諺，所錄而論，除楊氏書有兩條為人所議，可算例外，其餘都是生於民間的。

我們所謂歌謠，是什麼意義呢？我們對於歌謠有正確的認識，是在民國六年，北京大學開始徵集歌謠的時候。這件事有多少外國的影響，我不敢說，但我們研究的

時候，參考些外國的材料，我想是有益的。我們在十一年前，雖已有了正確的，歌謠的認識，但直到現在，似乎還沒有正確的，歌謠的界說。我現在且借用一些外國的東西。

Frank Kidson 在英國民歌論 (English Folk-Song, 1915) 裡說，民歌是一種

歌曲 (Song and melody) 生於民間，為民間所用，以表現情緒，或（如歷史的敘事歌）為抒情的敘述者……就其曲調而論，牠又大抵是傳說的，而且正如一切的傳說一樣，易於傳訛或改變。牠的起源不能確實知道，關於牠的時代，也只能約畧知道一個大概。有人很巧妙地說，諺 (Proverb) 是一人的機鋒，多人的智慧。對於民歌，我們也可以用同樣的界說，便是

由一人的力將一件史事，一件傳說或一種感情，放在可感覺的形式裡表現出來，這些東西本為民衆普通所知道或感到的，但少有人能夠將牠造成定形。我們可以推想個人的這種製作或是粗糙，或是精鍊，但這關係很小，倘若這感情是大家所共感到的，因為通用之後，自能漸就精鍊，不然也總多少磨去牠的稜角，使牠稍為圓潤了。（十頁，十一頁大部分依周作人先生譯文，見自己的園地歌謠一文中）

但「民」字的範圍如何呢？Wilson說：

「這裡的「民」字，指不大受着文雅教育的社會層而言。」（同書十頁）

Louise Pound 在詩的起源與叙事歌 (Poetic Origins and
傳頌式

清華大學

The Ballad, 1921) 裡也有相似的話。

在文學史家看來，無論那種歌，只要滿足下列兩個條件的，便都是民歌。第一，民衆必得喜歡這些歌，必得唱這些歌——牠們必得在民衆口裡活着——第二，這些歌必得經過多年的口傳而能留存，牠們必須能不靠印本而存在。(三〇二頁)

古謠諺凡例說：「謠諺之興，其始止發乎語言，未著於文字。其去取界限，總以初作之時，是否著於文字為斷。也是此意。民國六年以來，大家搜集的歌謠，大抵與這些標準相合，雖然也有一部分，有着文人潤色的痕跡，不是自然的歌謠。」

自然民謠與歌謠第七號上有沈兼士先生給顧頡

假作民謠 剛先生的信信裡說

民謠可以分為兩種，一種為自然民謠，一種為假作民謠。二者的同點，都是流行鄉里間的徒歌，二者的異點，假作民謠的命意屬辭，沒有自然民謠那們單純質樸，其調子也漸變而流入彈詞小曲的範圍去了，例如廣東的粵謳和你所採的蘇州的戲婢，十勸即諸首皆是。我主張把這兩種民謠分作兩類，所以示區別，明限制。

汪馥泉先生在民歌研究的片面（中國文學研究）裡說：沈先生的分類，是從命意、屬辭（即詞氣）及調子（即音節）這三點上來觀察的，但他沒有明白地說出自然的怎樣和假作的是怎樣。汪先生根據入之的界說，說在原理上，

是無所謂自然的與假作的。但他又說，沈先生的意見歌謠上遵用的不在少數。我覺得彈詞自然另是一流，小曲和粵謳則當加揀擇，未可一概而論。假作民謠一名，不大妥當，牠會將歌謠的意義變得太狹了。又潘力山先生有「自然民謠技巧民謠」之說，中國文學研究則係就歌謠的演進而言，與此有別。

民歌 歌詞 周作人先生在歌謠一文裡說，歌謠這個與歌謠名稱，照字義上說來，只是口唱及合樂的歌，但平常用在學術上，與「民歌」是同一的意義。「民歌」二字似乎是英文 Folk-Song 或 People's Song 的譯名。這兩個名字的涵義與我們現在所用歌謠之稱最相切合。口唱及合樂的歌則是中國歌謠二字舊日的解釋了。但英

「巨片」哥中有所謂 *Ballad* 者實為大宗。*Ballad* 的原義本也指感情的短歌或此種歌的曲調而言，十八世紀以來才用為抒情的叙事短歌的專稱（*Pound* 書四十二頁）。這種叙事歌，中國歌謠裡極少，只有漢代的樂府裡有一些。現在一般人將此字譯為「歌謠」，胡適之先生譯為「風謠」，（見胡適文存）其實是不妥的。周作人先生譯為「歌詞」，（見談龍隲）雖然與歌謠分別，但仍嫌泛而不切。叙事歌本也是周先生歌謠分類裡的名字，他說「即韻文的故事」（見自己的園地）大約也就指的 *Ballad*。 *Ballad* 原有解作韻文的故事的，只是嚴密地說尚須加上抒情的和短的兩個條件，所以用了「叙事歌」做牠的譯名，雖不十二分精確，却也適當的。

田
完

二、歌謠的起源與發展

外國關於歌謠起源的學說

R. Adelaide Witham 女士在英吉利蘇格蘭民間叙事歌選粹 (Represent-

ative English and Scottish Popular Ballads, 1909) 的引論裡說 Sir Walter Scott 的蘇邊歌 (Border Minstrelsy) 出版的時候，許多人都祝賀他。只有一位誠實的老太太，James Hogg 的母親，却發愁道：「那些歌原是做了唱的，不是做了讀的，你現在將好東西弄壞了，再沒有人去唱牠們了。」這就是說，印了牠們，便毀了牠們。要知道那位老太太何以這樣失望，我們得回到歌謠的起源上去。歌謠起於文字之先，全靠耳相傳，心心相印，一代一代地保存着。牠並無定形，可以自由地改變，適應。牠是有生命的，牠在

成長與發展，正和別的有機體一樣。那位老太太從這個觀點看，自然覺得印了就是死了——但從另一面說，印了可以永久保存，死了其實倒是不死呢。

論到歌謠——叙事歌——起源問題，糾紛甚多。據 *Wittig* 所引，共有四種學說。她先說她所信的：

(1) 民衆與個人合作說。她說叙事歌起於凡民，乃原始社會生活的一種特徵。那時人家裡，村人的聚會裡，都唱着這種叙事歌。那時的詩人不能寫，那時的民衆不能讀，詩人得唱給他們聽，或念給他們聽。那時的社會是同質的，大家一切情趣都相同，沒有智愚的分野。國王與農夫享受着同樣的娛樂，全社會舉行公衆慶祝時，酣歌狂舞，更是大家所樂為。初民間有此種慶典，乃歷史上常

例，現在的非洲，南美洲，澳洲，還可見此種歌舞的羣衆。

今就幾種叙事歌中舉一事例——堡中主人不在家，他的妻與子被人殺害的情節。假定有幾個報信人來到羣衆之中，報告這極悲劇，大家都圍攏來。這班聽衆聽得手舞足蹈，時時發出嘈雜的強烈的呼喊，這種舞蹈與呼喊漸漸地，和現在羣衆的唱采與搖身（Swaying）一樣，成為有節奏的。那些說話的也在搖晃着，這一部分是因為羣衆動作的影響，一部分是因為他們自己強烈的感情。自然而然的變成有節奏的聲調。他們一件件地叙述，把故事結束住了為止。在他們停下來喘口氣或想一想的當兒，羣衆低聲合唱着和歌或疊句。這些歌者天然用着民間流傳的簡單辭句，所以他們的故事容易記住。民衆以

後會常常教他們來說這樁故事，他們忍不住要學着說，自己便也常常唱起來了。日子久了，未免有許多改變與增加的地方。故事一天有民衆唱着，便一天沒有完成，牠老是在製造之中，製造的人就是民衆。

第二步的發展是巧於增修歌謠的人——也許是初次報信人之一，也許是羣衆中之一，接受聽衆特別的贊揚。他們知道了他的才能的時候，一定靜聽他的敘述，只在唱疊句時，才大家合唱。他的改本，記住的人最多。但他決不能以為這是他自己個人的產物，他與民衆都是牠的作者，無心的作者，而這首歌謠的歷程也並未完畢，却正是起頭呢。後來民衆漸漸看重單獨的歌者。因而有了那可羨可喜的歌工，以歌為業，不但取傳統的材料，還能

自己即興成歌，用舊的語句，而情事是隨意戲造的。這一步的發展，使我們有許多完成的敘事歌，但那與傳統的東西全然各異。

以上所述的全過程裡最重要的一點——並非空想——是，民衆與歌工相當於我們現在的作者，而口傳相當於我們印刷的書。

此說以為敘事歌的製作是互相依倚的兩部分的協力，先是某一時候有一個人作始，後是大家製作。這兩部分工作的比例，因每首歌而異，但那一個人的特殊位置，必得弄清楚，不可看得過重，也不可看得過輕。

此說與 *Kidson* 的界說相同，只 *Kidson* 是論民歌，與此有編舉編舉之別罷了。據 *William* 自注，其說實出

於 Gummere 的詩的起源民間敘事歌兩書，及 Kittredge 英吉利蘇格蘭民間敘事歌引論。Kiddson 書中也說到 Gummere，大約是同出一源的。

(2) Grimm 說他假定一羣民衆為一件有關公益的事，舉行典禮，大家在歌舞，這時候，各人一個跟一個，都做一節歌，合起來就是一首歌。大家都尊敬這首歌，沒有一個人敢改變牠。

Wittam 說這是將民衆當做作者，說一個社會的全民衆在娛樂的聚會裡，事前毫未思索，忽然會唱出有條有理的歌來。這是假定一個社會裡的各人，有着相等的文才，而忽畧了那壓不住的「一個人，比大眾智巧的一個人」。

(3) 散文先起說 這一派 *Spenserian* 所謂民衆並不常跳舞而出口成歌也並不要求所有故事必用韻語傳述。他們愛用散文談說他們今昔的豐功偉業有叙有議有頭有尾，有些地方我他們中善歌的人來插唱一回。自然而然地，這所唱的歌容易記得，便流傳下來了。

Wilsons 說這一派偏重個人方面。叙事歌有時突然而起，有時突然中斷，以及其他不明的情形，此說可以解釋。但在歌的作始這件事上，他們却無視了民衆，無視了歌舞的羣衆那一面。

(4) 個人創造說 這一派說叙事歌，無論實質方面形式方面都是某一歌工 (*Minstrel*) 的製作，民衆呢，先只聽着，後來學着歌工唱。

William 說這更偏重個人了。她說這是將民間叙事歌的「民間」當作現在「民間歌謠」(Popular Songs)的「民間」一樣了——民衆喜歡這些歌謠，學會了，就隨便地唱。這一派承認在長時期中，民衆會弄出種種變化，疊句與套語會加進這些歌謠去，而牠們本身也會轉變。以這一點論，此說似乎與民衆製作說到了一條綫上。但此說將民衆的貢獻，只看作不關緊要的偶然的事，而民衆製作說則將這種貢獻當作絕對的要素——缺了牠，叙事歌便不成其為叙事歌了。換句話說，前者看叙事歌是一種創造，後者則以為是長期演進的結果。

(以上節譯 William 文)

(5) Pound 說 她主張個人製作說比(4)說更進一步。

她說，主張民衆與個人合作說的人，大抵根據旅行家、探險家、歷史家、論說家的五花八門的材料，那些是靠不住的。他們由這些材料裡，推想史前的社會，只是瞎猜罷了。我們現在却從南美洲、非洲、澳洲、大洋洲得着許多可靠的現存的初民社會的材料，由這裡下手研究，或可有比較確實的結論——要絕對確實，我們是做不到的。這是她的根本方法（Open 書一頁，二頁）。

她說文學批評家的正統的意見（民衆與個人合作說），人類學家並不相信。（四頁）他們的材料，都使他們走向個人一面去。她說歌謠不起於羣舞，歌舞同是本能，並非歌舞出。兒童的發展，反映着種族的發展，現在的兒童本能地歌唱，並不等待羣舞給以感興，正是一證。（八五頁）其實

歌謠發凡

三

清華大學

說歌與舞起於節日的聚會，在理都不可通。各個人若本不會歌舞，怎麼一到節日聚在一起，便會忽然既歌且舞呢？這豈非奇跡？（九頁）她研究現在初民社會的結果，以為初民時代，歌唱也是個人的才能，大家都承認的，正如賽跑、擲標槍、跳高、跳遠一樣。（十三頁）

正統派的意見以為敘事歌是最古的歌謠。她說最古的歌謠是抒情的，不是敘述的。那時最重要的是聲，是曲調，不是義，不是辭句。古歌裡的字極少，且常無意義，實是可有可無的。正統派說敘事歌起於節日舞，所以歌謠起於節日舞。但我們現在知道，最古的歌謠，有醫事歌、魔術歌、獵歌、遊戲歌、情歌、頌歌、禱詞、悲歌、凱歌、諷刺歌、婦歌、兒歌等，都是與節日舞無關的。又如催眠歌，也是古代抒

情體的歌，但與歌舞的羣衆何關呢？（三九頁）她說和歌與獨唱或者起於同時，或者獨唱在先，但牠決不會在後。三五頁，她又疑心上文所說各種歌還不是最古的，最古的或者是宗教歌，這才是一切歌詩的源頭。（第五章英國敘事歌與教會）

正統派又說敘事歌的特性是沒有個情。這因敘事歌沒有作者，並非全然沒有作者，只作者決不在歌裡表現自己。什麼人唱，什麼人就是作者，而這個人唱時也是不表現自己的情調的，所以敘事歌中，用第三身多而用第一身少。這一層和正統派的民衆與個人合作說是相關的。Pound 承認敘事歌大多數是無個性的，但她另有解說（一〇一頁，一七八頁）此地不能詳論。

要言

以上各說都以叙事歌為主。但他們除 Pound 外都以叙事歌為最古的歌謠。我們只須當他們是在論最古的歌謠的起源看，便很有用。至於叙事歌本身，我相信 Pound 的話，是後起的東西。

中國關於歌謠鄭玄詩譜序說

起源的學說

詩之興也，諒不於上皇之世。大庭，軒

轅，遠於高辛，其時有亡，載籍亦蔑云焉。虞書曰：詩言

志，歌永言，聲依永，律和聲，然則詩之道放於此乎？

孔穎達正義申鄭說道

上皇，謂伏羲，三皇之最先者，故謂之上皇。鄭知於時信無詩者，上皇之時，舉代淳朴，田漁而食，與物未殊，居上者設言而莫違，在下者羣居而不亂，未有礼義

之教刑罰之威，為善則莫知其善，為惡則莫知其惡。其心既無所感，其志有何可言？故知爾時未有詩詠。這是焦詵拜的描寫，不容易教人相信，其實他自己也未必相信，他的毛詩正義序裡說：

「若夫哀樂之起，冥於自然，喜怒之端，非由人事。故燕雀表啁噍之感，鸞鳳有歌舞之容。然則詩理之先，同夫開闢，詩迹所運，隨運而移。上皇道質，故諷諭之情寡，中古政繁，亦謳歌之理切。」

所謂「詩理之先，同夫開闢」，只是上皇時「諷諭之情寡」吧了。——正與上節矛盾，那裡的話許是為了「疏不破注」之故罷。這「詩理一語和沈約的「歌詠所興，自生民始」意思（宋書謝靈運傳論）相同。我想是較為合理的說法。以上都是論

詩之起源的。歌謠是最古的詩，論詩之起源，便是論歌謠的起源了。

有人說，鄭玄易論所引伏羲十言之教是散文之起源，而據詩譜序，伏羲時尚無詩，這明是散文先於韻文了。但韻文先於散文，是文學史的公例，中國何以獨異呢？郭紹虞先生中國文學史綱要稿本中有韻文先發生之痕跡一節，是專討論此事的，今鈔在下面：

第一層只須看出文學與宗教的關係。歷史學者考察任何國之先民，莫不有其宗教，後來一切學術即從先民的宗教分離獨立以產生者。這是學術進化，由渾至畫的必然的現象，文學亦當然不能外於此例，所以於其最初，亦包括於宗教之中而為之。

服務。周禮春官所謂大司樂分樂而序之以祭以享以祀都是一些宗教的作用。

在於中國古代執掌宗教之大權者——易言之，即是執掌一切學術之全權者——即是巫官。劉師

培謂上右之時政治學術宗教合於一途，其法咸備

於明堂。詳見其所著古學出於官守所言極確。王

國維宋元戲曲史言之更詳。其言云

歌舞之興其始於古之巫乎？巫之興也，蓋在上古

之世。楚語古者民神不雜，民之精爽不携貳者，而

又能齊肅哀正。……如是則明神降之，在男曰覲，在

女曰巫。……及少皞之衰，九黎亂德，民神雜糅，不可

方物，夫人作享，家為巫史，然則巫覲之興在少皞之

前，蓋此事與文化俱古矣。

巫之事神，必用歌舞。

說文解字五：巫，祝也，女能事

無形，以舞降神者也。象人兩袂舞形，與工同意，故商

書言：「恒舞於宮，酣歌於室，時謂巫風。」是古代之巫

實以歌舞為職，以樂神人者也。

舞必合歌，歌必有辭。所歌的辭在未用文字記錄

以前，是空間性的文學；在既用文字記錄以後，便成

為時間性的文學。此等歌辭當然與普通的祝辭

不同，祝辭可以用平常的語言，歌辭必用修飾的協

比的語調，所以祝辭之不用韻語者，尚不足為文學

的萌芽，而歌辭則以修飾協比的緣故，便已有文藝

的技巧。這便是韻文的濫觴。

當時的歌舞，在國則為夏頌，在鄉則為儺蜡。
頌所以美盛德之形容，以其成功，告於神明。詩大故
用於祭禮，而頌即為祭禮之樂章，可以用之於樂歌，
亦可以用之於樂舞。這在前文已明言之，所以商
周的頌亦可以作為商周時代的劇詩。
商周以前並不是沒有這種劇詩。

劉師培原戲一

文謂

在古為夏，在周為頌。商亦有之。夏頌字並從頁有
首之象。夏字从夊，並象手足。夏樂有九，即周禮所謂
王夏、肆夏、昭夏、納夏、章夏、齊夏、族夏、祫夏、騶夏也。至
周猶存，宗禮賓禮皆用之。蓋以歌節舞，復以舞節
音，猶之今日戲曲以樂器與歌者舞者相應也。後

世變夏為頌，周禮鄭注云：「夏頌之族類也，而頌之作

用並主形容。」

國粹學報第三十四期

據是亦不能謂夏無劇詩，不過如鄭玄詩譜序所云

篇章泯棄而已。

其在鄉間則劉氏謂

在國則有舞容，在鄉則有儺禮，儺雖古禮，然近於戲。

後世鄉曲偽隅，每當歲暮亦必賽會酬神，其遺制也。

王氏亦謂：

及周公制禮，禮秩百神而定其祀典，官有常職，禮有

常數，樂有常節，古之巫風稍殺，然其餘習猶有存者，

方相氏之毆疫也，大蜡之索萬物也，皆是物也。故

子貢觀于蜡而曰：「一國之人皆若狂。」孔子告以張而

不弛文武不能後人以八蜡為三代之戲禮東坡志林非過言也。

禮郊特牲謂伊耆氏始為蜡現在關於伊耆氏的時代很不易斷定。鄭注祇云古天子號即其於明堂位注亦祇云古天子有天下之號孔穎達於禮正義謂即神農於詩正義謂伊耆神農並與大庭為一而莊子胠篋篇論及古帝王則又別神農與大庭為二。帝王世紀又謂帝堯姓伊祈故伊耆氏即帝堯。有此種種異說固不易考定伊耆氏之為誰但可斷言者即是蜡祭之不始於周代王氏謂其餘習猶有存者則可知巫風固遠起於古初。

周禮春官又謂鞀鞀氏掌四夷之樂與其聲歌鄭注

云四夷之樂，東方曰箛，南方曰任，西方曰柷，離，北方曰禁。此雖未必可據以為即是古代四方之夷樂，但可推知古代不僅貴族有樂舞樂歌，即民間亦有之，不僅國都有樂舞樂歌，即四方偏隅之處亦有之。故由於古代民族的宗教心理而言，可以推測最古之時亦早已有韻文發生之可能。

第二層只須看出文學與音樂的關係。

孔氏詩正

義又申鄭氏詩譜序之說而謂

大庭神農之別號。

大庭軒轅，疑其有詩者，大庭以

還，漸有樂器，樂器之音，逐人為辭，則是為詩之漸，故

疑有之也。

此說亦未必是。

我們可以想像得到一定是先有

歌辭而後有樂器。方其最初心有所感而發為歌，於其歌時，勢必擊物以為之節。呂氏春秋所謂葛天氏之樂，三人操牛尾，投足以歌八闋，或者他操牛尾的作用，亦等於今人手中執了樂杖以按拍；又或者他投足的作用，亦等於今人用足尖着地以按拍。這一些雖類舞蹈的動作，實係音樂的作用。左傳隱公五年所謂「夫舞，所以節八音以行八風」，即可知舞有節音的作用。後人覺得單是手舞足蹈，擊節按拍之不足以協和衆人的聲音，於是始漸有樂器的發明。

即就樂器而言，中國的發明樂器亦很早。禮明堂位云：「土鼓、簫、桴、葦簫，伊耆氏之樂也。」這當是最初最

簡單的樂器了。當時有簡單的樂器，所以亦有簡單的韵文。禮郊特牲篇載伊耆氏蜡辭云：

「土反其宅，水歸其壑，昆蟲毋作，草木歸其澤。」

禮運又謂：「夫禮之初，始諸飲食。」其燔黍捭豚，汙尊

而杯飲，蕢桴而土鼓，猶若可以致其敬于鬼神。可知

土鼓蕢桴之樂，本所以致其敬于鬼神，而蜡是為田

根祭，亦正是禮之初始諸飲食的證據。今存的蜡

辭，其是否出於後人之追記或依託，又其用是否等

於祝辭抑歌辭雖皆不可得知，總之可藉以窺出文

學與音樂的關係。以有歌辭以後，於是想用樂器

來輔助，亦以有樂器以後，於是必用歌辭以和樂。

所以我們可以說樂器因於歌辭的需要而發生，而

歌辭却又因於樂器的發明而益進步。

文心雕龍

明詩篇謂

黃帝雲門理不空絃亦是既有樂便必有

詩的意思。

中國音樂的發明既很早則當然有韻

文產生之可能。

至於散文則在書契未興以前和書

契方興之時。

不會便有散文的成功。

第三層只須看出文學與一切學術的關係。

在於

沒有文字以前情感所發固須成為歌詠而經驗所

啟迪

理性所悟澈有的屬於知識方面可為科學之

基礎有的屬於道德方面足為哲學的萌芽這些亦

往往編為韻語以為口耳相傳的幫助。

廣義的文

學本可分為學識之文與感化之文二種在於初期

的文學以屬於廣義志為多則凡含有哲學性質之

解釋自然者或是科學性質之實驗自然者都可屬於文學的範圍。在於文字未興散文未起以前一定先有這種韵文的存在是無疑義的。

尚書和左傳中往往言古人有言，詩經中亦往往言先民有言，或人亦有言，因此頗保存一些古代的韵語。這些韵語的性質不主人生方面的指導，便是知識經驗之傳遞。我們現在雖不能斷言這些古語究竟古到如何程度，但確知這些古語在散文未起以前其應用為尤廣。我們只看箴銘一類的文字在古代發生為特早，便可知此中的關係了。明此，所以即就伏羲的十言之教而言，亦當屬於韻文而不能稱之為散文，不過是以雙聲為韻罷了。

明文學與宗教之關係，然後知古初早有叙事詩與劇詩的存在，明文學與音樂之關係，然後知古初早有抒情詩的存在，明文學與一切學術之關係，然後知古初早有諺語歌訣的存在，此雖與抒情詩相近，但又微與抒情詩不同。

以上所論範圍雖較廣——第三層全是關於諺的，但大部分仍是關於歌謠的起源的。

原始歌謠的要素如何呢？郭先生在中國文學演進之趨勢（中國文學研究）裡說：

風謠……於後世文學不同者，即在於後世漸趨於分析的發展，而古初只成為混合的表現，今人研究風謠所由構成的要素不外三事：

① 語言

——辭——

韻文方面成為敘事詩、散文方

面成為史傳，重在描寫，演進為純文學中之小說。

② 音樂

——調——

韻文方面成為抒情詩、散文方

面成為哲理文，重在反省，演進為純文學中之

詩歌。

③ 動作

——容——

韻文方面成為劇、詩、散文方面

成為演講辭，重在表現，演進為純文學中之戲曲。

在於原始時代，各種藝術往往混合為一，所以風謠包含這三種要素，為當然的事情。即後世的文學，猶且常與音樂、舞蹈發生連帶的關係，而與音樂的關係則尤為密切。

這因語言與動作之間，以音樂為其樞紐之故——欲使其語言有節奏，不可不求音樂的輔助，欲使其音聲更有力量，不可不藉動作以表示。所以詩歌並言，歌舞亦並言，以音樂為語言動作的樞紐，正和以歌為詩與舞的樞紐一樣。左傳襄公十六年謂使諸大夫舞曰：「歌詩必類。」齊高厚之詩不類，俞樾茶香室經說卷十四不從杜注「歌詩各從義類」之說，而據楚辭九歌東君篇「展詩兮會舞，應律兮合篇」之語，謂「古者舞與歌必相類，自有一定之義例，故命大夫以必類」。據杜注則可知詩與歌的關係，據俞說則可明歌與舞的關係，這皆是有文字以後的情形，而仍合於無文字以前的狀態。

呂氏春秋古樂篇謂「葛天氏之樂，三人操牛尾，投

足以歌八闕，我們猶可據之，以看出無文字以前的風謠，其語言、音樂、動作三種要素混合的關係。

葛天氏的時代雖不可確知，即有無葛天氏其人亦未易斷言。張揖文選上林賦注祇謂為「三皇時君號」，而未明定其時代。皇甫謐帝王世紀雖言葛天氏襲伏羲之號，但他本是造偽史有名的人，亦未可據其言以為典要。所以我們雖疑葛天伏羲諸稱多出於後人想像的謚號，但就呂覽此節而言，可信此八闕之歌尚在書契未興以前，而關於先民風謠的形製，亦可由此窺出，正不必因於不能稽考其文辭，審察其音律，研究其動作，而病為荒唐無稽之譏言。我們即就此八闕的名目而言：——一日載民，二曰玄鳥，三曰遂草木，四曰奮五穀，五曰敬天常，六

曰建地功，七曰依地德，八曰總禽獸之極——亦覺很合於初民的思想。初民所最詫為神祕而驚駭者，即是對於自然界的敬仰和畏懼，而他們所最希冀的，亦只是一些奮草木，遂五穀的事情。

毛詩大序論詩歌之起源，亦謂

『詩者，志之所之也，在心為志，發言為詩。情動於中而形於言，言之不足故嗟歎之，嗟歎之不足故永歌之，永歌之不足不知手之舞之，足之蹈之也。』

此節說明這三種藝術混合的關係更為明晰，以文學為主體，而以音樂舞蹈為其附庸，以詩歌為最先發生的藝術，而其他都較為後起。這些意思，都可於言外得之。蓋昔

人思慮單純，言辭簡質，雖有所感於中，而不能細密地抒發於外，所以不得不借助於其他的藝術。後來漸次進步，始漸與舞蹈脫離關係了，更進而後與音樂脫離關係了，迨到描寫的技巧更進的時候，即由音樂蛻留的韻律，亦漸次可以破除了。至其依舊借助於舞蹈與音樂的地方，亦更逐漸進步，而成為更精密的體製，於是文學上的種種形式，体裁與格律，遂由以產生，而其源固導始於風謠。

郭先生着眼在詩，他只說古初，先有韻文，却不說怎樣有的。我們研究他的引証及解釋，我想會得着民衆製作說的結論，至少也會得着民衆與個人合作說的結論。但他原只是推測，並沒有具體的証據，況且他也不是有意地論這問題，自然不能視為定說。

此外錢肇基先生有俗謠溯原（歌謠週刊九四号）及俗謠溯原補（同上九七号）那是要看出俗謠始見於何時何書，但著錄的時代顯然不能就當作起源的時代的。

歌謠起源我們還有許多歌謠起源的傳說，雖是去的傳說古已遠，却也可供參考。這些傳說大抵是關於某種歌謠或某地歌謠的，以歌謠全體為對象的，却還沒有，怕也不能有。

（1）熒惑說陳仁錫潛確類書二引張衡云：「熒惑為執法之星，其精為風伯之師，或兒童歌謠嬉戲。晉書天文志中說得更詳細：「凡五星盈縮失位，其精降於地為人。」熒惑降為童兒，歌謠嬉戲。」吉凶之應，隨其象告。

(2) 怨謗說 漢書五行志中之上，傳曰，「言之不從，是謂不乂。」……時則有詩妖。……言之不從，從順也。是謂不乂，乂治也。……言上号令不順民心，……則怨謗之氣發於歌謠，故有詩妖。

(3) 河南傳說 尚鉞先生給顧頡剛先生的信（北京大學研究所國學門週刊七）說他的家鄉河南羅山縣有兩種歌謠原始的傳說。第一種較普遍，第二種是一個混名叫「故事精」的老伙計說的，他說「有些「編」的意味」，但「也不能証明這是假的」。

其一說老天爺恨世間人太壞，便叫秦始皇下凡來殺人。他殺人的方法，除打仗外，便是興築長城。老天爺又助桀為虐，地在天上出了十二個日頭。這十二個日頭輪

流着司晝，使天永晝而不夜。這樣可以使人人都疲乏死。這時一個慈善家的綉樓上一位小姐，動了惻隱之心，便製出許多歌來。人們學了一唱，便忘了疲乏，又作起工來，於是得以不死。

其二也說秦始皇下凡，教人興築長城，好讓他們勞死。但是好善的老頭兒太白金星李長庚知道了，便私走紅塵，仍變成一個老頭兒，教大家唱歌，使他們忘掉疲勞而免於死。

(4) 淮南傳說語錄週刊十臺靜農先生 山歌原始之傳說一文，說是從淮南田夫野老的隊中搜輯來的。其說有二，但頗相似，許是一種傳說的轉變吧。

其一說秦始皇築長城，勞苦而死的人很多——孟姜

汝的丈夫也死在這一個，但大家迫於威力，都不敢不幹。有一天他們正疲乏不堪的時候，有的瞌睡，有的嘆息，有的手足不能動，深宮裡綉樓上兩位在刺綉的年輕的公主，忽然看見這些可憐的人們，她們非常感動，並覺得長此下去，他們怕只有疲乏與倦怠，長城將永久修不成，於是作了些山歌來鼓起他們的精神。當時一面作，一面寫，都從樓窗飛給他們。從此他們都高興地唱起來，將所有的疲乏都忘了。

其二說兩位大家小姐，在綉樓上看見農夫們在「熱日炎炎」底下做活，一個個疲乏，勞頓。她們動了慈悲心，想不出別法，只能作些山歌安慰他們。山歌寫在紙上，隨風送到農夫們面前。他們于是一面唱，一面工作，從前

的疲乏都變成了歡欣了。

(5) 江南傳說沈安貧先生有一般關於歌謠的傳說一文，(歌謠週刊六五号) 據他說，這傳說是「流行吳縣」的。他說：

相傳漢時張良，最會編唱調笑譏諷的歌謠，當他離了故鄉十多年回來的時候，看見一個少女在田中芸削棉花，他就對她唱起歌來：

啥人家田，啥人家花？
啥人家大因，辣浪削棉
花？
阿有啥人家大因，搭我張良睏一夜，
冬穿綾羅夏穿紗。

少女就回答他唱：

張家裡個田，張家裡個花，
張家裏個大因，辣裏

削棉花，我娘搭條張良眊一世勳，看見啥冬穿綾羅夏穿紗！

張良聽了此歌，知道所謂笑的就是他的女兒大大

的悔慚，從他不再唱歌。

江蘇海門有耘青草歌謠的傳說（歌謠週刊六六號）

建功先生文）與此大同小異。這傳說說「張良是第一

個製風箏的。他騎在風箏上，騰到天空中，看見下面有兩

個女子……就唱起調情的歌來。」等到張良知道「是

他自家的女兒在下面時，他「從九霄雲裡掉下來，就嗚

呼了。到如今那條繫風箏用的綫還在南通是一條鐵索。

我想這傳說也許比前一個早些，因為還近乎神話。

記得西漢演義裡載着張良所捏造的惑項王遷都

彭城的幾句謠詞，據說那是發生了效力的。這也許是以
上兩種傳說的起源吧。

(6) 子夜歌傳說唐書樂志曰：「子夜歌者，晉曲也。晉
有女子名子夜，造此聲，聲過哀苦。」宋書樂志曰：「晉孝
武太元中，琅琊王軻之家，有鬼歌子夜，殷允為豫章，豫章
僑人庾僧虔家亦有鬼歌子夜，殷允為豫章，亦是太元中，
則子夜是此時以前人也。」（樂府詩集）唐書所說，也依
據宋書。「有女子名子夜」等語，像是歷史的敘述，但「
鬼歌子夜」等語，又像是傳說。我疑心子夜或未必有，或
是所謂「箭梁式」的人物。「子夜歌」現存四十二首，在樂
府中，佚掉的也許還有，這些歌所詠不同，不見得是一個
人造的。

(7) 兩粵傳說粵俗好歌。明時已如此。(據鍾敬文先生引明屈大均廣東新語粵歌條) 因此有歌仙劉三妹的傳說。鍾先生說「明清人的記載中頗有涉及之者。在一部份的民衆口中現在還是樂道不衰。」(民間文藝叢話九一頁) 他又說「這個傳說的記載似以廣東新語為較早。」(同書同頁) 此書第八卷「劉三妹」條云、

「新興女子有劉三妹者相傳為始造歌之人。唐中宗年間年十二淹通經史善為歌。千里內聞歌名而來者或一日或二三日卒不能酬和而去。三妹解音律游戲得道嘗往來兩粵溪峒間諸蠻種類最繁所過之處咸解其語言遇某種人即依某種聲音作歌與之唱和某種人奉之為式嘗與白鶴鄉一少年登山

而歌粵民及獠獠諸種人圍而觀之，男女數十百層，咸以為仙。七日夜歌聲不絕，俱化為石。土人因祀之於陽春錦石巖。巖高三十丈，林木叢蔚，老樟千章蔽其半巖，口有石磴，苔花繡蝕，若鳥跡書。一石狀如九曲，可容卧一人，黑潤有光，三妹之遺跡也。月夕輒聞笙鶴之聲。歲豐熟，則彷彿有人登巖頂而歌。三妹今稱「歌仙」。凡作歌者，毋論齊民與獠獠人，山子等類，歌成必先供一本，祝者藏之，求歌者就而錄焉。不得携出，暫積遂至數篋。兵後今蕩然矣。

這個傳說見於他書的，與此稍有異同。鍾先生曾作一表，今照錄：

歌謠發凡	書名或篇名
	三妹籍貫
	三妹時代
	歌手姓名籍貫
六	賽歌地點
	供祀地點
	清華大學
	附

廣東新語	廣東新興	唐中宗	白鶴鄉少年	登山而歌	陽春錦石巖
粵述	廣西貴縣西山	唐景龍	朗寧白鶴書生張偉望	白石山	白石山
池北偶談	廣西貴縣水南村	唐神龍	邕州白鶴秀才	西山高台	
峒谿織志志餘		白鶴秀才	粵西七星巖	苗·搖等洞中(了)	
劉三姐	廣東潮梅	農夫	廣西柳州立魚峯	立魚峯(?)	

這個傳說又與客家人中通行的羅隱做天子故事混合，(鍾先生說)便成了愚民先生所述的翁源的傳說。(見民俗十三、十四期合刊)據這個傳說，羅隱換了肋骨之後，不但做不成皇帝，便連舉人都中不到。他好不懊惱，只悶居家中，做了許多山歌，一本一本地堆滿三間大屋。

但是念給人家聽時，誰也覺得不好。他的山歌太正經了，太文雅了，一般人老是不懂。他妹妹勸他說說女人。他答應了，又做了許多吟詠女人的山歌書，仍是一本本存在書房內。

劉三妹是遠近知名的才女，她的才學，誰都比不上。吟詩作對，件件都能，唱山歌更是她特別的本領。和人對唱到十日半月，都唱不盡。誰都喜歡她，誰都欽敬他，誰都怕她。她也很自負地說：

「有誰和我猜（對唱）山歌，猜得我贏的，我便嫁給他。」

於是羅隱戴了九船所著的山歌書去見劉三妹，他以為一定可以取勝的。到了她的屋前，碰到一個少年姑

歌譜發刊
娘在河唇担水。他上前問道

「小姨，你可知道三妹的屋家在什麼地方？」

「你找她做甚？」

「我想和她猜山歌，把她娶來做老婆。」

「請問先生有多少山歌？」

「共有九船，三船在省城，三船在韶州，三船已撐到

河邊……」

「那麼，你回去吧，你不是三妹的敵手。」

「怎解？」

「滾開。」三妹高唱道——

石山劉三妹，

路上羅秀才，

人人山歌肚中出，

那人山歌船撐來？

唱得羅秀才啞口無語，翻遍船內的山歌書，都對不出來。惱得面紅耳赤，將三船的山歌書拋下河裡去，垂頭喪氣地回家去了。其他在韶州廣州的山歌，因為沒有焚掉，遂流傳世上，為人們所歌唱。

（以上大部分用愚民先生山歌原始的傳說及其他原文）

這個傳說，江西也有（見文學週報三〇六期王和錫先生江西山歌與倒青山風俗）但「羅隱」却換作「一個飽學先生」，「山歌書」却換作「書」，而歌辭也微有不同。王先生說，江西歌謠大概分為二種，山歌

「是客籍所獨有。」這個傳說就是關於山歌的，而男女競歌正是客族的風俗，那麼這自然也是客族的傳說了。

以上(1)、(3)、(5)之二及(6)都帶有神話的意味。(1)是從政治的觀點上看，傳說味似最少，但「詩妖」一名，暗示着讖語之意，便當歸入這一類裡。(3)(4)都說到秦始皇築長城，又說到始作歌謠的是女子（小姐或公主），又說唱了歌便忘了疲乏，這幾點我以為都有來歷。秦始皇築長城一點，大約是因為孟姜女歌曲流行極久極廣極多之故。大家提起歌謠，便會聯想到孟姜女，長城、秦始皇，所以便說歌謠因築長城而有了。說始作者是女子，也可以孟姜女故事解釋，一面又因女子善歌（如韓娥）且心慈，可以圓成其說。至於「忘疲」一層，則是唱歌者同然。

的心理，又可說是歌謠的一種很大的效用，以之插入傳說，也是自然而然的。(3)之二裡，作始的女子變為「太白金星李長庚，我疑心與」說有些關係，老人的慈善，或也是一因。(5)(7)均說「對山歌」的起源，與上稍別，其成因可推測者，已分叙在各本條中。(6)又稍不同，亦已見本條中。

在這幾種傳說裡，我們可以看出一種共同的趨勢，就是歌謠起於個人的創造。(1)(2)雖沒有其他五說說得明白，但無所謂歌舞的羣衆，甚至連羣衆的聚會，也沒有這一層，是顯然的。這與我們从郭先生所說推測的結果，恰恰相反。

傳疑的古歌，郭先生曾引葛天氏的八闋和伊耆氏

古歌 的 蜡辭 八闕 是有目無辭的 此外後漢趙曄

的吳越春秋陳音引九彈歌云

斷竹續竹飛土逐穴（古肉字）

他說「古者……死則窆以白茅投於中野。孝子不忍見父母為禽獸所食故作彈以守之絕鳥獸之害故歌曰……之謂也。」八闕蜡辭和彈歌都見於秦漢人書而彈歌最晚。關於前兩者郭先生亦已論及。彈歌著錄雖晚但劉勰文心雕龍却以為是黃帝時的歌謠。（明詩篇章句篇）他大概是根據舊史舊史說黃帝時已有弓矢了。郭先生說此歌「語詞簡質當是太古的作品」但「不能確知其時代。」又說劉氏據有弓矢言而吳越春秋說「弓生於彈」彈在弓前劉說未必可信。白啓明先生也

以為此歌在黃帝之先，不過到了漢人才記下來罷了。（歌謠紀念增刊）

在以上三種裡，蜡辭或許有歌舞的羣衆為背景，八閩的歌者有三人，也可說與歌舞的羣衆有閩，彈歌可就難定。陳音的話不大明白。白啓明先生說：「古來作弔時節……乃是手執彈弓，幫助孝子守其父母的遺尸，此話若真，這歌或許也是弔者羣集時所唱。但周作人先生說這是最古的謎語，那雖仍可說意味却不同了。」

但是苻秦王嘉拾遺記載少昊的母親皇娥與「白帝之子」遇於窮桑滄茫之浦，其唱和的歌云：

「天清地曠，浩浩茫茫，萬象迴薄，化無方。滄天蕩蕩，望滄滄，乘桴輕漾，著日旁。當其何所？至窮桑。心知和樂，悅

未央

四維八埏，則難極。驅先逐影，窮水域。璇宮夜靜，當軒
織，桐峯文梓，干尋直。伐梓作器，成琴瑟。清歌流暢，樂
難極。——滄湄海浦，來棲息。

此二歌純用七言，斷非古體，大約是王嘉偽造的。不過辭
雖不真，其事或出於相傳的神話，而又為男女私情之作，
可當「對山歌」起源的影子看。又王充論衡「感虛篇」，
藝增篇，自然篇，須頌篇，載堯時五十之民，擊壤歌云：

吾日出而作，日入而息，鑿井而飲，耕田而食，堯何等

力！

這首歌至多也只是追記的，甚至竟是偽造的。這與上一
種原都不能算作歌謠，但却可見出古代傳說的另一面。

歌起於個人的創造——用舊來的解釋，也可說歌謠起於個人的創造了。

歌謠裡的第一身，這個問題與歌謠起源有關，上文與歌謠的作者已說及，現在從詩經看起，詩經裡

第一身叙述及第一身代名詞很多，差不多開卷即是——這是就國風小雅而論，大雅與頌裡，可以說沒有歌謠。顧頤剛先生說，見歌謠三十九期，漢魏及南北朝樂府，如「相和歌辭」，「清商曲辭」裡，第一身叙述及代名詞也不少。近代的小曲，客家歌謠，粵謳，狼歌，獺歌，獐歌，閩歌，臺灣歌謠，也是如此。可是古謠諺所錄便不相同，自然，我們可以說，古謠諺所據各書，其采錄歌謠之意，或因政治關係，或因妖祥關係，所以多是歷史的歌謠或占驗的

歌謠，這些都是客觀的，當然沒有第一身可見，這是歌謠的支流。詩經、玉台新詠、樂府詩集所錄，才是歌謠的本流，那是抒情的。但近代的北京歌謠和吳歌，確是抒情的，也幾乎全是第三身的敘述，這又是何故呢？我現在只能說，歌謠原是流行民間的，牠不能有個性，第三身，第一身，只是形式上的變換，其不應表現個性是一樣——即使本有一些個性，流行之後，也就漸漸消磨掉了，所以可以說，第一身，第三身，都是歌謠隨便採用的形式，無甚輕重可言。至於歌謠的起源，我以為是不能依此作準的。

與第一身及個性問題連帶着的，便是作者。中國歌謠大部分也無作者，但並非全然如此。詩經、玉台、樂府、古謠諺所錄，以及粵謳、客家歌謠，有一小部分——雖然

言交通的關係而成自然的形勢。_{（看見她六頁）}

顧頤剛先生廣州兒歌甲集序裡也說：

從上面這些證據看來，我們可以知道歌謠是會走路的，它會從江蘇浮南海而至廣東，也會從廣東超東海而至江蘇。究竟哪一首是從哪裡出發的呢？這未經詳細的研究，我們不敢隨便武斷。我們只能說這兩個地方的民間文化確有互相流轉的事實。其實，豈獨江蘇呢？廣東的民間文化同任何地方都有互相流轉的事實……」

顧先生在閩歌甲集序裡，又說起閩南歌謠與蘇州的廣
州的相似。我想將來材料多了，我們可以就一類或一首
歌謠製成傳布的地圖，如方音地圖一般。

前引 *Widdows* 民歌的界說裡，曾說民歌「如一切的傳說一樣，易於傳訛或改變」。*Widdows* 又說，民歌的改變有兩種，一是無意的，一是有意的。無意的改變只是記不全的結果。有意的改變或是由於唱的人覺得難唱，或是由於辭意的優劣。（英國民歌論十四頁）但是歌謠在傳布時，因各地民俗及方音的不同而起的改變，也是一種有意的改變，在我看是最重要的。此外還有因合樂而起的改變，因脫漏聯綴等而起的改變，一是有意的，一是無意的。

董作賓先生關於看見她的研究，供給我們很好的例子。他將四十五首看見她大別為南北二系，現在就兩系中各鈔一首。

極小一部分——是有作者的。古謠諺凡例中有所謂「出自構造」或「一人獨造」的謠，就是這一種。劉復先生所謂「官造民歌」（歌謠週刊八十號）也是這一種。而上舉江南兩粵的傳說裡，也說到歌謠的作者。茲只舉明末閩典史守江陰時造出的四句歌謠——所謂「官造民歌」——為例。

無錫人團團一炷香，

常州人獻了老婆又獻娘，

靖江奶奶跪在沙灘上，

惟有我江陰人寧死不投降！

還有小曲或唱本與粵謳一樣，起初大抵是有作者的，只是不可考罷了。顧頤剛吳歌甲集自序裡曾說「這

些東西，雖也是歌謠，但大部分是下等文人或鬻歌的人為了賺錢而做出來的。這是不錯的。這些有作者的歌謠，加上那些傳說，即使還不夠建立起個人創造說，也儘足以使我們從郭先生的理論及那前三種傳疑的古歌裡所推得的結果動搖了。

歌謠的傳布
轉變與製作

董作賓先生研究四十五首看見她的

着水陸交通的孔道，尤其是水便於陸。在北可以說黃河流域為一系，也就是北方官話的領土；在南可以說長江流域為一系，也就是南方官話的領土，並且我們看了歌謠的傳佈，也可以得到政治區劃和語言交通的關係。北方如秦晉、直魯豫，南方如湘鄂（兩湖）、蘇皖贛，各因語

(1) 陝西三原的

你騎驢兒我騎馬，
看誰先到丈人家。
丈人丈母沒在家，
吃一袋烟兒就走價。
大嫂子留，二嫂子拉，
拉拉扯扯到她家，
隔着竹簾望見她，
白白兒手長指甲，
櫻桃小口糯米牙。
回去說與我媽媽，
賣田賣地要娶她。

(2)

江蘇淮陰的

小紅船拉紅土，

一拉，拉到清江浦。

買茶葉，送丈母，

丈母沒在家，

掀開門簾看見她。

穿紅的，小姨子，

穿綠的，就是她。

梳油頭戴翠花，

兩個小腳丫丫丫

賣房子賣地要娶她。

懂先生假定這首歌謠的發源，是在陝西的中部。

(看見

（她九頁）他說：

歌謠雖寥寥短章……北方的悲壯醇樸，南方的靡麗浮華，也和一般文學有同樣的趨勢。明明一首歌謠，到過一處，經一處民俗文學的說禮，便另換一種風趣。到水國就撐紅船，在陸地便騎白馬，因物起興，與下文都有協和烘託之妙。（同書三三頁）

懂先生所舉的這一類，因於民俗的改變，細目很多，這只是大綱罷了。至於因於方音的改變，顧頡剛先生曾舉出一個好例子。他在閩歌甲集序裡，指出閩歌裡一首月光，和廣州兒歌甲集裡一首月光，「明明白白」是一首歌，而分傳在兩地的，我們……不但要注意它們的同，而且要注意它們的異。例如閩南的說

歌謠發凡

三

清華大學

「指薑辣，買羊膽」

何以廣州的却說

「子薑辣，買蒲突」

這當然是因方音的關係：「膽」字與「辣」字不協韻了，不得不換作「突」字；或是「突」字與「辣」字不協韻了，不得不換作「膽」字。但是這首歌傳到蘇州之後，又要改字了，因為「膽」與「突」都不能和「辣」字協韻，所以吳歌甲集裏的一首便說：

「薑末辣，買隻鴨」

方音又可限制歌謠傳布的力量和範圍。廣州兒歌

甲集序云：

「我又要下一個假設，這歌『看見她』在廣州民間

是不十分流行的……因為第三身代名詞稱他（或她）的區域，想到未婚妻，說到看見「她」，便覺得很親切，很感受愉快。因此，這歌的韻腳的中心是「她」，從「她」化開來，纔有「鴉」，「喳」，「花」，「家」，「扯」，「拉」，「茶」，「巴」，「牙」，「家」諸韻。（看原書二二三頁）若對於這個韻腳中心，並不感到親切有味，則對於此歌本身便形隔膜而減少了流傳的能力。例如江蘇，這首歌可以傳到南京，傳到如皋，而傳不到蘇州，只因蘇州人不稱「她」，而稱「姪」了。廣州既稱「佢」，則其對於此歌之，不親切，正與蘇州相同，恐怕這歌是偶然流來的，或者限於有某種特殊情形的兒童歌唱着。

歌謠發凡

長

清華大學

許多襯字。此地所謂合樂，當以「自歌合樂」論。顧頡剛先生在寫歌雜記五裡，說跳糟是從樂歌變成的徒歌。又在雜記九裡，轉錄錢肇基先生的信，信中依據一種唱本做底子，將那首歌的正字和襯字分別了出來，他的意思或者是說，去了襯字，便是徒歌。今鈔此歌於下。

自從（呀）一別到（呀到）今朝，

今日（裡）相逢改變了，

（郎呀）另有（了）貴相好，

（過門）（噲呀，噲噲噲，郎呀）另有（了）貴相好，

此山（呀）不比那（呀那）山高，

脫下藍衫換紅袍，

（郎呀）容顏比奴俏

〔過門〕（噲呀，噲噲噲，郎呀！）金蓮比奴小，

跳槽（呀）跳槽又（呀又）跳槽，

跳槽（的）冤家又來了。

〔郎呀！〕問你跳不跳？

〔過門〕（噲呀，噲噲噲，郎呀！）問你好不好？

打發（呀）外人來（呀來）請你，

請你（的）冤家請（呀請）弗到，

〔郎呀！〕撥勒別人笑，

〔過門〕（噲呀，噲噲噲，郎呀！）撥勒別人笑，

你有（呀）銀錢有（呀有）處嫖，

小妹（妹）終身有人要，

〔郎呀！〕不必費心了！

〔過門〕（噲呀，噲噲，噲呀，）不必費心了！

你走（呀）你的陽（呀陽）關路，

奴走奴的獨木橋，

〔郎呀〕處處（去）買香燒

〔過門〕（噲呀，噲噲，噲呀，）處處（去）買香燒，

但我比照詞曲的例，襯字總是後加進去的，所以我以為這是徒歌變成樂歌，與顧先生相反，但無論如何，改變總是改變，不過一是加字，一是減字罷了。

還有，董作賓先生舉出威海衛的一首看見她，後邊忽然變卦，堅回不是她了，一脚大面醜一臉疤了，於是發誓寧打一輩子光棍也不要她了，萊陽一首更奇，他到岳家便發現了未婚妻醜陋不堪，頭不是頭，腳不是腳，

回家告給爹媽說，「打十輩子光棍也不要她」了。
本是一個來源，翻了案，便完全不同。」（看見她三七頁）
我想這或是趣味不同之故，或是欲以新意取勝。——以
上都可以說是有意的改變。

歌謠因時代的不同，地方的不同，或人的不同，常致
傳訛，*misheard* 所謂無意的改變，我想傳訛也是其一。寫歌
雜記十云。

周啓明先生在讀童謠大觀（歌謠第十號）中，有
以下一段文字：

猩猩斑斑，跳過南山，
南山北斗，獵回界口，
界口北面，二十弓箭。

據古謠諺引此歌，併靜志居詩話中文云：

此余童稚日偕閭巷小兒聯臂踏足而歌者，不詳何義，亦未有驗。又古今風謠載元至正中燕京童謠云：

腳驢斑斑，腳踏南山。

南山北斗，養活家狗。

家狗磨麵，三十弓箭。

可知此歌自北而南，由元至清，尚在流行，但形式逐漸不同了。紹興現在的確有這樣的一首歌，不過文句大有變更，不說「驢斑斑」了。兒歌之研究（此亦周先生所作，見歌謠三十四號轉錄）中說：「越中小兒列坐，一人獨立作歌，輪數至末字，中者即起立代之歌曰：

鐵脚斑斑，斑過南山。
南山裏曲，裏曲彎彎。
新官上任，舊官請出。

此本決擇歌 (Counting-Out rhyme)，
但已失其意而為尋常遊戲者。凡競爭遊戲，需一人
為對手，即以歌決擇，以末字所中者為定。其歌詞率
隱晦難喻，大抵趁韻而成。
本集第三十二首所載，也是這一個歌而較長的：

踢踢脚背，跳過南山。
南山扳倒，水龍甩甩。
新官上任，舊官請出。
木瀆湯罐。

歌謠發凡

四一

清華大學

弗知爛脫落裏一隻小彌脚節頭！

以我所知，這歌除了決擇對手之外，還有判決惡命運的意思。例如許多小兒會集時，忽然聞到屁臭，當下問是誰撒的撒屁的人，當然不肯說，於是就有人唱着這歌而點點到末一個，頭字就派為撒屁的人，大家揶揄他一陣。

從元代的脚驢斑斑，到這踢踢脚背，不知經過了多少變化了，而南山扳倒的，扳倒還保存着，北斗的北音，舊官與家狗，猶是同紐。

這很夠說明因時代因地方的傳訛了。

與傳訛相似的，還有「脫漏」，「聯綴」，分裂三種

現象。如董先生分看見她一題為五段

(1) 因物起興 (2) 到丈人家 (3) 招待情形

(4) 看見她了 (5) 非娶不可

而南京一系無招待一節，他說「大概是傳說的脫漏」
(看見她二四頁)這是第一種。

黨家斌先生譯述的歌謠的特質裡說：

「唱歌的人又好把許多以前已有的歌裡，這裡摘一句，那裡摘一句，湊成一個新的歌。」(鍾敬文先生編歌謠論集三頁)

梁啓超先生中國美文及其歷史稿裡論漢樂府，也說樂府裡有許多上下不銜接的句子，明是歌者就所熟憶，信口插入，他們原以聲為主，不管意思如何。他說晉樂府奏歌謠發凡

的白頭吟，便是一例。

皚如山上雪，皎若雲間月。聞君有兩意，故來相決絕。

解一平生共城中，何嘗斗酒會。今日斗酒會，明旦溝水

頭，蹀躞御溝上，溝水東西流。解二郭東亦有樵，郭西亦

有樵，兩樵相推與，無親為誰驕。解三淒淒重淒淒，嫁娶

亦不啼。願得一心人，白頭不相離。解四竹竿何嫋嫋，魚

尾何離離。男兒欲相知，何用錢刀為。解五齒如馬噉箕，川

上高士嬉。今日相對樂，延年萬歲期。

郭東亦有樵，解一四句，解二齒如馬噉箕，解三四句，皆與上下文

無涉，而今日樂相樂，解一二句，尤為樂府中套語。梁先生

疑心這些都是歌者插入的，與本辭相較，更覺顯然。

這與黨先生所說是很相像的。

又董說看見她「有的竟附會上另外一首歌謠像完縣的兩首，因為傳來的是不娶便要上吊吊死，（唐縣）就接連上姑娘吊孝的另一首歌。」（同書一八頁）這都是第二種。

又前引錢先生所舉跳槽一歌，百代公司唱片上另是一首，如下：

目今（呀）時世大（呀大）不同，

有了西來忘（下）了東，

（郎呀）情理卻難容。

（過門）（噲呀噲噲噲，郎呀）情理卻難容

好姊（呀）好妹吃了（什麼兒的）醋，

好兄好弟搶了（誰的）風，

歌謠發凡

〔郎呀〕大量要寬洪

〔過門〕（噲呀，噲噲，郎呀）大量要寬洪

人無（呀）千日好，花無百日紅。
做一日和尚撞一日鐘。

〔郎呀〕鐘鐘撞虛空

〔過門〕（噲呀，噲噲，郎呀）鐘鐘撞虛空

自從（呀）一別到（呀到）今朝，

今日（裡）相逢改變了，

〔郎呀〕另有（了）貴相好。

〔過門〕（噲呀，噲噲，郎呀）另有（了）貴相好。

錢先生疑此二曲是一曲分成者。這可算第三種——
以上都可以說是無意的改變。

印刷術發明以後口傳的力量小得多，歌唱的人也漸漸比從前少。從前的詩人，必須能歌，現在的詩人，大抵都不會歌了。這樣，歌謠的需要與製作，便減少了。但決不是沒有，牠究竟與別種文學一樣，是在不斷的創造中。譬如北平的電車，是十四年才興的，就在那一年，已經有了電車十怕的歌謠了。

電車十怕

「車碰車，車出轍。
弓子彎，大線折。
腳蹬板兒刮汽車。
腳鈴錘兒掉腦顏。
執政府，接活佛。」

歌謠發凡

掛狗牌兒坐一車。
不買票的丘八哥。

沒電退票。賣票的也沒轍。
(歌謠週刊九一號)

這種新創造是常會有的。

歌謠所受歌謠在演進中間，接受別的相近的東西
的影響，的影響，換一句話，也可說這些東西的歌

謠化。古代文化簡單，這種情形較少，近代却有很多的例
子。現在就所知的分條說明。

(1) 詩的歌謠化 這種情形却在古代的歌謠裡就

有。樂府相和歌辭瑟調曲裡，有西門行兩首，一是「晉樂

所奏」的「曲」，一是「本辭」。本辭就是徒歌。其辭如

下：

出西門，步念之。今日不作樂，當待何時？逮為樂，逮為樂，當及時。何能愁悵鬱，當復待來茲？釀美酒，炙肥牛，請呼心所懽，可用解憂愁。人生不滿百，常懷千歲憂。晝短苦夜長，何不秉燭遊？遊行去去如雲除，弊車羸馬為自儲。

古詩十九首裡也有一首，辭云：

生年不滿百，常懷千歲憂。晝短苦夜長，何不秉燭遊？為樂當及時，何能待來茲？愚者愛惜費，但為後世嗤。仙人王子喬，難可與等期。

這兩首的相同，決難說是偶然。那晉樂所奏一首，與此詩相同之處更多。朱彝尊玉台新詠跋裡曾說此詩是文選樓諸學士裁翦後者而成。他的話並無別的証據，我以為

是倒果為因，我想那首本辭是從古詩化出來的，而那首
晉樂所奏的曲是參照古詩與本辭而定的。這首曲是工
歌合樂，不能作歌謠論，但那首本辭確是詩的歌謠化。

蘇州的唱本裡，有一首「唐詩唱句」，（吳歌甲集
一〇六，一〇七頁）其辭云：

牡丹開放在庭前

才子佳人笑並肩

姐姐呀

我今想去年牡丹開得盛，

那曉得今年又茂鮮。

冤家呀

你道是牡丹色好奴容好？

奴貌鮮來花色鮮。

郎聽得

笑哈哈

此花比你容顏鮮。

佳人聽

變容顏

二目暖暖看少年。

②

既然花好奴容醜

從今請去伴花眠

再到奴房跪牀前

顧先生找出所謂「唐詩」

是唐寅的《妒花歌》其文云

昨夜海棠初着雨，
數朶輕盈嬌欲語。

佳人曉起出蘭房，

折來對鏡比紅妝，

問郎：『花好奴顏好？』

郎道：『不如花窈窕。』

佳人見語發嬌嗔，

不信死花勝活人。

將花揉碎擲郎前。

請郎今夜伴花眠。

(六如居士全集卷一)

這種我想是先由一個通文墨的人將原詩改協民間曲調，然後藉了曲調的力量流行起來的。

(2) 佛經的歌謠化 近來敦煌發現了唐五代的偈曲，有太子五更轉（譯後）禪門十二時羅振玉（敦煌零拾）等，皆演佛經故事。胡適之先生白話文學史上卷裡說如這種東西的來源道：

「梵唄之法，用聲音感人，先傳的是梵音。後變為中國各地的唄讚，遂開佛教俗歌的風氣。後來唐五代所傳的淨土讚，太子讚，五更轉，十二時等，都屬於這一類。」（二一四頁）

梵唄是佛教宣傳的一種方法，是支日雲龔月支人等從印度輸入的。（二〇五頁，二一四頁）「五更調」是直到現在還盛行的曲調，但其來源甚早，據吳立模先生的考查，陳伏知道已有從單五更轉了。（歌謠週刊五一號）

樂府三十三引樂苑曰：「五更轉」，商調曲。按伏知道已
有從軍辭，則「五更轉」蓋陳已前曲也。『那麼，太子五
更轉』自然是襲用舊調，以期易於流行了。茲鈔這首於下：

一、從軍五更轉

「更刁斗鳴，校尉遶連城，遙聞射鵰騎，

懸憚將軍名。

二更愁未央，高城寒夜長。試將弓學月，

聊持劍比霜。

三更夜驚新，橫吹獨吟春，強聽梅花落，

悞憶柳園人。

四更星漢低，落月與雲齊，依稀北風裏，

胡笳雜馬嘶。

五更催送籌，曉色映山頭，城烏初起堞，

更人悄下樓。

II、太子五更轉

一更初 太子欲發坐心思

口知耶孃防守口

何時得度雪山口。

二更深 五百個力士睡昏沉

遮取黃羊及車口

朱鬃白馬同一心。

三更滿 太子騰空無見人

宮裏傳齊悉達無

耶孃腸肝寸寸斷。

四更長 太子苦行黃里香

一樂園提修佛道

不藉你分上公王。

五更曉 大地下衆生行道了

忽見城頭白馬

則知太子成佛了。^L（見歌謠週刊五一號，劉復生致吳立模書）

董作賓先生淨土宗的歌謠化（民俗十七、十八期）

合刊）裡說南陽念佛的老婆婆們，自己杜撰出種種經典。『這種經典用的是歌謠體式。』一般人稱為『老婆經』，但『她們自己以為神祕之寶，不肯輕易傳人。』茲鈔兩篇於下：

工香爐經

金香爐，腿又高，一年燒香有幾遭。清早燒香一誠心，手托黃香敬竈君。晌午燒香正當午，賢德媳婦勸丈夫。黑了燒香黑古東（註五），賢德媳婦敬公公。南無阿彌陀佛！

這是關於她們念佛的功課本身的，她們是這樣地信佛，她們的全部的生活幾乎都佛化了，以下一首，便是這一面的例子：

工、線蛋兒經

線蛋兒經，線蛋兒經，說是線蛋兒真有功。拿起線蛋兒往東纏，纏的「珍珠倒捲簾」；拿起線蛋兒往西纏，纏的「呂布戲貂蟬」；拿起線蛋兒往北纏，纏的「蚌蝶鬧花園」；拿起線蛋兒往南纏，纏的「芍藥對牡丹」。上纏纏，下纏纏，上纏烏雲遮青天，下纏八幅羅裙遮金蓮。左纏纏，右纏纏，左手纏的龍吸水，右手纏的篆子蓮。南無阿彌陀佛。

懂先生說這一篇完全像歌謠，倘然截去了首尾。

四川有一種「佛偈子」也是四五十歲以上的吃齋拜佛的老太太們唱的。劉達九先生說她們「每到做齋醮的時候便到廟裡去拜佛。工課完畢了，……就相聚着唱佛偈子。這種佛偈子雖關於勸善的最多，然而情感方面的，社會家庭方面的也復不少。」（歌謠紀念增刊三二頁）

工

香要燒來燈要點，
點起明燈過金橋，
金橋過了八萬里，
龍華會上好消搖。
——佛喚那喚阿彌陀。



82

1753

