

注 释:

①如果以张道陵创立五斗米道为道教的真正开始,那么这些方士显然不能算是严格意义上的道教徒,但是他们秉承了道家的基本精神,与后来道教中的法师又十分相似,按英国汉学家李约瑟的说法,“方士就是道地的法师”(见李约瑟《中国古代科学思想史》,江西人民出版社2006年版,第153页),所以,早期方士可以视为道教徒的前身。

参考文献:

- [1] [德]黑格尔.美学(第一卷)[M].商务印书馆,1982:106.
[2]鲁迅.致许寿裳(鲁迅全集第11卷)[M].人民文学出版社,2005:365.

作者简介:吴海庆(1965—),男,河南安阳人,文学博士,浙江师范大学人文学院教授,浙江省重点研究基地江南文化研究中心专职研究员。

南朝民歌与江南民间美学的生成

李 震

(浙江师范大学 人文学院,浙江 金华 321004)

以吴歌西曲为代表的南朝乐府民歌在将歌咏的重心置于男女之情的同时,却又呈现了江南山川河流、社会面貌和风俗民情。从而被认为具有了某种江南性格,并成为江南美学整体的组成部分。作为现实的江南风土民情进入民歌,作品中江南事象、歌者“情思”、民歌整体结构之间会形成一种关系,江南民间美学是从这些关系中体现出来的。本文从南朝民歌的“歌兴”方式、“内蕴灌注”与“情趣蕴含”以呈现江南民间审美经验的被发现。

一、南朝民歌的“歌兴”方式

“兴”的本义是“起”,因此又称为“起兴”。《诗经》中的“兴”,是“先言他物以引起所咏之辞”,也就是借助其他事物为所咏内容作铺垫。本文所谓的“歌兴”特指南朝民歌通过民间思维和心理状态观照江南事象的言唱方式。在为数众多的南朝民歌中,这种歌兴具体表现为对江南的自然山水的描摹与咏唱。

萧涤非先生认为吴歌西曲发达的原因之一,即为“因于地理者”。“地理之影响于人生者有二:一曰天然环境,二曰经济条件。地理不同,斯国民性亦随之而异。……南朝乐府,则其发生皆在长江流域,山川明媚,水土和柔,其国民既富于情感,而又物产丰盛,经济充裕,以天府之国,重帝王之州,人民生活,弥复优越,故其风格内容,遂亦随之而大异”^①。这固然说明了地理环境对南朝民歌的影响,由另一面观之,吴歌西曲的创作必然也沾染了江南地方特色。有关南朝民歌中的地方场景,学界已多有研究。然而值得注意的是,江南风物在吴歌西曲的描绘中并非随意述及,而是往往进入到民歌的“歌兴”方式之中,成为民歌创作的促发因素。如写山的民歌,“春风动春心,流目瞩山林。山林多奇采,阳鸟吐清音”(《子夜春歌》)。“冬林叶落尽,逢春已复曜,葵藿生谷底,倾心不蒙照”(《子夜冬歌》)。作者在描摹了春日与冬天的山景和山中生物的时令状态之余,方才隐约含蓄地透露出对自然山川悠然欣赏的乐趣。“逍遥独桑头,北望东武亭;黄瓜被山侧,春风感郎情”(《前溪歌》)。正是黄瓜被山侧之景象,勾起了歌者对春风、对自然生机的情绪

反应。显然,歌者不是单纯叙写景致,而是由江南山川四时流变之景所感发而歌。再如写水的民歌,“千叶红芙蓉,照灼绿水边。馥花任郎摘,慎莫罢依莲”(《读曲歌》)。“鸳鸯翻碧树,皆以戏兰渚。寝食不相离,长莫过时许”(《长佳乐》)。“黄葛结蒙笼,生在洛溪边。花落逐水去,何当顺流还,还亦不复鲜”(《前溪歌》)。古人曾有云“楚之水淖弱而清”(《管子·水地》)。说明古体会出南北方流水有疾徐清浊之别,相对于北方之水来说,江南流水的声音轻柔而难以描绘其气势。所以,这些诗歌无不从视觉角度来感受江南之水,着眼于吴地特有的多重水色“绿水”、“素水”、“碧水”,经常盛在“绿池”、“兰池”、“兰渚”、“汀州”、“玉池”之中,水边通常会有“落花”、“素月”、“红芙蓉”、“清荷”、“紫草”等。歌者由江南水色而起兴,借此传递出对水乡之景的质朴情思。

江南山水挑动歌者的“歌思”,地理事象触动歌者的情致,歌者以民间特有的体识方式来观察体悟他们所面对的情感生活,这在吴声乐府中表现得最为明显。“前溪沧浪映,通波澄渌清。声弦传不绝,千载寄汝名,永与天地并”(《前溪歌》)。前溪实有其地。胡仔《苕溪渔隐丛话》后集卷二中说“于竞《大唐传》:湖州德清县南前溪村,则南朝集乐之处。今尚有数百家习音乐,江南声妓,多自此出,所谓舞出前溪者也。”而“德清县毗邻武康县,前溪实是武康县的水”^②。只是歌者咏前溪,却是借水起意,寄寓爱情。吴声乐府中的《华山畿》是南朝时流行于长江下游的民歌。华山,在今江苏句容市北,处于吴声乐府曲产生并流传的中心地区。其第一首诗前小序云:

《古今乐录》曰:“《华山畿》者,宋少帝时懊恼一曲,亦变曲也。少帝时,南徐一士子,从华山畿往云阳。见客舍有女子年十八九,悦之无因,遂感心疾。母问其故,具以启母。母为至华山寻访,见女具说闻感之因。脱蔽膝令母密置其席下卧之,当已。少日果差。忽举席见蔽膝而抱持,遂吞食而死。气欲绝,谓母曰:‘葬时车载,从华山度。’母从其意。比至女门,牛不肯前,打拍不动。女曰:‘且待须臾。’妆点沐浴,既而出。歌曰:‘华山畿,君既为侬死,独活为谁施?欢若见怜时,棺木为侬

开。’棺应声开,女透入棺,家人叩打,无如之何,乃合葬,呼曰神女冢。”^③

显然,对作为歌者的女子而言,华山不仅是男女感情发生地,亦是感情无以为继的伤心之所,这一地方足以勾起女子刻骨铭心的情愫,一时间悲欢在臆,情动而成歌。同时,《华山畿》亦可视为民间歌者由此山及此事而作,由此事而触及歌者的歌兴,带有异闻色彩的地方名物为民歌创作提供了灵感机缘。正是由这个角度,我们可以认为,江南山水进入南朝民歌语境,催生江南民间审美经验,并非仅仅是题材的缘故。

二、南朝民歌中的“内蕴灌注”与“情趣蕴含”

南朝民歌的起兴对象,远不止山水而已。吴楚之地的生产经济、城市生活、民俗风貌,无一不促发着民间歌者的声音。然而需要仔细分析的是,江南风土人情被歌者的“感发之思”带入作品之后,给南朝民歌的境界、意象、语蕴、格调、情趣造成了怎样的影响?解释这一问题,无疑需要作如下考量:贯穿或者说浸润了民间观照的江南事象对南朝民歌所起到的作用,是一种根本性的“内蕴灌注”,这种“内蕴灌注”更多地体现在江南事象为南朝民歌提供了内容上的支持、语蕴上的表现以及意象上的特色,更重要的是,江南事象带来的这种内蕴,也赋予了南朝民歌以独特的“情趣蕴含”。

采莲,是江南传统的水上劳作,吴歌西曲中不乏有关采莲的民歌。在这类民歌中往往采用双关手法,如“莲”即怜,“莲子”即怜子,“藕”即偶。与采桑养蚕歌类似,这些歌谣都将劳动与爱情类比而歌。例如,“种莲长江边,藕生黄檗浦。必得莲子时,流离经辛苦”(《读曲歌》)。“高山种芙蓉,复经黄檗坞。果得一莲时,流离婴辛苦”(《子夜春歌》)。两首歌谣均描写采莲不易之事,但二者的感情倾向却有所不同。“黄檗浦”指生长着黄柏树的水边,黄柏木味苦,暗喻受苦。因此前者比喻男女双方感情不易,但只要爱情有结果,流离辛苦也在所不辞,女子对爱情的期望跃然可见。而后者则是说莲花生长于水中,如果种于高山上,由于违背莲花的生长规律,因而很困难才偶然得到成果,其实很难办到,用“高山种芙蓉”这一难以实现的事情来比喻自己爱情的渺茫和无望。明了歌谣字面及隐喻之后,我们不难发现,歌者一方面以民间观照的思维观察和体悟采莲劳作,使之成为民歌歌语中认知和表现的采莲事象,并用民间思维加以描述,歌谣内容由此表现出明显的江南情怀,这也就使得民歌语蕴的表现获得了规定性;另一方面,凭借徐中舒先生总结的南方民歌常有的“谐音词格”^④,歌者成功地将民间劳作的果实转化为有关男女情感的意象,借以透露出歌者对人生的某种感悟,民歌意象的江南特色由此形成;同样不可忽视的是,采莲民歌从采莲起兴,直至以极富坚韧与热情或者极其伤怀的格调收尾,营造出一种包裹着江南文化意味的民间意识、立场和情趣。

有些民歌,善于运用一些诙谐的语言而达到一种民间的戏谑效果。如“江陵去扬州,三千三百里。已行一千三,所有二千在”(《懊侬歌》)。对此,王渔洋《分甘余话》曾云“乐府‘江陵

去扬州’一首,愈俚愈妙,然读之未有不失笑声……而复怅然有越乡之悲。”这首民歌语义上只是在计算江南两地之间的行进距离,意象看似浅白,却把旅人的思归之情叙说得迂回环绕、百转千肠,用常见的数字表达法传递出歌者的情感,俚俗而不失朴拙的民间趣味亦油然而生。可见,“谐之言皆也,辞浅会俗,皆悦笑也。”^⑤

江南事象给予南朝民歌的内蕴和情趣,其实并非都以歌者主观化的情感和日常生活化的意象来呈现。这在南朝民歌有关江南民俗事象的歌谣中尤为明显。例如,“郁蒸仲暑月,长啸出湖边。芙蓉始结叶,花艳未成莲”(《子夜春歌》)。“楔臂饮清血,牛羊持祭天。没命成灰土,终不罢相怜”(《欢闻变歌》)。“欢相怜,题心共饮血。梳头入黄泉,分作两死计”(《读曲歌》)。前一首叙说在仲夏之夜,女子见湖边芙蓉盛开,内心兴起一种难以言明之感,遂以长啸来抒发情致。长啸,乃是起源于历史悠久的湘楚巫文化的特殊习俗。啸歌本身并无歌词,不借助乐器产生,而是由歌者自己发出的、产生于内心深处的无语言旋律。《诗经·小雅·白华》就有“啸歌伤怀,念彼硕人。”可见,啸在古代即是人们抒情达意、宣泄内心复杂情感的特殊方式。而在南朝,啸歌尤为风行。同样,后二首述及的是古代订盟约时用以表示坚定不移的楔臂和饮血习俗。楔臂,即割臂刺血,《淮南子》卷十一《齐俗训》曰“故胡人弹骨,越人楔臂,中国歃血也。所由各异,其于信,一也。”^⑥所以,楔臂与歃血成为古代盟誓制度的组成。《欢闻变歌》中的“楔臂”、“饮清血”、“牛羊祭天”,《读曲歌》中的“共饮血”以及《子夜春歌》中的“长啸”,可以视为对吴越楚地久远习俗的情景再现,使作品蕴含了厚重的民俗意象,同时,通过这种对民间仪式行为的描摹,吴楚之民的生活中原本隐藏着的自我意识与生存观念在这种独特的意象表达中得以庄重而不失悠然地呈现出来。由此可见,南朝民歌中的江南事象凝聚了江南民间文化心理的积淀,它们之所以在南朝民歌中大量持存并传递出某种意趣,与江南社会生活中的群体情感这种精神性的内核不无关系。

三、江南民间审美经验的被发现

一般来说,中国古代民歌多口耳相传,如果没有文人关注、仿作以及统治阶层的刻意搜集保存,民歌往往只能自生自灭。而文人的关注、统治者的搜集,不可避免地出于自身的某种动机或需要。南朝民歌对此显然也难以规避。在如此背景下,南朝民歌所传递出来的审美价值在何种程度上代表了江南民间社会的艺术体验,就是一个需要重新审视的问题了。

根据史籍记载,南朝时期江南地区的社会风气经历了由“轻悍”、“好勇”到“怯懦”、“柔靡”的变化过程。东晋一朝,江南统治集团的构成发生变化,北方侨姓大族超越江南土著大族而主导国家权力,与此同时,土著大族向侨姓大族的屈从依附乃至对其风流倜傥、贬武鄙武的处世风格的崇拜模仿,极大地影响了江南统治集团柔靡怯弱的心理转向,并进而推动了自身习性及其整个社会风气由“尚武”向“崇文”的变迁。就下层民众来说,南朝前期崇尚武力、力主抗争的原始道教被葛洪改造

后,转而成为以延年益寿、消灾治病、求仙问道见长的官方道教,同时,统治阶层的支持与提倡,促使劝诱忍让与克制的佛教广泛流布、深入人心,逐渐主导了民间宗教信仰,并促成江南地区“好武”这一群体心理结构的解体。凡此种种,对于南朝时期江南社会风气转向“柔弱”皆有重要作用^⑦。

江南风气有如此变化,故晋宋之际逞一时之盛的吴歌西曲多以情歌婉唱见长亦在情理之中。无论是促发民间歌者有所感的“歌兴”对象,还是赋予民歌以内蕴和情趣的江南风物,无不沾染、寄托甚至浸润了爱情的意义。其中既有以动植物与风景隐喻爱情(桐花特可怜,愿天无霜雪,梧子解千年《读曲歌》),亦有少女对爱情的寻觅(罗裳连红袖,玉钗明月珰。冶游步春露,艳觅同心郎《子夜春歌》),还有少妇对爱的热烈与忠贞(春蚕不应老,昼夜常怀丝。何情微躯捐,缠绵自有时《作蚕丝》),更有伤离别、盼相见的商妇对商人的企盼(执手与欢别,会合在几时?明灯照空局,悠然未有期《读曲歌》)以及与所爱之人分离的痛苦与哀怨(巴陵三江口,芦荻齐如麻。执手与欢别,痛切当奈何《乌夜啼》)。即使是前文所述有关江南民俗事象的歌谣,同样也是以俗写情。可见,南朝民歌虽然感兴与意蕴各异,但却透过种种对江南事象的体悟与感知,呈现出率然真切、柔美曲折而又意味绵长的唯情气质。南朝乐府涌现之前,江南民间审美经验在古典文学中尚不成调。而伴随着中古时期江南地区的逐步开发、中国政治经济文化中心的南移以及江南风气的转变,南朝民歌不仅体现出江南社会以情为重的柔靡风气,而且也以自身的描摹与传唱使得一种富有特色的江南民间审美经验得以成型。

值得注意的是,今天所见的南朝民歌,很大程度上得益于文人的润色和统治者的搜集,因而,所谓南朝民歌在一定意义上已是贵族文人加工后的作品。南朝民歌流行的4世纪中叶

到5世纪中叶,江南经济繁荣,王公贵族往往纵情声色,精于娱乐消遣。一部分民歌实际出自王公贵族及其所蓄养的歌妓,其余或为民间所作,但采入乐府,大多为文人所修饰。于是,吴歌西曲由于满足了贵族名士纵情娱乐之需而被大量采擷,士族文人仿制新歌也数量庞大,由此出现了南朝民歌创制的高潮。民歌中大量表达女子思慕情人、忠诚爱情的篇章,向为贵族文人所喜乐玩赏,而对流离之苦的抒写与咏叹,又与从中原避乱南来的士族官僚们的寄寓流离之悲情正相呼应^⑧。由此我们可以看到,南朝民歌的面貌实际经历了一个被贵族文人重新发现和玩赏的过程,而生成于南朝民歌感时伤怀中的江南民间美学无疑也奠基于一被发现乃至重塑的过程。

注 释:

① 萧涤非. 汉魏六朝乐府文学史[M]. 北京:人民文学出版社, 1998: 198.

② 王运熙. 乐府诗述论[M]. 上海:上海古籍出版社, 2006: 46.

③(宋)郭茂倩编. 乐府诗集[M]. 北京:中华书局, 1979: 669.

④ 朱自清. 中国歌谣[M]. 北京:金城出版社, 2005: 106.

⑤(南朝梁)刘勰著,范文澜注. 文心雕龙注[M]. 北京:人民文学出版社, 1958: 270.

⑥(汉)刘安. 淮南鸿烈解[M]//丛书集成初编本(第587册). 北京:中华书局, 1983: 377.

⑦曹文柱. 六朝时期江南社会风气的变迁[J]. 历史研究, 1988, (2).

⑧陈桥生. 论王公贵人对南朝乐府民歌的接受[J]. 北京大学学报(哲学社会科学版), 1998, (3).

作者简介:李震(1976—),男,文学博士,浙江师范大学人文学院副教授。

责任编辑:康亚钟;校对:亚中