

楚国歌谣与水性思维

杨家海

(长江大学 文学院,湖北 荆州 434023)

摘要:举目皆水的地理环境,赋予楚人自由灵动的水性思维,也造就了楚国歌谣富丽妖艳的面貌。正如水之仪态万千,楚国歌谣也没有固定的语言形式和节奏声调,尤其是虚词入歌,不仅丰富了楚国歌谣的表现形式,也扩大了情感的表现空间,有利于抒发抑扬顿挫的情感,呈现楚人生活的不同方面,并使其形成了或柔媚或刚劲的多元化风格。分析水性思维与楚国歌谣的形成原因、表现特征和风格特点之间的关系,可以进一步发掘楚文化的魅力。

关键词:歌谣;水;柔媚;刚劲

分类号:J609.2 **文献标识码:**A **文章编号:**1673-1395(2017)06-0031-04

楚国歌谣不仅承载了南方民族早期的历史记忆,也展示了楚文化的原始思维密码。探析楚国歌谣与水性思维之间的关系,有助于更好地了解楚国歌谣的形成原因、表现特征和风格特点,发掘楚文化的魅力。

一、楚国歌谣的源起与水意象的运用

文化自诞生起就与地理缠绕在一起。文化的形成必须依赖自然的供养,自然的魅力也离不开文化的涵养。在八百年的历史里,楚国的建立、发展和强盛都与水密切关联。楚人在丹水和淅水的交会处立国,在江、汉、睢、漳四条大川之间崛起,而鼎盛时期的楚国境内,囊括了河、淮、信、湘、资、沅、澧、钱、闽、珠、桂、赣等12大川。《史记》云:“楚介江淮。”^[1](P145)]《淮南子·兵略训》曰:“昔者楚人地,南卷沅、湘,北绕颖、泗,西包巴、蜀,东裹郢、淮。颖、汝以为洫,江汉以为池。”^[2](P863)]楚境之内,以长江为其干,汉、湘、资、沅、澧为其肢,星罗棋布的湖泊点缀其间,浩淼的水系涵养了楚人的心理和文化。

楚文化给人的一个显著印象就是信巫重祀。淫祀之风在楚国长盛不衰,正如《汉书·地理志》所说,楚人“信巫鬼,重淫祀”^[3](P1327)]。楚人祭神灵,祭祖先,也祭山川。卡西尔说:“神话的真正质素不是思

维的基质而是情感的基质。……它们的条理性更多地依赖于情感的统一性而不是逻辑的法则。”^[4](P127)]与水为邻的楚人有着非常固执的水情结,以至于将国家兴衰和人生祸福都寄寓其中。《左传·哀公六年》曰:“初,昭王有疾,卜曰:‘河为祟。’王弗祭。大夫请祭诸郊。王曰:‘三代命祀,祭不越望。江、汉、睢、漳,楚之望也。祸福之至,不是过也。不谷虽不德,河非所获罪也。’遂弗祭。”^[5](P4695)]在楚人的观念里,只有楚境里的大川才能决定楚国的命运,于是楚昭王不祭黄河;相反,“对于山,楚人则没有这么虔诚的感情了。睢山和荆山虽在楚国发祥之地,且与楚国的始都密迩相望,却不见楚人举祭。楚人甚至认为,崇山峻岭束缚了他们的手脚,遮挡了他们的视野”^[6]。可见,楚人在观天察地时,就本然地选择了水意象作为运思的基点。

老子之道的横空出世,尽扫天神人鬼的权威,捣毁一切祷祀之说、占验之说和天命之说。但是,各种神话、巫术等活动中产生的各种情感活动,经过千万次的重复,不断加强,已在人心理上形成了习惯性联想,持续发挥着或实用或审美的作用。比如只有八字的《弹歌》“断竹,续竹。飞土,逐宍”,最初应为早期先民在出猎前后举行的祭祀活动中所唱的歌,与舞相伴。进入文明时代后,这样的祭祀仪式虽然依

收稿日期:2017-06-12

基金项目:长江大学楚文化研究院开放式基金项目(CWH201510)

作者简介:杨家海(1978-),男,湖北潜江人,讲师,博士,主要从事文艺理论研究。

然存在,歌词还在延续,但已没有了最初的直接功利性目的,只成为一种象征仪式,表达人们对丰收的祈愿或喜悦。再比如《老子》虽以道杀神,褪去了水的神秘色彩,但其仍以水喻道,多次运用水、甘露、江海、川谷等与水相关的意象,如“上善若水。水善利万物而不争,处众人之所恶,故几于道”^{[7](P89)}，“江海之所以为百谷王者，以其善下之，故为百谷王”^{[7](P316)}。这就借助水意象在楚人心理中形成的情感模式，将玄之又玄的道形象地呈现出来，形成了后来以水喻德的传统，也使我们感悟到了丰赡的水之形态与内涵。还有楚境内的潇湘二水，孕育了舜帝与二妃的神话传说，在屈子的悲情灌注下，逐步完成了中国文学史中潇湘意象群的建构，并形成了爱情、贬谪和隐逸三大主题。^[8]

歌谣是随着人类意识发展而诞生的，反映了人类早期的生活状况和意识水平。楚人生活于南方水泽之地，在创作歌谣时，便自发地选择了与其生活息息相关的水及相关意象：有关于水之形态的，如《汉广》之江水，《江有汜》之江汜、江渚、江沱，《河上歌》之瀨水，《孺子歌》中的沧浪之水等；有关于水中之器的，如《越人歌》之舟；有关于水中之物的，如《渔父歌》之芦漪，《楚昭王时童谣》之萍实等；有关于水之地理的，如《王子思归歌》之洞庭、涔阳等。这些歌谣中的水意象，既是楚国地理和楚人生活的真实反映，更是楚文化水性思维的表现。此外，虽然楚国歌谣的文献资料不是很丰富，但从李幼平先生对湖北省的歌谣统计中可以看出，楚国歌谣的精髓一直浸润着这片热土：“全省民歌包括八种体裁，66个歌种，它既记录着近现代荆楚人民的哀怨喜乐，更反映出这一地区远古先民的风俗传统；既有全国其他省区存在的号子、山歌、小调等体裁，更具江汉平原千里粮仓之地方特色的郢中田歌和体现古代楚声气质的风俗歌曲。”^{[9](P12-13)}宋玉《对楚王问》曰：“客有歌于郢中者，其始曰《下里巴人》，国中属而和者数千人；其为《阳阿薤露》，国中属而和者数百人；其为《阳春白雪》，国中属而和者数十人；引商刻羽，杂以流徵，国中属而和者不过数人。”^{[10](P1375)}从中可以看出，音乐对楚人的生活有着深远的影响。其不只是上层社会的时尚，也流行于田夫野老之中。《淮南子·说山训》曰：“老母行歌而动申喜，精之至也。”^{[2](P913)}我们虽然不知道此歌的具体内容，但可以推测，其肯定与楚地有关，记述南方风物，必然包括与水意象相关的内容。

生活在举目皆水的环境里，楚人的运思方式自

然处处浸染了水的特性，不论是在祭祀活动中表达各种祈愿，还是哲学活动中描述玄之又玄的道，其始终与水缠绕。楚国歌谣就是在水性思维的背景下诞生的。这也决定了它的表现形式和风格特征。

二、楚国歌谣曲调的水性特征

对于水之特性，老子的阐述至为精当。《老子》曰：“天下莫柔弱于水，而攻坚强者莫之能胜，以其无以易之”^{[7](P350)}，“天下之至柔，驰骋天下之至坚”^{[7](P237)}。“至柔”与“至坚”均出自于水，说明水之特性难以一概而论。《荀子·宥坐》曰：“夫水，大遍与诸生而无为也，似德。其流也埤下，裾拘必循其理，似义。其洸洸乎不涸尽，似道。若有决行之，其应佚若声响，其赴百仞之谷不惧，似勇。主量必平，似法。盈不求概，似正。淖约微达，似察。以出以入，以就鲜絮，似善化。其万折也必东，似志。是故君子见大水必观焉。”^{[11](P525-526)}“君子见大水必观”源于水之仪态万千，而水之仪态万千在于其没有固定特性。水之灵动赋予了楚人自由浪漫的思维特性，也为楚国的歌谣创作提供了极大的便利。这主要体现在歌词形式、节奏、声调的自由运用上。从歌词形式看，“兮”“些”“只”“乎”等语气词的大量渗入，造就了楚歌谣延宕起伏的节奏形式。以“兮”字为例，它在先秦诗文中就已得到广泛运用，如《诗经·郑风·缁衣》有“缁衣之宜兮，敝予又改为兮。适子之馆兮，还予授子之粲兮”^{[5](P710-711)}。《老子》则曰：“道之为物，惟恍惟惚。惚兮恍兮，其中有象；恍兮惚兮，其中有物。窈兮冥兮，其中有精。”^{[7](P148)}其在楚歌谣和楚辞中的使用则尤为普遍频繁，以至于“兮”字成为后来楚辞的一个重要标识。对“兮”字的读音、作用，人们虽有很多的争议，但大体认为其是语气助词，是歌之余声曳声，如《文心雕龙·章句》云：“又诗人以‘兮’字入于句限，楚辞用之，字出句外。寻‘兮’字成句，乃语助余声。”^{[12](P572)}

有学者曾总结过楚辞中语气词的运用方式，认为其大体有三：“一种是语气词置于每个单句的中间，用以联结单句的前后两部分”，“第二种类型是语气词放在偶句结构首句的末尾，联结前后两个单句”，“第三种类型是语气词用于偶句结构第二句的末尾，所用语气词有‘兮’‘些’‘只’”^[13]。楚歌谣不仅与楚辞有着共同的文化语境，且比楚辞更为久远，是楚辞的基础。这些语气词的运用方式，在楚歌谣中也早有体现。如“兮”字置于句子中间的有《越人歌》“山有木兮木有枝，心说君兮君不知”，《徐人歌》“延陵季

子兮不忘故,脱千金之剑兮带丘墓”,《渔父歌》“事寝急兮将奈何”等;语气词置于偶句结构首句的末尾的有《汉广》“汉之广矣,不可泳思。江之永矣,不可方思”,《越人歌》“今夕何夕兮,蹇舟中流。今日何日兮,得与王子同舟!”《渔父歌》“日已夕兮,予心忧悲!月已驰兮,何不渡为!”《孺子歌》“沧浪之水清兮,可以濯我纓。沧浪之水浊兮,可以濯我足”等;语气词置于末句的有《渔父歌》“芦中人,芦中人!岂非穷士乎!”《河上歌》“谁不爱其所近,悲其所思者乎”等,而且还有每句末尾均用语气词的,如《伍子胥失题歌遗句》“俟罪斯国志愿得兮,庶此太康皆为力兮”,《楚人为诸御己歌》“薪乎菜乎,无诸御己讫无子乎!菜乎薪乎,无诸御己讫无人乎”等。

楚国歌谣大量运用语气词,使其句式灵活,声调多变,形成了多样化的风貌。我们先从楚国歌谣中的语气词来分析其节奏形式:如果置于一句之中,则形成前后两个语音独立的节奏形式;如果置于前句末则与后一句形成两个语音独立的节奏形式,或置于后句末与前句形成两个独立的节奏形式;而置于每句末则形成多个独立的节奏形式。这些语气词的运用,扩大了句子的表现空间,使语句不再局限于某种固定的规范,自由灵活,错落有致;而且,这些语气词虽置于一句或前后句之中,造成读音和句式的阻隔,但意连势续,前后依然是一个整体。还以“兮”字为例,“由于这种以‘兮’字为中心的对偶式语音节奏具有很强的规整性,所以句中字数的增减并不影响诗歌的和谐,反而因节奏的规整与字数的变化之间的有机配合,造成了楚辞体错落而不乱、规整而不滞的独特风格”^[14]。与较为工整的北方诗歌相比,楚国歌谣的语言形式较为自由,三言、四言、五言、六言、七言、八言等形式轮番上演,而且大多是多种形式糅合在一起,产生了一唱三叹的审美效果。

再从内容来看,楚国歌谣所涉及的范围颇为广泛,有生产、战争、教化、政治、友谊、爱情、婚嫁等。比如表现生产的歌谣有《弹歌》,表现战争的歌谣有《国殇》,表现教化的歌谣有《南风歌》,表现政治的歌谣有《楚人诵子文歌》,表现友谊和忠诚的歌谣有《徐人歌》,表现爱情的歌谣有《候人歌》,表现婚嫁的歌谣有《桃夭》,等等。它们涉及到楚人生活的各个方面,可以说是楚人生活的活化石。《候人歌》不仅历史悠久,可以称为原始歌谣,而且其虚词入歌的语言形式,开创了楚歌形式的新篇,其个人情感的抒发,也已摆脱了宗教、巫术的桎梏,宣告了个人意识的萌发,不愧为“南音”之始,“虽然简单而质朴,却显示了

楚歌形式特征的滥觞和标志着中国诗歌创作跨入了新的阶段”^{[15](P219)}。

正如没有固定特性的水依随境地而仪态万千一样,楚国歌谣也没有固定的语言形式和节奏声调。它将语助词与实义词结合,形成长短交错的语言形式,有利于抒发抑扬顿挫的情感,囊括了楚人生活的全部内容。与北方诗歌相比,虚词入歌不仅丰富了楚国歌谣的语言形式,也扩大了情感的表现空间,有助于形成多样化的风格。

三、楚国歌谣的水性风格

看似若无实则丰富的水性思维,为楚文化和楚国歌谣提供了丰厚的给养。比如楚地的汪洋之水赋予了《庄子》的恣肆风格,既有《逍遥游》中鲲鹏击水展翅的雄浑,也有《大宗师》中“鱼相忘乎江湖”的冲淡。楚国歌谣也以丰富的节奏和多变的声调,展示了水性思维的灵动自由,而水性思维则赋予了楚国歌谣或柔媚或刚劲的风格。

楚国歌谣中的语气词丰富了音乐节奏。人们对其在演唱中的作用及其风格形成的影响,有着不同的认识。比如“兮”字,《说文解字》曰:“兮,语所稽也。”段玉裁注曰:“兮,稽,叠韵,稽部曰:‘留止也,语于此少驻也。’……越、亏,皆扬也;八象气分而扬也。”^{[16](P204)}“留止”“少驻”是提示“兮”字所随的字要延长韵读,形成叠韵效果,以与后面的“气分而扬”呼应。但是,这里以示强调的叠韵,到底是该重读还是轻读,快读还是慢读呢?因为不同的读法决定了不同的风格。有人认为这些语气词延宕了声调,舒缓了节奏,在“被称为‘南音之始’的《候人歌》就已见出端倪,‘候人兮猗’,在‘兮——猗’这种迂徐舒缓的感叹声调之中,似乎注定了水乡泽国文学柔性的节奏、旋律、音调与独特韵味”^[17]。也有人从时代特性和楚人秉性上来分析,认为这些语气词增多了节奏,加速了旋律。“以激楚为代表的先秦楚地歌舞和郑、卫之乐同属于新声系列,是当时兴起的流行歌舞,它们的共同特点是旋律急、节奏快,明显不同于传统的雅颂之乐。”^[18]还有从乐器的特性来分析楚国歌谣的特性,因为不同的乐器有不同的音质、音调和演奏方式,会形成不同的音乐节奏和旋律。如《声无哀乐论》云:“琵琶箏笛,间促而声高,变众而节数。以高声御数节,故更形躁而志越。犹铃铎警耳,钟鼓骇心。”^{[18](P215)}这是因为琵琶箏笛钟鼓等乐器的声调高导致音乐的节奏多和旋律快,引发出高亢的情绪。与北方的琴弦类乐器有所不同,楚国的乐器多为金

属类,声高音重,其乐曲的节奏也往往较快。“八音”之中,金声为首,而楚人尤其喜好金声之中的“钟”。“钟”既是楚国权力的象征,也是楚人音乐的表率,所以楚国贵族墓中随葬的钟乐,既是生前高贵身份的彰显,更是深厚文化素养的体现。如规模庞大的曾侯乙编钟,音域宽广,音阶齐备,可以演奏大型乐曲,气势磅礴。这些说法各有理由,各有依据,因此,不能简单地从节奏数量的多寡来判断歌谣的风格,节奏多不一定是豪放之曲,节奏少也不一定是婉约之调。段玉裁在“兮”字的注中说“气分而扬”,“扬”与“飏”通,即“飞扬”之意,就是说实义语句虽已终止而情感仍不可遏,将“兮”所尾随的字延长读音,与丰富的情感相适应,或高亢,或缠绵,或急速,或徐缓。所以,判断楚国歌谣节奏的快慢,不应仅仅依据节奏数量的多少,还要关注其所表达的情感。因为本无实义的虚词在歌谣中既发挥着调节韵律节奏的功能,也是为了完成实义语句的特定情感的表达。这需要结合歌谣辞的内容来看。大致来说,其主要有以下几种情况。表现日常生活的歌谣,其节奏往往较为舒缓,语气词的“留止”,是提示最后一韵应该轻声慢读。比如《南风歌》:“南风之熏兮,可以解吾民之愠兮。南风之时兮,可以阜吾民之财兮。”句式长短交错,各自押韵,既两两配偶又整体匀称,尤其是每句韵尾带兮字,使节奏丰富而缓慢,形成迂徐婉转的风格。还有表现思乡之情的《王子思归歌》:“洞庭兮木秋,涔阳兮草衰。去千乘之家国,作咸阳之布衣。”前两句以南国风光代指乡土,其肃杀的氛围渲染了凄凉之情,情思哀婉而节奏舒缓,声调低回如曲水潺湲。表现战争场景的歌谣,其节奏往往较为急促,语气词的“少驻”是提示最后一韵应该重声快读。如《国殇》:“操吴戈兮被犀甲,车错毂兮短兵接。旌蔽日兮敌若云,矢交坠兮士争先。凌余阵兮躐余行,左骖殪兮右刃伤。霾两轮兮絷四马,援玉桴兮击鸣鼓。”^{[19](P83-84)}此歌句式工整而节奏丰富,声调高亢如疾风飘起。也有内容曲折而声调数变的情况,如《渔父歌》。现在所传的《渔父歌》实由三曲组成,即“日月昭昭兮寢已驰,与子期乎芦之漪!”“日已夕兮,予心忧悲!月已驰兮,何不渡为!事寢急兮将奈何?”“芦中人,芦中人!岂非穷士乎!”其歌词的句式长短各不相同,节奏声调也不相同。结合其内容,我

们可以看到一个敬仰世代忠良并充满智慧的狭义之士,为了保护伍子胥,针对不同情形而歌唱不同。第一曲为八言、七言句式,情急而辞缓,有利于稳住伍子胥的心情;第二曲主要用了四言句式,结尾用七言长句,展现了渔父急切却压低声调的画面;第三曲主要用了三言句式,情缓而辞急,声调轻松,显示情形已经好转,最后用五言句直接点名伍子胥的身份。而且,这三曲用韵不同,既便于节奏的展开和声调的变化,也适宜表达整个事件中的丰富情感。由此可见,简单地归纳楚歌谣的风格为柔顺或刚劲,都有失偏颇。楚歌谣的声调、节奏是依据内容的需要而变化的,并没有统一的规范。这些歌谣既体现了楚文化的飘逸柔媚,也展示了楚人的坚韧威猛,多元融合,而这正是水性思维特征的体现。

综上所述,依水而居的楚人天然地禀赋了水性思维,使得楚国歌谣精采绝艳。其多样化的歌辞形式,往复回环的声调节奏,扩大了情感的表现空间,形成了或柔媚或刚劲的多元化风格。

参考文献:

- [1]司马迁.史记[M].长沙:岳麓书社,1988.
- [2]淮南子[M].北京:中华书局,2012.
- [3]班固.汉书[M].北京:中华书局,2000.
- [4](德)恩斯特·卡西尔.人论[M].甘阳,译.上海:上海译文出版社,2003.
- [5]十三经注疏[M].北京:中华书局,2009.
- [6]刘玉堂,贾继东.楚人祭祀礼俗简论[J].民族研究,1997(3).
- [7]陈鼓应.老子注译及评介[M].北京:中华书局,2003.
- [8]王晓明.中国古典文学史上潇湘意象群之建构与拓展[J].华侨大学学报(哲学社会科学版),2014(4).
- [9]李幼平.荆楚歌舞[M].武汉:湖北教育出版社,1997.
- [10]萧统.文选[M].长沙:岳麓书社,2002.
- [11]王先谦.荀子集解[M].北京:中华书局,1988.
- [12]范文澜.文心雕龙注[M].北京:人民文学出版社,1958.
- [13]李炳海.楚辞语词与楚地歌舞的关系[J].文艺研究,2001(5).
- [14]郭建勋.略论楚辞的“兮”字句[J].中国文学研究,1998(3).
- [15]蔡靖泉.楚文学史[M].武汉:湖北教育出版社,1995.
- [16]段玉裁.说文解字注[M].杭州:浙江古籍出版社,2002.
- [17]孟修祥.荆楚文学的“水”性特征[N].光明日报(理论版),2004-05-12.
- [18]戴明扬.嵇康集校注[M].北京:人民文学出版社,1962.
- [19]楚辞[M].长沙:岳麓书社,2001.

责任编辑 韩玺吾 E-mail:shekeban@163.com