

畚歌在历史上的功能

谢爱国

(宁德市畚族文化研究所,福建宁德 352100)

摘 要:畚歌是记述历史的工具,是畚族自身教育的手段,是增强畚族内聚力的工具,是畚民社交工具和文化资本,也是他们情感表达的主要载体。畚歌在畚族历史上扮演着重要的角色,也发挥了重要的作用,对畚族文化的建构和繁荣具有不可取代的重要意义。保护和继承畚歌文化传统对于重建和复制畚族传统文化之价值不可轻视。

关键词:畚歌;历史功能;承传

畚族是一个历史悠久的民族,有着灿烂的民族文化和多姿多彩的民俗传统。畚歌就是畚族民俗文化中最为璀璨的一朵奇葩。在漫长的历史迁徙和流变中,畚歌一路陪伴畚民辗转迁徙,渔猎田耕之际,畚民以歌代教,用自身敏锐的视角和感悟,把对生活、生产、社会、自然的所思所想的细腻情感融入到每一首动人的畚歌之中,把畚歌洒遍田间地埂、山峦溪流、竹寮山寨,于是“凡有畚客之处,必有畚歌”。爱歌、能歌、善歌成为畚家人在他者眼中最靓丽的形象。可以说,畚歌承载着畚民内心世界对于身处其间的外部环境的独特精神体验和心灵感悟,他们把对人生和世界的认知和体悟,用精炼的语句,灵动的旋律,精妙的展示在畚歌里,成了畚家文化大河中一粒粒熠熠生辉的明珠。

但是随着现代化的进程和畚民汉化速度的加快,畚歌的延续和展演受到了巨大的冲击。“今天畚歌传统却在日渐式微,传承主体出现断层问题,会唱畚歌的畚民逐渐变少且老龄化。”

面对这个令人遗憾的社会现实,一些有责任心的畚族文化研究者不禁发出“那么是不是古老甚至于看去似乎还显得有点简单或单调的民歌已经失去了它存在的意义了呢?它是否真的已濒临‘寿终正寝’连保护的意义也已丧失殆尽了昵?”的疑问。^[1]从这个问题出发,民族学者试图借助新的研究成果,在畚族走向现代化的历程中,尽可能的复原和保护畚族传统文化,对畚歌的保护提出了种种的设想和建议。毫无疑问,这些努力是必要的,也是很有价值的,但是论者主要是从畚歌在现代化进程中所受的冲击这个视角谈畚歌消逝,而没有进一步深层次的探究畚歌在漫长的历史延续中所发挥的功用,而这些历史的功能在现时又发生了怎样的转化或者被替代,因此,论述也就不能从根本上揭示畚歌消逝的缘由,自然也就不会也不可能更好的对其在新时代的功能和价值,以及畚歌在新时期如何保护和创新提出新的建设性的意见和建议。笔者在这里认为要保护和创新畚歌,就要先探

* 收稿日期:2011-06-18

究和梳理一下畬歌在畬族繁衍的历史流变中,究竟扮演了什么样的角色,具有什么样的历史功能。那么畬歌究竟具有什么历史功能呢?

一、畬歌是记述历史的工具

畬歌是畬民记述畬族集体历史记忆和追述历史源流的主要工具。假如把不同时代的诗歌汇聚起来,细读诗歌的内容,就会感觉是在认识畬族的历史。众所周知,畬族在历史上是一个不断迁徙的流动民族,生活场所的不断转变,使其民族的历史记忆极有可能在不断地迁徙中弱化,对先祖的追述和自身源流的追忆就成了畬民内心强烈的精神诉求和族群自觉。但畬族又是一个有语言无文字的民族,对先祖的追忆不能留在文本上供后人回顾,只能借助于口耳相传,而畬歌因为有着极美丽的旋律和韵味,朗朗上口便于记忆和流传,于是,畬歌便天然的成为了畬民记述历史的重要手段和方式。

畬族的史诗《高皇歌》,又称《盘王歌》,就是畬族重要的歌谣,也是畬民历史记忆的主要载体,在这首歌中畬民怀着深厚的民族情感,用崇敬的心缅怀自己的先祖盘瓠的丰功伟绩和创世的艰辛,但在史诗后半部却又在追忆自己家族或宗族的历史与源流,阐释宗族史上的迁徙历程以及先祖对于后世的谆谆教导,甚至有些是为了维系畬族特色和家族信念而做的一些劝慰和告诫。《高皇歌》从盘古造人讲到龙麒出世,唱高辛帝挂榜招贤,龙麒杀敌有功回朝招亲,再唱龙麒娶皇女、金钟变身,三姓由来以及住落潮州。一路唱来追缅先祖龙麒,也把畬族的历史在简短的唱词中推移了几千年,借助亦真亦幻的描述来追溯畬民心中遥远的记忆。诚如袁珂先生所言“神话传说,即使是经过整理之后神话传说——之足为‘史影’,看来是具有道理的”。^[2]

在这首史诗里,龙麒也许是虚幻的,不是那么真切或者可信,龙麒不再是一个具体的真实的历史个体,而是一个模糊地但是却在畬民记忆里享有崇高地位的民族符号或象征,有类于汉人的黄帝或周人的后稷,既具有人性也具有神性的特征。尽管史诗表述近于荒诞和神异,但是透过这些文本的描述,我们还是可以初步的

看出畬民在历史上跟汉人有过较为密切的接触,这里的神话是历史事件的描述而不是一个具体人物的史实。就是和皇族结亲或许所涉的也是汉畬之间的联姻,也许在历史上畬汉之间并不像后世长期不相婚姻而只在畬家采用内婚制。就如金钟变身所述,也不是神话的故事,而是畬民逐渐汉化的一种神话记述,“头是龙麒身是人,要你皇帝女结亲”。实际上所言畬民骨子里还是深爱自己的文化而没有完全的被改造,依然故我的保留着自己最真实的面目,这种神话的禁忌在这里轻描淡写但是却认真的传达了畬民在试图接近汉人时那种微妙的心理,既有建功立业心理冲动,也有不想被完全改造或者不愿接受汉人急切想改造畬民的一种心理抵制。在这里龙麒娶三公主是一个民族的胜利,也是民族的冲突而不是友好的记载,倒是在很大程度上像是昭君出塞或者文成公主入藏的感受。“女大莫去嫁阜老,阜老翻脸就无情”就是这种情形的最好注脚。

在史实后半部,记述的内容突然由神话转向现实,有些突兀。“广东路上是祖坟,进出蓝雷盘子孙,京城人多难得食,送落潮州凤凰村。”“山场来怒阜老争,因无纳税争不赢,朝里无亲话难说,子孙无业奈怨你。”诗歌用怨尤的言语记述了史上畬汉之间争夺田土和生存空间的斗争,也显示了畬民的弱势和无奈,只有选择离开物质丰裕的场地逃避到偏远的山林,过着“清闲不管诸闲事,自种林场山无税”的生活。“广东路上已多年,蓝雷三姓去做天,山高作田无米食,赶落别处去做田。”“福建田土实是高,田土有肥又有瘦”,“福建大利家连江,古田罗源田土肥”则又在记述畬族由广东由于生存的困难被迫迁徙福建的历史场景。

通过对《高皇歌》的文本细读,我们这里看到的毫无疑问是一部民族或家族的迁徙史,带有抒情的笔调和怨尤的情绪。古今中外各民族莫不用诗歌来记述远古的历史。史诗之所以称为“史诗”,即因它从本质上来说乃是用诗体抒写和记载的古代历史。如罗马的《荷马史诗》,印度史诗《摩诃婆罗多》和《罗摩衍那》,赫哲族的

史诗《依玛堪》,撒尼族史诗《阿诗玛》,藏族史诗《格萨尔》、蒙古史诗《江格尔》等都是例证。就是汉族,在先秦时代也用《诗经》作为记载历史的工具。论者证实“大雅”中的《文王》、《大明》、《绵》、《生民》、《公刘》、《皇矣》就是一组记述周民历史的组诗^[3],生动描写了周代先祖开疆拓土,建功立业的历史伟绩。跟畚族《高皇歌》一样,这些史诗中也有神话的记述和描写,如周民先祖后稷是其母“履帝武敏歆”而生,跟龙麒从皇后耳中所出有异曲同工之妙。这种神异诚如李泽厚先生所言“是要说明作为本氏族祖先的英雄人物具有不平凡的神异诞生和巨大的历史使命”^[4]。田兆元先生也指出“他们要借此凌压殷人,为自己的王权争得正统的神学解释,周人祭祀的这位远祖,其实并非远祖,其中的政治意图十分明显”。^[5]这时神话的意义不在于真实的记载历史的真实性,而在于表达一种精神或者世俗的诉求,不是史实,而是史情,是用隐晦语言来反映真实的历史,事件或情节有虚构,但是符合那个时代的实情,是一种文学的表达。

二、畚歌是畚族自身教育的手段

畚族在漫长的历史发展中,由于处于不断的迁徙和流变状态,文化相对于成熟的汉族来说,比较滞后,有语言无文字,即有语言,也混杂糅了客家和苗瑶语系的一些语词,于是有论者甚至怀疑畚语并不存在。^[6]没有文字并不是说畚民不存在自己的文化,更不能说没有自己的教育形制。历史上的畚族没有正规的学堂教育,但并不是说畚族就没有自己的教育形式,其民族文化的延续和创新是借助畚歌的习得来实现。以歌代教是畚族实现本民族文化教化的一种重要手段。畚族歌言的内容涉及历史、文化、生产生活、社会交际、宗教礼仪、喜庆婚恋等,可以说整个的涵盖了畚族生活的每一个场景和环节。学畚歌、唱畚歌就成了畚民接受民族文化,学习生产生活的各种技能,习得各种社会礼仪和交际的主要途径和有效方式。

其实,诗教是我国推行教育的古老手段,孔子教育的六经《诗》、《书》、《礼》、《乐》、《易》、《春秋》中《诗》列在首位,《诗经》本就是歌言,

是商周时期列国歌谣。上古的统治者非常重视民歌所反映的社会现象和社会问题,把采风作为了解社会和民众情绪的一种非常重要的措施。《国语》记载“天子听政,使公卿至于烈士献诗,瞽献曲……是以行事不悖。”(《国语·周语上》)这里所说的诗、曲就是民间的歌谣和歌词。孔子继承了这种教化方式,并且对诗教非常重视,留下很多关于诗教的名言。“诗,可以兴,可以观,可以群,可以怨。迩之事父,远之事君,多识鸟兽草木之名。”(《论语·阳货》)“不学诗,无以言。”(《论语·季氏》)在孔子的思想里,读《诗经》学歌言从大处可以懂得政治礼仪和治国方略,也就是“迩之事父,远之事君”,从小处可以学习生产生活的技能,也就是“多识鸟兽草木之名”。畚族也许是保存了更多的远古的时代印记,或许是保留了更完整的古代诗教的传统,因此长时间内一直保持着以歌为教的传统教育模式。

在畚歌中对后代进行历史的教育,是主要的内容,前文已述。除此之外,开展社会生产生活技能的教育,是保证生命延续和种族繁衍的必要基础。畚歌里有大量的歌言反映和记载了畚民在长期生产和生活中对各种技艺的认知,是畚民在艰难困苦的生存环境中历代积累下来的知识的总结,是智慧的结晶。如畚歌《一年三条歌》讲述一年十二个月畚民的劳作情况,《节气歌》强调不同时节农耕要掌握的技能 and 农作物耕种的时令,是一则通俗易懂有内容丰富的畚族版《农政全书》。此外还有《好柴出在石壁山》,《坝头无水要去修》,《作田要做大丘田》,《插秧歌》,《种薯歌》,《种芋歌》,《载芒歌》等等,是畚民对各种农务劳作的形象生动的描述和记载。用歌言的方式在劳作或休憩之余,相互传唱,使年轻人在潜移默化中对农耕技巧加以学习和掌握。而家教歌则是对畚民社交礼仪和传统道德的教化。如畚歌《二十四孝》就是用畚家的语言来开展孝道的教化,此中可见汉化的痕迹,其内容一致,但是表现形式和汉族截然不同。《十劝堂前歌》称“七劝堂前是十四(妯娌),家堂和顺莫相欺,有话也着思量讲,好话来讲笑

眯眯。”^[7]可见是促进家族和睦的伦理教化格言。《教子十二时》则是对畚民幼子学习内容的具体概括,也是立身处世的法则和仪礼;《添字恒言》用汉字拆解的方式受习文字书写。不仅于此,还有做人做事的礼仪和涵养教育,《字歌警世》便犹如汉族的《增广贤文》,畚歌《劝郎行善》、《莫帮歹人做军师》、《不能做事害兄弟》、《做人做事莫太过》等都与此相类,在抑扬的曲调里用浅显的语句阐释为人处事的深刻道理,寓教于乐,可以说是畚家独有的又行之有效的教育形式。因此说,尽管畚民在建国前鲜有大规模的学堂教育,但是畚家自身的以歌为教在开展畚族文化教育上扮演了重要的角色,具有重要的地位。

三、畚歌是增强畚族内聚力的工具

波兰汉学家吉慈托夫·高里考斯基所说“人是一种社会存在。每个人都会自我认同于某一特定的社会群体,这个群体可能是个很小的、也可能是个很大的单元,它可能是人们每天都要与之接触的、一种现实的存在,也可能是一种在时间和空间上与人们相距甚远的、潜在的、但本质上又是真实的群体。而且,人们往往同时自我认同于若干群体——小家庭、氏族内的同辈人及氏族本身,同时也认同于村落社群中的某一代人,认同于某省或某国人,认同于某一宗教共同体或某种文明。这些认同都是以感情、态度、意愿、‘归属’与被接纳的需求为基础的。”^[8]人生活在特定的场域和群体之中,从一生下来就要面对自我产生所在的社会文化。包含生产方式、生活样态、语言、习俗、宗教、价值观念和审美视角等等,一致的文化样态把孤立的松散的个体,像磁石一样的吸纳在一起,产生紧密的聚合力量,把具有一致性的情感认知和文化心理的成员整合在一起,成为一个区别于他者的族群。应该说,人的心灵是孤独的,都在寻求一个归属,一个精神的共有的家园,寻根溯祖是人类的共性。

在漫长的历史迁徙中,畚族一直把祖图,龙杖和史诗《高皇歌》作为镇族之宝。畚族在不断的流徙中唱着《高皇歌》,守着祖图龙杖,寻求着

自我的心灵归属和价值认同。可以说畚歌对增强畚民凝聚力、促进其聚合发挥着重要的作用。音乐学者指出“在当今复杂、多元的社会关系中,文化单元、民族乃至社会阶层和阶级、年龄与性别群体,都靠特定的曲目和表演风格来进行认同……因为音乐能够生动体现社会结构与价值观,甚至能描绘出一个基于共同的语言、血缘、政治-经济利益和文化精神的‘想象社群’,构筑局部与整体、男性与女性、传统与现代、自我与集体等关系。某种音乐还能进一步满足政治需要,导致文化、政治上的认同”。^[9]一个民族的音乐承载着一个民族的历史与文化,反映了这个民族的观念和社会关系,一个他者没有生活在这个具体的场域和群落,不能融入这个个性的区别于外人的文化之中,就不可能真正的接纳和理解这个民族的音乐,应该说,特定的音乐只对特定文化中的人有意义。“人是一种悬挂在由他自己组成的意义之网中的动物,而我所谓的文化就是这些意义之网”。^[10]“文化是指由历史传递的,体现在象征符号中的意义模式,它是由各种象征性形式表达的概念系统,人们借助这些系统来交流、维持并发展有关生活的知识以及对待生活的态度。”畚族著名的歌手雷志华曾说“民歌是文化的象征,是民族的符号,畚歌如果消亡了,就意味着这个民族精神的消亡。”^[11]畚歌可谓是漫长岁月里凝聚畚民精神的粘合剂,是畚族的文化中最具有“象征符号”的“形式表达”,是畚民情感交流和社会交际的重要手段。它用自己独有的文化内涵构建了一个富有神采的“意义之网”。

由于畚族是个弱势群体,受尽压迫,经历艰辛的迁徙,因而畚族亲身感受到要战胜和克服天灾人祸,必须加强民族内部的团结互助。从每首《高皇歌》中多条多句所提及的“盘蓝雷钟一家亲,都是广东一路人”,“盘蓝雷钟一路郎,亲热和气何(好)思量”,“龙王开口话来真,蓝雷三姓好结亲。”“蓝雷三姓共祖宗,广东山上祖公坟。”“蓝雷三姓好结亲,都是南京一路人,今日三姓各地住,好(有)事照顾莫退身”,“有话莫去通别人,团结互助要和气”等,都体现了这一团

结互助精神。《甲子歌》唱道“盘蓝雷姓本一身,姓钟招亲算半子,李吴也是自家人。”《盘王歌》中也唱到“蓝雷三姓在广东,搬出外乡共祖宗,山客四姓四散住,四处言语都相同。”“住在福建好迁基,蓝雷钟姓多和气,你女养大我来定,我女大来配分你。”在这样的话语和相同的曲调之中,畲民在相互的唱和中,内心激荡着强烈的民族情感和自我归属的心灵愿求,遥远的神话记忆和现实的利益联系,把彼此相互分散的“山客”紧密的联系在一起,无论走到那里,无论走多远,只要听到畲歌,听到那熟悉的旋律和亲切的歌言,每位畲民就找回了自己的根,找到了自己的文化,找到了自己民族的灵魂和价值的依归。“族群的形成依赖于共同的文化特性,那是在特定的历史、社会、政治背景里发展起来的……族群性概念的意义在于,承认历史、语言和文化在构筑主观性和认同方面的地位。”^[12]《荀子·乐论》也指出“大乐者,乐也,人情之所不能免也,故人不能无乐。”“夫声乐入人也深,化人也速。”“乐合同,礼别异,礼乐之统,管乎人心矣。”在荀子看来音乐能对人的情感产生巨大的感染力,能够有效地建构个人的心理文化,能潜移默化化的“化人”,借助非概念性的乐音,在一个情感相互激荡的场域内,使人的情感相通相融,把相通的共有的情感和价值内化为相同的意志和理性,达到“合同”的目的。畲家人在闲暇之余,聚在一起盘歌,不仅仅是一种娱乐和逗趣的行为,更是一种文化的教育和心灵的建构,在音乐的旋律中,使人不知不觉的认同于自己所属的文化和环境,对这种乡音和曲调产生亲切感和归属感,把唱畲歌听畲歌作为自我身份认同的一种方式,从而使族群产生巨大的凝聚力。用恩格斯在《德国民间故事书》的一句话来概括,就是“民间故事书还有这样的使命:同圣经一样培养他的道德感。使他认清自己的力量,自己的权利,自己的自由,激起他的勇气,唤起他对祖国的爱。”^[13]畲民就是用自己独有的语言方式,讲述自己的故事,激发畲民对自己祖先的爱,对自己民族的爱。

四、畲歌是一种社交工具和文化资本

唱畲歌在以往畲族生活中是一件非常普遍的事情,无事不歌,无时不歌。凡有畲民处,皆得闻畲歌。畲族唱畲歌自然也源自于巫风和劳作,是在传统的宗族祭祀和劳动中,抒发自我情感和内心对社会和生活的体悟。在没有完善的教育形制的情况下,能唱多少畲歌,会多少曲调,不仅仅是一个人掌握知识多寡的象征,很大程度上也是一个人社会适应能力强弱和社会阅历丰富与否的一种体现。

在畲族的很多社会性交际场域,畲歌扮演着重要的角色,发挥着特殊的作用,一个人在社会交往中,也时刻面临能否唱好畲歌的考验。畲族有个独特的民俗,叫拦路盘歌。一个畲民走入另一个陌生的环境,面对陌生的群体,相互之间接触的最初形式就是从畲歌开始的。在以往交通不便利,畲民社会交际比较狭窄的时代,人们对于外来的人群天生具有一种新奇和敏感,能否唱歌言就是族群认同的一种考验方式。当然,这种方式也是彼此之间沟通感情,相互交流和展示才艺的机会。因此,出门者必须具有一定的畲歌素养,至少有一个能歌善舞者陪伴,才能有效地应付这种潜在的拷问。如福安畲民会对陌生人唱起《试探歌》,试探来者是否是自己人。^[14]经过一番盘歌对唱,相互之间确认都是畲民或者彼此情感交融认可,来访者就会受到热情的招待,“主人马上就会把客人带回村,尽管没有亲戚关系,均予安排吃住。”^[15]当然,这样的拦路截唱更多的发生在男女青年之间,这种对唱嬉戏成了一种隐性的求偶手段。一般来说,男青年会主动的挑起歌头,发出邀请或挑战,来引诱、撩拨自己中意的女子。比如,畲歌《路中等着单对单》就唱道“路中等着单个娘,双手捉娘讲歌言,讲的有缘郎欢喜,讲的无缘郎心酸”。“隔山唱歌听卖来不,隔村人仔难交情,你娘(对姑娘的尊称)那若有真心意,歌言也会做媒人。”畲族青年男女就是以这种特殊的方式来接近对方,了解彼此,在相互唱和对答中进行心灵的碰撞,以歌言为媒,产生爱情的火花。

不仅是在求偶和出门交际中畲歌是对族群体认的工具,在一些主要的场合和仪式上,会唱

畚歌的人也具有体面而受到乡民的尊重和肯定。畚民在劳作之余相互鬻歌, 竞比“肚才”, 而一般能歌会唱的歌手都会获得来自本区域或者族群内部人员的尊重和爱戴, 因此畚民有“肚中歌饱人相敬”的说法。在以畚歌传情达意的场域, 好的歌手往往会获得更多的礼遇和招待, 获取更多的社会资源。“无歌莫上畚山岭, 无本莫走娘峒行”, “歌言唱好人相敬, 出门食宿也放心”, “我是浙江你福州, 人生唔熟讲来由, 人情客饭是小事, 歌句唱条正收留。”就是对这种文化想象的最好的解释。蓝雪菲老师指出“歌唱的崇高地位固然通过鬻歌中杂歌的善唱与否给予确定, 而这种确定, 并非一日之功, 也非一‘面’之词, 而是一种由历史所形成的民族文化心理定势之使然。”^[16]畚民善歌、爱歌, 因此对善歌之人也顺理成章的给予了更多的尊重和爱。在一些特殊的场合, “精通歌唱技能的畚族人, 自然成为社会的理想角色, 展现的是社会公认的完美行为模式”, 因此在社会交际中往往扮演着“标准人”^[17]的角色。亲家伯就是这样的角色。亲家伯必须是一个好的歌手, 而且精通畚家的礼仪和规则, 能否用歌言应对各种突如其来的考验是亲家伯角色面临的挑战。亲家伯在婚礼仪式上的绝好表现往往能够给自己赢得社会的声望和物质的利益, 而一旦表演失仪或者不能及时的智慧的对答, 就会遭到羞辱或者嘲弄, 甚至被赶回家, 因此在畚族历史上还有关于亲家伯角色的传说甚至演化成为一种特定的仪礼形式。^[18]一般来说, 成功的亲家伯会得到来自男方家庭给予的物质的报酬, 诸如酒肉礼钱之类, 这时歌手所具有的表演才能以及歌言所代表的文化符号就经由这种集体的展示在特定的场域内转化为一种文化资本, 并且参与文化场的竞争, 分享文化资本带来的经济资本。就如布尔迪厄所说“语言资本是控制语言价格形塑机制的权力, 这一权力使得价格塑形的法则以符合人有利条件的方式运作, 进而以能够获取特定剩余价值的方式运作。”也是由于这种物质利益、文化资本和话语权力的竞争, 使得社会文化人(这里是歌手)不断地学习提高, 推进文化的再生

产, 借以巩固和争夺社会资源和话语权力。

五. 畚歌是畚民情感表达的主要载体

我国是一个民歌传统悠久的国家, 古代的诗集《诗经》中“风”就是各地的民歌。古人就是用民歌来展示民风民俗, 表达民情, 讽劝上层, 来推行教化。“诗言志”是我国诗歌美学的第一原理。《尚书》曰: “诗言志, 歌咏言, 声依咏, 律和声。”最早提出诗歌是用来表达诗人的志向和情趣。《毛诗序》指出: “诗者, 志之所在也, 在心为志, 发言为诗。”闻一多先生指出“志有三个意义: 一、记忆, 二记录, 三怀抱。”^[19]除了用于在无文字时代作为记忆的工具外, 诗歌还是表情达意的主要手段。《礼记·乐记》中指出: “乐者, 音之所由生也, 其本在人心之感于物也。”“故歌之为言也, 长言之也。说之故言之, 言之不足, 故长言之, 长言之不足, 故嗟叹之, 嗟叹之不足, 故不知手之舞之, 足之蹈之也。”《毛诗序》继承这种观点和作诗传统, 指出: “情动于中而形于言, 言之不足故嗟叹之, 嗟叹之不足故咏歌之, 咏歌之不足, 不知手之舞之, 足之蹈之也。”诗人通过诗歌来抒情达意, “伤人伦之废, 哀刑政之苛, 吟咏情性, 以风其上”。在古代, 《鲁诗》就明确指出诗歌是“人情志”的流露。《鲁诗》《驺虞》篇称: “及周道衰微, 礼义废弛, 强凌弱, 众暴寡, 万民愁苦, 男怨于外, 女伤于内, 内外无主, 内迫情性, 外逼礼仪, 叹伤所说, 而不逢时, 于是援琴而歌。”^[20]这就是说内外交困和自我情性的抒发, 相互交感成为民歌产生的根源, 也是民歌要表达的主题。《文心雕龙·明诗》说“诗者, 持也, 持人情性。”唐人孔颖达在《毛诗正义》中阐释说: “诗者, 人志意之所适也。虽有所适, 犹未发口, 蕴藏在心, 谓之志, 发见于言, 乃名为诗。”就是说把人的情感用歌言表达出来, 这时候就是诗歌了。著名诗人白居易在《策林六十九·采诗》中说: “大凡人之处于事, 必动于情, 然后兴于嗟叹, 发于吟咏, 而形于歌诗矣。”当代著名美学家陈望衡直接指出: “诗言志的正确解释理应是: 诗用来表达人的思想和情感的。”^[21]

由上文可知歌曲作为一种重要的艺术表达方式, 是抒发歌者情感的载体, 涵盖了歌者对所

处其间的自然环境和社会环境的认知和理解,也蕴含了歌者自身丰富的情感和思考。畚民喜歌爱歌善歌,一事一物,一情一景,畚民都能够用自己的语言和方式,借用歌言的形式来表达他们细腻的观察和感悟。畚民在漫长的历史衍化中,文化迁徙流变,但是畚歌却一如既往的伴随着畚民走过一段段或艰辛或愉快的历程。畚族长期身处深山,远离以汉族为主体的社会,一定程度上过着相对封闭和离群的生活。日常的劳作非常艰苦,崖居谷汲,耕田渔猎,日出而作,日落而息,与清风明月为伴,与山花流泉为友,秀美的风光和艰难的生活使得畚民内心对于人生和社会有了不同于他者的独特的感受。他们借助歌言歌讴美丽的自然风光,也用歌言来描述自我的希冀、哀愁、喜悦、激动和爱恋。在劳作之余,在竹寮老厝之畔,畚民或一人自娱自乐,或者三五相聚,相互唱和对答,沟通交流,一者比肚才,二者也抒发情志,增进情感。因此论者指出“畚歌不但具有独特的艺术手法,而且是风俗习惯、喜怒哀乐思想感情的真实记录,是一部

丰富的民族民间文化的宝贵遗产。”^[22]艰辛的劳作和贫乏的文艺活动,使“他们(畚民)不得不进行大量的口头创作,运用唱山歌的形式,来表达和抒发自己的情感,以达到消除疲劳、排忧解难和自娱自乐的目的。”^[23]畚民不受时间、空间、场地的限制,也不受文化程度、年龄、性别的约束,触景生情,睹物作歌,有感而发,即兴创作,出口成歌。或高亢飘逸、或深沉沧桑,或婉转绵长,或缠绵哀婉,来展示自己丰富的内心世界和感情生活以及对现实的感悟,“看到什么唱什么,唱给大山听、唱给村民听、唱给自己听。歌曲纯粹是心的交流,真实情感的抒发。”^[24]

总之,畚歌在畚族历史上扮演着重要的角色,也发挥了重要的作用,对畚族文化的建构和繁荣具有不可取代的重要意义。保护和继承畚歌文化传统对于重建和复制畚族传统文化之价值不可轻视,需要大量的学者,专家和畚族有识之士的参与和支持,但是,新时期畚族的畚歌功用也自然会发生一些异化和修正,限于篇幅这里不再论述,容后文再叙。

参考文献:

- [1]丁 纓:《畚族民歌生存现状发轫》,《中国音乐(季刊)》,2005 年第 1 期。
- [2]袁 珂:《中国神话史》,重庆出版社,2007 年版,第 4 页。
- [3]潘雁飞:《史诗观念的演绎与史诗的雅化问题——以〈诗经〉周族史诗为例》,《湖南科技学院学报》,2009 年第 11 期。
- [4]李泽厚:《美的历程》,文物出版社,1981 年版。
- [5]田兆元:《神话与中国社会》,上海人民出版社,1998 年版。
- [6]参见蓝周根:《畚族有自己的语言》,《畚族研究论文集》,民族出版社,1987 年版,第 334 页。
- [7]参见《闽东畚族文化全书·歌言卷》,民族出版社,2009 年版,第 246 页。
- [8]吉慈托夫·高里考斯基:《民族与神话》,《世界民族》,2001 年第 4 期。
- [9]汤亚汀:《音乐人类学:历史的思潮与方法论》,上海音乐学院出版社,2008 年版,第 96 页。
- [10]梁治平:《法律的文化解释》,三联书店,1995 年版,第 7 页。
- [11]雷志华:《歌声中蕴藏着的畚族文化》,《福建日报》2006 年 7 月 5 日第 10 版。
- [12]汤亚汀:《城市音乐景观》,上海音乐学院出版社,2005 年版,第 89 页。
- [13]恩格斯:《德国的民间故事书》,《马克思恩格斯论艺术》第四卷,人民文学出版社,1966 年版,第 401 页。
- [14]何绵山:《福建畚族民歌概述》,《畚族文化研究(下)》,民族出版社 2007 年版,第 525 页。
- [15]蓝雪菲:《畚族音乐文化》,福建人民出版社 2002 年版,第 69 页。
- [16]蓝雪菲:《畚族音乐文化》,福建人民出版社 2002 年版,第 209 页。
- [17]潘峰:《畚族婚俗的亲家伯角色扮演》,《畚族文化研究(下)》,民族出版社 2007 年版,第 599 页。
- [18]蓝雪菲:《畚族音乐文化》,福建人民出版社,2002 年版,第 125 页。
- [19]闻一多:《歌与诗》,《闻一多古典文学论著选集》,武汉大学出版社,1993 年版,第 4 页。
- [20]王先谦:《诗三家意集疏》,中华书局,1987 年版,第 118~119 页。

[21]陈望衡:《中国古典美学史》上卷,武汉大学出版社,2007年版,第292页。

[22]雷耀铨:《畬族民歌浅析》,施联朱、雷文先主编《畬族历史与文化》,中央民族大学出版社,1995年版,第184页。

[23]傅瑜:《试谈金族山歌在民族群众文化工作中的地位与作用》,施联朱、雷文先主编《畬族历史与文化》第204页。

[24]靳瑛:《山歌的生存现状与传承——以潮州凤凰山畬族为个案》,《首都师范大学学报(社会科学版)》,2010年第4期。

[责任编辑 林 石]

(上接第25页)

[122]王健文:《奉天承运:古代中国的“国家”概念及其正当性基础》,台湾:东大图书公司,1995年,274-275页。

[123]陈启云:《治史体悟——陈启云文集(一)》,桂林:广西师范大学出版社,2007年,104-106页。

[124]又如日本学者渡边义浩指出,统一三国的西晋调整史官制度,由著作局或者著作省著作郎、佐著作郎编辑国史,目的是集中“史”的文化价值于国家。参阅氏著论文《“史”的自立》,收入日本东方学会等编:《第一届中日学者中国古代史论论文集》,北京:中国社会科学出版社,2010年。

[125]曾说武帝“心屡移于众口,事不定于己图”。日本学者清水凯夫曾指出,使用《晋书》时,必须把“它是按李世民意图改修的”这点考虑进去,见氏著论文:《论唐修〈晋书〉的性质》,《北京大学学报(哲学社会科学版)》,1995年第5期。

[责任编辑 林 石]