



# 中华民族文学关系史

## （南方卷）

刘亚虎 著



人民文学出版社  
一九九七年·北京

# 目 录

绪论 .....	1
----------	---

## 第一编 先秦文学

概说 .....	18
----------	----

第一章 文学艺术的起源与原始歌谣 .....	23
------------------------	----

第一节 《弹歌》与原始劳动歌 .....	23
----------------------	----

第二节 原始祭祀歌与咒语 .....	35
--------------------	----

第二章 《山海经》等古籍中的神话 .....	39
------------------------	----

第一节 奇国异民神话 .....	41
------------------	----

第二节 “天地通”神话 .....	51
-------------------	----

第三节 女娲与女性开辟神 .....	54
--------------------	----

第四节 蚩尤与部落战争 .....	56
-------------------	----

第三章 《诗经》 .....	61
----------------	----

第一节 “二南”、《青蝇》与章句形式 .....	62
--------------------------	----

第二节 “溱洧之风”与南方民族歌节 .....	69
-------------------------	----

第三节 尊祖之诗与南方民族传说 .....	74
-----------------------	----

第四章 屈原与楚辞 .....	78
-----------------	----

第一节 楚世家、屈原与楚地各族文化 .....	78
-------------------------	----

第二节 《九歌》《招魂》与各族祭歌、巫舞 .....	84
----------------------------	----

第三节 《天问》《离骚》与各族古歌、巫术 .....	104
----------------------------	-----

第四节 《越人歌》 .....	113
-----------------	-----

第五章	《庄子》	116
第一节	“气”、“化”与南方民族本原、图腾神话	116
第二节	歌丧、浮瓠与浪漫主义风格	123
第六章	与自然斗争神话	131
第一节	射日神话	131
第二节	除害神话	138

## 第二编 汉魏六朝文学

概说	142
第一章 汉赋与其他诗歌	147
第一节 赋与巴渝舞影	147
第二节 赋与楚地巫音	152
第三节 《白狼歌》	155
第二章 汉代文献与画像中的神话	157
第一节 伏羲女娲与南方民族洪水神话	157
第二节 巴人之祖——廩君	166
第三节 盛于武陵的盘瓠神话	168
第四节 源于越地的盘古神话	177
第三章 魏晋史籍与志怪小说中的神话和故事	187
第一节 九隆神话与南方各族龙的传说	187
第二节 竹王神话与竹崇拜	192
第三节 “毛衣女”与羽衣仙女型	197
第四节 “女嫁蛇”与蛇郎型	201
第五节 望夫石型	204
第四章 南方民族原始叙事形态集成——	
原始性史诗	208
第一节 古籍的《八阕》与南方的史诗	208

第二节	史诗的内容 .....	215
第三节	史诗的比较 .....	224
第四节	史诗的延续 .....	233

### 第三编 唐宋文学

概说 .....	240
第一章 唐诗与南方民族歌谣 .....	244
第一节 刘禹锡与巴渝竹枝词 .....	244
第二节 郑回与南诏汉文诗 .....	253
第三节 刘三姐与傣僚汉语歌 .....	258
第二章 笔记小说与南方民族故事 .....	264
第一节 《叶限》与灰姑娘型 .....	264
第二节 《吴堪》、百鸟毛裙与百鸟衣型 .....	269
第三节 驱石鞭、驱山铎与赶山鞭型 .....	272
第三章 南方民族审美意识的嬗变 .....	276
第一节 审美中心由神坛向人间的转移 .....	276
第二节 具有平民意识的传说故事 .....	280
第三节 反映部落战争的英雄史诗 .....	287
第四节 反抗封建王朝的英雄史诗和 迁徙史诗 .....	295
第五节 表现人情人事的祝咒词、习俗歌 .....	304

### 第四编 元明文学

概说 .....	310
第一章 各民族民间文学的流播 .....	314
第一节 “梁祝”等爱情传说 .....	314
第二节 “鲁班”等工匠传说 .....	320

第三节	“诸葛亮”等历史传说 .....	323
第四节	佛、道及其他传说故事 .....	328
<b>第二章</b>	<b>汉文诗歌 .....</b>	<b>333</b>
第一节	历代诗作对各族文人的熏陶 .....	335
第二节	续屈骚之情：爱国篇 .....	337
第三节	发杜诗之愤：忧民篇 .....	340
第四节	延陶诗之趣：归隐篇 .....	344
<b>第三章</b>	<b>南方民族长篇叙事诗的兴盛 .....</b>	<b>351</b>
第一节	明小说与南方民族叙事诗 .....	350
第二节	英雄史诗 .....	353
第三节	迁徙史诗 .....	365
第四节	领主阶级上升期的叙事诗 .....	369
第五节	领主阶级衰落期的叙事诗 .....	375
第六节	祭天、祭风的经籍诗歌 .....	380

## 第五编 清代文学

概说 .....	386	
<b>第一章</b>	<b>汉族作品的移植与再创作 .....</b>	<b>390</b>
第一节	壮族《文龙与肖尼》、《马骨胡之歌》等 .....	390
第二节	京族《金仲与阿翘》 .....	396
第三节	彝族《齐小荣》 .....	400
第四节	民族戏剧的形成、借鉴与移植 .....	403
<b>第二章</b>	<b>汉文诗歌 .....</b>	<b>408</b>
第一节	诗论：传统诗论的继承和发展 .....	408
第二节	诗心：儒道思想的互补与撞击 .....	414
第三节	诗境：民族生活的白描与渲染 .....	418
<b>第三章</b>	<b>悲剧叙事文学的繁荣 .....</b>	<b>423</b>

第一节	爱情悲剧 .....	424
第二节	英雄悲剧 .....	433
第三节	其他悲剧性和讽刺性作品 .....	438
第四节	经籍叙史诗与诗论 .....	445

## 绪 论

中华民族有着悠久的历史、灿烂的文化。中华文化有着多种源头、深厚蕴涵。黄河上下、大江南北、珠江两岸、滇池之滨、长白丛林、西部莽原……都曾经是孕育中华文化的摇篮。栖息于这些土地上的各民族先民，在各自具有独特规律的发展中，又在相互交流、吸收中，共同建构了中华民族博大精深的古老文化，共同创造了五彩缤纷的古典文学。其中，产生于南方这片神奇的沃土上的各种作品，构成了中华民族文学景观中别有特色的一个部分。



翻开当代中国民族分布图，展现在我们面前的是一个以圆形板块外套C形环带的大结构。圆形板块多居汉族，C形环带多居少数民族。在这个环带的南半部分即浙江、福建、台湾、广东、海南、广西、湖南、湖北、云南、贵州、四川等省区的部分地区，居住着畲、瑶、苗、高山、黎、壮、侗、仫佬、毛南、京、布依、水、仡佬、土家、彝、纳西、普米、白、哈尼、傣、基诺、拉祜、佤、布朗、景颇、德昂、阿昌、傈僳、怒、独龙、羌等三十多个民族。或于此发源或迁徙而来的各民族的先民，在这片古老的土地上同大自然协调、抗争，留下了一个个历史的足迹。

根据考古资料，这片土地曾经是古人类活动的区域。近几

十年来，陆续发现古人类遗址：在云南元谋，发现旧石器时代早期直立人化石；在广东马坝、贵州桐梓等地，发现早期智人化石；在四川资阳、广西柳江、台湾左镇、云南丽江等地，发现晚期智人化石。这些古人类曾经在这些地方进化，开发，创造着最初的文明。

大约从公元前6000年开始，中国古文化史从旧石器时代进入新石器时代。新石器时代遗址，在南方有云南宾川白羊村遗址和剑川海门口遗址、广东石峡文化、台湾大坌坑遗址和凤鼻头遗址、浙江河姆渡遗址和良渚文化、湖北屈家岭文化等。伴随着新石器时代物质文明，中国进入了古史中的“传说时代”。根据传说，当时在黄河中上游的姬水兴起一个强大的部落集团——黄帝集团，姜水兴起炎帝集团，他们曾经联合起来在涿鹿（今河北涿鹿县）打败另一个部落集团——以蚩尤为首的九黎集团。九黎落败后，还据有长江中下游一带的广阔地区，到尧、舜时期又形成三苗集团。在三苗之西之南，有古巴蜀群体、古濮人和古越人活动。新石器时代南方地区的文明，主要是由这些传说中的部落集团和古族群体创造的。

约从公元前21世纪开始，三个强大的族团夏、商、周相继汇聚中原，建立王朝。经过长期的融合与认同，到西周时，夏、商、周三族已经有了共同的族称（夏、中国），共同的地域观念（禹绩、夏区），共同的祖先观念（黄帝），共同的经济特征和文化特征，已经具备属于同一民族共同体的基本条件。至此，中华民族最早的凝聚中心——华夏族初步形成。当时，在中原地区的周围，

据《国语·楚语》下注：九黎，“蚩尤之徒也。”“三苗，九黎之后。”参见王钟翰主编《中国民族史》，第80—84页，中国社会科学出版社，1994年12月。



仍有众多的族群。在南方，有从西北南下的氏羌，由三苗等发展而来的群蛮，以及巴、百濮、百越等。

战国至秦汉时期，中原族团与周边族群联系加强，随着原秦、楚等国居民大部分认同于华夏，汉族在第一次族群大融合中逐步形成。没有融入汉族的，在南方有西南夷诸族、南蛮诸族、百越诸族（主要是西部诸越）等。

隋唐时期，南方族群被统称为蛮、僚、俚等。唐中期至宋，洱海地区“乌蛮”、“白蛮”先后建立南诏、大理等地方政权。13世纪中期，大蒙古国忽必烈率军经四川西部“革囊渡金沙江”，灭大理国。随着元朝的建立，整个南方统归中央王朝直接统治。明清之际，中国南方少数民族的族别、族称和地域已基本稳定，延续至今，由上古时期氏羌、苗蛮、百越、百濮等族群，分化、交融、演变、发展成为今天中国南方藏缅语族、苗瑶语族、壮侗语族、孟高棉语族的三十多个民族。

中国南方古代民族在发展的过程中，一方面，中原华夏族或汉族不断南下，以自己强大的文化影响少数民族，使不少少数民族逐渐融入汉族；另一方面，一些汉族进入少数民族地区，受少数民族文化浸染，变成少数民族。这样，历数千年之久，形成了南方民族“你中有我、我中有你”的关系，形成了南方民族文化“个性发展、共性增加”的特点。

## 二

上下数千年，悠悠岁月稠。世世代代生息、劳作在中国这片古老土地上的各民族人民，创造了光辉灿烂的物质文明和精神文明，也凝结了各种传统的文化特质。其中，由黄河流域发展到长江流域进而延伸到各地、以华夏 / 汉族为创造主体的传统文化

（或称中原文化）长期占据统治地位。它以夏、商两朝作为胚胎发育期，以周王朝作为完形阶段，并以一个相对稳定的范式延续到清中叶。

古代中国的主体经济是以农业为主的自然经济，中小农业和家庭手工业结合的家庭农业经济形态构成了整个社会经济结构中的细胞，“男耕女织”模式稳固，商品经济极不发达，工商阶层也迟迟未能形成。与之相适应，贵族官僚的独占统治构成中国社会的政治支柱。权力机制一元化，等级制度森严。经济、政治的功能渗入到社会生活中，宗法制度和宗法关系成为组织社会生活的重要杠杆。夏商周三代，直接由氏族贵族转化而来的奴隶主贵族沿袭氏族制度按血缘关系组织社会的做法，发展出一整套宗法制度来统治国家。西周时期，周天子是整个周族的族长，也是天下的共主；他的兄弟、庶子、姻亲等受封为各国诸侯，又成为各个旁枝家族的宗子……王权与族权合为一体。秦汉以后的封建官僚政治，宗法制度基本上不再实行，宗法关系却长期保留下来。封建大家族聚族而居，实施一整套“亲亲”、“尊尊”的礼教规范。家族和国家之间，还发展出微妙的对应关系。如国家引进家族伦理规范以协调政治，将父子、夫妇的伦常与君臣相并比，宣扬“孝亲为忠君之本”，衍化出“三纲五常”的礼教制度，进而构成“天地君亲师”五位一体的组织形式，形成传统中国社会生活的结构模式。

植根于贵族宗法式农业社会的基础上，中国主体的传统文化经历了双重起源。早期的精神产品大多与原始祭仪、巫术等联系在一起，表现对善神的信仰、祈求和对恶神的诅咒、征服，这可以称巫官文化。进入文明社会以后，逐渐折入以人伦为本位的史官文化，原始的神被赋予道德的色彩，被编排到帝王世系，成为宗法社会贵族统治者本质的外化。原始神话遭到扭曲和肢

解，史诗也没有发展起来。宗教观念强调“天命”与“人德”交相感应，文学使命被归结为教化人心，“事父事君”。春秋战国之交各派学说争鸣，出现过文化选择的大好时机。但经过一个阶段的斗争、淘汰、吸收、演变，至汉代奠定了儒家思想一尊的局面。汉宋等时期，儒学几经变化，而礼教德治的精神始终一贯，也一直是中国传统文化的正宗。以老庄为代表的道家学说也长期流传下来，与儒家学说形成儒为主、道为从的儒道互补关系。再后，输入的佛教也被改造成礼事君王、孝养双亲、行善积德、脱略形迹、“直指心源”的中国式佛教——禅宗，儒道互补文化发展成儒为主、佛道为从的“三教合一”。

南方少数民族文化是中华民族文化的一个组成部分，它与占主体地位的华夏/汉族文化（或称中原文化）相比有很多共性，也有不少自己突出的特质。例如：

南方少数民族也以经营农业为主，但与中原地区大河平原农业相比，他们大都经营山地农业，他们的文化带有鲜明的山地农耕文化特质。

古代南方民族主要活动区域在长江以南、雅砻江以东、云贵高原和濒临南海的南部大陆，这一带高山峻岭密布，江河湖泊众多，植被覆盖广，年均雨量大。因而，他们的文化显示出鲜明的南方山地的地域特征。具体分析起来，各个民族又有不同的特点。藏缅语族多居高原山地，以旱地作物为主，他们的文学多带高原特色，与荒草野林、刀耕火种常联在一起。壮侗语族多居水滨山地，以水田作物为主，他们的文学多带水乡风韵，与江河湖海、蛙鱼龙蛇，以至风雨雷电、禽鸟螺卵等结下不解之缘。前者

参见陈伯海《中国文学史之宏观》，第15—36页，中国社会科学出版社，1995年12月。此两节吸收了此书的一些观点。

添几分雄浑深沉，后者多一点委婉细腻。

南方山地的自然环境，有时（温热多雨）而无地利（山高谷低），有潜力而无便宜，给人们带来希望，也给人们带来困难。人们在希望中奋斗，在艰难中磨炼，经过漫长的顺应、征服自然的实践，培养成一种与自然斗争的顽强生命力和坚强不屈、坚韧不拔的民族性格特征。这，构成了中国南方民族山地农耕文化特质的重要组成部分。体现在文学上，就是他们那种强烈的带某些原始野性的追求精神和悲剧意识。

最早作为南方民族首领见于汉文典籍的蚩尤形象，或许就是这种原始野性和追求精神的象征。传说中的蚩尤和他的兄弟八十一人，“并兽身人语，铜头铁额，食沙石子，造立兵杖刀戟大弩，威振天下。”（《太平御览》卷七八引《龙鱼河图》）俗云蚩尤“人身、牛蹄、四目、六手。……蚩尤齿，长二寸，坚不可碎。”（《述异记》）这样的蚩尤，《史记·五帝本纪》谓其“暴”《大戴礼·用兵篇》谓其“贪”……这里包含着人们道德眼光的挑剔，但也隐约显现出南方民族对于原始欲望的强烈追求。伴随着这种精神而来的是南方民族在追求中在抗争中所表现出的那种毅力，那种韧性，那种为理想而甘愿忍受苦难、甚至献出生命的悲剧意识。如原始性史诗中治山巨人“用手打石山”，“拳头肿似球”，“用脚踢土岭”，“脚甲全踢落”；迁徙史诗中人们长途跋涉，餐风宿露，千折百回，矢志不渝；英雄史诗中英雄奋斗，牺牲……

南方少数民族在由血缘向地缘过渡的重要时期，氏族血缘关系也大多保留下来，并取得对自己的肯定形式。但大多没有森严的等级制度，没有严格的礼教规范，而带或浓或淡的群体文化特质。

由于自然环境、社会发展等种种因素，当中原大地早已进入阶级社会以后，南方不少民族还长期处于氏族社会或保留带氏

族社会性质的某些制度。汉文典籍对此多有记载。如春秋时，百濮还处于分散性的社会状态。《左传》“文公十六年”载楚人贾说：“百濮离居。”西晋杜预注：“百濮，夷也；濮夷无屯聚，见难则散归。”唐孔颖达疏：“濮夷无君长总统。”汉代，西南地区包括濮夷在内的各少数民族统称为西南夷，《史记·西南夷列传》记述他们社会状况时说，其中雋、昆明等部“随畜迁徙，毋常处，无君长。”生活在岭南等地的闽越、瓯越、骆越等部也长期处于氏族社会。《历朝宪章类志》说，越人“王民同耕作，父子同浴于川，不分界限，不分辈次……同欢共乐，平安无事。”直至隋代，一些族部仍处类似社会状态。《隋书·南蛮传》说：“南蛮杂类，与华人错居，曰蜒，曰僮，曰俚，曰僚，曰 ，俱无君长，随山洞而居，古先所谓百越也。”

隋唐以后，一些民族原始氏族社会形态没有改变，其残余形式甚至延续到近现代。一些民族进入奴隶制，但时间大多不长，大部分较快转入封建领主制。社会制度的更替没有带来太大的冲击，民族内部大都保持较多的原始公社遗存形态。大部分民族直到清代，地主经济才开始发展。

与此相联系，南方民族内部社会生活大多具有群体文化特质。在不少民族中，地缘性的村寨里氏族、家族组织仍然存在，有的甚至延续到近现代，如傈僳族的“初俄”、“体俄”，哈尼族的“谷”等。民族内部整个社会统一和谐，有颇具民主性的带原始农村公社残余形式性质的社会组织，也有颇具权威性的各种无形的规范和有形的规约。侗族聚族而居，许多地方一个寨子里每个族姓都有一定的居住范围及代表这一族姓的称号、组织和自然领袖“宁老”、“样老”，都有既是族或寨的象征、又是集会议事场所的鼓楼或公房，还有共同约定的“习惯法”。它们或形成条文，刻上石碑；或编成“念词”，流传于群众之中。另外，还有以

地域为纽带的村与村、寨与寨的联盟组织——“款”。苗族也保留一种称为“议榔”的制度。在议榔内部，人人平等，主持人“理老”也不例外。《议榔词》写道：“议榔给所有的人遵循，议榔给所有的人知道：个个去开山，人人去挖地；个个就得吃，人人就得穿。个个都是榔约的人家，吃肉吃一口，喝酒喝一气，不许吃肉吃两口，不许喝酒喝两气。”在许多民族群体内部，重视个体之间的协同关系，重视长幼辈份的“序列”，形成了在生产生活中团结互助、尊老爱幼的道德风尚，这无疑带有远古血缘道德的遗存。它构成了群体文化重要的生活基础，使这个群体易于凝聚、团结，又易于形成中心，形成秩序。这些世代相传的群体生产生活方式培养了南方民族内部的集体主义精神。

南方民族群体文化还有一个显著的特征是：具有共同的图腾，共同的始祖，共同的祖先发源地，共同的传统节日活动，共同的生活习惯风俗。这形成了他们维护共同联系的纽带，也构成他们进行群体性文化活动的大环境和滋生、传播群体性文艺作品的土壤。许多民族都有定期或不定期、多场合的祭祀民族始祖的仪式，这些仪式孕育出民族原始性史诗以及表现图腾动态、祖先生活的舞蹈游戏。各民族原始性史诗是他们心目中的圣物，具有一种“族歌”的性质。黔东南苗族崇拜枫木，常常在各种场合通过唱《枫木歌》来认同。瑶族、畲族崇拜龙犬盘瓠，畲族在歌场上有请远方生客先唱《盘瓠歌》以让主方识别是不是畲族人的歌规。他们还借各种生产环节、人生礼仪进行缅怀始祖的活动。如在婚礼上请歌手演唱《洪水歌》，歌颂始祖繁衍人类的功绩；在葬礼上请巫师吟诵《指路经》，倒叙祖先迁徙的路线，指引

参见《侗族简史》，第19—21页，贵州民族出版社，1985年10月。

载《民间文学资料》，第14集，中国民间文艺研究会贵州分会编印。

死者亡灵回远方故地与“老祖宗”团聚。这些，又使各民族原始性史诗、迁徙史诗等得以不断加工、完善。人们还以集体形式开展各种民族性的传统节日活动，共同祭祖、对歌、斗牛、跳舞。他们平时服饰、工艺品等也具有一定的群体性标志，如瑶族摹拟图腾龙犬的首、尾、耳缝制衣帽，在衣饰上摹拟图腾形象。这些习俗维系和发展了民族认同心理，也催化了民族各种文学艺术。

南方民族群体文化的特质，还决定了南方民族更大范围的群体性文学作品例如英雄史诗、叙事诗的产生。人们对祖先的缅怀，对故人的留恋，对英雄业绩的骄傲，对民族历史的自豪，是民族英雄史诗、叙事诗得以创编的动力，而民族群体性的生产生活方式包括各种带神秘色彩或娱乐性质的活动以及在此基础上培养起来的群体意识，是群体性文学作品得以萌发、存活、流传的文化土壤。

许多民族都经历过军事民主的时期和部落之间的战争。汉文典籍记载了中原及周围地区传说时代部落集团之间的战争，例如，黄帝与炎帝的阪泉之战，黄帝与蚩尤的冀州涿鹿之战，颛顼与共工的战争，舜禹与三苗的战争等。然而，或许是中原社会较快较早进入崇德的史官文化的缘故，关于这些战事并没有在文学上留下什么宏篇巨制。而当中原地区早已进入封建社会以后，南方的土地上还在不断上演着部落林立、征战频繁的场面。据一些彝文和汉文史籍记载，两汉时期，西南地区先后出现了滇王国、东川部、芒布部、乌蒙部、哀牢部、阿武部、古侯（恒部）与曲涅（糯部）两部、扯勒部、阿哲部（后为水西部）、播勒部、乌撒部、液那部（夜郎国）等等；又据有关傣文史籍记载，“桑木底”时代（民主时代）瓦解以后，整个东南亚半岛遍布着皮乌国、扶南国、掸国、八百媳妇国、景陇、兰那等大大小小的国家或部落。在这些国家或部落之间，纷争不断，烽烟常起。与这些史料相对应，

彝族、傣族等都流传着英雄史诗，其规模宏大，场面壮阔，堪称全方位展现民族社会生活的历史画卷。

南方民族群体文化的另一个特点，就是封建礼教伦理观念的淡薄。“礼”是中国古代伦理文化的一个重要的范畴，它源于宗教祭祀，原指祭祀仪式中的仪态，进入阶级社会以后，被用来表明身份的等级，逐渐转化成维护等级制度等的道德规范和行为准则。南方民族社会发展历程不同，文化传统有异，决定了封建礼教影响有限。周代，礼乐就是区别华夏与蛮夷的重要标志。周平王东迁时，有人在伊川看见人们在野外披发而祭，就大发感慨：“不及百年，此其戎乎？其礼先之矣。”（《左传》僖公二十二年）戎在周代主要指氐羌各部落，当时多披发而祭，被中原人视为违礼，故有人看见伊川人披发而祭便说其因违礼而不久会变戎。另外，男女之别、婚姻问题被中原人认为是“礼”的重要内容。《管子》说：“男女无别，则民无廉耻。”而在南方少数民族中，男女之间交往的限制远没有中原地区严格。人们并不认为“士女杂坐，乱而不分”、“比肩齐膝，恣意调戏”有什么不光彩，也不认为男女“三五成群，唱而赴之”有什么不方便，即使到后期封建礼教已经较多地影响到南方少数民族之时，在“婚姻不自由”外也还有个“恋爱自由”的余地。基于此，南方少数民族前期表达爱恋的抒情歌受封建礼教的影响特别少，而后期表现爱情的叙事诗反封建礼教的色彩又特别浓。

与中原民族一样，上古时代南方民族的精神产品也大多与原始的祭仪、巫术等联系在一起，而且当西周以后中原地区理性意识觉醒、文化折入以人伦为本位的史官文化以后，南方民族还长期保留着某些人类童年的天真，神话思维仍然存在，巫风照样盛行。《吕氏春秋·异宝》说：“荆人畏鬼而越人信。”《列子·说符》说：“楚人鬼，越人。”《汉书·地理志》也说：“粤人俗鬼，而其



祠皆见鬼，数有效。……粤巫立粤祀祠，安台无坛，亦祠天神帝百鬼，而以鸡卜。”颜师古注：“俗鬼，言其土俗尚鬼神之事。”这些习俗延续下来，形成了南方少数民族源远流长的神巫文化。

神巫文化是原始神话文化与巫教文化相结合的产物。南方地区山高林密，云遮雾障，电光常闪，雷声常鸣，易造成神秘感，易启发人想象；原始先民幼稚的感知方式和思维方式，又使他们把实际生活不能实现的欲求寄托在某种幻想的神秘力量身上；群体性的生活方式，又给他们进行带神秘色彩的群体活动带来方便……这一切，给神话文化和后来的巫教文化提供了良好的生态环境，使中国南方各少数民族文化笼罩着比较浓烈的神巫气氛。原始信仰如灵魂观念、动植物图腾和祖先崇拜等在许多民族人民生活中都不同程度地存在着，不少民族都相信“精灵”或“鬼魂”。在他们心目中，灵魂活动没有空间界限，灵魂生存没有时间局限，天地之间，古今上下，任我翱翔，任我驰骋。他们认为不仅人有灵魂，而且自然界中的万物如日月、山川、鸟兽、巨石、怪树等也都有灵魂。他们认为鬼也有善恶大小之分，为了祈禳恶鬼和报酬善鬼，就需要定期或不定期地杀牲献鬼。祭司、巫师也在许多民族的社会生活中发挥着作用。东晋常璩《华阳国志·南中志》载：“夷中有乐黠能言议屈服‘种人’者，谓之‘耆老’，便为主。”“耆老”即是当时的祭司兼部落酋长——“鬼主”，亦即当时的“毕摩”。哈尼族原始性史诗《十二奴局》说：“没有头人寨子不稳，没有贝玛（巫师）天地不宁，没有工匠百业不兴。”祭司、巫师还是不少民族村寨里主要的知识分子。带原始宗教色彩的祭祀、巫术仪式也比较普遍。以后佛教、道教传入，除傣族的小乘佛教等尚能基本保持原貌外，大多受到民族原始巫教的强烈影响和改造，或者跟民族原始巫教结合起来，形成一种混融性的两教或三教一体的形式。

神巫文化与南方民族文学有紧密的联系。许多神话、神歌、原始性史诗以至叙事诗萌发于或就是各种祭祀、巫术仪式上的祭词和咒语，又有赖于一代又一代祭司巫师歌手的辛勤劳动才得以成型，依附于种种带原始宗教意味的仪式才得以传播。祭词和咒语还是不少民族主要的运用本民族文字或借用汉字记录的“书面文学”（或称“经籍文学”），它们构成了南方少数民族文学的重要一翼。神巫文化还为一些充满神秘色彩的文学作品的流传提供了精神氛围。尤其重要的是，神巫文化以一种神秘的形式来叙事，使一些叙事结构充满了宏伟的场面，磅礴的气势，空间无限，时间永恒，“精鹜八极，心游万仞”，形成了神奇诡谲的风格和斑驳陆离的色彩，显示出独特的艺术（或不自觉的艺术）表现方式和独特的艺术魅力。

南方少数民族最后一个突出的文化特质是口传文化。古代除了彝族、傣族等几个民族有历史比较悠久、运用比较广泛的民族文字以外，其他民族大都没有自己民族的文字。他们传达信息、接受经验、交流感情、继承文化等大多依靠声音、形体特别是歌谣来进行。与此相联系的是各地歌手辈出，歌诗代传，歌风盛行，歌场常开。人们在婚姻、丧葬、节日、走亲等各种场合举行唱歌、对歌活动，歌手在各种场地进行唱歌、赛歌竞争，以显示才能，炫耀知识，提高名声，争取荣誉。许多民族一个人从生到死，都在歌海中度过：出生后，听妈妈唱摇篮催眠曲；满月了，听亲友唱满月祝酒歌；找对象，以歌传情；喜庆时，以歌助兴；去世了，还要在送葬歌中登上归程。口传文化给民族文学的创作和传播带来许多特点。口头文学的讲述者或演唱者总是面对听众，并常常伴随音乐的旋律、舞蹈的节奏进行，听众的反应、现场的气氛常使其情绪高昂、思维快捷，将作品讲述或演唱得异常精彩，甚至加进很多生动的细节。在这种水乳交融的氛围中，口头文学

常可以发挥很好的效应，歌手常能够激起继续演唱以至创作的热情。部分民族也有一些书面文学，一部分用汉字，一部分用民族文字，它们大都用于记录口头流传的作品以供歌手演唱。

南方民族口传文化的特质形成了许多民族神话、史诗、叙事诗、歌谣等口头传递的形式，形成了它们各种丰富的口头流传的形态，更决定了它们是一个动态的结构体。它们在口头传递中不断地被人们体味，不断地完美，不断地实现从实用到审美的超越，不断地实现从“工具”到艺术形态的发展。

南方民族这些文化的特质，深深扎根在人们的社会生活中，显现于文学艺术形态里，也成为与外来文化发生碰撞时的固有底色。

### 三

远古时代，南方民族原始初民在异常严酷的环境中生存，在极端艰难的条件下奋斗，与炎炎的烈日、滔滔的洪水、熊熊的野火、凶猛的野兽等顽强抗争。由于生产工具的粗糙、技术水平的低下，原始人艰苦的劳动、巨大的牺牲换来的却往往是微薄的回报和食不果腹、遮不蔽体的生活。这种情况导致了原始人强烈的征服自然的愿望。同时，在生产技术水平极端低下的远古时代，面对作为异己力量的大自然，人们必须以一种“群”的状态才能生存。他们必须团结协作，齐心协力，以集体的方式采集、狩猎，这使他们在心理上又充满了“求同”的欲望。再有，原始人初级的心理功能与他们所栖息的环境和所进行的实践结合起来，还形成了他们一种整一的混沌意识：各种空间和时间领域的界线是流动不定、模糊不清的，混沌的存在形式或生命形式贯穿了整个世界万物。当人类进入氏族社会以后，征服自然与依傍灵

物、追求繁衍与追溯来源等等愿望结合在一起，导致了氏族图腾的产生。

南方民族先民的图腾，多样而多采。它们流传到中原及周围地区，被记载于《山海经》等汉文典籍中，变成了奇国异民的神话传说。羽民国、卵民国、有神人面蛇身、有人有翼……都是南方民族图腾形象及图腾神话的另一种形式。这一类图腾形象及图腾神话如此丰富，一直到汉魏六朝还不断地显现于各种典籍。

“魂魄化为虎”的廌君、“其毛五色”的盘瓠、父为龙的九隆、生于竹的竹王……各各具有独特的风采。它们为中国神话增添了独特的系列。

原始人对自然物的求同和尊奉始于对自身存在的觉醒，当人类开始把自然力抽象为某种形式的“神”的时候，也开始从积淀的集体意识中感受到祖先和前辈首领的威望，开始把祖先和前辈首领神化，创造了一批以自己氏族祖先面目出现的英雄形象。人们把自己融汇到这些形象上，把他们放在与自然力抗衡的一面，创造了这些英雄开天辟地或与自然神斗争、征服自然神的神话。与中原地区女性开辟神没有充分地发展起来不一样，南方各民族中流传着多种女性神创世的神话，如瑶族密洛陀、壮族姆六甲等。尤其是在荒蛮的越地出现的开辟大神盘古被纳入中国古史系统并排在最前面的位置，从而最后完成了“自从盘古开天地、三皇五帝到如今”的中国古史的定型。中国神话史上历时最长的伏羲女娲神话流传到南方地区，也与南方的洪水神话结合起来，形成了新的更丰富的叙事结构。在诗歌领域，古越人的《越人歌》、古羌人的《白狼歌》等先后被翻译成汉文，成为中国文学遗产中具有独特价值的带双语形态的珍贵作品。

先秦时期的南方民族地区，人神杂糅久存，祭仪巫风不衰。楚地或越地的《弹歌》与葬俗有关，射日神话与巫术相联，文学艺

术形态处处表现出狂热的情绪、浓厚的巫术气氛、神奇怪诞的形象和情节。屈原彷徨楚地山泽，深受诸族文化的影响，他的《九歌》、《招魂》、《天问》、《离骚》等作品无论在题材、内容，还是在语言、形式等方面，都吸收了楚地诸族神话、传说、民歌、祭词、咒语以至仪式、风俗的养料。《九歌》里的神祇形象、结构形式、演唱风俗，大都可以在楚地诸族的神话、神歌及流传形态里找到原型或文化土壤。《离骚》的浪漫主义从某种意义上来说当为楚地各族生活中的巫术在艺术上的表现，或其浪漫主义的生活基础与思想基础是楚地各族的巫术：“济沅湘以南征兮，就重华而陈辞”是陈辞术；“路漫漫其修远兮，吾将上下而求索”是神游术；“索琼茅以筮等兮，命灵氛为余占之”是占卜术……庄子生于黄淮之间，那里正是苗族先民三苗活动之地。《庄子》所论所述的观念，所引所用的神话，渗进不少三苗等古族的文化，吸收不少三苗等古族的作品：“通天下一气”可能受启于三苗、百越原始信仰的气态本原说，“化蝶”可能来源于苗族先民的图腾崇拜，后者还构成中国文学史上一个著名的“原型”延续在后世不少作品里。楚辞突破时空、自由驰骋、神奇瑰丽、斑斓陆离的艺术风格，庄子浏览天地、汪洋恣肆的笔法，都或多或少地掺和着南方各族的原始文化。

汉唐两代，南方各民族文学艺术百花艳丽，巴渝舞及巴渝辞（竹枝词）就是其中分外妖娆的一朵。汉代，巴渝舞进入宫廷，并融汇在汉赋的辞章里，参与造就了汉代宫廷文学和汉赋宏伟磅礴的气势。“奏陶唐氏之舞，听葛天氏之歌；千人唱，万人和；山陵为之震动，山谷为之荡波；巴渝宋蔡，淮南干遮，文成颠歌。族居递奏，金鼓迭起，铿锵闐鞳，洞心骇耳。”（司马相如《上林赋》）其势何等壮阔；“搦纤腰而互折；嬛倾倚兮低昂。增芙蓉之红花兮，光的以发扬。腾霄目以顾眄，盼烂烂以流光。连翩络绎，

乍续乍绝。裾似飞燕，袖如回雪。”（张衡《舞赋》）其姿何等优雅！唐代，巴渝辞（竹枝词）引进诗坛，与“七绝”嫁接成“拗中顺、浅中深、俚中雅”的文人竹枝词，在中国诗歌史上别开生面。南方民族的祝咒词、故事等也大放异彩。楚地诸族民间招魂词“历数四方之险，多陈家庭（祖地）之乐”的形式演化为屈原《招魂》铺陈排比的手法，进而影响到汉赋“铺采摛文”的表现特点；具有鲜明越文化特征的叶限（灰姑娘）、蛇郎、螺女等故事类型，表现出大量情节完整、内涵丰富的不同形态，并影响到小说戏曲，形成一些小说戏曲的叙事结构。

从唐代开始，汉文化越来越多地影响南方少数民族地区。“乌蛮”、“白蛮”建立的南诏、大理国都以汉字为通行文字，出现了不少用汉字写诗的文人。其中，南诏王寻阁劝的《星回节游避风台与清平官唱和》、南诏清平官杨奇肱《途中诗》等都收入《全唐诗》。尤其是汉语山歌也较多地传入南方少数民族地区，出现很多既用自己民族语言、也用汉语编歌唱歌的少数民族歌手，传说中的唐代歌仙刘三姐（刘三妹）就是她们的代表。

明清时，汉文化对南方少数民族地区的影响达到高潮。汉文诗的作者明代扩展到各民族土司作家群等，清代扩展到广大的平民阶层；汉语山歌更在民族地区推广开来，成为民族歌手表情达意的重要形式。汉族的许多文学作品逐渐传入，被各民族人民结合自己民族的生活特点改编成叙事歌、唱词或戏剧，形成了以少数民族语言形式出现的这些作品的异文本。其中著名者如《梁山伯与祝英台》、《孟姜女》、《鲁班》等民间传说，《刘文龙菱花镜》、《金云翘传》等戏曲小说，以及《三国演义》、《水浒传》、《杨家将》、《包公》里的一些故事。汉族文学的思想内容、审美情趣、艺术形式等也对少数民族的各种创作产生影响。儒家观念浸染了南方民族诗人的诗作，《梁祝》等具有初步民主思想的传说在

某种程度上启迪了南方民族一些爱情叙事诗和爱情传说……同时，佛教、道教等相继传入，佛教、道教的故事以及印度、东南亚的文学作品也随之传播，对一些民族的文学发展产生较大的影响。如傣族《兰嘎西贺》等几部史诗、叙事诗，明显地取材于印度史诗、佛教故事。一些信奉佛教的民族在宣讲佛经时，也将本民族故事编入以弘扬教义，从而促进了这些故事在这些民族之间的交流。各少数民族的不少作品也传播到汉族地区，受到汉族人民的喜爱。

南方各民族文学还将继续在互动互补的关系中发展，继续创造出更多更美的篇章。

# 第一编 先秦文学

## 概 说

“先秦”一词，最早出现于汉代，即汉人心目中的“前秦朝”。后代论学提及“先秦诸子”，将“先秦”范围移至秦代以前而主要指春秋末至战国。今人更将这一概念扩展为泛指秦代以前。

关于这一时期族群分布流徙情况，汉文典籍的记载既多且杂。大致到了春秋时，人们把华夏以外那些众多的族体概括为“东夷、南蛮、西戎、北狄”，并指出这些族体的特征：“东方曰夷，被发文身，有不火食者矣；南方曰蛮，雕题交趾，有不火食者矣；西方曰戎，被发毛皮，有不粒食者矣；北方曰狄，衣羽毛穴居，有不粒食者矣。”（《礼记·王制篇》）其中，在南方地区活动的主要是戎、蛮，具体地说，主要有氐羌集团（姜戎）的部落、苗蛮集团的部落、百越集团的部落、百濮集团的部落等。

戎主要分布在西北地区，以姜戎、允姓之戎、犬戎最为著名。其中的姜戎，因古代“姜”“羌”二字相通，学者多以此谓姜戎即羌人。《左传》“襄公十四年”记述，姜戎首领自称“饮食衣服不与华同，贄币不通，言语不达”。根据古籍记载，很早时期就有羌人的一些支系活动在今雅砻江和金沙江流域一带。公元前四世纪初期即战国初年，由于秦国发动大规模的征服兼并其邻近羌部落的战争，居住在今甘肃、青海一带的羌人首领印“畏秦之威，将其种人附落而南出赐支河曲西数千里，与众羌绝远，不复交通。其



后子孙分别各自为种，任随所之。”（《后汉书·西羌传》）其中一部分迁徙到西南。这些羌人部落和当地土著汇合在一起，成为西南地区一个重要的原始集团。他们是近代藏缅语族各民族的主要来源之一。

群蛮居于楚地。关于蛮，因古籍分别有“尧伐有苗于丹水之浦”（《六韬》）、“尧战丹水以服南蛮”（《吕氏春秋·召类》）的记载，故学者多认为蛮与三苗有关系。汉魏以来不少学者还认为三苗与九黎有渊源关系。根据古籍的有关记载，大致可以描绘出这样一个发展轨迹：

远古时代，在长江中下游和黄河下游一带，生活着很多原始人类。距今约四、五千年前，逐渐形成了部落联盟——以蚩尤为首领的“九黎”。与此同时，以黄帝为首领的另一个部落联盟也兴起于黄河中上游的姬水，并向黄河下游发展，和九黎发生冲突，最后在涿鹿（今河北涿鹿）将九黎打败。九黎战败以后，其势大衰，但还据有长江中下游一带的广阔地区，到尧、舜时期又形成了新的部落联盟——“三苗”（又称“有苗”或“苗民”），其曾和尧、舜、禹为首的部落联盟进行过长期的抗争。商、周时期，三苗的主要部分仍在长江中游地区，他们与其他各族一起，被称为“荆楚”，有时也被称为“南蛮”、“荆蛮”。从黄帝时的“九黎”，到尧舜时的“三苗”，再到商周时的“南蛮”，包括有近代苗瑶语族的先民，是苗瑶语族各民族的主要来源。

百越是一个分布在东南沿海以至西南广阔地区的庞大族群，其中居住在今广东西部、广西、贵州等地的西瓯、骆越，云南等地的滇越等，与近代壮侗语族有密切的源流关系。

中国西南还有一个古老的原始集团百濮。《左传》“文公十

参见《苗族简史》，第1—2页，贵州民族出版社，1985年10月。

六年”“麋人率百濮聚于选”下孔颖达疏：“濮为西南夷”；又《史记·楚世家》“叔堪亡，避难于濮”下《正义》引刘伯庄云：“濮在楚西南”，说明了百濮居住地的大致方位。百濮集团见于史籍的有江汉之濮、滇（今云南滇池地区）濮、云南郡（今洱海及以东地区）之濮、建宁（今滇东地区）之濮、永昌（今大理一带及哀牢山以西地区）之濮、越巂（今川西南地区）之濮、巴（川东地区）濮等，分布从江汉流域起直到今湖南、贵州、云南、四川部分地区。其中永昌之濮是近代南亚语系孟高棉语族各民族的主要来源，其余各濮可能分别融入近代汉藏语系藏缅语族、壮侗语族、苗瑶语族的各民族中。

此外，根据《史记·楚世家》等古籍记载，这一带还有祝融的后裔。传说祝融的先祖出自黄帝的孙子颛顼高阳，高阳的曾孙重黎“为帝尝高辛居火正，甚有功，能光融天下，帝尝命曰祝融。”（《史记·楚世家》重黎之弟吴回继兄之业，复居火正，亦名祝融。祝融后人分为六姓（或八姓），分布在今河南、山东、江苏、湖北等地。其中半姓的始祖是季连，“楚其后也”。春秋前期，楚大举进攻“江上楚蛮”地区，其后，又向濮人地区扩张。战国初期，吴起相楚悼王，南并蛮、越，遂有洞庭、苍梧，从此许多蛮地、越地归于楚国版图。

先秦时期的这些古族群创造了辉煌灿烂的文化，尤其是萌芽状态的原始性文学艺术。南方古族地处荒蛮，天气神秘多变，山水神幻多姿，人神杂糅之俗久存，巫覡祭祀之风不衰。翻开汉文古籍，这方面的记载比比皆是。《吕氏春秋·义赏》载：“氏羌之民，其虏也，不忧其系累，而忧其死不焚也。”是说作为游牧民族的羌人笃信灵魂观念，并相信人死后灵魂要回归祖先原来居住地，故兴火葬并在火葬仪式上念送魂词为魂引路，送魂远行。

《吕氏春秋·异宝》载：“荆人畏鬼而越人信”。是说荆蛮、百越信

鬼神，信占卜，重淫祀，重巫术。这样丰饶的原始文化土壤孕育了南方民族丰富的原始祭歌、巫歌、劳动歌、神话、传说等等。它们在民族文化的沃土上萌芽、生长、壮大，并作为某种“基因”继续显现于后世的作品里；一部分随着民族的融合、文化的交流被带进华夏和其他民族，成为中华各民族共同的精神财富。它们或流传于民间，或记载于古籍，在中国文学早期发展的各阶段闪现光彩。

根据考古发掘和典籍记载，中国远古时期的文学艺术形态以原始歌舞、原始神话等为主。原始歌舞大都与劳动生活相联，不少夹杂着祭仪、巫术，浓缩着情感、信仰，庄严而热烈，虔诚而蛮野。原始神话和万物有灵、图腾观念一体，表达着人们对自然界对图腾的崇拜。南方民族这方面的作品，独具风格，独放异彩。

随着人类社会实践的发展，人们逐渐认识到自己的力量，崇拜对象逐渐由图腾转为祖先，神话也逐渐由混沌世界进入英雄时代。征服自然、征战四方的题材在汉文典籍中一再出现，在南方民族中也以口头形态广泛流传。

大约距今四千多年，历史进入“传子不传贤”的夏代，早期奴隶制统治秩序逐渐形成。至春秋时期，中原地区残存的氏族公社结构逐渐解体，意识形态领域的理性主义逐渐兴起。孔子等思想家用理性主义精神来阐述古代原始文化，把人的观念、情感从神秘的崇拜对象和境界引向现实的社会生活与人际关系，强调文学艺术的社会性和伦理性。对远古神话一是动辄拿来和史实相比附，认为不合的便斥为“荒诞”、“异端”；二是以“雅驯”作为标尺，“言不雅驯”者常被删弃、篡改。而当理性精神在北方逐渐占据主导地位的时候，南方民族由于原始氏族社会结构、原始信仰精神氛围有更多的保留和残存，文学仍然沿着绚烂多彩的

远古传统向前发展。楚地诸族的神话——巫术文化浸润着从《楚辞》到《庄子》等一系列作品，转化为这些作品里奇异的想象和炽烈的情感。《九歌》、《招魂》、《天问》是楚地诸族原始祭祀歌舞的延续，原始巫术的演绎，原始神话的集萃，形象丰富，抒情爽快，充满原始的活力。《离骚》把神话想象、巫术程式与人格情操融为一体，开创了中国浪漫主义诗歌的新的天地。《庄子》从楚地诸族原始信仰、图腾文化等吸收养料，形成“彷徨乎尘垢之外、逍遥乎无为之业”的人格理想，并以不羁的想象、奔放的情感，成为中国古典文学积极浪漫主义的又一典范。

# 第一章 文学艺术的起源与原始歌谣

冥冥鸿荒，茫茫大地，沧海桑田，几经跌宕。原始初民在广阔的丛林莽原生息劳作多少年多少代，何日何时才产生了文学艺术，产生了第一部“作品”？

按照人类社会发展的—般规律，任何精神现象的发生都最终建立在物质生产活动的基础之上。从此出发，可以说原始生产实践活动是原始文学艺术的基础和源泉。同时，艺术的起源也同人类早期的祭祀、巫术、审美等活动联系在一起，呈现出复杂的情况。因而，原始社会最先出现的文学形式，当为协调群体活动的劳动歌，以及与生产劳动有联系的祷辞、咒语等。它们直接产生于原始先民的生产劳动实践中，并直接为生产劳动服务。

## 第一节 《弹歌》与原始劳动歌

原始劳动歌起源于以劳动为中心的人类生存活动，它带有很强的物质生产活动的功利实用目的，常常在劳动过程中起着协调动作、减轻疲劳、增强效果的实际作用。

原始劳动歌的雏形是劳作呼号，《淮南子·道应训》由今推古对此作了论述：“今举大木者，前呼邪许，后亦应之，此举重劝力之歌也。”这样的“举重劝力之歌”包含了诗、歌、舞的萌芽形态。但“邪许”一类的劳动呼声，尽管在一定程度上表达了原始先民

的某种情绪，却毕竟是他们“孕而未化”的“诗歌语言”。随着人们劳动实践的发展和社会生活的丰富，这些孕而未化的诗歌语言才逐渐发展为具有清晰的发音、明确的含义的真正诗句，形成原始劳动歌。

在汉文典籍中，可定为原始劳动歌的很少。汉代赵晔《吴越春秋·勾践阴谋外传》中所记载的《弹歌》，是公认的这方面的“太古之作”。这首歌根据有关的资料分析，可能是南方古族的作品。其歌曰：

断竹，续竹；飞土，逐宍。

这是春秋楚之“善射者”陈音回答越王勾践所问弓箭之道时所引用的古歌谣。南北朝时，刘勰在《文心雕龙·通变篇》中称其为“黄歌”，即黄帝时的歌谣，大约由相传黄帝时已有弓箭的说法推论而来。清代，沈德潜将其收入《古诗源》，题名《弹歌》。此歌高度凝炼地表现了从砍竹、制弓、发弹到逐兽的整个过程，语言简洁，节奏明快，富于跳跃感，体现了远古歌谣的质朴风格。它的二拍子节奏，也与往往由一来一往两个动作合成的原始操作相适应，体现了早期诗歌内在节奏和韵律孕育于劳动中的规律。

此歌没有标明族属，但无论楚地或越地，远古蛮荒时代都是濮、巴、三苗、百越等古族繁衍生息的区域，其当与这些古族文化相联。此歌描述劳动过程，吟唱却与古人“护尸”风俗有关。据《吴越春秋·勾践阴谋外传》记载，当越王勾践问陈音弓箭之道时——

音曰：“臣闻弩生于弓，弓生于弹，弹起于古之孝子。”越

王曰：“孝子弹者奈何？”音曰：“古者，人民朴质，饥食鸟兽，

渴饮雾露，死则裹以白茅，投于中野。孝子不忍见父为禽兽所食，故作弹以守之，绝鸟兽之害。故歌曰“断竹，续竹，飞土，逐穴”……

这里陈音所说“弩生于弓、弓生于弹、弹起于古之孝子”未必准确，但《弹歌》为古人“不忍见父为禽兽所食”、“作弹以守”时所唱的歌则完全可能。此俗当为古代南方各地普遍流传之俗，其遗风至今仍留存在南方一些民族的丧葬仪式里。我们可以从中领略一下古代与《弹歌》一类民歌有关的风俗。

例如，云南宣威彝族老人死后的丧葬仪式上有一种“跳脚”的祭悼歌舞，共七十二套，内容有表现民族先民迁徙经历的，有表现死者灵魂飞腾过程的，而跳得最多的是保护尸体的舞蹈“石子打鸟”（或“石子打乌鸦”）和“蹉蛆”。前者动作有捡石子、瞄准、投石等，后者动作为一脚或两脚交替蹉步。彝族相传，远古时，人死兴“树葬”，久而尸体腐烂，雀鸟啄食，蛆虫乱爬。后人见了心里难受，使捡石赶鸟，用脚蹉死蛆虫，以后逐渐发展成“石子打鸟”和“蹉蛆”的歌舞。又如，湘西土家族丧俗“打廪”，悼者各持弓箭，以箭扣弦为节绕尸而歌；出殡时，将桃木弓箭安放棺头，数人手执弓箭沿路跳弹护送，以逐野兽。此俗相传起于民族先民祭悼先祖“廪君”的活动。彝族、土家族的丧葬歌舞提供了《弹歌》与远古丧葬关系的线索。此歌此俗，起始当为直接逐兽，以后形成为仪式歌舞则具有了某种巫术意义，即通过模拟巫术给禽兽之灵以威慑、以震撼，使之不能或不敢危害死者的

参见余仁澍《原始人的护尸歌舞》，载《边疆文化论丛》（1），云南民族出版社，1988年8月。

参见杨昌鑫《一首古老的土家族军葬战歌》，载《民间文学》，1988（10）。

尸体。

南方民族的《弹歌》载入汉文典籍，成为整个中华民族著名的具有重要价值的原始劳动歌。除了“劝力之歌”、《弹歌》以外，在汉文典籍里不容易找出更多的有关原始劳动歌的论述及作品。而在南方一些民族中，由于漫长的原始社会及歌手传承等原因，还留存不少这方面的资料，它们可以弥补汉文典籍记载的不足。署名祜巴勐、标记“写于傣历九七六年”即公元1615年的傣文典籍《论傣族诗歌》里，有这么一段关于原始劳动歌的论述：

在打猎的时候，有时会遇到虎咬熊抓，野猪撞，毒蛇咬，受难者就会发出寒心的呻吟哭喊：“疼啊疼！”“苦啊苦！”大家害怕，也会惊恐呼叫：“害怕啊害怕！”也有顺利的时候，打死了老虎和马鹿，大家就高高兴兴，笑啊笑，跳啊跳的，不住地喊叫：“真得的多啊，够我们饱饱吃，啾！啾！啾！”有时为了抬老虎或抬树，为了出力，大家一齐喊，“嘿哟！嘿哟！嘿哟！优！”于是，全身就有使不完的力气，……这种悲哀和欢乐，发自人的心田里，这种“发自”是劳动产生思想的过程，思想则又产生语言。从心底里出来的语言最美。天长日久，这种悲哀和欢乐的情调，自然地成了人们的口头流言语，逐步演变成了歌。

另一本傣文典籍《秀刹》用诗歌的形式叙述了一个传说：古时候，有一个母亲领着她的十个男孩和十个女孩去寻果子。一直快到中午，才突然在一处山坡上发现一棵果树。树棵矮，果子多，伸

祜巴勐著、岩温扁译《论傣族诗歌》，第22页，中国民间文学出版社（云南），1981年5月。



手就能摘到。这可喜坏了母亲和孩子，就一齐欢呼着拥过去，边摘边吃边兴高采烈地赞叹：“今天好啊，好啊，树棵矮，果子结得大，果子结得多，我们好摘吃！”还边手舞足蹈。这些叙述生动地描绘了原始劳动歌产生的情景。可以说，像这种抒发自己高兴情绪的呼声，就是最初的歌的萌芽；他们一边带夸张色彩地呼喊一边手舞足蹈，就是最初的歌舞的结合。

像这种产生于原始狩猎原始采集生活中的歌谣，在南方一些民族中还留存不少。它们一部分记录在歌手的手抄歌本里。如1980年，在云南西双版纳勐海县一个三代“康朗”（还俗的佛爷）的傣族家庭里搜集到一本祖传的歌本“甘哈墨贯”，里面共有六十七首古歌谣。关于“甘哈墨贯”产生年代与抄录年代的关系，傣文典籍《尚嘎雅纳坦》中《文史专记经书》有这样一段论述：

“甘哈墨贯”是傣族文化的种子和树苗，而文字则是这粒种子、这棵树苗上的花和果。……椰树的种植，从下种、成苗到它长高成树开花、结果，至少也得有八年的时间。从古歌谣产生到用文字记录它，谁知两者相隔的时间究竟有几千个八年呀！

可知其产生年代的古老。这一部分古歌谣，起初可能通过歌手一代一代口传下来，文字形成以后再记录成本；另一部分则完全依靠口承形式流传至今。这些古歌谣，由于缺乏有关的根据，大都很难判断所产生的年代，但从所反映的内容即所描写的生产生活方式和表现手法等方面来分析，起码可以肯定它们为民族原始社会时期的产物。它们之中一些著名的作品如：

反映原始狩猎生活的：彝族《撵山歌》：

追麂子，扑麂子，  
敲石子，烧麂子。  
围拢来，作作作。

“作”是彝语“吃”的意思。这大概是早期人们捕获麂子后烧吃麂子时所发出的欢呼。简短、朴实的语言，展现了先民围猎、烧肉、共吃的欢乐场面。又如傣族《欢乐歌》：

森林里，野兽多，  
有麂子，有马鹿，  
有老虎，有黑熊，  
还有野猫和刺猪。  
绕着山坡走，  
顺着山梁行，  
到了打猎处，  
大家就分开，  
男的排成队，  
女的排成行，  
大声地叫吼。  
花鹿跑出来，  
麂子跳出来，  
虎豹冲出来了。  
举棒打过去，  
打死虎，打死鹿，  
活捉小麂子，  
人心真兴奋。  
捆住野兽脚，

抬着往回走，  
回到家，  
就分肉，  
分骨头，  
分肠肚，  
啾啾啾！

这是原始狩猎的生动画面，也是原始劳动的忠实记录。  
反映原始采集生活的，如傣族的《摘果歌》：

我们住在山脚，  
我们睡在山洞，  
两边都是大森林。  
大森林里野果多，  
有甜的有酸的，  
有红的有绿的，  
有大的有小的。  
叫一声人们快上树，  
只见大人和小孩，  
只见老人和妇女，  
你争我赶拥上来。  
爬直树，  
爬弯树，  
摘的摘，  
吃的吃，  
摇的摇，  
捡的捡，

抢的抢，  
哭的哭，  
笑的笑。  
像雀鸟嬉闹，  
像蜜蜂采花，  
像猴子打架。  
叽叽，哇哇，  
真热闹，真好玩，  
啾，啾，啾！

歌谣生动朴实地描绘了早期人们采摘野果的情景，洋溢着一种幼稚般的趣味。最后的“啾、啾、啾”，大概是唱完歌后的口哨声或欢呼声。又如纳西族的《打稗子歌》：

我们手拿木槌枷，  
我们这边那边打，  
刹！刹！刹！  
还有的呀还有的，  
你们那边还有的，  
刹！刹！刹！

这大概是早期人们集体加工采来的野稗时为协调劳动动作而唱的歌，有节奏，有衬词，体现了一种直接与生产劳动相结合、直接为生产劳动服务的功利性。

反映原始群居生活的，如傣族的《叫人歌》：

听啊，大家听着，

听啊，男人和女人，  
听啊，老人和孩子，  
我正在把你们呼叫。  
走在山里的人，  
坐在石上的人，  
爬在树上的人，  
蹲在河边的人，  
快快离开那里，  
快快回到洞里。  
太阳已落山了，  
天就要黑了，  
老虎就要出来了，  
正在啊唔啊唔地吼叫。  
猴子已经归窝了，  
雀鸟已经归巢了，  
野狗睁亮眼睛，  
见人就追着嚎叫。  
别再贪吃野果，  
别再贪摘野菜，  
我正在呼叫你们，  
快快回转来！

这似乎是一个氏族或部落的老人黄昏时呼喊他的子孙们回家的话语。它所展示的画面包含着丰富的内容：人们走在山上，爬在树上，蹲在河边，摘野果，采野菜，以比较松散的形式生产；他们天黑回到洞里，以群居的形式生活。又如傣族的《睡觉歌》：

睡觉了，睡觉了，  
好好睡，睡个饱。  
明天天一亮，  
还要满山跑。  
野菜在东边，  
野果在西边。  
猴子真狡猾，  
黑熊也不笨。  
还有松鼠和小雀，  
都想争着来吃果。  
我们睡不好，  
明天起得迟，  
采不着野菜，  
摘不着果子，  
大人肚子饿，  
小孩更可怜。  
好好睡，睡个饱，  
明天大家要起早。

这也是一个氏族老人关照氏族成员早睡早起的话语。

其他劳动歌，如彝族的《做弩歌》，这大概是一首介绍做弩经验的歌谣：

砍棵麻栗树，  
要做一张弩。  
树筒断多长？  
不短也不长；

块子破多宽？  
不窄也不宽；  
弓弦结多紧？  
不松莫太紧。  
背弩打野兽，  
只听弩声响。

彝族的《种养歌》反映了早期彝族先民原始的刀耕火种方式：

砍倒一片树，  
放起一把火，  
烧出一坡地，  
用棍戳个洞，  
放下几棵莽。

彝族的《盖房歌》描绘了早期彝族先民从巢居、穴居到屋居的历程：

树上有鸟窝，  
不能和鸟住。  
山上有岩洞，  
不能和兽住。  
撮颇兄妹呀，  
上山砍木头，  
垒石做围墙，  
茅草盖屋顶，

盖起了茅房。  
先住三天看，  
住下很舒畅。

.....

这些歌谣，形式单纯，诗行简短，风格朴素，语气自然，与那时人们认识水平、表达能力相适应。它们最初萌生于人们生产生活的直接需要，又在人们的生产生活实践中逐渐形成，经历了一个从语言到诗歌的发展过程。例如傣族的《睡觉歌》。在原始采集时代，人们常常要跟动物争夺食物。他们从实践中体会到，只有“睡好”、“起早”才能抢在动物的前面，摘到更多的果实，因而这些词语有可能成为人们时时念叨的口头语。以后不断丰富，充实，慢慢演变成具有一定韵律的《睡觉歌》。

这些歌谣，很多可能是与音乐、舞蹈紧密结合的。原始音乐的产生，当与先民们的劳动实践有联系。如独龙、傈僳、怒等民族的一些猎手在狩猎的时候，会发出一种模仿兽鸣的嗷嗷之声，每当秋季兽群交尾时期，他们常用这种声音引诱牝兽，使其上当以捕获之。这种声音，有韵律，有节奏，能够培养人类的音乐感受力、创造力。可以想见，在原始狩猎时期，这些“嗷嗷之声”发展下去就会逐渐成为萌芽状态的原始音乐。

原始歌舞的产生也与先民们的劳动实践有联系。如高山、景颇、佤等民族流行一种舂米歌舞，人们边歌舞，边随着歌舞节奏互相配合以杵击臼，环臼移动。在这样的劳动歌舞中，歌舞的拍子总是十分准确地适应劳动的节奏。可以想见，先民的劳动实践直接孕育了这类歌舞。

本节所列举的原始劳动歌，不少有衬词、呼语，如《摘果歌》末尾三句：“叽叽，哇哇，真热闹，真好玩，啾，啾，啾！”等等。这部



分歌谣，很可能既有唱，又有舞，既有诗歌的内容和意境，又配以音乐的节奏和形体的动作，是诗、歌、舞的综合体。

## 第二节 原始祭祀歌与咒语

原始劳动歌是人们在实践中顺应、改造自然的呼号，原始祭祀歌与咒语则是人们在幻想里顺应、改造自然的心声。从人类思维发展规律来说，原始祭祀歌与咒语是“万物有灵”观念出现以后的产物，大致分别用于对善灵（或崇仰对象）的祭祀和对恶灵（或征服对象）的诅咒等。

中国古代祭祀仪式和巫术活动常常结合诗乐舞进行。《礼记·郊特牲》载：“殷人尚声。臭味未成，涤荡其声，乐三阕。然后出迎牲，声音之号，所以诏告于天地之间也。”殷墟甲骨卜辞载：“庚寅卜。辛卯隶舞雨；        。壬辰隶舞雨；庚寅卜。癸巳隶舞雨；庚寅卜。甲午隶舞雨。”这些记载生动地表现了当时人们在祭祀天地和祈雨的时候结合诗乐舞的情况。其中乐和舞已经失传，诗却通过甲骨文等记录下来。下面就是一首这类用于祭祀祈祷的“诗歌”：

癸卯卜，今日雨。  
其自西来雨？其自东来雨？  
其自北来雨？其自南来雨？

人们还坚信可以凭借语言的力量喝令、胁迫神祇服从自己的愿望，从而形成咒语。《山海经·大荒北经》记载了一首驱逐旱魃神的咒语《神北行》：

神北行！先除水道，决通沟渎！

在汉文典籍中，原始咒语最有名的作品是《礼记·郊特牲》所记载的《蜡辞》。《蜡辞》为古代蜡祭仪式之辞。《礼记·郊特牲》曰：

伊耆氏始为蜡。蜡也者，索也。岁十二月，合聚万物而索飧之也。

其《蜡辞》为：

土反其宅，水归其壑，昆虫无作，草木归其泽！

伊耆氏即传说中的三皇之一神农氏。古人设蜡祭，诵蜡辞，即代享受祭礼的神灵发言，命令土、水、昆虫以至草木都各归其所，不肆意胡为，不危害庄稼。这种辞，具有巫术的意味，有节奏，有韵律，即为原始的咒语。它们的产生，透露出原始歌谣已同原始宗教祭祀、巫术活动结合在一起。

在原始社会，“万物有灵”是人们一种普遍的观念，祭仪、巫术也是一种普遍的现象。在南方各民族中，涉及这方面的材料不少。标记写于傣历903年（公元1542年）的傣文典籍《谈寨神勐神的由来》（音译“咋雷蛇曼蛇勐”）引用一些古代传说，追述了原始祭“猎神”仪式的产生和祭猎神词。远古时代，祖先还住在阴冷的森林山洞。这一天，刮着冷风，下着冷雨，野果已摘完，野菜埋地里，人们等着冷死饿死。这时候，一个青年沙罗受一群野狗追麋子吃麋肉的启发，出主意集体打猎捕麋充饥，人们听从他的话，开始狩猎野兽，他也被选为“盘巴”（狩猎首领）。他死了，

人们认为他的灵魂还会给大家拴住马鹿，撵来麂子，驱散灾难，就封他为“沙罗反”（猎神之王），打猎前，先念词祭祀。其词说：

今天是吉祥的日子，我们去打猎，猎神带着去，鹿魂麂魂他给我们拴住。虎豹跑不脱，野猪要听话，野猫，刺猬纷纷来吧，松鼠雀鸟飞进口袋里吧。大家走吧。猎神一定保佑你们满载而归。沙罗沙罗发！

祭完后才走进森林追赶野兽。这首祭猎神词既有祭祀的意味，又有咒语的成分。这里的沙罗当为傣族社会从原始采集经济过渡到狩猎经济时期的氏族首领，这首祭猎神词也当为那个时期的产物。

南方各民族原始信仰之风长存，祭祀巫术之俗长兴，流传着很多祭祀歌和咒语。它们之中一部分可能萌生于民族原始社会时期，尽管已经加入某些后来的成分，仍显示出一种原始的古朴风貌。如纳西族《祭山神》：

巴尔约瓦山，  
双尔巴高那穹山，  
一心一意敬请你下山来！  
支子根那山，  
根那比那山，  
约好瓦好山，  
瓦好克尔山，  
一心一意敬请你下山来！  
先要祭高山，  
山花野花上高山，

马鹿高山住，  
神的大儿子高山住，  
一心一意敬请你下山来！

语言简洁，风格朴素，并显露出一些原始思维的特点，可能是较早时期的作品。另外，在一些民族的原始性史诗和古歌里，还可以依稀看到一些原始咒语的影子。仡佬族古歌《叙根由》叙述，远古时候风怪兴风，吹得天昏地暗，岩崩石垮。仡佬族祖先阿利率众追风怪，喊风怪订“条规”：不许乱吹天和地，不许乱吹山和水，不许到处去为害，不许与人来作对，只有春草发才能转来，只有热天人们打“哨逗”才能吹。这“条规”无疑就是原始咒语的翻版。

此外，更多的流传至今的祭祀歌和咒语，夹杂着较多的后世生活的内容，可能已是后世加工过或新创作的作品，已不能称为原始祭祀歌和咒语了。

## 第二章 《山海经》等古籍 中的神话

像世界上许多民族一样，生息劳作在中国这片古老的土地上的各民族先民远古时期都曾经创造过丰富多采的原始神话，并通过各种方式进行交流，这从《山海经》、《楚辞》、《庄子》、《淮南子》等古籍中许多零星的记载中可见一斑。但随着历史的进程，中原地区和南方民族的神话走上不同的发展道路。

远古时期，中原大地曾经部族林立。在“万物有灵”观念弥漫的时代，各部族内部的大事，部族之间的交往，往往在神的名义下才有可能进行。处于自然经济状态各部族人们，都创造了不少自己部族的神，尤其是自己部族的始祖神。通过他们，一方面证明自己部族存在的神圣性，一方面借以凝聚族员的意志，加强内部的团结。这些神，只在这个部族及其活动的领域内才有权威，超出这个范围，它们是不存在的。而且，与自然经济状态、人与自然相互谐调的文化精神相适应，这些神很多都停留在物人混合的形态，缺乏超越性、普遍性的精神力量。

然而，部族争斗，曾无已时。一个部族失败了，其神话或被排斥，或被改造，导致神话缺乏完整系统。尤其是周代商而立后，充满神秘色彩、夸张神力的巫官文化逐渐折入以人伦为本位的史官文化，神话逐渐受到理性改造。

周人起于今陕甘泾渭流域，内陆平原，丘陵地带，比较讲求实际，不很追求幻想。他们刚从黄土高坡进入中原时，还承袭殷

人敬祀鬼神。《尚书·洛诰》载：“王肇称殷礼，祀于新邑，咸秩无文。”是说周公在其洛邑建成的祭祀仪式上用的就是殷代的礼仪。但同时，周人也以殷人为镜鉴。殷商统治者重鬼神，宣称自己的统治地位是上天的意志，鬼神的福祐，却顷刻间土崩瓦解，说明鬼神并不可靠。周代的先王一再告诫子孙要以殷为鉴，当也包括对殷人重鬼神的反思。周人认为，夏商的灭亡并不是“天命不佑”，而是因为他们“惟不敬厥德，乃早坠厥命”。（《尚书·召诰》）他们一方面承继、改造商人的神话文化为自己服务，一方面逐渐代之以浸透了实用理性精神的史官文化和宗庙文化。原始观念的神被赋予道德的色彩，反映为宗法农业社会里贵族统治者的本质，德行代替强力被抬到最崇高的位置。神话本身遭扭曲，被肢解，神话人物被编排到帝王世系里，神话转为古史。

在此期间，南方少数民族既没有经历殷商那样的教训，也没有受到史官文化的冲击，并由于相对闭塞的居住地域和生活习俗、相对滞后的生产力水平和社会形态，整个神话文化包括原始思维机制、原始信仰风俗、原始叙事形态等作为一个整体流传下来，并构成许多民族文化的基础部分和进行生产活动、协调社会关系的重要工具。各民族在祭图腾、祭祖先等祭祀仪式上，在春播、求雨等生产环节中，在成年、结婚等人生礼仪上，在娱神、娱人等节庆活动里，常常要唱、吟、讲各种形式的神话以及在神话基础上形成的民族原始性史诗。各民族的神话就是在这些场合中传播开来并一代一代传承下去。各民族的祭司、巫师、歌手等，通过家传、世袭和师承等关系，依靠口传、心记和手抄等方法，一代代地把许多形成于远古时期的民族神话完整地保存至今。

南方少数民族流传的神话，由于民族文化交流等原因，常可以在汉文典籍中看见相同或相似的记述。它们一部分可能是古

代族群或大部落联盟在大分化、大迁徙以前共同创造的，一部分可能是少数民族先民创造、汉族文人记录的，还有一部分可能是华夏 / 汉族先民创造、少数民族吸收的……它们不少在汉文典籍里仅留下只言片语，却在少数民族中还有着比较完整的形态（其中包括一些后起的内容）。这些，构成了上古时期南方民族文学关系的一大景观。

## 第一节 奇国异民神话

在先秦的汉文典籍里，保存神话（包括少数民族神话）资料最丰富、形态最接近原始的，是《山海经》。它记述各地山川、草木、古国、远民、祭仪、巫术、风俗、医方等，掺杂许多神灵怪异，具有重要的价值。

《山海经》的创作年代，历来都认为很早。西汉刘歆认为出于唐虞之际，伯益所作。东汉赵晔、王充、北齐颜之推认为是禹和益的共同作品。晋郭璞、明杨慎、清郝懿行等也认为是夏代作品或“禹书”。至于书中出现的周、秦时期的资料，他们认为是“后人所羸”。禹和益均为神话人物，说他们所作不足信，但从书里列为中央方位的《中山经》多叙夏活动中心地区依、洛水流域来看，其最初的资料定型于夏是有可能的。另外，从书中内容来看，有的反映了原始图腾氏族的生活，可能在大禹时代就存在了；有的帝系以俊和颛顼为中心，不同于周代以黄帝为中心；有的只言神怪而不带封建说教，也可能产生于周以前……这些说明，《山海经》的作者是群体性的，并非同时同地。经过不同时代不同作者的编著，大约于战国初期或中期成文，补充增删则一直延续到汉晋。

《山海经》全书大体由两部分构成，前半部分为山经，后半部

分为海经。山经按南、西、北、东、中分为五个区域，依次为《南山经》、《西山经》、《北山经》、《东山经》和《中山经》。海经分为海外、海内、大荒三部分，每一部分再按东、西、南、北分为四经，此处还有一篇独立的《海内经》，它们所描述的是中原以外异族的广阔世界。如果以“中山”地区为依、洛水流域的话，那么“南山”、“海内南”、“海外南”、“大荒南”等都包括南方民族生活的区域。再加上诸如氏羌、苗蛮等族团曾在北方居住过，则其中不少“经”都涉及到南方民族文化。

在《山海经》的一些篇章里，记述了不少关于某种国某种民的传闻，它们可能就是古代少数民族神话传说的折光反映。其中一些记述，可能与南方各民族图腾崇拜或祖先诞生神话有关。图腾崇拜是原始信仰的一种特殊形式，一群有血缘关系的人共奉一种动物或植物以至自然现象为图腾，相信图腾能够保护信奉它的群体的成员。为了实现与图腾的联系或者获得图腾的保护，人们以各种方式例如神话、装饰、纹身等认同、类化于图腾。这些神话、装饰、纹身等经过辗转流传可能就变成某某即某某的传闻。《山海经》的编纂者大概也是怀着一种儿童般的天真将其当作真实现象记录下来，从而形成奇国异民神话传说。

例如：

南方……有人曰苗民。有神焉，人面蛇身。（《海内经》）

凡南次三经之首，自天虞之山以至南禺之山，凡一十四山，六千五百三十里。其神皆龙身而人面。（《南次三经》）

南海渚中有神，人面，珥两青蛇，践两赤蛇。（《大荒南经》）



这是一组表现南方各族蛇图腾崇拜的段落。苗民，郭璞注：“三苗民也。”南禺山，据考证可能为番禺山。《元和郡县图志》说：“秦置番禺县，以有番禺二山为名。”番禺县即今广州市，这一段所说地方当为南岭以南包括整个珠江流域。其地为百越聚居区，其文表现越人龙蛇（实为蛇）图腾崇拜。

南方各族蛇图腾崇拜汉文典籍多有记载。《说文·虫部》蛮字条下释：“南蛮，蛇种。”同书又说：“闽，东南越，蛇种。”蛇图腾崇拜以越族最突出。其有多种表现形式。例如纹身，《说苑·奉使》载：越人“剪发文身，烂然成章，以象龙子者，将避水神也。”屈大均在《广东新语·鳞语》中对此作了说明：“南海龙之都会，古时入水采贝者皆绣身而为龙子，使龙以为己类，不吞噬。”《越绝书》卷八说越人“水行而山处，以船为车，以楫为马”，水乡常见的蛇对他们的生命构成最大的威胁，他们便把龙蛇奉为图腾，并在身体上纹刺龙蛇的形象，认为这样把自己打扮得像龙蛇子孙，龙蛇祖先见了就不会伤害，甚至还会保护。此俗延续下来。越人后裔海南黎族直至近代还保留纹身习俗，其纹样就有蛇纹。如“美孚”黎妇女在脸上及四肢均刺上蚺蛇状的纹样，被称为“蚺蛇美孚”。又如神话传说。来源主要为大陆古越族的台湾高山族，近代的每一“蕃社”，都有他们祖先起源的历史传说，其中鸟蛇化身而为其祖者甚多。作为蛇图腾延续形态的蛇郎传说在百越故地流传最广。此外，还有祭蛇、祀蛇、蛇卜、蛇饰诸俗。

蛇崇拜往西一直延续到滇池区域（或者说流行于整个珠江—红河地区），在“滇文化”青铜器的纹饰和造型所见到的动物中，蛇的形象最多，而且往往出现在一些特殊的场合中。年代大约相当于战国时期的云南晋宁石寨山M1贮贝器“杀人祭祀场

参见徐显之《山海经探原》，第254页，武汉出版社，1991年3月。

面”中，立有一根粗大的圆柱，上面缠绕着两条巨大的蛇，人们分列在圆柱一侧，面对圆柱。异族“编发”者（滇人为“魑结”）被用作牺牲。在另一件贮贝器（M12:26）“杀人祭祀场面”中，也有一根风格相同的蟠蛇圆柱，而且，仿佛是为“人首蛇身”作注脚似的，圆柱下部巨蛇口里含着一个“魑结”者。很明显，这两个场面所祭祀的对象就是蟠蛇立柱，或者说就是柱上的蛇。而巨蛇口含“魑结”者，当为滇人与其图腾合一的表现。

另外，在一件“人物屋宇镂花铜饰物”（M6:22）所表现的祭祀女性祖先场面中，安放女性祖先头颅的小龕前面立着一块高大的牌子，牌子上缠绕着一条蛇，以此显示祖先与蛇的关系。M13:3铜鼓残片上所刻的一个盛装骑士的小腿上，纹刻着一条蛇，意欲通过纹身的方式使自己与蛇合一。滇人造的许多青铜器上都有蛇的形象，如蛇柄铜剑、蛇形剑鞘、蛇戈等，以从蛇的身上获取力量，并威慑恐吓敌人。这些都表明，滇人也以蛇为图腾。

又如：

西北海外，黑水之北，有人有翼，名曰苗民。颡项生驩头，驩头生苗民。（《大荒北经》）

灌头国……其为人人面有翼，鸟喙。（《海外南经》）



这是表现苗族先民鸟图腾崇拜的段落，其中“驩头”、“灌头”，人们一般认为通“驩兜”，是传说中三苗的一个首领，《史记·五帝本纪》有尧、舜“放驩兜于崇山以变南蛮”的记载。鸟图腾崇拜痕迹还遗存在苗族流传的古歌、习俗里，其崇拜的具体对象为

大鸟“鹳宇”。黔东南《苗族古歌》说，妹榜妹留（蝴蝶妈妈）从枫香树里生出来，与泡沫“游方”，生下十二个蛋。一只叫“鹳宇”的大鸟替她孵蛋，孵了十六年，生出苗族祖先姜央和雷公以及龙、虎、蛇、蜈蚣等各种动物。这里大鸟鹳宇参与了苗族祖先的出生过程，表明它是“有恩于”苗族的灵物。湘西苗族巫师的法冠上，装饰着大鸟鹳宇的图案。许多地方用以祭祀和娱乐的芦笙场中央的“鬼杆”上，刻有大鸟鹳宇木雕。这些都显示，苗族先民一些支系曾盛行鸟图腾崇拜。

还如：

有人曰大行伯，把戈。其东有犬封国……犬封国曰犬戎国，状如犬。有一女子，方跪进柈食。（《海内北经》）

这是著名的狗图腾神话。“其东有犬封国”下郭璞注：“昔盘瓠杀戎王，高辛以美女妻之，不可以训，乃浮之会稽东南海中，得三百地封之，生男为狗，女为美人，是为狗封之国也。”把它和盘瓠神话联系起来。但原文中没有提盘瓠，也没有提与高辛女结婚生子之事，似乎只是一般的狗图腾神话，或是盘瓠神话的早期形态。根据现有资料，盘瓠神话似乎只限于在南方苗瑶语族中流传，还没有发现在西北“戎”的后裔中流传的例子。

但这则神话又可能与三苗有联系。古三苗有犬图腾崇拜。从文字学角度看，与三苗有渊源关系的九黎首领蚩尤之“尤”，甲骨文作，篆文作，如大耳狗状。《墨子·非攻下》说：“昔者三苗大乱，天命殛之，曰妖霄出，雨血三朝，龙生于庙，犬哭于市……”《随巢子》也说：“昔者三苗大乱，龙生于庙，犬哭于市……”所说的是天灾人祸对三苗的打击，其中“犬哭于市”似乎可以理

解成三苗中有以犬图腾为标志的。 根据有关记载，三苗被尧、舜战败以后，即向四方迁徙，有的被赶到西北方向，与当地西戎部族融合，即“窜三苗于三危，以变西戎”（《史记·五帝本纪》），则犬戎当中可能含有三苗的成分。

还有：

羽民国……其为人长头，身生羽。（《海外南经》）

郭璞注：“能飞不能远，卵生，画似仙人也。”又云：“《启筮》曰：‘羽民之状，鸟喙赤目而自首。’”据此，羽民国当为以鸟为图腾、以羽为装饰的民族。

较早时期的羽饰可能源于原始初民天真的幻想、幼稚的思维。他们似乎认为，喝了动物的血，或是戴了鸟羽、雀毛、虎尾、鹿角，就可以把鸟雀的飞翔、虎鹿的奔跑能力移植到自己身上，故出现羽饰尾饰等。另外，鸟飞上飞下，在人们心目中具有通天通地的功能，故人们崇拜鸟，并在祭祀等仪式上仿鸟饰羽，以上通神灵。南方古代民族不少有羽饰习俗。云南晋宁石寨山出土的一面铜锣，锣面有二十三人的群舞图，其中二十二人头有鸟饰，一手持物一手张开作舞蹈状，衣著后幅甚长；一人头插羽毛，似在领舞。整个场面似与祭祀有关。云南沧源崖画中也常见头插羽毛的人形。

近古文献中关于西南少数民族头上饰羽的记载也很多。元代李京《云南志略》载：“蒲蛮……首插雉尾，驰突如飞。”“金齿百夷……髻插雉尾。”现代此俗仍存。景颇族祭祀盛典“穆瑙”仪式

参见龙海清《盘瓠神话的始作者》，载《神话新探》，贵州人民出版社，1986年10月。

上领舞者所戴的盔冠“固得入”，用藤篾编成，冠前嵌有木雕犀鸟嘴，两侧嵌有数颗野猪獠牙，顶处直插孔雀和犀鸟羽毛。据传说，人类“穆璫”仪式是从鸟类“穆璫”学来的，鸟类穆璫又是从“太阳国”学来的。鸟类穆璫的“璫双”（领舞者）是孔雀和犀鸟，故人类璫双也要戴装饰鸟嘴和孔雀犀鸟羽毛的“固得入”领舞。从这个传说分析，他们的羽饰还是与关于鸟能通天的信仰有关。《山海经》的“羽民国”当有南方民族此类习俗的影子。

还有：

有卵民之国，其民皆生卵。（《大荒南经》）

郭璞注：“即卵生也。”据此，卵民之国当为有始祖出自卵生一类神话的民族。南方不少民族有此类神话。侗族《龟婆孵蛋》说，四个龟婆各孵一个蛋，三个寡了，一个孵出了男孩松恩；又各孵一个蛋，三个寡了，一个孵出了女孩松桑；他们成亲传后，成为侗族始祖。纳西族《创世纪》说，白鸡恩余恩曼生下九对白蛋，其中一对白蛋变天神，一对白蛋变地神，一对白蛋变成开天的九兄弟，一对白蛋变成辟地的七姊妹。然后“人类之蛋由天下，人类之蛋由地抱，天蛋抱在大海里，大海孵出恨矢恨忍（人类始祖）来。”卵民之国传闻当为此类卵生神话。

有的条目，记述了某种具有奇特形状的人。类似的形象也出现在南方一些民族的神话传说和原始性史诗里。例如，《山海经》记述：

一目国，……一目中其面而居。（《海外北经》）

有人一目，当面中生。（《大荒北经》）

在彝族原始性史诗《查姆》等作品里，一目人是作为人类发展过程中的一种形式出现的。《查姆》序诗说：

人类最早那一代，他们的名字叫“拉爹”；他们只有一只眼，独眼生在脑门心。

“拉爹”下一代，名字叫“拉拖”；他们有两只直眼睛，两只直眼朝上生。

“拉拖”下一代，名字叫“拉文”；他们有两只横眼睛，两眼平平朝前生。

“拉文”就是人类。原始性史诗是融汇原始初民原始神话、传说等而构成的，其中很多资料要比史诗形成早得多。彝族先民包括从西北迁徙而来的氏羌族群，故他们关于“独眼人”的说法当也曾在北方地区流传。无法判断《山海经》里的“一目国”就是彝族的独眼人，但彼此作为此类神话流传链上的某一环还是有可能的。

又如：

周饶国……其为人短小，冠带。一曰焦饶国……（《海外南经》）

有小人，名曰焦饶之国，几姓，嘉谷是食。（《大荒南经》）

《国语·鲁语》载：“仲尼曰：‘焦饶氏长三尺，短之至也……’”韦昭注：“焦饶，西南蛮之别也。”《说文》人部“饶”条也说：“南方有焦饶人，长三尺，短之极……”这里明确提出“焦饶”国小人是“西南蛮之别”或南方人，可见其当为西南少数民族神话传说。

在西南少数民族流传至今的神话传说里，小人也是作为人类发展过程中的一种形式出现的。

例如，四川白马人创世神话叙述，天老爷罗拉甲午四次派人到地上来。第一次派的是“一寸人”，太小，尽受老鹰、乌鸦、耗子等欺侮，慢慢死绝；第二次派的是“立目人”，太懒，又饿死了；第三次派的是“八尺人”，食量太大，也灭亡了。第四次派的才是正常的人。

彝族原始性史诗《梅葛》则说，格兹天神三次撒雪造人，第一把雪变成“独脚人”，只有“一尺二寸长”，全被太阳晒死了；第二把雪变成“一丈三尺长”的人，也在“九个太阳”的大旱之年被晒死了；第三把雪变成“直眼人”，“心不好”，被天神发洪水灭绝。留下的两兄妹传人种，第四代才是正常的“横眼睛”的人。这些神话传说表现的是天神造人的历程，是自然崇拜的产物。这一类流传在“西南夷”中的关于小人的神话传说也当为“焦侥国小人”记述的文化来源之一。

有些记述与少数民族的装饰、习俗有关。例如：

雕题国……在郁水南。（《海内南经》）

郭璞注：“点涅其面，画体为鳞采，即鲛人也。”如此，所说当是以纹面纹身为特征的民族。郁水即今流经两广的西江（包括上游右江、郁江、浔江江段），其地为百越族群活动的区域。《礼·王制》也载：“南方曰蛮，雕题交趾。”则指百越等南方少数民族无疑。

参见张福三、傅光宇《原始人心目中的世界》，第133—134页，云南民族出版社，1986年6月。

南方少数民族雕题风俗源远流长，从远古一直流传到近代。早期，有关于越人“剪发文身”、“以象龙子”的记载，唐时，“云南徼外三千里，有文面濮，俗镂面，而以青涅之。”（《唐书·南蛮传》）清时，“哀牢夷，其人有数种，有刺面者，曰绣面蛮，有刺足者，曰花脚蛮。”（陆次云《峒溪纤志》）近代，黎、高山、傣等民族还有“雕题”的遗俗。

例如，黎族女子长到青春期，便在脸部刺上各种花纹，花纹图案因支系不同而有所差异，有双线纹、水波纹、几何纹等。如此看来，雕题在黎族有两种原始意义：一为青春标志，二为族系标志。民间传说，此俗始于远古，洪水过后，世上仅存兄妹两人。为延续种族，妹暗刺花纹于脸。于是兄认不出妹，两人结为夫妻繁衍人类。此后女子绣面，相沿成习。

高山族也有“雕青”习俗。男女进入青春期即开始雕青，一生要经历二至四回，分别含成年、求偶、爱美、武功甚至地位等意味。部位有面、胸、背、腹、腿和手等处，纹饰包括动植物、人首、太阳以及简单的几何图案。泰雅人男女皆施行“黥面”，排湾人、鲁凯人盛行身上刺纹，其中头目自诩百步蛇嫡传，以刺百步蛇纹作为特权标志，平民男子有猎头战功者加刺插羽冠的偶人形胸饰。

又如：

黑齿国……为人黑齿，食稻啖蛇，一赤一青，在其旁。

（《海外东经》）

《管子·霸形》载：“桓公……匡天下……南至吴、越、巴、牂牁、瓜长、不庾、雕题、黑齿、荆夷之国。”以此推测，黑齿国之民当为南方一个有“黑齿”（将牙齿染黑）习俗的民族。其与稻与蛇关



系密切，正具南方民族文化特征。

有黑齿习俗的南方民族之一，便是唐樊绰《蛮书》所说的“黑齿蛮”。其书曰：“黑齿蛮，金齿蛮，银齿蛮，并在永昌（今云南保山一带），开南杂种类也。黑齿蛮以漆漆其齿。”此俗延续到近代。云南西双版纳傣族青年男女到十四、五岁以后，就要染牙，方法是用栗木在铁片上烧取黑烟，然后用手指沾烟擦牙齿。德宏傣族女子则在行将结婚之时用一种植物汁液染黑牙齿。布朗族青年男女到了十四岁以后，也要举行成丁礼仪式并“黑齿”。夜幕降临时，达到了年龄的男女青年相邀到火塘边，先由姑娘们用名叫“考阿盖”的树枝在铁锅片上烧取黑烟，依次帮男青年们一个个染黑牙齿。然后，男青年们也依样帮姑娘们染黑牙齿。经过染牙后的男女方视作成人，可获得恋爱和结婚的权利。

由此看黑齿也有两种含义：一是作为氏族的标志，二是作为性成熟的标志，大概是在母系氏族社会为适应氏族外婚需要而产生的习俗。

## 第二节 “天地通”神话

在《山海经》里，有不少表现远古时期天和地相通的神话，其途径大致有两种，一是树，如建木。《海内南经》载：

有木，其状若牛，引之有皮，若纓、黄蛇。其叶如罗，其实如栾，其木若，其名曰建木。在窳窳弱水上。

《海内经》载：

有九丘，以水络之。……有木，青叶紫茎，玄华黄实，名

曰建木，百仞无枝。（上）有九，下有九枸，其实如麻，其叶如芒，大皞爰过，黄帝所为。

《淮南子·地形篇》也说：“建木在都广，众帝所自上下，日中无影，呼而无响，盖天地之中也。”由此可知，建木是为“众帝所自上下”的通天之树。

二是山。例如：

巫咸国在女丑北，右手操青蛇，左手操赤蛇。在登葆山。群巫所以上下也。（《海外西经》）

有灵山，巫咸……十巫，从此升降，百药爰在。（《大荒西经》）

华山青水之东，有山名曰肇山。有人名曰柏高，柏高上下于此，至于天。（《海内经》）

《淮南子·地形篇》里还有昆仑之丘等：“昆仑之丘，或上倍之，是谓凉风之山，登之而不死；或上倍之，是谓悬圃，登之乃灵，能使风雨；或上倍之，乃维上天，登之乃神，是谓太帝（天帝）之居。”这些，都是通天之山。

古代，大概天地相通是初民普遍的看法，故在南方少数民族中也流传着不同的天梯神话。如树：壮族《卜伯的故事》说，过去天地是可以上下的，后来雷王为了防范卜伯，把天升高起来，只留巴赤山上的日月树作为天梯沟通天上地下。布依族古歌《辟地撑天》说，地上人用大楠竹把天地连接起来，顺着它可以登天。这里的日月树、大楠竹都起天梯的作用。

又如山：水族《月亮山》故事说，水族山乡有座高高的月亮山，顺着这座山可以爬到天上，引得仙女到人间。独龙族的九道

土台天梯神话最有意思。故事说，从前，天和地是连在一块的，连结天和地的是九道土台组成的梯子。那时候，地上的人常到天上干活。一天，嘎姆朋要上天干活，当他踩着土台快到天上时，突然爬来一只大蚂蚁讨要腿箍。嘎姆朋骂道：“你这小东西，腿那么细，要什么腿箍？”就是不给。大蚂蚁返身便走了。晚上，大蚂蚁邀得来许多伙伴，将土台全给扒松了。只听得“轰隆隆”一声巨响，土台倒塌。这样，天和地便分开了。正在天上干活的嘎姆朋再也回不到地上，变成了天神。嘎姆朋天神一发怒，人间就会出现灾祸，所以独龙族每年都要祭一次天神。

《山海经》所记载、南方民族所流传的天梯神话在形式上如此相似，大概主要还是由于远古时期初民相同的幼稚心理。同时，在南方少数民族的神话中，攀附天梯登天的不只是众帝和群巫这样一些人物，还有一般的人，并且天梯不是作为某种特权标志而存在，而是当作一般工具来使用，是更质朴更原始的形态。神话里天上的人和地上的人可以平等交往，反映了那个时代人们没有高低贵贱之分；后来发生种种变故，天升高了，梯中断了，天上和地上人的距离拉开了，这又象征性地反映了社会的变化。

另外，各民族以树为天梯的神话还可能隐含着这样一种意味：古代巫师依靠含有致幻物质的树木以进入迷幻状态，来达到与神勾通的目的。《海内经》说“建木”“其实如麻”，《海内南经》说建木“引之有皮，若纓、黄蛇”，郭璞注：“言牵之皮剥如人冠纓及黄蛇状也。”这也是麻的特征。由此来看，建木可能就是含致幻物质的大麻。南方少数民族巫师也常用含这类物质的植物。

《说郛》载：“五岭之间多枫木，岁久则生瘤瘿，一夕遇暴骤雨，其树赘暗长三五尺，谓之枫人。越巫取之作术，有通神之验。”南方一些民族神话以马寻树为天梯，而马寻树只是一米五至二米五

高的矮灌木，其关键的地方是果实中含有致幻物质。

### 第三节 女娲与女性开辟神

在《山海经》里，提到了女娲。《大荒西经》说：

有神十人，名曰女娲之肠，化为神，处栗广之野，横道而处。

这是关于女娲的较早时期的记载。这里的女娲，其肠能化为十位神，已经显露出原始开辟神的形象。在以后的汉文典籍里，关于女娲的记载陆续出现，使其原始开辟神的形象愈加显明。

例如，她造人，补天，立极。《淮南子·说林篇》记叙了女娲与诸神共同创造人类的一段神话：“黄帝生阴阳，上骈生耳目，桑林生臂手；此女娲所以七十化也。”高诱注：“上骈、桑林皆神名。”东汉应劭《风俗通义》说她“抟黄土作人”。这些神话，是原始母系氏族时期以女性为中心的社会结构的反映。她的补天立极，首见于《淮南子·览冥篇》，文中说她“炼五色石以补苍天，断鳌足以立四极”，其气势也磅礴，其气魄也宏伟。这些神话记录较晚，产生当较早。因为她这些功绩（或许还有其他未记录下来或已记录但又佚失的），《说文》十二说：“媧，古之神圣女，化万物者也。”意谓她是化育化生世界万物的女神。按照人类社会发展的规律，原始氏族社会先为母系氏族社会，多出女性开辟神，女娲当为这个时期的女性开辟神。但或许是中原地区较快进入父系氏族社会及父系氏族社会影响巨大等原因，女娲开辟神方面的

参见王贵元《女巫与巫术》，第11—15页，河北人民出版社，1991年6月。

功绩没有充分地展现和记录下来。

南方各少数民族普遍流传女娲神话。云南迪庆藏族流传“女娲娘娘补天”的神话，其情节大致与古籍有关记载吻合，只有个别地名人名作了改变。很明显，这是汉文典籍所记载的女娲神话流传过去的。苗族有谷佛用青石补天的神话，据当代学者袁珂考证，“谷”是“女”的苗音，“谷佛”即“女娲”的音转。可能也是汉文典籍中女娲神话的翻版，等等。

另外，由于都经历过相同的母系氏族社会历史阶段，具有相同的心理状况和思维特点，以及相互之间文化交流等综合原因，南方各少数民族还流传着其他女性开辟神的神话。与女娲神话没充分展开相反，各少数民族的女性开辟神神话有丰富的内容。如瑶族的《密洛陀》、壮族的《姆六甲》、土家族的《依罗娘娘》等。它们和女娲神话有相似之处，也有因民族社会生活、自然环境不同而形成的不同特点。

瑶族神话《密洛陀》叙述，密洛陀是万能的女神，她的老祖宗“师傅”死后，密洛陀用他的雨帽造天空，把他的手脚当柱子撑起天边的四个角，把他的身体当大柱撑起天的中央。这个神话叙述了密洛陀女神造天撑天的事迹，其中撑起天边四个角和天中央的情节与女娲立四极相同又相异，可能都是各民族先民受自己民族房屋建筑结构的启发而幻想出来的。汉族先民的房屋，据西安半坡仰韶文化长方形房屋形制来看，一般是房的四角立四根较大的木柱，四壁立四根较小的木柱，支起尖形屋顶。瑶族（布努瑶）的房屋，四角、中央都立木柱，茅草盖屋顶。这些房屋结构构成了女娲立极和密洛陀撑天情节的生活基础。

袁珂《古神话选译》，第27页，人民文学出版社，1979年12月。

参见郭沫若主编《中国史稿》，第1册第40页，人民出版社，1977年7月。

壮族神话《姆六甲》说，女神姆六甲吹一口气，气往上升便成了天空；天空破漏了，她抓一把棉花去补就成了白云；天空造好了，但天小地大盖不住，她使用针线把地边缝缀起来，然后把线一扯，地缩小了，天能盖住了，地面高突起来的成了山，低陷下去的成了江河湖海。这是一个比较全面的女性开辟神神话，其中补天情节与女娲神话相似。不同之处在于补天的材料不一样，女娲用的是五色石，姆六甲用的是棉花。

各民族造人神话与女娲造人神话的区别也在于造人的材料。瑶族原始性史诗《密洛陀》叙述，密洛陀用蜂蛹蜂窝造人，她取出蜂蛹，用蜂窝制成黄蜡，把蜂蛹和蜡一起捏，捏出人形生成人类。土家族神话《伊罗娘娘》里的伊罗娘娘是用植物造人。她用竹子做骨架，荷叶做肝肺，豇豆做肠子，葫芦做脑袋，并在脑袋上通了七个眼，吹了一口气，人就做成了。在这些神话里造人所用的材料都与民族栖息环境和生产技术相联，带浓郁的民族特色。

#### 第四节 蚩尤与部落战争

在中国神话史上，被一再用浓墨重彩铺叙渲染的部落战争是黄帝（和炎帝结盟）与蚩尤之间的战争。从《山海经》、《龙鱼河图》一直到《路史》等，都有关于这次战争的描写；南方苗族等民族也有远古流传下来的这方面的口头神话、歌谣。它们是同一类神话传说在不同民族中的不同流传形态。在这些叙述中，黄帝与蚩尤战争神话色彩斑斓，波澜壮阔，展现出一种史诗般的磅礴气势。

黄帝、炎帝、蚩尤，是传说时代中原大地三个大的部落联盟的首领。关于黄帝与蚩尤的战争，在《山海经·大荒北经》里这样

描述：

蚩尤作兵伐黄帝，黄帝乃令应龙攻之冀州之野。应龙蓄水，蚩尤请风伯雨师纵大风雨。黄帝乃下天女曰魃，雨止，遂杀蚩尤。

此为战争的主要情节。此外，《大荒南经》还载：

有宋山者，有赤蛇，名曰育蛇。有木生山上，名曰枫木。枫木，蚩尤所弃其桎梏，是为枫木。

郭璞注：“蚩尤为黄帝所得，械而杀之，已摘弃其械，化而为树也。”这些是《山海经》中描述黄帝蚩尤之战的主要段落。在其他汉文典籍里，对此也多有记载。

例如，《归藏·启筮》（《初学记》卷九引）载：

蚩尤出自羊水，八肱八趾疏首，登九淖以伐空桑，黄帝杀之于青丘。

其后，汉《龙鱼河图》（《太平御览》卷七九引）载：

蚩尤兄弟八十一人，并兽身人语，铜头铁额，食沙石子。造立兵杖、刀、戟、大弩，威振天下。诛杀无道，不仁不慈。万民欲令黄帝行天下事，黄帝仁义，不能禁止蚩尤，遂不敌。乃仰天长叹。天遣玄女下授黄帝兵信神符，制伏蚩尤，以制八方。蚩尤没，后天下复扰乱，黄帝遂画蚩尤形象，以威天下。

再后，晋虞喜《志林》（《太平御览》卷一五引）说：

黄帝与蚩尤战于涿鹿之野，蚩尤作大雾弥三日，军人皆惑。黄帝乃令风后法斗机作指南车，以别四方，遂擒蚩尤。

梁任昉《述异记》也说：

蚩尤能作云雾，涿鹿今在冀州，有蚩尤神。俗云：人身牛蹄，四目六手……秦汉间说：蚩尤耳鬓如剑戟，头有角，与轩辕斗，以角抵人，人不能向。

上述这些以及其他古籍的有关记载，有的受正统思想所支配，或谓蚩尤“贪虐”（《路史·蚩尤传》）、“暴”（《史记·五帝本纪》）、“贪”（《大戴礼·用兵篇》），或状蚩尤如魔似妖，但大致还是描绘出蚩尤勇武的基本形象和他先胜后败的战争的主要经过。如果再结合苗族等民族流传的活形态神话、歌谣来分析的话，就可以更清晰地看出蚩尤形象及黄帝蚩尤战争的情况。

根据民族史的研究，苗族的渊源和远古时代的“九黎”、“三苗”、“南蛮”等有密切的关系。距今五千多年以前，在黄河下游和长江中下游一带形成的“九黎”部落联盟即以蚩尤为其首领。

《国语·楚语》注中说：“九黎，蚩尤之徒也。”苗族遗留着不少与蚩尤有关的文化现象。苗族东、西、中三个方言区分别称蚩尤为“倍尤”、“尤赐”、“启尤”（均为音译），都包含“祖父”、“祖公”和“始祖”之意。湘西、黔东北的苗族祭祀时，须供奉“倍尤”，并

参见唐春芳《论蚩尤在中国历史上的功绩与地位》，载《苗侗文坛》，1995（3）。



传说“倍尤”是远古时代一位英勇善战的领袖。川南、黔西北一带有“蚩尤庙。”湖南大庸、泸溪、花垣等县还有崇山、驩兜墓、兜庙等。（《尚书·舜典》：“放驩兜于崇山。”）这些都反映了蚩尤及后来的三苗首领驩兜在苗族人民中的影响。

此外，汉文典籍说蚩尤所弃桎梏化为枫木，湖南城步的苗族有祭“枫神”和请“枫神”为病人驱除“鬼疫”的习俗。装扮成“枫神”的人，头上反戴铁三脚，身上倒披蓑衣，脚穿钉鞋，手持一根上粗下细的圆木棒。他们说，这位枫神就是蚩尤。汉文典籍说蚩尤“头有角”，“人身、牛蹄”，大概意味着蚩尤部落有牛图腾。湖南泸溪地区苗族一个支系“待商”，即以牛为图腾。苗族妇女头上装束银帽银角，其银角像水牯牛角般粗大，颇似“铜头铁额”、“以角抵人”的蚩尤形象。苗族酷爱斗牛，斗牛时间为古历十月，与祭蚩尤时间一致。

苗族还流传着很多活形态的关于蚩尤的传说。把这些传说与汉文典籍结合起来分析，可以勾勒出一个苗族人民心目中的蚩尤形象。在苗族的传说中，蚩尤是一个伟大的首领，他把古代苗族八十一个氏族联合起来，组成苗族历史上空前未有的部落联盟。他建立了一系列功绩：他最早发现铜，最早发明兵器，制造出铜宝剑、铜板斧等（《龙鱼河图》也说他“造立兵杖、刀、戟、大弩”，《苗族古歌》中的《运金运银》、《打柱撑天》也有大量关于苗族先民如何冶炼、使用金属的描述）；他发明刑法，执行刑法（《尚书·吕刑》也说蚩尤“制以刑”，苗族社会也有源远流长的“议榔词”和议榔制度）；他会识天文，能唤风雨（《大荒北经》也说他“纵大风雨”，《志林》说他“作大雾”）；他还发明文字，发明历法，

参见《蚩尤的传说》，贵州民族出版社，1989年；唐春芳《论蚩尤在中国历史上的功绩与地位》，载《苗侗文坛》，1995（3）。

等等。他率领苗家兄弟与“赤龙公”（炎帝）、“黄龙公”（黄帝）之间的战争也叙述得有声有色：他们头戴铜帽、铜角，身披牛皮衣，脚踏铜鞋，手拿铜宝剑和铜板斧，和赤龙公、黄龙公人马作战。赤龙公、黄龙公口喷烈火，想烧毁苗家“阿吾十八寨”，蚩尤用铜宝剑向天空一指，马上降下大雨，把火扑灭。赤龙公、黄龙公又翻江倒海，想淹没苗家“阿吾十八寨”，蚩尤又用铜宝剑向天空一指，马上出大太阳，把水晒干。赤龙公、黄龙公驱兵向苗家进攻，蚩尤就用牛群打头阵，撞得敌方人仰马翻，肠肚横流。蚩尤又时而飞天，时而入地，打得敌方防不胜防，节节败退。最后，因不听父亲、妻子劝阻，轻敌冒进，孤军深入，失去后援，被赤、黄联合雷神打败而被擒。蚩尤悲愤不已，大喊一声“天呀”，天顿时黑了下來。赤龙公、黄友公看到蚩尤喊天天应，吓了一跳，过了很久才敢把他杀害。这些传说经过数千年流传，可能已经作过不少加工，但它表述的基本事实、表达的基本感情当较古老。把这些口头形态的神话传说与汉文典籍的记载结合起来，当可以更进一步揭示当年蚩尤神话的完整面貌。

## 第三章 《诗经》

公元前十一世纪，北方大地发生了一场周武王率“八百诸侯”伐纣的残酷战争。这场战争的结果是殷商的灭亡和周的兴起。中国文学史也开启了新的纪元，它的标志就是带新的文化精神的文学典范《诗经》的产生。

《诗经》是中国最早的诗歌总集。它收集了从西周初年到春秋中叶大约五百年间的诗歌三百零五篇。据当时及秦汉一些典籍记载，《诗经》的作品主要有两个来源：一是周王朝设有专门采集民间歌谣的官员，他们四出各诸侯国采集民歌，以供朝廷考察风俗民情、政治得失。《孔丛子·巡狩篇》载：“古者，天子命史采诗谣，以观民风。”《春秋公羊解诂》载：“男女有所怨恨，相从而歌。饥者歌其食，劳者歌其事。男年六十女年五十无子者，官衣食之，使之民间求诗。乡移于邑，邑移于国，国以闻于天子。故王者不出牖户，尽知天下所苦，不下堂而知四方。”二是周朝有献诗制度，公卿士大夫在某种场合要给天子献诗。《国语·周语》载邵公谏厉王语：“故天下听政，使公卿至于列士献诗，瞽献曲，史献书，师箴，瞽赋，矇诵，百工谏，庶人传语，近臣尽规，亲戚补察，瞽、史教诲，耆、艾修亡，而后王斟酌焉。是以事行而不悖。”就这样，不少土风歌谣、“雅”诗等得以汇集起来，编定成书。

周王族与南方一些少数民族关系密切。据《尚书·牧誓》载，周武王伐纣会师牧野时所率领的“西土之人”中有“庸、蜀、羌、鬲、微、卢、彭、濮”等。西周至春秋时期，诸侯国数量多，地域广，

族体杂，周王朝所采、所得的诗歌，一部分也与南方民族先民有关。

## 第一节 “二南”、《青蝇》与章句形式

《诗经》中的“风”是各诸侯国的土风歌谣，分为《周南》、《召南》、《邶风》、《鄘风》等十五国风。其中，《周南》、《召南》历来被认为与南方民族有关系。

“周南”、“召南”，汉代人认为系指地域。宋时，有人根据“以雅以南”等诗句，认为“南”是诗的一体。清人崔述《读风偶识》说，南者，“乃诗之一体”，“盖其体本起于南方，北人效之，故名以南。”这种说法大体接近事实。那么，周南、召南当为周、召二地仿效“南音”而创作的民歌。

西周初年，周公姬旦与召公姬奭，以陕（今河南陕县）为界，分别统治东方与西方诸侯。作为地域名称，周、召分别指今陕西、河南之间和河南、湖北之间。其地居住着多种族群。其中“濮”的一支麋人活动在汉水上游的今勋县、房县等地。公元前八世纪中叶，楚人曾来到江汉流域与濮人争夺地盘。《国语·郑语》载：“楚蚡冒始启濮。”《史记·楚世家》也载，楚武王“开濮地而有之”。如是，“二南”的作者或被仿效者中，当有“濮”族在内。

“二南”里的一些篇章，至今还作为仪式歌流行在濮族的“流”之一土家族的礼仪中。湘西一些地区的土家族在举行婚礼祭告祖先时，要高歌“二南”。初献礼时，唱《关雎》，表达男女相

参见盛少智《诗三百精义述要》，第8页，东北师范大学出版社，1988年12月。

参见吴永章主编《中南民族关系史》，第32页，民族出版社，1992年6月。

爱之情。二献礼时，唱《螽斯》，祝新郎新娘多子多孙，家族民族繁衍壮大，“振振兮”，“绳绳兮”，“蛰蛰兮”；唱《桃夭》，祝贺“之子于归，宜其室家”，婚姻美满，家庭幸福。三献礼时，唱《麟之趾》，歌颂“仁厚公子”；唱《鹊巢》，渲染迎娶盛况……这些从婚礼中产生的诗歌，经过千百年流传，又用于婚礼的祝颂，其意也深，其味也远。

《诗经·国风》里众多表现古代婚俗的诗歌，总被一些经师加上“后妃之德”之类堂皇的外衣，被纳入封建伦理说教。但也有学者有所突破，从人民生活中挖掘它们的意蕴。清代方玉润《诗经原始》在谈到《桃夭》时说：“此亦咏新婚诗，与《关雎》同为房中乐，如后世催妆、坐筵等词。特《关雎》从男求女一面说，此从女归男一面说，互相掩映，同为美俗。”这就点出了这些诗歌用于婚礼演唱的民俗特征。土家族在婚礼上高歌“二南”，不仅显露了它们的创作与流传可能与土家族先民（古代濮人）有联系，也展现了《诗经·国风》部分诗歌演唱的活形态。

这些诗歌中的“荇菜”、“桃”等，按照一般的解释为寄兴之物，如以荇菜流动无方，兴淑女之难求；以荇菜既得而“采之”、“芼之”，兴淑女既得而“友之”、“乐之”；以桃花兴新娘的容貌，以桃枝兴新娘的身姿等。然而既然是在婚礼上新房里唱，按照民歌“见什么唱什么”的习惯，这些东西有可能或长在屋边或置于新房。如是，它们是否还有其他意味？如荇菜，据说是池塘溪流中习见的水生植物，可供食用，又可作药，能消渴，利小便。如将其置于新房是否还有某种对于性爱等的药效以至巫术的意义？

这些诗歌叙事畅达，抒情深婉，想象丰富，意味蕴藉，体现出

参见陆文郁《诗草木今释》，第1—2页，天津人民出版社，1957年。

包括古代濮人在内的南方民族诗歌的特色。它们采用了复沓形式，又显露出一种入乐便唱的特征。《诗经》的诗当时都是配乐的，具有诗歌、音乐、舞蹈三位一体的形式。《墨子·公孟》说：“诵《诗》三百，歌《诗》三百，弦《诗》三百，舞《诗》三百。”只是经过春秋战国的社会大变动，其乐谱和舞姿失传，只剩下诗。“二南”之乐南音的古谱如何，不得而知。但土家族至今流传的音乐曲调中，有一种称为“南曲”，很有南国古乐缠绵宛转的韵味。土家族在婚礼上高歌“二南”，也有曲调。其曲调分为“高腔”、“平腔”、“拗腔”、“古腔”四种。高腔高亢激昂，用于歌颂、赞美；平腔平缓柔和，用于吟咏、抒情；拗腔急促欢快，用于表情、达意；古腔舒展婉和，用于讴歌、倾诉。这些曲调与古之南音有何关系，也不得而知，但它们确实充满古韵古味，娓娓动听。“二南”之词配以这些曲调，能把人们引入一种古朴的氛围里去。从此遗俗，可见“二南”在土家族人民生活中有深厚的基础，也说明他们的“源”之一濮族有可能参与“二南”的创作。

《诗经》中另一与今南方少数民族先民有关的篇章为《小雅》中的《青蝇》。据《左传·襄公十四年》等记载，公元前559年，晋同吴、齐、宋、卫等诸侯国在“向”举行会盟，共谋伐楚之事。因受秦人追逐而迁徙到晋国南部边境的“姜氏戎”的首领驹支，也前来参加会盟。不料，晋国大臣范宣因轻信谗言，指责姜氏戎要对“言语漏泄”负责，并不准驹支参与会盟。驹支据理反驳，历数姜氏戎迁居晋国南部边疆后开拓疆土、助晋抗秦的功绩，表明对晋国的忠诚。最后道：“今官之师旅无乃实有所阙，以携诸侯，而罪我诸戎！我诸戎饮食衣服不与华同，贄币不通，言语不达，何恶之能为？”并表示：“不与于会，亦无懵焉。”说完，“赋《青蝇》而

退”。《青蝇》诗曰：

营营青蝇，止于樊！岂弟君子，无信谗言。

营营青蝇，止于棘！谗人罔极，交乱四国。

营营青蝇，止于榛！谗人罔极，构我二人。

驹支赋这首诗，以苍蝇嗡嗡之声可以乱听作比，说明谗言的危害，劝喻范宣子不要轻信谗言。诗歌形象逼真，取譬准确，并灵活地运用了迭字、复沓等句式章法，读来有一种清新明快、朴实流畅的感觉。

关于此诗的创作，历来有不同的说法。《毛序》认为是“大夫刺幽王”而作，朱熹《诗集传》近此说。也有人认为是刺魏（或卫）武公而作，或作者及本事不可考。今人冉光荣及《羌族文学史》作者依据上述《左传·襄公十四年》所载认为此诗作者即驹支。从上文所用“赋”字及其诗意与其本事吻合情况来看，此说当有一定的根据。如是，驹支当是一位善于吸取中原文化、善于借鉴民间创作的少数民族部落首领。姜氏戎为古羌人部落，与今羌等民族有渊源关系。

《诗经》诗歌一些形式特点也在南方一些民族尤其是远古迁徙民族的诗歌中遗存。苗族与古代不同时期活动在黄河下游、长江中下游一带的九黎、三苗等有渊源关系，他们的一些诗歌与《诗经》的一些篇章在章法韵法等方面有很多相同之处；而且，随着时间的推移，《诗经》中不少章句形式在汉族诗歌里已经很少用，而在苗族诗歌里仍然保存。

参见李明等编著《羌族文学史》，第581—582页，四川民族出版社，1994年8月。

例如，《诗经》不少篇章在结构上含不同类型的联章复沓方式，它的使用可能是为了便于歌唱、记忆和传诵。出于这种目的，人们在复唱中不断地运用同一个调子和相同的句式，有时只更换一两个词语。这种联章复沓方式不断使用，久而久之，逐渐形成《诗经》语言运用的一种特点。作者在这些句式里依靠中心词语的变换来叙事抒情，造成动作的连贯、画面的迭出、意境的深入和感情的递进，取得很好的艺术效果。湘西苗歌比较完整地保留了这些形式。《诗经》里，四句型（两句联型）的复沓方式是复沓段奇句照唱，偶句更换，这与一部分苗歌相同。如《诗经·陈风·东门之杨》：

东门之杨，  
其叶牂牂，  
昏以为期，  
明星煌煌。

东门之杨，  
其叶肺肺。  
昏以为期，  
明星皙皙。

湘西苗歌《有歌我俩尽情唱》（原为苗语，翻译成汉语，下同）：

有歌我俩尽情唱，  
有话我俩尽情倾，  
日头落了有月亮，



月落还有长庚星。

有歌我俩尽情唱，  
有话我俩尽情谈。  
日头落了有月亮，  
月落还有星作伴。

两首诗歌都是奇句照唱，偶句更换。

《诗经》里，三句型、两句型的复沓方式是复沓段每句前半句不变，后半句更易，也与一部分苗歌相同。如《诗经·魏风·十亩之间》：

十亩之间兮，  
桑者闲闲兮，  
行与子还兮。

十亩之外兮，  
桑者泄泄兮，  
行与子逝兮。

湘西苗歌《婆婆下树发了愁》：

梳一绺，  
绑一绺，  
婆婆下树发了愁。

梳一缕，

绑一缕，  
婆婆下树不到底。

此外，《诗经》的韵法有四种，首句入韵法（一、二、四句用韵）、隔句押韵法、间句押韵法（ABAB、ACAC式）、逐句押韵法（三句型AAA、BBB式，两句刑AA·BB式），前两种至今仍是汉族诗歌传统韵法，后两种在汉族诗歌中已经很少用，而在湘西苗歌中仍留存。如间句韵：《诗经·周南·兔》（音标引自王力《诗经韵读》）：

肃肃兔置（tzia），  
椽之丁丁（teng）；  
赳赳武夫（piua），  
公侯干城（zjieng）。

肃肃兔置，  
施于中逵（giu）；  
赳赳武夫，  
公侯如仇（giu）。

湘西苗歌《主唱开场歌·春风不吹花不开》：

主人聚齐坐成堆，  
客人聚集坐成排。  
主人不唱客不咏，  
春风不吹花不开。

主人聚齐坐成堆，  
客人聚集坐成行。  
主人不唱客不咏，  
春风不吹花不放。

都是奇句通韵，偶句变韵。

由上述情况可以认为，《诗经》里的章法韵法是先秦时代黄河长江流域各民族普遍流行的诗歌形式，《诗经》里包含苗族先民的诗歌或一些篇章源于苗族先民诗歌，湘西苗歌与《诗经》存在内在联系。

## 第二节 “溱洧之风”与南方民族歌节

与《诗经》某类篇章有联系的一些“诗歌风俗”，也与南方少数民族一些风俗有着相同的时代背景、文化背景甚至同源。而且随着时间的流逝，这些风俗在汉族生活中已经基本绝迹，在南方少数民族生活中却还继续存在，并得到进一步发展。“溱洧之风”就是突出的例子。

“溱洧之风”是周代郑国的风俗。“溱洧”指流经郑国的溱水、洧水，也指《诗经·郑风》里的一首诗。《韩诗》注《溱洧》这首诗云，《溱洧》，“说（悦）人也。郑国之俗，三月上巳之辰，于两水上，招魂续魂，拂除不祥，故诗人愿与所说者俱往观也。”朱熹《诗集传》说：“郑国之俗，三月上巳之辰，采兰水上以拂除不祥。”并进一步指出：“盖洧水之外，其地信宽大而可乐也。于是士女相

参见麻树兰《湘西苗族民间文学概要》，第196—209页，中央民族学院出版社，1992年5月。

与戏谑，且以芍药相赠而结恩情之厚也。此淫奔者自叙之词也。”朱熹所言带封建礼教的偏见，但指出“郑国之俗”上巳祓除与恋爱并行却是事实。《诗经·郑风》里的一些篇章也生动地描述了这一古俗的风貌。如《溱洧》：

溱与洧，方涣涣兮。士与女，方秉蕳兮。女曰：“观乎！”  
士曰：“既且。”“且往观乎！洧之外，洵訏且乐。”维士与女，  
伊其相谑，赠之以芍药。……

《摅兮》：

摅兮摅兮，风其吹女。叔兮伯兮，倡！予和女。……

综上所述，“溱洧之风”大致为：每年三月上巳（初三）或春天其他日子，人们聚于溱水和洧水之滨祓禊游乐，士女欢会并互赠香草，相邀唱和。根据《诗经》所载，此类风俗当时也存在于淇水（《淇奥》）、汝水（《汝坟》）、汉水（《广汉》）之滨。

在这类欢会节日中，青年男女你唱我和，抒情表意。《诗经》里《郑风》、《陈风》等所收集的一些篇章，当为男女青年在这种场合的对唱之歌。例如，上述的《郑风·摅兮》：“摅兮摅兮，风其吹女。叔兮伯兮，倡！予和女。”大概为女主人公向男子发出的信号。倡，亦作唱，始歌为唱，随歌为和。女主人公希望男子能首先歌唱，然后才尽情相和。大概是男子迟迟没有动静，女主人公急了，第二部分变为“倡！予要女。”（“快唱吧，我真心地邀请你们！”）迫切之情溢于言表。

又如，《陈风·东门之池》：

东门之池，可以沤麻，彼美淑姬，可以晤歌。……

后两部分结尾分别为“晤语”、“晤言”。此为恋人彼此相邀唱歌，先对歌结识，次儿女私语，再倾吐爱情。

还如，《卫风·木瓜》：

投我以木瓜，报之以琼琚，匪报也，永以为好也。……

后两部分分别为投“木桃”报“琼瑶”、投“木李”报“琼玖”。此为情人之间互相赠答，作者似乎是一个男青年，他对心上人赠与木瓜、木桃、木李等十分欣喜，欲以珍贵的琼琚、琼瑶、琼玖相报，以表永远相好之意，其情深挚热烈。还有，《郑风》里的《山有扶苏》、《狡童》、《褰裳》等大概也都是未婚男女在互相戏谑时所唱的歌。它们都展现了其时其地男女酬唱的一些风貌。

这一类以“溱洧之风”为代表的男女欢会节日风俗，以及在欢会中所唱的歌谣，与壮族、侗族、瑶族、黎族等民族古代流传下来的歌圩、歌节和歌谣有惊人的相似之处。明代邝露《赤雅》曾记载当时这些民族这类活动的情况：

峒女……三三五五，采芳拾翠于山椒水湄，唱歌为乐。

男女亦三五成群，唱而赴之。相得唱和竟曰，解衣结带，相赠以去。春歌正月初一、三月初三，秋歌中秋节。

这些活动流传至今。人们在歌圩歌节的日子，搭起歌棚，青年男女三三两两对歌。只要有人（一般是男子）唱出一首“引路歌”，便有回音。例如，男唱：“一条江水水汪汪，丢把尺子给你量；河水长来尺子短，人心难测水难量。”女唱：“妹讲一心就一

心，不是三心二意人；不信你看芭蕉树，从头到尾一条心。”以后，男女歌手便全神贯注精心编歌对唱，以显示才智，表示爱情。接触了解到一定程度，男女青年便同赴溪边林荫之处，倾诉爱情，互赠信物。最后一天，唱“送别歌”，相约再会。

如果将“溱洧之风”与南方各民族歌圩歌节进行比较，可以看出两者有不少相同之处。例如，时间多为春季，前者集中于三月上巳日，后者集中于三月初三。但据南朝梁沈约《宋书·礼志》云：“魏以后但用三日，不复用巳也。”故后者与前者一脉相承；地点同在水滨，前者于溱洧之滨，后者于“山椒水湄”；主要内容都是男女欢会，对唱诗歌，通达情意，互赠信物，结下良缘。壮族等民族的歌圩歌节，还有从“试探”到“对歌”、“交情”、“别离”等一整套唱歌程序，有绣囊（绣球）、头巾、锦帛等传统的信物。歌传情，物结缘，表不一，意相同。

由此看来，“溱洧之风”与南方少数民族的歌圩歌节当有相同的历史文化背景，以至共同的源头。

“溱洧之风”为上巳节男女会聚溱洧水滨相谗为恋的风俗。上巳节一个重要的活动，就是至水边祭祀，用浸泡香草之水沐浴以祓除不祥、消灾去病。《周礼·春官》载：“女巫掌岁时，以祓除衅浴。”东汉郑玄注：“岁时祓除，如今三月上巳如水上之类。衅浴，谓以香薰草药沐浴。”如果再往上溯，上巳节的各种活动与古代求子风俗有关。《史记·殷本纪》载，商始祖契之母简狄“三人行浴，见玄鸟堕其卵，简狄取吞之，因孕生契。”三人行浴大概为临水祓禊，简狄吞卵大概是一种求子巫术，（它的延续形态是后世的浮卵、浮枣以至碰蛋等求子习俗。壮族歌圩上有一种碰蛋的习俗，男女青年各执一个鸡蛋相碰，如果男的蛋先破裂，就给女的吃。如果女的蛋先破裂，就给男的吃。如果双方的蛋同时破裂，各人就对蛋吹一口气，彼此交换吃。女的吃蛋白，表示心

如蛋白纯洁，男的吃蛋黄，表示爱情专一不变。此当为古代浮卵求子的发展形态）上巳节祓禊，祓除不祥也，自然也包括“祓除其无子之疾而得其福（有子）”。另外，古代仲春之月有祭高禘、求子嗣、“令会男女”、“奔者不禁”的礼俗（《周礼·地官·媒氏》），这些习俗结合起来，逐渐演变为上巳节“士与女”“秉兰”“往观”“伊其相谑”并“倡、予和汝”的“溱洧之风”。

上巳节风俗盛行于中原广大地区。春秋中叶，楚庄王成为“春秋五霸”之一，楚国统治的地区包括长江、汉水、淮河三大流域，势力北至黄河，南达湘、桂、黔、滇等地区，在其统治范围内有所谓百越、南蛮诸族，他们分别为壮、黎、苗、瑶等民族的先民（一部分溶合于汉族）。在楚国的大疆域里，上巳节风俗由北而南传播是很自然的事。

如是，“溱洧之风”与南方少数民族歌圩歌节的形成除了具有相同的历史文化背景之外，其共同的源头应为古代上巳节风俗。其俗在汉族中由于社会的变迁、礼教的兴起而早已消失或发生变异，而在南方少数民族中却以比较稳定的形式传承下来，甚至发展成为这些民族的一种文化特征，并孕育出许许多多优美动人的民间诗歌。南方民族这类风俗历代汉文典籍均有记载。《三国志》卷五十三追述汉代至三国几百年间南方民族风俗时说：“人民集会之时，男女自相可适，乃为夫妇。”其中便有以歌为媒的内容。到了唐宋两代，有张籍《送严大夫之桂林》里“听歌难辨曲，风俗自相谑”的诗句，有周去非《岭外代答》里关于岭南民族男女“迭相歌和”的婚恋风俗的描述。明清时，这种记载更多。如《粤西丛载》：“宾州罗奉岭，去城七里，春秋二社日，士女云集，女未嫁者，以歌应和，自择配偶。”此俗延续至今。

### 第三节 尊祖之诗与南方民族传说

《诗经·雅》中的一些诗篇，也与南方一些民族的先民有联系。

根据《史记·周本纪》等记载，周始祖后稷之母出自姜姓有郃氏部落。又据《国语·晋语》四等记载，姜姓出自炎帝集团，与黄帝集团姬姓周人世为婚姻。当时的“姜”即“羌”，已成定说。古代羌人部落的中心游牧地原在今陕甘青地区。先秦时期，一部分羌人向南迁徙，与南方土著居民融合，逐渐形成今天藏缅语族的一些民族。因而，周文化与这些民族的传统文有联系，《诗经》雅诗的一些叙事与这些民族的一些传说在内容上有相通之处。

《诗经》分类，主要从音乐着眼。关于“雅”，《左传·昭公二十年》云：“天子之乐曰雅。”宋郑樵云：“朝廷之音曰雅。”一般都认为，雅指西周中央王畿的音乐。大雅中的《生民》、《公刘》、《绵》、《皇矣》、《大明》五诗，叙述了周民族从始祖后稷出世到武王灭殷的全部发展过程，歌颂了周民族开辟荒地、迁徙定居、征战四方、建立国家等功绩，历来被视为周民族的一组史诗性诗篇。这些诗篇，可能是周初史官与乐工在民间传说的基础上创编而成。其中一些传说，可能也同时在与周民族有联系的其他民族中流传，形成了与《诗经》篇章平行的叙事形态。

例如，被《诗序》称为“尊祖”之诗的《生民》，其一些情节就曾广泛流传。诗篇叙述周族始祖后稷神异出生、发明农业等事迹，反映了周族早期的生产、祭祀情况。其中，前三章充满神话的色彩：



厥初生民，时维姜嫄。生民如何？克禋克祀，以弗（祓）无子。履帝武敏，歆。攸介攸止。载震载夙。载生载育，时维后稷。

诞弥厥月，先生如达。不坼不副，无菑无害。以赫厥灵。上帝不宁，不康禋祀。居然生子。

诞置之隘巷，牛羊腓字之；诞置之平林，会伐平林；诞置之寒冰，鸟覆翼之。鸟乃去矣，后稷呱矣。

这三章分言三事：姜嫄受孕，后稷诞生，后稷三次被遗弃而不死，富有超凡的瑰丽，神异的美。这些情节，于典籍上也屡见记载，如《史记·周本纪》载：“姜原（嫄）出野，见巨人迹，心忻然说（悦），欲践之，践之而身动如孕者。……初欲弃之，因名曰‘弃’。”《生民》孔疏引《河图》也载：“姜嫄履大人迹生后稷。”等等。这些叙述中姜嫄所履的“巨人迹”或“大人迹”，可能是某种自然界的奇观，后人加以神圣化，作为“求子”等祭祀巫术仪式的灵物。由此，整个事情的经过似为姜嫄求子、验子、复收等仪式的隐喻而已。

类似的叙事结构，出现在羌族《角角神的故事》里。角角神为羌族的家神，因供奉于堂屋右边屋角而名。故事说：

远古时代，有个叫羌源的妇女，四十多岁还未生儿女。一天外出，见一巨人脚印，她出于好奇，踩了一下大拇趾，便有所感。一年后，生下一男孩，光胎盘就有十多斤。众人都说这娃儿是个妖怪，会给寨子上带来灾祸，逼她扔掉。她把娃儿丢到河边，百鸟飞来护在他身边。羌源听到孩子的哭声，一阵心痛，又把他抱回家中，取名羌流。

其后是羌流除妖，被尊为“角角神”等。故事所叙述的羌族祖先羌流诞生前后的情形（母亲羌源的名字、踩巨人脚印后孕、生怪胎、弃之于野又抱回等），与《诗经·生民》所记述的后稷诞生前后的情况大体一样。

《生民》和《角角神的故事》分别是周人和羌人对先民事迹的追忆，里面出现了相似的姜嫫和羌源的名字。“嫫”者，原也，“广平曰原”。（《诗·大雅·公刘》笺）如是，“嫫”当为大地的神化，姜嫫或羌源亦即羌水平原的神化。同时，周人姬姓自远祖以来对婚的部落即古羌人的姜姓，因而，周人和羌人的史事追述出现相同的祖先名字和情节的原因，除了古代同居羌水平原、可能同有某种仪式以外，就是两个对婚部落在文化上的相互影响。两则神话应该同源。

后稷或羌流奇异孕生的情节，表现了他来源的神异性、纯洁性：他的生命之源来自大自然，得天地之灵气，采宇宙之精华。后稷或羌流诞生后曾经被“三弃”，乃是古代验证“圣婴”的重要方式。这有一种象征意义：从人类之子转换成自然之子、宇宙之子，从而获得超人类的智慧和力量，成为超人。他获得某些自然力量的保护，确证了其作为自然之子的本性。

另外，《生民》等篇章记述了“后稷肇祀”的业绩，并描述了西周时候祭天的情景。原属古代氏羌部落族团的纳西族所流传下来的祭天习俗，与《生民》等篇章描述的周人祭天情景在很多方面相吻合。例如，周人祭天要舂谷、搓米、簸米、酿酒，（《生民》：“释之叟叟，烝之浮浮。”“或舂或揄，或簸或蹂。”）一切准备就绪后，放在盛祭品的“豆”和“登”之中，敬候上帝安享。（“印盛于

参见李明等编著《羌族文学史》，第55—56页，四川民族出版社，1994年8月。

豆，于豆于登”，“上帝居歆，胡臭亶时。”）纳西族祭天，也要按“天”、“地”、“中央君皇”各量足一升“毛川”（献神的祭米），盛进“诺俄督”（祭天的竹箩），放在供养天地神祇的固定的地方，并酿制祭天专用泡酒“格日”，于祭天的前一天揭盖。周人祭天，采用白蒿，认为白蒿可以避邪。（《生民》：“取萧祭脂”；《召南·采芣》：“于以采芣，于沼于沚。于以用之，公侯之事。”）纳西族祭天，也用白蒿枝等铺垫祭品，用以驱秽。周人立栗行祭（《论语·八佾》：“社，……周人以栗。”），纳西族祭天也插栗树以象征天神地祇。周人祭天有将牲体玉帛烧于柴上、以烟祀天的方式（《周礼》：“以禋祀昊天上帝。”），纳西族祭天也有焚柏枝和杜鹃木、投进各种牲肉的方法……由此，纳西族祭祀文化与周代华夏祭祀文化有明显的相似之处以至渊源关系。纳西族还保存着完整的《祭天歌》，这对研究整个中华民族古代祭祀文化无疑具有重要的意义。

## 第四章 屈原与楚辞

诗歌这一古老的文学形式，在取得《诗经》那样的辉煌成就之后，突然冷寂下去。一直过了三百年，一种新的诗体才在南方的楚地“奇文郁起”，奇迹般地繁荣起来。它五彩缤纷，光怪陆离，琳琅满目，美不胜收，香草美人互映，天神地灵同舞，奇特的意境，瑰丽的色彩，浪漫的气息，悲壮的情怀，使人为之惊叹，为之折服。它，就是以屈原为代表的楚地文人所创造的楚辞。它与《诗经》并称，成为中国古典诗歌的另一源头。

楚辞的出现具有广阔的文化背景，它是楚地文人在中原文化的影响和南方各族文化的哺育下创作出来的。从西周到战国中晚期，中原文化已经逐渐摆脱了原始文化的束缚，逐渐理性化，而南方各族文化却还弥漫着浓厚的神话、巫术气氛。它们给楚辞的创作提供了丰饶的土壤。

### 第一节 楚世家、屈原与楚地各族文化

根据《国语·郑语》、《史记·楚世家》等的记载，楚王族，芈姓，得姓始祖季连，出于祝融集团。祝融集团出自颛顼。颛顼，按《五帝德》、《帝系》及《山海经·海内经》的记载，是黄帝与嫫祖的曾孙、昌意的孙子。《五帝本纪》、《帝王世纪》等则说是昌意之子，黄帝之孙。而《山海经·大荒东经》又记：“东海之外大壑，少昊之国，少昊孺帝颛顼于此。”清人郝懿行引《说文》：“孺，乳子

也”解释为：“此言曰：孺养颡顛于此。”由此看来，颡顛是一位出身于黄帝集团而抚育成长于少昊集团的古帝，是东西两大集团交融的象征。祝融集团为颡顛的后裔，是一个炎、黄在其中占优势的黄河流域与长江流域各部落融合而成的新的部落集团。

楚王族的直系祖先是周文王时的鬻熊，“楚鬻熊居丹阳”（《世本·居篇》），为文王火师。周成王时，鬻熊的曾孙熊绎受封“于楚蛮，封以子男之田，姓芈氏，居丹阳”。（《史记·楚世家》）按礼制，子男五十里，则当时楚还是很小的一个国家。丹阳一般认为是在丹江下游“丹浙之会”处。熊绎至蚡冒十五君约三百年，“辟在荆山，筮路蓝缕，以处草莽。”（《史记·楚世家》）“筮路蓝缕，以启山林。”（《左传》宣公十二年）其间熊绎五传至熊渠，“甚得江汉间民和，乃兴兵伐庸、扬粤，至于鄂（今湖北鄂城）……立其子康为句亶王，中子红为鄂王，步子执疵为越章王，皆在江上楚蛮之地。”（《史记·楚世家》）在兼并了大片“江上楚蛮之地”以后，楚王族着手“开拓”濮地。“平王之末而秦、晋、齐、楚代兴……楚蚡冒于是乎始启濮。”（《国语·郑语》）至蚡冒的弟弟熊通即杀侄自立的楚武王时，“开濮地而有之”。（《史记·楚世家》）随后，楚又向南扩张。“成王恽元年（前671），初即位，布德施惠，结旧好于诸侯，使人献天子，天子赐胙曰：‘镇尔南方夷越之乱，无侵中国。’于是楚地千里”（《史记·楚世家》），把武陵、五溪以至湘中、湘南大片“夷越”之地划入自己版图。楚悼王时期（前401—前381），启用吴起，“南并蛮越，遂有洞庭、苍梧”（《后汉书·南蛮传》），使楚国的版图划到南岭一带。其后，又向西进兵。“顷襄王时，遣将庄豪（或作庄）从沅水伐夜郎，军至且兰，楸船于岸而步战，既灭

参见王钟翰主编《中国民族史》，第66、92页，中国社会科学出版社，1994年12月。

夜郎……以且兰有楸船牂牁处，乃改其名为牂牁。”（《后汉书·南蛮西南夷列传》）至此，楚国的势力范围已扩展到沅江上游一带。此外，北向扩地至于泰山地区，中原已达今河南南部，成为“南卷沅、湘，北绕颖、泗，西包巴、蜀，东裹郟、邳”（《淮南子·兵略训》）的大国。

从以上简单的叙述可以看出，如果说楚王族起源于祝融集团、与夏、周有较深的渊源关系的话，楚地则多为蛮夷之地，楚人多为蛮夷之人，楚地土著文化亦当为蛮夷文化的汪洋大海。南方蛮夷文化具有很多特点，人们首先想到的是巫风昌炽。

巫风，始于远古，曾经盛于殷商。到了周代，统治者以殷为鉴，鬼神意识逐渐淡漠。黄河流域的人们也迫于生活，忙于农耕，又受孔子等“不语怪力乱神”和“未能事人，焉能事鬼”思想的影响，巫风渐颓，巫事渐少。而南方风云变幻，气象万千，高山大泽，神秘莫测，较好的自然条件，较低的生产水平，这一切使南方民族对于神灵的迷恋、依赖也就远为中原民族所不及。

南方民族巫风有着悠久的历史渊源。《国语·楚语》记载楚昭王时代的观射父说：“及少皞之衰也，九黎乱德，民神杂糅，不可方物（韦昭注：方，犹别也。物，名也）。夫人作享，家为巫史（韦昭注：夫人，人人也，享，祀也。巫，主接神，史，次位序，言人人自为之）。无有要质，民匮于祀，而不知其福（韦昭注：言民困匮于祭祀，而不获其福）。烝享无度，民神同位，民读齐盟，无有严威（韦昭注：齐，同也，严，敬也，威，畏也），神狎民则，不蠲其为（韦昭注：蠲，絮也），嘉生不降，无物以享，祸灾荐臻，莫尽其气。”此说虽多含贬意，但大体反映了当年九黎祀神的状况。九黎之君蚩尤征战，常行法事，施巫术。《广博物志》卷九引《玄女法》载，蚩尤与黄帝大战于涿鹿时，“蚩尤幻变多方，征风召雨，吹烟喷雾”，使“黄帝师众大迷”。九黎之后三苗也信巫，清顾炎武所

编《天下郡国利病书·湖广》说：“按湘楚之俗尚鬼，自古为然。

《书·吕刑》：昔三苗昏乱相当听于神。”九黎三苗巫风延续到春秋战国时期的群蛮。百越民族的鬼神意识也特别浓厚。《吕氏春秋·异宝》说：“荆人畏鬼而越人信。”《列子·说符》说：“楚人鬼，越人。”可见越人这方面毫不逊色。而且当中原人已经不很重视头顶上的神灵时，南方各族由于独特的自然环境和社会状况，巫风仍盛，没有丝毫的减退。

原始巫风带有强烈的功利性。人们为了获得幻想中超自然力量的佑助，创造了种种神灵形象及其神迹，从而形成神祇神话；为了博取神祇的认同，愉悦神祇的心志，创造了祝祷歌舞，从而形成祭歌巫舞……因而，南方民族浓厚的巫风诱发了大量的原始叙事艺术和形体艺术，它们弥漫着虚幻、神秘的气氛，充满了热烈、奔放的激情，飘逸，奇诡，给楚文化增添了无比瑰丽的色彩，也给楚辞这种奇迹般地兴起的诗歌形式提供了丰富的养分。

（曾经在楚地盛行的这些巫风，当秦统一以后，在许多地方随着楚文化主体逐渐融入中原文化而趋于消失，却保存于楚地荒山僻壤的少数民族民间，流传至近现代。对此历代文人诗歌、地方旧志等均有记述。唐代刘禹锡在朗州（今湖南常德）当刺史，观看过“武陵蛮”的“赛神”活动，并写了《阳山庙观赛神》描述当时的情景：“荆巫默默传神话，野老娑娑启醉颜。日落风生庙门外，几人连踏《竹枝》还。”宋代沈括《梦溪笔谈》说：“《楚辞·招魂》句尾皆曰‘些’，今夔峡湖湘及南北江僚人，凡禁咒句尾皆称‘些’，此乃楚人旧俗。”清同治年间编纂的湖北《来凤县志·风俗志》载：“来凤地僻山深，民杂夷僚，皆缘土司旧俗，习尚朴陋。史称俗喜巫鬼，多淫祀，至今犹有存者。”贵州《松桃厅志》也载，黔东土家族“人多好巫而信鬼，贤豪也所不免，颇有楚风。”近现代这方面的记载亦多。此类风俗与楚风一脉相承。）

屈原是楚辞的创立者和代表作家。屈原，名平，字原。在《离骚》中，他自称名正则，字灵均，分别是平和原二字的引申义。屈姓是半姓的分支。根据史料记载，楚传至楚武王熊通时，其子瑕封采邑于屈，子孙就以屈为氏，所以屈原是楚国一位原与楚王同姓的贵族。屈地如今已很难确指，屈原故里依汉魏以来各家诸说推断为秭归。北魏郦道元《水经注·江水注》引袁山松《宜都记》说：“秭归，盖楚子熊绎之始国而屈原之乡里也，原田宅于今具存。”

根据《史记·屈原贾生列传》等记载，屈原曾为楚怀王左徒，还曾担任过“三闾大夫”一职。他致力于“美政”，不容于邪恶，一生都在激烈复杂的政治斗争中度过。他因“造为宪令”、主张联齐抗秦等事遭谗见疏，先后被流放到汉北、江南。后一次辗转流离在沅、湘一带大概有九年之久，“被发行吟泽畔，颜色憔悴，形容枯槁”。大约于公元前278年的5月5日，他在回都不能、远游求贤又不成的彻底幻灭和绝望中，“自投汨罗以死”。他为后世留下《离骚》等瑰丽诗篇，离开了人间。

其时楚地，诸族聚居。屈原故里秭归地区有濮、巴等族团。濮，主要居于楚西南，其他地方也有濮人居住。《左传》“文公十六年”载“麇人率百濮聚于选”。据清人辑《春秋传说汇纂》称，选地“当在荆州府枝江县南境”。另据考，麇人还曾居于汉水上游的勋县、房县等地。巴，《华阳国志·巴志》载：“周武王伐纣，实得巴蜀之师……其地东晋鱼复（今四川奉节），西至夔道（今四川宜宾），北接汉中，南极黔涪。”屈原孩童少年时期，当有机会接触各少数民族文化，熟悉各少数民族歌谣、习俗、仪式等。屈原二次流放地汉北江南，民族更杂。除濮、巴外，还有三苗、百越等。



三苗分布很广。《战国策·魏策》载：“三苗之居，左有彭蠡之波，右有洞庭之水，文山在其南，而衡山在其北。”《史记·五帝本纪》载：“三苗在江淮、荆州数为乱。”百越则主要分布在东部南部。屈原二次流放时，更有较多的机会接触少数民族。这在他的诗歌里多有表现。《九章》里的《哀郢》、《涉江》，一般认为是屈原自叙流放江南的行迹。他在这两首诗中写道：

将运舟而下浮兮，上洞庭而下江。（《哀郢》）

乘 船余上沅兮，齐吴榜以击汰。（《涉江》）

朝发枉渚兮，夕宿辰阳。（《涉江》）

入溁浦余儗回兮，迷不知吾所如！（《涉江》）

这里“上洞庭”、“上沅”、“发枉渚”、“宿辰阳”、“入溁浦”等，所说的地方都是在《战国策》等所谓“三苗”杂居的洞庭彭蠡之间，沅江湘江之畔。屈原也自叙与“南夷”有来往：他在《涉江》写道：

哀南夷之莫吾知兮，旦余济乎江湘。

这里的“南夷”，王逸、朱熹等人认为指楚国，似与屈原身份不符。明末王夫之纠正这一说法，他在《楚辞通释》中说：“南夷，武陵西南蛮夷，今辰沅苗种也。既迁江南，将绝江水溯湘而西，与苗夷杂处，谁复有知我者乎？”清代陈本礼《屈辞精义》也认为，“南夷”“指辰阳苗夷”。王夫之、陈本礼的说法似乎更近于实际情况。屈原在《九章·思美人》中还写道：

吾且儗回以娱忧兮，观南人之变态。

这里的“南人”也有两种解释：郢都朝廷中人和南方少数民族，从后者，意为观赏少数民族的异态以去愁解忧。岂止观赏，更要仿效。《涉江》写道：

接輿髡首兮，桑扈裸行。

王逸注：“去衣裸裎，效夷狄也。”屈原至此对少数民族习俗已经钟情如斯了。正是多色多彩的楚地诸族文化开阔了屈原的视野，熏陶了屈原的情性，启发他创作出一系列具有浓烈浪漫风格的作品。

在楚地诸族文化中，屈原对巫风似乎独有所钟。他对祭歌巫舞表现出浓厚的兴趣，对原始艺术倾注了充溢的感情。尤其是政治失败、精神困惑的时候，他更把满腔情寄托在那片雄浑深厚的巫术文化上，在那个奇特虚幻的世界里寻找，征服，宣泄，满足。这些，在《九歌》、《招魂》、《天问》、《离骚》等篇章中表现得特别突出。

## 第二节 《九歌》《招魂》与各族祭歌、巫舞

巫音缭绕，舞姿婆娑，人形飞动，神影飘忽……《九歌》以其奇异的境界，缤纷的色彩，构成了中国诗歌的一组独特的景观。

《九歌》基础来自楚地民间，这是古来比较一致的看法。王逸认为是屈原模仿南楚“俗人”祭歌创作的。他在《楚辞章句·九歌序》中说：

《九歌》者，屈原之所作也。昔楚国南郢之邑，沅湘之间，其俗信鬼而好祠，其祠必作歌乐鼓舞以乐诸神。屈原放

逐，窜伏其域，怀忧苦毒，愁思涕郁，出见俗人祭祀之礼，歌舞之乐，其词鄙陋，因为作《九歌》之曲……

朱熹认为是屈原对荆蛮祭歌的修改加工，“更定其词”。他在《楚辞集注》中说：

荆蛮陋俗，词既鄙俚，而其阴阳人鬼之间，又或不能无褻慢淫荒之杂。原既放逐，见而感之，故颇更定其词，去其泰甚。……

无论是创作或加工，其基础是南楚“俗人”或“荆蛮”祭歌，这是肯定的。

《九歌》之名，早已有之，据说是夏启从天上偷来人间的，在夏朝已经流传开来。《山海经·大荒西经》说：“夏后开（即启）上三嫫于天，得《九辩》与《九歌》以下。”屈原诗中也有“启棘宾商，《九辩》《九歌》”（《天问》）、“启《九辩》与《九歌》兮，夏康娱以自纵。”（《离骚》）等句。但屈原所仿的《九歌》是南楚祭歌，似与前者名同而实异。或如人们所传，古《九歌》乐曲神圣而美妙，流传到楚地以后，受到各族群众的赞赏和喜爱。人们便沿用其名以作巫覡娱神的祭歌，并创歌辞。屈原便是在这基础上，或新创或加工，从而形成楚辞《九歌》。

《九歌》既然是南楚荆蛮祭歌的基础上形成的，那么其中的神祇形象、结构形式、演唱风俗等，都当在南楚诸族文化中取用或吸收不少材料。我们可以从有限的汉文典籍记载中，从各民族积淀至今的原始信仰风俗包括神话传说、祭歌巫舞中，去追溯、寻找当年影响《九歌》创作的原始文化形态。

《九歌》共有十一章，前十章是祭十种神灵。十种神灵又可

分为三类：一、天神——东皇太一（天神之尊者）、云中君（云神或雷神）、大司命（主寿命的神）、少司命（主子嗣的神）、东君（太阳神）；二、地祇——湘君与湘夫人（湘水之神）、河伯（河神）、山鬼（山神）；三、人鬼——阵亡将士之魂，或山鬼也为人卒而成之鬼。在这些神灵中，有不少名字仅见于《九歌》或其他楚辞楚简中，当孕育于楚地诸族原始文化土壤，是楚地诸族各种原始信仰风俗的产物。随着二千多年的历史变迁，它们或已流逝或已异化，但孕育它们的原始文化包括各种原始信仰风俗却积淀下来，以某种形态留存、显现于南方各地土家、苗、瑶、侗、壮、彝、傣、黎、畲等民族中。我们可以从这些民族的文化积淀特别是原始信仰风俗中，去寻觅这些形象的原始文化特质，以至最初的形态。

东皇太一排于篇首。相传太一是星名，尊为天神。王逸注：“太一，星名，天之尊神，祠在楚东，以配东帝，故云东皇。”楚人宋玉《高唐赋》曰：“进纯牺，祷璇室，醮诸神，礼太一。”刘良注：“诸神，百神也。太一，天神也。天神尊敬称礼也。”如此看来，东皇太一当为楚地奉祀的一位尊贵之神。

“东皇太一”这个神名，仅见于《九歌》。此外，《吴越春秋》出现“东皇公”之名，为越地之神。其书载，越臣文种向勾践献“破吴灭地”九术，其一为“尊天事鬼，以求其福”，“立东郊以祭阳，名曰东皇公；立西郊以祭阴，名曰西王母。祭陵山于会稽，祀水泽于江州，事鬼神二年，国不被灾。”《韩非子》等古籍则出现“太一”神，地位各不一样。其时南楚沅湘一带也有越人聚居，故有人认为，“东皇太一”的神名是越文化与中原文化结合的产物。

东皇太一的最初萌生，从汉文典籍有关记载和南方民族信仰风俗来看，似乎又与原始祖先崇拜、将部落酋长兼巫祝尊为神

的古习有关。《九歌》没有对东皇太一的神格的描写，但《天文大象赋》载：“太一一星，主使十六龙，知风雨、水旱、兵革、饥馑、疾疫。”其职能包括农事、战事、民生等诸方面，倒有点像古代部落酋长。古时也确实有一些有功于部落的酋长死后被尊为部落的保护神，并让其司生前的职权。另外，在武陵山区、沅澧流域，唐宋时仍有敬祀东皇太一并奉其为祖的风俗。唐代诗人刘禹锡《武陵抒怀》诗曰：“俗尚东皇祀。”宋人项安世《项氏家族》卷八《说事篇一·九歌》也载：“按《澧阳志》，今澧之巫祝，呼其父曰太一，其子曰云霄五郎、山魃五郎，即东皇太一、云中君、山鬼之号也。”这里，巫祝“呼其父曰太一”，也对应了古代部落酋长又常兼巫祝的古俗。如果是这样，“东皇太一”形象最初萌生于对古代部落酋长兼巫祝的神化也有可能。

对古代部落首领等远祖的崇拜祭祀在湘黔一些少数民族信仰风俗中占据首要的位置。沅水流域土家族最大的宗教节日“社巴节”，列在首位的仪式就是祭祖；他们的祭祀歌《梯玛歌》，列在首位的神灵就是古代部落酋长、祖神头王太公。他“手拿长刀”，“神威啊神貌”；他“扩疆争地”，保护农耕，让人们“放心落肠把阳春搞”；他解饥馑，除疾疫，有他在，“邪门难通，野鬼难逃”。在仪式上，人们要以丰盛的祭品、盛大的歌舞迎接他，祭祀他。以此来与东皇太一（或太一）的神职、地位以至隆重的祭仪（“瑶席兮玉璜，盍将把兮琼芳，蕙肴蒸兮兰藉，奠桂酒兮椒浆。扬袍兮拊鼓，疏缓节兮安歌，陈竽瑟兮浩倡，灵偃蹇兮姣服，芳菲菲兮满堂。”）相对照，两者原型或许会萌生于同一种原始信仰风俗。

云中君，王逸注：“云神丰隆也，一曰屏翳。”又，在《离骚》“吾

参见胡炳章《九歌与沅湘土家族巫文化的血缘关系》，载《民族文学研究》，1995（3）。

令丰隆乘云兮，求宓妃之所在”句后，王逸注：“丰隆，云师，一曰雷师。”可见是一位行云布雷之神。

云中君形象萌生于南方各民族云神或雷神信仰风俗。南方各民族云神或雷神信仰源远流长，盛行不衰。在苗族、壮族的远古神话中，雷神与人类始祖姜央、布洛陀同时诞生，是人类始祖的兄弟；在另一些民族的神话中，雷神还对人类有恩。清陆次云《峒溪纤志》卷上云：“相传太古之时，雷掇一卵至山中，遂生一女。岁久，有交趾蛮过海采香者，与之相合，遂生子女，是为黎人之祖。”更多的民族说雷神在洪水泛滥时救了仅存的两兄妹，还出主意让两兄妹结婚延续人种。因而，南方各民族对云神或雷神十分敬畏。他们说：“天上以雷公为大，地下以舅公为大”（侗族），“天上有雷公，地上有舅公”（畲族），“天上怕雷公，人间怕禁公（巫师）”（黎族），并对其虔诚崇祀。在湘西一些民族中，据前引宋人项安世所说，云中君被称为云霄五郎。清乾隆《辰州府志·风俗》载：“岁时祈赛，……有云霄、梅山诸神。”光绪《古丈坪厅志》载：“梅山、云霄诸神，民间亦祀，而为土所重。”可见云神或云中君为当地少数民族崇祀的重要神祇。

其他地方也是如此。宋人周去非《岭外代答》说：“广右敬事雷神，谓之天神，其祭曰祭天。其祭之也，六畜必具，多至百牲。”各地直至近代仍遍布雷神庙，遍塑雷神像，祭祀香火常年不断。可以说，南方民族先民原始的云神雷神地位显赫，把它列在第二位正与其在各民族原始信仰中的地位相符合。

在南方各民族神话里，雷神具有奇异的形貌，奇特的功能。畲族的雷神，龙头，人身，虎爪，左手拿天凿，右手拿天鼓。天凿一划闪电，天鼓一敲响雷。壮族的雷神，左手能抓风，右手能拿火，又管雨水。土家族的雷神叫“龙头带管三所”，他们的《梯玛歌·颂龙头带管三所》唱道：“好啊，飞龙一条！……银白丝丝雨

啊，金黄烂泥道。……奉请你啊，龙头带管三所，向你禀报啊，收欧迷。”

《九歌》里的云中君形象，似乎是在这些民族雷神形象基础上的创造。你看它，“龙驾兮帝服，聊翱游兮周章”（驾起龙车啊披上锦绶，上下翱翔八方驰骋），“灵连蜷兮既留，烂昭昭兮未央”（神灵盘旋中天，留连云间，灵光灿灿无边无际，）“灵皇皇兮既降，焱远举兮云中”（灵光煌煌飘然降落，忽地飞身远去，钻入云层），还是与龙相联，还是与电相伴……楚地诸族雷神信仰风俗孕育了“云中君”形象。

大司命、少司命，都是原始信仰中主宰生命的神。王夫之《楚辞通释》说：“大司命统司人之生死，而少司命则司人子嗣之有无，皆楚俗为之名而祀之。”从《大司命》中“纷总总兮九州，何寿夭兮在予”和《少司命》中“夫人自有兮美子，荪何以兮愁苦”等诗句来看，此说当是。

大司命、少司命形象源于南方各民族原始司命神信仰和求子风俗。在土家族古代巫俗中，有一位神名和神职都与大司命相同的神：九天司命。延至近代沅水上游部分土家族地区所供奉的神龛上，仍有九天司命的神位。祭祀此神所唱的《梯玛歌》，与《大司命》许多板块内容和语气都相同或近似。如，司命之神降临时的情景：《梯玛歌》——

勒勒！

东坝坪，扯风风到啊；

西坝坪，扯雨来雨。

腾云驾雾来，扯风扯雨来。

《大司命》——

广开兮天门，  
纷吾乘兮玄云，  
令飘风兮先驱，  
使冻雨兮洒尘。

都是一派飘风冻雨的冷森气氛。又如，司命之神自述自己的职司：《梯玛歌》——

四面八方，“何卜”！  
日死他三千，夜死他八百……  
南部注死，北部注生……  
世上难逢百岁人。

《大司命》——

纷总总兮九州，  
何寿夭兮在予……  
一阴兮一阳，  
众莫知兮余所为。

一样的职司，一样的语气。

少司命当为司生育及护儿童的神灵。从诗歌内容来看，其可能是一位男性神，场面可能含女巫代众妇向少司命求子之意。南方少数民族生育之神有女神有男神，求子仪式也分为两类。向男性神求子的仪式如：苗族由一位年长的男性装扮成祖先神，他腰系装满米酒的大葫芦，在歌舞中手捧葫芦将里面的米酒洒



到求子的妇女们身上。而妇女们则撩起裙幅，将洒来的圣水兜住，以求从神受孕得子。一些民族在仪式前，巫师先以稻草扎一生育之神立于坛前。生育之神下体裸露，并有一贴上红纸的壮大阳具。然后巫师自己装扮成生育之神，取席铺地，在席上表演各种使妇女受孕的动作。完后将席烧掉，取灰包在符中令求子的妇女放在枕下。据说，这样做了妇女便会早生贵子。在整个仪式中巫师可以任意与在场的妇女调情，而妇女也以能得到巫师的调情为荣，甚至主动逗引巫师。一些傩愿戏也含求子调情的意味。如由傩愿戏发展而来的《大盘洞》中《李三娘过江》一段，李三娘（巫）上船以后，渡子（神）和李三娘之间就有调情表演。渡子唱：“你的肚皮冷，我的肚皮热，没有席子用篷贴，生下一个男囡囡，叫你是娘，叫我是爷！”这些都是远古求子风俗延续到近现代的活形态。

远古时期的这一类场面，在《九歌·少司命》里发展成男巫（扮神）女巫（扮主祭者）的对唱对舞，一场女巫为民间求子而祭生育之神的活动演化为一出缠绵悱恻的人神相恋。风流倜傥的少司命与情意绵绵的女巫匆匆欢会，匆匆别离，两厢惆怅无已。“悲莫悲兮生别离，乐莫乐兮新相知。”一方感叹“荷衣兮蕙带，倏而来兮忽而逝。夕宿兮帝郊，君谁须兮云之际？”一方表示愿“与女沐兮咸池，晞女发兮阳之阿”，但“望美人兮未来，临风悦兮浩歌”……其中，当渗透了作者一种微妙的感情。

山鬼是什么，历来有多种说法。旧注多以为是动物或精怪。洪兴祖《补注》说：“《庄子》曰：‘山有夔。’《淮南》曰：‘山出泉阳。’楚人所祠岂此类乎？”朱熹《集注》说：“《国语》曰：‘木石之怪，夔、罔两。’岂谓此耶？”不过这些动物或精怪与美丽多情的山鬼很难

参见林河《九歌与沅湘民俗》，第197、198、202页。

联系在一起。清代，顾天成《九歌解》首创巫山神女说，把山鬼与巫山神女瑶姬联系起来。但巫山神女流传地域、人物形象及性格特征与《九歌》产生地点、山鬼形象及性格特征均有一定距离。根据诗歌内容等来看，山鬼形象可能源于南方少数民族“情魅”信仰风俗。

在汉文典籍中，巫山神女瑶姬为一美女，又为一草精。《太平御览》卷三九九引《襄阳耆旧记》云：“我帝之季女也，名曰瑶姬；未行而亡，封巫山之台，精魂依草，寔为茎之，媚而服焉，则与梦期，所谓巫山之女，高唐之姬。”其又本于《山海经》所述帝女死尸化为草事。《山海经·中次七经》云：“又东二百里，曰姑之山。帝女死焉，其名曰女尸，化为草，其叶胥成，其华黄，其实如菟丘，服之媚于人。”姑之山或巫山有此草此精，南方沅湘一些少数民族地区在传说中也有此草此精。如一种“梦花”可以使人得好梦，“笑草”可以使人长笑，“迷魂草”可以迷人魂魄，“和合草”可以使夫妻合好。人们多用以施展巫术，或佩或枕，或藏或服，据说就能达到所祈求的目的。这类花草传说最灵验的是一种具有情魅作用的草。如“不招自来草”，传说佩在身上，便可以使情人不招自来；又如“魅草”，是一种长在路边的豆科类野草，当青年男女爱恋对方又无法亲近时，则可采折这种魅草加工成粉状，再以咒语表明自己心愿，然后找机会把药放给对方。当对方接触到这种药以后，便对施药者产生好感，萌发爱恋之情。传说司这种具有情魅作用的草的精灵是一位美丽的姑娘。在民间信仰中还有一些司情事善魅人的女神。如湖南桃江一带苗族民间信仰中的“小山娘娘”，就是这样一位司情事的女神。青年男女如迷恋某人，可向小山娘娘求助；如相思害病，也可向小山

娘娘求治。她本人也多情，多意……

这样一类山中“情”的精灵，在《九歌·山鬼》中结合作者的体验，通过男巫（扮主祭人）、女巫（扮神）对唱对舞的形式，被塑造成一个含睇宜笑、温婉多情的女神。她“被石兰兮带杜衡，折芳馨遗所思”，然后自述“余处幽篁兮终不见天，路险难兮独后来”。她对男方充满深情，又夹杂哀怨，“怨公子兮怅忘归，君思我兮不得闲。”她以服饰、饮食、居所等表明自己的高洁，“山中兮芳杜若，饮石泉兮荫松柏”。最后在暮色下陷入无边的哀思之中，“雷填填兮雨冥冥，猿啾啾兮狖夜鸣，风飒飒兮木萧萧，思公子兮徒离忧。”其情真，其思远，此中寄托了作者遭放逐的悲苦。

《九歌》是在当时南楚祭歌的基础上创作加工而成的，或者说是为楚人祭祀和娱乐鬼神而写的，在形式上是一套祭祀歌舞文辞。故其中有神巫配置关系，“宾主彼我之辞”。朱熹《楚辞辩证》说：“楚俗祠祭之歌，今不可得而闻矣。然计其间，或以阴巫下阳神，以阳主接阴鬼，则其辞之褻慢淫荒，当有不可道者。”并在《楚辞集注》之《东皇太一》注中说：“古者巫以降神……盖身则巫而心则神也。”陈本礼《屈辞精义》说：“愚按：《九歌》之乐，有男巫歌者，有女巫歌者，有巫覡歌者，有一巫倡和众和者。”由此看，其主唱者当均为巫覡，或扮为神，男巫扮男神，女巫扮女神；或去迎神，男巫迎女神，女巫迎男神；或助祭。其结构多以男巫女巫互相唱和的形式出现，其歌辞充满男女相悦人神相恋之情。

这种形式，当是楚地诸族以色媚神、以情通神的祭祀风俗的体现，即朱熹所谓的阴阳人鬼之间“褻慢淫荒之杂”。在他们心目中，求神赐福可以通过与神相恋、使神欢心来达到目的。这种风俗及祭歌在湖南等地各民族中还存在。例如，瑶族“还盘王愿”唱词中女唱的歌：“急急唱，急急唱个神要行，神屋有哥又无嫂，小娘有酒望郎斟。”“好酒留把圣神饮，好娘留把圣神连。”“好

衣留把大神穿，好花留把大神贪。”在这里，圣神变成了情郎，歌妹变成了情妹，人神相恋，情意绵绵。妹解了神忧，神自然会下佑于人：“解神意，歌妹解得神忧愁；解了神愁神归去，大神归去世无愁！”“香花路，条条通到好人家，上村佑男男也好，下村佑女女家康！”此歌之境，与《九歌》何其相似！

此俗在对司婚恋司生育之神的祭祀中更突出。例如，土家族民间信仰认为，只有通过人与生殖女神生殖男神相恋相爱，才能达到繁衍的目的。他们的巫歌有不少这种场面的描述。如《送七姑娘》（七姑娘为土家族生殖女神）：

送姐送到困床边，摸不到鞋喊青天，口口劝姐快莫喊，男鞋不离女鞋边。

送姐送到屋檐脚，风在吹来雨在落，左手给姐送把伞，右手给姐扎裤脚。

送姐送到竹子坪，风吹竹子乱纷纷，莫学灯笼千个眼，要学蜡烛共条心。

这与《少司命》此类情景相似：

悲莫悲兮生别离，乐莫乐兮新相知。荷衣兮蕙带，倏而来兮忽而逝。夕宿兮帝郊，君谁须兮云之际？

苗族古代也多选能歌善舞的少男少女去当祭祀仪式上的“榜依”，这些都是楚地媚神仪式的遗风。

《九歌》中的《国殇》是一篇赞颂为国死难将士的祭歌，语言刚健，格调悲壮。殇，按照一般的解释其义有二：未成年而死或在外而死。《国殇》当源于楚地诸族为殇者举行某种仪式的古

俗，这些古俗的残存形式至今可见。如贵州惠水、长顺苗族在为非正常死亡的人办丧事时，要跳“猎凶”，诵祭辞，以驱赶殇鬼，超度亡灵，并歌颂鬼雄，祈祷神佑。“猎凶”队由主家和来追悼死者的客家各挑七人组成，舞蹈分“击鼓出师”、“沙场交兵”、“班师回朝”三部分，舞者摹仿古代武王，穿红绿纸衣，戴纸帽，以墨涂面。主队与客队交战三个回合，舞三圈，将纠缠主家的殇鬼驱走，使被押的鬼魂得以获释，然后诵祭词。祭词主祭鬼雄，祈求鬼雄保佑。例如：

七位七个鬼尤，  
八位八个鬼雄，  
七个七把长戈，  
八个八把硬弓，  
给我三千“靠偷”（神兵），  
给我三百“靠岔”（神将），  
嗨哟嗨，嗨哟嗨，  
去杀“僚都”的儿，  
去打“僚铁”的孙……

楚地诸族的殇俗殇歌，在《九歌·国殇》里发展成祭祀阵亡将士的祭仪祭词。其形式大概由一或数男巫扮阵亡将士之神灵，一或数男巫扮祭者，双方对唱对舞。前半部分大概由扮阵亡将士神灵的男巫边舞边唱，表现楚国将士战之勇、死之烈的英雄气

参见罗义群《苗族鬼雄崇拜与 国殇》，《中南民族学院学报》，1996（3）。

参见龙文玉《苗族的招魂习俗与屈原的招魂作品》，《吉首大学学报》，1982（1）。

概：“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。”“出不入兮往不反，平原忽兮路超远。带长剑兮挟秦弓，首身离兮心不惩。”后半部分大概由扮祭者的男巫演唱，盛赞阵亡将士之威武、之刚强：“诚既勇兮又以武，终刚强兮不可凌。身既死兮神以灵，子魂魄兮为鬼雄。”以驱赶殇鬼，安抚亡灵，并颂扬鬼雄精神，激起人们在强敌面前的必胜信念和战斗情绪。

《九歌》最后一篇为《礼魂》，是送神曲，其所描述的“传芭兮代舞”等仪式当与楚地诸族花魂信仰风俗有联系。至今南方壮、侗、苗、毛南、仡佬、土家等民族都将花视作人的灵魂之寄托，人的生命之象征，视作神圣之物。沅湘间一些民族举行巫傩仪式前，要准备竹枝做成的“花树”。仪式后，巫覡请下花树，传给众人，边传边歌。贵州三穗一带侗族人民在红白喜事的饮宴中，也有带歌舞的“请花”、“敬花”、“祭花”等活动。这些花经过祭祀，已经得到神赐与的灵气，故人们礼花，传花，从而形成祭祀的高潮，也形成《九歌·礼魂》里“成礼”的终仪。

《九歌》的整个结构，分为“迎神—娱神—送神”三个阶段：当为沅湘之间“俗人”或“荆蛮”“祭祀之礼”、“歌舞之乐”的程序。此程序残余形式流传至今，显现于土家等民族古代酬神祭祖歌舞基础上发展起来的傩堂戏等形态中。黔东土家族傩堂戏，也有开坛—开洞—闭坛三个阶段：开坛，由土老师演唱开坛歌舞，表示对神灵的虔诚和崇敬，把神灵请来，这同《九歌》的《东皇太一》所反映的情况大体一致。开洞，由土老师扮唐氏太婆和桃园土地打开洞门，随之出戏，以取悦神灵。其中，有歌有舞，有鼓有乐，有独唱、合唱、伴唱、对唱，其性质、形式与《九歌》中间几篇酬

神歌相同。闭坛，由土老师演唱歌舞，送神归位，押疫鬼上船，其情景同《九歌》的《礼魂》相似。土家族傩堂戏是楚地民间祭祀歌舞的发展形态，带很鲜明的楚地民间文化特征，从中也可以看出《九歌》与楚地各族民间文化的联系。

屈原在楚地民间祭歌基础上创作或加工了《九歌》，融入了时代的精神和崭新的美学思想，对诸神的原型加以人性化的改造，使他们的形象具有了人的情感、人的风采；并在凝聚楚地诸族深层心理的原始文化、祭祀仪式和祭歌神话中，加入了个体性的抒情内容，使《九歌》兼有了祭歌和抒情诗交融的特点和神性人性杂糅的特质，使读者感受到一种隐约迷离、幽渺深远的奇特境界。《九歌》是中国诗歌园圃中的一枝奇葩。

《招魂》是楚辞中另一篇具有超验境界、虚幻意象和深广底蕴的作品，它想象奇诡，辞藻华赡，尤以铺陈排比手法见长。

关于《招魂》，司马迁《史记·屈原贾生列传》说：“余读《离骚》、《天问》、《招魂》、《哀郢》，悲其志”，从中可以看出他认为是屈原所作。但王逸《楚辞章句》认为是宋玉所作，是宋玉招屈原的魂。近人多从司马迁说，并认为是屈原招楚怀王之魂，或认为招怀王生魂，或认为招怀王亡魂，即招卒于秦的怀王之魂归楚地故土。从作品内容来看，招怀王亡魂的可能性更大。

《招魂》当源于楚地诸族招魂习俗和民间招魂词，楚地诸族招魂习俗和招魂词古代广泛流传。宋人沈括《梦溪笔谈》曾说：“楚辞《招魂》句尾皆曰‘些’，今夔峡湖湘及南北江僚人，凡禁咒句尾皆称‘些’，此乃楚人旧俗。”从此话分析，濮僚先民很早就有

参见罗受伯《黔东土家族傩堂戏与楚文化关系之管见》，《贵州民族研究》，1987（4）。

关于招魂的各种仪式和祭词咒语，此形成了“楚人旧俗”，楚辞《招魂》在形式上对此有所借鉴或吸收。

楚地诸族的招魂习俗起于原始的灵魂观念。原始信仰认为，人有一个或数个灵魂，其平时寓于身体，患某种疾病或死亡时就会离开身体游荡，前一种需招归身体，后一种需引至祖地，因而有了招魂（引魂）仪式和招魂（引魂）词。招魂（引魂）仪式无非是一“堵”一“引”，即堵错路引正路；招魂（引魂）词的格式也无非是一数四方之险，二崇家庭（祖地）之乐。楚地诸族这些习俗和词的遗存形式流传于今傣、苗、彝等民族的生活中。例如，傣族《招魂词》：

魂 啊 魂 ，  
你 听 着 ……

森 林 里 ，  
大 树 密 ，  
刺 棵 多 ，  
你 不 要 住 在 那 里 ；  
荒 野 外 ，  
茅 草 深 ，  
野 兽 多 ，  
毒 蛇 猛 ，  
冷 风 大 ，  
你 不 要 歇 身 在 山 野 。

野 外 有 野 鬼 ，  
林 中 有 大 象 ，



它们会吃人，  
它们会吞魂。

魂啊魂，  
你不要迷失在大树脚，  
藏身在树洞里，  
大火会烧山，  
火焰扑过来，  
烧伤你身体。

森林阴暗处，  
云黑雾又浓，  
天雷劈大树，  
大雨冲树根，  
山崩地会裂，  
重石会压身……

野外不如寨子好，  
别家不如自家亲。  
家中有父母，  
家中有亲戚，  
家中有妻室儿女，  
亲人们早晚在你身旁。

我们不愁吃，  
我们不愁穿，  
牛马满厩，

鸡鸭满圈，  
黄谷堆满仓……

湘西苗族《叫魂词》（意译）说：

东方有高脚鬼的关魂牢，  
魂魄啊不能去呀，  
归来归来。

南方有毒蛇精的关魂牢，  
魂魄啊不能去呀，  
归来归来。

西方有旋风鬼的关魂牢，  
魂魄啊不能去呀，  
归来归来。

北方有散雪鬼的关魂牢，  
魂魄啊不能去呀，  
归来归来。

在中，  
九虎九豹设有中牢；  
在地，  
九鬼九妖设有地牢。  
魂魄啊不能去呀，  
归来归来。

岩温扁等译《傣族古歌谣》，第229—232页，中国民间文艺出版社（云南），1981年9月。

参见龙文玉《苗族的招魂风俗与屈原的招魂作品》，《吉首大学学报》，1982（1）。

彝族《开路经》说：

前面有白路、黑路、黄路三条：下面一条是黑路，黑路是鬼走的，那路没有指你走，你不要走；上面一条是黄路，黄路是地脉龙神走的，那路没有指你走，你也不要走；你前面的路是白路，白路是一条直路，不会走错。……你走到奈河时，那里有白水、黑水、黄水三条水：下面一条是黑水，那水没有指你喝，你不要喝，因为那水是鬼喝的；上面一条是黄水，那水没有指你喝，你不要喝，因为那水是地脉龙神喝的；你前面的水是白水，它指你喝，你想喝，你该喝两口……

此外，各民族招魂仪式还有一些共同的程序。如，招魂时用“魂箩”。傣族《招魂词》说：“魂啊魂，爹妈叫着你，快来进魂箩。”其魂箩为一竹箩，招魂时把被招者的衣服装入其中，并放上白米和白线，然后提着出寨喊魂。彝族魂箩为一竹编背篓，在老人死后装死者遗物放于棺侧，作招魂用。苗、瑶等民族也有这种风俗。又如，招魂时“拴线”。傣族《招魂词》说：“所有的魂啊，今天要集中，父母要给你们拴线。左手要给你们拴银线，右手要给你们拴金线……”以此拴魂。彝族在老人死后，用细麻绳捆住大拇指，以示拴魂。其他民族也有此类风俗。

《九歌·招魂》正是在楚地诸族民间招魂词的基础上创作的。根据史料记载，楚顷襄王三年，楚怀王卒于秦，楚国政治形势也每况愈下。屈原外感怀王命运之悲，内感楚国命运之危，因而借用楚地诸族民间招魂词的形式作《招魂》以招怀王之魂，也招楚

参见何耀华《试论彝族的祖先崇拜》，《贵州民族研究》，1983（4）。

国之魂。

屈原《招魂》，结构一如楚地诸族民间招魂词，“外陈四方之恶，内崇楚国之美。”（王逸《楚辞章句》）其陈述“四方之恶”云：

魂兮归来！  
东方不可以托些。  
长人千仞，  
惟魂是索些。  
十日代出，  
流金铄石些。  
彼皆习之，  
魂往必释些。  
归来归来！  
不可以托些。

下面依次写南、西、北、上、下环境的险恶，如南方有“得人肉以祀”的雕题黑齿，西方有“流沙千里”，北方有“增冰峨峨”，天上有啄害下人的虎豹，幽都有血拇逐人的土伯等等。其陈述“楚国之美”云：

魂兮归来！  
入修门些。……  
像设君室，  
静闲安些。  
高堂邃宇，  
槛层轩些。

层台累榭，  
临高山些。  
网户朱缀，  
刻方连些。  
冬有突厦，  
夏室寒些。  
川谷径复，  
流潺湲些。  
光风转蕙，  
汜崇兰些。  
经常入奥，  
朱尘筵些。  
砥室翠翘，  
挂曲琼些。  
翡翠珠被，  
烂齐光些。  
翦阿拂壁，  
罗幌张些。  
纂组绮縠，  
结琦璜些。

还有侍妾淑女、美食佳肴、玉液琼浆、郑舞吴歌等等，洋洋洒洒，富丽堂皇。这种与楚地诸族民间招魂词格式有联系的铺陈手法，对后世文学产生深远影响。

在《招魂》中，也讲到“秦篝齐缕，郑绵络些”。这里的“篝”，王逸注为“络”，洪兴祖补注为“笼”。篝字从竹，应属于竹编的器皿，故从后者。“秦篝”当指产于秦地的竹笼，即魂箩；“缕，线也；

绵，缠也；络，缚也。”（王逸注）如是，它们就近似于上述各民族的拴线，用以拴魂，网魂。

### 第三节 《天问》《离骚》与各族古歌、巫术

《天问》是一篇气势磅礴的奇文。关于《天问》的写作，王逸说：“屈原放逐，忧心愁悴，彷徨山泽，经历陵陆，嗟号昊旻，仰天叹息。见楚有先王之庙及公卿祠堂，图画天地山川神灵，琦玮谲诡，及古贤圣怪物行事，周流罢倦，休息其下，仰见图画，因书其壁，呵而问之，以泄愤懣，舒泻愁思。楚人哀惜屈原，因共论述，故其文义不次序云尔。”（《楚辞章句》）此说不一定可靠，王夫之就曾提出疑问：“篇内事虽杂举，而自天地山川，次及人事，追述往古，终之以楚先，未尝无次序存焉，固原自所缀合以成章者。逸谓书壁而问，非其实矣。”（《楚辞通释》）综合二家所说，可能是屈原观壁画时，心有所疑，引起发问的念头，后所积既多，因整理成篇。

《天问》全诗三百七十四句，以一“曰”字开头，提出一百七十二个问题，包括天事、地事、史事等，参差历落，奇矫纵横，表现了作者渊博的学识、丰富的想象、深沉的思考和大胆怀疑的精神，使人叹为神工。

屈原的《天问》，在形式上可能受楚地诸族古歌、史诗一问一答结构的影响，在内容上可能受他们对宇宙万物思考的启发。古代，一些民族由于各种人生礼仪（例如成丁、成婚）考验程序的需要，经常用诗歌的形式向当事者或当事的一方发问，从远古的天事地事问起，一直到民族祖先创世创业的事迹，当事者或当事的一方也以诗歌的形式作答。这些诗歌凝聚起来，形成为民族的古歌、史诗。这种结构的古歌、史诗流传至今，我们可以将其

与《天问》作一对照。例如，苗族《古歌》一开头就问：

我们看古时，  
哪个生最早？  
哪个算最老？  
他来把天开，  
他来把地造……

《天问》开头，也是：

曰：  
遂古之初，  
谁传道之？  
上下未形，  
何由考之？  
圜则九重，  
孰营度之？  
惟兹何功，  
孰初作之？

白族《打歌·开天辟地》：

天不满是哪一方？  
天不满是西南方。

《苗族古歌》，第1页，贵州人民出版社，1979年6月。

天不满用什么补？

天不满用云补。

地不满是哪一方？

地不满是东北方。

地不满用什么补？

地不满用水补。

《天问》：

八柱何当？

东南何亏？

康回冯怒，

地何故以东南倾？

西北辟启，

何气通焉？

彝族《阿细的先基》：

那个时候啊！

有没有安太阳的，

有没有安月亮的，

有没有安星星的，

《白族民歌集》，第266页，人民文学出版社，1959年。



有没有安云彩的？

《天问》：

日月安属？

列星安陈？

日安不到

烛龙何照？

羲和之未扬，

若华何光？

彝族《梅葛》：

五兄弟把天造好了，

四姊妹把地造好了。

请什么来量天？

请什么来量地？

《天问》：

九天之际，

安放安属？

《阿细的先基》，第11页，云南人民出版社，1978年10月。

《梅葛》，第5页，云南人民出版社，1978年。

隅隈多有，  
谁知其数？  
东西南北，  
其修孰多？  
南北顺椭，  
其衍几何？

此外，《天问》中关于天体天象等部分的问题，大都能在南方少数民族流传至今的原始叙事形态里找到神话式的解答，说明当时屈原可能以它们之中的一部分作为发问的前提。除了前面所举以外，还如：

《天问》：“天何所沓？十二焉分？”

彝族《阿细的先基》：“云彩有两层，云层有两张，轻云飞上去，就变成了天，重云落下来，就变成了地。”

壮族《布洛陀》：“吹来黑、黄、白三股气体，相混后变成浓浆，凝固成团，后来炸开成三片，一片上升成天，一片下沉成地，一片不动成世间。”

拉祜族神话：“天神厄莎造好天地以后，又造太阳月亮。太阳不会走，厄莎给太阳骑马；月亮不会走，厄莎给月亮骑猪。太阳走一圈是一天，月亮圆一次是一月。”

《天问》：“日月安属？列星安陈？”

《布洛陀》：“一个叫甘歌的人用土和水搅成泥巴，捏成两个圆圆的泥团，用铁链连着甩到天上，一个加上金沙的变成太阳，另一个变成月亮，铁链甩断摔碎，散布在天上成了星星……”

这些都说明，屈原关于《天问》的思考不是空中楼阁，而有其深厚的文化根基，其中包括楚地各族关于天地形成等方面的神

话。屈原的一生是不幸的，他忠心为国，反而受谤被逐，这使他对“天道”是否公平产生怀疑。“夫天者，人之始也；父母者，人之本也。人穷则反本，故劳苦倦极，未尝不呼天也；疾痛惨怛，未尝不呼父母也。”（《史记·屈原贾生列传》）屈原大概就是在这种心态下融汇楚地诸族原始文化等因素写出《天问》的。

《离骚》是屈原的代表作，也是中国古代最雄奇壮丽、惊神泣鬼的伟大诗篇。关于《离骚》的写作，司马迁在《史记·屈原贾生列传》中说：“屈平疾王听之不聪也，谗谄之蔽明也，邪曲之害公也，方正之不容也，故忧愁幽思而作《离骚》。”又说：“屈原正道直行，竭忠尽智，以事其君。谗人间之，可谓穷矣。信而见疑，忠而被谤，能无怨乎？屈平之作《离骚》，盖自怨生也。”在诗中，诗人追溯了自己辅佐楚王进行改革弊政的斗争及受谗被疏的遭遇，表明了自己决不同流合污的鲜明态度与“九死未悔”的坚定信念，表达了对理想境界的执着追求和对祖国故土的深厚感情。作者把现实人物、历史人物、神话人物混杂在一块，把地上和天国、人间和幻境、过去和现在交织在一起，创造了一个瑰丽多彩的幻想世界。全诗深刻丰富的思想内容与高超的艺术手法完美地结合在一起，成为中国文学史上光照千古的浪漫主义绝唱。然而，从另一个角度来看，从某种意义上说，《离骚》也是作者热烈的情感状态和楚地神秘的巫术文化混融的产物，它的浪漫主义与楚地各族的祭仪和巫术相联，是楚地各族生活中的祭仪和巫术在艺术上的表现。

楚地巫风炽烈，神话丰富，人们通过娱神悦鬼的祭祀仪式、巫歌巫舞，创造出一种人、神、鬼共处的境界，建构起一种普遍的神巫文化心理氛围。楚地诸族的神巫文化有几种突出的巫术仪式，它们是：神游术，灵魂出窍，无规则漫游；陈辞术，灵魂出窍，

向列祖列宗在天或远方之灵陈述言辞；占卜术，通过占卜领会神旨。这些，是楚地神巫文化中人神交往的主要形式。

楚地诸族的这些巫术仪式，记载于汉文典籍中，也以某种形态在当地苗、土家、侗等民族的生活中流传下来，延续至今。《永顺县志》曾载元代以前，“土人善渔猎，信鬼巫，病则无医，惟椎牛羊，师巫击鼓、摇铃、卜竹筭以祀鬼。”近现代，苗族巫师、土家族“梯玛”等仍被视为神与人之间的“沟通者”，仍在施行“灵魂出窍”、“神游陈辞”等巫术。苗族这类巫术叫“过阴”，施行者是巫师和她的“向导”“朗”。开始时，过阴的巫师黑布蒙头，端坐在条凳上，“朗”在一旁用簸箕为之扇风。起初，过阴巫师双脚轻轻跳动，嘴里不断吟唱：“去呀去哟去那茫茫的苍穹……”随后，双脚愈跳愈急，嗒嗒作响，嘴里不断地大声呼喊她的向导：“走呀——朗！快快走呀——朗！”“朗”亦高声回答：“要走嘞！快随我来！”同时加快扇风。渐渐地，过阴巫师手舞足蹈，高唱巫歌，表示其魂已到天上，已会神灵。在天上，其魂可以寻访任何人的祖先在天之灵，也会遇自家祖先在天之灵，但不能离开肉体太久。若遇自家祖先在天之灵问寒问暖，时间太长，就会导致过阴巫师因其魂不能及时归体而死亡。只有好“朗”在旁善于诱导，才能使其魂安然回来。

巫师灵魂出窍，天地神游，可对各种神灵鬼魂陈辞，可与各种神灵鬼魂对话，因而在他们神游时所唱的神歌里，充满神秘诡谲的色彩，展现一种人神同在的境界，如这首土家族神游时所唱的《请神捉魂》神歌。届时梯玛身穿八幅罗裙，头戴凤冠帽子，手持八宝铜铃与法刀，边舞边唱：

悬崖陡，刺丛深；水流激，路难行。尊敬的大神们啊，没有好路，让你行啊。泥滑路烂，岩步子都没有一墩。一路野

刺挂人啊，一路荒山荒岭。啊呀呀，看见了水路，沿水路行啊，过大水，快得很，遇树树断啊，遇土土崩。赶得急啊，赶得紧，船上人啊，要坐稳啊。赶啊，赶啊，看得清啊，它——被勾走的魂魄啊，在水上浮沉。

这首神歌系梯玛与大神的对话，请大神赶鬼捉魂，人、神、魂并现于一个场景里，攀悬崖，浮大水，具有一种神异的美。

占卜术也完整地保留在苗、土家、侗等民族生活中。如苗族巫师把占卜当作领会神鬼意旨的重要方式，他们的卜具是竹筭：将苦竹截下两寸左右，一破两半，用系相连，着地分为两块。一阴一阳叫顺筭，双阳叫阳筭，双阴叫阴筭，按卜词预先断定决定吉、凶、许、否。一般顺筭、阳筭主吉，阴筭主凶。

楚地诸族炽烈的巫风、丰富的神话，成为影响人们日常生活一个重要的方面；祭祀仪式、巫歌巫舞所展示的系列意象，也不断地进入人们头脑，以某种形式积淀下来。这种文化心理氛围也浸染着屈原的思想，引导着屈原的意趣。

例如，《离骚》、《涉江》自述：“唯庚寅吾以降。”“余幼好此奇服兮，年既老而未衰”，“高余冠之岌岌兮，长余佩之陆离。”这里，庚寅是一个神秘的日子，奇服也含圣洁的意味。据湖北云梦睡虎地十一号秦墓（在秦朝做官的楚人墓）出土的《日书》（巫书）875简、1137简载：“凡庚寅生者为巫”，“男好衣佩而贵”。

《离骚》还有：“字余曰灵均。”“灵”也有神秘的因素。王逸注：“灵，神也。”清王静安《宋元戏曲考》说：“古之所谓巫，楚人谓之灵。”

从这些诗句来看，从前述的关于《九歌》、《招魂》、《天问》的

创作情况分析，屈原当与楚地各族巫风有广泛的联系，对各族巫术、巫法、巫歌、巫舞有较多的接触，原始祭祀、巫术文化会在他的心灵深处逐渐沉积、凝定。当他感觉到自己的价值不被社会所承认、自己的高洁不为现实所容纳而陷入困苦时，当他因某种强烈的情感喷发而进入迷狂状态时，他头脑里那些意象群落便会被触发被激活而对他的创作产生支配的作用。于是他的笔下，神话世界被重现，巫术仪式被模拟，一种混融浪漫的巫术——艺术氛围由此而形成，并以此为契机创作出《离骚》一类的作品。

在《离骚》里，诗人神游天地，上下周流，全盘演示着各种巫术仪式，并在此基础上生发开来，营造出一种雄奇壮丽的境界，赋予光怪陆离的色彩，借向神陈辞、与神交往，展现了自己高尚的人格、不屈的精神，以及对理想的探索与追求。

诗中表现了诗人的陈辞，如“济沅湘以南征兮，就重华而陈辞”；还表现了诗人的占卜，如“索琼茅以筮毳兮，命灵氛为余占之”，“灵氛既告余以吉占兮，历吉日乎吾将行”（里面琼茅是一种灵草，筮是小竹片， 是结草折竹，均为占卜用具），但表现最多的是诗人的三次神游。从“驷玉虬以乘鸞兮”到“结幽兰而延伫”是第一次，朝发轫于苍梧，夕至县圃，驱策日月风云，麾使蛟龙鸾凤，盛饰上征，欲见上帝，而“帝阍”“倚阍阖而望予”，不愿开门；“朝吾将济于白水兮，登阍风而縹马”是第二次，上天无门，转而求女，但宓妃“虽信美而无礼”，“见有娥之佚女”“欲自适而不可”，“留有虞之二姚”“理弱而媒拙”，终无所获；“朝发轫于天津兮，夕余至乎西极”是第三次，行流沙，遵赤水，指西海，“陟升皇之赫戏”。但“忽临睨夫旧乡，仆夫悲余马怀兮”，终于“蜷局顾而不行”。这些描述，其文化原型都来自楚地各族的祭仪和巫术，而其表现形态却已渗入了时代与社会的审美理想，实现了升华。

总之，屈原在楚地诸族神巫文化的基础上，吸收北方文化的某种理性精神，发展了一种突破时空、自由驰骋、神奇瑰丽、斑斓陆离的艺术风格，开拓了中国诗歌积极浪漫主义的新的天地，在中国文学史上产生了广泛而深远的影响。刘勰《文心雕龙·辨骚》言其“衣被辞人，非一代也。故才高者苑其鸿裁，中巧者猎其艳辞，吟讽者衔其山川，童蒙者拾其香草。”蒋骥《楚辞余论》说它“纯用客意飞舞腾那，如火如荼，使人目迷心弦，杳不知町畦所在。”如此赞誉，千古未绝。

#### 第四节 《越人歌》

古代各民族文学作品，不但在内容形式上具有民族的特色，不少还使用民族的语言。各民族都有一些人来往于不同民族之间，这些人往往兼通多种语言。他们不但为自己的创作吸收了养分，也为民族文化的交流作出了贡献。《礼记·王制》云：“五方之民，言语不通，嗜欲不同。达其志，通其欲，东方曰寄，南方曰象，西方曰狄鞮，北方曰译。”这些记载展示了当时不同语言的各种叙事形态之间的交往情况。在南方，这方面最突出的例子就是《越人歌》的翻译转换。

《越人歌》是古代楚地越人的民歌，最早载于西汉刘向所著的《说苑·善说篇》。公元前528年，楚王弟鄂君子皙初任令尹，举行了一次舟游盛会，以表庆贺，并邀请当地越人与会。盛会上，钟鼓之音刚停，“榜枻越人拥楫而歌”，歌辞曰：

滥兮抃草滥予？

昌桓泽予？

昌州州湛。

州焉乎秦胥胥，  
纒予乎昭澶秦踰渗。  
愷随河湖。

鄂君听不懂，召越译为他翻译成“楚说”：

今夕何夕兮？  
蹇洲中流。  
今日何日兮？  
得与王子同舟。  
蒙羞被好兮，  
不訾诟耻。  
心几顽而不绝兮，  
得知王子。  
山有木兮木有枝，  
心悦君兮君不知。

《越人歌》是见于汉文典籍的第一部翻译作品，表达了榜枻越人对鄂君礼贤下士、礼待庶民的感激之情，也是各民族间亲密关系的一曲颂歌。

两千多年以后，古越语已经分化成壮侗语族各族语言。韦庆稳先生将原歌的字记上古音与试拟上古壮语及现代壮语方言词相对照，发现用壮语可以读通。辞义如下：

今晚是何佳节？  
仪式这般隆重！  
船上坐的谁人？



原来王子降临。  
王子接待赏识，  
我自感激不尽，  
何日再与同游？  
恩德永记在心！

根据这段翻译，原译文中“山有木兮木有枝，心悦君兮君不知”是楚王越译根据楚民族的审美情趣、表现手法而改加的。这种既起兴又谐音的表达方式，不仅符合了楚民族的欣赏需要，也使翻译的《越人歌》更优美，更具艺术魅力。说明当时其地兼通各族语言者不少，也说明各族文化交流已经达到较高程度。

见韦庆稳《试论百越民族的语言》，载《百越民族史论集》，中国社会科学出版社，1982年2月。

## 第五章 《庄子》

与绚丽多姿的楚辞相映衬的，是成为先秦时期浪漫主义文学另一高峰的《庄子》仪态万方的散文。《庄子》是庄子及其后学的著作集，为道家经典之一，“其要本归于老子之言”，“明老子之术”（《史记·老子韩非列传》），阐述玄虚的天道。《庄子》也是一部杰出的文学著作。作者直接继承和吸收远古神话，借助丰富的想象、灵活的结构，运用栩栩如生的形象、神妙怪异的情节，把抽象迷蒙的天道描绘得可感可知。其文汪洋恣肆，博大精深，在文学史上产生深远的影响。

《庄子》一书，也从当时南方各民族文化中吸取了养料，融进了他们的神话、传说。

### 第一节 “气”、“化”与南方民族本原、 图腾神话

庄子（约公元前369—前286），名周，宋国蒙人。关于庄周的生平事迹，现存于历史典籍的资料很少，所能依据的只有司马迁《史记·老子韩非列传》和《庄子》中的有关记载。依此，他曾做过蒙城漆园吏，和梁惠王、齐宣王同时。楚威王要拜他为相，被他拒绝。他追求适己任性，轻视高官厚禄，“宁游戏污渎之中自快，无为有国者所羁。”他还曾因家贫，住在陋巷织鞋为生。

依此记载，很难将庄周身世及思想发展脉络作一番系统详

尽的描述。我们只能再从其生活环境及文章所述，追觅出一些蛛丝马迹。

庄周为蒙人，关于蒙为何处有二说，一说为河南商丘东北，一说为安徽蒙城一带。不管是商丘或是蒙城，都在黄淮之间，正是“三苗”等族活动之地。《史记·五帝本纪》说：“三苗在江淮、荆州数为乱。”其地域也当充溢着三苗等族文化。擅长于直接继承和吸收远古神话的庄周生活在这片土地上，耳濡目染，不可能不去接触三苗等族丰富的原始文化包括神话传说等，并在自己的著作里体现出来。另外，庄周“游戏自快”，与楚及楚文化联系密切。他大半生游于楚，一部《庄子》提及楚国的地方达二十五次之多，受楚地诸族文化的濡染也是必然的。实际上，如果稍加分析就可以看出，庄子哲学很多观点都可能受三苗等族或楚地诸族文化的影响，成为包括这些文化在内的多种文化的凝聚、升华。

《庄子》论道有一个显著的特点，就是与其他诸子说理多以历史故事为依据不同，而广泛地运用了神话传说。如《庄子》内篇《大宗师》有这么一段论道的话：

夫道，有情有信，无为无形；可传而不可受，可得而不可见；自本自根，未有天地，自古以固存；……豨韦氏得之以挈天地，伏戏氏得之以袭气母，维斗得之终古不忒，日月得之终古不息，……颀顛得之以处玄宫，禺强得之立乎北极，西王母得之，坐乎少广，莫知其始，莫知其终；彭祖得之，上及有虞，下及五伯；傅说得之，以相武丁，奄有天下，乘东维，骑箕尾，而比于列星。

参见赵明主编《先秦大文学史》，第824页，吉林大学出版社，1993年1月。

这里先言道为何物，然后自“豨韦氏”以下全为神话传说，作者借以极言得道之大用，说明了庄子之道与这些神话传说的密切关系。这个特点贯串了《庄子》全书，其所依据的神话传说则扩展到很大范围。

庄子思想的核心是他的人生哲学，他是从广阔的宇宙、自然的角 度来观察人生的，他关于自然的基本概念、观念，是他进行人生哲学思考的依据或前提。庄子的自然哲学思想主要由构成万物基始的“气”、万物生成和存在形式的“化”，以及宇宙根源的“道”三个范畴组成。

“气”的提法不从庄子始，西周时，已有人在对自然状态作基本分类的“阴阳”说基础上提出“天地之气”、“人之气”等。《国语·周语》上载，周幽王二年（前780）发生地震，伯阳父解释：“周将亡矣！夫天地之气，不失其序。若过其序，民乱之也。阳伏而不能出，阴迫而不能丞，于是有地震。”《管子·枢言》也有“有气则生，无气则死，生者以其气”的说法。但他们还停留在用“天地之气”、“人之气”解释具体事物和现象。庄子进一步提出“通天下一气”的观点，其中可能受到古代三苗、百越诸族关于气为世界本原的神话的影响。

在庄子自然观中，“气”是弥漫宇宙的普遍存在。它虚无，却显现于世界万物的具体状态中，故“气也者，虚而待物者也”。（《人间世》）气的运动形成万物生成、发展、灭亡的过程，体现宇宙的全貌。如人，“察其始而本无生；非徒无生也，而本无形；非徒无形也，而本无气。杂乎芒芴之间，变而有气，气变而有形，形变而有生，今又变而之死，是相与春秋冬夏四时行也。”（《至乐》）

由此，他得出“通天下一气也”的结论：“人之生，气之聚也；聚则为生，散则为死……故曰：通天下一气耳。”（《知北游》）

古代，三苗“左彭蠡，右洞庭”，百越临江滨海，都是倚水而居的民族，所处多水多雨，多云多雾，这样的自然环境形成了他们以水及水的变体雾气为主调的原始神话及本原观。流传于三苗之后苗族中的古歌提出万物的本原是“雾罩”。黔东南流传的《开天辟地歌》说：“哪个生来最早？雾罩生来最早。”“雾罩生最早，雾罩生白泥，白泥变成天；雾罩生黑泥，黑泥变成地。”“天地才又生万物。”“天地生昆虫”，“生树林”，“生撵山的狗”，“生犁田的牛”，“生报晓的鸡”，“生你们和我们”。“雾罩”是对苗语“ebheb”的意译，即“云雾”、“水气”。云南文山流传的《苗族古歌》说，远古的时候“混沌一团气”。湘西流传的《古老话》也说，天地形成前有一个“云汽状态”。而流传于百越之后壮族中的神话《姆六甲》则说，天地没有形成以前，宇宙只有一团五彩斑斓的气体，它急速地旋转着，逐渐冷却，变成了一个三黄圆蛋，这个蛋孕育了天地万物。瑶、畲、傣、侗、布依、水等民族也有类似的神话。

神话是原始先民的世界观，它的产生当是很古老的事，而且原三苗、百越系统各民族普遍持气态本原说，更说明它的产生当在这两个系统内部未分化以前，并曾在这两个系统各族群中广泛流传。如果考虑到庄子擅长于直接继承和吸收远古神话，而中原民族似乎没有明确提气态本原的神话，则庄子从三苗、百越民族神话中吸取养料来建立他的“气”论是完全有可能的。

在“通天下一气”观点的基础上，庄子又提出了万物生成和

《苗族古歌·开天辟地歌》，《民间文学资料》第4集，中国作家协会贵阳分会编印，1958年。

存在形式“化”的范畴。他认为，“化”具有普遍性和多样性。它首先是宇宙中一个普遍的现象：“天地虽大，其化均也。”（《天地》）“万物皆化。”（《至乐》）它还具有多种多样的形态，称“百化”，“万化”；“化”是物物之间、物人之间的自由转化，是“万物皆种，以不同形相禅”（《寓言》），称“物化”。《齐物论》还举了一个“物化”的例子，即著名的“庄子化蝶”的故事：

昔者庄周梦为胡蝶，栩栩然胡蝶也，自喻适志与！不知周也。俄然觉，则蘧蘧然周也。不知周之梦为胡蝶与，胡蝶之梦为周与？周与胡蝶，则必有分矣。此之谓物化。

如果我们把这段文字与南方苗族原始神话相对照，马上就会发现它们之间有相通之处，即都有以蝴蝶为中心的物人之间的转化，而苗族神话的情节更积淀厚重的文化内涵，即带图腾的性质。苗族这个神话叙述，远古时代，一棵枫树倒下，树干变出蝴蝶妈妈妹榜妹留。妹榜妹留生下十二个蛋，其中一个孵出人类的始祖姜央，故蝴蝶被苗族尊为图腾。在原始图腾信仰盛行的时代，图腾与人的互化是人们心目中最普遍的物人之间转化的形式，其时三苗当中当流传不少这类情节，从三苗地域及庄子对待神话的态度来看，“庄子化蝶”的故事有可能受苗族蝴蝶图腾文化的影响。

“人化蝶”情节在后世的作品中延续了下来，一直到《梁山伯与祝英台》里家喻户晓的梁祝双双化蝶的故事达到极致，成为中国文学史上著名的“原型”。

除了蝶人互化的例子以外，庄子还进一步阐述了“化”的普遍现象。在《至乐》里有一段奇文：

种有几，得水则为 ，得水土之际则为蛙 之衣，生于陵屯则为陵舄，陵舄得郁栖则为乌足，乌足之根为蛭蟥，其叶为蝴蝶。蝴蝶胥也化而为虫，生于灶下，其状若脱，其名为鸲掇。鸲掇千日为鸟，其名为干馀骨。干馀骨为沫为斯弥，斯弥为食醢。颐略生乎食醢，黄輶生乎九猷，瞿芮生乎腐蠃，羊奚比乎不筍。久竹生青宁，青宁生程，程生马，马生人，人又反入于机（几）。万物皆出于机（几），皆入于机（几）。

这段奇文从字面上不好理解，所说诸物为植物为动物尚大致可辨，其详则多不知。它所表述的基本观点，当为在“通天下一气”观点的基础上所形成的“世界万物由一种整一的存在形式或生命形式贯穿，它们可以互变互化”这样一个内容。它仍与三苗等族的神话有诸多的联系。三苗等族的神话古歌不仅提供了气态本原说，也提供了这类普遍互变互化的情节。

刚脱离动物状态的原始人，最基本的心理功能就是直觉感知、具象表达。他们用直觉的方式感知事物，用具象的语言表达认识。他们对事物直觉感知的映象内化为相应表象——基本上是对客观事物的外在形态、外部关系进行直接摹写的表象，再通过这些初级的类化表象进行思维、交流。他们也开始具备简单联想的心理功能，但只能凭借感性直观和形象类比的方式，对外形特点相似、空间时间相近的事物进行简单比附，还不能洞察事物内在的联系和关系。

原始人这些初级的心理功能与他们所栖息的环境、所进行的实践结合起来，形成了许多富有特征的观念意识。例如，早期的人类居住在广阔的天地之间，与动物植物山川草木朝夕相处。动物宿洞，他们也宿洞，动物栖树，他们也栖树，天当被，地当床，

日月星星当伙伴，没有什么明显的空间界限例如房屋把他们隔离开来；他们活动在山野林莽之中，与动物混杂一起，遇食则动，无食则静，饥饿则动，饱足则静，没有什么明确的作和息的时间规律。因而，他们形成了一种综合的整一的观念：各种空间和时间领域的界线是模糊不清、流动不定的，一种整一的存在形式或生命形式贯穿了整个世界万物。

这样一种观念，体现在南方不少民族远古神话和原始性史诗中，具体表现形式就是世界万物的互变。例如，苗族神话和原始性史诗《枫木歌》叙述，远古一棵枫香树倒了以后，树根变成泥鳅，树尖变成鸟，树叶变燕子，树皮变蜻蜓，木片变蜜蜂……人类的母亲——蝴蝶妈妈妹榜妹留也从枫木里生出来了。妹榜妹留生出后渐渐长大，因和水泡沫“游方”怀了孕，生下十二个蛋。由一个叫鹊宇的鸟替她孵蛋，孵了十六年生出第一个人——姜央，还有雷公以及龙、牛、虎、蛇、蜈蚣等各种动物……这一类神话古代当流传在苗族先民三苗所居住的江淮流域，不排除庄子受其影响的可能性。

在借鉴各民族神话传说，认识了构成万物的基始、万物存在的普遍形式以后，庄子追寻出宇宙的最后根源——“道”。这种道，是万物以其固有的形态和性质存在的依据，“道者，万物之所由也，庶物失之者死，得之者生；为事逆之则败，顺之则成。”（《渔父》）“天不得不高，地不得不广，日月不得而行，万物不得不昌，此其道与。”（《知北游》）这种道，也是万物自然发生的源头，“夫道……神鬼神帝，生天生地。”（《大宗师》）“夫昭昭生于冥冥，有伦生于无形，精神生于道，形本生于精，而万物以形相生。”（《知北游》）从这些论述看起来，庄子的“道”在很大程度上仍属自然哲学范畴。



## 第二节 歌丧、浮瓠与浪漫主义风格

庄子关于自然的观念，构成了他人人生哲学尤其是处世态度的依据和前提。由于受各民族原始文化启示而来的“通天下一气”，“万物皆种，以不同形相禅”等观念，在庄子那里，生或死、先或后、知或迷似乎都没有明确的界线，天地无限，宇宙永恒，在空间和时间上都打破了常规格局。他的处世态度是：超世，不随物迁，游乎尘外，向往自然，追求自由；遁世，不与物撻，陆沉世寰，浪迹于山林，潜隐于人间；而当他不得不走进现实时，又顺世，虚而待物，与世沉浮，安于命，化于时，顺于人。他对生死的看法、对丧礼的态度尤有特色。《庄子》中有如下两段文字：

子桑户、孟子反、子琴张三人相与为友……莫然有间而子桑户死，未葬。孔子闻之，使子贡往侍事焉。或编曲，或鼓琴，相和而歌曰：“嗟来桑户乎！嗟来桑户乎！而已反其真，而我犹为人猗！”子贡趋而进曰：“敢问临尸而歌，礼乎？”二人相视而笑曰：“是恶知礼意！”（《大宗师》）

庄子妻死，惠子吊之，庄子则方箕踞鼓盆而歌。惠子曰：“与人居，长子老身，死不哭亦足矣，又鼓盆而歌，不亦甚乎？”庄子曰：“不然。是其始死也，我独何能无慨然！察其始而本无生，……而本无形，……而本无气。杂乎芒芴之间，变而有气，……而有形，……而有生，今又变而之死，是

参见崔大华《庄学研究》，第185—192页，人民出版社，1992年11月。

相与为春夏秋冬夏四时行也。人且偃然寝于巨室，而我嗷嗷然随而哭之，自以为不通乎命，故止也。”（《至乐》）

在这里，庄子“临尸而歌”，“鼓盆而歌”，表现出与儒家不同的态度，与中原地区丧俗不同的做法。这些除了观念上受前述南方民族原始神话等的启示以外，做法上似乎也受南方民族丧俗的影响。古代长期处于原始思维状态、视人死为与图腾与始祖团聚的南方诸族，在丧葬、悼念等活动中就有很热闹的击鼓歌舞的习俗。此俗一直流传下来，历代典籍均有记载。晋干宝《搜神记》载，武陵、长江、庐江一带民族，“用糝杂鱼肉，叩槽而号，以祭盘瓠。”《隋书·地理志》载，武陵、巴陵一些民族当人始死，“置尸馆舍，邻里少年，各持弓箭，绕尸而歌，以箭扣弓为节。”唐张鷟《朝野僉载》说，五溪蛮“父母死……打鼓踏歌，亲属饮宴舞戏，一月余日。”宋朱辅《溪蛮丛笑》说，山瑶丧俗，“群聚歌舞，辄联手踏地为节，丧家椎牛，名踏歌。”元、明、清的典籍也都有这方面习俗的记载。庄子的“临尸而歌”、“鼓盆而歌”与这些习俗如出一辙。

庄子的人生乐趣还表现在很多方面。《逍遥游》载：

惠子谓庄子曰：“魏王贻我大瓠之种，我树之成而实五石。以盛水浆，其坚不能自举也。刻之以为瓢，则飘落无所容。非不号然大也，吾为其无用而掊之。”庄子曰：“夫子固拙于用大矣……今子有五石之瓠，何不虑以为大樽而浮乎江湖？而忧其瓠落无所容，则夫子犹有蓬之心也夫！”

参见李炳泽《庄子与苗族文化摭谈》，《中央民族学院学报》，1992（2）。

这里，“虑”有三解，或作“思”，思虑；或作“络”，绳络；或作“攄”，挖空。依“挖空”之说则整句可译为“何不挖空它作为舟而浮游五湖四海呢？”

葫芦有多种用途，如作食品，作容器，一些地方也有以葫芦作腰舟渡河之俗。《诗·邶风》曰：“瓠有苦叶，济有深涉。”《歇冠子·学问篇》曰：“壶，瓠也，佩之可以济涉，南人谓之腰舟。”但葫芦作为“浮乎江湖”工具最著名的，为南方少数民族流传的兄妹俩以之避洪水的神话。苗、瑶、壮、侗、布依、黎、白、拉祜、仡佬、普米、佯、德昂等民族都流传有葫芦避洪水的神话，而且苗、瑶等民族的先民曾在江淮一带活动过，此神话当在这些地区有广泛的影响。庄子所答一番话，也可能是随便说说，但从庄子超世、遁世等处世态度来分析，也可能还有深刻的内蕴：乘着具有某种神圣意味的“大瓠”“浮乎江湖”，体验一下原始洪荒时期的意趣，该乐无涯吧！

庄子的受各民族原始文化启示而来的自然观和人生观渗透于整个《庄子》中，显露于《庄子》的人物形象、抒情议论以至表现手法上。书里的主人公“独与天地精神往来，而不敖倪于万物”，“上与造物者游，而下与外死生、无终始者为友”，（《天下》）去追求个性、精神的绝对自由；齐物我，齐是非，齐生死，齐贵贱，以达到“天地与我并生，万物与我为一”的精神境界。在艺术表现上，“时恣纵而不倦，不以觭见之。”（《天下》）不受现实束缚，借助幻想，利用神话，一任神思“趾黄泉而登大皇，无南无北，爽然四解，沦于不测；无东无西，始于玄冥，返于大通”，（《秋水》）以驰骋天地的想象和奇幻诡异的虚构来谋篇行文，将天地万物挫于笔端，赋形摘采，变化无穷。故其文章仪态万方，光怪陆离，的确“諛诡可观”（《天下》）。他的行文，鲜明地体现出“洸洋自恣”的风格特

点，笔势蜿蜒，灵气往来，想象丰富奇特，表现奔放无羁，以虚寓实，以实托虚，腾挪飞动，回环起伏，体大思精，文情恣肆，具有强烈的艺术感染力。

屈原、庄子浪漫主义不约而同地在楚这块蛮夷之地形成，具有某种必然性和深远的意义。它是中原地区已兴起的理性精神与楚地巫风相结合的产物，其中楚地诸族的原始思维机制、原始文化氛围、原始艺术形式起了重要的作用。

文学艺术浪漫主义的原生形态应该追溯到原始采集、狩猎时代人们的实践和思维。根据西方发生认识论的某些观点，人类动作行为是认识的源泉，动作行为引起主体和客体相对立建构。人们为了改变环境条件以及自己在其中的状况而进行的指向外部世界的动作（例如觅食、筑巢、使用工具）、感知运动（感觉和运动的组合）、观念的内化（扩展到心理运算领域的动作）等等，都包括在“动作行为”里面。主体的智力结构、思维模式也是由动作的“内化”而来，是由动作行为引起主体和客体之间“同化”和“顺应”而形成和演化的结果，是动作的抽象。

在原始采集和原始狩猎时代，原始人集体劳动集体居住，并与动物植物比邻而处。这种社会集群以及人类与动物植物同在一个自然空间的整体存在系统“内化”的结果，使原始人形成一种综合的生命观。在他们的观念里，空间、时间、物态、属性等等都没有界限，一切都可以互通、交流；同时，采集和狩猎收获偶然性比较大，人们不能洞察果实、禽兽由来的全过程，他们找到一种果实，或者打得一只野兽，往往不能知道这些东西的来源，往往认为是某种偶然的机遇或者是某种超自然力量的恩赐。这种主要凭靠偶然机会的实践活动“内化”的结果，又使原始人思维

带有较多的神秘性、臆猜性。在他们的思维中，常常出现把第一性和第二性、把原因和结果颠倒，把在逻辑上毫不相关的事物联系起来的现象。在他们的观念中，物与物、物与人、人与人、物与人的形声和质性之间，往往会存在一种神秘的、今天看来十分奇特的关系。这种整体的神秘互渗的思维，先后导致了“万物有灵”、图腾、天神等观念的产生。

原始农业、原始饲养的出现，标志着人类征服支配植物、动物的斗争取得伟大胜利。它使自然界一些自然物在人们心目中的神秘色彩逐渐消失，也使原始人的思维产生飞跃。如果说，原始人在采集、狩猎时代的社会实践和收获较多地凭靠偶然的因素，因而思维较多地带神秘性、臆猜性的话，那么，原始人种植、饲养的社会实践给他们的智力结构和思维方式带来新的“内化”，他们的生产生活方式把时间形式和因果逻辑“内化”进了他们的智力结构和思维模式里。在原始农业、原始饲养时代，人们通过劳动把种子（或雏兽）种植到（或饲养成）发芽、长苗、开花、结果（或成兽），原料（种子或雏兽）经过人们的社会实践发展到结果（或成兽）的整个过程，以直观的物相，体现着完整连续的时间形式和因果逻辑。原始人这些种植、饲养等社会实践内化的结果，使时间形式和因果逻辑逐渐成为自己“内经验形式”，逐渐成为他们借以认识现实、进行思考、体验自身、表述经验的主导形式，使原始人在思维中有可能逐渐在一定程度上或至少在表面上合乎逻辑地把表象串联起来。

然而，远古的幻影并没有在原始人头脑里消失，过去积淀下来的各种本能的冲动、幻觉、梦境、迷狂，时时影响着原始人的思维；现实中原始人征服自然的愿望又与低下的生产力形成巨大的反差。面对着客观世界，原始人不能在实际上支配但可以在精神上通过某种对象最大限度地提出意志和情感的自由需求。

人们在精神需要和精神活动中，可以摆脱一切物质现实的束缚，可以获得最大限度的充分自由。对需要的渴求和需要在幻想中的满足，常常能使现实与虚境分得不那么清楚的原始人在一定程度上取得心理平衡。因而他们往往以情感需求为动力，采取了非常自由的形式来幻想想象，以其精神创造来作为物质创造的补充。

原始人这种思维特点体现在他们的叙事里，逐渐内化的逻辑形式和出于深层欲望情感的幻想形式结合起来，常常使他们的叙述形成这样的结构：表层的逻辑形式，深层的非逻辑因素。表层叙述，每一步都互为因果，按照常见的逻辑思维的因果律进行，体现了原始人从已知的经验推导类比未知的事物的思维能力；而深层，则充满了非逻辑因素，常常借助某种神秘的关系、神奇的力量来填补逻辑思维中的停顿和空白，形成了“实”与“幻”交替叠印的形式。这种形式就是文学艺术浪漫主义的原生形态。

如果我们把眼界扩大作类似的追溯的话，可以发现，在这样的原生形态基础上萌生的文学艺术浪漫主义，它最初形成也起码有两方面的条件，一是逐渐兴起的理性精神，一是深层积淀的原始文化土壤。楚地正具备这样的氛围。

西周代商建国之后，周人对前代的经验教训进行了认真的总结，重新认识了“天命”，把它和人事、人为联系起来。“天视自我民视，天听自我民听”，“民之所欲，天必从之。”（《尚书·泰誓》）并解释夏商的灭亡不是“天命不佑”，而是夏人商人“惟不敬厥德，乃早坠厥命”（《尚书·召诰》）。他们还确定了“敬德保民”的治国纲领。这些，显示出他们与前代统治者不同，已经把思维取向更多地由尊天事鬼转向了重人务实。“殷人尊神，率民以事神，先鬼而后礼。……周人尊礼尚施，事鬼敬神而远之，近人而

忠焉。”（《礼记·表記》）从而表现出一种“实践理性”的精神。

这种实践理性的精神与周人礼乐文化结合起来，使周人的诗歌逐渐冲脱了远古神话祭歌的氛围，而注重现实人生，开始向“言志”、“载道”的方向发展。其代表就是《诗经》里一大批直面现实的抒情诗作。而这种实践理性精神与楚地诸族神巫文化发生碰撞、交融，则产生了以屈原辞赋、庄子散文为代表的积极浪漫主义。

楚地诸族，信鬼神重淫祀。人们常在各种宏大热烈的祭祀仪式上酣歌滥舞，以表述愿望，以通达神灵，以融化身心，以宣泄感情。这些巫歌巫舞，具有抒情性、迷狂性，能感染人，诱导人。其为了娱神降神，还创造了大量的神灵形象，并让巫覡打扮成这些神灵，时唱时演，使这些形象有声有色、活灵活现；还创造了相应的故事情节，使整个歌舞程式迭出，高扬飞动，跌宕起伏。这种浓烈的原始文化气氛，富于幻想，富于浪漫，情趣狂热，神思翱翔，具有使人久久沉浸在一种超现实的神奇境界中的巨大魅力。屈原、庄子等一些具有伟大思想、时代精神的天才作家的深沉情感与之一交融，就会逐渐升华出一种具有浪漫特征的艺术，进而形成积极浪漫主义的创作方法。

例如屈原，尽管深受楚地诸族巫风的浸染，但也鲜明地体现出北方理性精神的影响。他具有民本思想，认为“皇天无私阿兮，览民德焉错辅”（《离骚》），“愿摇起而横奔兮，览民尤以自镇”（《抽思》）；他充溢批判精神，不随世俯仰，不盲从君主，猛烈抨击腐朽势力，愤怒斥责群小党人；他追求人格完善，“苏世独立，横而不流”（《桔颂》），坚持节操，“伏清白以死直”（《离骚》），“重仁

参见赵明主编《先秦大文学史》，第159—162页，吉林大学出版社，1993年11月。

袭义兮，谨厚以为丰”（《怀沙》）。这些，都蕴藏着较多的北方理性精神内涵。因而，他以自己的创作，在楚地这块神奇的沃土上，在诸族原始艺术的基础上，升华起一种文学艺术的浪漫主义。他笔下的神灵形象，已经糅入了“民为神主”的时代精神，融汇了崭新的美学理想，已经具有了人的风貌、人的品性和人的感情，可近，可亲；他的作品，歌颂了正义、忠贞和进取精神，表现了缠绵悱恻的情与爱，奔放、舒卷。这些与神奇怪异的楚地诸族神巫文化交融起来，终于形成惊采绝艳的积极浪漫主义，形成中国古典文学又一源头。

如此看来，中国古典文学浪漫主义最初在楚地诸族文化的土壤上形成，似乎有着某种必然性。这也是南方少数民族先民传统文化对中国文学的重要贡献。



## 第六章 与自然斗争神话

从先秦到两汉，一些典籍还记载了部分较晚时期出现的反映人类英雄与自然斗争的神话。这些神话歌颂了人的智慧和力量，是人们在幻想中征服自然、支配自然的形象体现。其中，最突出的是射日神话和除害神话。它们不但在汉文典籍里有不少记载，而且在南方少数民族里也有大量的口头流传形态。

### 第一节 射日神话

在汉文典籍中，最著名的射日神话是属于东夷集团的“羿射日。”“羿射日”神话最早大约见于相传作于战国初期的《归藏》。《归藏》已佚失，刘勰《文心雕龙·诸子篇》谓：“《归藏》之经，大明迂怪，乃称羿毙十日，嫦娥奔月。”另外，楚辞《天问》有“羿焉日、鸟焉解羽”的句子，其后不少典籍对此也有记载。最完整的是西汉初年成书的《淮南子》。此书的《本经训》载：

尧之时，十日并出，焦禾稼，杀草木，而民无所食。猼訑、凿齿、九婴、大风、封豨、修蛇，皆为民害。尧乃使羿诛凿齿于畴华之野，杀九婴于凶水之上，缴大风于青丘之泽，上射十日而下杀猼訑，断修蛇于洞庭，禽封豨于桑林。万民皆喜，置尧以为天子。

在南方许多民族的神话和原始性史诗里，也有射日型故事。它们形象生动，形式多样，有《勒俄特依》（彝族）、《密洛陀》（瑶族）、《巴塔麻嘎捧尚罗》（傣族）、《扬亚射日月歌》（苗族）、《布洛陀》（壮族）等的以箭射日；《阿细的先基》（彝族）的用篮装日；《阿嫫尧白》（基诺族）的追日打日；《侗巴侗玛》（苗族）的既射日又用刀砍栖日的日树等。

在这些故事里，表层叙述不外乎这么一个结构：天上出现几个或十几个太阳暴晒大地，草木枯萎，庄稼失收，人们受难。于是有一个或几个男性巨人用弓箭或其他工具射下或摘下多余的太阳。

这些故事的特点是：

主题归一，都主要表现了人类征服自然的理想和愿望；

灾害后果相同，都表现了多日使庄稼失收，说明是进入农业社会以后的产物；

英雄性别一样，都是男性，说明是父系时代的作品。

没有或少有把太阳神秘化的宗教色彩，说明又不会是太晚时期的创作。

射日神话形态这么多，流传这么广，以至我们很难笼统地说哪一个族群的射日神话是最早产生的，哪一个族群的射日神话是影响其他族群射日神话的原型。但我们可以通过古籍的某些记载及不同神话的某些情节，对古代某些地域相近族群的射日神话作一点微观的比较。

例如，射日神话在苗族中流传得很普遍。黔东南黔南苗族有“桑扎射日”，黔西北滇东北苗族有“扬亚射日”，广西大苗山苗族有“枉生射日”，湘西苗族有“阿剖果酥和阿剖果尖射日又砍日树”……这些神话某些情节有异，但基本内容相同。它们当是古代苗族先民大迁徙大分散以前某个时期形成的，这个时期当为

“三苗”时期。

根据有关史料记载，尧舜禹时期“三苗”大致活动在江淮、荆州、彭蠡、洞庭一带的广大地区，正与羿所属的东夷集团相邻。羿的活动中心，据《左传》襄公四年所载“后羿自鉏迁于穷石”分析，当在鉏至穷石一带。据考，鉏在今河南滑县，穷石在今山东德州，则羿活动范围在今河南、山东、安徽之间。东夷集团与三苗集团地域毗邻，关系友好，两个集团的射日神话又如此相似，则它们之间可能存在文化交流的背景。从各方面资料来看，东夷似乎更像射日神话的始作者。

根据古籍记载，羿是弓箭的创造者，擅长运用弓箭。《墨子·非儒》下载：“古者，羿作弓。”《管子·形势解》载：“羿，古之善射者也，调和其弓矢而坚守之。其操弓也，审其高下，有必中之道，故能多发而多中。”羿还充满了神幻的色彩。《山海经·海内经》载：“帝俊赐羿彤弓素矰，以扶下国。羿始去，恤下地之百艰。”这样一个超凡的形象受尧之命“上射十日”合乎情理。而对三苗则无此方面的记载。另外，苗族流传的射日神话好几则出现“走到天边海角”（《扬亚射日月》）、“东海射日月”（《苗族古歌·铸日造月》）等情节，三苗活动地区似乎没有滨临东海，靠海而居的是东夷。因而，三苗的射日神话可能来源于东夷羿射日神话，或者部分情节受羿射日神话的影响。

但是，射日神话在南方流传如此普遍，很难说每一个民族的射日神话都是受某一个民族的影响而产生的，它们大多数也有可能是处于相同的历史发展时期不同民族相同的心理状态和思维方式的产物。

《战国策·魏策》载：“禹攻三苗而东夷之兵不起。”

参见何积全《苗族射日神话溯源》，《贵州社会科学》，1988（8）。

十日并出的奇景，弯弓射日的壮观，确实是后人难以想象的。那么，这种表层叙述包含着什么意味呢？

从一般的意义上来说，这些故事可能是在特定的自然现象以及原始人征服自然的实践和愿望基础上的产物。例如：

远古时代的日晕现象：有时候，高空凝结着由水气、雾等所形成的半透明的晶体，经过阳光照耀，偶尔会折射成几个光圈，似乎有数日并列。这种现象汉文典籍记载不少。如《新唐书·天文志》记载：“贞观初，突厥有五日照。”“贞观初，突厥有三月并见。”原始初民可能观测到这类现象，从而在头脑里形成“数日并出”的映象；

每天出来的太阳随时候不同而颜色深浅、光线强弱不同，早期人们不知道是云雾、空气、水分、灰尘等条件的原因，以为天上有几个不同的太阳；

早期人们制造和使用弓箭等各种实践活动；

早期人们基于抗旱的欲望而产生的梦境或幻想中的巫术效果……

如果从这些意义进行分析，可以说，射日故事表现了原始人征服自然的强烈愿望和奇特的想象。

然而，如果我们深入地审视一下本文提到的这类神话的内容特别是其中所提到的有关仪式，就会发现它们还包含着另外一种意味，如，体现出巫术的迹象：

彝文典籍《古侯》（公史篇）叙述：远古“白天出六个太阳，夜晚出七个月亮”，支格阿龙“左手张银弓，右手抽金箭，站在东方，射六个太阳和七个月亮”。“六个太阳和七个月亮，拿来又拿来，压大地的上边，大石板底下”。在中国，石板一贯被认为是镇邪的。《继古丛编》记载：“吴氏庐舍，遇街冲，必设石人，或植片石，镌‘石敢当’以镇之”。过去，不少地方房前屋后、街头巷尾也常

见片石竖立，上刻“石敢当”字样。“敢当”就是“所向无敌”的意思。可见，人们是把石头当作压禳不祥的镇物来看待的，把射下的太阳月亮压在“大石板底下”，带有巫术的性质。

如果在彝族那里巫术的性质还不够明显的话，在傈僳族、瑶族那里巫术的性质就很突出了。傈僳族《祭天神经》叙述，巨人哇忍波用蒿杆做箭杆、蓍草做箭羽的箭射下七个太阳，用颜色与太阳相同的盐水洗太阳的尸体，洗后埋在地下。在傈僳族巫师那里，盐被认为是驱邪的。每次祭凶神的时候，巫师前面要烧一堆大火，巫师念完祭经，就把一把盐撒向火里，以赶凶神。“哗”地一声，就表示凶神被驱，邪恶已除。

瑶族《密洛陀》叙述，密洛陀嘱咐射日的昌郎也和昌郎仪：“金竹烧不死，用它来做箭，点上蛇蜂毒，叫太阳咽气。……狗血染麻布，拿去做红旗，能够赶邪气……”蛇蜂毒既是实际的毒品，又是施行巫术的方子，“狗血染麻布”无疑带巫术意味。狗血是一种巫术的常用品，被认为具有“赶邪气”的神秘作用。史诗《哈尼阿培聪坡坡》叙述，哈尼先民在迁徙中选好寨基以后，头人“西斗又把肥狗杀倒，拖着绕过一圈。鲜红的狗血是天神的寨墙，它把人鬼分开两旁；黑亮的血迹是地神的宝刀，它把豺狼虎豹阻挡”。

壮族《布洛陀》叙述，德广“箭头涂了黑蛇屎，箭尾挟了黑蛇鳞”，用来射太阳。同蛇蜂毒一样，黑蛇屎和黑蛇鳞也具有实际的毒品和巫术的“方子”两重性质。

古籍记载，中国古代有按照日月的形状造象的巫术。《山海经·大荒南经》说：“有女子名曰羲和，方浴日于甘渊。羲和者，帝俊之妻，生十日。”郭璞注：羲和“作日月之象而掌之，沐浴运转之于甘水中，以效其出入暘谷虞渊也，所谓世不失职耳。”羲和控制日月的方法就是按照日月的形状造象，以之模仿日月运转出入

来达到目的，实际上靠的是模仿巫术。

作日月之象的巫术方式还在一些民族的各种场合存在。云南拉祜族将眼睛和月亮联系在一起，人的眼睛一旦红肿疼痛，就认为触犯了月亮鬼，于是用几片笋壳剪成象月亮似的圆盘形，用白石灰在上面画上圆图案，用一把竹竿夹住送到月亮出来的方向求情，以获得月亮鬼的饶恕。

类似射日型的巫术也有旁例：北美洲奥日具印第安人在日蚀发生时，将燃红的火炭插在箭头上，向太阳射去，以为这样可以使它重燃火焰回复光明。

由此可以认为，射日型故事深层很可能是原始人在抗旱时施行“作日月之象”以射之的模仿巫术或其他形式巫术的写照或隐喻。按照原始思维，世界上的事物与形状相似、时空相近的事物之间存在着神秘的联系，作用于后者也可以影响前者，原始人就是依照这样一种“法则”来施行模拟巫术来影响日照气候以利农作。那么，数日者，数日之象也；射日月者，射日月之象也。由于具象表达的模糊性而引起的后人理解的某些走样、错位等原因，终于形成了各种射日的神话。

那么，为什么这种射日的巫术没有保存下来？我们认为，可能与农业生产的发展和人们认识的发展有关。

在农业生产的发展过程中，庄稼既忌烈日暴晒，更需雨水常来。当人们逐渐认识到干旱的原因不仅是日晒更是缺雨、战胜干旱不仅要驱日更要求雨时，射日神话就代之以斗龙、斗雷神话了，射日巫术就代之以射龙、祈雨巫术了。

人们心理的变化，也可以从典籍记载的祭日祭雨情况的变化体现出来。《书·尧典》记载：“分命羲仲……寅宾出日”，“分命和仲……寅饯纳日。”这说明，很可能早在传说中的尧或更早的时代，就已经存在祭日（宾日、饯日）的崇拜仪式，并一直延续下

来。彝族史诗《勒俄特依》所叙述的阿吕居尔“为了呼喊日月出”而“建造金银房”、“宰头白阉牛”来祭日的情景当在一定程度上反映了古代祭日的情况。大约到了殷商早期，农牧业经济发展，求雨的祭祀频繁起来。河南安阳发现的殷契中，有关求雨、卜雨和祭祀雨神的甲骨文相当多，例如：“己酉卜，黍年 足雨”。“庚午卜，贞，禾生及雨、三月。”殷人向雨神要求“足雨”、“及雨（及时雨）”，说明随着农业经济的发展，他们对雨情的依赖性越来越大，对雨神的重视已经超过其他自然现象诸神，祈雨的仪式终于逐渐取代了祭日、射日的仪式。

然而，射日巫术虽然已经湮灭了，类似于射日巫术的其他一些巫术尚存。云南傈僳族在天旱的时候，要用弩弓射“龙潭”以触动“龙神”使之降雨，便可作为佐证。

射日型故事流传到后期，由于它寄寓着人类征服自然的愿望，表现着人类征服自然的象征性壮举，使人们体验到一种征服者的愉快、胜利者的喜悦，因而巫术的写照越来越转向带审美性质的歌颂。故事里的以巫师为原型的形象越来越丰满，情节越来越丰富，故事也越来越洋溢着人类征服自然的豪迈的激情、顽强的斗志、坚韧的毅力，形成了一首首英雄的颂歌，人类的颂歌。有的表现了英雄为了射日跨越了遥远的路程。苗族《扬亚射日月歌》叙述，远古时代八个太阳齐出，“晒得泥巴硬邦邦，晒得花草枯焦焦”。扬亚不畏艰险，去射日月。“路程远又远，跨过高山，跨过深谷，黑夜走了七年，白天走了七年。”他终于射出了七箭。“七个太阳落了下来，七个月亮落了下来。”他“去时还年轻，回来发已白。”有的表现了英雄为射日，数年磨砺武器。《巴塔麻嘎捧尚罗》叙述，射箭能手惟鲁塔为了射日，“取来七块顽石，用岩块做箭，天天把石磨，磨了整整六年。”“海水被他舀干一半，大山被他磨平六座，才把六块岩石，一一磨成箭。”惟鲁塔站在石山

上射箭，“神箭划破天，转眼射中日”。有的表现英雄们不畏艰难，通力合作，终于完成了射日的任务。《侏巴侏玛》叙述，古时候太阳和月亮是长在树上的，日树月树很高很大。阿剖果酥和阿剖果尖两人爬到日树月树上面去砍日砍月，可是砍了又长，长了又砍，总是砍不掉；用弓箭来射日射月，可是射了又长，长了又射，总是射不完。最后阿剖果尖留在树上，坚持砍日砍月；阿剖果酥下到地面，坚持射日射月，互相配合，终于胜利。

## 第二节 除害神话

在汉文典籍里射日的羿，还有除害的功绩。《山海经·海外南经》云：

羿与凿齿战于寿华之野，羿射杀之。在昆仑虚东。羿持弓矢，凿齿持盾，一曰戈。

到了《淮南子·本经训》，又云：

尧之时，……猰、凿齿、九婴、大风、封豨、修蛇皆为民害。尧乃使羿诛凿齿于畴华之野，杀九婴于凶水之上，缴大风于青邱之泽，……下杀猰，断修蛇于洞庭，擒封豨于桑林。

高诱注：“猰，兽名也，状若龙首；或曰似狸，善走而食人。”“凿齿，兽名，齿长三尺，其状如凿，下彻颌下。”“九婴，水火之怪，为人害。”“大风，风伯，能坏人屋舍。”“封豨，大豕也。”“修蛇，大蛇也，吞象，三年而出其骨之类。”这些精怪“皆为民害”，羿诛灭了



它们，可谓除害英雄。

除害神话，一般说来，当为原始初民与自然灾害、毒蛇猛兽作斗争的实践、巫术和愿望的幻想形态的表现。它大都把自然灾害、毒蛇猛兽形象化、精灵化，以人类英雄征服这些象征物的胜利来体现人的伟大力量和崇高精神。这些对立面形象因各民族栖息环境和精神氛围而定。由于经历过相同历史阶段、具有相同心理素质等原因，南方少数民族也流传着不少除害神话，下面略举几个。

布依族捉旱精神话说，古时候在一座高山上住着一个旱精，他常把山里的水、地上的水喝干，致使田地无水浇灌，庄稼没有收成。布依族祖先翁嘎上山扯来葛藤，搓成套套，安在旱精出没的路上以捕捉旱精。第一次套住旱精的脚，被他挣脱了；第二次套住旱精的手臂，被它用牙齿咬断又跑掉了。翁嘎就在田边地角找井挖坑，先蓄满水，再安放更粗更牢的套绳，才捉住了旱精。从此，田边地角的水井不会干，人们再也不怕干旱了。

这个神话当为布依族先民进入农业社会以后与干旱作斗争的折光反映。旱精是干旱现象的形象化，它的原型可能是水滨山野的某种动物。先民们看见山里地上的水由于天旱而干涸，幼稚地以为是某种精怪的作为，从而依据某种动物的状貌，想象出旱精的形象，并在战胜干旱的强烈愿望驱使下创造了这个祖先翁嘎捉旱精的神话。

类似的形像也出现在汉文典籍里，被称为魃。《山海经·大荒北经》载：“（魃）所居不雨。……（帝）后置之赤水之北。……魃时亡之。所欲逐之者，令曰：‘神北行！’”《太平御览》卷八八三引《神异经》载：“南方有人，长二三尺，裸形，而目在顶上，走行如风，名曰魃。所见之国大旱，赤地千里。一曰旱母，一曰貉，遇者得之，投溷中乃死，旱灾销也。”两者的相似当为处于相同发展阶

段的人们产生相近思维的结果。

独龙族斗“布兰”神话说，人类之初，人与“布兰”（鬼或精灵）住在一起，并互相帮助照料孩子。但人的孩子却经常被“布兰”害死，使人越来越少。人只得与“布兰”作斗争。他们设计弄瞎“布兰”的眼睛，用树杆压死“布兰”，并以箭射死“布兰”之王。从此“布兰”再也不敢随时跟在人的后边作祟，也不再与人生活在一起。

这个神话与独龙族的原始信仰有紧密的联系。独龙族原始信仰中的“布兰”是地界鬼灵，它无时不在，随地皆有，种类很多，如几（崖）布兰、木龙（路）布兰、克木尔（火）布兰、格木（头疼）布兰等。据说对人危害最大的是居于山崖、洞穴及丛林中的几布兰。人们常请巫师祭祀布兰，又常请巫师施行巫术将其“驱逐”或“砍杀”。神话里斗布兰的情节清晰地闪现出这类巫术的影子，是巫术仪式的写照。

这个神话中人们斗害人孩子的“布兰”，带逐疫的性质。汉文典籍里也有相似的“方相逐疫”的神话。《周礼·夏官司马》下载：“方相氏，掌蒙熊皮，黄金四目，玄衣朱裳，执戈扬盾。”张衡《东京赋》：“方相秉钺，巫覡操茆。桃弧棘矢，所发无臬，飞砾雨散，刚瘡必毙。蝗火驰而星流，逐赤疫于四裔。……于是阴阳交和，庶物时育。”此中巫术的影子也清晰可见。可以说它们都是同一类巫术文化的产物。

仡佬族关风怪神话说，古时候，风怪经常兴风，吹得天昏地暗，岩崩石垮。阿利领头设法捉风怪。他杀了一头大牛，把牛皮铺在山垭口，就率领众人追风怪。风怪逃到山垭口，踩着牛皮滑倒，这样风怪九弟兄都被众人捉住，关进坑洞。阿利与它们订立条规：不许乱吹天和地，不许乱吹山和水；不许到处去为害，不许与人来作对。只有春草发才能转来，只有热天人们打哨逗才能

吹。以后，风就按季节吹了。

这个神话反映了仡佬族先民战胜风灾的愿望。主人公阿利是古代氏族酋长兼巫师的形象，他捉风的情节含巫术的形式，所订条规带咒语的性质。这个神话与上述羿“缴大风”的神话相似，都是那个时代幼稚思维和巫术文化的产物。

## 第二编 汉魏六朝文学

### 概 说

秦汉魏晋，南方少数民族分别被称为西南夷、越、蛮等。

西南各族统称为西南夷。根据《史记·西南夷列传》等汉文典籍的记载，他们的分布大体是：今贵州及附近有夜郎、且兰；今云南滇池周围有滇，昭通之地有僰，楚雄、保山东北和洱海地区有雋、昆明，保山、德宏及以西以南广大地区有哀牢、濮，德宏、腾冲等地有滇越；今四川西昌一带有邛都，西昌以北至雅安以南有徙、笮都，成都以北有冉駹，盐源以西至云南宁蒗、丽江有摩沙夷；今甘肃南部四川西北有白马。夜郎、滇、邛都等族人民结发为“魑结”（椎髻），从事农耕，有邑聚，有君长，属于定居农耕文化，雋、昆明等族人民编发为辫，过着游牧生活，没有君长，属于游牧文化；徙、笮都、冉駹等则兼营农牧。他们分别是今西南地区藏缅语族（彝、白、纳西、拉祜、哈尼等）、壮侗语族（仡佬、布依、傣、壮等）、孟高棉语族（佤、布朗、德昂等）各民族的先民。

从战国开始，西南诸族与内地联系进一步加强。战国后期，楚将庄 领兵溯沅水西上，经夜郎至滇，适值黔中地为秦国所夺，庄 归路被截断，乃留滇为王，全军变服从滇俗。而秦自公元前310年秦惠王嬴驷灭蜀后，就开始以蜀为基地经营“巴蜀徼外”的西南夷。至公元前三世纪初，势力已深入到金沙江以南地区。嬴政统一六国后，在今四川宜宾至云南曲靖开辟“五尺道”，

并在附近各地设立郡县，派官统治。至此，西南夷地区开始纳入祖国行政区划版图。

西汉初，中央王朝无暇顾及西南夷地区。武帝刘彻时，国力增强，经济雄厚，乃决定大规模开拓西南。建元六年（前135），在巴之南置犍为郡（治所在犍道，即今四川宜宾西南），并拜唐蒙为郎中将军，率军携带大量缯帛、货币招降了夜郎侯多同，将其地划入犍为郡；元光五年（前130），派司马相如使西夷，在邛、笮地区设一都尉、十余县，辖于蜀郡；又命唐蒙和司马相如分别修筑了“南夷道”和“西夷道”。元鼎五年（前112），且兰君反汉，第二年，汉兵从巴蜀南下，攻下且兰，设置牂牁郡（治所在故且兰，即今贵州凯里西北）。接着，又诛反抗汉朝的邛君、笮侯，并使冉駹、白马受震慑而请求置吏，于是再设立粤（越）雋、沈黎、文山、武都四郡，将西夷地区完全纳入汉朝统治之下。元封二年（前109），发兵临滇，降滇王，以其地设置益州郡（治所在今云南晋宁），并赐滇王印，令其复长其民。东汉时，王朝进一步向益州郡西部的哀牢、掸人地区发展，通博南山，渡澜沧水，置永昌郡。至此，汉王朝在西南夷地区建郡七，基本将西南夷地区纳入统治范围。两汉在这些地区设置的郡县称“初郡”或“边郡”，“以其故俗治”，既任命太守、县令、长吏，又封土著君长为王、侯、邑长，实行“土”、“流”两重统治。

越人分布在华东、华南等地区，分为于越、东瓯、闽越、东鞮、扬越、南越、西瓯、骆越、滇越等部分。秦始皇二十五年（前222），秦始皇嬴政派王翦定荆江南地，降越君，置会稽郡。秦始皇二十九年（前218），派尉屠睢发卒五十万，分为五路向岭南进攻，遇到西瓯等越人的顽强抵抗，逼使秦军三年不解甲驰弩，形成相持局面。为了解决秦军转饷的困难，监禄率卒在湘水、漓水间开凿灵渠，沟通了长江和珠江水系的交通。秦始皇三十三年

（前214），又谪发内郡曾经逃亡的人、赘婿、商人等增援，征服了西瓯等越人，在岭南设置了南海郡（治所在今广东广州）、桂林郡（治所在今广西桂平）和象郡（治所在今广西崇左境），并继续征发内地居民前往戍守。这样，几十万北方农民就留在那里与越人杂居，共同开发珠江流域。

汉时，中央集权逐步加强，百越各族先后置于汉王朝郡县的统治下。部分越族逐渐与汉族融合，但岭南越族却长期留存。东汉末三国初，由居住在山区的东瓯、闽越后裔发展而来的“山越”也很活跃。东汉至隋唐，在原西瓯、骆越分布地区先后出现乌浒、俚、僚等，他们为西瓯、骆越的后人、今壮侗语族各民族的先民。

秦汉，蛮族以盘瓠、廩君、板楯三者最大。盘瓠蛮因崇拜神犬盘瓠而得名，多居于武陵郡（今湘西、黔东及鄂西南边缘地区）、长沙郡（今湘中、湘南地区），故又称“武陵蛮”、“长沙蛮”；其地有雄、辰、酉、武五溪，故或称“五溪蛮”。盘瓠蛮部落分散，各有首领，汉王朝授予这些首领邑君、邑长称号，对他们收取“賫布”等赋税。由于官府徭役租赋过重，盘瓠蛮曾屡起反抗。

廩君蛮因其五个民族的共主号为廩君，遂名。相传廩君死后，魂魄化为白虎，族人遂有崇拜白虎的习俗。他们早期活动在夷水（今鄂西南清江）流域，后逐步发展到巴中、黔中一带（大略相当今川东南、黔东北、鄂西、湘西地区）。

板楯蛮因作战以木板为盾，故名；又称賫人，是古代巴族一支。主要分布在巴郡（今重庆市北）阆中和宕渠一带，沿渝水（今嘉陵江）和渠江两岸居住。板楯蛮长于狩猎，骠勇善战，俗喜歌舞，敬信巫覡，部落首领有王、侯、邑君、邑长之分。秦昭襄王时，应募以白竹弩射虎立功；刘邦为汉王时，曾发賫人定三秦。

南北朝时，蛮族与其他民族多有融合。《隋书·地理志》载，

今整个湖北和豫、皖、赣、湘部分地区的蛮族，与汉人杂居者，和汉人没有区别；地处山谷者，则言语不通，嗜好、居处全异。前者大概已渐与汉族融合，后者如清江流域的廩君族和湘西湘南的盘瓠族等大概还保持民族特色，他们分别与今土家族和苗瑶语族有渊源关系。东徙皖、赣等地的部分盘瓠族，融合了部分山越的后裔，逐步成为后世畚族和瑶族的先民。

这一时期，南方地区人口流动出现新的特点。远古时期，部落之间的战争、部落人口的增加、生存环境的改变常是引起人口流动的原因，自战国末期开始，封建统治者开拓边地也引起大规模移民。除楚人庄 率众入滇、秦始皇发五十万士卒征服岭南等以外，汉晋时期也有不少向边地移民的事例。汉武帝建元六年（前135），派人修筑通往“西南夷”的道路，“作者数万人”。因为“千里负担馈粮”、“悉巴蜀租赋不足以更之”，“乃募豪民田南夷，入粟县官，而受钱于都内。”（《史记·平准书》）元封二年（前109），“叟反，遣将军郭昌讨平之，因开为郡，治滇池上，号曰益州”，并“徙死罪及奸豪实之。”（《华阳国志·南中志》）晋时，蜀中动乱，“蜀人流散，东下江阳，南下七郡。”（《晋书·李雄载记》）七郡即为西晋时在南中所设的宁州七郡。等等。

以置郡派官、人口流动等作为媒介，汉魏六朝中原汉族和南方少数民族在文化上有了更多的交往。南方各民族丰富多彩的文化和各种文学艺术被开掘、被采录，流传到汉族地区，融入了这一时期一系列文学现象和文学作品里，为这些文学现象和文学作品增添了异彩。汉文化尤其是儒家文化也逐渐浸润到南方各民族之中，影响氏羌系统、百越系统等很多民族逐渐形成一种既保留民族特色又乐于教化、崇尚文明、崇尚理性的文化心态和审美心态。

继《诗经》、《楚辞》之后，在中国文坛上兴起的新的文体是汉

赋，它与汉代兴盛的国势相适应，以繁富的词藻、夸饰的手法创造出一种宏伟壮阔的崇高美。进入宫廷的少数民族的巴渝舞、角抵戏等艺术形态，也融汇在汉赋的篇章里。它们不但为汉赋提供了敷写的素材，也参与造就了汉代宫廷文学雄浑博大的气派。在楚地各民族文化土壤上产生的楚辞，也成为汉赋一些作品争相仿效的对象。古代羌人支系白狼部落的首领用民族语言创作了《白狼歌》，为中国文学史留下了一篇格外珍贵的作品。

在文学艺术的其他领域，汉也保持着它的南楚故地的特色。远古流传下来的种种神话和传说，不断地闪现在汉代艺术和人们的观念中，几乎成了当时不可缺少的主题或题材。各种帛画、壁画、岩画、砖画如马王堆帛画等，人神杂处，禽兽纷至，充满原始的活力和野性；文学作品中楚地的神话幻想与北国的历史故事交织陈列，并行不悖，神奇浪漫，色彩缤纷。它们也融汇着南方少数民族文化。中国神话史上历时最长、影响最大的女娲伏羲神话，流传到南方，与南方洪水神话结合起来，形成了新的叙事结构。巴人创造的廩君神话，“武陵蛮”创造的盘瓠神话，南方各民族共同创造的盘古神话，先后流传进中原，被记载进汉文典籍中，成为中华民族共同的文化财富。尤其是盘古被纳入古史系统，列在三皇之前，成为中华民族最早的祖先，从而最后完成“自从盘古开天地，三皇五帝到如今”的中国古史的定型。哀牢夷或昆明族的九隆神话，濮或僚的竹王神话，南方各民族的羽衣仙女型故事、蛇郎型故事等，也产生了广泛的影响，其中一部分成为魏晋志怪小说中独具风格的作品。尤其是南方各民族原始社会末、阶级社会初形成的原始性史诗，汇集了各民族原始叙事形态的精萃，在中国文学史上具有独特的价值。



# 第一章 汉赋与其他诗歌

继《诗经》、《楚辞》之后，在中国文坛上兴起的新的文体是汉赋。两汉四百年间，它盛极一时，被看成是汉代文学的代表。许多汉赋作品以极力夸张、尽量铺陈的方式，描绘了汉代国势的兴盛、都邑的繁荣、宫苑的华美、歌舞的壮丽等等，展现了一幅五彩缤纷、琳琅满目的图景。其中，一部分篇章融汇了当时南方少数民族文化。

## 第一节 赋与巴渝舞影

汉代是中华民族崛起东亚、雄视全球的时代，尤其是汉武帝刘彻到宣帝刘询这近一百年，是汉帝国经济大发展和国势最强盛的时期。汉武帝雄才大略，他北击匈奴，消除了边患；又用兵南方，结束了当地部族的纷争，开创了一个“盛世”。汉代文化也高度发达，其中一大盛事，就是乐舞特别是宫廷乐舞的繁荣。

中国上古时代曾经产生过大量的乐舞。传说夏启从天上偷来《九歌》、《九辩》，没完没了地欣赏；商纣“使师涓乐新淫声，北里之舞，靡靡之乐”。（《史记·殷本纪》）进入西周，统治者强化了乐舞的祭祀、教化功能，建立起宫廷雅乐体系。雅乐的实际应用，除了供统治者享乐以外，主要的目的在于配合当时的礼制，维护等级的尊严，因而内容和形式日益僵化。儒家在肯定乐舞抒发情感、表现情性的功能的同时，也用封建礼义对其加以种种

限制。因而，从春秋中晚期至战国时代，中原地区乐舞逐渐衰落。而在楚地，伴随着诸族原始文化精神的长兴，歌乐舞蹈也达到盛况空前的程度。从《九歌》、《招魂》、《大招》等的有关描述，从近年来出土的各种楚地乐器，我们似乎可以领略当时那种狂歌乐舞的场面。大汉帝国继秦而起，汉高祖刘邦是楚人，汉朝开国大臣也多楚人，楚地文化得到传播，楚歌楚舞继续盛行，西南地区巴渝舞等也先后进入宫廷。到了汉武帝时代，国力已更强盛，国家也更富足，武帝进一步把四周少数民族联合起来，建立起一个以汉族为主体的大一统国家。于是，“至于武、宣之世，乃崇礼官，考文章，内设金马、石渠之署，外兴乐府协律之事，以兴废继绝，润色鸿业。”（班固《西都赋》）乐府主管音乐和舞蹈，它的设置和运作标志着汉代的宫廷乐舞的日趋繁荣。与此同时，武、宣雅好文学，提倡辞赋，于是“言语侍从之臣，若司马相如、虞丘寿王、东方朔、枚皋、王褒、刘向之属，朝夕论思，日月献纳；而公卿大臣御史大夫倪宽、太常孔臧、太中大夫董仲舒、宗正刘德、太子太傅肖望之等，时时间作。”（班固《西都赋》）因而，大量歌功颂德的宫廷大赋由此产生。它们以繁富的词藻、夸饰的手法，大肆铺陈宫廷生活的大场面、天地万物的大境界，创造出一种奇伟壮阔的美。乐舞辞赋，构成了汉代宫廷文化的两大景观，它们两相辉映，各显风采。其中，进入宫廷生活的少数民族艺术例如巴渝舞、角抵戏以及以后的掸国乐等，也融汇在汉赋的篇章里。它们不但为汉赋提供了敷写的素材，也参与造就了汉代宫廷文学雄浑博大的气派。

巴渝舞，原为古代巴人（亦称賸人，賸本意为巴人对所交赋税的称呼）的歌舞，传说曾助周武王伐纣，汉高祖时引入宫廷。

《晋书·乐志》载：

汉高祖自蜀汉将定三秦，阆中范因率賫人以从帝，为前锋。及定秦中，封因为阆中侯，复賫人七姓。其俗喜舞，高祖乐其猛锐，数观其舞，后使乐人习之。阆中有渝水，因其所居，故名巴渝舞。

角抵戏，又名蚩尤戏，据说与蚩尤有关。南朝梁任昉《述异记》载：

秦汉间说，蚩尤氏耳鬓如剑戟，头有角，与轩辕斗，以角抵人，人不能向。今冀州有乐曰“蚩尤戏”，其民两两三三，头戴牛角以相抵。汉造角抵戏，盖其遗制也。

由此看来，蚩尤“头有角”，很可能是以牛图腾为标志；蚩尤戏“头戴牛角以相抵”，也很可能原为九黎部落遗民祭祀蚩尤的一种仪式舞蹈，以后发展成表演性质的技艺，并进入宫廷。《汉书·西域传》载：“武帝设酒池肉林，以飨四夷之客。作巴渝、都卢……角抵之戏，以观视之。”并以此表示上国的雍容大度。

东汉时期，西南掸国传入掸国乐和杂技幻术等。《后汉书·南蛮西南夷列传》“哀牢夷”条载：“永宁元年（120），掸国王雍由调复遣使者诣阙朝贺，献乐及幻人，能变化吐火，自支解，易牛马头；又善跳丸，数乃至千。”这些掸国乐及杂技幻术等也都活跃在宫廷。

巴渝舞原为武王伐纣之歌舞，蚩尤戏原为祭祀战神之技艺，加上各民族其他节目，气势磅礴，场面壮观。表演于宫廷，使宫廷舞乐多几分色彩；反映于大赋，使大赋境界增几分气派。司马相如《上林赋》、张衡《西京赋》等对此均有描述。司马相如《上林赋》曰：

于是乎游戏懈怠，置酒乎颢天之台，张乐乎胶葛之宇，撞千石之钟，立万石之虞，建翠华之旗，树灵鼉之鼓。奏陶唐氏之舞，听葛天乐之歌；千人唱，万人和；山陵为之震动，山谷为之荡波。巴渝宋蔡，淮南干遮，文成颠歌，族居递奏，金鼓迭起，铿锵闐鞞，洞心骇耳。荆吴郑卫之声，韶濩武象之乐，阴淫案衍之音，鄢郢缤纷，激楚结风。俳优侏儒，狄鞮之倡，所以娱耳目乐心意者，丽靡烂漫于前，靡曼美色于后。

古今歌乐同起，四方舞姿共翩，热闹纷呈，骇目惊心，表现了那个时代各民族艺术在一个空间交融汇聚的盛况，也体现了那个时代包容一切、兼收一切的博大胸襟和进取精神，使人自豪，使人感奋！

张衡《西京赋》曰：

大驾幸乎平乐，张甲乙而袭翠被。攒珍宝之玩好，纷瑰丽以侈靡。临迴望之广场，程角抵之妙戏。鸟获扛鼎，都卢寻橦。冲狭讌濯，胸突铍锋。跳丸剑之挥霍，走索上而相逢。华狱峨峨，冈峦参差，神木灵草，朱实离离。总会仙倡，戏豹舞罢。白虎鼓瑟，苍龙吹篴。……吞刀吐火，云雾杳冥。画地成川，流渭通泾。东海黄公，赤刀粤祝。冀厌白虎，卒不能救。挟邪作祟，于是不售。尔乃建戏车，树脩旃。偃僮程材，上下翩翻。突倒投而跟絙，譬陨绝而复联。百马同辔，骋足并驰。橦末之伎，恣不可弥。弯弓射乎西羌，又顾发乎鲜卑。

角抵百戏，生动热烈。其种类之繁多，内容之丰富，技艺之高超，

给大赋提供了广阔的表现天地。这也展示了汉代民族文化交融对汉赋发展的重要作用。

賁人“其俗喜舞”，其舞也当不止一种风格，一种形式。进入宫廷的巴渝舞既有洋溢雄浑之气者，也有充满阴柔之美者。（唐代刘禹锡《竹枝词九首序》也说竹枝词即巴渝舞之词的曲调“含思宛转，有淇濮之艳”，可作一证。）其中之一是“鞞舞”。宋郑樵《通志·乐略》云：“鞞舞本汉巴渝舞。”《晋书·乐志》云：“夷箜舞……汉代已施于燕享矣。傅毅张衡所赋，皆其事也。”这里所说即傅毅、张衡曾分作《舞赋》，以歌之咏之。傅毅的《舞赋》，托宋玉应楚襄王命而作，其中描述舞姿道：

其始兴也，若俯若仰，若来若往。雍容惆怅，不可为象。其少进也，若翔若行，若竦若倾。兀动赴度，指顾应声。罗衣从风，长袖交横。骆驿飞散，飒擗合并。鸕 燕居，拉鹄惊。绰约闲靡，机迅体轻。姿绝伦之妙态，怀恻素之洁清。修仪操以显志兮，独驰思乎杳冥。在山峨峨，在水汤汤，与志迁化，容不虚生。明诗表指，嘖息激昂。气若浮云，志若秋霜。观者增叹，诸工莫当。于是合场递进，按次而俟。埒材角妙，夸容乃理。轶态横出，瑰姿譎起。眇般鼓则腾清眸，吐哇咬则发皓齿。摘齐行列，经营切儗。仿佛神动，回翔竦峙。击不致 ，蹈不顿趾。翼尔悠往， 复辍已。及至回身还入，迫于急节，浮腾累跪，跼蹐摩跌。纤形赴远，漙似摧折。纤弛蛾飞，纷森若绝。超 鸟集纵弛殒歿。蜷蛇 嫋，云转飘留。体如遂龙，袖如素 。黎收而拜，曲度究毕。迁延微笑，退复次列。观者称丽，莫不怡悦。

优美的舞姿，高洁的风采，化成作者笔下气韵生动、可感可触的

绝妙景观。美哉，鞞舞；壮哉，舞赋！

张衡的《舞赋》，也以舞女的动态为描述对象：

搦纤腰而互折，嬛倾倚兮低昂。增芙蓉之红花兮，光的  
皦以发扬。腾霄目以顾眄，盼烂烂以流光。连翩骆驿，乍续  
乍绝。裾似飞燕，袖如回雪，徘徊相侔，提若霆震，闪若电  
灭。蹇兮宕往，彳兮中辄。于是粉黛施兮玉质粲，珠簪挺兮  
缁发乱。然后整笄揽发，被纤垂萦。同服骈奏，合体齐声。  
进退无差，若影追形。

舞女折曲之纤腰，流盼之眉目，飘动之长裙，翩跹之舞姿，形色尽  
现，如在眼前。

髀舞等各民族多色多彩的舞姿舞影进入汉赋的表现领域，  
也给诗歌辞赋里的“状舞”带来突破。此前作品写舞的不少，但  
《诗经·邶风·角兮》简单，《楚辞·招魂》主要表现大场面的热闹，  
到傅毅、张衡的舞赋，才开始在体物上下功夫，力求做到形似神  
现。两篇舞赋不但曲尽舞姿百态，而且把舞者的神情和内在的  
美也表现出来，使这方面的描述达到一个新的高度。

## 第二节 赋与楚地巫音

作为一代文学的代表性文体，汉赋在艺术表现上具有很多  
与那个雄起时代相谐相应的特征。从《子虚》、《上林》到《两都》、  
《两京》，都是状貌写景，铺陈百事，“苞括宇宙，总览人物”。它的  
产生和风靡，除了时代发展的主要原因以外，此前的文学艺术以  
至整个文化遗产的哺育也是不可忽视的。其中，楚地文学文化  
的影响占据着突出的地位。

汉起于楚地，汉高祖刘邦极为重视楚地文化。《汉书·礼乐志》云：“高祖乐楚声。”他的《大风歌》在句式、节奏、文辞上都明显地具有楚辞特色。汉初几个皇帝也爱楚辞，都曾“征天下能为楚辞者”讲解楚辞。《汉书·朱买臣传》云：“会邑子严助贵幸，荐买臣，召见说《春秋》，言《楚辞》。”楚地民歌也进入了宫廷，登上了庙堂，并成为帝王贵族及文人雅士述志抒怀、歌颂圣明的一种流行诗体。

汉赋的风格也受到楚辞的巨大影响。刘熙载《艺概·赋概》说：“长卿《大人赋》出于《远游》，《长门赋》出于《山鬼》，王仲宣《登楼赋》出于《哀郢》，曹子建《洛神赋》出于《湘君》、《湘夫人》。”并认为枚乘《七发》出于《招魂》。此说与事实大致相符。

楚辞是孕育于楚地各民族文化土壤并吸收其他文化养分而生长出来的奇葩，尤其是屈原的《九歌》、《招魂》、《天问》、《离骚》等，从楚地各民族的神话、传说、表演形式、信仰风俗等吸取了较多的养料。汉赋一些作品的风格出于楚辞，也就与楚地诸族民间文化发生了联系。

例如，刘勰曾说汉赋是“铺采摛文”（《文心雕龙·诠赋》），铺、摛，都是铺陈、铺排之意，则铺陈或铺排是汉赋艺术表现上显著的特点之一。这种方式之源，或许有先秦散文、“纵横之体”的影响。如《孟子·梁惠王》写孟子与齐宣王对话，连举轻暖、肥甘、声音、色彩四个方面，分类排比，多方铺陈，再引出王之大欲；又如《战国策·秦策》写苏秦以连衡说秦惠王，铺排秦国山川物产，把东、西、南、北四面一一说到，以此打动惠王。这些或许是一个方面。然而，如果承认楚地文化更被重视、更有影响的话，则在铺陈排比手法上开了辞赋先河的屈原的《招魂》更是直接的摹本。而屈原《招魂》中的铺陈排比手法却源于楚地诸族为堵魂引魂而历数四方之险、多陈家庭（祖地）之乐古老的招魂形式（具体论

述见前)。

汉赋中仿《招魂》铺陈手法最突出的例子是枚乘的《七发》。此赋叙述：楚太子有病，吴客前往问疾，认为楚太子的病乃耽于逸乐嗜欲所致，非药石所能奏效，于是依次以音乐、饮食、车马、宫苑、田猎、观涛等逐一进说，最后终于从思想上解除了楚太子的病根，使之霍然而起。在这里，此赋仿《招魂》上下四方平面铺叙的形式，用七件事层层递进，“腴辞云构，夸丽风骇”（《文心雕龙·杂文》），颇具《招魂》遗意。

另外，汉赋还有一些作品仿效较多浸染楚地诸族巫术文化的《离骚》等篇，控引天地，错综古今，创造了一个个人神杂处、怪诞瑰丽，天上人间浑然一体的境界。例如：

司马相如《大人赋》，写“大人”（喻天子）嫌“中州”太狭窄，于是驾应龙漫游天外。他时而浮上天国，时而沉入下界，时而南嬉九嶷，时而西驰昆仑。他能驱使五帝、陆离、漓湟、征伯侨、羡门高、岐伯、祝融等众神仙为自己效劳，还能“召屏翳（雷师），诛风伯，刑雨师”，最后“排阊阖而入帝宫兮，载玉女而与之归”……汉武帝读了《大人赋》以后，不禁“大悦，飘飘然有凌云之志、似游天地之间意”。（《史记·司马相如列传》）整篇赋结构板块一如《离骚》，尽写天上人间的奇景异境，琳琅满目，五彩斑斓。

张衡《思玄赋》，写作者感叹自己报国无门，便天上地下四面八方周流起来。他游历蓬莱、瀛洲、扶桑、汤谷、昆仑、阊风、层城、弱水等仙境，会见西王母、宓妃等神仙，最后放不下祖国，又回人间。“据开阳而颙盼兮，临旧乡之暗蔼。悲离居之劳心兮，情悁悁而思归。魂眷眷而屡顾兮，马倚辔而徘徊。虽遨游以愉乐兮，岂愁慕之可怀。出阊阖兮降天塗，乘飙忽兮驰虚无。云霏霏兮绕余轮，风眇眇兮震余。缤联翩兮纷暗暧，倏眩眩兮反常间。”全篇布局与《离骚》如出一辙。



另外，《汉书·礼乐志》所载《郊祀歌》十九章，迎神祭神，歌颂祥瑞，其结构、格调以至部分语句都与《九歌》大致相同。

### 第三节 《白狼歌》

《白狼歌》即东汉时白狼王唐菽等所作的《远夷乐德歌》、《远夷慕德歌》、《远夷怀德歌》等三首诗的统称。白狼是其时生活在笮都（今四川汉源县境）地区的一个少数民族部落的名称，据现代一些学者研究，它属于古代羌人的一支。

《白狼歌》创作于东汉永平（58—75）年间，范曄《后汉书·南蛮西南夷列传》记载：

永平中，益州刺史梁国、朱辅好立功名，慷慨有大略。在州数岁，宣示汉德，威怀远夷。自汶山以西，前世所不至，正朔所未加。白狼、槃木...举种奉贡，称为臣仆。辅上疏曰：“……今白狼王唐菽等慕化归义，作诗三章，……有犍为郡田恭与之习狎，颇晓其言，臣辄令讯其风俗，译其辞语，……并上其乐诗。……”帝嘉之，事下史官，录其歌焉。

其诗首见于班固等撰的官修本朝纪传体史书《东观汉纪》。《后汉书》只录译作，李贤作注时于译文下补出汉字注音的原作。

汉译后的《白狼歌》分三章，四言一句，共四十四句：

#### 远夷乐德歌

大汉是治，与天合意。吏译平端，不从我来。闻风向化，所见奇异。多赐缁布，甘美酒食。昌乐肉飞，屈申悉备。蛮夷贫薄，无所报嗣。愿主长寿，子孙昌炽。

### 远夷慕德歌

蛮夷所处，日入之部。慕义向化，归日出主。圣德深恩，与人富厚。冬多霜雪，夏多和雨。寒温时适，部人多有。涉危历险，不远万里。去俗归德，心归慈母。

### 远夷怀德歌

荒服之外，土地 埆。食肉衣皮，不见盐谷。吏译传风，大汉安乐。携负归仁，触冒险峡。高山歧峻，缘崖礧石。木薄发家，百宿到洛。父子同赐，怀抱匹帛。传告种人，长愿臣仆。

在这三首诗里，作者首先赞颂了汉王朝的统治合乎天意，表达了对汉王朝的仰慕之情，归附之意。诗中描述道，白狼等部落尚处于“土地 埆，食肉衣皮，不见盐谷”的状态，他们不满足于这样的生活，当听说王朝的文明风物以后，便“闻风向化”，“慕义向化”，于是“涉危历险，不远万里”，“触冒险峡”，“缘崖礧石，木薄发家，百宿到洛”。他们在洛阳大开眼界，亲身感受了先进文明，又蒙厚赐绸布，款待佳肴，心情非常快乐。他们表示，要“去俗归德，心归慈母”，回去以后，“传告种人，长愿臣仆”。

《白狼歌》是一首祖国统一、民族团结的赞歌。它还形象地反映在了古代白狼部落的生产生活、风俗民情，展示了他们刚强勇敢、追求上进的民族精神和淳朴、耿直的民族性格，富于民族生活气息。它虽然也属于一种“颂”诗类的庙堂文学，但却具有独特的认识价值和艺术价值。

## 第二章 汉代文献与画像中的神话

汉代，与诗歌领域“乐楚声”相仿，远古流传下来的神话传说一直弥漫在人们的观念中，不时出现在诗文和画像里，几乎成为不可缺少的主题和题材。它们和楚汉其他作品一起，共同建构了与先秦理性精神相辅相成的中国古代另一艺术传统——楚汉浪漫主义。其中，不少神话传说与南方少数民族文化有联系。

### 第一节 伏羲女娲与南方 民族洪水神话

在中国神话史上，流传最长、演变最多的是女娲、伏羲神话。从先秦两汉的《山海经》、《楚辞》、《淮南子》，一直到唐宋间的《独异志》、《路史》，都有一些关于女娲、伏羲的记载；河南、山东、陕西等不少地区，苗、瑶、彝、布依、仡佬等不少民族，都流传着活形态的女娲、伏羲神话和关于女娲、伏羲的信仰风俗；一些考古遗址也出土不少女娲、伏羲的砖画、帛画等。它们组成了女娲伏羲神话演变的长长画卷。

根据目前所见的资料，较早时期，女娲伏羲神话在汉文典籍中各自独立叙述。大约在汉代或稍前，两者开始相连并提，并产生各种形式的关系。

女娲之名，始见于《山海经·大荒西经》和《楚辞·天问》等。《大荒西经》载：“有神十人，名曰女娲之肠，化为神，处栗广之野

……”《楚辞·天问》也提到：“女娲有体，孰制匠之？”其后，《淮南子》、《风俗通义》、《列子》等，也记载了关于女娲补苍天、立四极、平洪水、造人、制笙簧等情节。从神话内容及记载情况来看，早期女娲神话似乎是北方民族的神话，在北方地区广泛流传。“女娲之肠”神话载于以西北地区为背景的《山海经·大荒西经》中，与女娲补天、治水有联系的颛顼、共工分别是黄帝和炎帝的后裔，共工“怒而触”的“不周之山”在“西北三百七十里”（《山海经·西次三经》），女娲“杀黑龙以济”的“冀州”乃“中土”，可见神话里的人物和地点多在北方。传说中女娲的遗址也以北方为名。《路史·后纪二》罗注、《酉阳杂俎·忠志》等列举了一些关于女娲的遗迹，它们多在北方。如任城（今山东济宁）承匡山有“女娲生处”；蓝田有女娲居处“女娲氏谷”，骊山有“女娲治处”（均属今陕西）；虢州（今河南灵宝）有女娲坟等等。现在河南西华县思都岗仍保存相传与女娲有关的“女城”遗址和“媧”字城砖。

在北方大地流传的这些早期神话中女娲的形象，显示出一种农耕民族“地母”和女性始祖神的特质。她生于地，基于地。

《抱朴子·释滞》载：“女娲地出。”《说文解字》载：“媧，古之神圣女，化万物者也。”她以地之物五色石、芦灰为基本材料，补天、止水。《淮南子·览冥篇》载：“往古之时，四极废，九州裂，天不兼覆，地不周载，火炎（焱）而不灭，水浩洋而不息……于是女娲炼五色石以补苍天，断鳌足以立四极，杀黑龙以济冀州，积芦灰以止淫水。”并以黄土作人。应劭《风俗通义》载：“俗说：天地开辟，未有人民，女娲抟黄土作人。务剧力不暇供，乃引繩于泥中，举以为人。”她“母”的特质继续发展，成为高媒女神，掌握婚姻和生育。《风俗通义》载：“女娲祷祠神，祈而为女媒，因置婚姻。”

如果我们进一步探索的话，远古时期女娲的形象可能具有更多的内蕴。《说文解字注》十二篇下的女部关于“媧”的注释

说：“从女，另声，古蛙切。”女娲神话流传地之一陕西骊山附近的姜寨新石器遗址，近年来出土不少盆壁上有写实蛙纹的彩陶。人们认为，这些蛙纹是氏族图腾或其他崇拜的标志。这里至今还流行一种叫“裹肚儿”的衣物，旧时是一个人从出生满月到结婚大礼以至老死入殓都不可或缺的东西，它正面绘制着以蛙为中心的图案。人们把这些文物、习俗与女娲神话结合起来，认为远古时期女娲可能是母系氏族社会里一个以蛙为图腾的氏族的女首领。可以佐以旁证的是汉代女娲伏羲画像里，女娲多持月轮，月中有蟾（也即蛙）。这大概为女娲与蛙有某种特定关系的遗痕。董仲舒《春秋繁露》载民谣：“雨不霁，祭女娲。”把女娲视为跟蛙蟾一样与水旱有关、能赐雨的神灵，这也表明了女娲与蛙的神秘联系。

伏羲又作包牺、庖牺、庖羲、炮牺、宓牺、伏牺、伏戏、伏希等。《世本·帝系篇》（清张澍稗集补注本）谓：“太昊伏羲氏。”后人均依此将太昊（又称太皞、大昊、大皞）与伏羲并称。早期伏羲神话的流传地区，似乎与女娲神话流传地区相近。相传，伏羲生于成纪（今甘肃天水）。《太平御览》卷一六五引《续汉书·郡国志》载：“成纪，古帝庖牺氏所生之地。”但主要活动地区似乎在豫东南鲁南皖北淮河流域。《路史·后纪一》罗注：“今宛丘（古为陈州治所，今即河南淮阳）北一里有伏羲庙、八卦坛。《寰宇记》云：伏羲于蔡水得龟，因画八卦之坛。……《九域志》：陈、蔡俱有八卦坛。”淮阳至今仍存太昊伏羲陵和伏羲画卦台。伏羲的神话传说以《庄子》的记载最多，《人间世》、《大宗师》、《缮性》、《田子方》等都提到伏羲。庄子为蒙（今河南商丘或安徽蒙城）人，也说明伏

参见张自修《骊山女娲风俗及其渊源》，载《陕西民俗学研究资料》第1集，中国民间文艺研究会陕西分会编，1982年。

羲的神话传说早期当主要流传在这一带。此外，安徽含山县凌家滩新石器文化墓地出土了一件精致的玉龟和一块上刻历法图的玉版，它们距今大约四千五百至五千年，是当时表示四时历法的原始“八卦图”。这似乎也为伏羲画八卦神话起源地提供了物证。

伏羲的事迹，主要与中国古代很多发明创造有关。除了“始作八卦”以外，还“钻木取火”，“作结绳而为罔罟以佃以渔”，“始名物虫鸟兽之名”，“始尝草木可食者”，“豢育牺牲，服牛乘马”，“冶金成器、教民炮食”，“去巢穴之居”，“制杵臼”，“丝桑为瑟，均土为埴”，“造书契以代结绳之政”，“正姓氏，通媒妁”等等。他当为男系氏族首领，被尊为男性始祖神，并随着男权社会的发展而地位愈来愈高，逐步居于“三皇”之首，百王之始。

根据以上材料，女娲、伏羲远古时期似乎分别是地域相近的不同部落不同历史发展时期的首领，或尊崇的祖神。随着民族的融合、文化的交流，他们被联系到一起。

在较早时期的许多汉文典籍里，女娲、伏羲各自独立叙述，以后逐渐靠拢。根据目前的研究成果，显示他们相互联系的最早文本却是出土于南方的长沙子弹库楚墓帛书乙篇。其中有关他们的段落如下（青年学者吕威参照饶宗颐、李零的研究用现今通行文字作了翻译处理）：

曰故 熊罴戏（伏羲），出自 ，居于 。毕田渔  
渔， 女，梦梦墨墨（茫茫昧昧），亡章弼弼， 水 ，  
风雨是於，乃娶 子之子曰女皇（媧），是生子四 是

参见《安徽含山凌家滩新石器时代墓葬发掘简报》、陈久金等《含山出土玉器图形试考》，均载《文物》1989（4）。

襄，天践是格，参化法兆，为禹为万（契）以司堵（土），襄晷天步，乃上下朕断，山陵不，乃名山川四海，熏气魄气，以为其，以涉山陵，泆汨渊漫，未有日月，四神相代，乃步以为岁，是为四时。

长曰青榦，二曰朱四单，三曰黄难，四曰墨榦，千有百岁，日月爰生，九州不平，山陵备，四神乃作至于覆，天方动扞，蔽之青木、赤木、黄木、白木、墨木之精。……

其大意是说，创世之初，天地混沌（茫昧）无形（亡章），风雨大水，伏羲娶子之子女媧，生四子，协助禹和契平水土（司堵，即司土，治水之官），其时洪水泛滥（泆汨渊漫），九州不平，且尚未有日月，四子（四神）乃立四至（四极）以承天覆，并以步测时，开始了创世的工作。

据饶宗颐、李零等人的研究，子弹库帛书乃战国中晚期楚地巫史占卜时日禁忌的用书（“日书”），上述传说原是“日者”为证明自己“敬天授时”工作的神圣性和权威性而选择的神话中关于众神进行时间创造的部分。关于这篇帛书的解释将“女皇”作女媧，可能还是参照较后时期汉文典籍中关于两人关系的记载。在那些文献中，二人并列首见于西汉《淮南子·览冥训》。其云：“伏羲女媧不设法度而以至德遗于后世。”另外，西汉鲁灵光殿壁画可能也出现两人并列的情景，东汉王延寿《鲁灵殿赋》描述道：“伏羲鳞身，女媧蛇躯。”应劭《风俗通义》始以女媧作为伏羲之妹：“女媧，伏希之妹。”《淮南子·览冥训》高诱注始以女媧作

以上参见李零《长沙子弹库战国楚帛书研究》，中华书局1985年；饶宗颐、曾宪通《楚地出土文献三种研究》，中华书局1993年；吕威《楚地帛书敦煌残卷与佛教伪经中的伏羲女媧故事》，《文学遗产》，1996（4）。

[宋]罗泌《路史·后纪二》，罗莘注引。

为伏羲之妻：“女娲，阴帝，佐伏羲治者也。”此外，在山东东汉时代武梁祠石室画像中，第一石室第二层第一图绘两人，右一人右手执矩，下身鳞尾，左一人也下身鳞尾，两人鳞尾环绕相交。图上左柱有隶书“伏羲仓精初造王业画卦结绳以理海内”十六字，故其中一人必为伏羲。现代一些学者根据诸书所说伏羲女娲人首蛇身（或龙身）等，判断另一人为女娲。左石室第四室也有类似的图。在山东其他地方以及江苏、四川、河南等地汉代画像石中，也出现很多这种伏羲、女娲像。他们都被刻画成人首蛇尾的形象，尾巴往往交织在一起。他们手中常常拿着一件东西，例如伏羲拿着一个曲尺，女娲拿着一个圆规；或者伏羲手捧太阳，太阳里面有一只金鸟，女娲手捧月亮，月亮里面有一只蟾蜍。等等。

伏羲女娲并称可能是民族融合的结果。同时，随着母系社会向父系社会的发展，女娲从至高之位降为伏羲之妻；并随着中国古代哲学阴阳匹配观念、对称观念的深化，他们之间的关系有了更深刻的含义。在汉代画像中，伏羲举日轮，中刻金鸟；女娲举月轮，中刻蟾蜍，显示他们已化身为阳和阴的象征。

金鸟与太阳有联系。距今七千年的河姆渡文化、中原仰韶文化等创造了许多以太阳和鸟为中心的图饰，它们有的鸟首日身，有的鸟身日首，有的日鸟互衬，等等。鸟又有男性祖先的象征意义，在玄鸟生商的传说中，玄鸟遗卵而使女孕含男女交合的暗示。鸟形同男性生殖器形状相似，鸟图腾信仰也含以鸟为标志的男祖崇拜。金鸟可理解为雄性的象征，日鸟结合则为阳的象征。

参见芮逸夫《苗族的洪水故事与伏羲女娲的传说》，中央研究院历史语言研究所《人类学集刊》第1卷第1期（1938年）。



蟾蜍或青蛙象征女性。南方壮族先民称蛙神为“蛙婆”，凝结了人们的性别观念。南方出土的大批饰有蛙纹（蟾蜍纹）的器物，不少特别夸张地描绘了蛙的圆腹，犹如孕妇的体态。其中的铜鼓，出现很多累蛙的形象，有的呈母蛙背负小蛙的情状，也暗寓着人们关于蛙的女性象征意义的认识。月亮蟾蜍结合自然为阴的象征。

这样，女娲在作为女性氏族首领、地母、造人神、高禖神等等之后，与伏羲连称并列，更显明地突出了其生育崇拜的意味，与伏羲一道成为整个人类女性和男性始祖神，以至阴和阳的象征（在北方地区）。当其随着民族的迁徙流传到南方以后，与南方各民族的洪水神话结合起来，就顺理成章地成为神话中藏葫芦避洪水繁衍人类的姐弟或兄妹。

长沙子弹库楚墓帛书乙篇的发现和译读具有双重的意义，一是将伏羲女娲对偶神话最早记录本的上限提前到了先秦时代，二是似乎为这样一种假说提供了证据，即伏羲女娲与洪水兄妹婚神话联系起来是在南方完成的。

在一些汉文典籍的记载中，女娲也与洪水有关，但与整个中原文化理性化人伦化相联，已经带上了强烈的伦理色彩，成为关于她的英雄功业的描述：她在天塌地陷、火热水深、凶怪横行、人民遭殃的危难关头，补苍天，立四极，杀黑龙，济冀州，积芦灰，止淫水，冀州平，淫水涸，狡虫死，颛民生……英雄救世，令人景仰，但其中却没有关于婚姻生子方面的叙述。这些神话记录较晚，但产生当为较早时期的事。长沙子弹库楚墓帛书乙篇伏羲女娲的故事，关于治水的一些情节与上述可能流传在淮河流域的神话相似（主角变了），增加了两人婚姻生子的情节，这样就存在一种可能，即它流传到楚地以后已经吸收了南方民族洪水兄妹婚神话的某些成分。

南方各民族具有丰富的洪水兄妹婚神话，苗、瑶、壮、侗、布依、毛南、仡佬、黎、彝、白、傈僳、拉祜、纳西、哈尼、基诺、佤和高山等民族都有比较完整的故事流传。它清新，活泼，保留着某些人类童年时期的天真。它还逸出中国西南部，进入太平洋——亚洲南部文化区，成为其中重要的文化因子。芮逸夫先生的《中国民族及其文化论稿》在列举了东南亚和南亚次大陆的一些例子后说：“这种型式的洪水故事的地理分布，大约北自中国本部，南自南洋群岛，西起印度中部，东迄台湾岛。……我推测，兄妹配偶型的洪水故事或即起源于中国的西南，由此而传播到四方。”这个推测是合乎实际情况的，中国西南地区此型神话在各民族中集中、广泛流传，具有发源地的种种特点。远古上古时期，黄淮、江淮一带民族迁徙、分合频繁，伏羲女娲氏的一些后裔有可能融合于南方群蛮、百越等族团中。这样，伏羲女娲氏的后裔或留居、或迁徙并与当地土著结合，伏羲女娲的形象和神话也在不同的地域和氛围继续流传、延续、发展、变化。与在汉族中发展成阴阳的象征相似又相异，伏羲女娲神话在南方少数民族地区与洪水神话、葫芦崇拜结合起来，形成了祖先神话。具体地说，就是苗、瑶、壮、侗、布依、毛南、仡佬、彝等民族都流传着由于这种结合而形成的伏羲兄妹（或同时流传着伏羲兄妹和别的姓名的兄妹）洪水后结婚繁衍人类的神话。

南方民族伏羲兄妹洪水后结婚繁衍人类的神话，大都包含了洪水神话、葫芦神话、兄妹婚神话三个组成部分。一般的情节是：天神或精怪发起洪水，伏羲兄妹躲进葫芦（或他物），得以幸免于难，成为人类唯一的子遗。他们在不得已的情况下经过滚

芮逸夫《中国民族及其文化论稿》上册，第1059页，艺文出版社（台北），1972年。

磨叠磨、抛线穿针或点火合烟等方式请示天意，结成婚姻。婚后生下肉团，剁碎抛散后变为各个族类的祖先。此外，一般还有：洪水泛滥前两兄妹父亲与发洪水的雷公斗争，捉住雷公，雷公得到伏羲兄妹相救，赠牙一颗，伏羲兄妹种下后结出葫芦……

如果把伏羲兄妹洪水神话与汉文典籍有关记载作一番比较的话，会发现它们在许多方面有相吻合的地方。《太平御览》卷七八引汉代纬书《诗含神雾》说：“大迹出雷泽，华胥履之，出宓牺。”而《山海经·海内东经》说：“雷泽中有雷神，龙身而人头，鼓其腹。”则华胥所履的雷泽中的大迹当为雷神之迹，说明伏羲也为雷族。这与南方少数民族洪水神话所说的伏羲之父与雷公是兄弟一致。值得注意的是，交合观念、生育信仰作为一条主线贯串了两组神话。滚磨叠磨、抛线穿针、点火合烟等方式都隐喻着阴阳暗合，含神圣意味，与汉文典籍和画像中女娲伏羲作为阴阳象征如出一辙。伏羲兄妹结婚生下的肉团剁碎抛散生成人类，与化为十神的“女娲之肠”一脉相承。

伏羲女娲神话流传到南方，最大的变化就是与南方民族叙述人类再生的洪水神话结合了起来。洪水神话世界上许多民族都有，但中国南方少数民族洪水神话与葫芦、兄妹婚联系在一起，则别具一格，并在民间信仰中占据很重要的位置。葫芦具有独特的象征意义，它的形制如同一个怀孕的母体，而且中空多籽，被许多民族的先民当作母体崇拜的象征物；它在传说中孕育了民族和人类的始祖，又被当作祖灵崇拜的象征物。在古代，葫芦还曾是渡河的工具。这些大概是它在洪水神话里被用作避水以保存人类生命种子的原因吧！作为男女始祖的伏羲女娲在这里转化为葫芦中人类生命的种子，伏羲女娲神话也在新的文化氛围里形成了新的叙事结构。

## 第二节 巴人之祖——廩君

汉代典籍里，记录了一些流传在南方少数民族地区的民族始祖神话，廩君、盘瓠神话为其中最著名者。

廩君神话载于秦末汉初的《世本》里，该书在南宋时已佚亡，今存清代诸家的辑本。廩君是传说中的巴人之祖，据《世本》载：

巴郡南郡蛮本有五姓：巴氏、樊氏、瞿氏、相氏、郑氏，皆出于武落钟离山。其山有赤黑二穴。巴氏之子生于赤穴，四姓之子皆生黑穴。未有君长，俱事鬼神。乃共掷剑于石穴，约能中者奉以为君。巴氏子务相乃独中之，众皆叹。又令各乘土船，约能浮者当以为君。余姓悉沈（沉），唯务相独浮。因共立之，是为廩君。乃乘土船从夷水至盐阳。盐水有神女，谓廩君曰：“此地广大，鱼盐所出，愿留共居。”廩君不许，盐神莫（暮）辄来取宿，旦即化为虫，与诸虫群飞，蔽掩日光，天地晦冥，积十余日。廩君伺其便，因射杀之，天乃开明。廩君于是乎君于夷城，四姓皆臣之。

《世本》所载的廩君神话，反映了氏族社会人们从穴居野处的蒙昧状态开始觉醒时期的生活，记述了土家族先民巴人（巴郡南郡蛮）对新的生存方式的追求和迁徙历程。神话折射出廩君部落时期的社会状况：巴人祖先处于母系氏族社会向父系氏族社会转化的渔猎时期，人们可以按照部落的利益选择部落首领。神话尤其塑造了廩君（务相）的英雄形象：他具有神的因素，本领非凡，掷剑“独中之”，乘土船“独浮”，被推举为首领。以后，他又机智勇敢地与盐水女神作斗争，在“天地晦冥”“十余日”的不利

条件下“伺其便”“射杀之”，取得在夷城生息繁衍的权利。在《晋书·李特载记》所载的同一则神话里，还有这么一个细节：“廩君乃以青缕遗盐神曰：‘婴此，即宜之，与汝俱生。弗宜，将去汝。’盐神受而婴之。廩君立碣石之上，望膺有青缕者，跪而射之。中盐神，盐神死。”这一细节更体现出他的智慧。根据这些描述，廩君当为原始社会时期酋长兼巫师的形象，掷剑和乘土船当为其巫术行为的神话化，斗盐阳女神可能隐喻着廩君之族在迁徙中兼并或打败了盐阳女神之族的史实。

廩君形象还包含图腾因素。南朝宋范晔《后汉书·南蛮列传》载此神话后，其末还有：“廩君死，魂魄化为虎，巴人因虎饮人血，遂以人祠焉。”晋干宝《搜神记》说：“江汉之间有 人，其先廩君之苗裔也，能化为虎。”唐樊绰《蛮书》说：“巴人祭其祖，击鼓而祭，白虎之后也。”可见廩君也是巴人白虎图腾崇拜的对象。

古代巴人廩君神话载入汉文典籍，是民族文化交流的结果。在巴人的流之一的土家族中，也保存着许多相传与廩君有关的遗址和习俗。今长阳土家族自治县的白虎垄，相传为廩君死时化为白虎处，同治《长阳县志·古迹》载：“巴人廩君化白虎处：白虎垄，旧志谓廩君化白虎处指此，故渔峡口东西村被称为白虎垄。”土家族地区的向王庙和天王庙就是以白虎神廩君为主要祭祀对象的。咸丰《长乐县志·寺观志》载：“向王庙在高尖子下，庙供廩君神像。”道光《长阳县志》亦记，供奉廩君的庙宇俗称“向王庙，盖以巴务相之‘相’得名。因土语讹‘相’为‘向’耳。”

土家族地区还保存不少其他有关虎图腾的文物、习俗和神话传说。湘、鄂土家族地区发现了大量的虎钮錡于，仅湘西就达二十多件。湘西土家人跳摆手舞时，梯玛须披虎皮于队前领舞。一些家庭也设坛祭“虎神”。湘西王氏传说其族祖是虎，为忌讳呼虎，故以虎额头上的花纹形式“王”字代姓。永顺土家族传说

老祖宗是铜老虎、铁老虎两兄弟。保靖土家族传说老祖宗是飞山虎、过山虎、爬山虎三祖公。湘鄂边地区的土家族传说八部大神是喝虎奶长大的，白帝天王的母亲蒙易神婆也是喝虎奶长大的。此外，还有叙述虎与人结合生下“虎儿娃”、虎儿娃与皇帝三公主成亲繁衍土家人的《虎儿娃》神话等。

### 第三节 盛于武陵的盘瓠神话

在汉文典籍里，关于盘瓠神话及盘瓠后裔情况的记载不少。将盘瓠神话最早载入册籍的，大概是东汉人应劭。据唐李贤注《后汉书·南蛮西南夷列传》所载盘瓠故事云：“此已上并见《风俗通》也。”《风俗通》即应劭所撰《风俗通义》，原书三十一卷（包括目录一卷则三十二卷），今仅存十卷，关于盘瓠神话的文学未见于此十卷中，大约在十卷外。后人著作一般都说盘瓠神话源自应劭书。

继应劭之后三国时魏人鱼豢的《魏略》记述：

高辛氏有老妇居王室，得耳疾，挑之，乃得物大如茧，妇人盛瓠中，覆之以盘，俄顷化为犬，其文五色，因名盘瓠。

其后，东晋人郭璞在《山海经·海内北经》注中记述：

昔盘瓠杀戎王，高辛以美女妻之，不可以训，及浮之会稽东海中，得地三百里封之，生男为狗，生女为美女，是为狗封之国也。

在其《玄中记》中也有内容大致相同的记述。

与郭璞差不多同时代的干宝在《晋记》、《搜神记》里也有记述。《晋记》首次把盘瓠故事作为历史资料记载，《搜神记》开始有关于它的详细记述：

高辛氏，有老妇人居于王宫，得耳疾历时。医为挑治，出顶虫，大如茧。妇人去后，置以瓠藿，覆之以盘，俄尔顶虫乃化为犬，其文五色，因名“盘瓠”，遂畜之。时戎吴强盛，数侵边境。遣将征讨，不能擒胜。乃募天下有能得戎吴将军首者，购金千斤，封邑万户，又赐以少女。后盘瓠衔得一头，将造王阙。王诊视之，即是戎吴。……令少女从盘瓠。盘瓠将女上南山，草木茂盛，无人行迹。于是女解去衣裳，为仆竖之结，著独力之衣，随盘瓠升山入谷，止于石室之中。……盖经三年，产六男六女。盘瓠死后，自相配偶，因为夫妇。织绩木皮，染以草实，好五色衣服，裁制皆有尾形。……衣服褊褊，言语侏，饮食蹲踞，好山恶都。王顺其意，赐以名山广泽，号曰“蛮夷”。……今即梁、汉、巴、蜀、武陵、长沙、庐江郡夷是也。用糝杂鱼肉，叩槽而号，以祭盘瓠，其俗至今。故世称“赤髀横裙，盘瓠子孙”。

南朝宋人范晔在《后汉书·南蛮西南夷列传》中综合诸家所记，加以增删整理载入正史，成为故事情节最为完整的集大成之作。尽管内容无多少增益，但一经载入正史便发生深远的影响，其后多种著作也有记述。

此外，在畲、瑶、苗等民族中，至今还流传着关于盘瓠的神话、史诗，如：

畲族《盘瓠歌》叙述，当初皇帝高辛王的正宫娘娘刘氏耳朵痛，从中挖出一金虫，“变作龙麒丈二长”。后来番王作乱，龙麒

拆榜领旨平番，它“骑云过海又过山”，到番边服侍番王，乘机咬断番王头。回来后高辛皇帝让他在金钟里变人样以和公主成亲，但由于“讲定七日变成郎”而“娘娘六日开来睇”，结果他“头像狗来身是人。”他与公主结亲繁衍子孙，后因打猎被山羊抵死。畚族民间还把这个神话绘成图像，并刻一根其头既像龙又似犬的木杖，分别称之为“祖图”、“祖杖”。旧时，他们每隔三年举族大祭一次盘瓠，并在仪式上挂祖图，供祖杖，再唱《盘瓠歌》。

瑶族保留着许多家传的含盘瓠故事的《评皇券牒》（《过山榜》）。榜文说，评王（平王）一只龙犬名叫盘护（盘瓠），它过海咬死高王（紫王），并载高王首级而归，得评王许以三公主（或一宫女）为妻。后让金钟盖六日除耳朵外全身变为人形，与公主成亲生下六男六女。评王赐予十二姓，还念盘护卫国有功，规定对盘护子孙不增派税赋伋役。瑶族祭祀盘瓠的活动一直沿袭不断，最隆重的是阴历十月十六日的“盘王节”所举行的“还盘王愿。”活动中，人们打鼓，跳舞，唱《盘王大歌》，其中有反映盘瓠事迹的歌段。

苗族一些支系也流传盘瓠神话和《盘王歌》，湘西一些苗族地区还保留有盘瓠碑、盘王庙等。

畚瑶苗等民族流传的盘瓠神话，最大的不同就是增加了“金钟盖龙犬，龙犬变人身”的情节，反映了人类文明发展的足迹，即随着生产力水平的不断提高，人们图腾信仰逐渐淡薄，人兽婚式的盘瓠神话也逐渐过渡到人婚式的盘瓠神话。

根据以上材料，我们可以追溯一下盘瓠神话的来龙去脉。如前所述，最早采录盘瓠神话并把它载入汉文册籍的是东汉人应劭。应劭的祖父应彬、父亲应奉都当过武陵太守，应劭少从父游，生活在武陵，他所记录的盘瓠神话当来自武陵山区民间，即所谓“武陵蛮”中。根据有关史料，武陵蛮大致包括两大部分：一



是“楚西南”的百濮，二是“左彭蠡、右洞庭”的三苗。根据考古资料、古籍记载以及民俗现象等分析，盘瓠神话可能是在武陵地区各族远古神犬崇拜、神犬神话以及对历史模糊回忆的基础上产生的，是在汉代民族斗争形势下大量传播的。

武陵地区古有神犬崇拜的习俗。近年，考古工作者在武陵地区沅水中游一个四千多年前的新石器时代遗址里发掘出一批文物，其中有一座约三十多厘米高的“双头连体带器座”的神犬塑像，这种与原形有较大差距并带较大底座的塑像，极有可能是供人祭祀的神器。伴随出土的玉器中有一件玉斧、一件玉环，也极有可能是当时的酋长或大巫表示神权的宝器。这表明，早在当时，武陵地区已产生神犬崇拜。与此相对应，武陵地区至今还流传着不少神犬神话及神犬崇拜的风俗，例如，苗族《神犬翼洛》的故事叙述，神犬翼洛到西方取回谷种，得配珈珈公主，后生下肉团繁衍人类；《神母犬父》的故事叙述，神母犬父生下六个儿子，分别姓田、杨、龙、石、麻、吴，他们即苗族的祖先。洞口瑶族猎户珍藏神犬雕像，出猎时祭祀，猎归后以野物供奉……这样一块具有浓厚的神犬崇拜氛围的土地，再加上远古可能与高辛氏等交往以至联姻的丰富经历及朦胧记忆，产生盘瓠神话是很自然的。

《搜神记》等书所记载的关于“盘瓠种”的衣食住行等习俗，也与如今武陵山区各民族有相似之处。例如，“为仆竖之结”（结婚后“椎髻”），“织绩木皮”（织麻布），“好五色衣服”，“制裁皆有尾形”（腰巾垂结于后似尾形），“饮食蹲踞”（屈膝臀部不落地），“糝杂鱼肉”（以米屑杂拌鱼肉腌制成酢鱼酢肉），“赤髀横裙”（裸露股腿，横披短裙）等，也都是武陵山区少数民族的传统风俗。

参见林河《“盘瓠神话”访古记》，《民间文艺季刊》（上海），1990（2）。

这也说明盘瓠神话与武陵山区少数民族的联系。

盘瓠神话讲述的是高辛时代的事，但从其中一些提法来看，它的产生不会太早（也不排除在流传过程中掺进了后世的東西）。前人早已指出，神话中所谓“吴将军”、“封邑万户”等，均属后世的提法。周朝才有吴姓，周末才有将军一职；三代以前以土分封，自秦汉才以人分封，高辛时代不可能有万户之封……（见唐杜佑《通典》卷一八七）它的大量广泛流传，可能在汉代。这有它的历史原因。汉代，武陵山脉以及邻近地区居住着“武陵蛮”等许多少数民族的先民，东汉初期，由于民族压迫加深，民族起义接踵而起。建武二十三年（公元47年），“武陵蛮”各氏族各部落联合起来反抗汉王朝，与汉王朝派来镇压的军队发生激烈的战斗，使对方一再受挫，连率军的一代名将马援也在阵前染病而死。坚持数年，直到建武二十五年才被镇压下去。在战斗中，武陵蛮各氏族各部落为了团结内部，对抗敌人，便广泛传播盘瓠神话，以在盘瓠的旗帜下形成一个整体。这可能是盘瓠神话大量流传并引起文史家注意的主要原因。也与当时讖讳之风盛行相联。

盘瓠族的后裔除了武陵山区武陵蛮以外，还有哪些？武陵蛮在东汉初年那次起义被镇压以后，何去何从？我们可以根据历代汉文典籍的记载，寻一寻线索。

东汉时应劭《风俗通义》首先提到的盘瓠部落，似指前述的“武陵蛮”。他们在那次起义被东汉王朝镇压以后，可能有相当一部分被打散，被分化，迁徙到其他地方，融合于其他族群。

三国时《魏略·西戎传》载，氏人“其种非一，称盘瓠之后。”氏人当时栖息生活于今陕西、四川一带，所载可能指尧舜时被窜于三危的三苗的一支，也可能指武陵山脉武陵蛮一部分西迁与氏人融合的情况。

晋代，郭璞《山海经·海内北经》注提出，盘瓠妻高辛氏之女后，“浮之会稽东海中，得地三百里封之。”《晋纪》提出，“盘瓠之后”为“武陵、长沙、庐江郡夷”。《搜神记》提出，盘瓠后裔“今即梁、汉、巴、蜀、武陵、长沙、庐江郡夷是也”。会稽，今浙江绍兴一带；庐江郡，今长江以北豫、鄂、皖交界地区；梁、汉，今陕南一带；巴、蜀，今四川。可见当时“盘瓠之后”分布之广。

自唐宋出现苗、瑶等民族的称谓以后，古籍多把盘瓠看成是南方诸族，特别是苗、瑶、畲等民族的共同始祖。唐代樊绰《蛮书》卷十提出：“黔、涪、巴、夏四邑苗众，……祖乃盘瓠之后。”黔，唐时黔中道，今贵州一带；涪，唐时涪南，今四川泸县西南；巴，今川东、重庆一带；夏，今湖北。宋代朱辅《溪蛮丛笑》叶芬序：“五溪之蛮皆盘瓠种也，……环四封而居者，今有五：曰苗，曰瑶，曰僚，曰仡伶，曰仡佬。”明代谢肇淛《五杂俎·人部二》载，闽山中“畲人相传皆盘瓠种也”。清初顾炎武《天下郡国利病书·广东》载：“瑶本盘瓠种。”近现代，瑶、畲等民族和一部分苗族仍保持着盘瓠崇拜的风俗。近人刘锡蕃《岭表记蛮》记述，瑶人“正朔……负狗环行炉灶三匝……向狗膜拜”，畲民“与瑶之祀同。”广西、湖南、贵州、云南、浙江、福建等地的瑶族、畲族和一部分苗族至今仍有各种祭祀盘瓠的仪式。

综上所述，汉晋时盘瓠部落分布于以武陵山区为中心、东至会稽海外西抵巴蜀的广大地域，其后，一部分可能融合于汉族等民族中，一部分可能发展成一些民族的主体，例如瑶、畲等民族和一部分苗族。盘瓠神话也以韵文、散文等形式在这些民族中广泛流传。

我们再来看看盘瓠这一形象的内蕴。

盘瓠含有犬的因素（但犬种不一定是盘瓠）。《搜神记》说盘瓠是顶虫所化之犬，《后汉书·南蛮西南夷列传》也说盘瓠是

“其毛五采”的狗；畲族《盘瓠歌》说盘瓠是“龙麒”，但他在金钟里变人样因七日期限未到而变成“头像狗来身是人”；瑶族《评皇券牒》（过山榜）也说盘瓠是“龙犬”。在汉文典籍和各民族神话、史诗所叙述的盘瓠上山打猎最后被山羊挤下悬崖而死或被山羊牴死等情节，也带很明显的猎犬的特点。此外，信仰盘瓠的瑶、畲等民族“向狗膜拜”和不吃狗肉等风俗，也说明了这一点。

被奉为图腾的盘瓠含有犬的因素，当是这个古族古代居住环境和狩猎生活的产物。《后汉书·南蛮西南夷列传》说“盘瓠得女，负而走入南山”，李贤注认为南山指辰州泸溪县西的“武山”。梁代鲍坚《武陵记》说“武山高可万仞”，“山半有盘瓠石窟”。这些记载和注释在一定程度上反映了这个古族或这个古族的一部分居住在山区的历史情况。人们居住在山区，狩猎为主要生存手段之一，狗为人类狩猎的得力助手，又为人畜的守护者，且易繁殖，这可能是狗成为某些氏族的图腾的主要原因，也是盘瓠形象含犬的因素的主要原因。一直到唐代，这个古族的后裔还有不少从事带犬狩猎的。当时连州（今粤北一带）刺史刘禹锡描述他们的狩猎生活道：“张罗依道口，嗾犬上山腰。”

盘瓠含有狗的因素是无疑的，但一般不为人所注意的是，它又含有龙的因素。

《魏略》、《搜神记》所载盘瓠神话里老妇耳中挑出的“大如茧”之“物”或“虫”，在畲、苗等民族的很多口头传说中是龙。敕木山畲族《蓝氏家谱》载，帝誉高辛皇后刘氏有一老妇患耳疾，请医师从中取出一虫，“如异玺，以瓠载之，将盘覆之，须臾化作一龙，身有一百二十个斑点花色，故名盘瓠。”贵州施洞苗族传说，一位祖母患耳疾，掏耳朵掉出一根蜈蚣龙，蜈蚣龙被盖在盘子里七天后变为龙狗盘瓠。古称动物为“虫物”，动物皆可名“虫”，《说文》谓龙为“鳞虫之长”，故此处“物”或“虫”与龙也可联系得

上。另外，苗瑶语族各民族古代有龙的信仰，他们所信奉的龙为原始形态的龙，多无前爪，无角，以鱼、虾、虫等为体。它们当与盘瓠形象有联系。

在瑶、畲、苗等民族的神话、史诗中，盘瓠的形象都带龙的因素，瑶族《评皇券牒》说盘瓠是“龙犬”，畲族《盘瓠歌》说盘瓠是“龙麒”，都带“龙”字。《评皇券牒》说，盘瓠“身有二点虎（色），初生在东海，引在家中养大”。瑶族《盘王歌》说，盘瓠征高王是“腾云驾雾天外去，过海来到高王城”。畲族《盘瓠歌》说，盘瓠平番是“骑云过海又过山，……七日七夜到番边”。在这些叙述里的盘瓠，从出生到行为，都带有龙的特征。

尚存于一些民族生活中的民俗资料，也说明盘瓠形象带有龙的特征。

在湖南麻阳（属于历史上著名的“五溪蛮地”）苗族居住区，至今共有盘瓠庙二十一座，其中始建于明代、重建于清代的高村乡漫水盘瓠庙正门横梁上有“盘瓠大王云游四方”木雕，木雕上的盘瓠大王是龙头狗身，虎尾卷毛，脚下是山川云海。当地还有“椎牛祭祖”的活动，活动中有“接龙”（当地人们称为“接祖神”）仪式，人们唱道：“盘瓠大王是我祖”，“子孙诚心来接龙”。然后划两艘昂首翘尾的雄、雌龙舟，象征盘瓠大王和高辛氏公主的化身，进行意为请盘瓠大王游江的活动。

广西贺县联东村的瑶族在做“还盘王愿”的活动时要请两位师公跳模仿以龙的形象出现的盘瓠的“祭禾兵”舞蹈：飞快趴下去，用口吸水用手抓谷穗，然后跳起来向天喷水，向四周撒谷穗，以模仿作为龙的盘瓠使风调雨顺。

郭长生《试述“盘瓠”图腾的龙的因素》，《贵州民族研究》，1987年（3）。

刘小春《瑶族盘王舞简述》，《民族艺术》，1986（3）。

盘瓠形象含龙的因素，似乎与盘瓠族群古代居住环境有关。北齐魏收撰的《魏书·蛮传》以追述的口气谈到，“其来自久”的“盘瓠之后”，早期生息繁衍于“江淮之间”，然后“部落滋蔓，布于数州”。瑶族的《评皇券牒》也都说，他们的祖先早期的故乡是中国东南沿海会稽山区一带。如此说来，盘瓠族群的一部分在较为远古的时代居住在江淮之间和东南沿海地区是有可能的。这些地区靠近江河湖海，产生龙图腾也是有可能的。这个信奉（原始形态的）龙图腾的部族，或者因迁徙、环境改变等原因又信奉犬图腾，或者与居住在山区信奉犬图腾的部落融合而形成龙犬图腾。作为龙犬形象的盘瓠当为两种图腾的合体，盘瓠型故事可能隐喻着信奉龙图腾的部落立了战功，转而迁徙、狩猎或与狩猎部落融合又信奉犬图腾这样一个深层结构。

另外，盘瓠的名字的由来可能又与人使用的容器——盘和瓠有关。《魏略》说盘瓠之名是因为老妇从耳中挑出的物“盛瓠中，覆之以盘”化为犬而得的；《搜神记》也说盘瓠之名来自从老妇人耳中挑出的顶虫“置于瓠藿，覆之以盘”化为犬之故；畚族《盘瓠歌》等也有类似的记载。在一些民族的语言中，盘瓠即是用瓠壳做盘的创始者之名。所以又带葫芦崇拜的意味。

瓠，葫芦，“瓠”、“葫”同音通用。中国人民很早就有采食和使用葫芦的历史。《诗经·小雅·瓠叶》说：“幡幡瓠叶，采之烹之。”《周礼·郊特牲》说：“天子树瓜华。”（郝懿行《尔雅义疏》：“是华读为瓠，瓠华古音同也。”）汉代王祯《农书》说：“瓠小之为瓠杓，大之为盆、盎。”在浙江余姚河姆渡文化遗址中发现葫芦，说明最近至七、八千年以前，中国已经栽培葫芦，利用野生葫芦的历史可能更长。在西北岷山下的甘肃武山县，曾出土一件陶葫芦瓶被专家鉴定为距今约五千年左右的仰韶文化后期的物件，具有原始信仰的意味，说明其进入宗教领域也很早。葫芦与人

的关系那么密切，葫芦崇拜的产生是很自然的。例如，古代濮人之“濮”有人认为是濮语“葫芦”的名称，至今沅湘间一些民族仍称“葫芦”为“濮”。他们还称长辈为“濮”，如老祖宗称“濮贯”（“贯”为“先”意），父亲称“濮父”（后为子名）。各民族还普遍流传人祖伏羲兄妹坐在大葫芦里躲过洪水的神话，有的巫师跳神时腰系装有糯米酒的葫芦，边跳边将酒洒在妇女身上……这些都表明古代濮人今之沅湘一些民族葫芦崇拜以及认其为图腾、以其有生育功能的观念。神犬名叫盘瓠（义即“大葫芦”），可能更多的是远古葫芦崇拜的遗留形式。例如，这些民族从葫芦崇拜演化为神犬崇拜后，因为他们原来是葫芦图腾，葫芦逐渐抽象为“祖先”的代名词，因此，称神犬为祖先，按习惯仍称为“盘瓠”（大葫芦）。“置之瓠篱，覆之以盘”的说法当为后人所加。这一情节也可能是一种图腾转变仪式的神话化。另外，这一情节（盘覆瓠而孕育盘瓠）也明显地带有对葫芦的生殖方面的象征价值的崇拜。

那么，盘瓠从取名到形成故事的过程，可能又包含着信奉葫芦或以“葫芦为盘”的创造者为首领的氏族集团，从崇拜葫芦到以龙、以犬为图腾的发展过程，隐喻着这样一个结构。

#### 第四节 源于越地的盘古神话

盘古神话，最早见于三国时吴国人徐整所撰的《三五历纪》和《五运历年记》。两书均已失传。唐代欧阳询等编的《艺文

参见林河《“盘瓠神话”访古记》，《民间文艺季刊》（上海），1990（2）。关于《五运历年记》的作者有不同的看法，茅盾认为即徐整，袁珂认为是后者，本书从茅盾说。

类聚》卷一引《三五历纪》云：

天地浑沌如鸡子，盘古生其中，万八千岁。天地开辟，阳清为天，阴浊为地。盘古在其中，一日九变，神于天，圣于地。天日高一丈，地日厚一丈，盘古日长一丈。如此万八千岁，天数极高，地数极深，盘古极长。后乃有三皇。数起于一，立于三，成于五，盛于七，处于九，故天长地九万里。

清代马骥《绎史》卷一引《五运历年记》云：

首生盘古，垂死化身，气成风云，声为雷霆，左眼为日，右眼为月，四肢五体为四极五岳，血液为江河，筋脉为地理，肌肉为田土，发髭为星辰，皮毛为草木，齿骨为金石，精髓为珠玉，汗流为雨泽，身之诸虫，因风所感，化为黎甿。

两则神话，分属不同类型。前属“宇宙蛋创世型”，后属“肢体化解创世型”。另外，明代董斯张《广博物志》卷九也引《五运历年记》，文字有所不同，或许是另本：

盘古之君，龙首蛇身，嘘为风雨，吹为雷电，开目为昼，闭目为夜。死后骨节为山林，体为江海，血为淮渚，毛发为草木。

相传为南朝梁人任昉所撰的《述异记》 采录了自秦汉以来

关于《述异记》，《四库全书总目提要》云：“旧本题梁任昉撰，其中有北齐武成、河清年事。盖亦如张华《博物志》裒合而成，半真半伪之书也。”



有关盘古的各种神话：

昔盘古之死也，头为四岳，目为日月，脂膏为江海，毛发为草木。秦汉间俗说：盘古头为东岳，腹为中岳，左臂为南岳，右臂为北岳，足为西岳。先儒说：盘古泣为江河，气为风，声为雷，目瞳为电。古说：盘古氏喜为晴，怒为阴。吴楚间说：盘古氏夫妻，阴阳之始也。……昉案：盘古氏，天地万物之祖也，然则生物始于盘古。

其中，“吴楚间”关于“盘古氏夫妻”为“阴阳之始”的说法，又构成了关于盘古创世的第三种类型。

盘古神话，三国以前的典籍、文物、道教经书都没有提到，就是在春秋战国时期诸子百家竞相从古人古事寻找理论根据的情况下也未有人提及，似乎不像是中原地区产生的神话。鉴于此，我们可以从采录者活动地域及古籍所记载的有关盘古的遗址等去追寻其当时流传的地区，进而探讨其起源。

目前所知的盘古神话最早采录者徐整，是三国时代吴国人。吴国地处东南，徐整采录盘古神话当大致不脱离这个范围。任昉《述异记》更明确地指明了盘古神话的流传地区：

今南海有盘古氏墓，亘三百里，俗云后人追葬盘古之魂也。桂林有盘古氏庙，今人祝祀。南海中盘古国，今人皆以盘古为姓。

南海、桂林，大约均指秦时开始设置的郡。《史记·南越尉佗列传》载：“秦时已并天下，略定扬越，置桂林、南海、象郡。”秦时桂林郡治所在今广西桂平西南，南朝梁时在武熙（今广西象州西北

境内)；南海郡治所在番禺(今广州)。这就是说，当时，盘古神话主要流传在吴国本土所处的东南，尤其是岭南两粤地区。吴国本土原是古代越族聚居地，秦汉时秦始皇和汉武帝曾把大批北方人移至江南，使土著越人被迁徙、被同化，数量逐渐减少。但直至孙吴政权成立之时，在浙皖一带深山僻野里仍有不少名叫“山越”的越人，而岭南地区向为百越系统所居，“自交趾至会稽七八千里，百越杂处，各有种姓。”三国时，其后裔被称为“俚”、“乌浒”等。因此，可以更具体一点地说，当时盘古神话主要流传在南方古代百越民族中。

古越人的后裔壮侗语族各民族，至今还流传着不少活形态的盘古神话。例如，壮族保存着大量的关于盘古的“神唱”。广西武鸣壮族师公“跳神”时所唱的“盘古歌赞”曰：

自我盘古初出世，  
造化天盘及地盘。  
左眼化为日宫照，  
右眼化为月太阴。  
骨肉化为山石土，  
头脑化为黄金银，  
肚肠化为江河海，  
血流是水去无停。  
手指化为天星斗，  
毛发化为草木根，  
只是盘古有道德，  
开天立地定乾坤。

参见汉代表袁康、吴平《越绝书》。

不少地方建有盘古庙，供奉盘古等神像。师公跳神用的盘古面具呈褐色，龙头凤眼，肃穆庄重。布依、毛南等民族也有盘古神话流传。

除了主人公明确为盘古的神话以外，包含盘古神话各种类型的其他故事在壮侗语族各民族中也大量存在。一种或几种原型在一个族群的文化生活、文学作品中反复出现，似乎说明这种或这几种原型在这个族群中有深厚的根基和悠久的渊源，也说明由这种或这几种原型派生出来的某个形态有可能源于这个族群。例如：

宇宙蛋创世型：百越族群此类神话大都与水气（雾）有联系。如：

壮族《姆六甲》说，在混沌时代，宇宙中旋转着一团大气，渐渐地越转越急，越转越快，最后变成一个蛋的样子。它里面有三个蛋黄，后来蛋爆开来，分为三片，一片飞到上边成为天空，一片下到地底成为水，留在中间的一片变为中界的大地。

傣族《叭英开天辟地》说，很古很古的时候，没有天地，没有万物，只流动着气体、烟雾，呼呼地乱吹着狂风。不知又过了多少年，气体夹着烟雾，狂风吹着气体，三样东西渐渐地组合在一起，凝结成一个圆球。剩下的另外一些气体、烟雾和狂风，凝结成一个巨大的人形，这个巨大的人形就是后来创造天地和万物的始祖神叭英。叭英伸开双手，搓身上的污垢，将污垢糊在那黑色的圆球上。污垢圆体便慢慢地向四面八方扩大，形成了天地。

肢体化解创世型：百越族群的此类神话往往是巨人取自己身上的物体造天地（氏羌族群多为神拿材料造天地）。如：

布依族《力戛撑天》说，力戛顶天蹬地后，天不稳，力戛左手撑天，右手拔牙当钉子，把天钉牢了。后来牙齿变成星星，拔牙

淌的血变成彩霞，喘的气成风，淌的汗成雨，眨眼成电，咳嗽成雷。没有光明，他挖出两只眼球挂在天边，右眼为日，左眼为月，大地才有了生机。他累死了，身上的各个部位变成了万物。

壮族《巨人的传说》说：在洪荒时代，有一对男女巨人，他们结为夫妻，生下九个儿子，九个儿子和父亲比本领，第九个儿子表现完穿山本领后，父亲不服输，一头往大山冲穿过去，再也出不来了，他的尸体化解成山川泥土，草木石头。

此外，侗族也有女神萨天巴用双乳做天和地的神话等。

百越族群的这两类神话具有深厚的文化根基，我们似可以从古代百越各族的地域环境、经济生活、风俗信仰等，去追寻产生盘古神话及上述两种类型其他神话的文化根底。

百越各族宇宙蛋创世神话的基本模式是：大气旋转——凝固为神蛋——裂开成三界。这当与古代百越各族生活环境及精神氛围有关。古代百越族群基本上都在岭南西江——红河流域以及长江中下游地区活动，倚水而居，与水、水的变体水气（雾）等结下不解之缘，形成许多以水、水气为底蕴的神话传说。一团大气急速旋转形成神蛋，蛋又裂为天地的神话，当是在百越先民因为常见大雾在风吹时旋转运动、雾散后现出天地的生活基础上形成的。同时，百越各族一些支系历史上曾有过鸟图腾信仰。浙江余姚河姆渡新石器时代遗址中，鸟形的雕塑、图案多次发现，特别是一些牙雕工艺品如立体鸟形匕、双鸟纹蝶形器、双鸟纹骨匕等上的鸟的形象，或小身大尾，或异首连体，神秘怪谲，与现实形象完全不同，可能是原始图腾崇拜的标志。良渚文化玉器上的鸟形图像，立于柱形物上端，也可能是图腾崇拜的标志。此外，《越绝书·越绝外传记地传》关于“鸟田”的传说，《搜神记》关于“越祝之祖”“冶鸟”的传说等，都说明了“鸟”同古越人的特殊关系。古越人崇鸟，也当以鸟卵为神秘之物，神蛋化出天地的

神话因而有其文化之根。

百越各族肢体化解创世神话，当基于他们较优越的自然条件和与自然的较亲密的关系。氏羌族群多居高山僻野，气候严酷，常要仰仗天时好坏才能生存，故他们常祭天，神话也多为天神拿物体创造天地；而“楚越之地，地广人希，饭稻羹鱼，或火耕而水耨，果隋赢蛤，不待贾而足。”所以，他们与自然的关系就较为亲密，在感情上容易与大自然融为一体，神话也多为巨人取自己身上物件创造天地。

流传在百越后裔壮侗语族等各民族中的这些神话，无论在形象及叙述方面都如此相似，很可能为百越古族分化迁徙以前的产物。如是，则其产生年代当较为古老。说百越各族为盘古神话或盘古神话某种类型的首创者之一，或者说在百越古族中很早就流传着盘古及同类型的其他创世神话，大约是可以成立的。

从《三五历纪》、《五运历年记》、《述异记》等古籍所记载的关于盘古神话的各种异文来看，盘古神话可能不仅在某一地区某一族群流传，而且在多个地区多个族群流传，具有多种类型和情节。并且在流传的过程中可能融合了本民族或他民族以至域外的文化因素，形成了层层叠叠的结构。

例如，《广博物志》卷九引《五运历年记》中“盘古之君，龙首蛇身”的形象，与《山海经·海外北经》中烛阴的形象就很相似。烛阴的形象是：

视为昼，瞑为夜，吹为冬，呼为夏。不饮，不食，不息，息为风。身长千里。其为物，人面蛇身，赤色，居钟山之下。

因而，不能排除《广博物志》所引的盘古的这一个形象与烛阴有

某种联系。或许是盘古的这一个形象源于烛阴，或许是盘古神话在流传过程中融入了烛阴的形象。

又如，《绎史》卷一所引《五运历年记》中盘古“垂死化身”时身体各部分所化万物的编排，与汉代董仲舒《春秋繁露·人副天数》中人身各部位与天地相副的编排相似。董文曰：

天地之精，所以生物者，莫贵于人；人，受命于天也，故超然有所倚。……人有三百六十节，偶天之数也。形体骨肉，偶地之厚也；上有耳目聪明，日月之象也；体有空窍理脉，川谷之象也。心有哀乐喜怒，神气之类也……故人之身，首，象天容也；发，象星辰也；耳目戾戾，象日月也；鼻口呼吸，象风气也。胸中达和，象神明也；腹饱实虚，象百物也。……皆当同而副天一也。

这些，可能也是徐整编排盘古垂死化身具体内容时的参照物。

再如，《三五历纪》中“阳清为天，阴浊为地”的叙述与先秦以来所流行的“元气说”、“阴阳学说”等也有相通之处。这些说明，盘古神话各种类型的思想在中原汉族文化中也有“根”。

此外，南方其他系统的民族如苗瑶系统的瑶族、苗族，氏羌系统的白族、彝族等，以至河南桐柏山区等，也都流传着活形态的盘古神话。它们或许是某类盘古神话的源之一，或许是民族文化交流的产物。例如瑶族的最大支系盘瑶，在信奉盘瓠的同时，也信奉盘古，他们以“盘瓠为大宗”，“盘古为始祖”。（清代屈大均《广东新语》）广东连南等地有专门纪念7月7日盘古王诞辰的活动。他们还是唯一有盘姓的民族。他们世世代代相传的《盘王歌》、《评皇券牒》里，也都有盘古化生万物或开天辟地的叙述。《盘王图歌》说，盘古骨变大岭，身变小岭，两眼变日月，牙齿

变金银，头发变草木，气化风汗成雨，血成江河……《评皇券牒》说：“我盘古圣皇首先出身置世，凿开天地，置水土，造日月阴阳……”等等。学术界一般认为，瑶族的主源是九黎集团，兼有百越包括山越、土著荆蛮的成分。根据史料记载，楚建立政权时，瑶族先民大部分居于湘资沅流域，小部分居于洞庭湖沿岸。楚悼王时，吴起“南并蛮越”，瑶族先民一部分南入岭南，西进黔地。东汉三国时，又大量向南向西流徙。如此，说瑶族传统文化中包含盘古神话在内，恐怕也是可以成立的。

徐整采录盘古神话，是为了阐明某种“道”，某种“说”，故在叙述这个神话的时候，渗入了先秦以来流行的元气说、阴阳学说以及术数家理论。较早谈及“元气”的《鹖冠子·泰录》云：“天地成于元气，万物乘于天地。”《河图》云：“元气无形，汹汹蒙蒙，偃者为地，伏者为天。”徐整把盘古神话归入元气说阴阳学说的框架里，来演绎盘古创世的本事，并将盘古纳入古史系统，置于三皇的前面。他在《三五历纪》中说：

未有天地之时，混沌如鸡子，暝滓始牙，濛鸿兹萌，岁在提摄，元气肇始。……清轻者为天，浊重者为地，冲和气者为人；故天地含精，万物生化。

又在《五运历年记》中作了发挥：

元气蒙鸿，萌芽兹始，遂分天地，肇立乾坤。启阴感阳，

据《汉书·艺文志》载，《鹖冠子》作者为“楚人”，“居深山，以鹖为冠”。应劭《风俗通义》佚文也有类似记载。如是，则元气说当仍与楚地少数民族文化有联系。待考。

分布元气，乃孕中和，是为人也，首生盘古。……

这样，使盘古出世、“垂死化身”等情节，听起来更头头是道，合理可信。同时，徐整等在盘古“垂死化身”的身体各部分编排时，安排了“五岳”、淮渚等，使盘古形象不但与整个中华民族历史、也与整个中华大地联系在一起。徐整在整理盘古神话的某些类型时，也不排除受了随佛教而来的印度某些神话的启发和影响。

晋时，道教大家葛洪把盘古推为道教第一主神——元始天王。他在《枕中记·元始上真·众仙记》中说：

二仪未分，天地日月未具之时，已有盘古真人，自号元始天王，游乎其中，后与太元圣母通气结精，生扶桑大帝、西王母、天皇，天皇生地皇，地皇复生人皇。庖羲、神农、祝融、五龙氏皆其后裔。

以后，随着道教的传播，盘古神话逐渐流行开来，渗透到各地民间生活中去。盘古也被纳入古史系统里，置于三皇之前，从而最后完成中国古史“自从盘古开天地，三皇五帝到如今”的定型。这是南方少数民族文化对中国文化的贡献。



## 第三章 魏晋史籍与志怪小说中的神话和故事

魏晋南北朝时期，随着民族文化的进一步交往，少数民族的神话传说等继续受到重视，不少收入各种汉文史籍中。同时，这一时期社会动荡，巫风盛行，人们对理想生活的追求和对黑暗现实的反抗，往往通过幻想形式曲折地反映出来，因而这一时期出现了大量的所谓“志怪”小说。它们继承了古代各民族神话、传说的优良传统（有的直接来自神话传说），也受到巫风鬼道以至佛教思想的侵染影响。其中，一些作品也从少数民族文化中吸取了养分。

### 第一节 九隆神话与南方各族龙的传说

在魏晋南北朝的史籍中，晋常璩《华阳国志》及南朝宋范晔《后汉书·南蛮西南夷列传》是收集南方少数民族资料比较多的，九隆神话是两书所共收的一则著名的南方少数民族神话。《后汉书·南蛮西南夷列传》载：

哀牢夷者，其先有妇人名沙壹，居于牢山。尝捕鱼水中，触沈（沉）木若有感因怀妊。十月，产子男十人。后沈木化为龙，出水上。沙壹忽闻龙语曰：“若为我生子，今悉何

在？”九子见龙惊走，独小子不能去，背龙而坐，龙因舐之。母其鸟语，谓背为九，谓坐为隆，因名子曰九隆。及后长大，诸兄以九隆能为父所舐而黠，遂共推以为王。后牢山下有一夫一妇，复生十女子，九隆兄弟皆娶以为妻，后渐相滋长。种人皆刻画其身，象龙文，衣皆著尾。九隆死，世世相继，分置小王，往往邑居，散在溪谷，绝域荒外，山川阻深，生民以来，未尝交通中国。

《华阳国志》的记载略有差异，开头即点出“永昌郡，古哀牢国”，说明神话流传的地点。另外，沙壹作沙壶，九隆作元隆，又谓“沙壶将元隆居龙山下”，并说“南中昆明祖之，故诸葛为其图谱也”。另外，唐李贤注《后汉书》云：“自此以上并见《风俗通》也。”但传世本《风俗通义》不载，可能系北宋时散佚的结果。又，李贤注还引东汉初年杨终《哀牢传》谓：“九隆代代相传，名号不可得而数。至于禁高，乃可记知。”并记录了从禁高起至当时扈栗止的八代人名。如此看来，则九隆神话产生和流传的年代可能更早。

九隆神话当为古代民族带图腾意味的始祖神话，记录较早的《华阳国志》在叙述了这个神话以后说：“南中昆明祖之。”则其族属为古代昆明族。根据汉文典籍有关资料分析，昆明族族源可能有二：一为出自氏羌集团的一支。《史记·西南夷列传》说：“西自桐师以东，北至榆，名为僇、昆明，皆编发，随畜迁徙，毋常处，毋君长，……皆氏类也。”他们大概在春秋战国时期从甘、青高原迁入西南；二为在滇西保山、永平一带（古永昌郡）土生土长的哀牢部落。他们“散在溪谷，绝域荒外，山川阻深”。大约战国中后期，这两支部落群联合起来，形成昆明族。故《华阳国志》在记录这个神话时先言哀牢，后言“昆明祖之”。昆明族与以后

藏缅语族彝族支各民族有渊源关系。

从神话本身来看，当时哀牢部落处于母系社会时期，以原始性的生产方式谋生。触妇人沙壹致其怀孕的沉木“化为龙，出水上”，具有图腾的意味，是古代图腾信仰的反映。同时，根据有关的资料记载，古代南方民族有以龙舟作为引魂之船的风俗。湖南长沙子弹库战国中期楚墓中，发现一幅帛画，画中一男子手执缰绳驾御一龙舟前往，意为墓主人的灵魂正乘引魂的龙舟升天。沉木原型也可能与此俗有关。

“九隆神话”在各民族中流传广，影响大。保山西郊“易罗池”，又名“九龙池”、“九隆池”，人们传说是当年九隆的母亲沙壹捕鱼之处；保山县内一古老石洞还发现九隆石雕。唐代，南诏建立，九隆神话经过一些改造成为蒙氏开国神话；以后，大理国起，九隆神话又转变为段氏开国神话。至今彝、白、傣等民族仍有活形态的九隆神话流传。

“九隆神话”还影响了各民族其他一些传说的形成，如白族的《白王出生》、《白王打天下》等。《白王出生》说，白王的母亲是保山人，一天上山砍柴，突然打了个寒噤就怀了孕。回到家里，生下九个儿子。前八个儿子都被龙王领回宫去了，只留下最小的儿子。由于她不明不白地生了儿子，受人欺侮，只好搬到大理种田过日子。最小的儿子后来在大理做了白王。这个传说，基本上与《九隆神话》相一致，显然是从后者发展而来。其他传说不少情节也借自九隆神话。

“九隆神话”是一个有关龙的神话。龙为人们想象中的神物，根据早期汉文典籍中有关的记载来看，龙的原型似乎与自然

参见湖南博物馆《长沙子弹库战国木椁墓》，《文物》，1974（2）

参见史军超《九隆石刻初识》，《云南社会科学》，1981（2）。

现象的形象化和动物的灵性化有关，与水、云、雷、电、雨及各民族先民心目中有灵性的动物相联。《山海经·大荒北经》说：“应龙畜水。”《大荒东经》说：“应龙……不得复上，故下数旱。”《易》说：“云从龙。”雷神也常是龙形。《山海经·海内东经》说：“雷泽之中有雷神，龙首人身，鼓其腹，在吴西。”《易》称龙为“四灵之首”，《说文解字》称龙为“灵虫之长”。等等。

正因为龙源于自然现象的形象化和动物的灵性化，与变幻无常的自然现象及形态多样的动物相对应，早期的龙似乎无固定的形象。陕西西安半坡村新石器时代遗址彩陶瓶绘龙、河南安阳小屯村殷墟妇好墓玉龙以及其他商代古器龙纹等，都似水泽鱼虫之类。而内蒙翁牛特旗新石器时代遗址龙形器，却是兽头、虫身。早期汉文典籍所记载的龙，有像蛇的，如《论衡·讲瑞》说：“龙或时似蛇，蛇或时似龙。”《尚书大传·洪范·五行传》郑注：“蛇，龙之类也，或曰龙无角者曰蛇。”有像马的，如《周礼·夏官·司马下》称：“马八尺以上为龙。”以后，汉族逐渐形成“角似鹿，头似驼，眼似鬼，项似蛇，腹似蜃，鳞似鱼，爪似鹰，掌似虎，耳似牛”（《尔雅翼》）的龙的标准形象，而一些少数民族却还保留不少龙的原始形象。

根据有关史料，古羌人是较早信仰龙的族团。殷墟甲骨文就有“龙来氏羌”、“羌龙”的记载。《山海经·海内经》说：“伯夷父生西岳，西岳生先龙，先龙是始生氏羌。”羌人还相传他们的笛是仿龙声而作的。东汉马融《长笛赋》曰：“近世双笛从羌起，羌人伐竹未及已。龙鸣水中不见己，截竹吹之声相似。”古羌人原来生活在西北，远古、上古时期多次分化、迁徙。其“九州之戎”的一支东进创造了夏文化，形成为夏族，即《盐铁论·国病》所谓“禹出西羌”，《史记·六国年表》所谓“禹兴于西羌”。汉文典籍里，关于夏时神龙出现的传说屡见。例如：

禹南省，方济乎江，黄龙负舟。（《吕氏春秋·恃君览·知分》）

大乐之野，夏后启于此儻九代，乘两龙。（《山海经·海外西经》）

夏德之盛，二龙降之。（《博物志·二》）

及有夏孔甲，扰于有帝。帝赐之乘龙，河、汉各二，各有雌雄。（《左传》昭公二十九年）

古羌人还有一些支系陆续南下，与当地土著融合，逐渐形成“夷”和以后的彝、白、纳西等民族，故夷和以后的彝、白、纳西等民族普遍流行关于龙的信仰、神话和传说。《华阳国志·南中志》载，三国时诸葛亮平定南中后，曾为夷作图谱，“先画天地、日月、君长、城府，次画神龙、龙生夷，及牛马羊……以赐夷，夷甚重之。”这段文字通过诸葛亮的作为，表现了夷的龙图腾信仰。他们对诸葛亮所作的“龙生夷”的图谱“甚重之”，说明其信仰之虔诚。彝族史诗更直接表现了龙与民族始祖的诞生、民族的起源的联系。《勒俄特依》说：“远古的时候，天上生龙子，居住在地上。地上生龙子，居住在江中。”“江中生龙子，居住在岩上。”“岩上生龙子，居住在杉林。”“杉林生龙子，住在鸿雁乡。”龙子的后代蒲莫列衣因身上被龙鹰滴上三滴血，而怀孕生下彝族祖先支格阿龙。关于支格阿龙的传说则说，支格阿龙生下后，不肯吃母乳，不肯同母睡，不肯穿母衣，母亲就把他扔在岩石下。岩下有龙住，支格阿龙懂龙话，便住下来喝龙奶，吃龙饭，穿龙衣，自称是龙的儿子。这些，都与九隆神话一脉相承。纳西族东巴经里的“祭龙经”也记载不少龙的神话。彝族等民族还有不少崇龙的习俗，许多人的衣服、家具、器皿常以龙装饰，尤其是妇女，“无龙

不成衣”；许多村寨有龙潭、龙树，大年初一早上要取龙潭水煮汤圆祭祖宗，祭龙树，祭龙潭，等等。

苗瑶语族各民族是保存龙的原始形态较多的民族。如展现在苗族各种民间图案中的龙，多无前爪，无角，以鱼、虾、虫为体，与考古资料、史籍记载中龙的初期形态相似。它们与汉族中后期的龙相比，呈现自然化、多样化的特点。在苗族民间信仰和神话中，龙主要具有两种性质：一是大自然气象主宰者和福地象征者的性质，能操纵风雨雷电的变幻，能保佑福地宝气。每遇天灾人祸，他们就要举行隆重的“招龙”仪式；一是图腾或祖先的性质。他们最著名的始祖神话盘瓠神话，就有盘瓠化为蜈蚣龙的情节。表现龙这一性质的神话后来演化成大量的龙女故事。

百越系统原始崇拜的对象可能主要是蛇，后来大概受夏民族影响，龙也进入他们信仰的领域，共称“龙蛇”。布依族称龙为“勒”，其意有三，一为“彩虹”，二为“大蛇”，三为“龙”，显露出古越人龙信仰的多层内蕴。古越人多滨水而居，百越系统各民族心目中的龙蛇为水中之物。他们对龙蛇又畏又敬。《说苑·奉使篇》说：“彼越……处海垂之际，屏外蕃以为居，而蛟龙又与我争焉。是以剪发纹身，烂然成章，以像龙子者，将避水神也。”《淮南子·泰族篇》许慎注：“越人以箴刺皮为龙文，所以为尊荣之。”《淮南子·原道训》说：“九疑之南，陆事寡而水事众。于是民人断发文身，以像鳞虫。”他们也有崇龙、祭龙风俗，还流传着不少关于龙的神话。

## 第二节 竹王神话与竹崇拜

竹王神话记载于常璩《华阳国志·南中志》里，故事说：

有竹王者，兴于豚水。有一女子浣于水溪，有三节大竹流入女子足间，推之不肯去。闻有儿声，取持归破之，得一男儿。长养，有才武，遂雄夷狄。氏以竹为姓。捐所破竹于野，成竹林，今竹王祠竹林是也。王与从人尝止大石上，命作羹，从者曰：“无水。”王以剑击石，水出，今（竹）王水是也。破石存焉。后渐骄恣。

……武帝转拜唐蒙为都尉，开牂牁，以重币喻告诸种侯王，侯王服从。因斩竹王，置牂牁郡，以吴霸为太守，及置越雋、朱提、益州。后夷濮阻城，咸怨诉竹王非血气所生，求立后嗣。霸表封其三子列侯，死，配食父祠，今竹王三郎神是也。

这个神话被《华阳国志》采录以后，不少史籍加以引述，范曄《后汉书》、酈道元《水经注》、任昉《述异记》等中都有记载。其中《后汉书》将其附于夜郎侯事，并删去“捐所破竹于野，成竹林，”“王以剑击石，水出”等带浓厚神话色彩的情节。但司马迁《史记》、班固《汉书》在记述夜郎历史时，只字未提竹王的人和事，故其只是一则折光地反映民族历史的神话传说。

根据文中所述，竹王神话流传的中心地当为豚水流域。关于豚水，《水经注》曰：“豚水东流经谈藁县东，经牂郡且兰县，谓之牂牁水。”据此，人们一般认为豚水即今云贵两省境内的北盘江。文中又有“后夷濮阻城，咸怨……”（《后汉书》、《水经注》中为“夷僚咸怨”）等句子，可知此神话是古代北盘江流域“濮”、“僚”等民族所创作的。

竹王神话具有深刻的思想内容，具有较高的认识价值。它通过竹王由神秘出生到称王直至被斩等情节，折光地反映了“濮”“僚”等民族所走过的社会历程：竹王为竹所生，被一“浣于

水滨”的女子破竹而得并抚养大，反映了“只知其母不知其父”的母系氏族社会状况；竹王“遂雄夷狄”（当为“夷濮”），开始进入父系氏族社会；竹王有从人，“渐骄恣”，又带阶级社会初期的特征；竹王“以剑击石”，劈出竹王水，有先民们劳动创造的影子；“夷濮阻城”，表现了少数民族反抗封建统治者的斗争……它的雏形当萌于原始社会时期，经过长期补充积累而成。

竹王神话的中心情节是竹王生于竹、破竹成竹林等故事，它意味着竹王所在氏族以竹为图腾。他们不仅把竹当作自己氏族首领出生的根源，而且当作自己氏族的象征和保护神。另外，三节大竹流入足间也带触异物而孕的暗示，带感生神话的成分。竹图腾崇拜与竹的形象与其在人们生产生活中的作用有关。据汉文典籍记载，当时南方不少地方盛产大竹，旧题汉东方朔撰的《神异经》说：“南方荒中有涕竹，长数百丈，围三丈六尺，厚八九寸，可以为船。”唐段成式《酉阳杂俎》说：“棘竹，一名芭竹，节皆有刺，数十茎为丛。南夷种以为城，卒不可攻。或自崩根出，大如酒瓮。”其中虽然有些夸张之言，但南方生长大竹之事当不是虚构的。古人以竹作多用，如以竹为弓，用竹筒酿酒、导水，引竹索为桥等。正因为竹给予人们那么多帮助，故竹崇拜的产生是自然的。

竹王神话与竹王崇拜的流传以贵州为中心形成一个不规则的圆。《黔游记》载：“竹王祠在杨老驿，去清平县（今贵州凯里清平镇）西三十里，三月香火极盛。……黄丝驿（在今福泉县西南三十里）亦有其庙，香火亦盛。”《遵义府志》载：“竹王城，《通志》在桐梓县北七十里，实在城北七十里夜郎坝，城积方圆里许，中有狮子碣，古树蓊蔚，人不敢伐。”还载：“竹王墓，《通志》在桐梓县南五里，……其墓久为民占，道光十九年，知县鹿丕宗复其地之半，立石题‘汉竹王古墓’。”此外，《寰宇记》、《南诏野史》以及



一些地方志记载，在四川大邑、邛州（今邛崃）、荣州（今荣县），云南通海、广西阳朔、苍梧、三江、凌云，湖南乾州（今吉首乾州镇）、湖北施州（今恩施）等地也有竹王庙、竹王祠等。

竹王神话流传的范围可能与“濮”“僚”民族分布的地区有关。《华阳国志》记载，竹王死后“夷濮阻城”，《后汉书》把这里的“夷濮”改为“夷僚”，当基于认为“僚”与“濮”有一定的渊源关系。《水经注》所载竹王神话，先说“遂雄夷濮”，后言“夷僚咸怨”，也把“濮”“僚”归入一个族系。僚族分布很广。《太平御览》引郭义恭《广志》载：“僚在牂（即夜郎地区）、兴古（今云南与广西交接地带）、郁林（今广西桂林、南宁等地区）、交趾（今越南北部）、苍梧（今广东西部及广西东北部）……”还有四川的一些地方。这些地方，大部至今还居住着与古代僚族有渊源关系的壮、布依、仡佬等民族，竹王神话也至今还在他们中间以活形态流传。

竹王作为一个神话传说中的英雄，不但得到僚族及其后代的崇拜，其英名还流传到各地，得到其他民族的崇敬。人们为他修祠建庙，以作纪念，还定期举行祭祀仪式和纪念活动。历代的诗人诗作展现了这些活动的盛况：唐代薛涛《题竹郎庙》描绘了荣州（今四川荣县）的活动情景：

竹郎庙前多古木，夕阳层层山更绿，何处江村有笛声，  
声声尽是迎仙曲。

清代杨文莹《黔阳杂咏》记述了黔南地区“赛竹王”的习俗：

参见何积全《竹王传说初探》，载《贵州古文化研究》，中国民间文艺出版社，1989年5月。

务相盘瓠正史详，尺飞鳖令未荒唐，蛮夷大长多雄怪，  
箫鼓年年赛竹王。

湖南《乾州厅志》记载了苗族“赛竹王”的习俗：

竹王庙在州五里雅溪，……红苗极崇信尊奉之，每岁于春分前以辰日起巳日止，禁屠沽，忌钓猎，不赤衣，不作乐，献牲后方弛禁，……遇有冤忿，必告庙誓神，刺猎血滴酒中，欲以盟心，事无大小，欲血方无反悔，否则官断亦不能治。

等等。

其他关于竹的神话传说以及竹崇拜风俗在南方流传更广。竹与生人有关的神话传说丰富多彩。彝族《竹的儿子》说，民族始祖存于竹中，人破开竹后，始祖跳出。这是直接把竹视为民族始祖所出之处，与竹王神话相似；独龙族《坛嘎朋》说，竹筒使四姑娘怀孕，生出民族祖先。这是竹感应生人的类型；还有的神话或赋竹以救命的功能，或视竹为神判的灵物……竹崇拜的风俗也形式多样。布依族认为自己民族是竹的后代，由竹所生。他们以往在新媳妇怀上第一胎时，要举行“改都雅”仪式，由舅家选择两棵高矮相同、竹节一致的金竹（竹尖留有竹叶，表示生命旺盛），选派两名男性长者送来祝贺，表示舅家送子送孙。“布摩”先生用此竹弯成拱门形，其上挂红纸人形和红绿纸花，纸人图案互相牵手。摆上糯米饭、猪肉、鸡等祭竹供品后，布摩诵“谢竹赐

参见何积全《竹王传说初探》。

子”词。祭毕，将神竹安在孕妇的卧室门口或床头墙上。人们相信经此仪式，孕妇便能顺利分娩。另外，布依族又认为人死之后要回到竹子那儿去。他们在亲人死后，要在门前插一棵数丈高的带叶楠竹，作为死者“升天的道路”。神竹底部供酒、大米、鸡鸭等物，由布摩安排孝子跪竹，再带孝子孝媳绕竹“送灵升天”。之后，才到村外砍牛砍马祭祖。祭祖时，布摩请死者灵魂念曰：“请你从水竹口来，请你从楠竹口来，来享儿孙酒，来吃子孙鱼。”黔西北的彝族也以竹为神灵，他们在对死者的尸体火葬时，要将灵魂引入竹制的“灵筒”供奉，意为祖先是由竹内生出的，死后也当归入竹内去。

竹王神话对各民族后世文学产生广泛的影响。神话里不少“原型”在后世的作品中不断复现。壮族《莫一大王》叙述，壮族英雄莫一大王率众起义，叫妻子把屋后的竹子种好，等日后派上用场。谁知其寡母无意中让官兵进入竹林，官兵破开竹子一看，里面全是未成型的人马。这是竹王神话中“竹破得一男儿”原型的延续。家《家竹王的传说》叙述，一读书人被贼寇杀害，其刚生下的婴儿让一好人装入竹管甩下大河，为一尼姑救起。这里也有竹王神话的影子……竹王神话作为古代黔地第一篇进入汉文典籍的作品，在民族文化交流中起了重要的作用，对后世文学也产生了积极的影响。

### 第三节 “毛衣女”与羽衣仙女型

魏晋南北朝志怪小说中，出现了一些与“人兽婚”有关的故事

参见肖万源等主编《中国少数民族哲学史》，第164—165页，安徽人民出版社，1992年7月。

事类型，如羽衣仙女型、蛇郎型、螺女型等。这些类型都以各种形态在南方少数民族中流传，与南方少数民族文化有密切的联系。

晋干宝《搜神记》卷一四，记载了一个“毛衣女”的故事：

豫章新喻县男子，见田中有六七女，皆衣毛衣，不知是鸟。匍匐往，得其一女所解毛衣，取藏之。即往就诸鸟，诸鸟各飞去，一鸟独不得去。男子取以为妇，生三女。其母后使女问父，知衣在积稻下，得之，衣而飞去。后复以迎三女，女亦得飞去。

新喻县，《晋书·地理志》作新谕，其时已属荆州安成郡，大致在今江西新余县以西的袁水流域。根据古籍记载，这一带曾为古三苗、百越诸族活动区域。《战国策·魏策》载：“三苗之居，左有彭蠡之波，右有洞庭之水。”《史记·五帝本纪》载：“三苗在江淮荆州数为乱。”《尚书地理今释》载：“三苗，今湖广武昌、岳州二府，江西九江府也。”古三苗、百越诸族文化中包含鸟图腾信仰。

《山海经》中的《大荒北经》载：“西北海外，黑水之北，有人有翼，名曰苗民。”《海外南经》载：“讙头国……其为人人面有翼，鸟喙。”《海外南经》并有“羽民国”等的记载。此外，考古学资料也表明，新石器时代，中国东部沿海、华南华中地区曾经盛行鸟崇拜。东部大汶口文化、长江下游河姆渡文化、珠江下游石硖文化等，都有丰富的鸟型容器和鸟纹装饰。在这些地方可能还会流传一些以某种鸟为始祖、人鸟结合等鸟图腾神话。“羽衣仙女”型故事当是在这些各民族原始文化因素长期发展融合的基础上产生的。

“羽衣仙女”型故事已经不是鸟图腾神话，但或许还带一些

鸟图腾的痕迹。例如，它或许曲折地反映由母权制向父权制过渡时期的婚姻关系，象征以飞鸟为图腾的部落女子远嫁于本地男子；仙女失去羽衣被迫成为男子的配偶，表明这种婚姻的强迫性；找到羽衣又飞返家乡，隐含女性对远嫁男方的这种婚姻形式的抗拒。一些民族女子婚后几年内长住娘家“不落夫家”的习俗，是这种婚俗的遗存。

“羽衣仙女”型故事基本形态形成以后，继续在各民族中流传、发展。其大致趋向是：情（子对母之情、夫对妻之情、夫妻之情）的因素不断增长，社会斗争的成份不断加入，从而产生许多类型。其中主要的如：

鸟子寻母型：唐代句道兴《搜神记》所载的《田章》是这个类型在汉文典籍中最早的记录。其略云：从前，有一个叫田昆仑的人，看见三个女子在池中洗浴，就抱走其中一个的“天衣”，进而与她结为夫妻。一年后，生下一子，取名田章。孩子三岁时，天女找到羽衣，穿衣飞去。孩子经一位先知董仲先生指点，在母再次下凡“冀见其儿”时找到了她，并被带到天上，学到不少神奇的知识。后来他又回到地下，因为这些知识被封为“仆射”。

这个类型在南方各民族中也有流传。傈僳族故事《花牛牛和天鹅姑娘》叙述，从前，有两兄弟分家，弟弟得到一头花牛。花牛告诉他，天鹅仙女要下凡洗浴，偷了她的腰带就能得到她。弟弟听从花牛的指点，偷了仙女的腰带，与她成了亲。婚后，生下一个男孩。一天，孩子玩母亲的腰带，给天上知道，仙女被迫回到天上。孩子思念母亲，在一个占卜者的指点下，找到了仙女下凡洗浴的地方，见到了母亲。母亲用具有魔力的红珠化为障碍

物，从此孩子再也不能寻见母亲了。

鸟夫寻妻型：汉族中这个类型最著名的是牛郎织女的故事。传说，织女为王母娘娘外孙女，常于织红之暇与众仙女到银河洗浴。牛郎为下方一个贫苦孤儿，他遵老牛之嘱去银河窃得织女天衣。织女不能去，遂与牛郎成亲，数年后，生下一对儿女。不意天帝知道此事，把织女捕上天。老牛垂死时，嘱牛郎于死后剖其皮披上，便可登天。牛郎如言果偕儿女上了天。当将要追近织女时，王母娘娘忽拔头上金簪划出一条天河，牛郎织女隔河相望，日夜悲啼。天帝受了感动，准其一年一度于七月七日鹊桥相会。牛郎织女的传说至南朝梁殷芸《小说》时已略具梗概，但无“羽衣仙女”类型的情节，与“羽衣仙女”型结合起来当为以后的事。

南方少数民族这个类型的故事往往跟“难题考验”模式结合。湖南湘西苗族《天女与农民》的故事就属于这个类型。其故事前面的情节大致相同，后面是：当天女穿上羽衣，抱起两个孩子飞走后，其夫在牛的帮助下飞到天上。天女的父亲给他出了一道道难题，先让他砍倒一片树林，烧完再撒上小米，然后再把小米全捡回来。他在天女的帮助下将这些难题一一解决。天女的父亲又让他去借雷公的大鼓，他也闯过三道难关把大鼓借来了。天女的父亲只好同意他们的婚事。苗族这个故事与苗族经济生活、信仰风俗等紧密相联，具有鲜明的民族特色。

妻子被抢型：这个类型已经融入较多的社会斗争内容，在南方少数民族中最著名的是“百鸟衣”的故事，将在下一编分析。

此外，羽衣仙女型故事跟一些复杂的政治斗争、宗教斗争等

载《傈僳族民间故事》，第32—36页，云南人民出版社，1984年。

见凌纯声、芮逸夫编《湘西苗族调查报告》，1948年。

相结合，形成了一些内容更丰富、篇幅更宏大的作品，如傣族长篇叙事诗《召树屯》等。

#### 第四节 “女嫁蛇”与蛇郎型

旧题晋陶潜撰的《搜神后记》里，收录了一篇“女嫁蛇”的故事，是汉文典籍中较早的一篇关于人蛇婚的故事。故事说：

晋太元中，有士人嫁女于近村者。至时，夫家遣人来迎，女家女子遣发，又令女乳母送之。既至，重门累阁，拟于王侯。廊柱下有灯火，一婢子严妆直守。后房帷帐甚美。至夜，女抱乳母涕泣，而口不得言。乳母密于帐中以手潜摸之，得一蛇，如数围柱，缠其女，从足至头。乳母惊走出外，柱下守灯婢子，悉是小蛇，灯火乃是蛇眼。

这可以说是较早的一篇雏形的蛇郎型故事，当源于中古时期的民间，它只包括少女嫁蛇郎的简单情节。后来经过长时期的发展，蛇郎型故事具有了丰富的内容和多种形态。其中，最有代表性的是被美籍华人学者丁乃通列为433D型的蛇郎故事，其基本情节是：一、女主人公答应嫁给蛇。起由大多是因为女主人公的父亲与蛇有某种恩怨关系，需嫁一女予蛇，三姐妹中唯有作为妹妹的女主人公愿意。二、女主人公遇害。女主人公的姐姐发现她的婚姻幸福美满，一个心怀嫉妒的姐姐就把她害死，然后冒名顶替到蛇郎家。三、女主人公化为小鸟，不断地嘲弄姐姐，向自己的丈夫表示亲热。姐姐十分恼火，打死小鸟。四、女主人公化为植物，又被姐姐砍掉，并用来做成小床或其他用具。这小床或其他用具以各种方式惩罚了姐姐。五、其他变形。六、

解脱魔法。七、爱人的团圆。

蛇郎型故事形成、流传于封建社会，它通过蛇郎的变形、姐妹的易嫁，象征性地展示了随着人的境遇改变而出现的世态人情，以两姐妹态度的对比，赞颂了善，鞭挞了恶，闪现着一种独特的思想光辉。

蛇郎故事原型当源于古代图腾信仰，中国蛇郎故事原型当与古代百越、南蛮龙蛇一类图腾信仰有联系。

蛇郎故事较早时期的雏形《女嫁蛇》载于旧题陶潜撰的《搜神后记》中。《搜神后记》因里面有陶潜去世（南朝宋元嘉四年即公元427年）以后元嘉十四、十六年的事，有人认为非陶潜所作。不过梁慧皎《高僧传序》已有“陶渊明《搜神录》”等语，《隋志》明确题作“陶潜撰”，其时距陶潜年代不远，记录当较确切，故不能遽定其为伪托，书中一些资料或为后人附益。陶潜，浔阳柴桑（今江西九江西南）人，他曾在江州、彭泽、荆州等地做过短期小官，绝大部分时间在家隐居，“女嫁蛇”故事当采录于其活动的长江中下游地区。另根据现有资料，蛇郎故事在全国二十几个省区都有发现，主要流行地域也是南方长江中下游一带，这一带正处于古代百越、南蛮民族活动的范围内；这个故事被二十几个民族所传诵，而在高山、布依、壮、侗、水、傣、苗、瑶等民族中流传最广，这些民族也正与古代百越、南蛮有渊源关系。这些都似乎表明，蛇郎故事与古代百越、南蛮的蛇图腾崇拜有密切联系。

古代南蛮、百越的蛇图腾崇拜，古籍多有记载。《说文·虫部》“蛮”字条下释：“南蛮，蛇种。”意为“南蛮”尊蛇为图腾，奉蛇为祖先。同书又说：“闽，东南越，蛇种。”明确地提出“东南越”也

参见袁珂《中国神话史》，184页，上海文艺出版社，1988年。

参见刘守华《蛇郎故事比较研究》，《民间文学论坛》，1987（2）。



是信奉蛇图腾的。越族是个文身的民族，《淮南子·原道训》说他们“斲发文身，以像鳞虫”。高诱注曰：“文其身刻画其体，内墨其中，如蛟龙之状。以入水，蛟龙不害也，故曰以像鳞虫也。”这里的鳞虫、蛟龙之类应从蛇发展而来。越人后裔黎族，直至近代还保留文身习俗，其纹样以蛇纹最突出。台湾高山族先民主要来自大陆的古越族，他们保留着很多关于蛇图腾的神话和习俗。排湾人传说，他们祖先死后变为灵蛇，故他们祀蛇，并雕刻各种具有神圣意味的蛇形器物。泰雅人也以蛇形纹身等。

在远古图腾社会，图腾崇拜还有一项重要的习俗，即选择貌美女子贡献给图腾祖，以巫术形式让其与图腾祖婚配（实际接触对象常为巫者或部落首领）。古越族这类图腾婚的遗存形式，就是“送女蛇穴”（有的演化成“送啖”），其在汉文典籍里时有闪现。

《搜神记》卷十九《李寄》载：“东越闽中”，“有大蛇”，“或与人梦，或下渝巫祝，欲得啖童女年十二、三者。”“都尉令长”，“共请求人家生婢子，兼有罪家女养之。至八月朝祭，送蛇穴口。”唐人魏王泰《括地志下》也载，福建邵武有过“童女”“祭送蛇穴”之事。

在南方各族的这些蛇图腾文化的基础上，发展形成了蛇郎的故事。南方少数民族蛇郎故事丰富多彩，有壮族的《蛇郎》，布依族的《七女与蛇郎》，仫佬族的《七妹与蛇郎》，毛南族的《桑妹和大蟒》、高山族的《三妹与蛇郎》，黎族的《大姐和五妹》、《五妹和南蛇》、《人和蛇结婚》，彝族的《赛玻嫫》，白族的《三姑娘和蛇郎》，纳西族的《两姐妹和蛇郎》，德昂族的《蛇郎》，怒族的《蛇变人》，傈僳族的《三娘娘和蛇郎》，基诺族的《大姐和四妹》等等。它们都有一个共同的主题，即借人蛇婚的故事歌颂了圣洁坚贞的爱情，歌颂了人情人性，歌颂了真善美，鞭挞了假恶丑，具有鲜明的道德倾向和社会意义。它们把原来含某种图腾信仰意味的故事提高到一个新的精神境界。

蛇郎型故事发展下去，还形成了中国文学作品中一个重要的原型。中国封建社会的家庭历来以男子为中心，男子由贫困骤至富贵，常引起人们心态剧烈变化、夫妻关系重大变故，这成为文学作品不断反映的题材，如谴责男子富贵后忘恩负义的《秦香莲》、讽刺女方嫌贫爱富出尽丑的《姊妹易嫁》等，这些作品被赋予了更丰富的社会意义，具有更震撼人心的力量！

### 第五节 望夫石型

南朝宋刘义庆所撰的《幽明录》里，记载了一个“望夫石”的传说：

武昌阳新县北山上有望夫石，状若人立。相传，昔有贞妇，其夫从役，远赴国难。妇携弱子饯送此山，立望而化为立石，因以为名焉。（《古小说钩沈》辑）

这是较早的汉文典籍所记载的望夫石型山水传说。这一类传说，其思想根源在于古代中国自给自足经济土壤上孕育的中国人所特有的夫妻之爱、家庭之情，以及原始信仰“万物有灵”的观念；其社会根源在于历代封建统治集团无穷无尽的拉伕拉丁所造成的千百万劳动者家庭妻离子散、天各一方。被拉的，历尽艰辛，尝尽苦头，如风吹落叶，流浪他乡，似水上浮萍，飘泊不定。在家的，四时难熬，长夜难眠。春天看见黄檗想起它的苦，冬天看见松柏想起它的贞，夏天想着给丈夫送夏衣，秋天想着借月光寄思情。白日空想心上人，黑夜虚应空中音。此心，此情，感动了多少人，引出了多少山水传说，以至形成了中国山水传说的一个源远流长的类型——望夫石型。

望夫石型山水传说，汉文典籍屡有记载，例如，《舆地纪胜》卷三 载：

望夫山，在德安县西北一十五里，高一百丈。按《方輿记》云，夫行役未回，其妻登山而望，每登山辄以藤箱盛土，积石累功，渐益高峻，故以名焉。

《太平御览》卷四六引《宣城图经》载：

望夫山，昔人往楚，累岁不还。其妻登此山望夫，乃化为石。其山临江，周回五十里，高一百丈。

当封建统治集团的拉伕拉丁延伸到少数民族地区以后，少数民族望夫石的传说也随之产生。

南方少数民族望夫石的传说，一般有两种类型。一种类型情节大致跟汉族的相同，起因都是封建统治集团的拉伕拉丁。如湖南张家界土家族望郎峰的传说。张家界琵琶溪右上方，有一座婀娜多姿突兀而起的石峰，远远看去，如同一位女郎的剪影。她昂首挺立，仿佛在眺望着远处。对面石壁还有一个洞眼。在当地土家族人民中间流传着这样一个故事：很久以前，琵琶溪边住着一位心灵手巧的姑娘叫郑妹。郑妹从小就学剪纸花，剪的鱼儿能游，剪的马儿能跑，剪的花儿能开。她爱上一位放羊娃覃保元。然而，他们成亲不久，保元就被朝廷抓了丁。郑妹一片深情，盼望保元回来，每天拿上白纸，带上剪刀，爬到山上一边望一边剪纸鸽子让它们飞出去打听丈夫的音讯。但鸽子一批批地飞去，又一批批地飞回，总打听不到保元的音讯。她仍然执着地望啊，等啊，不知望了多少年，等了多少年，把对面的山岩也望穿

了一个眼，把自己也等成了石头人。

然而，由于社会历史、文化氛围的不同，南方少数民族还流传着另外一种类型的望夫石的传说，例如广西罗城《望郎石》的传说。这个故事说，仫佬族姑娘侬花与小伙子迭洛在八月十五歌节上相识，两人情投意合，结成“同年”（情人）。仫佬山区黑龙逞凶，群峰闭塞，常有洪水泛滥。迭洛就肩负乡亲们和侬花的重托，去猫岩山斗黑龙打排水洞。为了不耽误侬花的青春，迭洛把他们定情的布鞋送回来。侬花坚定地表示：“你挖十年，我等十年，你挖百年，我等百年！吃下秤砣铁了心，决不丢哥恋别人；哪天打通猫岩山，哪天和哥去成亲。”迭洛鼓起勇气去打洞，但因为误了时辰失去立即打通猫岩山的机会，只能日夜不停地挖岩凿洞。侬花也就天天站在马蹄坳下，竖起两耳听着猫岩山里“叮当，叮当”的锤声，盼着迭洛早日完工回来成亲，直到变成石头。

我们用汉族一般的“望郎石”传说与这个仫佬族的“望夫石”传说相比较，就会发现后者许多体现着南方少数民族独特的文化内涵的内容。例如：

两人的关系，汉族一般的传说大多为夫与妻。仫佬族这个传说为在歌节“走坡”时结交的一对“同年”，这体现了仫佬族带原始性群体文化性质的独特风俗，也体现了这个风俗所包含的“恋爱自由，婚姻不自由”对民族文化心理的影响，即在他们心目里，在自由恋爱中相交的“同年”比在不自由的婚姻中结成的夫妻，彼此知心者更多。而传说里两人相交的情节：侬花在八月十五歌节时“走坡”相“同年”，以歌表意，以歌传情，相中迭洛。迭

载《张家界的传说》，湖南人民出版社，1984年。

载《仫佬族民间故事选》，上海文艺出版社，1988年8月。

洛抛给侂花一条雪白的毛巾，侂花回送一双白底黑面的布鞋……这又是对侂佬族这种独特风俗的具体描述。

夫或郎出走的原因，汉族一般的传说大都为“从役”、“远赴国难”等，侂佬族这个传说为去猫岩山挖排水洞，以排泄九里河的季节性洪水。这体现了侂佬族山地农耕文化的特质。侂佬山区，地处偏僻，山多石多，易旱易涝，威胁他们生存的主要不是官府，而是恶劣的自然环境。因而与自然斗争是他们生活的主题、历史的主线。传说里迭洛离别侂花去打洞排水等情节，更贴切地反映了侂佬族人民的实际生活。

丈夫或情人不能回来的原因，汉族一般的传说大都为其战死或病故，而侂佬族这个传说是迭洛误了白胡老人讲的时辰以后深感后悔，“一口气跑到洞里，日夜不停地挖呀凿呀”，并“横下一条心，猫岩山不打通，就决不回家！”一年年过去了，“猫岩山里好像仍然日日夜夜响着‘叮当叮当’的声音”。而侂花也“天天站在马蹄坳下”，盼望着迭洛早日凿通猫岩山，直到变成石头。这些，又体现了侂佬族人民那种带山地农耕文化特质的至死不渝的顽强意志和坚韧不拔的民族精神。

## 第四章 南方民族原始叙事形态集成 ——原始性史诗

从远古到上古，中原大地逐渐从传说时代的原始社会进入文明社会，在政治上是直接由氏族贵族转化而来的奴隶主贵族的独占统治和宗法制度，在文化上是巫官文化逐渐折入史官文化，由此而带来的是文学上神话的中断和史诗的阙如。然而，由于独特的自然环境和社会历史等因素，从原始社会末到阶级社会初这一段长长的历史时期，南方不少民族产生了原始性史诗。它们以阔大的场面、磅礴的气势展示了民族远古时代社会生活的历史画卷和原始精神，是民族文化史上第一部规模宏伟的大型作品。它们是在民族独特的社会环境和精神氛围下形成的具有独特风格的艺术形式，在整个中国文学史上具有独特的价值。

### 第一节 古籍的《八阕》与南方的史诗

《吕氏春秋·古乐篇》里，有这样一段记载：

昔葛天氏之乐，三人操牛尾，投足以歌《八阕》：一曰《载民》，二曰《玄鸟》，三曰《遂草木》，四曰《奋五谷》，五曰《敬天常》，六曰《建帝功》，七曰《依地德》，八曰《总禽兽之极》。

《八阕》的词随着时光的流逝已经湮灭，从以上篇目推测其

可能是古代民族的原始性史诗。其中，《载民》（词意“初民”）大概追述他们民族祖先早期的生活。《玄鸟》大概表达他们对图腾的崇拜。《遂草木》、《奋五谷》、《敬天常》、《依地德》、《总禽兽之极》，大概表现他们在农业社会初期的艰苦奋斗和对天地万物的崇拜、祭祀。《建帝功》，大概歌颂他们的氏族首领带领人们征战四方建功立业的伟绩。另外，从同篇资料所记载的人们歌唱《八阕》时“三人操牛尾，投足以歌”的形式判断，它的演唱大概是一种带宗教祭祀性质的、在虔诚而狂热的气氛中边舞边歌的形式。

按照西方史诗理论，在族群共同体开始形成、族群意识初步觉醒的时期，还没有产生很完备的教条和固定的法律，支配人们行为的是整个族群融贯一致的是非感、道德感以及风俗、性格等。族群精神与个人信仰统一，族群意志与个人感情统一，成员又有个人的独立自足性。在这样的思想土壤上，随着族群意识逐渐高昂，歌颂民族祖先、叙述民族历史便形成一种风尚，大量的民族史诗会应运而生。根据《吕氏春秋·古乐篇》关于“葛天氏《八阕》”的记载，我们可以设想，在远古华夏民族一些族群形成的初期，可能有过一段产生原始性史诗的时期。

然而，由于自然环境、经济、社会等各种原因，中原地区华夏族先民较快地进入“早熟的”奴隶主专制社会——夏、商、周三代奴隶社会。三代的执政者是掌握着土地所有权的旧氏族贵族，实行着以国家所有制的形式出现的氏族贵族的家族大土地所有制。他们在政治上实行君主专制和“大家长制”的宗法制度，在文化上实行神权专制。精神生产者“巫”及其派生的文化官吏，人民没有思想和文化创造的自由。这样的奴隶制国家以及奴隶制上层建筑和意识形态产生以后，社会各阶层人们的意志、情感等出现分裂，产生和流传史诗的土壤不复存在。以后产生的《诗经·大雅》中的《生民》、《公刘》、《绵》、《皇矣》、《大明》以及

《商颂》里的几篇诗，具有叙史的性质，但与严格意义上的史诗距离较大。除了篇幅较小以外，它们都是周族（或商族）奴隶主专制国家建立以后歌颂“先王”及社稷之臣的，并不像严格意义上的史诗那样是歌颂作为氏族贵族军事酋长的原始英雄的。它们充满了“天命观”、“天道观”的神权专制宗教思想。作者或演唱者是奴隶主贵族文人或王室御用的乐师，而不是一般的民间艺人。它们歌之于庙堂，而不是流传在民间。它们的有严格程式要求的合乐演唱和无乐朗诵形式，限制了作者或演唱者个人想象和创造，使自己始终停留在封闭的状态里，而不能像民间史诗那样不断扩展。它们更多地属于奴隶主专制国家贵族文人的意识形态。

然而，一般来说，在南方山地这个特殊的生态环境中逐渐形成的南方各民族，由于生活在相对偏僻闭塞的环境中，由于中央封建王朝鞭长莫及的状况及其所采取的某些特殊的政策，他们不易被同化而较易形成民族共同体，并且不少地区不易受到中原文化的影响，较长时期停留在带浓厚原始农村公社性质的社会状态中。这样的文化土壤正适宜产生和流传民族史诗。

例如，夏、商、周以来陆续从长江中下游等地迁徙到古黔中地的“三苗”、“南蛮”的后代苗族，在民族形成中和形成后，由于地理和历史的原因，未被奴隶主、封建统治阶级完全统治，长期保存着农村公社社会形态——“鼓社”、“榔款”。各“鼓社”均有自己的民主议事制度，根据古理和传统习惯并结合实际情况制定规约，遇到大事由“鼓头”召开全体社员大会解决。随后的农村公社组织“榔款”的最大权力组织议榔大会，主要讨论榔款内共同有关的重大问题、制定规约和选举各种执事首领。榔头、款首和军事领袖等一般由选举产生，“理老”、行头和祭司等一般是自然形成。侗族先民与苗族情况相似。在侗族地区也有以地域



为纽带的村与村、寨与寨的联盟组织“款”，小款由一二十个相邻的村寨组成，大款由若干个小款组成，方圆达百余华里。小款首由各寨长老推选，大款首由小款首协议推举产生。款首平时处理寨内事务，代表本寨出席商讨有关款内事宜和执行“款约”，贯彻决议。不少民族如果遇到小型战事（如血亲复仇、外敌入侵），就会体现出一种原始社会末“军事民主主义”时期的特征。例如，佤族无固定的军事组织和军事领袖，每个男子都是战士；军事首领的产生，用魔巴“看鸡卦”的方式决定，但被选者必须是以前砍过人头的英雄，谁的鸡卦与以前祖先砍人头时的老鸡卦相同谁就当选；战斗结束后，军事首领职务解除；战胜的统帅受到尊敬，更加光荣；战败的首领也不受什么惩罚，只是“害羞”而已。侗族如遇外敌入侵，款首则指挥款内成员抵抗，并向参与“联款”的邻寨报警，邻寨有义务立即召集适龄男子救援。这些，与古希腊等军事民主制相似，而与中原一带“有史以来的最早时期就已形成”的、“一种以散文形式安排的井井有条的历史实际情况”形成鲜明对比。在这样的文化形态中，个人具有群体观念，服从群体的道德习俗，但又不受固定的道德法律的强制性约束，能以某种形式显示个人的主观意志。同时，群体性的文化活动又极易孕育群体性的文学作品，因此，民族形成以后，民族史诗便应运而生。在南方少数民族中，与他们自然环境和社会历史相适应，首先产生了表现民族先民创世创业、与自然斗争的原始性史诗。而后，一些民族还产生了表现氏族部落战争和反抗封建王朝斗争的英雄史诗。

各民族原始性史诗产生的年代，由于缺乏有关的资料，大都难以考定。但从史诗的内容风格和传播形态来看，它们的主干

部分当产生于较早时期。这是因为：首先，史诗里除了有把创世造人的天神开天辟地造人造万物的业绩当作族类的历史的内容以外，还把以自己始祖和祖先身份出现的英雄加以神话化，让他们活动于神话世界里。这说明在史诗产生的时代，原始思维还占据着统治地位，社会生活中仍然弥漫着原始宗教的气氛，一切事物仍继续被神话化。开始被意识到了的人类集体虽然已经成为原始性史诗的反映对象，人的形象已经凸现出来，却仍然被置身于神话序列里。而且，史诗主干的内容也多为具有浓厚神话色彩的关于天地形成、人类起源以及人类早期生活的描述。其次，从流传到近现代的原始性史诗的传播形态来看，不少还带有明显的功利目的和巫术色彩。可以推断，史诗产生初期，实用的目的和巫术的性质可能更突出，甚至还可能是促使某些史诗或史诗某些篇章产生的直接动因。第三，从史诗的表现形式来看，不少史诗的表演形式是歌、舞、乐三位一体。这几方面，都是较早时期艺术形态的特征。另外，也可以从与史诗有关的一些民族文化现象来分析。例如，《苗族古歌》在黔东南、湘西等不少地方是以“鼓社祭”中的“祭鼓词”形式出现的。鼓社产生于苗族先民西迁时期，他们在途中为了避免族员掉队，每个宗支队伍置有一个木鼓，敲鼓前进以作联系。迁到新的地点后就按宗支来重新建立自己的社会组织，这样的组织便被称为“鼓社”。鼓社形成便有“鼓社祭”，与鼓社祭相联系的“祭鼓词”（原始性史诗的雏形）的产生也不会太迟。白族《创世纪》的演唱形式“打歌”的产生与早期白族先民游牧生活有关。当时人们在高山游牧，晚上天冷又没有房子住，只得烧起一堆篝火，围着篝火边走边唱，借以抵御寒冷，娱乐身心。久而久之，便演变成“打歌”。在“打歌”盛行的云南洱源西山，关于“打歌”的起源年代有的认为是商朝，有的认为是西汉。在“打歌”的长篇诗歌中，《创世纪》是最古老

的作品，产生年代也当较早。因而，认为大部分原始性史诗的主干部分产生于较早时期，是有根据的。当然，史诗主干部分形成以后在一代一代的传唱过程中，后人会不断增补后期社会的内容，在民族文字出现以后，祭师、巫师、歌师在记录整理时也会进行加工修改，使史诗内容不断扩展，形式也逐渐趋于完善。

各民族原始性史诗从萌生到形成，大约经历了一个从图腾信仰到祖先崇拜、从对图腾祖先的祭词到族类的史诗的发展过程。在漫长的原始狩猎、采集时期，原始人与动物、植物发生着密切的关系。它们既是原始人充饥的食物，又是原始人朝夕相处的“伙伴”。它们的一些特殊本领如羊的快捷、虎的凶猛、蛇的灵巧等，使原始人向往，某些特殊的生理功能如葫芦的多籽，蝴蝶的多卵、青竹的多苗，也使原始人艳羡不已。当人类进入氏族社会以后，氏族内部追溯血缘关系的愿望和追求繁衍壮大的生殖崇拜，与对“有灵”的动植物的羡慕、敬畏等复杂心理结合在一起，导致了动植物图腾的产生。当图腾被尊崇、被神化以后，它们就成了氏族成员重要的精神依附。在族类生存和延续受到某种威胁、处于某种困境的时候，就往往要举行某种仪式以唤起图腾的神灵，求助图腾的神力。在这些祭祀仪式上，人们通过舞（模拟图腾动作以让图腾认同）、乐、词（叙述图腾与族类的关系以让图腾保佑）等各种形式来跟图腾交流，形成了各式各样呈混沌状态的“艺术形态”。在这些仪式上占据主要地位的，往往是那些被认为具有神奇魔力的语言部分。原始人通过祭词、咒语等歌颂图腾的丰功伟绩，以向图腾致敬；叙述自己氏族与图腾的联系，以让图腾认同，进而得到其神威的佑护。于是原始性史诗的一些早期形态——关于氏族来历、人类出生的原始神话由此产生。

人类社会跨入新石器时代，原始农业、饲养业由原始采集、

狩猎发展而来。原始农业、饲养业的出现，意味着人类征服植物、动物的斗争取得了伟大胜利，自然界一些自然物逐渐为人们所认识，笼罩在一些对象上的神秘色彩逐渐消失，原始人已经依稀认识到自我的存在，但在精神领域，原始人还不能独立自为地立足于自然界。他们在自身与大自然之间虚构出一个非现实的中介，即既带自己品性的某些特色，又作为各种自然力的凝聚和象征，并主宰整个自然界万物的天神或巨人形象，作为自己依赖和认同的对象。这样的神祇，一方面作为人们尊崇的对象，威严而崇高；另一方面又凝聚着人类征服自然的理想和愿望。人们企图依靠它以树起团结族类的新的旗帜，并依靠它来影响气象、驾驭自然。他们从与农耕生产直接相关的祭祀、巫术的需要出发，创作了一系列天神或巨人创造世界万物（从而可以主宰整个自然界），以至创造自己族类和人类的神话情节，从而形成了原始性史诗中期形态的内容。

进入原始狩猎、农耕社会的高级阶段以后，人们已经广泛地使用各种金属工具，在社会实践中更加充分地看到自己的力量和本领。在这样的背景下，各民族先民创造了一批以自己部落祖先身份出现的英雄形象，作为自己崇拜和依附的对象。这样的形象，有的由原先的图腾形象发展而来，有的带有部落首领和祭师巫师的双重身份特征。人们把自己的特点集中到这些形象上，突出其与自然力抗衡的内容，创造了这些英雄驾驭自然或与自然神斗争、征服自然神的情节，并以之作为祈雨等巫术仪式上的咒语，辅以巫术动作，在仪式上吟诵。这就是原始性史诗后期形态的内容。统一的族类形成以后，族类意识便强烈地表现出来，人们在长期的斗争、不断的迁徙中，强烈地感受到祖先旗帜的尊贵、内部团结的重要，热切希望某种新的共同的东西来承上启下、协调关系。于是，歌颂族类祖先、叙述族类历史便形成一

种风尚，叙述图腾、与自己族类有关的天神、始祖、祖先经历的祭词和古歌，经过历代祭师、巫师、歌师的综合加工，融会了各宗支各时期的内容，逐渐形成为族类的原始性史诗。

## 第二节 史诗的内容

由于西周以来史官文化的冲击，汉文典籍对于原始神话的记载大都一鳞半爪，散乱零落。与此不同的是，南方少数民族原始性史诗对于民族神话传说的记载却比较系统，比较完整。似乎可以说，汉文典籍这方面的遗憾能在南方民族原始性史诗中得到某种程度的弥补。

流传至今的南方各民族原始性史诗和古歌，比较著名的有：彝族的《勒俄特依》、《梅葛》、《查姆》、《阿细的先基》，纳西族的《创世纪》（《崇般图》），白族的“打歌”《创世纪》，哈尼族的《奥色密色》，傣族的《巴塔麻嘎捧尚罗》，拉祜族的《牡帕密帕》，佤族的《西岗里》（《葫芦的传说》），景颇族的《穆脑斋瓦》，德昂族的《达古达楞格莱标》，阿昌族的《遮帕麻和遮米麻》，傈僳族的《创世纪》，独龙族的《创世纪》，苦聪人的《创世歌》，《苗族古歌》（《苗族史诗》），侗族的《起源之歌》，《布依族古歌》，仡佬族的《十二段经》，土家族的《摆手歌》，壮族的《布洛陀》、《布伯》，瑶族的《密洛陀》、《盘王大歌》，畲族的《盘瓠歌》，黎族的《追念祖先歌》等。这些史诗和古歌，大部分规模宏伟，气势磅礴。由于在它们产生的时代，原始思维还占据统治地位，故人化的创世造人天神和神化的始祖英雄都被列入一个序列，神话、传说等各种原始叙事形态都被熔入一炉。它们以天神或始祖创世、创业活动为中心线索，串起了天地形成、人类起源（包括图腾生人、天神造人以

及洪水泛滥、人类再生等)、早期生活(包括狩猎、采集、射日、取火、驯养家畜、学种庄稼、迁徙、定居、各种古代习俗等)各部分内容。如哈尼族《奥色密色》从天王“派来九个人造地”、“派来三个人造天”、“杀翻龙牛变天地万物”讲起,接着是塔婆、模米“喝了怀胎水”,一个“生了百人”,一个“生了千人”。再接着是洪水泛滥,兄妹成亲,生下儿女。大儿子是后来的哈尼人,二儿子是后来的彝人,三儿子是后来的汉人。以下部分叙述人类早期的生活,如原始农业生产、掌握农时节令、迁徙定居等。这是一般的结构。由于各民族的地域环境、经济生活、社会历史、文化传统等不同,各民族史诗具体内容情节又各有特色。

各民族原始性史诗的开头往往是创世部分。在汉文典籍所记载的神话片断里,创世的内容是最缺少的。创世神的形象除了一个隐隐约约的女媧、模模糊糊的造物者(《庄子·大宗师》)等以外,剩下的就是从南方流传过去的盘古。而在南方民族原始性史诗里,天地开劈部分是全篇诗歌的主旋律,是整部作品的精华,开天辟地的天神或巨人是里面的主角,内容丰富,形象突出。它以原始农业、原始制陶、原始冶炼等各种生产为基础,依照原始人特有的思维方式和表情特征,描绘出一幅充满神秘色彩的宏伟壮阔的天神或巨人创世图,表现了天神或巨人依靠创造性的劳动创造世界的壮举。

这些描述,有的带有原始农耕生活的特点。《苗族古歌》叙述,天地由云雾生成以后,天“像个大撮箕”,地“像张大晒席”,而且还“相迭在一起”。于是巨人剖帕用斧头把天地劈开,把公、样公、把婆、廖婆“把天拍三拍,把地捏三捏,天才这样大,地才这样

宽”，“耙公整山岭，秋婆修江河，绍公填平地，绍婆砌斜坡”，以后又有“榜香老公公，捉来大修狃”，“犁东又耙西，犁遍天下地”。

有的融会了原始制陶的操作。傣族《巴塔麻嘎捧尚罗》叙述，远古世界是一片茫茫大海，英叭用自己身上污垢、海里泡沫渣滓捏拢起来，做“污垢大果”固定在水面。他“伸开一双巨手，用力搓身上污垢”，又“驱车贴水面，来回扫渣滓，来回刮泡沫”，然后“左手捧泡沫，右手捧渣滓，拿去糊在污垢体上，让它们粘结拢”，做成“污垢大果”。

还有的化进了古代冶炼的过程。彝族《勒俄特依》叙述，为了开天辟地，天神恩体谷兹请仙子商量。司惹低尼开了九个铜铁矿交给阿尔师傅，于是“阿尔师傅啊，膝盖当砧磴，口腔当风箱，拳头当铁锤，手指当火钳，制成四把铜铁叉，交给四仙子”，“去把天地开”；又将四个铜铁球“制成九把铜铁帚，交给九个仙姑娘，拿去扫天地”；还“铸造九把铜铁斧，交给九个仙小伙”去整地……

这些描述，鲜明地体现了各民族先民实用功利目的和逐渐萌发的审美观念。已经在顺应和征服自然的斗争中取得一定成果、有了初步自我意识的各民族先民，在史诗里充分地表达了凭借带自己品性的创世天神和巨人的力量，按照自己的实用目的不断地改造自然主宰自然的气魄和理想。人们在幻想中观赏到带自己品性的天神和巨人的崇高力量，也观赏到与人抗争的自然形式既伟大又渺小，得到一种高昂的美感愉快。另外，彝族、哈尼族史诗还分别有格兹天神派五弟兄杀虎化万物，天王派人

《苗族古歌》，贵州民间文学组整理，田兵编选，贵州人民出版社，1979年。

《巴塔麻嘎捧尚罗》，岩温扁翻译，云南人民出版社，1989年。

《勒俄特依》，冯元蔚译，四川民族出版社，1986年。

杀龙牛化万物的情节，里面有原始先民早期狩猎生活的影子。

各民族原始性史诗接下来便往往是人类起源部分。汉文典籍里真正属于中原地区的人类诞生神话也不多，而南方少数民族原始性史诗里这方面的叙述丰富多彩。它们大致分为动物植物孕育人类和天神造人两种。动物植物孕育人类的情节与图腾信仰有联系。在历史上曾经有过龙鹰图腾崇拜的彝族的《勒俄特依》叙述，龙女蒲莫列依“坐在屋檐下织布”，飞来几对神龙鹰，“蒲莫列依啊，要去看龙鹰，要去玩龙鹰，龙鹰掉下三滴血，滴在蒲莫列依身上”，于是蒲莫列依“早晨赶白雾，午后生阿龙”。

《苗族古歌》里是蝴蝶妈妈生下十二个蛋，大鸟鹁宇孵出人类始祖姜央等。畲族《盘瓠歌》里是龙麒盘瓠与公主成亲生儿育女。这三部史诗所叙述的动物孕育人类的故事，囊括了感生、卵生、交配胎生三种原始人心目中的生育方式，以象征的手法体现了氏族社会里图腾信仰的情况。

关于植物孕育人类的故事，最突出的是要数葫芦生人以及洪水过后两兄妹从葫芦里生出来的故事了。佤族《葫芦的传说》叙述，大海飘来一只小船，船上有个葫芦，黄牛舔开葫芦，葫芦籽飞上高山出苗长藤结了新葫芦，小米雀啄开葫芦，人从葫芦里出来。拉祜族《牡帕密帕》、阿昌族《遮帕麻和遮米麻》也有类似的叙述。此外，还有枫树生出人类始祖蝴蝶妈妈（苗族）、茶叶变成小伙子和姑娘（德昂族）等说法。天神造人的方式有用植物造人、用泥造人、用雪造人、用蜂蛹蜂窝造人、用仙果仙药造人以及生人等。

史诗展示了一幅幅既飘渺虚无又依稀可见的远古生活图

《勒俄特依》，冯元蔚译，四川民族出版社，1986年。

《葫芦的传说》，刘允禔、陈学明整理，云南民族出版社，1980年。



景。采集生活：《阿细的先基》叙述，“荒地上有撒哈托果，世上的人们，把果子摘来，放在手心里。吃果子的时候，姑娘和儿子，打伙分着吃。” 狩猎生活：《牡帕密帕》叙述，“他们做了套绳、标枪，他们带上黄狗、黑狗，他们追赶豹子、麂子，一心要打死豹子、麂子。” 打到豹子以后，“九百人站成九行”，共同分食豹肉。学会说话：傣族《创世纪》叙述，“手挽手来跳个舞，手接手来跳个舞，从此忘了猿猴语，从此忘了野鼠话，各种语言产生了，各种言语出来了。” 学会用火：《查姆》叙述，“用石头敲硬果，溅起火星星。火星落在树叶上，野火烧起山林。果子滚进火堆里，熟果味更醇。” 从此“用火来御寒冷，用火来作伴侣，用火来烧东西……”

史诗尤其形象地展示了古代各种带神秘色彩的祭祀、巫术、禁忌等的起源、内容。祭祀：纳西族《创世纪》叙述了纳西族先民祭天的起因和第一次祭天的情形：从忍利恩和衬红褒白成亲从天上回地下以后，衬红一连生了三个孩子，“不料三年过去了，还不会喊爹妈”。后来，他们派蝙蝠上天，偷听到天神子劳阿普的让孩子说话的“秘方”：祭天。于是，“利恩砍了两枝栗树枝，衬红砍了一枝柏树枝，为了让儿子会说话，他们虔诚地祭天。”祭着祭着孩子就说出话来了。 这些情节，形象地展现了远古时代原始先民遇到天灾人祸时，求助于自己群体所求同求托的对象而举行祭祀的情形，揭示了古代祭祀产生的缘由。

《阿细的先基》，云南省民族民间文学红河调查队搜集翻译整理，云南人民出版社，1959年。

《牡帕密帕》，刘辉豪整理，云南人民出版社，1979年。

《创世纪》，斐阿欠唱述，木玉璋记录翻译，怒江傣族自治州文化局编。

《查姆》，郭思九、陶学良整理，云南人民出版社，1982年。

《创世纪》，云南省民族民间文学丽江调查队搜集整理翻译，云南人民出版社，1960年。

巫术：《遮帕麻和遮米麻》叙述了恶神腊旬和遮帕麻以花桃树念咒语斗法（看谁能使花开叶绿）的情景。在一棵花桃树前，腊旬“念了一串咒语，又掐动手指头，桃枝顿时叶蔫花枯。”遮帕麻念咒语，又端来一碗泉水喷，“花桃重吐新芽，枝头再开白花。”遮帕麻从而取得胜利。两人还以做好梦恶梦来“斗梦”比高低。前一种巫术反映了原始思维把语言神化，认为语言有魔力的情况；后一种巫术显示了原始思维把梦境作为真实的特点：做梦所见所闻是事物灵魂的活动，梦中灵魂的赢输也就是实体的赢输。

禁忌：《牡帕密帕》叙述了一些禁忌的来历：人类始祖出生以后吃了一些动物的奶，从此不能捕食这种动物的规定流传到子孙后代。这些叙述从一个侧面反映了原始先民因为把某些动物视为图腾或其他神物而禁食忌食的情况。

各民族原始性史诗里的形象主体是那些创世、造人的天神，以人类、民族祖先的身份出现的图腾、始祖，与自然斗争的英雄等，他们呈现更复杂的情况。在现实中，他们与原始先民的社会经济生活有着千丝万缕的联系：从生产力看，他们是原始社会一定阶段生产力水平的反映，又是原始人征服自然的幻想的武器；从社会看，他们是原始社会一定阶段社会关系的缩影，又是原始人维系一定的社会组织 and 氏族制度以及习惯法的旗帜。在史诗里，他们是民族先民实践活动的象征性显现，是民族先民欲望感情的寄托。随着它们原来的功利性质的逐渐消褪，人们在流传中不断地渗入自己的理想和愿望，使这些形象更有人性，更富感情，既崇高，又亲切。

《遮帕麻和遮米麻》，赵安贤唱，杨叶生译，兰克、杨志辉整理，云南人民出版社，1983年。

《牡帕密帕》歌颂了具有拉祜族先民劳动群体品性的创世天神厄莎。在拉祜族人民生活中，厄莎是受崇拜、被供奉的对象。在《牡帕密帕》里，人们又以美好的语言赞颂他，赋予他自我牺牲的精神和勤劳勇敢的品质，把他塑造成一个有血有肉有感情的人。当天地混沌未开时，他搓下脚手汗做了四棵柱子和四条大鱼，把柱子支在鱼背上使天地分开，还“忍痛抽出自己身上的骨头做天骨地骨”，“手骨架在天上成天骨，脚骨架在地上成地骨，天有天骨硬铮铮，地有地骨不下陷”。他用左眼做太阳，用右眼做月亮，还“分出一点心，放在高山头上，突然一声雷响，闪出万道金光”，把火种带到人间，以自己的割舍和牺牲给人类带来幸福。他勤勤恳恳，埋头苦干，“手茧变成了白云”，“汗珠变成了星星”。他带领两个助手——扎罗和娜罗，“挖了九天塘子，开了九天大沟，挖了塘子七十七 深，开了大沟七十七 长。”在他的身上，体现着原始时代人们那种集体主义精神，闪现着原始先民理想道德的光辉。

《巴塔麻嘎捧尚罗》歌颂了早期先民社会组织首领、发明创造者的形象帕雅桑木底。傣族人民传说，帕雅桑木底是傣族盖房建寨的创始人，还是傣族社会各种规矩制度的制定者。在史诗里，他原是天上嘎古纳天神，当人类为了抢谷而互相斗殴，“打了一万年”的时候，他下界投胎，圆满地协调了人际关系，被选为首领——“帕雅桑木底”。他教人们偶配，教人们在水塘边、在洼地处撒谷，而最闪耀光彩的功绩是发明建造了房屋。最初，他找来四根木杈，搭起一个棚架，用芋叶和茅草铺在棚上面，盖了一间平顶草房。但是，下雨时“雨停许久啦，可是叶棚里啊，水珠还在滴。”桑木底继续观察，他看见一只狗下雨时，“撑着前腿，屁股

地上落”，“狗背被淋透，雨水顺着狗毛淌，狗胸前地下的土，却一滴雨也未沾。”他就仿照狗的坐势，盖了间草棚，但风雨来时，“斜吹扑进草棚”。桑木底继续到处观察，终于发现了凤凰，下雨时，“落在凤身上的雨水，有的从两翅上淌落，有的从尾和颈上流下”。他深受启发，做成许多有高有矮的柱子，编了无数片草排，“回想凤站立姿势，盖出一间新屋”，终于取得成功。帕雅桑木底的形象，是能人的形象，是首领的形象，反映了早期人类把能人选为社会组织首领的情况；他还具有天神的神秘原形，又反映了早期人类把能干的社会组织首领神化的情况。他的活动是早期人类在实践中不断摸索，从而使生产力水平不断发展的象征性显现，他的形象是人们智慧的凝聚，人们才干的集萃。此外，这一类形象还有射日英雄支格阿龙（彝族）、斗雷英雄布伯（壮族）、斗天神英雄从忍利恩（纳西族）等。

由于原始人形象思维具象表达的特征，各民族原始性史诗里的形象还具有一些深层的意蕴。在万物有灵观念的作用下，原始人创造了许多以种种自然力量为基础的象征意象，进而把这种象征意象扩展到社会领域；又由于原始人表达能力的低下以及具象表达的含混性、模糊性，再加上形象、行为之间神秘互渗、奇特联系的观念，在表达上常常出现以同一的或类似的形象和情节表达不同本体的现象。在原始性史诗里，许多形象和情节都存在着象征、隐喻的现象。同时，由于原始人具象表达的不确定性和长期的积淀，原始性史诗里还出现了不少同一现象同一情节表达多层意味、体现原始人多种体验的情况。这样，不少形象就存在着多种象征、隐喻的意义。例如，《牡帕密帕》第三篇《尼雅尼厄尼雅厄·扎弩扎别》里的厄莎（与《牡帕密帕》第二篇里

的形象不同)，能够“把太阳拿来挂在树梢，赶走了天上所有的云朵”，能够“从天上泼下倾盆大雨”，象征着给人们带来各种灾难天气的自然力，扎弩扎别与厄莎的斗争象征着人与自然的斗争。但厄莎按照古老的传统要人们进贡鲜瓜鲜果、新米新酒，其形象又是大家庭公社父系家长的象征，扎弩扎别拒绝给厄莎交纳贡品，又反映了传统势力与新兴的小生产者的斗争，反映了古老的传统与新的生产关系的矛盾。这样，扎弩扎别与厄莎的斗争又有了更深一层的隐喻和象征意义。斗雷型故事和斗雷英雄有着相似的情况。在斗雷型故事里，人间斗雷英雄上天下海，挟雷降雨，具有凡人所不及的特殊本领。这里固然有原始人强烈的征服自然的愿望所驱使的奇特幻想的成份，但也同时隐喻着古代酋长兼巫师在施行巫术时一些针对雷的模拟性动作，一些针对雷的带情节性的咒语，等等。纳西族《创世纪》里斗天神英雄从忍利恩的形象和行动也带有很多原始巫师和巫术的特点。当子劳阿普出难题要从忍利恩一昼夜砍完九十九片大森林来刁难他时，从忍利恩“身上裹着白披毡”，“嘴里喃喃的轻哼：‘白蝴蝶啊！快快飞，飞来帮我的忙！黑蚂蚁啊，快快跑，跑来帮我的忙！’”结果第二天早上，“九十九片森林呀，棵棵都倒地。”从忍利恩并依赖这种方法轻而易举地通过子劳阿普的多次考验。这里，完全是凭靠在原始人心目中具有神奇魔力、可以调动一切自然力量的咒语的作用，巫术性质尤其明显。

《扎弩扎别》，扎约、杨忠整理，《山茶》，1981（1）。  
《创世纪》，云南省民族民间文学丽江调查队搜集整理翻译，云南人民出版社，1960年。

### 第三节 史诗的比较

在南方少数民族纷纷形成原始性史诗的时候，中原大地或许早已进入文明社会。历史尽管没有给华夏/汉族留下长篇巨制的史诗，但也留下了一些带叙史性质的篇章。在集先秦时期诗歌之大成的《诗经》里，《商颂》的《玄鸟》、《长发》，《大雅》的《生民》、《公刘》、《绵》、《皇矣》、《文王有声》、《大明》等，都属于这一类作品。它们都是较早具有比较严格统治秩序的大河平原农耕文化这一深厚土壤的产物，包涵着典型的深层的文化内蕴。

《商颂》的《玄鸟》和《大雅》的《生民》等诗歌，分别是曾经在中原地区建立过显赫王朝的殷商族群和周族群的带叙史性质的诗歌，其中不少是在祭祀仪式上诵唱的乐歌。作为曾经征服过别的部落联盟并建立起强大王朝的殷商族群和周族群，他们在这些祭祀天地、祭祀先王的祭词里，赞颂了天命的“眷顾”、天神的相助，赞颂了先王的赫赫武功、先王的明明德政。

《商颂》里的《玄鸟》、《长发》叙述了殷商的发祥、行礼、伐桀、建业，特别赞颂了曾经领导讨伐夏桀取得天下的成汤的战绩、圣德。诗歌叙述了殷商的最早起源：“天命玄鸟，降而生商。”（传说，春分时节，燕子飞来，汤的先祖有娥氏女简狄，祈于效禊而生了契。契在尧时封于商。）叙述殷民族的先祖契大行德政，四海归顺：“玄王桓拨，受小国是达，受大国是达，率履不越。逐视既发，相土烈烈，海外有截。”（玄王大行其德政，小国能达其教令，大国也能达教令，都遵礼法去施行。各处视察全遵命，契孙相土有威名，四海之外齐归顺。）叙述成汤征讨夏桀，建功立业：“武王载旆，有虔秉钺。如火烈烈，则莫我敢曷。苞有三蘖，莫遂莫达。九有九截，韦顾既伐，昆吾夏桀。”（汤武开始去伐桀，牢牢执斧把

敌灭。威猛有如那烈火，没有谁敢来相截。夏桀加上那三蘖，不能生长不能发。九州诸侯齐服德，既已讨伐韦和顾，又征昆吾和夏桀。）

《大雅》里的《生民》、《公刘》、《绵》、《皇矣》、《文王有声》、《大明》等诗歌组合起来，可以说是形象性地展现了周族群的起源、迁徙、定居、强盛、灭商、兴旺的历史。《生民》叙述了周始祖后稷诞生的神奇经过及播种五谷的成就。姜嫄“履帝武敏歆”（欣然践帝足拇指），于是“攸介攸止，载震载夙。载生载育，时维后稷。”（本是别居而独处，怀胎震动可严肃。生后抚养又提携，是周祖先叫后稷。）《公刘》叙述了公刘自邠迁豳初步定居并发展农业的历程。“笃公刘，匪居匪康。”（诚实忠厚的公刘，不能居住图安康。）于是就“干戈戚扬，爰方启行。”（执着干戈和斧钺，开始起程向前方。）他们来到“既庶既繁、既顺乃宣”（既富庶又繁荣、顺民情畅民心）的平原地区，“逝彼百泉，瞻被溥原”（察看上百的泉流、宽广的平原）以后，就祭神灵，量地形，整田土，修宫室，定居下来。《绵》叙述周太王古公亶父迁岐、创业兴国和文王继昌的开国历史。“古公亶父，来朝走马。率西水浒，至于岐下。”（古公亶父要立家，一大清早骑着马，顺着西方水涯走，东行来到岐山下。）经过观察、问卦，决定“筑室于兹”。《皇矣》叙述文王伐密伐崇，克敌制胜。使得“四方以无侮”，“四方以无拂。”（四方诸国不敢侮，四方诸国都顺从。）《文王有声》叙述文王迁丰、武王迁镐而周兴的过程。《大明》叙述文王武王得天之助，开国灭商。“有命自天，命此文王，于周于京。……笃生武王，保右命尔，夔伐大商。”（有个命令从天降，命令这个周文王，改号为周定京都。

本书《诗经》的译文采用了袁愈荃译诗、唐莫尧注释的《诗经全译》，贵州人民出版社，1981年6月。

……德厚又生了武王。上天命你保护你，协和诸侯伐殷商。）于是“牧野洋洋，檀车煌煌。……肆伐大商，会朝清明。”（牧野地方极宽广，兵车鲜明又堂皇。……疾驰往伐大殷商，一朝会师天下亮。）

殷商和周民族这些带叙史性质的诗歌，可以说鲜明地体现出较早具有严格统治秩序的大河平原农耕文化的特色。和南方少数民族原始性史诗比较起来，它们突出地显示了与后者所带的南方山地农耕文化的差异。

一个民族的史诗或叙史诗歌凝聚着族类的文化特质，体现着族类的文化精神。一个民族的文化，从时间方面来说，带着由远古时代继承下来的传统文化的基因；从空间方面来说，主要受这个民族所处的自然环境、山光水色、生产力状况、生产关系、风俗民情、精神氛围等因素的影响。它的形成是历史因素的凝聚和积淀、现实因素的影响和制约共同作用的结果。这些因素既作用于民族文化特质的形成，也影响着民族艺术特色的形成。

例如，自然环境影响包括原始性史诗在内的各种艺术的形成和发展。一方面是自然环境在一定程度上对民族生产和生活从而也对作品内容和形式的制约，另一方面是“人化的自然”对民族审美意识的作用。通过人们的实践，人与自然界发生了关系，自然界开始打上人的创造力量的印记，开始变成“人化的自然”。这样，人的创造力量对象化了，对象的存在使人们“属人的感觉”包括审美感觉产生、发展，于是自然环境成了一个民族特殊的审美对象，陶冶和发展了这个民族特殊的审美情趣。生产力状况、生产关系是历史发展的决定性因素，它通过影响中间环节例如风俗民情、精神氛围等发生作用，构成了形成民族审美意识和民族艺术的最终根源。风俗民情、精神氛围则浸染着整个民族生活，直接影响着这个民族的艺术趣味和艺术作品。上述



这些因素的或大或小的差异，自然影响着各民族艺术例如南方少数民族先民原始性史诗和汉族先民叙史诗歌的不同特点的形成。

本来，中国各民族形成过程是非常曲折复杂的，南方少数民族先民与汉族先民有千丝万缕的联系。他们或许在远古时代同属一个部落联盟或一个系统，以后再慢慢分开形成各个不同的民族；或许曾共同作为一个部落联盟或一个系统的组成部分，一些融合于华夏集团变成汉族，一些融合于其他土著居民变成少数民族……然而，当某一部落联盟或某一系统分化以后，尽管他们以前有着种种联系，但以后的经历无疑具有新的内容，具有最终促使某一民族统一体形成的种种新的地域、经济、社会、精神氛围等方面的因素，它们会强烈地显示出来并影响着民族的文化、民族的艺术，特别是民族的史诗或带叙史性质的诗歌。因而，一个新的民族统一体形成后所产生的史诗（或史诗雏型或带叙史性质的诗歌），尽管在内容上或许会与以前部落联盟的叙事形态有着某些联系，但在风格上却鲜明地体现出这个新的民族统一体的文化特质，体现出这个新的民族统一体的地域环境、社会经济生活、风俗民情、精神氛围等方面的特色。

基于这一点，我们来进行本节的比较。概括地说，《诗经》里带叙史性质的诗歌与南方少数民族史诗比较起来，有几个方面不同的特点：

《商颂·玄鸟》和《大雅·生民》等诗歌，着重展现了殷商族群和周族群奉天命、得天助，征服敌对部落和旧王朝、建立新王朝的历史。一种曾经建立起一个显赫王朝的心理，充溢在这些诗歌的字里行间。这些民族的发源、兴旺，无不与“天命”有关。商是因为“天命玄鸟，降而生商，”故“濬哲维商，长发其祥”。周前期的天命观一如殷商。它的始祖后稷，是姜嫄“履帝武敏歆”而

生的，生下后还有一段大难不死的经历：“诞真之隘巷，牛羊腓字之。诞真之平林，会伐平林。诞真之寒冰，鸟复翼之。鸟乃去矣，后稷呱矣。实覃实讷，厥声载路。”（把它放在小巷里，羊牛前来爱护他。把他放在树林里，樵夫砍柴救了他。把他放在寒冰上，大鸟展翅暖着他。等到大鸟一飞走，后稷呱呱哭出口。声音又长又很大，声满路途人惊诧！）这些描述似乎预示着，这个民族的先祖将会在天命的眷顾下有一段不平凡的经历，这个民族将会得天助而有一番作为。在民族的发展初期，他们也有过长途跋涉、不断迁徙的经历，但定居以后他们所建家园却具有宫室格局和气派。“笃公刘，于豳斯馆，涉渭为乱，取历取锻。”（诚实忠厚的公刘，在豳要建这宫室。横涉渭河把工施，采取厉石和锻石。）古公亶父“乃立皋门，皋门有伉。乃立应门，应门将将。乃立冢土，戎丑攸行。”（于是建立郭外门，郭门耸立高入云。于是建立了正门，正门立得真严整。于是建立了大社，大众有事把祀行。）文王“筑城伊浹，作丰伊匹”。（筑城要挖护城河，丰邑大小相配合。）他们最终“受命”平定四方，建立王朝。

中国南方少数民族的先民，大多在远古时代没有经历过大规模的征服、吞并的战争，没有建立起独霸一方的王朝；或者虽然经历过战争，却处于战败、流徙的地位；或者虽然协作过建立王朝，但后来却是放牧、迁徙（《后汉书·西羌传》记载：“武王伐商，羌、鬃率师会于牧野”）。他们的历史主线更多的是与自然抗争、建立家园的活动，他们的史诗也更多地表现这方面的内容。很早就南方这块土地上繁衍生息的土著先民，首先面临着在自然界站立起来的问题，以后还遇到由于人口的增长等因素而产生的新的与自然界的矛盾。壮族《布洛陀》里的《造火》、《造谷米》、《射太阳》、《造牛》等表现了前一种斗争；《再造天地》里布洛陀的众子孙“四面散开去，合力扯地皮”等表现了后一种斗争。

迁徙民族不但经历了艰难困苦的迁徙过程，到新的定居地以后还需要劈荆斩棘，重新安排家园。《苗族古歌》里的《跋山涉水歌》表现了前一种过程，《开天辟地歌》里整山修河填地砌坡等有后一种活动的影子。史诗中神的帮助也多着眼于创造好的自然生存环境，显得具体、实在。如彝族《查姆》里的罗塔纪姑娘，洗干净了太阳、月亮、星星，从此“昼夜辨得清，四季分得明”。她还在洪水后派白老鹰衔日月烤晒大地，使洪水下落，“现出了山峦，露出了平原，树尖冒新芽，地上草再生”。

《玄鸟》、《生民》等诗歌里殷商族群的成汤和周族群的文王、武王等先祖形象，一个最显著的特点就是都闪现着“德”的光辉，既奉“天命”，又靠无懈可击的完美的“德”，使四方归顺。成汤“不竞不絀，不刚不柔，敷政优优，百禄是道。”（不去竞争不急躁，不过刚猛不软弱，和和美美施政教，百禄聚在一身好。）周“德”的观念更甚于殷商。“维此文王，小心翼翼”，“厥德不回，以受方国”，“亶亶文王，令闻不已”，“穆穆文王，于缉熙敬止”。（这个文王生长后，为人小心而谨慎。他从不把德行违，受到各国的信任。勤勉不倦的文王，声誉不停名远扬。穆穆和美文王声，真光明啊又恭敬。）他们正是由于具有这样的“圣德”，才能上奉天命，下依君道，使四方无侮、四方不拂，征服了其他势力，建立了显赫王朝。他们都是明君圣王的形象，道德伦理的典型，显示了一种具有严格的秩序和礼仪的文化特征。

南方少数民族史诗里的先祖形象，是征服自然的英雄，具有凌驾于世界万物之上的智慧和力量。他们在与自然的斗争中主要依靠智慧和力量逐渐确立了自己的主宰地位。《苗族古歌》里的姜央，当雷、人、龙、虎等“个个想当哥，人人争作大”时，他提出“想要当大哥，就要显本事”，先后比赛踩桥、比武等。他依靠自己的智慧，用喀喀雀鸣叫、火攻烟薰等方式取得了胜利，使得雷、

龙、虎等“这个心着急，那个心着慌，你也喊姜央，我也喊姜央，‘本事你最大，本领你最高，我们比不赢，我们认输了’。”这些描述，在一定意义上象征性地表现了人类在自然界经过斗争逐步成为“万灵之长”的过程。《穆脑斋瓦》里的宁贯瓦，出世以后嫌山不好看，地不平坦，土不肥沃，从而带领人们整天整地。他们打平了天地，造出了美丽的高山、宽阔的平坝。由于宁贯瓦聪明勇敢，人们便拥戴他做了景颇族的第一个山官。这些描述，表现了在古代农耕社会生产英雄在斗争中逐渐受到人们拥戴，成为人们首領的过程。

尤其突出的是，《玄鸟》、《生民》等诗歌，渗入理性的精神，具有一种浓厚的政治和伦理色彩，深沉凝重。在这些诗歌里上至天帝、先祖，下至家园格局、宫室建筑，都体现出一种严格的秩序和礼仪。先祖的形象庄重、肃穆，充满了一种令人肃然起敬的神圣气氛。

南方少数民族史诗，洋溢着原始混沌意识和热烈的情感，体现了巫风等的影响，狂放轻快。彝族《梅葛》里以虎化万物，《苗族古歌》里铸日铸月、送日送月等场面，想象奇特，气势磅礴，汪洋恣肆。史诗里的各种先祖形象，不少富于情感，诙谐活泼，轻盈流动。蝴蝶妈妈妹榜妹留“十岁到村边，游方在树下”，找河水、太阳等游方，最后和水泡“游方急水滩，成双漩水潭”。姜央为了取胜，可以抓喀喀雀发声而诈称桥响，可以把牛宰掉，把尾巴埋进田里，而谎说牛钻入泥中使雷公上当。从忍利恩也是依靠智慧使用计谋，斗败了天神子劳阿普。社会历史和文化等方面的差异，使两种叙史的诗歌显示出不同的特点。

另外，中国南方各少数民族基本上处于相同的大文化环境里，它们的史诗具有很多共同的特点。然而，由于历史的和各民族所处具体的自然环境、社会生产发展状况、精神氛围等因素或

大或小的差别，每个系统每个民族又还有小文化环境。大文化环境里小文化环境的差异，使各民族原始性史诗产生相同基本特征下的不同特点。

任何一种文化都可以找到以前文化的痕迹，在内容和形式上包含着以前文化的某些特质。在中国南方少数民族文化中，也积淀着从远古时代遗留下来的许多因素，它们在新的土壤中得以保存，或得以继续发展。远古文化的遗存，使各系统内部各民族原始性史诗保留着在共同的远古文化基础上所形成的共同特点，同时与其他系统的史诗形成差异。

例如，围绕着以洪水为中心的关于人类诞生或再生的一组内容，在四大系统内部的史诗中就有许多共同的特点。在彝、纳西等藏缅语族彝语支民族那里，这组内容的共同特点在于：洪水前都有一段比较长的时期，如，彝族《查姆》、《梅葛》、《阿细的先基》、《夷焚榷濮》等叙述，人类经历了“独眼睛”、“直眼睛”、“横眼睛”或“凡间人”、“翼人”、“人虎”、“后世人”等几个时代；纳西族《创世纪》叙述，人类经历了兄妹群婚等时期。洪水即将到来之前，一般都先有一位神仙下凡来查访好心人，并设法让几兄弟姐妹中好心的一两位躲过洪水，以重新繁衍人类。洪水中避水的物具比较多样，有葫芦、皮囊、木柜等。洪水后一般从避水的物具中走出两兄妹或一男子，以兄妹婚或天婚等形式繁衍人类。这些描述，显示了这些民族漫长曲折的远古生活历史。在佤、布朗等孟高棉语族民族那里，一般没有洪水毁灭的描述，从葫芦里直接走出人来，一般没有兄妹结婚的情节。而在壮侗语族的壮族《布伯》、《侗族祖先那里来》、布依族《赛胡细妹造人烟》和苗瑶语族的《苗族古歌》、瑶族《盘王歌》等史诗和远古歌里，洪水情节一般与斗雷故事连结起来：人类祖先与雷神斗争，擒住雷神后两兄妹又将其放掉，雷神报复人类而发洪水。洪水过后，也是从葫

芦里走出两兄妹结婚繁衍人类。这些叙述，显示了这些民族在生产与生活中与雷、雨的密切关系。这组内容同一系统内部各民族的如此相似，很可能是系统分化以前形成的。

各民族所处具体的自然环境、社会生产状况等的不同，也造成了他们史诗内容的差异。例如：

自然环境：自然环境是一个民族生存、繁衍的根据地，与人们的实践活动有密切的关系，也与作为人们实践活动形象性象征性记录的民族原始性史诗内容有紧密的联系。例如，各民族的先民在构想人类的形成时，都结合了自然环境。彝族先民曾经居住在大雪山下，所以《梅葛》叙述：“天上撒下三把雪，落地变成三代人。”德昂族先民以深山密林为家，《达古达楞格莱标》叙述：“狂风撕碎了水茶树的身子，……一百另两匹茶叶在狂风中变化，单数叶变成五十一个精悍小伙子，双数叶化成二十五对半美丽姑娘。”侗族先民在坡脚水滨栖息，《侗族祖先哪里来》叙述：“四个龟婆在坡脚，它们各孵蛋一个。……孵出一个男孩叫松恩，……孵出一个姑娘叫松桑。”苗族先民来自江淮彭蠡洞庭一带，《苗族古歌》叙述，蝴蝶妈妈妹榜妹留跟水泡游方生下十二个蛋，大鸟鹳宇孵蛋孵化出人，等等。

社会生产状况：远古时代人类先后经历过各种类型的社会形态、各种水平的生产状况，产生过各种类型的社会组织、各种性质的社会制度，它们都在各民族的原始性史诗里留下了影子。例如，广西布努瑶族和壮族具有不同的社会生产发展经历，他们的原始性史诗也具有不同的内容。这里以布努瑶族的《密洛陀》和壮族的《布洛陀》为例加以说明。布努瑶族内部长时期以母权为中心，《密洛陀》里诸神就以密洛陀为始祖，并有表现为密洛陀做寿的情节。密洛陀在做寿的时候封治山的卡亨管山，治水的罗班管水，射太阳的昌郎也管太阳，射月亮的昌郎仪管月亮，采

树种的布桃牙幼管花和草，播种的山拉把管五谷，传令的传岩管雷和电，射虎的昌郎初管虎狼……显示了母系首领的中心地位和在生产分工等方面的支配权。壮族社会家庭以父权为中心，《布洛陀》里诸神以布洛陀为祖先，并把布洛陀的神力抬到“指挥一切”的地位，让他指挥大家创世创业，造天造地。布努瑶族生产发展较慢，《密洛陀》里主要表现找树种、造森林、惩猴王、杀老虎……壮族农耕生产发达，生产力水平较高，《布洛陀》里主要表现造谷子、造田地、造牛、造猪、造鱼、造鸡鸭、造铜鼓、造鱼帘……布努瑶族是迁徙民族，《密洛陀》叙述，密洛陀在造人之前，先找地方，“宽连连的大地咧，下到安定水，上到东意山，哪里有平地，可以造村庄，何处有山岭，可以围成寨，哪里水长流，可以灌良田，何处山常青，可把禽兽养……这要先去看一看。”她先后派沙珠鸟、老鸦、泥猪、黄猿去找地方，一个又一个都没找到，直到鹞鹰“飞呀飞，不停拍翅膀”，才找到“碧水一道道”、“青山一座座”、“高山可围寨”、“平地能建庄”的“好山好水好地方”，隐喻了布努瑶族先民辗转迁徙的艰难过程。壮族是土著民族，《布洛陀》叙述，当“人住得太挤”、“苗长得太密”时，布洛陀就吩咐人们“重新来造地”。于是人们“四面散开去，合力扯地皮”，“双手捧泥土，堆成岭和坡，双手抬石头，垒成坳和山”，象征性地表现了作为土著居民的壮族先民艰苦奋斗、改造家园的壮举。

#### 第四节 史诗的延续

各民族原始性史诗具有永久的生命力和魅力。其中一个突出的表现是：它的某种模式或“原始意象”会内化成人们的“集体潜意识”，并且会作为一种审美范畴显现于后世的作品里。

原始性史诗里的各种形象和情节，是原始人各种社会实践

活动和带神秘色彩的仪式活动的隐喻和象征性体现，是原始人各种欲望、情感的表现和满足，具有多层次的深刻的意蕴。它们包含着人的本性的各个方面，以一种神秘、虔诚而又热烈、狂放的情感形式显现出来，供人们观照、欣赏，使人们在更高的阶梯上看到自己“儿童的天性”和“固有的性格”，从而感到愉快。这些既带有早期人们实践活动的影子，又在更高的程度上体现人的本性和创造力量的神话幻想，以及祭祀、巫术仪式等等，会在一次又一次的促使人们进入迷狂状态的演示中，在一代又一代人们的大脑结构里内化、积淀，在那里留下生理的痕迹，并通过遗传，逐渐转化成后代的心理潜能，从而在具有某些共同历史文化背景的一代又一代人们中，形成某种共同的心理结构、内在的心理模式、“原始意象”等。当人类逐渐进入阶级社会，又面临着压迫、剥削等剥夺人性的灾难、厄运时，开始和面临着自然界重压的早期人类一样，感到恐惧，需要抗争，于是产生了一种新的要求心理平衡和补偿的冲动，从而以某种形式触发了“原始意象”，借以表达内心情感和愿望的后世的艺术，也就会不断地出现与原始性史诗有着某种类似的形象、情节、结构和描述方式。

就这样，许多民族原始性史诗所共有的一些著名的“原型”，经过流传、交流、积淀，同时复活于许多民族后世的作品中。例如，在各民族原始性史诗里，葫芦显示出特殊重要的功能。傣族《巴塔麻嘎捧尚罗》叙述，葫芦是世界万物之源，是洪水中保存人种的“生命之舟”。第七章《万物诞生》叙述，大神英叭传给男神桑嘎西女神桑嘎赛一个宝物——葫芦，并吩咐说：“我这神葫芦，神力大无比，万种活生命，都在葫芦里。”十万年以后，桑嘎西和桑嘎赛破开葫芦，只见“葫芦窝窝里，有亿万棵种子”。他们“手捧葫芦料，朝大地抛撒”，于是，“亿万颗种子，长出亿万棵树苗，跳出亿万种鱼虾，跑出亿万种动物”。第九章《葫芦人的传说》叙



述，天神发洪水毁灭人类，只留一对“藏进葫芦里”。这个葫芦“漂了一万年”，最后“碰在石头上，葫芦就炸开，滚出两个婴儿来”，这就是人类祖先约相与宛纳。

葫芦的神秘功能，复活在后世的反映人们避战祸的叙事诗里。傣族《葫芦信》叙述，“像一只饥饿的老鹰”一样的勐遮王“对景真这块肥肉早有野心”，决定派兵攻打景真。这个消息被嫁到勐遮的景真公主嫡慕罕知道，眼看家乡的百姓就要遭灾，她急中生智，写了一封信装进一个葫芦里，让葫芦借水传信。她借洗头来到河边，对天朝拜，对水合掌：“大火就要烧到我的家乡，父亲和百姓将要无辜死亡。愿天神保佑，让河水把葫芦漂到景真，让父亲早日得到灾难的消息。”结果，这个神奇的葫芦果然飘到了景真，使景真王收到信后作好了戒备，避免了一场战祸。同样在水中，同样是葫芦，背景从天灾性质的洪水置换为人祸性质的战乱，里面的东西从人种置换为拯救生灵的信件，而且同样通过一种神奇的漂浮，前者完成了保存人种的使命，后者达到了传信救人的目的。

又如，《巴塔麻嘎捧尚罗》第一章《开天辟地》叙述，大神英叭用污垢捏成飞车，“一瞬间功夫，神车长齐了翅膀，生出头和尾，闪射出耀眼的光芒。”远古时候没有地，他就想利用身上的污垢和上泡沫渣滓做成“污垢大果”，固定在水面。他“驱车腾空飞，停在雾峰顶，伸开一双巨手，用手搓身上污垢”；又“驱车贴水面，来回扫渣滓，来回刮泡沫，把水面扫遍”；然后“左手捧泡沫，右手捧渣滓，拿来糊在污垢体上，让它们粘结拢，让它们合为一体”，在茫茫水面上造出了大地。英叭的神车，体现了傣族先民渴望战胜大自然的束缚，创造一个更适宜自己生存的生态环境的理想和实践。英叭的神车，也以新的形式复活在后世的叙事诗里，只不过把摆脱大自然的束缚变成摆脱社会恶势力的迫害，把追

求一个良好的生态环境变成追求一个理想的王国和美好的爱情。《召树屯》叙述，在遥远的天与地之间，云与雾之中，有一个叫勐董板的孔雀国。孔雀国有七个美丽的公主，她们都有一件漂亮的孔雀衣，穿上就可以翩翩起舞。这个王国的七公主喃娒娜嫁给了勐董板的王子召树屯。一次召树屯出征打仗，昏庸的国王听信算命的摩古拉的妄言，要杀害喃娒娜。喃娒娜辩解无效，提出一个请求：“请求把我的羽毛还给我，让我最后跳一次舞，再享一次人生的欢乐，我会安心离开人世。”她穿起孔雀衣，便翩翩起舞，飞向天空，飞回勐董板去了。召树屯凯旋，立刻去追赶妻子。他经历千辛万苦，来到连飞鸟也飞不过去的砂石沸腾的海洋旁，用剑削开世界上最大的哈西林鸟的毛孔，钻进去躲起来，跟着哈西林鸟越过海洋，来到勐董板。他终于寻回了美貌的妻子，寻回了美好的爱情。在这里，小神车置换成了孔雀衣和哈西林鸟，改造自然的理想置换成追求幸福的愿望。

再如，在各民族原始性史诗里，弓箭也具有神奇的功能，它是人们射下烈日、征服自然的武器。侗族《嘎茫莽道时嘉》叙述，远古时代有十个“火辣辣的太阳”，“把大地烧得烟火飞扬”。骁勇的皇蜂用金弓金箭“一连射出九支箭，一箭射向一个太阳的中央”，使九个太阳断气，熄灭，落到大海里。这种神奇的弓箭，显现在各民族后世的英雄传说里，成为人们反抗奴役、在社会压迫面前追求自由的武器。侗族《吴勉的传说》叙述，起义领袖吴勉用七七四十九天，造好三支神箭，准备在皇帝上朝时射出去。清晨，他站在山顶上朝着金銮殿方向扯满了弓，狠狠地连发三箭。这三支神箭飞行千里，整整齐齐地钉在皇帝的龙椅上。只是因为皇帝还未上朝，才没达到目的。在这里，神箭被插上幻想

的翅膀，飞进了社会斗争题材的领域。

此外，在纳西族《创世纪》中，还出现了“难题考验”的模式。史诗叙述，洪水过后，大地上只剩下从忍利恩一个人。他为了与仙女衬红褒白成亲重新繁衍人类，为了要到万物的种子重新装扮人间，毅然上天向天神子劳阿普求取衬红和万物的种子。他在天上经受了一系列考验。

他首先爬过九座用刀刃做踏杆的梯子，“手上没出一滴血”，“脚上没有一丝刀痕”。阿普要他一昼夜砍完九十九片森林，他依靠“所有的蝴蝶”、“所有的蚂蚁”的帮助，“棵棵都砍光”；阿普要他一昼夜烧光九十九片砍倒的树木，他又依靠蝴蝶、蚂蚁的帮助“棵棵都烧焦”；阿普先后要他一昼夜把种子撒遍九十九片地，一昼夜又拣回撒出的种子，他还是依靠蝴蝶、蚂蚁的帮助一一做到。阿普又要他到岩上打岩羊、到江边抓鱼，想乘机把他踢下岩、踢下江，他识破了阿普的阴谋，圆满解决难题。最后，阿普要他挤虎奶，他“来到阴坡老虎洞，拣起大石头，打死小老虎，剥下虎皮披身上”。这时候，“母虎食饱回虎洞，母虎跳三跳，利恩跳三跳，母虎吼三吼，利恩吼三吼，母虎扭三扭，利恩扭三扭，母虎尾巴摇三摇，利恩摇三摇……利恩假装小虎去吃奶，三滴虎奶挤回来。”至此，子劳阿普所设置的难题全部解决。

这些考验中，山地农耕民族原始刀耕火种、渔猎生产的整个过程都被组织进去，可能反映了纳西族在形成过程中由迁徙民族发展成农耕民族的一些情况。根据史料分析，纳西族一部分先民跟原在中国西北部主要从事游牧并开始进入农耕的羌人有渊源关系。当他们南迁进入金沙江流域以后，逐渐转向定居、从事农耕。在这个过程中，他们可能曾与当地原来从事农耕的土著居民交往、联姻、求取谷种以至斗争，进而逐渐融合为纳西民族。史诗当为这些情况的象征性反映。

至于“难题考验”的具体形式，其背景可能是对偶婚走向一夫一妻制、“从夫居”代替“从妻居”过渡阶段里，母权制传统反对新出现的父权制婚姻的某种方式。其遗存形式，即南方一些民族女方婚后几年“不落夫家”和男方在一段时期内“从妻居”等习俗。在“从妻居”期间，男方必须为女家砍柴耕地，在某种意义上也作为女家抚养女儿的补偿。这些习俗在南方很多民族中存在。“难题考验”模式也在南方不少神话、史诗里，有所表现。在同样居于山地的羌族神话叙事诗《木姐珠与燃比娃》和其他一些民族的神话里，这个模式的情节大致相同，而居于水滨一些民族的神话、史诗里，则往往代之以搭桥、射箭等形式，可见其普遍意义。

另外，南方一些民族“难题考验模式”又可能与成年仪式有联系。在这些民族中，男子到了十六、七岁要举行成年仪式，要进行从身体素质到技能本事等各方面的考验，然后才有资格从事社会、社交活动，才能恋爱、结婚。这些民族认为，这种仪式具有神圣意味，这些考验具有神圣性质，考验的结果是天意。此也可能为难题考验模式的背景之一。

难题考验模式广泛延续于南方各民族后世的叙事形态中。例如，傈僳族故事说，一位孤儿要娶龙女，龙王不同意，孤儿和龙王“化身斗法”。龙女把孤儿变成一根针，别在她正织着的布缝里，龙王找不到，第一次认输。龙王又要孤儿一天砍火地、烧火地，收拾地里的全部枝丫，接着撒小米，捡小米，孤儿一一做到。后来，小米少了两颗，孤儿一箭射下两只斑鸠，小米在斑鸠的嗉囊里。龙王又一次认输。但他仍不甘心，又和孤儿比赛打猎、射石崖，最后要孤儿到猴子家借锣，比赛打锣。结果龙王被锣声震死。彝族故事《吹笛少年与鱼女》也有难题考验模式：吹笛少年救了鱼王的女儿，他们相爱了。吹笛少年向鱼王求娶他的女儿，

鱼王出了几道难题，例如砍树、烧林、播种、收割，以及从许多相似的姑娘中找出他的女儿。吹笛少年在鱼王女儿的帮助下——解决了这些难题。她又先后把吹笛少年变成织毛布的木梭、含在口中的橄榄、装在针筒的小针等，让鱼王夫妇辨认。鱼王夫妇一次也没认出，只好承认失败，把女儿嫁给吹笛少年。

此外，在各民族羽衣仙女型一些发展形态中，在傣族叙事诗《召树屯》、彝族叙事诗《阿诗玛》等诗歌里，都出现了难题求婚型的情节，它们不少似乎更多地表现男主人公的智慧和力量，是原来模式的进一步发展。

最后，原始性史诗作为一个民族文学史上第一部规模宏伟的作品，又是一个民族早期的百科全书。它不但形象地展现了原始社会生活的历史画卷，而且还具有处于萌芽阶段的哲学、伦理学、宗教学、民俗学、自然科学等的价值和性质。它们在民族文化史上也具有重要的地位。

## 第三编 唐宋文学

### 概 说

隋唐时期，再度实现全国大一统。隋朝在南方重设郡县，诸蛮酋领渠帅归附以后由朝廷册封任命，但在特定的历史条件下也允许大的酋领自署官吏。唐承隋制，继续采取州（郡）、县两级制，在少数民族地区则设羁縻府、州、县，册封蛮夷酋领，使其管辖所属领地。宋代继承和发展了羁縻州县制度。

魏晋南北朝以来，中国境内各民族频繁迁徙，密切往来，促进了彼此间的同化与融合。唐朝统治者李氏家族本身就杂有汉、胡的血统，其民族偏见比较淡薄。唐高祖李渊曾下《镇抚夷狄诏》，强调要“怀柔远人”；唐太宗李世民也认为：“夷狄亦人耳，其情与中夏不殊。人主患德泽不加，不必猜忌异类。盖德泽洽，则四夷可使如一家。”他还说：“自古皆贵中华，贱夷狄，朕独爱之如一，故其种落皆依朕如父母。”贞观七年（633）十二月，唐太宗置酒于故汉未央宫，与太上皇李渊共贺天下升平，席间东突厥颉利可汗起舞，南蛮酋长冯智戴赋诗，李渊笑曰：“胡越一家，自古未有也。”中央王朝统治者开明的民族思想促进了民族的交往。

《资治通鉴》卷一九七。

《资治通鉴》卷一九八。

唐时，汉族与南方各民族的文化得到了进一步的交流。唐在南方各地任职和谪居的官吏与名士，是这种交流的使者。少数民族多姿多彩的文化艺术使他们倾倒，为他们所借鉴，用以充实自己的创作。他们还大力提倡学习汉族文化。刘禹锡于宪宗元和年间（公元806—820年）贬任朗州（今湖南常德地区）司马，以后又担任过连州（今广东连县）刺史、夔州（今重庆奉节一带）刺史等。朗州、夔州聚居诸夷，刘禹锡从当地少数民族文化中吸取了养分，并创作出新的作品，得到当地少数民族欣赏。柳宗元任柳州刺史四年，“不鄙夷其民，动以礼法”，大修孔庙。江、岭间为进士者，不远数千里皆随宗元师法，城郭巷道，皆治使端正。王义方任儋州吉安丞时，“（海南）蛮俗荒梗，义方召诸首领，集生徒，亲为讲经，行释奠之礼，清歌吹龠，登降有序，蛮酋大喜。”

唐宋时，在西南地区先后出现了由“乌蛮”、“白蛮”建立的“南诏国”和“大理国”。南诏王室倾慕唐文化，多次派王室、贵族子弟往成都、长安就学，南诏王凤迦异、异牟寻、寻梦凑（寻阁劝）祖孙三代以被俘的唐西泸县令郑回为师，后又任郑回为清平官。南诏王族、大理王族大力推广汉族文化，并借鉴汉族文化，创造了用汉字写白语读白音的僰（白）文。僰文在南诏时已用于写作，大理国时广泛使用。在这样的氛围中，唐宋时期，出现了汉族与南方少数民族文学交流的高潮。

唐代是中国古典诗歌的黄金时代，诗坛上名家辈出，有如群星灿烂。其中，一些著名的诗人因政坛风云变幻，远谪南方少数民族地区。他们从少数民族文化中吸取养分，丰富了自己诗作的内容和形式，并把一股清新的空气带进诗坛。谪居巴山楚水

韩愈《柳州罗池庙碑》，载《全唐文》卷五六一。

《旧唐书·忠义上》卷一八七。

达二十多年的刘禹锡等人引入巴人竹枝词，在中国诗歌发展史上独开境界。在大诗人借鉴、吸收少数民族诗歌形式的同时，南方少数民族中也开始出现一些受汉文化熏陶、用汉文字创作的诗人。南诏诗人杨奇鲲、段义宗创作的一些汉文诗，意境高洁，情感真切，语言洗练，形式讲究，达到了很高的水平。其中几首收入了《全唐诗》。

几乎与少数民族文人用汉文写作同步，一些少数民族歌手也开始尝试用汉语创作、传唱民歌。传说中的壮族歌仙刘三姐就是这些歌手的代表和象征。相传她把汉语七言四句山歌引入少数民族地区，使之飘荡在山间水畔、歌圩歌场，成为少数民族歌手表情达意的重要形式。

唐代，小说也有很大的发展，形成继唐诗、唐古文之后第三种重要的文学形式。其中，一些笔记小说集收录了南方少数民族故事，拓展了小说所表现的领域。段成式《酉阳杂俎》所载的叙述“南中怪事”的《叶限》，是著名的灰姑娘型故事的最早记载。南方少数民族也从汉族传说的一些著名类型如赶山鞭型等吸取养分，创作出新的故事、新的情节。

唐宋时期，羁縻州县制度把周边的民族都置于朝廷的统一管辖之下，南方少数民族地区进一步融入全国大一统的社会生活中，加速了社会的变革，不少民族开始进入阶级社会（奴隶社会或封建领主制社会）。随着生产力水平的发展，随着社会的变化，人与自然的矛盾尽管仍然存在，但已经居于次要地位，人与人的关系变得复杂而又突出，社会矛盾上升为主要矛盾。同时，朝廷委任的官吏也在少数民族地区大力革除某些带神秘色彩的陋习。《新唐书·李德裕传》载，李德裕在南方任职时，对“江、岭之间信巫祝、惑鬼怪、有父母兄弟痼疾者举室弃之而去”的状况，“谕之以言，绳之以法，数年之间，弊风顿革。”在文学艺术领域



里，人们的神性观念逐渐淡漠，人性逐渐觉醒，对神境的美妙幻想逐渐走向对人生对社会的表现。人们的审美意识发生嬗变，审美中心由神坛向人间转移，所叙从神迹转向人事，所抒从神赞转向人情。文学在题材、内容、形象、形式等各方面都发生了显著的变化，出现了一些表现平民生活、表达平民意识的传说故事；反映与自然斗争的原始性史诗，让位于反映氏族、部落战争和反抗封建王朝斗争的英雄史诗；表现民族先民为躲避自然和社会双重压迫而长途跋涉的迁徙史诗，更给南方民族诗坛增色不少。

## 第一章 唐诗与南方民族歌谣

唐代是中国文学史上诗歌的繁荣时期。唐代的诗歌，广泛而深刻地反映了社会生活各方面的情况，描绘了祖国的大好河山，风格和艺术形式也多种多样，形成一种绚烂多彩、富丽精美的壮观景象。南方各少数民族也以其精湛的创作和独特的形式，为唐诗的百花园增添了一朵朵芬芳的奇葩。

### 第一节 刘禹锡与巴渝竹枝词

中唐时期，在巴渝舞被引进汉代宫廷近千年以后，巴人民间文艺再度辉煌，流传于巴山楚水间的巴人竹枝词（巴渝辞）被引入唐代诗坛。这方面作出突出贡献的是诗人刘禹锡。

刘禹锡（772—842），字梦得，洛阳（今属河南）人。他自幼好学，贞元九年（793）登进士第，贞元十一年登吏部取士科，授太子校书，开始踏上仕途。永贞元年（805），他三十四岁，由于参加王叔文、王伾政治改革集团失败，被贬为连州（今广东连县）刺史，后改贬朗州（今湖南常德）司马。谪官十年后，被召回长安，又因作《戏赠看花诸君子》诗得罪权贵，再被外放连州刺史。五年后，又转夔州（治所在今重庆奉节，辖境中有建平，即今巫山）任刺史。他作诗概括这段生活为：“巴山楚水凄凉地，二十三年弃置身。”

当时，朗州、连州、夔州均有少数民族聚居。大约是在朗州、夔州期间，他接触了巴人竹枝词，并“倚其声”“为新辞”。史籍和他本人《竹枝词九首序》对此均有记述。《旧唐书》卷一六载：

禹锡在朗州十年，唯以文章吟咏陶冶情性。蛮俗好巫，每淫祠鼓舞，必歌俚辞，禹锡或从事于其间，乃依骚人之作为新辞，以教巫祝。故武陵溪洞间夷歌率多禹锡之辞也。

《新唐书》卷一六八载：

（禹锡斥朗州司马）州接夜郎诸夷，风俗陋甚，家喜巫鬼，每祠歌竹枝，鼓吹裴回，其声伧佇，禹锡谓屈原居沅湘间作《九歌》，使楚人以迎送神，乃倚其声，作竹枝词十余篇，于是武陵夷俚悉歌之。

记述最详细的是刘禹锡自己的《竹枝词九首序》。序曰：

四方之歌，异音而同乐。岁正月，余来建平，里中几联歌《竹枝》，吹短笛，击鼓以赴节。歌者扬袂睢舞，以曲多为贤。聆其音，中黄钟之羽。卒章激讦如吴声，虽伧佇不可分，而含思宛转，有淇濮之艳。昔屈原居沅、湘间，其民迎神，词多鄙陋，乃为作《九歌》，到如今荆、楚鼓舞之。故余亦

这方面朗州、连州无异议，夔州有人提出不同意见。夔州确有少数民族居住。刘禹锡在《夔州刺史厅壁记》中说，夔州“按版图方输不足当通邑，而今秩与上郡齿，特以带蛮夷故也。”

作《竹枝词》九篇，俾善歌者颺之，附于末。后之聆巴歊，知变风之自焉。

序文描述了巴渝民间竹枝歌舞的情景：青年“联歌《竹枝》”，用短笛伴奏，以鼓点配合，边“扬袂睢舞”边歌。竹枝歌虽“词多鄙陋”，但曲调动听。刘禹锡聆听后辨析出这种曲调“中黄钟之羽”，卒章“如吴声”，“有淇濮之艳”。从以上描述可以看出，他仔细地观察了巴渝民间“联歌《竹枝》”文娱活动场面的歌声、舞态、乐曲，研究了民歌的音调和情调，并在此基础上“亦作《竹枝词》九篇”。试看他所作的《竹枝词》第二首：

山桃红花满上头，蜀江春水拍山流，  
花红易衰似郎意，水流无限似侬愁。

这首诗采用了南方民间所喜闻乐见的形式，第一、二句是兴，第三、四句是比，诗人以山桃花的纷落山头和蜀江水的不息奔流起兴，引出两个新颖贴切的比喻，形象地描述了郎的无情和己的愁怨。整首诗意境明丽，韵味悠然，深得民歌之精粹。

刘禹锡仿“里中儿”作《竹枝词》影响巨大，然而发现《竹枝词》并将其引入文人诗，却不从刘禹锡始。刘禹锡之前的张旭、杜甫、顾况、李益、刘商等均接触过《竹枝词》。

张旭，唐开元年间（713—741）名震一时的草书书法家。据冯贽《云仙杂记》卷四载：“张旭醉后唱‘竹枝曲’，反复必至九回乃止。”如此看来，他比刘禹锡创作《竹枝词》要早一百多年。

大诗人杜甫（712—770）也深受《竹枝词》熏陶。永泰元年（765）五月至大历二年（767），他携家从成都、嘉州（今四川乐

山)，至夔州，万里漂泊，曾“饱闻”巴渝曲（即竹枝词）。竹枝词鲜灵活泼，揪人心魂，杜甫如痴如醉，流连忘返。“竹枝歌未好，画舸莫迟回。”他从中吸收了艺术养料，丰富了自己诗歌的表现领域。他的《绝句漫兴九首》“有古《竹枝》意，跌宕奇古，超出诗人蹊径”。（明李东阳《怀麓堂诗话》）他的《春水生二绝》之二“与《竹枝》相似，盖即俗为雅”。（吴可亦《藏海诗话》）故清人翁方纲指出：“《竹枝》本近鄙俚，杜公虽无《竹枝》，而《夔州歌》之类即其开端。”（《石洲诗话》卷五）

杜甫之后，顾况（约725—814）第一个以《竹枝词》命题作诗。该诗载《全唐诗》卷二六七，诗曰：

帝子苍梧不复归，洞庭叶下荆云飞。

巴人夜唱《竹枝》后，肠断晓猿声渐稀。

这里描绘了他在洞庭附近直接听到巴人唱竹枝的情景。大历年间进士李益、刘商也聆听过《竹枝词》。李益曾写有“无奈孤舟夕，山歌闻竹枝”的诗句，称竹枝词为山歌。刘商曾写有《秋夜听严绅巴童唱竹枝歌》。这首诗中唱竹枝词的巴童为荆江地区人，此地春秋时为楚地，历史上巴人与楚曾互有征战，巴人及巴文化当跟随这些征战往来而落户在此。

《竹枝词》出自巴渝（巴歙），为巴人所唱，这在许多诗人诗序诗歌中均有表述。刘禹锡《竹枝词九首序》说：“后之聆巴歙，知变风之自焉。”说明其所听者为巴渝地方民歌。杜甫《奉寄李十五秘书二首》其一曰：“竹枝歌未好，画舸莫迟回。”又《暮春题灊西新赁草屋》之二曰：“万里巴渝曲，三年实饱闻。”这里一说“竹

杜甫《暮春题灊西新赁草屋五首》之二曰：“万里巴渝曲，三年实饱闻。”

枝歌”，一说“巴渝曲”，两者所指当为一。顾况也有诗句“巴人夜唱《竹枝》后，肠断晓猿声渐稀”。以后的记载更明确。《全唐诗》卷八九一中皇甫松诗题：《竹枝（一名巴渝辞）》。宋人郭茂倩辑《乐府诗集》卷八一“竹枝”条序云：“竹枝本出巴渝。”清人万树《词律》卷一也说：“竹枝词，一名巴渝辞。”可见，竹枝词就是巴渝辞。刘禹锡听到的“竹枝”是“扬袂睢舞”的伴唱，其当为巴渝舞的曲辞。

巴为西部一个古老族群。春秋时，曾建立巴子国。巴子国灭，战国时其地为楚境，秦时为黔中郡。其范围，《华阳国志》载为“东至鱼腹（今重庆奉节东），西至夔道（今四川宜宾西南），北接汉中（今陕西汉中东），南极黔涪。”

巴人古来能歌善舞，汉文典籍多有记载。其最著名之事为在商周之战、秦汉之战中，以歌舞御敌。《华阳国志·巴志》载：“阆中有渝水，賸民（巴人）多居水左右。天性劲勇……锐气喜舞。”“周武王伐纣，实得巴、蜀之师，著乎《尚书》。巴师勇锐，歌舞以凌，殷人前徒倒戈，故世称之曰：‘武王伐纣，前歌后舞’也。”这段文字记载了一件近乎传奇的史事：公元前十一世纪，周武王聚集各氏族兵力向殷纣王进击，巴、蜀之师从征。在今河南淇县西南，周武王仗着巴人歌舞的声势力量，打败了敌人。刘邦平定三秦，巴人后裔板楯蛮（賸民）首领范因率板楯七姓子弟从军充当先锋，巴渝舞又一次显示了威力。《汉书·司马相如传》载：“初，高祖用之，克平三秦，美其功力，后使乐府习之。”巴渝歌舞进入了宫廷。

巴渝歌舞与巴渝辞相连。《晋书·乐志》先说“巴渝舞”其名，乃因“阆中有渝水，因其所居，故曰巴渝舞”，继言“其辞既古，莫能晓其句度。魏初，乃使军谋祭酒王粲改创其词”。以此推测，巴渝辞便是巴渝舞中诵唱的言辞部分，而且，其辞可能本来是用

巴语歌唱的。《隋书·地理志下》说到湘鄂西广大范围民族居处情况时也谓：“多杂蛮左，其与夏人杂居者，则与诸华不别；其僻处山谷者，则言语不通，嗜好居处全异，颇与巴渝同俗。”以此逆推，则巴渝一带可能“言语不通”。

巴人歌舞习俗长期流传在民间，并可能很早就被赋予宗教祭祀功能。西晋左思《魏都赋》云：“或明发而耀歌，或浮泳而卒岁。”李善注引扬雄《蜀记》：“耀讴歌，巴土人歌也。”又引何晏曰：“巴子讴歌，相引牵，连手而跳歌也。”《月令粹编》四引隋人杜台卿《玉烛宝典》记叙蜀中民俗：“蜀中乡市，士女以人日击小鼓，唱《竹枝歌》，作鸡子卜。”人日又称“人胜节”，是民间祷祝人寿、求吉驱凶的节日。《新唐书·刘禹锡传》也说：朗州“风俗甚陋，家喜巫鬼。每祠，歌《竹枝》”。但随着社会的发展，人们逐渐从审美的角度去看待这种形式，于是《竹枝词》的宗教性逐渐减弱，艺术性逐渐增强。白居易《听“竹枝”赠李侍御》云：“巴童巫女《竹枝》歌，懊恼何人怨咽多？”巴童巫女都在唱，可见其功能的转换。

巴渝舞曲辞可能属联唱的形式，“竹枝”是和声的衬词。如皇甫松《竹枝（一名巴渝辞）》其一：

槟榔花发（竹枝）鸕鸕啼（女儿），  
雄飞烟瘴（竹枝）雌亦飞（女儿）。

竹枝还可能是演唱《竹枝词》时的一种道具。中唐诗人刘商《秋夜听严绅巴童唱竹枝歌》诗曰：

天晴露白钟漏迟，泪痕满面看竹枝。

参见祝注先《论“竹枝词”》，油印稿，1987年4月。

曲终寒竹风袅袅，西方落月东方晓。

宋陆游《踏碛》诗曰：

鬼门关外逢人日，踏碛千家万家出。

竹枝惨戚云不动，剑器联翩日初夕。

由此看来，演唱者演唱《竹枝词》时，可能是手执或手把竹枝而歌，以竹枝作为精神的依附或感情的寄托。

《竹枝词》这种演唱习俗，可能与竹崇拜有关。巴蜀先民奉竹或竹母神为图腾、祖先，竹王祠、竹王庙遍及各地。唐代司空曙《送柳震还蜀》诗云：“白日双流层，西看蜀国春，桐花能乳鸟，竹节竟祠神。”如是，“竹枝”衬词可能是包含某种巫术目的的祷祠，竹枝本身也可能包含某种巫术意味。因为功能的转换，这种带巫术意味的竹枝可能已不见于后世《竹枝词》的演唱中，但还保存在近代南方一些民族的风俗里。湖南沅湘间一些民族在为小儿做“度花树关”（请傩神保佑小儿度各种关煞）、祭祖、祈丰年、喜庆、丧葬等仪式的时候，要准备一种“花树”。花树由竹枝做成，巫师将竹枝下部的枝叶削去，只在上部留少许枝叶，再将一些五颜六色的布条挂在枝叶间。在一些仪式上，巫覡们要“请下”花树举起旋舞，随后把花树传给众人，众人再互相传递，边传边歌。在这里，竹枝的民间信仰性质尤其明显。

至于衬词中的“女儿”，则可能与歌唱者有关。民间歌唱“竹枝”者，以下层妇女为多。中唐诗人于鹄《巴女谣》云：“巴女骑牛唱竹枝，藕丝菱叶傍江时，不愁日暮还家错，记得芭蕉出槿篱。”

参见林河《九歌》与沅湘民俗》，第264—273页，上海三联书店，1990年。



南宋诗人范成大《夔州竹枝词》之九也说：“当筵女儿歌《竹枝》，一声三叠客忘归。”一些地方《竹枝词》还用于婚嫁送别。《巫山志》载：“琵琶峰下女子皆善吹笛，嫁时，群女子治具，吹笛，唱竹枝辞送之。”（转引自顾炎武《天下郡国利病书·四川》）皆说《竹枝词》多为女儿所歌。

竹枝风格多为悲凄之调。刘禹锡说它“含思宛转，有淇濮之艳”，音调哀怨悠长。竹枝调式，属羽调式，绝对音高，可起可伏，可怨可诉，当多言儿女私情，别离愁苦。白居易《竹枝词四首》之二说：“竹枝苦怨怨何人，夜静山空歌又闻。”之四说：“江畔谁人唱竹枝，前声断咽后声迟。”其悲风悲腔可感可闻。

竹枝词源远流长，在与古巴人有渊源关系的土家等民族中一直盛传不衰。《鹤峰州志》卷一三载，土家族群众跳摆手舞时，“唱竹枝”；祭祀祖先时，“歌竹枝”；生产劳动时，“讴竹枝”。清代鄂西土家族诗人彭秋潭（1748—1808）在其竹枝词序里说：“适有示以长阳竹枝词者，义专谐实……”此“长阳竹枝词”当为其时土家族民间流传的竹枝词。随着时光的流逝，民间流传的竹枝词某些具体的形式有所变化，但其功能、风格、曲调等仍继承下来。刘禹锡《竹枝词九首序》说：“岁正月，余来建平，里中儿联歌《竹枝》，……歌者扬袂睢舞，以曲多为贤。”可见古巴人歌舞竹枝以正月为盛，今土家族也正是在每年春节至正月十五这段时间歌舞娱乐，唱摆手歌，跳摆手舞，歌舞时常持齐眉棍棒（竹或木制）。

《旧唐书·刘禹锡传》载：“蛮俗好巫，每淫祠鼓舞，必歌俚辞。”今土家族无论春节期间摆手活动或平时，也多神歌多巫舞。《巫山志》载古巴人女子嫁时，“群女子治具，吹笛，唱竹枝辞送之”，土家族至今仍有哭嫁风俗，每当姑娘出嫁前，或半月或一月以至提前两三个月，每晚就有伴娘相陪唱哭嫁歌，歌词曲调均悲凉哀怨，令人断肠。彭秋潭曾有诗曰：“十姊妹歌歌太悲，别娘顿足泪

沾衣，宁乡地近巫山峡，犹如巴娘唱竹枝。”

竹枝词引进唐代诗坛，可以说是汉魏之际将巴渝歌舞引进宫廷之后，《竹枝词》（《巴渝辞》）发展史上的第二次革新，第一次使之成为宫廷文化的一部分，这一次使之与“七绝”嫁接成“拗中顺、浅中深，俚中雅”（清杨际昌《国朝诗话》卷一）的文人《竹枝词》。这在唐代诗歌发展史上具有重要的意义。唐代初年，上承南北朝余绪，一种格律严密的诗体即律诗绝句开始定型，被称为近体诗。初唐后期，陈子昂反其道而行之。他主张继承“晋、宋莫传”的“汉魏风骨”，诗坛上兴起一场扫荡六朝讲究声律、追求绮丽的诗风（指“齐梁格”诗体）的运动。一百多年后，刘禹锡从巴人中引进“竹枝词”，正是反对苛细声律理论的实践。“竹枝词”形式很像七绝，但对平仄要求不同，它容许拗体，甚至视拗体为常体，是对七言绝句平仄格律的解放。它清新，质朴，有如山间泉水，有如林中天籁。

自刘禹锡以后，竹枝词就作为一种新的诗歌形式在中国文学史上独开境界。白居易、苏轼、苏辙、倪瓚、杨慎、袁宏道、郑板桥、黄遵宪，梁启超等名家都曾写过“竹枝词”，说明这种形式旺盛的生命力。竹枝词形式还流传到壮、纳西等少数民族中，成为各民族共同喜爱的一种诗歌体裁。

另外，刘禹锡在贬任连州刺史时，曾以莫徭（瑶族先民）等南方少数民族的生产生活为题材，作《莫徭歌》等五言长诗，描绘出一幅幅清新淡雅的民族风情图：莫徭不受官府管辖，分散居住，刀耕火种：“莫徭自生长，名字无符籍”，“星居占泉眼，火种开山脊。”（《莫徭歌》）他们还依靠罗网、猎犬、弓箭等从事狩猎：“张罗

参见祝注先《论“竹枝词”》，油印稿，1987年4月。

依道口，喉犬上山腰”，“箭头余鹄血，鞍傍见雉翘。”（《连州腊日观莫徭猎西山》）他们有自己的语言和服饰，信奉祭祀盘瓠，与外界很少联系：“蛮语钩辘音，蛮衣斑斓布；熏狸掘沙鼠，时节祀盘瓠。忽逢乘马客，恍若惊麋顾，腰斧上高山，意行无旧路。”（《蛮子歌》）……南方少数民族别有风情的生活，给唐诗增添了一道独特的风景线。

## 第二节 郑回与南诏汉文诗

在汉族大诗人借鉴、吸收少数民族诗歌形式的同时，南方少数民族中也开始出现一些受汉文化熏陶、用汉文字创作的诗人。他们以自己独具风格的歌吟，投入到这个“铿锵愧金石，炳焕却丹青”的非凡大合唱，为唐诗的繁荣、为民族文化的交流作出了贡献。在南方，以南诏诗人的作品为代表。

南诏是南方一个出自土著文化的王朝，南诏的主体民族是“乌蛮”和“白蛮”。南诏的统治者运用谋略和武力统一六诏，攻占四方，在南方这片丘陵山地纵横、河流湖泊交错的土地上，建立起一个疆域辽阔的帝国。南诏最强盛时，疆域“东距爨，东南属交趾（今越南北部），西摩伽陀（今印度），西北与吐蕃接，南女王（今泰国北部南奔府），西南骠（今缅甸中部），北抵益州（大渡河以南），东北黔巫。”（《新唐书·南诏传》）其势力范围内包括了南方几十个民族的先民。

南诏的主体文化是土著文化，与氏羌文化有渊源关系，但与汉文化交往频繁，受汉文化影响较深。南诏完全通用汉文。作于阁逻凤后期的《南诏德化碑》共三千余言，全是流畅的汉文。作于南诏晚期的《南诏图传》，是一幅藏于宫室的国史画卷。画卷的款识、题记以及画卷后面的文字说明都是汉文。南诏统治

者主动引进汉文化，使汉文化影响深入到南诏各个领域。

天宝年间（742—756），阁逻凤攻陷唐嵩州，掳获唐西泸令郑回，“阁逻凤以回有儒学，更名蛮利，甚爱重之，命教凤伽异。及异牟寻立，又令教其子寻梦凑（寻阁劝）。回久为蛮师，凡授学，虽牟寻、梦凑，回得箠挞，故牟寻以下皆严惮之。”（《旧唐书·南诏蛮》）在郑回等人的影响和教授下，这几代南诏统治者都仰慕汉文化。阁罗凤“不读非圣之书”，“尝读儒书”。（《南诏德化碑》）异牟寻说他的“先祖有宠先帝，后嗣率蒙袭王，人知礼乐，本唐风化”。（《新唐书·南诏传》）异牟寻本人也“颇知书（通汉文），有才智”（《旧唐书·南诏蛮》）寻阁劝创作了以汉文为基础的“僂文”诗。这种风习延续到后世。贞元年间（785—805），韦皋为西川节度使，南诏还派遣大批青年到成都学习，“业就辄去，复以他继，如此垂五十年，不绝其来，则其为学于蜀者，不啻千百。”（《孙樵集》卷二《书田将军边事》）高骈、牛丛镇蜀时，都曾赠南诏不少书籍，“赐孔子之诗书，颂周公之礼乐”。（牛丛《报坦绰书》）因而，南诏王室和贵族子弟都精通汉文。加之汉族移民不断进入南诏，汉族文化得到广泛传播。在这样的背景下，产生了南诏诗人创作的以汉字为基础的“僂文”诗和汉文诗。

南诏时期，南诏文人利用汉字来记录民族语言一些词的音，或将汉字的笔画略作增减创造出一些文字用以与汉字一同使用，形成了一种特殊的“僂文”（白文）。《玉谿编事》载有用这种僂文写成的两首诗。一首是南诏王寻阁劝所作：

避风善阐台，极目见藤越。悲哉古与今，依然烟与月。  
自我居震旦，翊卫类夔契。伊昔今皇运，艰难仰忠烈。不觉  
岁云暮，感极星回节。元昶同一心，子孙堪贻厥。

在这首诗里，“震旦”意为“天子”，“元”意为“朕”，“昶”意为“臣”，“翊卫”意为“辅佐”。作者登台远望，感慨韶光易逝，烟月依然。所幸自己有贤臣辅佐，如此君臣一心，继承祖业，可保无虞。全诗语句简洁，音调和谐，颇有气势。

另一首为其臣赵叔达所和：

法驾避星回，波罗毗勇猜。河阔冰难合，地暖梅先开。  
下令俚柔洽，献琛弄栋来。愿将不才质，千载侍游台。

其中，“波罗”指虎，“毗勇”指野马，“猜”意为“射”，“俚柔”指百姓。这类僊文诗是一种独特的诗歌形式，它是汉文化与少数民族文化交流的产物。

南诏时期的汉文诗，比较有名的有杨奇鲲和段义宗的几首诗。

杨奇鲲是南诏王隆舜的清平官，善诗文。《全唐诗》收了他的《途中诗》七律一首：

（缺首二句）风里浪花吹又白，雨中岚色洗还清。江鸥聚处窗前见，林狖啼时枕上听。此际自然无限趣，王程不敢暂留停。

此诗是杨奇鲲于公元883年奉南诏王隆舜之命，赴成都迎娶唐朝公主时于途中所作。此诗意境高洁，语言洗练，对仗工稳，音律讲究，是标准的唐诗。

另据康熙《大理府志》载，杨奇鲲还有一首《岩嵌绿玉》七绝诗：

天孙昔谪天下绿，雾鬓风鬟依草木。一朝骑凤上丹霞，  
翠翘花钿留空谷。

这是一首用汉文七绝形式表现少数民族神话传说的诗，诗中叙述了关于大理石的故事：织女谪居大理苍山，后来骑凤飞升时，鸟形的翠玉嵌金的珠花遗留在山中，化为美丽的大理石。诗歌把织女、大理石融而为一，想象奇特，色彩瑰丽，使人对大理石的来历充满美好的遐想。这种浪漫风格颇具李贺、李商隐诗的韵味。

《全唐诗》还收入段义宗的一首《思乡》（此诗一说为董成所作）：

泸北行人绝，云南信未还。庭前花不扫，门外柳谁攀？  
坐久消银烛，愁多减玉颜。悬心秋夜月，万里照关山。

段义宗，大长和国郑仁旻的布燮（宰相），此诗是他于公元919年至924年间出使前蜀时所作。诗歌把他思乡之情表达得十分真切。同时代人何光远在《鉴诫录》中称此诗“如此制作，实为高手”。

南诏人以汉字创作的散文造诣也较高。《南诏德化碑》是散文中最著名的代表作，其文洋洋洒洒，寓骈于散，辞藻典雅，语言流畅，颇有唐代散文大家的文风。异牟寻《与韦皋书》表达自己因吐蕃“欺孤背约”而处于“四忍”和“四难忍”的矛盾之中，遣词质朴，行文婉约，颇为感人。大中初年南诏质问唐为何减少就学成都子弟人数的呈词中，有“一人有庆，方当万国而来朝；四海为家，岂计十人之有费”的佳句，唐朝接呈的官员开读后发出“开缄捧读，词藻斐然”的感叹，可见当时南诏散文达到的水平。

南方其他一些民族也出现了一些用汉文创作诗文的作者。例如，唐代岭南澄州（今广西上林一带）土官、壮族韦敬办创作了《六合坚固大宅颂》，其宗弟韦敬一创作了《智城碑》等，两诗赋均有摩崖石刻。《六合坚固大宅颂》包括三个部分：序文、颂、诗。其中“颂”仿效了《诗经》里的颂诗。全文对仗工稳，多用典故，显示出作者较深的汉文造诣，也显露出汉文化对壮族文化的影响；《智城碑》以长篇铺排的手法，描绘了智城山景的幽丽奇峭，显得华美浓艳，典雅清畅。文后有四言诗七首，其一曰：

天地寥廓，阴阳迥薄。五镇三山，千溪万壑。积涧幽阻，攒峰磊砢。神化攸归，灵祇是托。

两文中也有不少土字，或谓壮族方块字。

根据有关资料，两作者先祖韦厥为京兆（今陕西西安）人后裔，唐代初年在澄州做官时奉命招抚了各部落，因功被封为澄州刺史。其子孙相继，繁衍为粤西一些州县的首领，韦姓也就滋演为最早的壮族姓氏了。由此可见民族和民族文化交融的一些情况。

宋代，壮族出现诗人覃庆元、韦旻等。其时，岭南不少壮族地区已更多地融入大一统格局，作为壮族文人的覃庆元赴京任职官至监察御史。他留下一首《登立鱼峰》：

载酒听莺语，春风到处吹。鱼峰如有约，蜡履正相宜。

参见欧阳若修等《壮族文学史》第1册，第371页，广西人民出版社，1986年。

立鱼峰位于今广西柳州，这是诗人回到家乡时的即兴之作。诗歌表现了作者对家乡山水的热爱之情，透露出一种对朝政的厌倦之心，这也是一些在外地为官的少数民族文人共同的感受。

韦旻终生隐居大明山，他在《和陶弼思柳亭韵》中写道：

白云缓缓结婚缘，半夜镢铳舞醉仙，五百年来得书记，  
罗洪溪畔浴沂年。

作者借和陶弼思柳亭韵，抒发了自己超凡脱俗、与世无争的志趣。这也是当时一部分少数民族文人普遍的心理。

### 第三节 刘三姐与俚僚汉语歌

随着民族之间往来的日益频繁和民族文化交流的逐步深入，与少数民族文人用汉文写作同步，南方一些少数民族歌手也尝试用汉语创作、传唱民歌，唐代逐渐形成高潮。这在刘三姐的传说里得到了充分体现。

传说中的壮族歌仙刘三姐，是民族歌手群体的象征，也是民族文化交流使者的象征。她在用壮语唱壮族民歌的同时，也用汉语（广西桂柳话）唱七言四句的山歌，并且把这些汉语山歌传播到各地壮、侗、苗、瑶等民族的群众中去，使之逐渐成为这些民族歌手表情达意的重要形式。

各少数民族作者作诗编歌，历来主要用自己民族的语言进行，史籍所载汉语记音的《越人歌》、《白狼歌》等，即为用民族语

隋唐时期，南方壮族等少数民族先民称“俚人”或“僚人”，或并称“俚僚”。如《隋书·地理志》说：“俚僚贵铜鼓，岭南二十五郡，处处有之。”



言创作诗歌的例证。各民族都形成了自己民族一些传统的诗歌形式。根据近现代的调查，在南方各少数民族中，传统的壮歌有三大类，一是“壮欢”，包括五言欢、七言欢、五三言欢和七三言欢，每首歌的句数有四句、六句、八句、十二句和几十句不等，共同特点在于韵律上都是腰脚韵或头脚韵互押；二是“壮西”，主要形式是七言体，也有少数九言和十言的，每首多不定句，韵律上押脚韵；三是“壮因”，有一定的曲调，没有固定的句数、字数和韵律。传统瑶歌形式有香哩歌、呼咿歌、哪罗哩、信歌、七任曲等。传统苗歌种类有古歌、笛子歌、卡协歌、拉鼓歌、埋岩歌等。传统侗歌有琵琶歌、耶歌、笛子歌、牛腿琴歌、木叶歌、双歌、拦路歌、开路歌、口头歌、细声歌、花歌、赖油歌、走寨歌等。这些传统的诗歌形式，很多源远流长，具有悠久的历史，是历代民族歌手编歌的主要形式。随着民族的迁徙和文化的交流，这种状况起了变化。

岭南原是西瓯、骆越等族群居住之地，秦始皇统一岭南后，徙数十万中原军民到岭南，散居在东部地区。东汉末年，战乱不止，中原士族纷纷迁移到南方避乱，来广西定居的汉人陆续增加。唐代，封建王朝在岭南设岭南东道、岭南西道，派一些汉族官员到粤西任职，进行社会改革，促进了民族经济的发展和文化的交流。其中，一些汉族的民间文学样式，例如汉族的七言四句山歌等也流传到粤西来，这方面起了重要作用的是客家人。

客家是汉人的一支，西晋末永嘉年间，中原动乱，黄河流域一部分汉人因避战祸南逃大江南北，又陆续流移转徙至赣、闽、粤东、粤西等地。其中迁往粤西的，大部分是唐以来从粤东沿西江上溯而至的。他们被称为“客家”。他们的语言保留较多的古

参见覃桂清《刘三姐——民族民间文化交流的使者》，油印稿。

汉语音韵，称“客家话”；他们的山歌也保存和继承了较多的传统民歌特色，如赋、比、兴手法，七言四句格式和音韵方式等，形成了著名的“客家山歌”。

客家等汉人进入粤西以后，大部分与壮族等当地少数民族杂居在一起。唐代的粤西，经济生活已相当繁荣，民间歌唱活动也大为发展，歌风兴盛，歌手辈出。这些地方的壮族等群众在与汉人的长期交往中，学会了汉语，接受了汉文化的影响，一些歌手也学会了唱汉语山歌，从而把汉语山歌传播到少数民族地区。传说中的刘三姐就是这些歌手的代表。

刘三姐的传说，主要流传在唐代岭南交通大动脉西江沿岸的贵县、桂平、岑溪、容县、梧州、高要、阳春、肇庆以及上游各支流沿岸的扶绥、柳州、宜山、桂林等地。这些地方也是唐时客家等汉人迁往粤西经过或定居的主要地区。大部分资料都说刘三姐是唐时人。《浔州府志》载：“刘三妹生于唐中宗之神龙元年。”《宜山县志》载：“刘三姐，唐时下涧村壮女。”清屈大均《广东新语》卷八载：“新兴女子有刘三妹者，相传为始造歌之人，生于唐中宗年间。”清闵叙《粤述》载：“唐景隆中，贵县西山有刘三妹者。”也有《苍梧县志》等说她是明代人。根据唐代经济文化状况与民族文化交流情况，刘三姐这个传说中的人物形象产生于唐代的说法比较可信。

在传说中，刘三姐时代的粤西，“风俗淫佚，其地有民歌、瑶歌、俚歌、僮（壮）歌……”（清王士禛记《刘三妹传说》）其中，民歌即汉语歌谣，其他均为当地少数民族歌谣。刘三姐正是会说多种民族语言、会唱多种民族歌谣包括汉族山歌的少数民族歌手。她从各民族民歌包括汉族山歌中吸取养分，用各民族语言创作了许多民歌。她“会说各溪峒的方言”（清陆次云《峒溪纤志》），“所过之处，咸解其语言。遇某种人，即依某种声音作歌与之唱

和，……尝与白鹤乡一少年登山而歌，粤民及瑶僮（壮）诸种人围而观之，男女数十百层。”（屈大均《广东新语》）从“诸种人围而观之”的情况来看，她和白鹤少年对唱的当为汉语山歌。刘三姐从而也成为民族文化交流的使者，尤其是汉语山歌形式在少数民族中的传播者。

汉语七言四句山歌传入粤西以后，以刘三姐为首的壮族歌手吸收过来，再传播到各个少数民族当中去。对此一些汉文资料也有记载。陆次云《峒溪纤志》说，少数民族会唱山歌（应为汉语山歌），从她开始。屈大均《广东新语》卷八也说：

三妹今称歌仙，凡作歌者，毋论齐民与俚、瑶、壮人、山子等类，必先供一本。祝者藏之，求歌者就而录焉，不得携出，渐积至数筐。

这里说的是锦石岩刘三妹祀处的情况。各民族人民还以各种方式纪念刘三姐。苗族人民把她祀奉在溪峒里，壮族人民尊称她为歌师、歌仙，瑶族称她为歌王、刘王。她在各民族中都享有崇高的威望。

汉语山歌传入民族地区以后，涌现出一批既能唱本民族民歌又能唱汉语山歌的新型歌手，出现既唱本民族民歌又唱汉语山歌的新型歌圩、歌会。汉语山歌传入壮族等少数民族地区以后，出现三种情况：

一是照原歌搬唱。如在壮族等少数民族地区广泛流传的情歌：“入山忽见藤缠树，出山又见树缠藤，树死藤生缠到死，树生藤死死也缠。”据研究原为客家山歌，因为二、四句的尾字“藤”和

“缠”在客家话中才押韵。它流传到少数民族地区少数民族歌手又照原样传唱开来。

二是运用汉语山歌形式改编或创作新歌，如传说中刘三姐所创作的歌。

三是演变为新的民歌形式，如把汉语山歌吸收过来并赋予民族特点而创造的壮族的“壮加”（“加”为汉语借用词，在汉语方言百色蔗园话中意为“歌”），它的基本形式是七言四句，头一句常是三言或四言，唱完第一句后以“姣媚”或“姣炼”定韵。如：

口讲分分心不分——姣媚，  
口讲离离心不离，  
不信你看庙堂鬼，  
同坐千年不分离。

这样，汉语山歌在少数民族地区获得了新的生命。

此外，民间还流传着许多据说是刘三姐创作的民歌。如《苍梧县志》载：“三娘神……出入必歌，使纺绩而故棼其缘，随歌随理，即有绪；使治田，歌如故，须臾终亩。”下面传说是刘三姐插秧时边插边唱的几首歌：

夜中田里水一片，  
太阳出山秧满田，  
微风吹来禾点点，  
禾苗同妹一线牵。

蚕吃桑叶角对角，  
妹插秧田边对边，  
田插完来秧已尽，  
独有山歌唱不完。

山边三妹砍竹棵，  
砍竹织帽又织箩，  
织帽遮日又遮雨，  
织箩装谷又装歌。

## 第二章 笔记小说与南方民族故事

唐代，与唐诗、唐古文鼎足而三的，是唐小说。宋洪迈说：“唐人小说，不可不熟。小小情事，凄惋欲绝，洵有神遇而不自知者，与诗律可称一代之奇。”他把唐人小说同唐诗相提并论，给予很高的评价。其中，有一部分是采录于南方少数民族地区的传说故事，这些传说故事为唐代小说增添了异彩。

### 第一节 《叶限》与灰姑娘型

段成式（803—863）所撰的笔记小说集《酉阳杂俎》续集第一卷“支诺皋部”中，记录了一个《叶限》的故事：

南人相传，秦汉前有洞主吴氏，土人呼为吴洞。娶两妻，一妻卒。有女名叶限，少惠，善陶金，父爱之。未岁，父卒。为后母所苦，常令樵险汲深。时尝得一鳞二寸余，赤鳍金目，遂潜养于水。日日长，易数器。大不能受，乃投于后池中。女所得余食，辄沉以食之。女至，池鱼必露首枕岸。他人至，不复出。其母知之，每伺之，鱼未尝见也。因诈女曰，尔无劳乎，吾为尔新其襦。乃易其敝衣，后令汲于他泉，计里数百也。母徐衣其女衣，袖利刃，行向池呼鱼，鱼即出首，因斫杀之。鱼已长丈余；膳其肉，味倍常鱼；藏其骨于郁栖之下。逾日，女至向池，不复见鱼矣，乃哭于野。忽有人

披发粗衣，自天而降，慰女曰：尔无哭，尔母杀尔鱼，骨在粪下。尔归，可取鱼骨藏于室。所须，第祈之，当随尔也。女用其言，金玃衣食，随欲而具。及洞节，母往，令女守庭果。女伺母行远，亦往，衣翠纺上衣，蹑金履。母所生女认之，谓母曰：此甚似姊也。母亦疑之。女觉，遽反，遂遗一只履，为洞人所得。母归，但见女抱庭树眠，亦不之虑。其洞邻海岛，岛中有国名陀汗，兵强，王数十岛，水界数千里，洞人遂货其履于陀汗国。国王得之，命其左右履之，足小者履减一寸，乃令一国妇人履之，竟无一称者。其轻如毛，履石无声。陀汗王意其洞人以非道得之，遂禁锢而拷掠之，竟不知其所以从来。乃以是履弃于道旁，即遍历人家捕之，若有女履者，捕之以告。陀汗王怪之，乃搜其室，得叶限，令履之而信。叶限因衣翠纺衣，蹑履而进，色若天人也。始具事于王，载鱼骨与叶限俱还国。其母其女即为飞石击死。洞人哀之，埋于石坑，命曰懊女冢。洞人以为谋祀，求女必应。陀汗王至国，以叶限为上妇。一年，王贪求，祈于鱼骨宝玉无限。逾年不复应，王乃葬鱼骨于海岸，用珠百斛藏之，以金为际。至征卒叛时，将发以瞻军。一夕，为海潮所沦。成式旧家人李士元所说。士元本邕州洞中人，多记得南中怪事。

此故事包含了后母虐待、神奇力量的帮助、聚会遗鞋、特殊方式的身份验证、与王主结婚等母题，可以说形成了中国的灰姑娘型的故事。此类故事在国外据说最早出现于十七世纪法国人拜诺尔（Perrault）的《故事集》，十九世纪中叶，德国格林童话《灰姑娘》写定，这类故事被称为灰姑娘型故事。《叶限》记录于公元九世纪，比上述故事都早了很多年。

《酉阳杂俎》作者段成式，山东人，唐末在岭南做过官。说这

个故事的“旧家人李士元”“本邕州洞中人”，“多记得南中怪事”，南中为古时对西南一带的泛称，以此推论，则该故事为在邕州一带流行的“南中怪事”。“洞”或写成“峒”，唐朝时邕州羁縻州行政基层组织的一种。宋范成大《桂海虞衡志》说：“自唐以来内附，分析其种落，大者为州，小者为县，又小者为洞。”故事发生地吴洞，即酋长姓吴的“洞”。“秦汉前”“吴洞”已不可考，但依据酋长世袭的传统，唐时酋长姓吴的洞也可能与秦汉前吴洞有联系。《唐书·西原蛮传》里提到一位叫吴功曹的“西原蛮”酋长，其洞当为“吴洞”。据宣统元年本《南宁府志》载，西原州在新宁州城西南，新宁州就是现广西扶绥县，这一带一直是壮族聚居区，此“南中怪事”当为壮族先民的民间故事。

《叶限》故事情节也富于壮族等南方少数民族的特色。

首先，在故事里，神奇的助手是鱼（同一类型的其他故事有亲生母亲的灵魂化身、牛等），与壮族等百越各族文化有联系。

《史记·货殖列传·正义》曰：“楚越水乡，足螺鱼鳖，民多采捕积聚，煮而食之。”鱼类动物在百越民族的生产和生活中具有重要的作用，由此而形成对鱼神的信仰和崇拜。《叶限》中所描写的鱼“赤鳍金目”，“日日长，易数器，大不能受”，“女至池鱼必露首枕岸，他人至，不复出”，鱼骨可以幻化出服饰与金鞋等，富于传奇色彩，正是这种信仰和崇拜的体现。在各民族流传的活形态灰姑娘型故事中，壮族《达架和达仑》、傣族《金鲤鱼》、《檀香树》等还保留这类情节。

其次，典型的灰姑娘型故事都有女主人公参加盛大的社交集会活动的情节。叶限参加的社交集会活动是“洞节”，很可能

参见蓝鸿恩《广西民间文学散论》，第163—164页，广西人民出版社，1981年11月。



是一种在南方少数民族中常见的节日择配民俗活动，是族外群婚制的遗存形态。这一类民俗活动，有壮族的“三月三”、苗族的跳月、布依族的跳花会、彝族的插花节、仫佬族的走坡会、瑶族的耍歌堂等。女主人公命运的转折契机安排在这样一个具有强烈的男女择配性质的节日，在人们的心目中具有神圣的性质，也体现了南方少数民族独特的风俗和心理。

还有，以鞋验婚也具有文化含义。南方少数民族流行“同鞋”的婚姻习俗，以鞋定情，以鞋验婚。广西罗城仫佬族有“同年鞋”、“鸳鸯鞋”的习俗，瑶、京、侗等民族的订亲仪式也有这类习俗。

《叶限》等灰姑娘型的故事，通过对后娘虐待前母女儿等丑恶行为的叙述，反映了私有制度下现实的残酷性，表现了古代壮族人民的伦理观念。它还反映了在男权社会中女性要改变自己的地位而不得不依赖男权的状况。故事满足了人们对女性尤其是社会底层女性命运同情的心理需要，故很容易广为流传。

《叶限》是南方民族灰姑娘型故事较早时期的流传形态，除了《叶限》以外，在南方各民族中还流传着许多活形态的这一类故事，它们是《叶限》故事的延续和发展，增加了不少新的内容。

例如，壮族的《达架和达仑》叙述，从前有个姑娘叫达架，母亲被巫婆念咒变成一头牛，父亲便娶巫婆做妻子，巫婆带来了麻脸女达仑。巫婆后娘对达架十分狠毒，百般虐待。不久父亲又死了，达架的日子更难过。她每天去放牛，还要绩一团乱麻，绩不了不给饭吃。后来母牛叫达架把麻喂给它吃，傍晚屙出一堆又白又细的麻纱。后娘知道了，自己用衣襟去接，却接了一堆烂屎。后娘气极败坏，把母牛杀了。达架听从乌鸦的指点，把牛骨埋在芭蕉根下。歌节到了，达仑打扮得漂漂亮亮地去了，达架却没有新衣裳。她又听了乌鸦的话，到芭蕉根下去找，果然得到一

身新衣裳和一双金子箍的鞋。她就穿上这身衣服和鞋子去了。走到桥上，正好垌主的少爷过来，达架在慌忙当中把一只金鞋掉到河里。少爷的马到桥上怎么也不走，随即便从河里捞出一只金鞋来。少爷叫人来认领，许多姑娘来试，没有一个合脚的。后来达架出来认领，一穿就合，少爷便娶她为妻。婚后一年，他们有了一个孩子。谁知达架回娘家探亲，竟被达仑推下深潭淹死了。达仑装扮成达架到少爷身边，乌鸦又来揭老底。达仑把它打死，煮烂后从窗口泼出，泼汤的地方又长出一丛竹。邻居的老太婆砍了个竹筒回家，达架从竹筒里钻了出来，终于在过节时与丈夫团聚。达仑见达架活了，还不甘心。她见达架长得更白了，也想自己更白一些，以便以后再与达架争夺少爷。她躺在碓子下，让她妈舂自己脸上的麻子，谁知一舂就被舂死了。后娘也气绝身亡，达架和少爷过着幸福的生活。

类似的故事还有彝族的《阿茨姑娘》，苗族的《欧乐与召纳》、《谷玻与谷婷》，侏族的《两姐妹》，普米族的《黑母牛》等。这些故事有着更鲜明的伦理观念，严厉地谴责了那种害人的行为，歌颂了诚实、勤劳和忠贞的爱情。它们与《叶限》在母题上大体一致，但不少故事都跟《达架和达仑》一样，不止于拾鞋（或拾镯子）、访婚、结婚，却在美满的姻缘外又横生枝节，多出后来异母姊妹间的“婚变”和“再生”等情节：即前母女儿回家省亲，后母女儿乘机害死她，冒充她到夫家。前母女儿经过种种磨难死而复活，与丈夫团聚，后母女儿受到惩罚。这一类情节尤其是死而复生等，凝聚着人们美好的理想和愿望，具有东方民族审美心理的特点。在“蛇郎型”故事里有相似的情节，著名传奇《牡丹亭》中的杜丽娘、《红梅阁》中的李慧娘等形象也都是超越死亡的艺术典型。具有这些情节，也是南方各民族活形态灰姑娘型故事区别于欧洲同类故事的地方。

## 第二节 《吴堪》、百鸟毛裙与百鸟衣型

皇甫氏所撰的《原化记》里，记录了一个《吴堪》的故事：

常州义兴县，有鳏夫吴堪，少孤，无兄弟。为县吏，性恭顺。其家临荆溪，常于门前，以物遮护溪水，不曾秽污。每县归，则临水看玩，敬而爱之。积数年，忽于水滨中得一白螺，遂拾归，以水养。自县归，见家中炊食已备，乃食之。如是十余日。然堪为邻母怜其寡独，故为之执爨，乃卑谢邻母。母曰：何必辞，君近得佳丽修事，何谢老身？堪曰：无。因问其母。母曰：子每入县后，便见一女子，可十七八，容颜端丽，衣服轻艳；具饌讫，即却入房。堪意疑白螺所为，乃密言于母曰：堪明日当称入县，请于母家自隙窥之，可乎？母曰：可。明日诈出，乃见女自堪房出，入厨理爨。堪自门而入，其女遂归房不得。堪拜之。女曰：天知君敬护泉源，力勤小职，哀君鳏独，敕余以奉媿。幸君重悉，无致疑阻。堪敬而谢之。自此弥将敬洽。闾里传之，颇增骇异。时县宰豪士，闻堪美妻，因欲图之。堪为吏恭谨，不犯笞责。宰为堪曰：君熟于吏能久矣。今要虾蟆毛及鬼臂二物，晚衙需纳；不应此物，罪责非轻。堪唯而走出，度人间无此物，求不可得，颜色惨沮，归述于妻，乃曰：吾今夕殒矣！妻笑曰：君忧余物，不敢闻命；二物之求，妾能致矣。堪闻言，忧色稍懈。妻曰：辞出取之。少顷而到。堪得以纳令。令视二物，微笑曰：且出。然终欲害之。后一日，又召堪曰：我要祸斗一枚，君宜速觅此；若不至，祸在君矣！堪承命奔归，又以告妻。妻曰：吾家有之，取不难也。乃为取之。良久，牵一兽

至，大如犬，状亦类之。曰：此祸斗也。堪曰：何能？妻曰：能食火，奇兽也，君速送。堪将此兽上宰。宰见之，怒曰：吾索祸斗，此乃犬也。又曰：必何所能？曰：食火，其粪火。宰遂索炭烧之，遣食；食讫，粪之于地，皆火也。宰怒曰：用此物奚为？为除火扫粪。方欲害堪，吏以物及粪，应手洞然，火飙暴起，焚蕪墙宇，烟焰四合，弥亘城门，宰身及一家，皆为煨烬。乃失吴堪及妻。其县遂迁于西数步，今之城是也。

这个故事的前半部分属于螺女型，这一类型最早见于汉文典籍的故事，是署名晋陶潜撰《搜神后记》里的《白水素女》。其故事梗概是：谢端，晋安侯官人。少丧父母，夜卧早起，躬耕力作。后于邑下得大螺，取以归，贮瓮中畜之。每早至野，还，见其户中有饭饮汤火。端心疑，潜归于篱外窃窥其家，见一少女从瓮中出，至灶下燃火。端便入门，至瓮所视螺，但见其壳。乃到灶下问之曰：“新妇从何所来？”女大惶惑，欲还瓮中，不能得。答曰：“我天汉中白水素女也。天帝哀卿少孤，恭慎自守，故使我权相为守舍炊烹。……卿无故窃相窥掩，吾形已见，不宜复留，当相委去。”端请留，终不肯。时天忽风雨，翕然而去。

义兴在古百越之地“句吴”境，侯官在古百越之地“闽越”境，由此看来，两故事均源于南方水田农耕文化。这种南方水田农耕文化的创造者，有百越族群与汉族先民。另外，《吴堪》中提到的“祸斗”，似乎也曾在南方少数民族中流传。《山海经·海外南经》载：“厌火国在其南，其为人兽身，黑色，火出其口中。”清吴任臣《山海经广注》说：“《本草集解》曰：‘南方有厌火之民，食火之兽。’注云：食火兽名祸斗也。”曾在广西壮族地区居住很长时间的明代邝露在其杂记《赤雅》中也说：“祸斗……喷火作殃，不祥甚矣。”如此看来，祸斗的传说当出自南方少数民族中，而涉及

祸斗的“吴堪”或类似的故事，也当在岭南少数民族中流传过。

《白水素女》发展到《吴堪》，最大的变化就是后者后半部分与当时的社会斗争穿插在一起，这反映了文学作品随社会的发展而融入更多的社会内容的规律。而其与“百衣毛裙”等社会传说结合起来，则形成了南方少数民族中一个很有特色的故事类型：百鸟衣型。

唐张鷟《朝野僉载》记载了一则关于“百鸟毛裙”的传闻：

安乐公主造百鸟毛裙，以后百官、百姓家效之。山林奇禽异兽，搜山荡谷，扫地无遗，至于网罗杀获无数……

这是一则反映封建统治者奢侈生活的记载。安乐公主为了满足自己的享乐欲望，别出心裁地要造百鸟毛裙。开了这个头以后，百鸟遭殃，百姓也受累，造成了严重后果。百鸟毛裙是这则传闻的中心道具，可以说它凝聚了社会的各种关系。南方一些民族的螺女型故事与这类社会现象结合起来，形成了百鸟衣型的故事。其大致情节是：青年男子勤劳善良，获得螺女（或龙女、鱼姑娘、其他动物形女子）的真诚爱情，两人结为夫妻。国王（或土司、恶霸）艳其美，把她抢去。男主人公为了救自己的妻子，按照其吩咐打了一百只鸟，以其羽毛做了件怪异的衣服，到皇宫里去。国王与男主人公交换了衣服，女主人公命令士兵将穿百鸟衣的国王当作一个妖怪打死，夫妻俩重过幸福生活。

南方民族的这一类故事，有壮族的《百鸟衣》、布依族的《九羽衣》、水族的《蒙虽与龙女》、苗族的《百鸟羽龙袍》、瑶族的《龙

参见蓝鸿恩《广西民间文学散论》，第181页，广西人民出版社，1981年11月。

师与三女》、白族的《百羽衣》等。一般分为两部分，前一部分带原始信仰的遗传因子。故事女主人公大多是螺、鱼、龙等水族的女性，这在原属百越族群的民族中表现得尤为突出。古代百越族群等因居住在水滨，对水族有亲切的感情，并有以某种水族为崇拜对象以至图腾的原始信仰。故事里青年男子获得螺女或龙女、鱼女的爱情并与之结婚，当包含明显的原始信仰的遗传形态。后一部分溶入社会生活的内容。唐宋以来，南方民族大部分逐渐进入阶级社会，已经产生了压迫和剥削，民间文学的题材和内容已经从表现人与自然的关系，扩大为更多地表现人与人之间的关系。国王或土司、恶霸的抢婚体现了统治者对平民百姓的凌辱，青年夫妻的反抗体现了弱者的奋起。百鸟衣在这里虽然也还有满足统治者欲望的成分，但更多地被赋予社会斗争的功能，成为平民百姓机智勇敢地战胜统治者的工具。古老的故事类型也嫁接上了新芽，发展成为包含更深刻的社会意义的作品。

### 第三节 驱石鞭、驱山铎与赶山鞭型

《太平御览》卷七三里，引用了一段《齐地记》所载的传说：

旧说始皇以术召石，石自行，至今皆东首，隐轸似鞭挞痕。

此为一则已隐约地提到秦始皇驱石鞭的传说。但与秦始皇及驱石鞭有关的传说不从此始，六朝梁殷芸《小说》所引《三齐要略》一段话已谈到神人鞭石为始皇作石桥的传说：

始皇作石桥，欲过海观日出处。时有神人，能驱石下海，石去不速，神人辄鞭之，至今悉赤。阳城山上石，皆起立东倾，如相随状，至今犹尔。

此当为秦始皇驱石鞭之肇始。明陈耀文《天中记》卷七引五代王仁裕《玉堂闲话》又叙述了一个关于秦始皇驱山铎的传说：

宜春界钟山，有峡数十里，其水即宜春江也。回环澄澈，深不可测。曾有渔人垂钓，得一金锁，引之数百尺，而获一钟，又如铎形。渔人举之，有声如霹雳，天昼晦，山川震动，钟山一面崩摧五百余丈，渔人皆沈舟落水。其山摧处如削，至今存焉。或有识者云，此即秦始皇驱山之铎也。

这是秦始皇驱石鞭的进一步发展。

以上是汉文典籍中关于秦始皇驱石鞭、驱山铎神话传说的记载，其发展脉络，大约是最早有神人挥鞭驱石助秦始皇的神话，后将此鞭归于秦始皇，并把他神化，创造秦始皇挥鞭驱石的传说，进而扩展成秦始皇驱山铎之类。这传说体现了中国这位“始皇帝”在人们心目中的地位，也体现了人们企求征服自然、驾驭自然的理想和愿望。

秦始皇是中原王朝最早派兵下岭南的帝王，在南方各民族中有较大的影响。驱石鞭又凝聚着人们的美好愿望，故秦始皇驱石鞭的传说也流传到南方少数民族地区，并和当地文化融会在一起，逐渐形成了赶山鞭型故事。这类故事有两种，一种赶山鞭的操纵者仍是秦始皇，但已带更多的社会批判性质；另一种赶山鞭的操纵者已经换成少数民族的天神或英雄，表现了各民族群众在改换天地或反抗暴政等斗争中的豪情壮志。

很明显，头一种故事是从汉族中流传过来的，多为山水传说。这一类传说在汉族还流传不少，如桂林山水的传说等；南方少数民族的有壮族龙州金龙峒的传说，土家族张家界金鞭岩的传说等。这一类传说往往大同小异，一般情节是：秦始皇修万里长城，把天下劳力一概聚集起来上山抬石头，观音娘娘（或别的神）可怜百姓，便送给每个民工一人一根头发（或一根神针）拉石头（或藏于扁担挑石头），使他们运石如飞。秦始皇知道后，把所有的头发（或神针）收集起来编成（或打成）一根鞭子，取名赶山鞭，用它赶山往南方填海。当他赶山赶到某地时，龙王三公主担心秦始皇填海搅得龙宫不得安宁，就化成美女施计骗走赶山鞭，山就留在某地了。现在某地的山就是当年秦始皇用赶山鞭赶来的。

第二种故事有的表现人们改造自然的美好理想，其主人公大多是天神或巨人，最出名的是彝族石林的传说。云南路南石林，石峰攒聚，石笋丛集，如剑戟插空，莽莽苍苍。当地彝族群众传说，石林是哥自（格兹）天神用赶山鞭赶来的。很早以前，哥自天神来到路南，看见彝族撒尼人吃的是包谷粒、老苦荞，穿的是羊皮褂，就想把南盘江的水堵起来，在路南开出良田种稻，让撒尼人吃上大米。他连夜挑上一担土，拿着赶山鞭赶来一群石头，要在鸡叫天亮前赶到南盘江。这天夜里，一位撒尼老阿妈半夜起来磨豆腐，忽听外面有轰隆轰隆的声音。她从门缝向外一看，只见满山遍野的大石头滚滚而来。她吓坏了，想把在“公房”（撒尼青年男女聚会的场所）里唱调子的女儿叫来陪伴。她记起女儿说过公鸡扇翅膀时就回来，急中生智，拿起簸箕使劲地拍打起来。附近的大公鸡以为是别的公鸡扇翅膀了，一个个不甘落后，扇起翅膀，发出“喔喔”的啼声。正在滚动的石头忽然听见公鸡扇翅膀啼叫的声音，都停下来侧耳细听。它们以为公鸡在咒骂



自己，都不敢动了。哥白天神火冒三丈，扬起赶山鞭朝着石头猛抽过去。石头索性赖在地上不走了。哥白天神气得猛跨一步，肩上的扁担“啪”地一下断了，土也倒了。哥白天神长叹一声，走了。那些石头遂变成了石林。它们身上拦腰分成的两截，就是哥白天神抽的。在这里，秦始皇的驱石鞭转化为哥白天神的赶山鞭，秦始皇架桥观日的愿望转化为彝族人民堵江造田的理想。

有的故事里赶山鞭用于人们的社会斗争，主人公大多是起义英雄。如侗族《吴勉》的传说。故事说，吴勉有一条神鞭，可以驱赶石头。他十八岁那一年，黎平大旱，官府逼租，他就带领人民揭竿而起，皇帝派十万大军来征讨，吴勉便打算用神鞭驱石在八洛河上游筑一道拦河大坝蓄水，然后在皇帝军队到来之时放水淹他们。谁知吴勉挥鞭驱石刚到信洞，一个无知的少女随口说穿这些全是石头，所有的石头一下子都不能动弹，在那里化作石山。这些传说，运用“赶山鞭”的类型来表现少数民族的生活和愿望，取得了较好的效果。

## 第三章 南方民族审美意识的嬗变

南诏各民族及南方其他少数民族与唐及其他民族经济文化的交往，不仅给诗歌创作带来影响，也给其他文学体裁的创作带来影响。同时，唐宋时期，与经济文化交流有着紧密联系的南方各民族生产力水平的提高、社会生活的发展，也推动着他们审美意识和文学观念的发展，推动着他们各种文学在题材、内容、形象、形式等各方面的变化，即从更多地表现人与自然的关系转向更多地表现社会生活的领域。这在上一章所涉及的一些内容里已经显示出来，在其他一些作品里也同样得到了体现。

从远古时期到上古时期，南方少数民族文学经历过一系列的发展变化。例如，神话经历了灵性神话——神性神话——人性神话（祖先神话）——英雄神话的发展过程，神话人物由神性逐渐向人性转移。歌谣由敬神祈神，到赞颂英明王侯和民族间的亲密交往，出现了《越人歌》、《白狼歌》等篇章……唐宋以来，在社会发展及民族交往诸因素的综合作用下，南方各民族文学在继承对自然和神灵的崇拜的同时，题材、内容、风格等发生了更大的变化，神秘色彩进一步消退，世俗色彩进一步加强，从而进入了一个新的发展阶段。

### 第一节 审美中心由神坛向人间的转移

早期的南诏，曾经经历过一场造神运动。

南诏借助军事力量在短期内征服了其他部落，开始了对他们的政治统治以后，便要在精神上树立统治地位，在心理上取得其他部落的认同。南诏统一以前，各部落实行以“鬼主”为政治首领和精神领袖、以血缘关系为纽带的家族文化体系，宗教信仰的内聚力量尤其明显。南诏统治者便想到创立统一的神系，来取代各部落原有的祖灵崇拜。

他们首先模仿中央王朝，按照地理方位创造了一批神祇。《蛮书》卷十等载，唐德宗贞元十年（794），西川节度使韦皋派使者崔佐时与南诏王异牟寻会盟洱海点苍山，异牟寻“上请天、地、水三官，五岳四渎及管川谷诸神灵同请降临，永为证据。”盟誓毕，誓文由唐使带回一本，又分写三本，一本藏于代表天的神室，一本置于代表地的府库，一本投入洱海。这里的天、地、水三官神祇，来自早期道教的一派五斗米道；五岳四渎神灵，就是异牟寻仿中央王朝而封的。据胡蔚《南诏野史》记载：“封岳渎，以叶榆点苍山为中岳，乌蛮乌龙山为东岳，银生府蒙乐山为南岳，又封南安州神石亦为南岳，越爇高黎共山为西岳，嵩州雪山为北岳。封金沙江祀在武定州，澜沧江祀在丽江府，黑惠江祀在顺宁府，怒江祀在永昌府，为四渎，各建神祠。”

在这里，异牟寻创造了一个神系，但这个神系还没有脱离自然神祇的框框，而且不成什么格局，很难达到南诏王室借以树立精神权威的目的。于是，他们的目光转向适时传入的佛教。

南诏兴起时，周围的骠国（古代缅甸骠人所建立的国家）、唐、吐蕃都已是佛教极盛之地，佛教在不同的时期从这三处传入。最早当为骠国，《唐会要》卷三三载，唐德宗贞元十八年（802），骠国遣使随南诏入朝献乐，“凡有十二曲，乐曲皆演释氏经论之词。”并说：“敕使袁滋、郗士美至南诏，并皆见此乐。”袁滋到南诏是在贞元十年（794），就是说此时（异牟寻时）南诏已从缅

甸传入佛教。不过骠国佛教属于小乘佛教，与后来南诏盛行的密宗分属不同的派系，在南诏社会生活中可能没产生大的影响。

南诏佛教另一重要来源为中原地区，南诏地区地方志记载了很多关于从中原地区传入佛教的传说。如南诏王遣使张建成入唐求佛法、唐遣工匠建崇圣寺塔等。《记古滇说》载：“王（盛罗皮）遣张建成朝唐。建成乃喜洲人也。覲过成都，大慈寺初铸神钟以成，寺僧戒曰：‘击钟一声施金一两。’时建成连扣八十声。……僧乃易其名曰化成。成曰：‘佛法南矣。’遂学佛书，归授滇人。成至京朝唐，时玄宗在位，厚礼待之，赐以浮屠像而归。王崇事佛教自兹而启。”但唐兴禅宗，南诏所崇“皆西域密教”，故一般认为，对南诏佛教影响最大的是来自吐蕃的密宗，其兴于劝丰佑，盛于世隆时。

佛教在南诏建立稳固的地位以后，南诏王室便开始与佛统攀亲了。其攀附对象为被尊为“护法名士”的印度孔雀王朝第三代国王阿育王。原先，南诏王“自言本永昌沙壹之源”（《蛮书》卷三）。佛教传入以后，南诏王室宣传阿育王“封长季二子于金马碧鸡，使各王其地，次子封于苍洱之间”；进而，把阿育王子嗣与九隆神话联上姻。据明万历《云南通志》卷一七载：

天竺阿育王第三子骠苴低，子低牟苴一作蒙迦独，分土于永昌之墟。其妻梨，羌名沙壹，世居哀牢山下。蒙迦独尝为渔，死池水中，不获其尸。沙壹往哭之，见一木浮触而来，妇坐其上，觉安。明日视之，触身如故。遂时浣絮其上，感而孕，产十子。他日浣池边，见浮木化为龙，人语曰：“为我生子安在？”众子惊走，最小者不能走，陪龙坐，龙因舐其背

而沉焉。沙壹谓背为九，谓坐为隆，名曰九隆。……九隆长而黠智，尝有天乐随之，有凤凰来仪，五色花开之祥，众遂推为酋长。厥后种类蔓延，分据谿谷，是为六诏之始。

于是，南诏王室便成为阿育王的后裔了。

与此同时，反映佛教传入并取代原始宗教的神话传说也广泛流传。其中最著名的是密宗的罗刹神话。云南许多地方都有记载，大意是：唐贞观三年，观音大士从西天来到大理，化成一梵僧通过张敬求见罗刹。罗刹对梵僧十分敬爱，日久愈见亲密。罗刹用人眼人肉款待梵僧，梵僧谢绝，罗刹过意不去，便请梵僧提出要求。梵僧说只要袈裟一展、犬四跳之地，并要罗刹立契约，发盟誓。罗刹不放在心里，一一照办。于是梵僧将袈裟一展，又让犬跳了四下，竟将罗刹所有地盘全都兜了进去。罗刹这才大惊失色，悔恨不已，就向梵僧乞居止之地。梵僧遂将上阳溪瓮摩山洞化为白玉阶琉璃地的金楼宝殿，又将洱海螺蛸化为人眼，将水化为酒，将沙化为美食，把罗刹父子引入洞内，用大石封住洞口，并造一塔镇之。

由于南诏扶持宗教，搬神弄鬼，以加强王室的权威，以各种神灵为主角的神殿文学曾经盛极一时。一直到大理国后期王室权威逐渐失落以后，神殿文学才逐渐衰落下来。

伴随着王室权威的失落，文化文学领域鬼神灵光逐渐暗淡，鬼神观念逐渐消退，代之而起的是英雄观念。到了大理国后期，平民成为社会的主要阶层，英雄观念逐渐向平民阶层靠拢。同时，南诏与唐皇朝多次开战，大批汉人被南诏俘为奴隶，他们与“乌蛮”、“白蛮”（劳动人民）处于同一阶层，把许多具有民主性的民间文学例如《孟姜女》、《梁山伯与祝英台》等带了进来。于是，文学氛围、文化精神由宗教逐渐转向了世俗，由神界逐渐转向了

人间。

这后一阶段产生的文学作品（主要是民间口头流传的传说故事），在稍后时期的汉文典籍中多有记载。宋元之际，滇人张道宗《记古滇说》记载了“邓贇诏之妻火烧松明楼”的传说，以南诏王皮逻阁统一五诏的历史为背景，塑造了一个妇女英雄的形象。各种《南诏野史》和地方志收录了“轱角庄”、“望夫云”等传说，都是国王女儿和平民男子恋爱的故事。《南诏野史》、明万历年间《云南通志》和其他一些资料还收录了“段赤诚”、“杜朝选”等传说，其主人公都是出身低贱的平民英雄。

最能表现大理后期文学世俗化和平民化倾向的，莫过于反映“本主崇拜”的作品。这些作品里的本主形象，除了大石、大树疙瘩、雨水等，绝大多数还是人物。有历史人物郑回、李宓、段崇榜、赵善政、杨干贞等，有传说中的英雄段赤诚、杜朝选、大黑天神等，有传说中的节妇孝子慈善夫人、南门本主等。所有本主没有主次高下之分，体现了世俗化平民化的时代精神。这些本主传说也就成为这一时期民间文学审美意识嬗变的记录。

## 第二节 具有平民意识的传说故事

伴随着大理国王室的衰落、鬼神观念的消退和民族文化的交流而来的具平民化倾向的作品，首先是民间的传说。

宋元之际，滇人张道宗所著的《记古滇说》里，记有这样一个故事：

邓川东十里，邓贇诏之妻名慈善者，因诏夫被杀，慈善筑城负固之。神武王（南诏王皮逻阁）亲率兵欲妻之。慈善

坚执不从，誓曰：“一女不更二夫。”乃据城以自守。王领兵攻之不克。慈善卒，王嘉其节，赐号德源城。

这是一个以皮逻阁统一六诏为背景、以女性英雄为主角的故事。其中，“一女不更二夫”之类的话可能是后加的。根据《蛮书》卷八记载，南诏时期“俗法，处子与霜妇不禁”，可见当时贞洁观念还是比较淡薄的。宋代理学兴起以后，“一女不更二夫”之类的贞洁观念才出现并传入进来。故事情节也不一定是史实。从传说的内容和倾向来看，它当萌发于南诏时期，形成于大理国后期。明代，《南诏野史》记录了完整的故事：

逻阁乃豫建松明大楼祀祖于上，使人谕五诏曰：“六月二十四日乃星回节，当祭祖，不赴者罪。四诏听命，惟越析诏波冲之兄子于赠，远不赴会。而遣燧诏丰孙皮逻遣之妻慈善者，止逻遣勿赴。遣不听，慈善不得已以铁钏穿于遣臂而行……逻阁偕登楼祭祖，祭后高胙食生饮酒，迨晚，四诏尽醉，逻阁独下楼，焚钱遽纵火，火发兵围之，四诏皆焚死。逻阁遣使至四诏所，报焚钱失火、四诏被焚状，令各诏收骨。四诏妻至，莫辨其骨，独慈善因铁钏得焉，携归葬之。逻阁既灭四诏，取各诏宫人，念慈善慧而甚美，遣兵围其城，迫取之。慈善曰：“吾岂忘夫事仇者！”闭城坚守半月，城中食尽，慈善度不能支，即自杀，时七月二十三日也。逻阁嘉其节，乃封赠为宁北妃，并旌其城曰德源城。

传说塑造了慈善夫人这个可敬可爱的妇女形象，表现了她的反

抗精神和对爱情的忠贞，这无疑是一曲不同凡响的妇女的赞歌。

这一时期表现平民意识的作品，还有关于公主与平民男子爱情的传说。与中央王朝比较起来，南诏等小王国的等级制度似乎远没有那么森严，等级观念也淡薄得多，因而广泛流传着这一类独具特色的传说。《南诏野史》记载了一个“轱角庄”的故事：

南诏蒙阁逻凤有女，欲为择配，女曰：“择配非天配也，我欲倒坐牛背，任牛所之，不问贫富贵贱，牛入之家则嫁之。”凤勉从其情。至一委巷，牛侧其角而入，见一老媪。问媪有子否，曰：“有一子往樵矣。”女即拜媪为姑，嫁其子，令报凤。凤大怒，绝女。

后来，公主和樵夫用金银铺了一条通往王宫的大道，父女俩才重归于好，“遂名其地曰轱角庄，言牛入陋巷，角如轱轳转。”在这个传说里，公主婚嫁“不问贫富贵贱”，表达了她力图摆脱传统的等级观念、要求个人自主的思想，也表现了这一类传说平民化的倾向。

影响更大的还有记录在各种地方志和广泛流传于民间的望夫云的传说，它以洱海周围奇特的自然环境和天气景象为背景，建构了一则生动凄婉的爱情故事。故事的书面记载，始见于《大理府志》：

俗传昔有人贫困，遇苍山神授以异术，忽生肉翅，能飞。一日，至南诏宫，摄其女入玉局峰为夫妇，凡饮食器用，皆能致之。后问女安否，女云：太寒耳。其人闻河东高僧有七宝袈裟，飞取之。及还，僧觉，以法力制之，遂溺死水中。女望



夫不至，忧郁死，精气化为云，倏起倏落，若探望之状。此云起，洱河即有云应之，颺风大作，舟不敢行，人因呼为望夫云，又呼为无渡云。

这个传说在民间的流传形态更突出了女主人公对沉闷、无聊的宫廷生活的厌恶，对自由和爱情的向往和主动追求，明显地具有平民意识。

这一类爱情的故事，在其他民族中也有流传。如傣族“小木匠”的故事。故事说，从前，浓荫深处有一个王国，国王生性残暴。他把公主禁锢在十二层高楼上，使她过着与世隔绝的生活。一个心灵手巧、英俊勇敢的小木匠很同情公主，就用木头做了一个“云烘”（小飞鸟），每晚坐着飞到公主楼上，从窗外看望她。一连三天，公主被他赤诚的心所感动，唱起美妙的歌，两人终于抱在一起。他们的往来被国王发现了，派卫士把小木匠抓起来，要把他扔到埋死人的“龙林”里。小木匠用计骗过国王的卫士，带着公主乘上“云烘”，飞向远方去了。

这也是一个反映国王女儿与平民男子自由恋爱的故事。这个故事里的“云烘”，与汉文典籍所记载的木鹊或木鸢相似，《墨子·鲁商》载：“公输子削竹木为鹊，成而飞之，三日不下。”东汉王充对此考证说：鲁班“刻木为鸢，以象鸢形”，“审有机关，一飞遂翔，不可复下。”有人认为，傣族的“云烘”可能受到了某种影响。

中下层社会自我意识的觉醒，最突出的表现就是平民英雄传说的产生。流传最广泛的是段赤诚的故事，明万历《云南通

参见刘守华《“木鸟”——一个影响深远的民间科学幻想故事》，《民间文学》，1981（5）。

志》卷一一《人物志》载：

义士段赤诚，叶榆人，有胆略，勇于为义。蒙氏时，龙尾关外有大蟒吞啖人畜，赤诚披甲持双刃赴蟒，蟒吞之，剑锋出蟒腹，蟒亦死。人剖蟒，取赤诚骨葬之，建塔冢下，煨蟒以歪塔。

还有一则除大蟒的传说，主人公叫杜朝选。传说，大理国城附近有一条大蟒时常化为少年掳掠当地女子，搅得当地人们惊惶不安。青年猎人杜朝选决心为民除害，携弓箭进山射伤了大蟒。大蟒瞬间消失。第二天，杜朝选再次进山寻找大蟒，在山涧遇见两位女子正在浣洗血衣。杜朝选上前一问，得知两女子正是被大蟒掳掠而来者，而血衣则是大蟒受箭伤流血所致。于是杜朝选让两女子引路进入大蟒洞中，奋力杀死大蟒，将两女子救回。

在这两则传说里，主人公都是普通的平民，对立面也不是原始神话中那种抽象的自然力的象征，例如烈日、雷公、旱魔、风怪等，而是有地点、有形貌、十分具体的动物。这体现了这个时期英雄传说与古代英雄神话相区别的特点。

英雄传说也以各种风貌出现在其他民族里。彝族火把节的传说反映了人间英雄与天灾的斗争：古时候，地上有个大力士叫阿提拉八，以体壮力大出名。天上的大力士斯热阿比要和他比武，结果被打败摔死。天神大怒，便派大批蝗虫来吃地上的庄稼。地上的大力士领着大家砍了许多松树枝，在六月二十四日晚点燃火把，把蝗虫统统烧死，保住了庄稼，战胜了天灾。为了纪念这件事，以后每年在这一天都点火把庆祝，从而形成一年一度的火把节。

一些英雄传说不仅表现了主人公与自然抗争的英雄事迹，还表现了其在社会斗争中的英雄事迹。壮族“岑逊开红水河”的故事说，很久以前，由于山峦阻隔，洪水没有去路，红水河一带积水成灾。后来，岑逊岑圣两兄弟治山治水。岑逊用千斤橇来撬大山，用万斤担来挑大岭；岑圣用开山斧来劈山，用通天凿凿岭，经过一番苦战，终于把河水导引出去，河两岸开始繁荣起来。谁知皇帝派兵来这里烧杀抢夺，无恶不作，岑逊兄弟带来壮民与之血战，打得尸积成山，血流成河，把河水也染红了。从此，这条河被称为红水河。

这个传说前一部分反映治山治水的斗争，后一部分反映社会斗争。从秦汉到唐宋，封建王朝多次对桂西用兵，壮族先民奋起反抗，红水河一带屡次发生激烈战斗。这个故事反映了这些史事，歌颂了壮族人民不屈不挠的斗争精神。各民族这时期英雄人物的事迹和精神，在他们的英雄史诗里得到了更充分的体现。

在叙事性的传说从神界的铺陈更多地转向人事的叙述的同时，抒情性的歌谣也从神绩的赞颂更多地转向人情的抒发。在原始信仰盛行时期，歌谣多用于祭坛表达对神灵的崇拜、对神佑的乞求。如彝族《祭火神》：

火伴行人行，火是驱恶火。火伴家人坐，火是衣食火。  
火光多热呼，火是人魂窝。

猎人带身上，火保佑猎人，烧肉祭猎神，狼虫远远逃，山鬼不近人。

妇女带身上，保佑一家人，烧火祭家神，邪物出房去，污秽不近人。

这是对火神的盛情赞颂。进入阶级社会以来，人们更多地抒发

对苦难的哀怨、对爱情的渴望，出现了更多的苦歌、情歌等。

如纳西族奴隶苦歌：

鸚鵡可以随便说话，  
马鹿可以任意行走，  
只有受苦的奴隶，  
永远没有自由。

这首民歌以鸚鵡、马鹿反衬，更显出奴隶没有一点人身自由的悲惨境地。歌中蕴藏着对奴隶主的愤怒。独龙族内部社会分化不十分突出，但不断受到汉、藏统治者的欺压，他们也发出悲愤的呼号：

我们活不下去了，  
身上已经压着石头。  
大雪又不断地下，  
就像冬天快枯死的小草。  
我们活不下去了，  
妇女只有一条“扁约”（遮羞的麻织品），  
男子只有一片“朗格”（遮羞的木板），  
到了冬天更难熬。

在奴隶社会里，妇女更被压在最底层，过着更痛苦的生活，她们更要诉说自己的不幸遭遇。如这首哈尼族的《哭婚调》：

老鼠出嫁的时候，  
老鼠也会爬了；

麻雀出嫁的时候，  
麻雀也会飞了；  
可是我出嫁的时候，  
长的头发还没披在肩上，  
短的头发还没覆到额前。  
妈呀！  
我的个子还没长高，  
我的腰杆还没长粗，  
为什么你就把我嫁了？  
为什么你就把我卖了？

### 第三节 反映部落战争的英雄史诗

根据《山海经》等古籍的零星记载，远古时期中原地区曾发生过频繁而激烈的部落、部落联盟之间的战争。然而，由于华夏族的先民较快地进入“早熟的”奴隶主专制社会，缺乏适宜的文化土壤和文化环境，因而没有形成或没有流传下来篇幅宏大的英雄史诗。而在南方少数民族地区，从原始社会解体至阶级社会初期，随着私有观念和私有财产的产生，一些少数民族先民也经历了频繁而残酷的掠夺战争阶段，经历了从氏族、部落、部落联盟到建立地方政权的发展过程。这样的社会生活与南方民族源远流长的群体文化、口传文化相结合，孕育了一批民族英雄史诗。它们在形式上是先民原始神话和原始性史诗的继承和发展，在内容上由描写神境转向更多地表现人间，由描写神性英雄转向更多地塑造具有人性的英雄。这种反映古代氏族、部落之间的战争的英雄史诗，有纳西族《黑白之战》、傣族《厘俸》等。

纳西族《黑白之战》是一部具有独特风格的英雄史诗。作品开头描写了自然界万物的形成：混沌时代，上方的喃喃妙音和下方的嘘嘘瑞气变化成白蛋，白蛋变出木、火、铁、水、土五样“精威”，“精威”变化出白、绿、红、黄、黑五股风，五股风变出五个彩蛋，白蛋变出米利东主和东族白的天地日月山川，绿蛋变出龙王家的绿的天地万物，黄蛋变出“仄”鬼的黄的天地万物，红蛋变出“独”鬼的红的天地万物，黑蛋变出米利术主和黑的天地万物。史诗接着叙述了东族和术族之间的斗争：在白露化生的米丽达吉神海边，长着一棵含英宝达神树，这棵神树“开着金花和银花，结着玉石珍珠果”。为了这棵神树，东族和术族结下了冤仇：“术鬼要砍宝达树，东族用天地不死药来浇灌，不分昼夜把它卫护，东和术的争斗从此开始了。”东族和术族以海边若保山为界，东族住白界，术族住黑界，白界一片光明，黑界一片黑暗。东族的白鼠在黑白交界处打通了一个洞，白界的光明漏进了黑界，术主趁机偷了日月。东主找回了日月，术主不甘心，叫儿子安生米委用计再偷，安生米委反被东主铡死。术主发兵攻打白界，被东主之子阿璐击败。术主让女儿格饶茨姆行美人计，诱捉了阿璐，终于攻入白界。茨姆与阿璐产生了爱情，生了两个孩子，但阿璐不肯投降，被术主杀害。阿璐之子回白界报信，东主悲痛欲绝，到天上借兵，重整旗鼓与术主决战。最后东主大获全胜，术主灭绝，光明从此永生。

《黑白之战》完整地记载于纳西族《东巴经》里。学术界一般认为，东巴文学的定型、繁荣和大量的书写传播，是在公元十

载《玉龙山》，1980（1），此外还有各种翻译、整理本；参见和钟华、杨世光主编《纳西族文学史》，第149页，四川民族出版社，1992年。参见和志武翻译、整理《东巴经选译》，云南人民出版社，1994年。此篇纳西语原名《东埃术埃》。

世纪前后的唐宋时期。《黑白之战》的定型应当也在此期间。但作品所反映的，却是父权制向奴隶制转化时期掠夺与反掠夺的战争。作品中的东和术是两个较大的父系部落，米利东主和米利术主分别是两个部落的首长，他们已经有了军事谋臣、将领和祭司。东、术之间的争斗从抢夺“开着金花和银花”、“结着玉石珍珠果”的“含英宝达树”开始，围绕着抢夺和保卫日月展开，象征性地揭示了他们之间的战争的本质——争夺物质财富。这场战争具有互以灭绝对方为目的的残酷性，凡俘虏就杀，其头颅还被用来祭神。这些都体现了氏族社会开始瓦解、奴隶制开始形成时期的部落战争的特点。同时，作品又表现出鲜明的倾向性，区分了正义的战争和非正义的战争。术部落两次偷盗东部部落的日月，并借机大举侵入东地劫掠，所挑起的是非正义战争；东部落惩罚了入侵者，捍卫了光明，是战争中正义的一方。作品通过曲折的情节，以象征的手法，歌颂了光明，鞭挞了黑暗，表达了古代纳西族人民追求、捍卫光明的理想和与黑暗的恶势力顽强斗争的不屈精神。当然，由于作品形象和情节的丰富内涵，它可能还蕴含着其他的象征意义。例如，有人认为，这部作品里的“黑”代表纳西族先民作为氏羌系统的一个部落而存在时的原生文化，尚黑；“白”代表纳西族分离为单一民族之后的次生文化，在本教及佛教影响下，在西南山川景物诱发下，转为尚白。作品中“白”战胜“黑”反映了纳西族从原生文化过渡到次生文化，或次生文化对原生文化的扬弃。

《黑白之战》刻画了一系列各个方面的人物形象，其中阿璐和格饶茨姆比较有特色。阿璐是米利东主的第九个儿子，又是东部落一员骁勇的战将。他巡守边界，米利术主无法去偷日月；他镇守白海，术将肯子丹由的进犯企图无法实现。他忠厚、善良：当安生米委骗他去术界开辟天地时，他爽快地答应了；当格

饶茨姆来引诱他时，他表现得那样纯真。他果断、坚强：一旦识破对方阴谋，他就能机智地置安生米委于死地；落入敌人魔掌以后，他又是那样威武不屈，视死如归。面对术将肯子丹由的威吓，他回答：“宁可让我饮毒水，宁可让我一人死，你们快杀吧！东族人不怕死，可太阳月亮你们永远得不到！”他最后壮烈献身。格饶茨姆的性格具有两重性，一方面，她执行了父亲术主的毒计，诱捉了阿璐；另一方面，她又真心爱上了阿璐，对阿璐的受害感到痛苦。但是她与阿璐的爱情是两个敌对阵营成员之间的爱情，注定要造成悲剧。阿璐死后她也没再出现，有一种说法是她殉情了。她可以说是黑暗势力的叛逆者，也是最终被黑暗势力吞没的牺牲品。

这部史诗结构严谨，围绕着日月的争夺这条主线，情节前后衔接，依次推进；矛盾逐步激化，最后达到高潮：东术决战，光明最终战胜黑暗。同时，史诗还善于在战争的大场面穿插细节的描述，在严峻的基本格调中渗进生活的情趣，使整部作品呈现出多层次的结构，多色彩的风格。史诗把双方大战前备战的气氛渲染得十分浓烈：

铁匠昼夜来打铁，  
火花像鹰飞，  
炉声似龙吟，  
打铁如雷响，  
虎纹豹纹的战甲打出来，  
闪闪发光的头盔打出来，  
箭镞矛尖打出来，  
叉戟宝刀打出来；  
砍下三座云杉林，



做成千支万支长矛杆；  
砍下三座金竹林，  
做成千块万块坚盾牌；  
杀掉千只万只牦牛犏牛，  
牛骨做坚弓，  
牛皮做弓弦……

对战斗的场面也描述得非常精彩：

砍刀像星星闪耀，  
长矛像青草乱舞，  
飞箭像蜜蜂搬家，  
铠甲像落叶纷纷，  
头盔像鹰群飞掠……

天上隆隆响，  
地上尘土扬，  
东兵追术兵，  
好像赶山羊！

史诗还在几次大战的间隔，加入了格饶茨姆引诱阿璐的情节，以及两人外部表情和心理状态的细致刻画：阿璐先是疑心，接着是试探，再是放心，以至跟着茨姆走过三个神奇的地方，最后终于落入圈套。这样的铺排有张有弛，松紧得当。

另外，史诗的语言生动形象，其中有不少夸张的语言和格言。如描写优玛天将的诗句，“优玛嘴里长牙磕三下，像天空打雷轰轰响；优玛舌头伸三下，像天空彩虹长又长；优玛头毛散三

下，大风刮杉呼呼响；优玛全身抖三下，大地像筛糠抖起来……”又如米利东主劝阿璐的一段话：“小儿不听话，脚会撞石块，会引大祸来；狐狸到处跑，会陷圈套中。”等等。

《黑白之战》还有不同的整理本，有的整理本扬“黑”抑“白”，有的整理本“黑”“白”相融，各具特色。

傣族《厘俸》（《俸改的故事》）以抄本及口头方式流传于云南景谷一带。这部史诗长达十余万字，分为三个部分，内容叙述英雄俸改和海罕、桑洛之间征战的故事。海罕是天神叭英（又译“帕雅英”）的儿子，俸改是叭英的侄儿，本来都居住在天上。一次，俸改调戏了海罕的妻子楠崩，引起两人的不和；俸改还挑逗了另一位天神桑洛的妻子娥并，又引起桑洛的愤怒。他们的争吵使叭英十分生气，就把俸改、海罕、桑洛和楠崩、娥并等全部罚下人间。“俸改”的意思是“厉害的长胡子”，他投生到勐景罕国王家，从王后的肚子里出来时就是身穿铠甲，腰挂宝刀，手握神笛，还骑着一匹有九节膝盖的飞马。三岁，他父亲就把王位让给他。从此，他带兵东征西讨，威震四方，征服了许多小国，抢夺了三百多个美女。海罕下凡时，被叭英放在蛋里让龙王孵，但九条母龙孵了九年都没有把他孵出来。最后蛋被一个女人捡去吃了，她因此怀孕。海罕出世时，是用小刀撬开他母亲的肋骨自己跳出来的。人们害怕，把他扔到牛厩，一条金牛将他带进森林里抚养长大，“海罕”的意思就是“金牛王”。后来，他与楠崩结婚，当上了勐景哈的国王。桑洛下凡来到勐景端，也当上国王，并与娥并结了婚。不久，娥并被俸改抢走。桑洛为了夺回妻子，联合

参见岩峰等编著《傣族文学简史》，第265页，云南民族出版社，1988年；刀永明、薛贤、周凤祥翻译整理《厘俸》，云南民族出版社，1987年12月。

一百零一个小国攻打勐景罕，双方激战几年不分胜负，桑洛只得退兵。接着，傣改来到勐景哈，以斗鸡为名进入宫廷，又设计抢走楠崩。海罕决心攻打勐景罕，开始了与傣改长达七年的战争。叭英派天神从中调解，要傣改送回楠崩，并向海罕赔礼。傣改不但不听，还当着天神的面奚落叭英。叭英大怒，答应派天兵天将协助海罕攻打傣改。海罕联合桑洛，调集八十万大军向勐景罕进发，攻克了勐景罕的一个又一个附属国，直逼勐景罕城下，与傣改的军队展开了激战。在一次战斗中，海罕联军中最勇敢的大将冈晓不幸身亡，海罕十分悲痛，任命冈晓的儿子冈恒接替了父亲的职位继续战斗。决战前，海罕举行盛大的祭典振奋了军心，最后终于在天兵天将的协助下攻进勐景罕城。傣改乘飞马逃走，在天边被冈恒抓住。他不愿做奴仆，被海罕处死。战争结束，冈恒当了勐景罕的国王，海罕带着妻子楠崩回到勐景哈。

《厘俸》产生的确切年代难以判断。根据民族学者的研究，公元一、二世纪前后，傣族社会开始从原始农村公社进入阶级社会。唐代南诏时期，傣族先民在文化上受南诏文化的影响，文学所反映的对象逐渐从人类与大自然的斗争转向社会生活与社会矛盾。从此以后到宋代大理国时期，涌现了一批比较大型的作品。《厘俸》当为这一时代背景的产物（从作品具有浓厚的神话色彩和几乎找不到佛教影响的痕迹等来看，它产生的年代也可能更早）。史诗所反映的都是从原始社会向阶级社会过渡时期的社会生活。作品中的“国”，是傣语“勐”的意译，“勐”有“地方”、“地方行政区”、“国家”或“部落”、“部落联盟”等三层意思。这里的“勐”主要指部落或部落联盟。史诗里的战争是一场互相掠夺的战争。傣改抢走了海罕的妻子，海罕把俘掳的女人也拿来分配，他们奉行的原则是“抢一点，占一点”，“水大就赢火，火大就赢水”，都是为了掠夺对方财富而战。这种以掠夺的方式获

得财富的手段，在当时被视为一种光荣的行为。作品中没有正义和非正义战争之分，没有正面人物和反面人物的区别，唯一崇尚的就是力量和勇敢，谁的力量大，谁勇敢，谁就是英雄。

史诗成功地塑造了几位英雄人物的形象，表现了他们粗犷、勇猛、桀骜不驯的性格。俸改敢于藐视天神，骁勇骄纵，被俘也不甘当奴仆，只愿像英雄一样死去。冈晓身陷重围，仍奋勇搏斗，最后头颅被敌军砍下，胡子仍不屈地翘着，牙齿咬得格格响。史诗歌颂了一种阳刚的美、崇高的美，体现了傣族先民崛起期的民族精神。史诗还以宏伟的气魄展示了古代战争的惨烈景象，艺术地再现了将士的剽悍、阵营的壮大、战斗的激烈。其中的象战别具一格。史诗写道，象“摆罕”带着冈恒“在尸体的缝隙中奔跑着，在丢落的大刀和石头上跳着，它边跑边叫，铁条一样的象鼻子甩开了向它砍来的大刀和梭标。它们冲到哪里，哪里就像潮水似的在退。想抵抗的人就像棉花丢进大火里一样无法阻挡”。史诗具有浓郁的神话色彩，使人物形象、故事情节以及战争场面等的描述都显得奇丽多姿，引人入胜。

此外，南方民族英雄史诗或英雄史诗雏型还有羌族《羌戈大战》、彝族《铜鼓王》、布依族《安王与祖王》等。《羌戈大战》叙述了羌族先民迁来岷江上游后，与早已在此定居的戈基人战争的故事，通过羌人和戈基人比武（白石对雪团、木棍对麻秆对打）、斗智（比赛劈柴、建屋、上天、下地、跳岩）等情节，表现了羌族先民的勇敢和智慧以及白石崇拜的原始宗教观念，想象奇特，情节曲折，语言生动。作品里神话、幻想与现实融于一体，尚缺乏波澜壮阔的战争场面描写和杰出的英雄人物刻画，产生的年代可能比上述几部英雄史诗都要早。

#### 第四节 反抗封建王朝的英雄史诗 和迁徙史诗

从秦汉到唐宋，中央封建王朝多次对南方少数民族地区用兵，各民族先民奋起反抗，南方山地屡屡成为硝烟弥漫的战场。这些战事中涌现出许多可歌可泣的英雄人物和英雄事迹，被编成歌谣、故事，长期在民间流传，经过民间艺人等的不断创编加工，终于形成反映少数民族反抗中央封建王朝斗争的独具特色的英雄史诗。此外，南方不少民族都经历过长时期长路程的迁徙，这方面的记忆形成南方民族独有的迁徙史诗。这两类史诗，在内容上都与民族关系紧密相联。反映古代氏族、部落首领反抗封建王朝斗争的英雄史诗，有壮族的《莫一大王》、侗族的《萨岁之歌》等。

壮族史诗《莫一大王》表现了氏族、部落领袖莫一大王反抗中原封建王朝的英雄事迹，形式为壮族排歌体，长达数千行，七言腰脚韵。莫一出身贫寒，小时父亲被朝廷差官丢下深潭。莫一长大后下潭寻找父尸，水底一头牯牛（他父亲的化身）给他一颗珍珠。他不小心吞下珍珠，从此“手扶树木树木倒，脚踩石头石头崩”，变得力大无比。后来，他和几百名壮家兄弟因抗粮被抓到京城，在朝廷里跟胡差官展开一场智斗。胡差官诬告壮人有九寸长的谷穗不交，莫一揭穿他是用线把三串谷穗连缀起来；胡差官说壮人有好吃的芋头不贡，莫一用野芋头“老虎耳”送给皇帝尝，使皇帝吃了“喉头发痒叫连天”；胡差官说壮人皮厚且

原有壮族方块字手抄本，后由黄勇刹等搜集、翻译、整理，参见《中国少数民族文学古籍举要》，第233页，天津古籍出版社，1990年；另参见欧阳若修等编著《壮族文学史》第1册，第114—133页，广西人民出版社，1986年4月。

韧可剥下晒干盖宫殿，莫一喝下胡椒生姜粥使全身“汗水如泉”，然后说壮人“皮漏水”。胡差官被降职，他恼羞成怒想谋害皇帝。莫一揭露了胡的阴谋，结果胡被斩首，莫一得封了十三大王。莫一不贪恋荣华富贵，“白天在京当大王，晚上骑着神马回山乡”，清早再赶去上朝。他妻子怀了孕，怕家婆责骂，一天晚上便偷偷地把莫一的靴子藏起来以让家婆弄清真相。莫一找不到就用泥巴赶做了一对。这时“眼看太阳就升起”，莫一便伸手把太阳压了下去。皇帝用照妖镜照出这个景象，胆颤心惊，把莫一关进牢房，准备问斩，莫一机智地逃脱回到家乡。为了抵抗皇兵，他用竹鞭赶石赶山围寨，“群山顺着鞭子跑，要把山寨堵得严又严。”可惜他母亲无意中说出“石头”来，石头不动山不移了，莫一只好逃跑。他逃到大王，父亲托梦送给他金竹种。莫一夫妻种下竹种，“竹子很快长成林”，“竹节里面有神兵”。但竹子里的神兵尚未成熟，由于莫母为了不被州官的兵抢走门杠而喊他们砍竹，结果秘密暴露，神兵全被烧死。莫一用剩下的唯一一根竹子做了箭向京城连发三箭，可惜竹子生长期未够，弓箭无力，只有一支掉进皇帝的洗脚盆。皇帝派兵进剿，莫一逃到深山龙王洞，又编扎草人，制造神兵。不料又因莫母点出“草人”，“全洞草人皆倒平”。莫一与皇兵且战且走，后被皇兵用计射死神马，他被砍头。但他的脑袋飞向空中，痛骂皇帝，皇兵吓得退去，他的脑袋又落到颈上，完好如初。可惜又是莫母误说人被砍头不能活，他才真正死去。莫一死后，妻子遵嘱将他的头颅密封在缸子里，四十六天后变成了地龙蜂。地龙蜂飞到京城，把满朝文武官员、王子后妃螫得头青脸肿，螫瞎了皇帝的双眼，又飞回龙王山，把进剿的皇兵螫得四下奔逃。皇帝从此不敢再欺压壮家人了。

这部史诗产生的社会生活基础是壮族先民反抗历代封建王朝的斗争。它的形成可能经历了较长的时期。从战国到秦汉时

代，封建王朝曾多次对岭南用兵，当时居于岭南的壮族社会阶级分化已经开始，但原来的氏族部落组织还相当强大，封建王朝的几乎每一次进攻都遭到当地氏族、部落的顽强抵抗。据《淮南子》卷一八《人间训》载，秦始皇用兵岭南时，壮族先民西瓯人曾大败秦军，使秦军进退维谷，“三年不解甲弛弩”；并杀其主将尉屠睢，“伏尸流血数十万”。西瓯人社会内部也出现了“君”、“将”这样的人物，很可能是原始公社末军事民主时期的领袖或阶级社会初期的统治者。当时可能产生了一些反映这些斗争的英雄传说和短小的叙事歌，它们为以后的英雄史诗提供了若干素材和基础，如史诗中的莫父死后变牯牛、竹节孕育神兵、莫一头断不死等情节类型，可能产生较早。从史诗所反映的社会斗争、经济生活、道德观念以及传说莫一大王是宋代人等情况来看，它的最后形成大约是壮族先民反抗封建王朝起义接连不断的宋代。

莫一大王在壮族民间信仰中还被尊为英雄神或氏族神，受到人们普遍的供奉。据说莫一确有其人，是宋代开宝（968—976）年间的南丹刺史，民间也有各种传说。但作为壮族先民一个重要的崇拜对象，这个原型积淀着更为深远的文化内涵。在壮语中，“莫”就是“牛”，“莫一”就是“牛的首领”，即以牛为图腾的氏族或部落首领。史诗中也有莫一父亲死后变成一头大水牯，并赋予莫一神奇本领的情节。这些都带有壮民族先民图腾崇拜的痕迹。莫一大王用竹子育兵马的情节，可能源于《华阳国志》和《后汉书》里的有关记载，以及在壮、布依先民中流传的关于竹王的传说。有人还据此认为，莫一大王传说就是由竹王传说衍化而来的。莫一大王“飞头”的情节源于壮、侗先民关于飞头的传说和习俗（壮、侗先民曾被称为“飞头僚”。有人认为这种

参见元代马端临《文献通考》。

传说和习俗可能包含某种魔术的成分)。在史诗里，莫一大王被塑造成一个理想中的英雄形象。他原是一个普通的壮家受苦人，有家庭，有妻室。他勇敢、机智，在朝廷上敢于冒着生命危险，智斗奸臣，取得胜利。他受封为“大王”以后，还时时不忘家乡父老。同时，由于他吞了具有神奇力量的珍珠，并得到父亲灵魂的“神助”，他还具有超凡的本领，能挣断铁链，能摇身变化，能一箭射到京城，能挥鞭赶石赶山，能三次压下太阳，能种竹扎草成兵……最值得称颂的是他那种百折不挠的战斗精神。他遭受了种种失败，但毫不气馁，继续斗争，直到脑袋被砍下，还叮嘱家人把自己的头颅沅成地龙蜂和封建统治者周旋到底。在他的身上，凝聚着壮族先民的智慧、力量、理想和愿望，体现了他们反抗中央封建王朝的民族压迫的决心和斗志，也体现了他们顽强、坚韧的民族性格。

史诗最显著的艺术特色是通篇充满了浓郁的传奇色彩，想象奇特而不荒诞，情节曲折而合情理。全诗结构严谨，波澜起伏，动人心弦。

侗族史诗《萨岁之歌》以韵文体念词和踩堂歌的形式流传，叙述女英雄萨岁（婢奔）反抗财主、反抗官府的事迹。“萨岁”是后人对婢奔的尊称，意为“先祖母”、“最大的祖母”等。史诗叙述，古代，贵州六甲寨汉族财主李从庆家有两位侗族男女奴仆度能和仰香，相互产生爱慕之情。仰香品貌双全，李从庆遂起歹意，想娶仰香为妾。度能和仰香便双双逃至从江螺蛳寨居住，不久生下一个女儿，取名婢奔。一天，度能、仰香和众乡亲在九龙山挖鱼塘，挖到一块闪闪发光的神铁，度能拿回来请人打成一把大刀，称九龙宝刀。李从庆借



口挖鱼塘毁了他家的龙脉地气，派家丁强占鱼塘，打死仰香，还想杀死度能，夺取宝刀。李家另一侗族帮工石道深夜报信，度能父女便邀集乡亲，依靠宝刀和一位老人贯公赠送的一把神扇的帮助，一举攻下六甲寨，杀死仇人。婢奔与石道结婚，生索佩、索美两个女儿，但不久石道就被李从庆的爪牙暗害。李从庆的儿子李点郎在朝廷当官，启奏皇上派八万官兵前来讨伐。李点郎派人伪装成远方“腊汉”（小伙子）到六甲寨与索佩、索美行歌坐夜，骗取了九龙宝刀。度能失去宝刀，抵敌不住，奋战身亡。婢奔寡不敌众，率乡亲退守九层岩。李点郎手持金印，追到九层岩。婢奔的神扇也失去神力，只得与敌人殊死拼搏。最后，她和两个女儿一起纵身跳下悬崖，壮烈牺牲。婢奔死后，化为神女，继续带领乡亲战斗，终于杀死李点郎，击败官兵。从此婢奔成了侗乡的护佑女神，人们尊称她为“萨岁”。

萨岁的事迹史无记载。有人认为这篇史诗可能是以《旧唐书·地理志》所载的李弘节开夷僚、置古州乐兴郡时所发生的历史事件作依据，经过艺术加工创作而成；有人认为“萨岁”就是《隋书》中的洗夫人。由此看来，史诗是隋唐以来形成，但不会晚于宋代。作品颂扬了古代侗族人民不畏强暴、为反抗封建统治者的强权而奋不顾身、前仆后继的崇高精神，表达了他们的理想和愿望。作品通过现实的叙述与幻想相结合的手法，成功地塑造了婢奔父女的英雄形象。全诗结构严谨，情节曲折，语言生动。

《萨岁之歌》对侗族社会产生过巨大的影响。千百年来，不少侗族村寨都建有祭祀萨岁的场地——“堂萨”，每年春节或二月初一举行祭祀仪式。届时由寨子里年岁最大和辈分最高的老人进入“堂萨”主持仪式，高声朗诵《萨岁之歌》。男女青年则在“堂萨”附近的鼓楼坪唱赞颂萨岁的踩堂歌。有的地方还要举行象征性的军事演习活动：全寨青年举刀扛枪，击鼓鸣炮，冲出寨外“杀敌”，然后用梭标戳一个草扎的“敌人首级”，高奏芦笙凯

旋。在四时八节各种大型活动以及抵御外侮前，也要“请萨”“奉萨”，念诵或演唱《萨岁之歌》。《萨岁之歌》是英雄史诗，也是祭祀古代英雄的祭词。

各民族流传下来的迁徙史诗反映了各民族先民古代艰难的迁徙、定居历程，一般认为它们是继天地形成、人类起源、文化发明等神话和原始性史诗以后有关民族来源的重要史诗，并把它们当作民族历史看待。中国南方许多民族的先民都经历过迁徙，尤其是主干部分属于古代氏羌系统和三苗、南蛮系统的一些民族，由于战乱、人口增加、环境变化以及中原封建王朝压迫等原因，更经历过大规模、远路程、多次数的迁徙。他们这段历史形象地反映在自己民族原始性史诗的迁徙部分和迁徙史诗里。由于历史上很多民族的先民都经历过不同时期的多次迁徙，所以他们的迁徙史诗一般难以判定形成年代，但南方大多数民族先民在宋以前或宋代已经基本上定居于现今的民族聚居区，故把大部分这类史诗放在宋代叙述。这些主要展示民族集体迁徙活动连环画面的史诗，表现了民族先民在民族发轫地受自然或社会的异己力量压迫而离开发轫地进行长途迁徙的经历，充满了凄苦感、悲壮感。如同哈尼“哈八”曲调低回又辽阔，如同苗族芦笙宛转又悠远，各民族先民以他们沉重的脚步谱写出一首首悲凉激越的迁徙曲。

迁徙史诗以依恋痛楚的基调，叙述了民族先民在发祥地的生活以及被迫迁徙的原因。湘西苗族《鸺巴鸺玛》叙述，苗族先民由于被他人欺负来到“占楚占菩”以后，很快繁荣昌盛起来，

参见苗青《披荆斩棘坎坷路，战天斗地民族魂——湘西苗族史诗 鸺巴鸺玛 简介》，油印稿。

“繁衍如鱼如虾，收获堆积如山，人数越来越多，队伍越来越坚，生活越来越好，树屋盖瓦砌砖，……牛马满坡满岭，猪羊满栏满圈。”他们“选定了好日，择定了好时”，举行热热闹闹的第一次鼓社集会。然而，“鼓社鼓会没有完毕，灾祸从天降临，嘎钻进苗寨，犴钻进苗村，钻进苗寨来吞男，钻进苗村来啃女，九坪九岭才郎，吃了只剩一坪一岭，九谷九冲美女，啃了只剩一冲一谷，一朝破了鼓社，一夕破了鼓会，鼓社变成了魔社，鼓会变成了鬼会。”于是，剩下的一坪一岭和一谷一冲的男男女女，被迫离开占楚占菩，向崇山（苗语称“高戎霸凑”）迁徙。这些叙述闪现着历史上民族冲突的影子。据《史记·五帝本纪》记载，尧舜时期，“三苗在江淮、荆州数为乱，于是舜归而言帝（尧），……放讎兜于崇山，以变南蛮；迁三苗于三危，以变西戎。”史诗的叙述与这些史料相吻合。黔东南苗族《爬山涉水歌》叙述，“从前五支奶，居住在东方；从前六支祖，居住在东方；挨近海边边，天水紧相连，波浪滚滚翻，眼望不到边。”据《战国策·魏策》记载，古代“三苗之居，左有彭蠡之波，右有洞庭之水”。史诗这些句子大概描述了当时苗族先民居住在彭蠡湖（鄱阳湖）、洞庭湖一带的生活状况。后来，由于“子孙太多了”，“吃的找不到，穿的找不到，蕨根当饭吃，树叶做衣穿”，才决定西迁。傣族原始性史诗《巴塔麻嘎捧尚罗》迁徙部分叙述，傣族先民原住在勐泐龙，后来自然条件起了变化，“地变窄，人增多，苦来了，哀来了”，“太阳狂，烧炸土，石崩裂，草木变枯黄，撒谷不出土”，才由两女王苏米答、雅罕冷率领十二万男人、十二万女人向南方迁徙。

在迁徙的途中，各民族先民经常陷入种种难以想象的困境。

见田兵编选《苗族古歌》，贵州人民出版社，1979年5月。

《巴塔麻嘎捧尚罗》，岩温扁翻译，云南人民出版社，1989年。

他们以惊人的毅力、顽强的意志，摆脱了一个个笼罩在他们头上的死亡的威胁，艰难地迈向目的地。

《巴塔麻嘎捧尚罗》迁徙部分描述了沿途遇到的恶劣气候：“天无情，地无情，雨密似稠云；人生病，身瘦弱，病母怜婴儿，乳干儿饿哭。母以泪喂他，哭声撕碎心。”苗族《爬山涉水歌》描绘了路上的艰难险阻和野兽侵害：“行行又走走，来到冰山头，冰山滑如油，寸步不能走。”“翻过冰山头，来到风雪坳，大雪纷纷飘，北风呼呼叫，奶奶和公公，冰凌结眉梢；弟弟和妹妹，头发都白了。”“老鹰舞起爪，爪长像竹竿；虾蟆张开嘴，嘴大如箩筐。”面对着这重重困难，各民族先民相依为命，团结一心，一步一步地向前行进。《侗巴侗玛》叙述，历尽艰辛、受尽苦难的先民“又从大路小路上移，又从大河小河上迁；长长的队伍长长的路，紧紧扭成绳缆一股……”“生要生在一起，活要活成一家；女的拖儿带女上来，男的卷被卷席上来；千众相跟相随，万众相扯相拉……”土家族《摆手歌》叙述，先民们“翻过千山万岭，渡过千潭万水。走过麂子走过的路，攀过猴子攀过的山。跨过螃蟹爬过的沟，踩过鲤鱼漂过的滩。拐棍拄断了九十九根，草鞋穿烂了九十九双，太阳出来动身走，太阳落山才歇脚”；“渴喝山泉，饿食山果，树荫下歇，岩脚下睡。走哩，走哩，到了风洞地方……”各民族先民的大迁徙富于悲剧性，充满悲剧感。人们在迁徙过程中所表现出来的那种一往无前、百折不挠的精神和气概，尤其令人感奋。

南方少数民族原始先民在迁徙过程中，既要与自然顽强抗争，又不断地根据需要完善自己的社会结构。《哈尼阿培聪坡坡》叙述，哈尼先民迁徙来到惹罗地方，在选寨基时推举出了第一个头

《摆手歌》，彭勃、彭继宽整理译释，岳麓书社，1988年。

《哈尼阿培聪坡坡》，朱小和演唱，史军超等记录翻译，云南民族出版社，1986年。

人——西斗。他占卜吉凶，主持建寨仪式，带领人们挖田砍树，体现了巫师和首领一体的综合功能；同时，出现了最早的工匠——木匠阿烟家三父子，他们模仿蘑菇的样子为人们砌屋盖房。分寨时，又出现“天天诵读竹排经书”的“贝玛”。到了诺马阿美，开始出现“最大的头人”即部落联盟大酋长——“鸟木”。社会组织形式不断改革，社会分工不断发展，社会也不断前进。

各民族先民在迁徙过程中族内团结一致，族外不只是战争、征服，也有和美、谦让。《哈尼阿培聪坡坡》叙述，当哈尼人迁徙到阿撮人居住的“嘎鲁嘎则”，把这块地方开垦好以后，双方发生争执。这时，哈尼族的老人一致主张：

和和气气地来，和和气气地走，  
不要把眯细的眼睛变成睁大的眼睛！  
喜喜欢欢地来，喜喜欢欢地去，  
不要用抬酒碗的手去抬弓箭棍棒！  
哈尼要搬了，  
要到遥远的山岗，  
哈尼要走了，  
要到遥远的溪旁。

以和为贵，友谊至上，这也体现了南方民族民族精神的某个方面。

各民族先民经过一再迁徙、一再选择，终于找到了最终落脚的地方。苗族《爬山涉水歌》叙述，人们进入“西方境”以后，发现“方先好地方，绿树满山岗”，这里“坝子宽又长，四边三条江。两山兜一水，两水抱一山，水色似天蓝”。于是“我们不走了，安家来住下！”《哈尼阿培聪坡坡》叙述，哈尼先民多次迁徙来到“森林密密的江河两岸”，在一只白鹇的带领下望见“迷人的地方”：“只

见山坡又宽又平，好地一台连着一台，山梁又斜斜缓缓，好像下插的手掌。下头三个山包，恰似歇脚的板凳，中间空空的平地，正是合心的凹塘”，山腰长满大树，山坡淌过溪水，于是人们“个个眼睛亮光闪闪”，“认定这是哈尼合心的家乡”。

于是，南方各民族先民经过漫长艰苦的迁徙历程，终于有了相对固定的居住环境和生活方式，最终导致了地缘性的农村公社和民族统一体的形成。

在艺术上，迁徙史诗的突出风格是对现实情景的具体直接的描述，同时广泛地运用叙事和抒情相结合的手法，使事件发展有急有缓、起伏多变，一些场面的描绘有不少生动和形象的地方。景物开阔，结构紧凑，还出现一些借景物表达人的情感变化、以景寄情的词句。

## 第五节 表现人情人事的祝咒词、习俗歌

在南方民族审美意识嬗变、审美中心不断由神坛向人间转移的进程中，另一类文化土壤上产生的作品即祝咒词、习俗歌等，也起了微妙的变化，逐渐渗入更多的表现人情人事的内容。

南方民族群体文化、神巫文化土壤产生用于祭仪巫术的祝咒词、用于生产生活各种礼俗的习俗歌等。祝咒词在一些有文字的民族中构成他们经籍文学的重要组成部分。彝族这种形式的作品最早最多。据考证，魏晋至唐宋（220—1279），彝族历代“呗耄”（毕摩）著述了一大批彝文经籍，祝咒词占有很大比例。其中，用于各种咒鬼仪式、叙述鬼源的咒鬼经《紫孜妮楂》别有风

参见左玉堂《中国西南彝族的毕摩文化》，载《毕摩文化论》，云南人民出版社，1993年。

味。其故事梗概是：

在孜子濮乌方向，小伙子们吆喝着猎狗踏上出猎的山路，向森林走去。随着一声狗吠，一只花白色的獐子被撵出了竹林。白獐遇上了兹密阿基，他拉开金弓，搭上金箭，向白獐射去，箭却飞向了黑白云；白獐又遇上了默克达则，他拉开银弓，搭上银箭，向白獐射去，箭却飞向了雾层；白獐碰上了举世闻名的英雄罕依滇古，被射中，却不见影子。前方猎狗群围着一棵开着红花的大树在叫，罕依滇古拉弓搭箭向树射去，树不见了，出现一个美丽的姑娘——紫孜妮楂。

贵族首领兹阿维尼库带着猎犬进山寻猎，与紫孜妮楂不期而遇，一见钟情。紫孜妮楂跟随阿维尼库来到他的部落寨子，两人幸福地生活在一起。第一年紫孜妮楂是一位花容月貌的美妻，第二年紫孜妮楂是一位聪慧能干的贤妻，但到第三年紫孜妮楂变得凶恶无情，寨子里开始莫名其妙地连续死人，第四年阿维尼库生了重病。他询问紫孜妮楂的家世和来历，紫孜妮楂如实地告诉了他。阿维尼库大为惶恐，开始谋计整治紫孜妮楂。他假说除了武则洛曲雪山顶上的白雪能够治好他的病以外，什么也救不了他。紫孜妮楂救夫心切，去千里以外的雪山顶上采雪。阿维尼库便按照紫孜妮楂临行前叮嘱的几个“不要”请来呗耄和苏尼在家中念经作法。紫孜妮楂历尽千辛万苦从雪山采雪归来，却因呗耄和苏尼的诅咒而变成一只灰白身褐红尾的山羊，她为阿维尼库采来的雪还夹在蹄缝中、卷在皮毛里、藏在耳孔中、裹在犄角上。阿维尼库又遣去九十个男青年，用箭射杀山羊。山羊落入乌撒君长家牧人手中，他们吃了羊肉后毒死很多人，这些人又都变成到处害人的鬼。于是各部落

的呗耄、苏尼都在诅咒紫孜妮楂，说她是鬼的来源。

这部作品是在咒鬼仪式上念诵的经词，其功能是叙述鬼的起源，唤起鬼的灵魂以咒之，弥漫着一种鬼气；它还与彝族宗教信仰和禁忌相联：紫孜妮楂采雪临行前所叮嘱的几个“不要”：不要在家里烧淬石，不要点燃马桑树枝，不要在门前放烟火，不要扫地，不要请大呗耄来诵经，不要找大苏尼来击鼓……都是呗耄仪式中几个必行的程序；而最后叙述的人们在河边剥羊的几个行动：石板作肉板，羊皮绷地面，姑娘理羊肠，竹筛来盛肉，镰刀剖羊肚……也都是彝人日常生活禁忌，如违反将遭天谴。所以它还带阐述宗教仪式程序和生活禁忌的功能。然而，它又渗入了更多的人情人味。在这篇鬼话里，一个鬼的“始祖”被塑造成一个多姿多情的女子。她美丽，“辫子黑油油，发丝细绒绒，前额宽平平，鼻梁正端端，颈脖直长长，薄唇灵巧巧，面颊娇润润，明眸亮熠熠，睫毛翘翩翩，手指细长长，腕臂柔纤纤，长腿丰腴腴，裙摆长曳曳。……容貌神态呵，好似秋夜的皎月；风度体态呵，好似坡地的河流；说话语气呵，好似原野的云雀……”如此花容月貌，使贵族首领阿维尼库一看倾心，一见钟情；最感人的就是她对爱情的坚贞执着，为爱情而不惜牺牲，她被咒而变为山羊时所采的雪还夹在蹄缝中、卷在皮毛里、藏在耳孔中、裹在犄角上的细节，尤具催人泪下的效应。另外，里面可能还有历史上几个部落为争夺美女而大动干戈事件的影子。这些，说明用于祝咒的长篇经词也由巫术思维向巫术艺术混融的思维转化，由宗教情感向宗教审美胶合的情感发展，生发出一种艺术的感染力。

参见张炯等主编《中华文学通史》第1卷，第624—633页，华艺出版社，1997年。



南方各民族在生产的各种环节、人生的各种起点、一年的各种节会等，大都有相应的礼俗活动。在这些礼俗活动中，唱歌跳舞吟诗诵词是不可少的。魏晋至唐宋时期，随着生产力水平的提高和社会的发展，不少民族逐渐产生带某种专业性质的祭司、巫师、歌手等，在一些祝咒词更多地带上人情人意的同时，一些习俗歌也逐渐发展为更多表现人事的风俗长歌。

例如，傣族先民从定居农耕时代起，就根据自己的居住环境盖高脚干栏式竹楼，并有“一家盖房，全寨相帮”的好习惯。新房盖好以后，人们要来载歌载舞，庆贺一番，从而形成“贺新房”的习俗和一些“贺新房”的短歌。随后，这些短歌溶在一起，重新组合，逐渐发展为《贺新房》长歌。较原始的《贺新房》长歌，充满神话的色彩。它分为三个部分：第一部分是叙述动物帮助人盖房：古时候，洪水淹没大地，各种动物濒临灭种的灾难。危急关头，人运用自己的智慧拯救了动物。以后，

人要盖房子了，  
动物们高兴得蹦蹦跳跳，  
大象甩动着长鼻，  
拉来一根根结实的木料。  
灵巧的燕子和麻雀，  
叼来一捆捆金黄的茅草，  
洁白的鹭鸶真勤劳，  
为编织草排累弯了腰。

第二部分和第三部分也包含很多神话内容。如唱到为什么傣族竹楼会像凤凰翅膀的形状时，插叙了这样一个神话：神王帕雅英（叭英）派出一只金色的凤凰，飞到桑木底身旁，使桑木底得到启

示，按照凤凰的样子设计出新房。

后期版本也提到神话，但不展开叙述，而着重歌颂人通过团结协作自己盖房子。在叙述人盖新房的活动中，加进许多表现男女青年爱情生活及其他情趣的描写。如在叙述抬木料时，这样唱道：

上山的小伙子真勤快，  
一天便把木料抬回寨。  
在家准备饭菜的姑娘心欢喜，  
备好了酸笋煮鸡，  
烤好了香茅草鱼，  
向勤劳的小伙子表心意。

随着时代的发展，南方民族社会组织和社会关系也趋向多样，为协调这些关系，出现了许多带规约性质的词。在原始群体文化色彩浓厚的南方民族社会里，这些词具有重要的地位和广泛的影响，并逐渐发展成一些民族民间文学一种重要的样式。如侗族先民的款词，是古代民间自治和自卫组织“款”的一种带规约性质的词的形式。这种民间组织及词的形式，宋时已普遍存在于今湘、黔、桂边界侗族地区。宋人朱辅在《溪蛮丛笑》中写道，当地蛮夷，“彼此相结，歃血叫誓，缓急相救，名曰门（盟）款。”周去非在《岭外代答》中也写道：“款者，誓也。今人谓中心之事为款，狱事以情实为款。蛮夷效顺，以其中心情实，发其誓词，故曰款也。”他还引录了一段“纳款之词”：“不得生事，若生事者，上

参见岩峰等著《傣族文学史》，第335—338页，云南民族出版社，1995年10月。

有太阳，下有地宿。其翻背者，生男成驴，生女成猪，举家绝灭。不得翻面说好，背面说恶。不得偷寒送暖。上山同路，下水同船。”

这一类词，有叙述历史、宣传伦理、规范行为的社会功能，还有较高的艺术价值。它的表现手法有叙事、抒情、比喻、象征、对仗、排比等，其中不少声调铿锵，节奏明快，讲述时朗朗上口。

## 第四编 元明文学

### 概 说

蒙古宪宗三年（1253），忽必烈统兵取道吐蕃之地，过大渡河，抵金沙江，降摩些（纳西族）部。十二月，攻占大理，开始了蒙古上层集团对西南地区的统治。1260年，忽必烈即位。1271年，改国号为大元。1276年，灭南宋，完成了全国的统一，结束了自唐末藩镇割据以来南北对峙、五六个民族政权长期并存的局面。

元代是中国多民族统一国家空前发展壮大的时期。前代封建王朝统治边疆地区，多只限于羁縻。元朝除西域地区外，基本上都实行了统一的行政建制，置行省管理。同时，普遍推行土司制度。如在广西的思明、太平、田州、镇安、来安等路各设军民总管府，总隶于广西两江军民宣慰司，另设庆远、南丹溪峒等处军民安抚司。宣慰使等高级地方官，或派流官或选豪酋担任；其辖下土司土官，则任用当地土酋世袭。明朝政府沿袭元朝的统治制度，在云贵、四川、两广、湖广一些地方设置土司，通过各族的首领统治各族人民。如广西，形成了土司制度盛极一时的局面，“惟桂林与平乐、浔州、梧州未设土官。”（《明史·广西土司传》）各地的土司，有名的有云南丽江纳西族木氏土司、姚州彝族高氏土司、宁州彝族禄氏土司、湖北容美土家族田氏土司、四川酉阳土家族冉氏土司等。

元明时期，各民族之间的接触和交往更加密切，相互流动的人员大量增加。汉族和北方其他民族继续向南方少数民族地区移民。如明洪武十四年（1381），朱元璋命傅友德、沐英等人率士兵二十五万人进入云南，击败云南的梁王和段氏。次年三月，朱元璋诏谕傅友德等人：“云南既平，留江西、浙江、湖南、河南四都司兵守之，控制要害。”于是相当一部分汉族士兵留了下来。明王朝并把军戍与屯田结合起来，实行卫所屯田制度，以每个军士家庭为单位展开。这样，因屯守而在云南安家落户的汉族人口至少达数十万。因为经商、从事手工业而进入云南的也不少。人口的流动带来了先进的工具、先进的生产技术，也带来了文化的交流。

元明统治者都注重儒学对少数民族的教化作用，如元至元十一年（1274），西域回回人赛典赤为云南平章政事，他“下车莅政，风动神行，询父老诸生利国便民之要。中庆（今昆明）、大理两路设（儒学）提举，令王荣午、赵子元充其职。中庆首建文庙，岁祀于春秋二丁，仍收置儒籍，使南方之人，举知风化。”（赵子元《赛平章德政碑》）以后，又“命云南诸路皆建学以祀先圣”（《元史·选举志》），在大理、临安、安宁、澂江、仁德、永昌、丽江、鹤庆等路府，相继建起儒学。

又如，明洪武二十六年（1393），朱元璋诏谕礼部说：

边境土官，皆世袭其职，鲜知礼义，治之则激，纵之则玩，不预教之，何由能化？云南、四川边境土官，皆设儒学，选遣子弟孙侄之俊秀者以教之，使其知君臣父子之义，而无悖理争斗之事，亦安边之道也。（《礼部志稿》卷一）

以后，又多次诏令土官子弟读书，使知忠孝礼义。于是，“夷人束

发慕学”。（天启《滇志》卷三三）“慕诗书，多遣子弟入学，亦有中科第者。”（正德《云南志》卷五）元明统治者这些措施传播了儒家文化，也培养了以土司作家群为代表的一大批深受汉文化熏陶的少数民族文人。

明代，各地的土司与中央王朝也有矛盾，经常发动叛乱。明朝政府平定叛乱后，往往撤裁土司，改设流官，在客观上打破了农奴制度或封建领主制度，促进了少数民族地区经济的发展。各族人民与中央王朝、各地土司的矛盾也不断激化，经常爆发起义，著名的有英宗正统十四年的苗族起义，英宗正统七年至嘉靖十八年的广西大藤峡瑶族起义、嘉靖年间的八寨瑶、壮人民反对土司统治的斗争等。这些起义影响深远，成为各民族民间文学的重要题材。

元明时期南方不少民族的意识形态仍然弥漫着神秘的宗教气氛。一些民族普遍信奉“万物有灵”，祭山神，祭祖先，叫魂，祀鬼。一些民族的原始巫教带浓厚的“傩”（巫师戴面具驱鬼）文化色彩，行傩祭，跳傩舞，演傩戏。纳西族东巴教、白族本主崇拜、彝族土主崇拜等盛行。傣族、德昂族、阿昌族等民族接受小乘佛教，又保留本民族原始信仰……一部分文学艺术也与宗教纠缠在一起。但随着社会的发展，不少作品摆脱了宗教的羁绊，反映现实生活，具有独立形式。这样的作品不断发展，并在很多民族中逐渐占据优势。

元明时期，南方广大疆域统一置于中央政权的直接统治之下，各民族之间文化交流更加广泛。汉族一些著名的传说先后传入南方少数民族地区，形成以少数民族语言记述这些传说的独特形式。其中，梁山伯与祝英台的传说几乎家喻户晓，童叟皆知；鲁班的传说成为一些南方民族工匠的祖师家谱；诸葛亮在南方民族传说中不仅是一个军事家，还是一个文化英雄……佛教

道教故事也大量流传到南方民族地区，为各民族民间文学的创作拓宽了视野，提供了素材，启发了不少神奇故事神奇情节的产生。各民族的其他传说故事也以各种方式相互交流，出现了一大批同时在几个或十几个民族中流传的类型。

在民间口头文学作品在下层群众中广泛流播的同时，汉族儒学经典、书面文学也在土司阶层、文人中迅速传布，促成了一些用汉文创作的少数民族作家群的崛起。他们继承了屈原等诗人的爱国精神、杜甫等诗人的忧患意识，也接受了陶潜等诗人的闲情逸趣。他们的诗呈现出一种既保持民族特色又崇尚文明的趋向。

这一时期，与汉族地区戏曲小说空前繁荣相对应，基于南方少数民族特殊的文化氛围的英雄史诗、长篇叙事诗也逐渐兴盛起来。在领主阶级上升时期，反映统一战争的英雄史诗，表现贤良国王、英俊王子的叙事诗大量出现；领主阶级逐渐走向衰落的时候，展示平民生活、带悲剧色彩的叙事诗开始萌生。这些作品包含不少民族文化交流的现象。各民族经籍文学也进入了一个新的发展阶段，产生了不少叙史作品。它们与汉文有关著作一道，共同组成了中华民族文化的经典。

# 第一章 各民族民间文学的流播

公元1253年，忽必烈率领大军“革囊过江”，直趋大理，结束了段氏大理国地方政权的统治。元明时期，南方广大疆域统一置于中央政权的直接统治之下，各民族之间文化交流进入了一个新阶段。其中一个突出的现象就是：各民族一些民间文学作品特别是汉族一些著名传说在南方地区广泛传播，形成了各种带民族特色的形态。

## 第一节 “梁祝”等爱情传说

《梁山伯与祝英台》的传说可能最早生成于东晋时期，清曹秉仁修《宁波府志》卷三六称其事发生于晋代，书载：

晋梁山伯，字处仁，家会稽。少游学，道逢祝氏子，同往肄业。……山伯后为县令，婴疾弗起，遗命葬于鄞城西清道原。明年祝适马氏，舟经墓所，风涛不能前。祝闻有山伯墓，临冢哀恸，地裂而埋璧焉。马言之官，事闻于朝，丞相谢安奏封义妇冢。

在汉文典籍中，梁祝故事始见于初唐梁载言《十道四蕃志》，文字很简单；其后晚唐张读的《宣室志》，又有进一步记述：



英台，上虞祝氏女，伪为男装游学，与会稽梁山伯者同肆业。山伯，字处仁。祝先归，二年，山伯访之，方知其为女子，怅然如有所失。告其父母求聘，而祝已字马氏子矣。山伯后为鄞令，病死，葬鄞城西，祝适马氏，舟过墓所，风涛不能进。问知山伯墓，祝登号恸，地忽自裂陷，祝氏遂并埋焉。晋丞相谢安表其墓曰义妇冢。

至此，梁祝故事的主干情节“男装”、“同学”、“求聘”、“另嫁”、“并坟”等都已具备。

以后，经过历代人们的流传加工，内容更丰富，情节更动人，并充满浪漫色彩。清俞樾《茶香室四钞》引邵金彪《祝英台小传》云：

祝英台小字九娘，上虞富家女，生无兄弟，才貌双绝。父母欲为择偶，曰：“儿当出外游学，得贤士事之耳。”因易男装，改称九官，遇会稽梁山伯，遂偕至义兴善权山之碧鲜岩，筑庵读书，同居同宿三年而梁不知为女子。临别，与梁约曰：“某月日可相访，将告父母，以妹妻君。”实则以身许之也。梁自以家贫，羞涩畏行，遂至愆期。父母以英台字马氏。后梁为鄞令，过祝家，询九官。家僮曰：“吾家但有九娘，无九官也。”梁惊悟，以同学之谊，乞一见。英台罗扇遮面，出一揖而已。梁悔念成疾，卒，遗言葬清道山下。明年英台将归马氏，命舟子迂道过其处。至则风涛大作，舟遂停泊。英台乃造梁墓前，失声恸哭，地忽开裂，堕入茔中，绣裙绮襦，化蝶飞去。丞相谢安闻其事于朝，封为义妇，此东晋永和时事也。……今山中杜鹃花发时，辄有大蝶双飞不散，俗传是两人之精魂。今称大彩蝶，尚谓祝英台云。

又增加了“化蝶”的情节。此外，人们不仅在口头上流传这个传说，还把它编成戏曲，搬上舞台，并在舞台上进一步丰富情节，增加了最精彩的“十八相送”的对唱。至此，梁祝传说基本定型。

千百年来，梁祝传说以其充满真挚爱情的内容，具有传奇色彩的情节，不仅在汉族广大地区广泛流传，经久不衰，还传入少数民族地区，受到各民族群众的喜爱。“梁祝”是在南方各民族中流传最广、影响最大的汉族传说。各民族人民把它编成长歌、故事、说唱、戏曲等多种形式到处传唱，可以说达到了家喻户晓、童叟皆知的程度。多少人对他们为追求婚姻自由而双双殉情的悲剧结局洒下同情的眼泪，以他们忠贞的爱情作为楷模。人们唱道：“要学梁山和英台，生生死死也成双。”（壮族）它反映了各民族人民共同的思想感情，寄托了各民族人民共同的理想愿望。

“梁祝”传入各民族地区时间不一，有的民族可能在唐宋时期就已经传入，但大多数民族是在元明时期传入；而且它的传入也不是一次性的，而是随着原传说故事的发展而不断以新的形态传入，不断以传说、传奇、曲艺、戏曲等形式影响着各民族已形成的“梁祝”早期形态，使之逐渐发展成今天所见的情节完整、内容复杂的各种形态。

流传在各民族人民中间的梁祝故事的各种形态，经过各民族人民长期的再创作，既保持了原故事的基本情节和基本精神，又融入了各民族的生活经验、思想感情和审美趣味，从内容、形式到语言都具有浓郁的民族风格和地方特色。它们已经成为各民族人民创造性的劳动成果，成为各民族文学宝库中的珍品。

各民族中流传的梁祝故事，都说梁祝是本地人。如壮族说

英台家在怀远府（今广西宜山），梁山家在东兰峒（今广西东兰）；白族说梁祝曾同游过点苍山。梁祝的形象特征也有所改变，大多在他们读书人的身份之外，还加上能吃苦、爱劳动的品质。他们没有书童、丫环跟随身边，还自己盖学堂，造桌凳，挑水做饭。英台与山伯同窗共读时避免暴露女性身份的几件事很有趣。如布依族故事中，先生怀疑英台是个女子，叫山伯和她一起下河洗澡。英台对山伯说，我洗下游，你洗上游，等你摘一片草叶漂到我这头时，我们就一同回去。这样，先生没有发现破绽。不久，先生又叫他俩用鲜芭蕉叶当凉席，晚上，英台将垫在身下的叶子悄悄地拿开，第二天早晨山伯那片芭蕉叶反而干得多（布依族传说女人的体温比男人高），从此以后先生再也不怀疑英台了。

梁、祝三年同窗期满，与汉族“十八相送”相对应，回家的路上祝英台也以各种独具特色的方式暗示自己的性别和恋情。壮族梁祝故事叙述：

两人走上一个高山，祝英台说：“我们休息一下吧！这个地方听说有无花果，梁兄能不能去摘两个来给我润润喉。”

梁山伯忠厚老实，就真的到山前山后去找，结果空手而回。

祝英台便作山歌笑他：

无花果树叶青青，

两个果子藏树阴，

有情有意摸到果，

香在喉头甜在心。

两人又走到一片树林，英台说：“能有两片红皮柚来吃多好。”

梁山伯又到树林去找，找了整个树林连红皮柚子树的

影子都不见，又是空手回来。祝英台又作山歌说：

红皮柚子长树桠，

有情有意伸手拿，

有情有意剖开看，

剥去红皮现红花。

最后，他们走到大河边。

一只船正向岸边驶来。

祝英台说：“……我再做一首山歌吧！”

一枝芙蓉站岸边，

河里漂来一只船，

有心折花船靠岸，

哪曾见过岸拢船？

祝英台就这样以一种近乎野性的方式，表达了自己的情和意。

梁、祝殉情以后，在有的民族传说中两人不是化为蝴蝶。布依族传说叙述，迎亲路上英台跳进山伯坟墓以后，马家的人掘坟，只见两块五色彩石叠在一起。他们把两块彩石分开丢在河两岸，两岸又长出两棵翠绿的竹子，竹梢弯过河面缠在一起。这些结局给梁祝故事增添了新的色彩。

在南方各少数民族的梁祝故事里，山伯憨厚诚实、忠于感情与汉族传说没有多少区别，英台则更多地增添了直率爽朗、大胆泼辣的一面。如壮族故事里英台托物表情的那些山歌，大胆得有点“粗野”。所有这些，都说明各民族的梁祝故事已经民族化

参见兰鸿恩《广西民间文学散论》，第195—196页，广西人民出版社，1981年11月。

了，已经成为各民族文学有机的组成部分。

同时在南方各民族中流传的汉族爱情传说，还有“孟姜女”、“天仙配”等。“孟姜女”在仫佬、毛南、壮、侗等民族中都有流传。仫佬、毛南等民族的“孟姜女”突出地表现孟姜女对爱情的真挚与坚贞。仫佬族表现孟姜女传说的古条歌（叙事歌）《孟姜女与范郎》是在婚礼中唱的，其中很大的篇幅表现孟姜女“望夫”：

燕子知来又知去，  
我夫知去不知回。  
月照人影有两个，  
丢妹丈夫在哪州？  
望了一年又一年，  
望夫望得两眼穿。……

其韵也长，其情也深。毛南族说唱《孟姜女送衣》则增添了不少生动的细节。例如：

丈夫被抓走以后，孟姜女缝好寒衣，唱着思念丈夫的歌，一边唱一边走。来到长城，只见城门一个接着一个，到处都有死人骨头。哪一堆是丈夫的呢？她边哭边找边唱：

围绕长城转一周，  
白骨堆堆叫人愁，  
哪一堆是范杞良的骨头？  
请跳进我的衣兜。

果然有一骨头跳进她的衣兜。这一细节说明孟姜女的诚心已经感动了天地，使孟姜女的形象更显光彩。

侗族戏剧《江女万良》、壮族唱本《姜诗》与汉族孟姜女的传说相比较有较大的变异。侗族戏剧中万良修的是州城，逼江女为妾的是州官；壮族唱本是在丧礼上唱的，其中添加了姜诗殉夫以后阎王让他们夫妇俩化蛇守母的情节，以突出一个“孝”字。这些变异都有其社会历史、民俗文化等方面的根源，但它们从汉族孟姜女的传说发展而来，是肯定无疑的。

## 第二节 “鲁班”等工匠传说

鲁班（鲁般）是我国民间传说中著名的能工巧匠，他的原型是春秋时期鲁国有名的工匠公输般。《孟子·离娄》云：“公输子之巧。”注：“公输子，鲁班，鲁之巧人也。”根据《礼·檀弓》、《战国策·宋策》、《墨子·公输》等古籍记载，他曾经在生产工具的发明和武器的改进等方面作出过不少贡献，因而誉满天下，可能当时就有一些关于他的带神话色彩的传说在民间流传。汉代以来，言其巧于造作的传说屡见于记载。《淮南子·齐俗训》载：

鲁般、墨子，以木为鸢而飞之。三日不集。

王充《论衡·儒增》载：

世传言曰：“鲁班巧，亡其母也。”言巧工为母作木车马，木人御者，机关备具，载母其上，一驱不还，遂失其母。

《述异记》卷下载：

木兰舟在浔阳江中，多木兰树，……鲁班刻木兰为舟。

……天姥山南峰，昔鲁班刻木为鹤，一飞七百里。后放于北山西峰上。汉武帝使人往取，遂飞上南峰。往往天将雨则翼翅摇动，若将奋飞。鲁班刻石为九州图，今在洛城石室山。东北岩海畔，有大石龟，俗云鲁班所作。夏则入海，冬复止于山上。

在民间，人们更不断地给鲁班的传说增添新的内容，把许多精巧山石的形成、优雅建筑的修建归于他的智慧，使他成为中国古代能工巧匠的代表，竟至两千多年流传不衰。

鲁班的传说也流传到南方少数民族地区，被一些少数民族工匠尊为祖师。云南剑川白族木匠工艺具有悠久的历史，剑川木匠声誉很高。白族有句谚语说：“丽江粑粑鹤庆酒，剑川木匠到处有。”著名的宾川县鸡足山寺院、保山县玉皇阁等建筑群就出自“剑川木匠”之手。剑川木匠把鲁班当作祖师爷，把自己当作他的弟子，并且可以像摆家谱一样，讲述一些关于鲁班的传说。在他们的传说里，木匠所用的锯子、木马、角尺、墨斗等，都是鲁班发明的。他的发明，又常常是在做木匠活计时为解决难题而完成的。例如，原先，木匠只会用直木头来盖房子，不会用弯木头。后来，鲁班想出了在弯木头上用墨斗画墨线，按墨线把弯木头刨或锯成标直的材料。又如，从前没有公榫母榫，盖房子时小木头用钉子钉，大木头用绳子绑。后来，鲁班发明了用公榫母榫来固定和联结房子上的木架，盖出的房子又稳当、又美观。再如，有一次鲁班和徒弟去盖皇帝的金銮宝殿，发现粗心的徒弟把一棵厦柱做短了三寸，他想出办法，把每棵厦柱干脆都锯去一尺三寸，然后用石头打磨成厦鼓，垫在每棵柱子的脚下。还有一次，他做活时自己把椽子的尺寸弄短了，后来受到伞的启示，在

短了的椽子下面撑上一个“飞爪”，不但解决了问题，而且更好看。

在各民族鲁班的传说中，最感人的是鲁班不远万里来到少数民族地区，帮助少数民族培养工匠、修建房屋的故事。白族传说，鲁班曾到滇西传授《木经》，一手教出“剑川木匠”，并亲口把剑川誉为“木匠之乡”。鲁班飞过剑川时，把画签掉在地上，被人们拾去，所以剑川木匠都很会画。布依族木匠也尊鲁班为祖师。他们的《罗汉脸壳》叙述了一个鲁班精心培养布依族徒弟的故事：鲁班收了十几个布依族的后生做徒弟。其中有个名叫覃大力的徒弟经常去逛花坡，赶歌会，串寨玩“表”，不好好学习，鲁班怎么规劝都没用。后来，鲁班做了一个鬼怪式的罗汉脸壳，覃大力要去戴着玩就揭不下来了。姑娘们看见覃大力变成一个丑八怪，再也不跟他玩“表”了，他只好一心一意地跟着鲁班师傅学艺，很快成了一个能干的木匠。这时，鲁班才往覃大力的后脑拍了三下，把罗汉脸壳给他揭下来。水族的《鲁班造鱼》表现了少数民族与鲁班师傅的深厚情谊：鲁班常从北方骑木马飞到黔东南的都柳江畔，为水族人民修建吊脚楼。人们敬重他，每顿都用上好的糯米酒款待他。可是鲁班不胜酒力，喝一点就醉了。那时都柳江没有鱼，人们只好翻山越岭到清水江打鱼，做酸辣鱼汤给他醒酒。鲁班知道后过意不去，便制作出各种各样的木鱼，用墨斗里的墨汁一点眼睛，鱼就变活了。他把这些鱼甩到都柳江里，从此都柳江有了鲇鱼、青鱼、鲤鱼、鳊鱼等。青鱼背上有一

参见李缙绪《白族文学史略》，第182页，中国民间文艺出版社（云南版），1984年3月。

《鲁班传 木经》、《锯子的来历》，载《白族民间故事》，云南人民出版社，1982年。

见《布依族民间故事》，贵州人民出版社，1982年2月。



根黑线，鳊鱼身上有黑点，据说正是鲁班当年洒落的墨汁。这些鱼带着鲁班师傅的一片心意，永远生活在都柳江里。这些传说，有汉族与少数民族文学文化交流的因素，也有各民族工匠相互交流技艺的影子。

在一些民族的鲁班传说中，还把一些地名跟鲁班联系起来。例如，云南楚雄彝族自治州北部的永仁县有个“木马村”，彝族民间传说是鲁班做的木马下落的地方。又如，云南大理白族自治州剑川县有一座墨斗山，白族民间传说是鲁班飞过剑川时，他的墨斗掉下来变成的。这些传说，反映了鲁班在各民族工匠中的崇高地位，也反映了各民族人民之间长期存在的深厚情谊。

### 第三节 “诸葛亮”等历史传说

诸葛亮，字孔明，汉末徐州琅琊郡阳都县（今山东沂南南）人，后迁居隆中（今湖北襄樊西），二十七岁受刘备之邀从政辅刘，官至蜀国丞相。他不仅是历史上杰出的政治家、军事家，也是文学作品里成功的艺术典型，还是民间传说中经久不衰的传奇人物。人们把他当作智慧的化身，流传着许多关于他神机妙算、运筹帷幄的传说。由于他曾率军南征蛮夷，七擒孟获，关于他的传说不仅盛传于汉族地区，而且盛传于彝族、傣族、白族、傈僳族、苗族等民族中，成为在这些民族中流传最广、影响最大的汉族历史人物。

据《三国志·蜀志》记载，诸葛亮进军南中，采取了“攻心为

见《石马宝》，湖南文学艺术研究室、三都水族自治县文史研究组编印，1981年11月。

《木马》，载《山茶》，1981（3）。

《张班去了鲁班来》，载《白族民间故事》。

上，攻城为下”的策略。第一次捉到孟获后，

（诸葛亮）使观于阵营之间，问曰：“此军何如？”获对曰：“向不知虚实，故败。今蒙赐观看阵营，若只如此，即定百胜耳。”亮笑，纵使更战，七纵七擒，而亮欲遣获，获止不去，曰：“公，天威也，南人不复反矣。”

诸葛亮以这种攻心为上、南抚蛮夷的策略，赢得了南方少数民族的信任，在他们心目中树起了崇高的形象。千百年来，南方少数民族流传的关于这些军事较量的传说基调大都比较友好。如一些民族的传说讲的不是双方的武力厮杀，而是诸葛亮如何与孟获斗法、打赌。例如比谁先建成兵营，孟获老老实实去搭建，诸葛亮没有去搭建而用笔画了一座，从而赢了孟获。一些传说还讲孟获归顺后与诸葛亮结拜兄弟，并参加讨伐曹操的战事。

三国时期，西南少数民族还处于落后的经济文化状态。诸葛亮率部南征、平抚地方后，可能还传授先进的军事技术、生产技能，促进了西南边地的发展。云南禄丰县高峰地区彝族相传，三国时诸葛亮率军渡泸南征，与孟获部落结盟友好，并传授大刀术和种稻技术。为了纪念这件事，以后每年农历六月二十七日，都要举行祭祀仪式。祭时抬出孔明、关羽、孟获三人面具头像，诵种稻过程，祈人畜平安、五谷丰登，而且数十人画脸谱扎头巾，结绣球插鸡尾，环围三个面具头像对刀起舞。刀法有踩、抹、涮、掖、晃、刺、抛、穿、举等，舞步有踢、跨、蹲、退、点、跳、转、走等，动作刚健，风格独特。人们传说，这些都是诸葛亮当年传授的。

其他民族的传说也多方面表现诸葛亮的功绩，把他塑造成一位人们崇敬的文化英雄。傣族传说，傣乡的竹楼是在诸葛亮的指点下，按照他的帽子的形状结构造成的。诸葛亮南征返回

时要给傣家留下点什么，猎手岩肯看见诸葛亮决策前都要用鹅毛扇敲帽子，仿佛里面藏着无穷的智慧，就请诸葛亮把帽子留下。后来有一年，天气闷热，瘟疫横行，瘴气疾病夺走许多人的生命，岩肯就按照诸葛亮留下的“草棚矮，住高房”的“锦囊妙计”，模仿帽子的形状，带领大家盖起了竹楼高房；还按照诸葛亮“想命长，水冲凉”的另一条妙计常洗澡，保清洁，从而很快驱跑瘴气，战胜病魔。他们在洗澡时互相泼水表示欢乐，由此形成“泼水节”。苗族传说，苗家非常重要的乐器——鼓，是诸葛亮首先制作出来的。他骑马巡山，听到岩壁深处传来“叮咚叮咚”的响声，走近一看，只见一个石窝积满了清亮的泉水，从悬岩滴下的水珠一滴一滴地跌落在水面上，发出清脆的响声。他仿照石窝形状做成牛皮木桶，送给苗族“嘎老”作纪念。他还教苗民用牛耕，种糯谷，编草鞋，捶衣裙，等等。傈僳族传说，诸葛亮教他们以火驱逐稻田的虫兽，从而形成火把节。有的传说更把诸葛亮神化，如爱尼人传说诸葛亮把拐杖插在地上，种出了茶树。其实，各民族众多的文化发明都是千百年来各民族先民自己创造和各民族之间相互交流的共同作用的结果，人们通过传说的形式把它们附会于诸葛亮的名下，显示了诸葛亮在各民族人民心目中的崇高地位。

另一方面，一些民族也流传不少歌颂自己民族英雄孟获的传说。孟获历来史书无传，其身份与族属有多种说法。唐代著名诗人骆宾王作《露布》，把孟获比作西洱河蛮首领蒙佺。蒙佺向属乌蛮，与南诏同属，应系彝族先民。唐代曾任西川节度使的牛丛、高骈，在其与南诏往来的函件《报南诏坦绰书》、《回云南

见江云、韩致中主编《三国外传》，第252—267页，上海文艺出版社，1986年8月。

牒》中，也以“七擒七纵”故事讽谕南诏，其意也认为孟获为乌蛮系统的彝族。这是一种传统的意见。还有一种新起的意见，认为孟获是益州郡“大姓”集团的代表人物，其祖先原是招募实边罪徙西南的内地汉人。但即使如此，“大姓”定居西南多年，自然与当地夷人每有通婚。如此看来，孟获当具有汉夷两族的血统，但以夷人首领的身份出现。传说也大都把他作为彝族先民的首领加以歌颂。如楚雄彝族《孟获的传说》：

古时候，孟获是我们彝族的头人，我们彝族就住在现在的昆明坝子里。孟获领着大家要造一座城。但造城离不开水，坝子里没有河，也没有水。孟获就领着大家去黑潭盘水。水盘出来了，从高处流下来，流进昆明坝子就成了一条河。有了河，有了水，就有办法造城了。足足造了四十七年，才造成了昆明城。

城造好了，拉来一条牛，……请毕摩来瞧牛膀子卜吉凶。毕摩说：“你们造的是彝族的城，但样子却像是官兵的城。”大家问毕摩，可有什么办法补救？毕摩说，可以，要在半山坡上供一个半坡神，山脚下再供一个羊神，各家各户再供一个门神。大家都照着做了。后来，我们彝族每年大年三十晚上，每家都要在门背后杀一只羊，就是为了祭门神。

城造好以后，官兵就杀来了。孟获就带着大家同官兵打仗。官兵人多势众，但是却没有办法对付孟获。白天官兵把他杀死了，丢在荒山野外。但是说也奇怪，只要等到晚上星宿出齐的时候，他就活转回来了，第二天照样领着大家

去打仗。这样几反几复，官兵也拿他无法，不知道他为什么死了还会活转回来。

后来，官兵通过孟获的小婆娘套去了孟获不会死的秘密：“只要不把我的心挖出来放在火上炕干，我就永远不会死。杀死了，也能活回来。”于是把他杀死后，就挖出他的心放在火上炕干。孟获就再也没有活转回来了。

这个传说，没有涉及到诸葛亮的形象，而似乎挂上了西汉元封二年（前109）武帝发兵临滇、降滇王的史实。传说把孟获的形象加以理想化、神化，使之具有超人的色彩。在其他一些传说中，还有孟获神奇出生、东方学艺等情节。如说孟获出生时，喜鹊、凤凰、白鹤盘旋，流星飞进屋；孟获到东方寻师学艺，苦练本领后，能够箭穿鸟翼，手劈龙身，骑马飞行，还得到神奇的“掉头接头药”等等。其与官兵交战情节的流传，可能有某一时期某一民族与中央王朝激烈对抗、民族首领想以此唤起民族凝聚力的背景。

还有的民族的有关传说，在《三国演义》所叙述的故事背景下衍生出新的情节。如布依族民间叙事诗《王玉连》。

长诗叙述，王玉连有兄弟三人，他是贫穷而且双目失明的大妈所生。王玉连从小聪明伶俐，勤奋用功，引起二妈和三妈的嫉恨。王玉连为避祸害，与母亲出外讨饭度日。八、九年以后，王玉连长成了一个英俊壮实的后生。富家柳小姐看中了他，并不顾家庭阻挠与他成了亲。后来，当“曹操来攻打皇帝”、国家出现危难时，他从军入伍，南征北战，“打得曹操的人马都死光了”，受

参见何积全、陈立浩主编《布依族文学史》，第233—235页，贵州民族出版社，1992年5月。

到皇帝的赏识。在一次战斗中，他不幸身陷壕沟，被敌所擒。敌方七名女将对他软硬兼施，迫其降服。玉连佯降骗取信任，然后寻机“割得了七名女将的头”，立功凯旋。

长诗塑造了王玉连的英雄形象，描写了他不平凡的成长过程，讴歌了他为国为民英勇奋战的事迹。长诗的故事是放在“曹操来攻打皇帝”的背景下叙述的，这当然并非确实的历史时间，而只是一种借用。诗中把曹操作为扰乱“纲纪”的乱世奸雄形象来叙述，说明长诗《王玉连》的产生，应当是在《三国演义》成书并在民间广泛流传、“尊刘贬曹”的正统观念已经深入人心的年代里，是在《三国演义》等作品的影响下而形成的。这又从一个侧面反映了汉民族文学作品在布依族地区的流传。

#### 第四节 佛、道及其他传说故事

佛教产生于公元前六世纪至前五世纪（相当于中国春秋时代）的古印度，道教起于东汉末年，是中国汉族土生土长的宗教。唐宋以来，佛教、道教先后传入南方各少数民族地区。佛教在白族、傣族等民族中影响较大，其传入时间白族已如前述。傣族传入的是小乘佛教，一般认为公元八世纪传入并站住脚，至公元十二世纪叭真（一译“帕雅真”）建立景陇金殿国（泐国）以后，被定为“国教”而达到全盛。道教在壮、侗、布依、毛南、仡佬、瑶等民族中流传较广，一般认为大规模传入是在宋、元、明三代。道教传入这些民族地区以后，大都跟这些民族的原始宗教（也包括先后传入的佛教）结合起来，形成一种独具特色的“师公”教。

佛教、道教传入以后，两教教义和一些纳入两教经籍的传说故事流传进来，逐渐对各民族文学产生巨大的影响。如在傣族地区，傣文在伴随佛教而传入的古印度巴利文基础上得以规范

定型，佛经故事以及印度其他神话传说通过傣文的运用而广泛传播。此外，关于如来、观音、文殊等菩萨和张天师、吕祖等祖师的传说，都在一些民族中大量广泛流传，它们无疑来自佛教、道教。这些故事，为各民族民间文学的创作拓宽了视野，提供了材料，使许多带神奇色彩的作品得以产生。

佛教、道教及其在南方一些民族中独特的表现形式“师公教”确立以后，为了存在和布道的需要，便从民族民间文学中吸取素材，融合佛、道故事，创作了不少宣扬教义的作品。傣族《阿銮的由来》就是这样一篇借助傣族神话解释佛祖由来、宣扬信教修行的作品。故事说，很早以前果色果拱地方一棵大树的树洞里有五个彩色神蛋。一天，突然乌云滚滚，雷雨交加，神蛋被吹上天空，落到五个不同的地方。第一个落到鸡王国，由鸡孵化出第一个人，即一佛祖“爪嘎珊”。第二个落到野牛王国，投于牛胎，生出二佛祖“古拉贡”。第三个落到龙王国，由龙孵化成人，即三佛祖“嘎撒巴”。第四个落到人间，滚进江里，被一位洗衣妇女捧起，裂出一个英俊少年，这就是古达玛。按小乘佛教教规，他必须修行五百五十代，才能成为佛祖。在这过程中，他要不断变为花草树木、飞禽走兽和各种人物，不断转世，经受五百五十回磨炼；要每年拣一粒沙，直到拣够三箩，才能完成修行。他修行过程的各种化身就叫“阿銮”。最后一个蛋吹到勐巴纳国王的花园（一说佛塔顶），要等两千五百年后才会裂开而生出五佛祖。那时世界或者达到极乐境界，或者整个毁灭。

这则故事解释了五个佛祖的由来，同时在解释四佛祖由来时宣扬了佛教修行的基本要旨，要人们虔诚地信教、艰苦地修行。神蛋本源于百越系统各民族普遍存在的创世神话，源于神话中天地形成之前由一团急速旋转的气体凝结而成的宇宙“母胎”原型，其中含古越人鸟图腾信仰的因素。天空乌云滚滚、神

蛋离开树洞飘落四方的情节，来自傣族创世神话。这个神话把古代分为火的时期、水的时期和风的时期，神蛋就是在风的时期开始飘落的。龙孵蛋和洗衣妇人拾蛋得子的情节，则是“九隆神话”的变异。而五个佛祖相继诞生的说法又来自佛经《细塔》，即“四个佛祖的来历”（据说第五个佛祖因为没诞生所以未叙述）。因而，这则故事可以说是佛经故事与傣族古代神话相融合的产物，是佛教借民族民间文学素材宣扬教义的产物。然而，从另一个角度来说，这也反映了佛教传入以后民族民间文学佛教化的倾向。

随着佛教、道教的传入及其在南方一些民族中独特的表现形式“师公教”的形成，还出现了一些新的解释祖师等由来的故事。壮族等民族流传的《三元的故事》仿道教“三元”（三官）的说法，创立了“师公教”三个祖师。故事说，从前有个壮族人名叫公孙侃，生了个女儿名叫旻晃。她先后嫁了三个丈夫，分别生了三个儿子。十六岁嫁唐巫为妻，生子唐道相。不久丈夫死去，改嫁葛文扬，生子葛定志。谁知第二个丈夫又死去，她再次改嫁周远方，生子周护正。年余后，远方又死，旻晃家道贫寒，每日携三子到梅山砍柴为生。山上有一梅山院古寺，旻晃每日将三子寄于寺内。圣僧见状，答应代她抚养。四、五年后，旻晃去世，圣僧将三兄弟抚养成人，每日教以“尸（师）公”。一次，太后被邪侵入体内，无法医治，出皇榜找人驱邪。圣僧命三兄弟揭榜，前往驱邪。他们去跳了一宵“尸公”，太后便邪退如常。皇帝于是封三兄弟为“三真君”，又叫“三元”，他们就是梅山教的创始人，现在师公的祖师。这个故事解释了壮族“师公教”始祖的来历，对“三真

参见岩峰等著《傣族文学史》，第408—409页，云南民族出版社，1995年10月。



君”的本领作了夸张性的描写。

宗教的传入与融会带来了仪式的复杂化和程式化。为了完成某种仪式，宗教职业者必须编纂某种经籍，以供进行这种仪式时唱诵。这样，他们就把许多民间神话、史诗、传说、故事等收集起来，整理成册，纳入宗教经典。因而，其经籍里保存了很多民间文学资料。例如，傣族的八万四干部三藏经典（经藏、律藏、论藏），就包含了许多傣族的民间故事、寓言和笑话。壮族的师公唱本保存了原始性史诗和古歌《布洛陀》、《姆六甲》、《布伯》、《郎正射太阳》，保存了许多民间传说、故事（例如人死后办葬事的来历）。还有许多短歌、祷词、咒语等。布依族的“殡凡经”（祭司布摩做仪式时唱诵的经书总称）包括了很多原始性史诗、英雄史诗、人类演变传说、描述仪式过程的故事歌，等等。宗教职业者收集整理了这些作品，将其提高到一个新的水平，并使其凝固化，他们的功劳是不可抹杀的。

宗教仪式还影响了各民族民间文学的情节。仪式中喷符水、念咒语、上刀山、下火海、撒豆成兵、剪纸变人等“法术”，常常变成各民族民间传说故事中各种人物斗法、斗阵的情节。如布依族故事《桃嘎悟吃天鹅肉》中，桃嘎悟为了得到土司小姐，用芭蕉叶变长绸；壮族故事《老三与土司》中，龙女用红纸剪成一百二十条鲤鱼，用水一喷即变活鱼，这些情节都可以在宗教仪式中找到根源。

宗教仪式还影响了人物的塑造，使一些形象带上一点师公道公的影子。如水族传说《钮王剑》中，主人公得到一把从鱼肚中剖出的小神剑，这把小神剑与道公必不可少的法器、平时插于神案上的小剑很相似。主人公有此一剑，平添几分“仙气”，沾上道公色彩。它不属于神话幻想，也是源于宗教对本教神圣力量的夸张。

宗教仪式也影响了作品的风格，使其在现实主义内容里融进了一些浪漫主义色彩。尤其是晚期作品里的浪漫主义，主要不源于古代神话的延续，而更多地受宗教仪式中师公、道公作法的动作及氛围的感染。

这一时期还流传不少其他传说、故事。有的带某种古老的类型。如瑶族《大藤峡的传说》里起义英雄侯大苟夜梦盘瓠王授法，联系上盘瓠的传说；侗族《吴勉》中起义英雄吴勉挥鞭赶山，又含有赶山鞭型传说，等等。

## 第二章 汉文诗歌

元明两代，随着南方广大疆域统一纳入中央王朝行政系统，在汉族民间口头文学作品广泛流播的同时，汉族书面文学也在各民族上层集团和文人中迅速传布，促成了一些民族中以汉文诗歌创作为主的群体的崛起。他们主要有：元代白族的“大理总管”段氏家族；明代纳西族的木氏家族，土家族的田氏家族、冉氏家族，彝族的高氏家族、禄氏家族，白族的苍洱诗人，壮族一些诗人等。

元代，世袭大理总管段氏家族诗人辈出，但最为人们所熟悉的是元末段功及阿 公主等人的诗，这些诗伴随着一个悲欢离合的故事。其时，段功占据大理一方，与昆明镇戍云南的梁王互相抗衡又互相依附。至正二十三年（1363年），红巾军一部由四川进入云南，梁王把匝拉瓦尔密仓皇逃至楚雄，向段功求援。段功出兵与梁王合作，经关江滩、古山寺、回蹬关、七星关诸役击退红巾军，收复昆明。梁王“深德段功，奏授平章”，并将阿 公主许给段功为妻。段功与阿 互相爱慕，情意绵绵。阿 曾作《金指环》，诗云：

将星挺身扶宝阙，宝阙金枝接玉叶。灵辉彻南北东西，  
皓皓中天光映月。玉文金印大如斗，犹唐贵主结配偶。父  
王永寿同碧鸡，豪杰长作擎天手。

段功久留昆明不归，原配夫人高氏填《玉娇枝》一首寄给他，词云：

风卷残云，九霄冉冉逐。龙池无偶，水云一片绿。寂寞倚屏帟，春雨纷纷促。蜀锦半间，鸳鸯独自宿。珊瑚枕冷，泪滴针穿目。好难禁，将军一去无度，身与影立，影与身独。盼将军，只恐乐极生悲冤鬼哭！

段功读罢，遂回大理。途中得悉夫人已生贵子，欣喜中作诗一首：

去时野火通山赤，凯歌回奏梁王怏。自冬抵此又阳春，时变物迁今又昔。归来草色绿无数，桃花正秣柳苞絮。杜鹃啼处日如年，声声只促人归去。

回大理后不久，段功留恋阿 公主，欲返昆明，部下杨智、张希乔等俱献诗劝阻，“窃恐梁王生逆计，龙泉血染惨西风”。段功不以为然，再至梁王府阿 公主身边。梁王听信谗言，终将段功暗害。阿 悲痛欲绝，作挽诗一首：

吾家住在雁门深，一片闲云到滇海。心悬明月照青天，青天不语今三载。黄嵩历乱苍山秋，误我一身踏里彩。吐噜吐噜段阿奴，施宗施秀同奴反。云片波粼不见人，押不芦花颜色改。内屏独坐细思量，西山铁立风潇洒。

不久，阿 亦绝食而死。两位有情人就这样魂归西天，留下一首首情真意切的诗让后人为之泪眼朦胧。

如果说，南方少数民族地区汉文诗创作在元代还只是段氏家族（包括其将军、侍从）一花独放的话，到了明代则涌现出数个土司作家群及一些文人，他们的诗作谱写了民族文化交流的新篇。

## 第一节 历代诗作对各族文人的熏陶

明代，在纳西族、土家族、彝族等民族中分别崛起了木氏土司、冉氏田氏土司、高氏禄氏土司等作家群。这些土司文人为了适应统治的需要，多效法中原，倡导汉学。在创作上，他们继承汉文诗歌的传统，发展民族特色，取得不少成果。

他们首先与中央王朝配合，在自己管辖地区兴教办学。元明两朝统治者都注意到土司地区的文化教育。明代，土司子弟可以优待进入国子监就读。《明史》卷三一六载，洪武十五年（1382）普定府知府者额来朝，“帝命谕其部众，有子弟皆入国学”。同时，朝廷在各土司地区设立儒学，强制土司应袭子弟入学，并对土人入学者给予奖励。《明史》卷三一 载，弘治十年（1497）朝廷规定：“以后土官应袭子弟，悉令入学……如不入学者，不准承袭。”《蛮司合志》载：“贵州程番知府邓廷瓚奏，本府学校中有土人子弟在学者，宜分别处置，以示奖励。”并开科取士，还规定了在各民族地区开科取士的名额。各地土司也积极配合。《明一统志》卷六六载，明初，朱元璋下令“诸土司设立县学”，永乐五年（1407年），酉阳宣抚使冉兴邦派人入朝“谢立儒学恩”。由于文教既兴，各民族历代土司从小接受汉文化教育，学诗作文，素质提高很快。《明史》卷三一四载：“云南诸土官，知诗书，好礼守义，以丽江木氏为首。”他们长大以后，又多与中原名士交往，诚心求教，切磋诗艺。纳西族丽江土司木公十分景慕

谪居云南的明代才子杨升庵，屡次修函派专使带上诗稿去问候求教。杨升庵为木公诗集《仙楼琼华》等作序，又从木公六部诗集中精选出一百一十四首编成《雪山诗选》，并为之写了长序。

序曰：

永昌司徒南园张公序其《雪山始音》，称其诗有似杜者，……南园嗣人外史禹山愈光序其《隐园春兴》及《庾子稿》，称其诗朗润清越，间发奇句。……侍御中溪李仁夫称其得诗人句法，乐府音节。秋官洱皋贾君体仁序其《玉湖游录》诸什，谓得山水于形状之外。地以文显，景因人胜，当与官湖仙藻并传艺圃。……雪山世守丽江，以文藻自振，声驰士林，其所为诗，缘情绮靡，怡怅切情，多摹拟垂拱之杰，先天之英，其秀句佳联，垒出层呈。

丽江另一位土司木增与徐霞客交厚，请徐霞客来丽江住了半月，交流甚多。徐霞客为他《山中逸趣集》作序说：

公无事则诗书礼乐，有事则戎马行间……公世著风雅，交满天下，征文者、投诗者、以神交定盟者嚶鸣相和，声气往来，共中原之旗鼓。……公有赋，有吟，有清语，拈题命韵，高旷孤闲，烟霞之色，扑人眉宇，读之，犹冷嚼梅花雪瓣也。

各民族诗人学习历代诗作，不少人深得其旨。从他们的诗中，也可以看出历代名家对他们的深刻影响。白族杨士云写了不少品评名家的诗，如称赞张衡：“文章欲拟班生赋，制作潜侔造化机”；对陶渊明有独特的见解：“黄石一编传履下，卧龙三顾起隆中；可怜五柳陶彭泽，独咏萧萧易水风！”他指出陈子昂是“风

雅变离骚”；柳宗元是“马迁文字离骚思”，白居易比元稹、刘禹锡杰出：“谁云元白还刘白，只恐元刘落后尘”；他很赞赏杜牧：“杜牧才华未易量，罪言原卫赋《阿房》；白驹皎皎嗟过隙，青史文章尚有光。”称赞文天祥“集杜二百首，如自肺腑出”，等等。可见历代名家诗作对他的影响。各民族诗人正是从这些名家的诗作中吸取养分，结合自己的阅历，创作出不少优秀的诗篇。

各民族诗人学习历代诗作，深受中国传统诗风的熏陶。中国传统诗风的各个侧面，均在各民族诗人的诗作里有所折射。

## 第二节 续屈骚之情：爱国篇

大概由于某种地域方面的原因，南方尤其是生活在楚地一些民族的诗人大都很崇敬屈原。土家族诗人、湖北容美土司田宗文，将住宅叫做“楚骚馆”或“离骚草堂”，作品名曰《楚骚馆诗集》。他熟读《离骚》，并多次作诗叙述自己读时的心境。《似默李义过访言愁酒酣赋赠》曰：

踟蹰风雨夕，收泪读《离骚》。

《山房秋兴》其一曰：

读罢《离骚》回首处，萧然一榻白云高。

在诗中，他把屈原的人品及诗篇比喻成高高飘忽的纯净的白云，表达了自己的仰慕之情。

纳西族诗人、丽江土知府木青（1569—1597）也很崇敬屈原的气节和情操。他能诗善画，曾作题画诗《题竹》曰：

森森万个入云高，风过依稀响翠涛。  
俗借青阴来入砚，任人和露写离骚。

诗中竹的形象清雅高洁，品格不凡。后两句还说欲借竹子的青露研墨书写《离骚》，借以衬托《离骚》的高妙纯净，更别具一格。

各民族诗人推崇屈原及屈骚，重在敬慕屈原的爱国主义精神。在他们的创作中，认同中央王朝，表达爱国之心的诗篇不少。田宗文《感怀》写道：

五溪铜柱暗寒烟，回首依然抱病年。  
有地已全归禹贡，殊方何事异尧天？  
愁闻豺虎横原野，不见南风起陌阡。  
咫尺讲堂馀化在，愿同文物入薰弦。

在这首诗里，诗人表达了对各民族共同的统一的国家的认同，还表露了对土司割据制度不合理性的觉察，发出要与汉族地区同步发展的呼声。

纳西族诗人、丽江土知府木公（1494—1553）袭职后，作了一首《述怀》：

丽江西迤西戎地，四郡齐民一姓和。  
权镇铁桥垂法远，兵威铜柱赐恩多。  
胸中恒念平蛮策，阃外常挥悍虏戈。  
忧国不忘弩马志，赤心千古照山河。

在诗中，木公以丽江为祖国西南边陲，以守土为己任，表现出一



种坚贞不渝、矢志不移的爱国精神。木公曾告诫子孙：“拓守边城，不得有动挠患……遵祖宗世传之雅训，不可紊淆变乱。”这首诗正表现了他维护祖国统一的决心。他还写了一首《塞上曲》：

刁斗深夜鸣，烽烟报虏营。

将军不惜死，跃马宝刀明。

表现了一种临阵破敌、视死如归的报国激情。事实上也正是这样。丽江地处西南战略要地，木氏归附明朝以后，“世尽臣职，为国家制吐蕃，捍西戎，”（《滇略》）“一片葵心常拱向”。木公这种爱国的赤心和壮举，是难能可贵的。

除尽守土之责外，木氏还向朝廷纳贡输饷，为国分忧。另一位木氏诗人木增（1587—1646）在《输饷喜感新命》一诗中写道：

每爱《潜夫论》，其如东事何！

主忧臣与辱，师众饷尤多。

愚贡点涓滴，天恩旷海波。

狼烟看扫尽，木石葆天和。

据史载，木氏土司向朝廷纳贡达十三次，仅白银一项就有六万多两。在这首诗里，作者表明了木氏与中央政权休戚与共的态度，表达了希冀“狼烟扫尽”、国家安定、百姓安居的愿望。

各民族诗人对那些促进民族团结和国家统一的历史人物也加以赞赏。土家族诗人田九龄《吊明妃》诗曰：

琵琶声断塞垣春，青冢年年草自新。

何似文姬归万里，胡笳拍尽九边尘。

诗歌赞扬了为边疆绥靖、为民族团结作出了贡献的王昭君，认为尽管昭君早已琵琶声断、青冢长眠，但她墓上年年青草自新，春色长存，象征着她这个和平使者的形象永远留在茫茫塞垣。

壮族诗人黄佐《横州伏波庙》则赞扬了伏波将军马援：

高滩危石锁崔嵬，长夏烟云午未开。  
南海楼船从此去，中原冠冕至今来。  
武陵一曲风尘静，铜柱孤标日月回。  
千载伏波祠宇在，汉京何处有云台。

横州伏波庙在郁水起敬滩边。伏波将军马援于东汉光武帝建武二十年（44）率兵征交趾，维护了国家的统一，促进了经济文化的交流。黄佐是壮族文人中第一个作诗凭吊马援者，作者热烈地赞扬了马援的功绩，认为他的南征推动了中原文明的传入。诗作寓意深刻，耐人寻味。

### 第三节 发杜诗之愤：忧民篇

除屈原外，杜甫也是一位对南方各民族诗人影响巨大的名家。不少诗人在他们的诗中显露出杜诗的影响。壮族诗人王桐乡（1420—1505）任江西临江府同知时，听到当地有以人饲虎的恶习，又读杜甫诗句“人今罢病虎纵横”，感愤而作《纵横虎短歌》：

纵横虎，罢病几家遭虎苦。  
食了儿孙食父母，又搜遗畜巡场圃。

纵虎食人且不可，况将人肉为虎俎。

我欲横戈探虎穴，咫尺只在江之浒。

诗歌开头化进杜甫诗句，结尾说虎穴“咫尺只在江之浒”，矛头暗指贪官污吏，又似杜诗忧民之作。

明末白族诗人赵炳龙（1608—1697），清军入关后曾任南明永历帝文选司主事、户部员外郎。后因抗清势力内部分裂，乃归隐避居。他早年心雄志壮，希图干一番事业，后期美梦破灭，写了不少感慨君国身世的诗文，颇有屈骚、杜诗余韵。李玉湛在《居易轩诗遗钞后序》指出：

然读先生之诗文，渊源忠孝，取法《诗》《骚》，欲言难言之隐，以可解不可解之辞出之。黍离、麦秀之悲，香草、美人之旨，旷代以来，当与杜子美、元微之相视而哭。

他的诗，常缘事而作，借景抒怀。如公元1662年春，永历帝在昆明被缢死，他写了《浣溪沙·壬寅春尽感作》：

正是春光欲老时，生憎莺嘴咒花枝。

断肠谁与续游丝？    划地东风欺梦短，

连天芳草费相思。此情只好落红知！

晚年，作《小楼》：

落花悄无语，老树自冬心。

酒热偶看剑，床空还抱琴。

情真意切，哀怨动人。

各民族诗人更继承杜诗等现实主义传统，创作了不少深刻反映社会现实、深切同情人民疾苦的诗作。白族诗人李元阳（1493—1580）《苦雨叹》诗曰：

檐溜滴不绝，寒意入衾裯。  
哀彼茅屋人，相向双涕流。  
玉桂悲薪粒，宁思身上裘？  
门无丁壮儿，徭役何时休？

在那冷雨连绵、寒意袭人的日子里，诗人深受其扰，但他却由己想到茅屋里的贫民。他们虽然挨冻受冷，但米珠薪桂，哪里还顾得上防寒的衣服？家里已无青壮男子，徭役不知什么时候才休止？其忧民之情使人联想起杜甫《茅屋为秋风所破歌》。

另一位白族诗人杨士云（1477—1544）写了一首《见野妇挑菜》：

服蔽头蓬屐半穿，携筐竞逐野风前。  
溪毛石发和泥剪，曲涧危坡到处沿。  
屋下几人频待哺，眼前诸态总堪怜。  
庙堂肉食应忘味，好向常平议放钱。

诗歌描绘了一个蓬头垢面、衣衫褴褛的“野妇”形象，她手提竹筐，沿着“曲涧危坡”到处寻找野菜，把“溪毛石发”一类东西和着泥巴一起挖下，她家里还有几个孩子正嗷嗷待哺呵！那些高官们肉食已经吃得太多，该顾顾老百姓生活、放点赈放点贷了。这鲜明的对比，其意味又很像杜甫“朱门酒肉臭，路有冻死骨”的

名句。

像这样关心民众疾苦的诗篇还有不少。如木公的两首五绝：《刈麦》：

村村刈新麦，万顷黄云秋，  
复恐催租至，哀哀寡妇愁。

《问民》：

姬泣桑株下，翁颓破板门，  
疮痍何日愈，俛首不能言。

这两首诗分别作于丰收之年和瘟疫之年。前一首诗有“万顷黄云秋”的句子，可见是个好年景。但人们又怕“催租”人至，使自己一年辛劳白白付出；特别是那些孤苦老人，为此事更哀愁。诗作抒发了诗人对人民疾苦的同情之心。后一首写于正德九年，那一年丽江地区发生大瘟疫，诗作反映了人民的灾难，寄寓了作者的关怀，也表达了他作为一方首领面对灾难而拿不出良策的痛切和负疚之情。

明代，明王朝地方官吏与土著武装之间曾不断发生冲突，战争十分频繁。这些战事给人民带来了苦难。各民族诗人的诗作也反映了这方面的情况。白族诗人李元阳（1493—1580）的《关山月》表现了征人思念家乡的凄惻之情：

关山月，照见征人眼中血！  
年年远戍无还期，屈指今经几圆缺。  
枕骷髅，清泪流；

黄沙漠漠西海头，思乡魂梦空悠悠。  
此时见月情独苦，惊心更怯闻边鼓。  
安得呼韩稽颡朝，希取君王不崇武。

以征人远戍边关的痛苦来凸现统治集团“崇武”征边的不义。另一位白族诗人高桂枝的《卫军行》描写了团练制度的流弊：

国初以来设卫军，几家团练几家屯，屯军但愿年谷熟，  
卫军惟恐边警闻。……有时岁凶边境扰，军储不供野无草。  
屯者逋赋走四方，悍吏追呼无时了；练者荷戈急赴敌，爷娘  
哭送博南道。屯苦守，练苦行，卫兵不足调土兵，输刍挽粟  
及乡民。军耶民耶都应役，千家只有百家存。……吁嗟乎！  
民人累公徭，屯人累公租，惟有练军差少累，摧锋陷阵将如  
何！吁嗟呼！军耶民耶靡宁居，试看三春草木多扶疏，纷纷  
雨露常沾濡。

这首诗把明朝在洱海地区实行团练给人民带来的痛苦描述得淋漓尽致，其情其语又多似杜甫《兵车行》等名篇！

#### 第四节 延陶诗之趣：归隐篇

南方各民族文人诗歌，有受屈原、杜甫等影响的忧国忧民之作，也有得陶潜、王维之趣的吟咏自然之篇。南方少数民族地区山青水秀、洞奇石巧，这样的土地也培育了许多诗人的归隐之情，引发了他们的归隐之兴。

陶潜是晋宋之际时的人。他一生由仕而隐，由胸怀“猛志”、“大济于苍生”的抱负，到归隐躬耕、安居田园，成为中国田园诗

的奠基人。他的不少田园诗、辞赋《归去来兮辞》、散文《桃花源记》等所创造的清远的意境，所表露的恬淡的心情，倾倒了无数后世作家，也影响了少数民族诗人。

壮族诗人岑绍勋，嘉靖时（1522—1566）袭泗城州（今广西凌云）土知州，因随瓦氏夫人至江浙沿海抗倭有功，获赠四品大夫。后乞以其子袭知州，自己徜徉山水，吟咏自适。他的《归去诗》曰：

归去来兮今已归，紫袍不揣绿蓑衣。  
百年但有青山在，两鬓何妨白雪飞。  
晓梦不惊晨吏报，家寒正喜鳊鱼肥。  
多情最是潭心月，夜夜邀人上钓矶。

诗一开头，便化进陶潜的名句，表达自己回归大自然的喜悦心情。整首诗表现了作者卸任后如释重负、放浪形骸的生活，颇有陶诗的遗风。

陶潜《桃花源记》所描述的人间仙境桃花源，是许多隐士向往的圣地，也是许多后世作品里幽美境界的象征。土家族诗人冉元《题大酉洞》诗曰：

一自逃秦别有天，洞门关锁白云边。  
春来鼓泄桃花水，莫道渔郎尽是仙。

整首诗构思立足于陶潜《桃花源记》所描述的故事，幻想大酉洞里还有一个桃花源般的仙境，给人以想象的广阔天地，意更深，境更远。作者冉元曾袭酉阳土司职，尝封昭毅将军、通义大夫，大概对桃花源一类的境界过于向往，终至弃职远遁。

桃花源不仅倾倒了土家族土司，也倾倒了苗族诗人。曾任四川简县（今简阳）教谕、未几归里的苗族诗人石鼎的诗《柳潭钓艇》二首曰：

幽人不为世尘羁，缓意停舟漾钓丝。  
杨柳岸边尝信宿，蓼花滩下又多时。  
忘形不觉淹留久，得趣何妨归去迟。  
几度放歌明月下，犹如重到武陵溪。

碧潭万顷水悠悠，箬叶篷圈罩小舟。  
机事总抛身世外，闲愁不到钓竿头。  
一枝短笛临风弄，数尺纶丝带月收。  
却向芦花深处舫，从教风浪亦无忧。

诗作展示了一位卸官归里的钓翁形象，他摆脱了尘世俗务的羁绊，安然自得地飘舟垂钓，兴致来了杨柳岸边任意留宿，芦花滩下停船漫游，放歌明月，何妨归迟。作者把这归于“重到武陵溪”，比作桃花源境界。此心境与陶潜也何其相似。

陶潜田园诗平淡深远的风格启示后代诗作，他和许多田园诗人淡泊名利、不重贵贱的思想也影响后人。南方各民族不少诗作显露出这种影响。壮族诗人邓矿《答人劝应举》诗曰：

野人耽得野人趣，老大何曾解读书！  
酌酒吟诗缘底事？耕田凿井更何如！  
未因紫气腾霄汉，自有春风到草庐。  
圣代于今又尧舜，脚跟随处可樵渔。



诗人自命野人，以“酌酒吟诗”为乐，从“耕田凿井”得趣，此乐趣，当为至乐，当为天趣！

各民族诗人描写民族地区青山绿水、奇洞巧石，还借用不少汉文典籍所记载的典故，以衬托山水洞石的清幽神奇和自己淡远的心境。土家族诗人、酉阳十六世土司冉舜臣《题大酉洞》诗曰：

鬼斧何年为劈开，洞天风景足徘徊。  
泉锵佩玉冷丹壑，竹泛莎香上石苔。  
姑射千年留胜迹，华阳六月净尘埃。  
莫因仕官迟吟兴，取次清游览胜来。

诗中“姑射”指《山海经》里的“姑射之山”和《庄子》里的“藐姑射之山”。《山海经·东次三经》载：

卢其之山……南三百八十里，曰姑射之山，无草木，多水。又南水行三百里，流沙百里，曰北姑射之山，无草木，多石。又南三百里，曰南姑射之山，无草木，多水。

又《山海经·海内北经》载：“列姑射在海河州中。姑射国在海中，属列姑射，西南，山环之。”郭璞注：“山有神人……《庄子》所谓藐姑射之山也。”《庄子·逍遥游》云：

藐姑射之山，有神人居焉，肌肤若冰雪，淖约如处子，不食五谷，吸风引露，乘云气，御飞龙，而游乎四海之外。其神凝，使物不疵疠而年谷熟。

其山也奇，其神也美。“华阳”指“华阳洞”。旧题唐柳宗元撰《龙城录》载：

茅山道士吴绰，素擅洁誉。（三国吴）神凤初因采药于华阳洞口，见一小儿手把大珠三颗，其色莹然，戏于松下。绰见之，因前询谁氏子。儿忙奔入洞中，绰恐为虎所害，遂连呼相从，入欲救之。行不三十步，见儿化作龙形，一手握三珠，填左耳中。绰素刚胆，以药斧之，落左耳而三珠已失所在，龙亦不见。出不十余步，洞闭门矣。绰后上皇封素养先生。

其洞也幽，其龙也诡。作者引用这两则典故，使诗中的大酉洞山成居神之山，洞成藏龙之洞，更添一番意趣。这也体现了这位土家族诗人较深的汉文化素养。

冉舜臣长子、正德二年（1507）袭酉阳土司职的冉仪，也有一首翻新典故的《桃涧》诗：

浓烟带雨淡蒸霞，几树无言自着花。  
流出山来缘底事，赚他刘阮不还家。

诗中“刘阮”指刘晨、阮肇。据《太平御览》卷四一引南朝宋刘义庆《幽明录》等载，汉明帝永平五年，剡县人刘晨、阮肇同入天台山采药，路迷不知返途。在山中十三日，饥则采山桃，渴则饮溪水。饮水时见上流漂下一芜青叶，上托胡麻饭，便认定附近必有人烟。遂渡水，又过一山，见山头立两女子，容颜妙绝，直呼刘晨、阮肇之名，嗔怪道：“郎来何晚也？”刘、阮生爱慕之心，遂结婚姻。相传桃源洞就是他们的洞房，惆怅溪边峭壁上的一个小山

洞是仙女们的闺阁。刘、阮在这里留居半年，其地气候草木常如春时。迨还乡，子孙已历七代。作者借这一典故渲染了景的境界，也增加了诗的意蕴。

## 第三章 南方民族长篇 叙事诗的兴盛

元明两代，与汉族地区戏曲、小说的空前繁荣相对应，南方少数民族地区长篇叙事诗也逐渐兴盛起来。它们如同一朵朵鲜艳的奇葩，飘香在傣家竹楼、壮乡歌墟，呈采于苗岭、侗寨、平坝、山林……

### 第一节 明小说与南方民族叙事诗

与宋、元“说话”有密切联系的讲史小说、神魔小说、世情小说以及拟话本等短篇小说，随着城市经济的发展、市民阶层的扩大，在明代出现了繁荣的景象。它打破了正统诗文的垄断，逐渐显示出自己的社会作用和文学价值，取得与唐诗、宋词、元曲相提并论的地位。

明代的讲史小说，以《三国志演义》、《水浒传》为代表，它们或以历史事实为基础，再吸取野史杂说和民间传说来敷衍成章；或取材于历史又不拘牵于具体史实，而以描写人物命运为主。神魔小说以《西游记》、《封神演义》为代表，涉及神魔鬼怪，又曲折地反映了社会生活。拟话本以明中叶“三言”“二拍”为代表，具有自己的面貌、性格和特征。《今古奇观》序言说，这些作品“极摹人情世态之歧，备写悲欢离合之致”，对当时社会世俗生活作了富于人情味的广泛描绘。其中，一个突出的题材或主题是

普通男女之间的性爱，表现青年男女如何冲破封建礼俗的束缚去争取自由等，渗入了较多的社会性内容和意义。在这些世俗小说中，有对社会现象的展示，也有对个人命运的描述；有对美德的赞扬，也有对丑恶的鞭挞……

这些小说的共同特点，就是大都在民间传说和民间艺人创作的基础上，由文人作家加工写定，有或长或短的口头创作、口头讲述和口头流传的过程。它们的对象大多是一般的“市井小民”，创作者或讲述者为了满足听众的要求，在创作或讲述过程中极重视情节的曲折和细节的丰富，讲求形象、逼真，讲求戏剧性，讲求引人入胜，使作品不断达到新的高度。叶盛《水东日记》卷二一说：“今书坊相传，射利之徒，伪为小说杂事，农工商贩抄写绘画，家畜而人有之，痴騃文妇，尤所酷好。”

与汉族讲求“说”不同，南方少数民族更讲求“唱”。在不少民族中，有各种形式的歌手和各种形式的歌手制度。如傣族，根据民族学的研究，在不同的时期有不同的人掌管或从事“唱歌”。在最早的原始氏族公社时期，由氏族首领“盘巴”统管一切。后来由于原始宗教活动的日益频繁，盘巴职能一分为二，除盘巴还管生产以外，又出现了主持祭祀的人——“盘赞”，负责在祭祀仪式上唱祭祀歌，念咒语。随着生产的不断发展，特别是从游动狩猎转入农耕定居以后，人们的社会生活也逐渐丰富，出现了诸如欢庆丰收、祝贺新房、婚嫁、丧葬等群众性的活动。在这些活动中既要举行祭神仪式，又要通过唱歌来传达意义，通达神灵，并娱乐身心，通融感情。于是，对唱歌的需求迅速增大，盘赞职务也分成了专门主持宗教仪式的“摩赞”和专门唱歌的“赞哈”。进入封建领主制时期，领主阶级意识到赞哈是一支强大的精神力量，把它纳入自己的管理系统之中。傣族社会最高统治者“召片领”的宣尉使司和各个勐的土司均设有管理赞哈的官员，给

一些学问较深、能力较高的赞哈授予“那宛野坦”和“赞哈勐”等荣誉称号，除提高他们的社会地位以外，还给予一些报酬，免去公益劳动。逢年过节以及各种宗教、喜庆活动歌手如何演唱，传授技艺如何进行，等等，都形成了一定的制度。这一整套管理制度、演唱制度和师徒制度，在客观上促进了傣族歌手队伍的壮大与发展，促进了傣族诗歌创作和演唱活动的繁荣。其他民族歌手也多被人们视为最有知识的人，得到社会的普遍尊重。

在傣族社会，从封建领主阶级的最高统治者召片领、各勐的召勐到普通的民众，都喜欢听歌。被授予“那宛野坦”的赞哈被认为是最有学问和最有演唱能力的歌手，被授予“赞哈勐”的赞哈是勐一级的歌手，这两类歌手常应召去宫廷唱歌；傣族民众逢年过节或盖新房、娶新娘以及举行重大的宗教活动等，也要邀请歌手来寨中或家里唱歌。歌手们在这些场合为了获得召勐或听众的欣赏，从民族生活、民间故事或佛经故事等吸取素材，创编了不少表现征战和宫廷争斗、民众生活的史诗、叙事诗，并在演唱过程不断加工、不断丰富，使之逐渐趋向成熟。

其他很多民族也唱歌成俗，赛歌成风。一个人从出生到死亡，所举行的各种仪式几乎都在歌海中度过。婴儿降临人间，要举行欢迎仪式，念祝福词，唱赞美歌，歌颂生命的美好。青年男女热恋，要对歌抒情，依歌择偶。走寨串门，要礼尚往来，你唱我答。老人去世，要歌丧、舞丧，以歌舞送魂、礼魂，引导亡魂回到祖先居住的地方。各民族歌手在这些场合和这种氛围里，创作了一大批诗歌。它们大多取材于本民族的生活，依附于本民族的文化，与汉族这个时期的诸多作品相映生辉。但其中也有不少作品在内容和形式各方面彼此纵横交错，存在民族文化交流现象。

## 第二节 英雄史诗

与汉族地区出现叙述“分久必合”历史的《三国演义》等讲史小说相似，南方傣族地区也出现了反映民族统一战争的《相勐》等英雄史诗。它们的产生具有深厚的社会基础和文化基础。

傣族先民经历了漫长的原始社会以后，逐渐向阶级社会过渡。根据傣族传说，至朱腊波提创立傣历元年（即公元638年，正是唐朝贞观年间）时，已经进入了成熟的阶级社会。公元1180年（宋淳熙七年），叭真统一各部，以景洪为中心建立了地方政权“景龙金殿国”（这以前，西双版纳存在过“茫乃”等地方政权），傣族社会开始了一个新的经济发展、文化繁荣的时期。在西双版纳，建立了封建领主制，土地、山林、河流都属于最高封建统治者“召片领”所有。与此同时，又保留着较多的原始公社遗存，以农村公社作为社会的基层组织形式和经济的基本单位。村社可以分配土地，也征收负担。“种田出负担”不仅是一种法律规定，也成为一种道德观念。这样，封建领主制得以长期持续，傣族社会得以相对稳定，生产得以较快发展，人们生活也比较充裕。这为傣族文学的繁荣特别为长篇巨制的史诗、叙事诗的酝酿、创作和定型提供了物质基础。封建领主为了巩固统治，把民间演唱纳入为统治者服务的轨道，还完善了“赞哈”（专业歌手）制度，使社会分工进一步精细，使民间歌手有条件从事诗歌的搜集、创编、加工、保存等活动。中原文化、佛教文化的传入，也给傣族文学带来了新的养分。这样，在原来神话、传说、故事、短歌的基础上，长篇史诗、叙事诗逐渐大量地涌现出来了。

这一时期，由于征服大自然的胜利所唤起的人们的自豪感，以及社会生活的日渐丰富、人与人关系的日趋复杂，傣族文学所反映的对象已经不再是人类与大自然的斗争，而是社会矛盾、社会斗争。如同华夏/汉族地区曾经出现春秋列国、三国等分裂混战局面一样，在傣族封建领主制度发展的过程中，封建领主阶级内部的矛盾和斗争也曾屡次爆发为战争。据史料记载，第三世领主陶平、第六世领主补瓦在位时，都曾发生其弟与其争夺政权的战争；另一领主刀罕底在位时，奢拢法举兵攻打刀罕底，奢拢法夺取政权后，奢昂法又率军攻打奢拢法。下面各个勐之间也时有纷争。这些战争给人民带来了灾难。人们向往幸福安宁的生活，希望出现力挽乾坤的英雄来为他们解除痛苦。在这种愿望的支配下，一些取材于从部落（部落联盟）到建立地方政权过程的战争、或建立地方政权后勐与勐之间纷争的英雄史诗创作出来了。比较著名的作品有《相勐》、《粘响》、《兰嘎西贺》等。据写于三百多年前的《论傣族诗歌》所载，《粘响》为此书作者祜巴勐所写，《相勐》、《兰嘎西贺》在书中都被提及。《论傣族诗歌》记载“写于傣历九七六年”即公元1615年，正是明代末年，《粘响》当写于这个时期，《相勐》、《兰嘎西贺》产生的时间可能更早一些。

《相勐》（意为“一地之宝”）叙述勐维扎王子相勐统一森林里一百零一个国家的故事：在茫茫的森林里，有一个强大的国家（“勐”）叫勐荷傣。勐荷傣王子沙瓦里野心勃勃，企图征服和统治森林里一百零一个国家。他知道勐瓦蒂也很强大，便想把

岩峰、王松整理，载《山茶》，1980（2）。参见王松《傣族诗歌发展初探》，中国民间文艺出版社（云南版），1983年；岩峰等编著《傣族文学简史》，云南民族出版社，1988年。



美貌的妹妹楠西里总布嫁给勐瓦蒂王子貌舒莱，以换取两个国家的结盟。他以比武招亲的形式使貌舒莱显示了本领，当场许嫁，可是楠西里总布却不愿意。正在这时，一个魔鬼刮起一阵飓风，把楠西里总布劫走了。姑娘被劫到森林的一个石窟，正遇到在这里游猎的勐维扎王子相勐。相勐经过一番搏斗，杀死了魔鬼，救出了姑娘。他们互相产生爱慕之情，在金湖边订下了婚约。相勐送楠西里总布回勐荷傣，老国王和王后都很高兴。但沙瓦里嫌相勐是个小国的王子，不但不承认他俩的婚约，反而诬陷相勐是劫走他妹妹的魔鬼，要把相勐处死。老国王、大臣，百姓都反对这种做法，为相勐求情；四方城门的守门官在当晚相勐要被押出城外受刑时不开城门，并分别向执刑者讲述一个没有弄清真相不能随便杀人的哲理性的故事。后来，在一位“白发老人”的帮助下，相勐获救。他回到勐维扎，把他的经历禀告了父王和大臣，大家都很愤怒，要求国王出兵雪耻，攻打勐荷傣。沙瓦里得知相勐逃走后，害怕他报复，也准备邀约貌舒莱一道出兵攻打勐维扎。一场大战即将爆发，相勐却表现得十分冷静，他认为：“沙瓦里虽然是个横蛮的人，百姓的心呀，却是洁白的云，要是成千上万的大象开始搏斗，鲜血肯定要染红森林。”他提出先派人带着礼物去勐荷傣求婚。但沙瓦里不仅横蛮地拒绝，还当面污辱勐维扎的使者，并在一个巫师的挑唆下，挑起了战争。史诗用大量的篇幅描写了这场战争。在激烈的战斗中，相勐杀了貌舒莱，又用计砍了巫师的头，随后与沙瓦里展开恶战，“从京城的上空，杀到天边的森林；又从天边的森林，杀到茫茫的大海边”。经过几番争斗，相勐活捉了沙瓦里。勐荷傣老国王为相勐和楠西里总布举行了婚礼，并要相勐继承勐荷傣的王位，相勐婉言谢绝。最后沙瓦里病死，相勐才做了勐荷傣的国王，周围的小国家都来投奔他，于是他把整个森林里一百零一个国家都统一

起来。

《相勳》反映了傣族社会从部落到统一国家（地方政权）形成这个历史时期的生活。史诗里的“国家”是傣语“勳”的意译，“勳”有“地方”、“地方行政区划”、“国家”或“部落”、“部落联盟”三层意思，这里绝大部分是“部落”或“部落联盟”。根据有关史料记载，“桑木底”时代（民主时代）瓦解以后，整个东南亚半岛大小“国”林立。当时在东南沿海和山区河谷地带遍布着皮乌国、扶南国、掸国、八百媳妇国、景陇、兰那等大大小小的国家或部落，它们彼此之间纷争不断。传说中开辟西双版纳的叭阿拉武，根据史料分析可能是原住勳占巴纳管（据说在今老挝）的傣族先民一支的首领。他带领人民来到勳泐（今景洪）等地跟“披雅”斗争，其实是跟当地“傣勳”（傣族先民的另一支）斗争。公元十一世纪建立“景龙金殿国”的“叭真”（“帕雅真”），意即“武王”，就是“以武力征服各地之王”。《泐史》有一段记载：“叭真战胜北方各地之后，兰那、猛交、猛老皆受统治。时天朝皇帝为其主，有猛交酋名那刺昆朗玛、景陇酋名蒙猛、兰那酋名菩提逻阁嗜者，以及刺隗、金占、哨厓、埭腊、瑛滴、崆崙等各酋长，俱会商劝进，举行滴水礼，推叭真为大首领。”在这些历史进程中，涌现出了不少带各个时代特征的英雄人物。在他们的英雄业绩的基础上，产生了《相勳》等英雄史诗。

《相勳》比较全面地反映了那个历史时期的社会面貌和社会生活。史诗叙述：“茫茫的森林里，有一百零一个国家”，这些“国家”都有自己的“国王”、“大臣”和武装力量，“国”与“国”之间可以互派使臣、发动战争，这说明了当时在傣族先民居住地区存在着若干并立的部落或部族，各个部落或部族都保持着相对的独立性和自主权。但同时勳荷傣有保护国，并且勳荷傣王子沙瓦里还想利用妹妹的婚姻与勳瓦蒂联合起来。这又说明当时已经

出现部落联盟，实现部落联盟的重要纽带是婚姻。史诗写沙瓦里“做梦也想征服整个森林，天下的土地都归他掌管”，反映了当时私有财产占有欲已经刺激起一些部落首领的扩张野心和掠夺战争。而史诗中勐维扎王子相勐与沙瓦里作战，最后战胜掠夺者、把一百零一个国家都统一起来，反映了傣族古代社会发展的历史脉络。

傣族英雄史诗《相勐》与汉族讲史小说《三国演义》等一样，反映了由分到合的统一的战争，但与《三国演义》所叙述的各国封建统治者之间的纷争不同，史诗中所描写的勐维扎和勐荷傣的战争，还不是阶级之间的斗争，而是部落之间的斗争，具有全民的性质。在战争中长辈的意志受到人们的尊重，“将领们个个都敢直言，个个献计出谋，纷纷说出自己的主张”；而且勐维扎上上下下“听到敌人来犯每颗心都成了火山，所有的西纳和百姓都磨拳擦掌，纷纷要求老国王赶快迎敌开战”。史诗中王位继承制也不是严格的世袭制，对部落有功的英雄都可以成为部落的首领，如勐维扎的二王子曼塔做了勐巴达坚的国王，三王子相勐做了勐荷傣的国王等。这些都很清楚地说明当时还是一个军事民主社会。

史诗还成功地塑造了体现那个时代精神和民族性格的英雄人物相勐的形象。相勐是新兴的社会力量的代表，是统一国家的英雄。作品并没有简单地把他写成一个单纯勇猛型的人物，而是通过多侧面的描绘，向读者展示了一个有理想、有胸襟、有气魄而又机智、勇敢，具有傣族特色的立体的英雄形象。他认为宫廷太狭小，令人烦闷，“自幼就下定决心，要到茫茫的森林里寻找他的理想”，这意味着他对现存社会秩序的否定和远大的抱负。作品没有正面表现他实行统一大业的合理性和历史必然性。在与沙瓦里的矛盾和斗争中，他处处被动，处处宽容，体现

了傣民族宽厚、礼让的性格，显露出一个贤明君王的形象：他从魔窟里救出了楠西里总布，并以自己赤诚的心赢得了姑娘的爱情，到勐荷傣却反而被沙瓦里捆绑起来并要加以杀害；沙瓦里发动了战争，相勐却不愿跟勐荷傣结下冤仇，主动派出使臣带着礼物去求亲，又遭到侮辱，战争这才爆发。在战斗中，他英勇善战，显示出英雄本色。他“宝刀能劈开山峰”，“神箭能穿过针眼”。他用计除掉了作恶多端的巫师，用箭射死力大无比的貌舒莱，最后活捉了沙瓦里。他没有报复对方，而将其交给老国王，并谢绝了要他继承勐荷傣王位的要求，班师回国，最后在沙瓦里病死的情况下才回勐荷傣当了国王。周围小国都来投奔他，他终于把整个森林统一了起来。相勐的身上，凝聚了当时傣族先民的理想、意志和道德，反映了当时人们厌恶战争，又希望有一个强有力的人物建立一个统一、安定局面的心愿。

史诗还成功刻画了其他几个既有时代共性又有鲜明个性的形象。楠西里总布是一位美丽的公主，“她有花朵的芬芳，她有金鹿的善良，她的名字像洒满阳光的翅膀，飞旋在一百零一个国家。”但她的命运充满坎坷和痛苦，先被哥哥作为联盟的交易品，又被魔鬼掠夺。她有刚强的一面，如对卑鄙贪婪的哥哥的抗争，对魔鬼的反抗，但更突出的个性特征是温柔、多情，忠于爱情。还有沙瓦里的狡诈、凶残，貌舒莱的横蛮、粗俗等，都有比较生动的表现。

史诗展示了广阔的时代生活画面，篇幅宏伟，情节复杂，人物众多，但结构安排得当，线索清晰而又富于变化。如沙瓦里要处死相勐时，把守四座城门的官员各给执刑的人讲一个因做错事而后悔莫及的故事，战争前勐维扎派使者到勐荷傣求婚，战争中相勐对楠西里总布的怀念等，都既使故事的发展不离中心线索，又有张有弛，有急有缓。史诗的语言富于形象和色彩，优美

柔和，具有鲜明的地区和民族特色。如描绘美丽风光的句子：“无边的坝子翠绿如茵，淙淙的溪水绕着竹楼人家，密密的椰树顶着蓝天，高高的佛塔挂满彩霞。”又如楠西里总布对丈夫抒发内心感情的句子：“如果你是一只小鸟，妻子愿意化成一对翅膀，如果你是一条小河，妻子就是河里的鱼、田里的秧”等。

《粘响》 据《论傣族诗歌》作者祜巴勐所说，是他所写的两部长诗之一。长诗的梗概是这样的：古代，有一个美丽富饶的地方叫勐粘响，勐粘响的公主原为天神转世，她与一位下凡的男神幽会而怀了孕，被国王连同她母亲一起放逐江中。森林里的和尚帕拉西收养了她们母女俩。不久，公主生下一个男孩，帕拉西给他取名叫苏令达。苏令达长大以后，帕拉西教他各种本领法术，使他力大无比、智慧无穷。一天，苏令达的母亲在河里洗澡，被魔王叭团劫走。苏令达四处寻找母亲，寻找过程中遇龙母被龙母招为女婿。但他思念母亲，又告别龙女回到森林，途中与本领高强的丢娥、捧玛结为兄弟。他母亲在天神的帮助下从魔王手中逃出，又被航行在江里的商船队四处转卖，几经周折才回到勐粘响森林。勐粘响国王已经受到天神的惩罚，他懊悔当初放逐王后和公主的过失，于是把她们和苏令达一起接回，把王位让给了苏令达。后来，苏令达与勐西丙的景达楠西公主相爱，两人通过鸚鵡互传书信表达爱慕之情。苏令达派使臣和队伍到勐西丙求亲，可是景达楠西的哥哥桑哈嫌勐粘响是个小国，不答应这门亲事，并当面辱骂使臣。率领求亲队伍的丢娥和捧玛砍来许多木头，制成猴子和其他动物，念咒语让它们活起来，飞到勐西

参见王松《傣族诗歌发展初探》，中国民间文艺出版社（云南版），1983年；  
岩峰等编著《傣族文学简史》，云南民族出版社，1988年。

丙宫庭，趁黑夜把公主抢到勐粘响。桑哈大为恼怒，调集人马攻打勐粘响。战争开始，“双方都很勇敢互不退让”，“冲杀声像暴风骤雨”，一直打了七个月不分胜负。桑哈调集更多的人马把勐粘响团团围住。苏令达有天神、龙王送的宝物护佑，城周围长出稻谷、青草和树木，不缺吃用，桑哈人马围了十年也没把他们困死。最后双方决战，苏令达骑着大象与桑哈拼杀，从地上打到空中，又从空中打到地上，终于打败了桑哈。苏令达带上许多礼物去慰劳勐西丙，两个勐结成兄弟友邦。苏令达又迎回龙女，家庭团聚，全勐百姓也过上平安富足的生活。

史诗反映的仍是氏族社会向阶级社会过渡时期的社会生活。作品中有名称的勐就有十多个，还提到勐西丙进攻勐粘响途中征服了一百多个勐，说明当时是部落林立的时代。史诗塑造了苏令达这一过渡时期的英雄形象，写了他的神秘出生、神奇本领，以及他的英勇善战、所向无敌。这部作品的某些情节形式与《相勐》有相似之处，如苏文纳被妖魔劫走，苏令达与景达楠西的婚事受景达楠西哥哥桑哈的阻挠，桑哈因为妹妹婚事而进攻勐粘响等，但大的结构铺排以及情节的展开描述具有自己的特点。它可能是作者在傣族古代神话传说的基础上，吸收流传下来的长诗和佛经文学的养分而创作出来的。作者把古代神话传说的情节以及傣族文学一些富有特色的表现形式（例如鸚鵡情诗等）融会在一起，精心结构、组织成一部有起有伏、有声有色的宏大诗篇。作品描写战争层次清楚，高潮迭起：最先是将士之间的拼杀，双方大将的几次搏斗，其次是勐西丙军队对勐粘响的围困，最后是苏令达与桑哈的决战，一环扣一环。史诗对战斗前祭祀的情景、战斗中将士的情绪、战术的实施以及使用的武器、坐骑等，都有比较细致的描写，显露出在民间口头文学的形式里加入了文人创作成分的特点。

《兰嘎西贺》（意为“兰嘎地方的十头王”）是三部史诗中规模最大、篇幅最长的一部。全诗二十二章，近四万行。它的中心事件是勐兰嘎十头王捧玛加和勐沓达腊塔王子召朗玛为争夺勐甘纳嘎公主楠西拉而进行的一场大战。史诗叙述：勐兰嘎国王和王后晚年无儿女，便向天神祈求，后来生下公主古蒂提拉。公主长到十四岁，独自出走到森林拜帕拉西为义父，开始修行。天神叭英为勐兰嘎王位的继承担忧，便请天神玛哈捧下凡与古蒂提拉幽会使其怀孕。公主先后生下三个儿子：大儿子有十个头，取名捧玛加；二儿子黑皮长毛，取名袞纳帕；三儿子漂亮可爱，取名彼亚沙。三个孩子长大后，天神玛哈捧按照他们的要求，分别赐给他们本领：大儿子要征服宇宙的一切，得到可上天、可下海、火烧不着、水淹不死、箭射不伤的本领；二儿子过去长时期睁眼想父亲很疲倦，得到长眠的本领；三儿子得到智慧和才能。捧玛加长到十四岁的时候，勐兰嘎国王把古蒂提拉和孩子接回宫，让捧玛加继承了王位。捧玛加当了国王，先后娶了魔王叭干塔的女儿楠苏婉妮、龙女楠苏干塔、勐那嘎公主楠曼达为妻，几年后三个王后都生了儿子：龙女生的叫米卡，楠曼达生的叫菲玛兰敢，楠苏婉妮生的叫歪亚拉。一年，龙王与天神叭英打仗久战不胜，捧玛加派米卡助阵，结果打败了叭英。捧玛加从此更加骄横，他把朝政交给米卡，自己到处游逛。他乘着飞车飞到很远的森林里看到一个正在修行的姑娘楠西拉，就上前百般调戏。姑娘只得求天神降下大火自焚。捧玛加仍不死心，命令天

艾温扁译本，见中国社会科学院少数民族文学研究所云南分所等编印的《云南少数民族文学资料》第4、5、6辑。参见岩峰等编著的《傣族文学简史》，云南民族出版社，1988年。

神地鬼守在那里，一待楠西拉复活就抓住给他送去。

离勐兰嘎很远的地方有个勐沓达腊塔，国王有三个王后也都没生子女。帕拉西送给国王两个香蕉让三个王后吃下，她们都怀孕生了王子。大王后生的叫召朗玛；二王后生了双胞胎，一个叫腊嘎纳，一个叫沙达鲁嘎；三王后生的叫帕腊达。召朗玛长大以后，在帕拉西那里学到了射箭等高超的本领和渊博的知识，并帮助帕拉西制服了作恶多端的大乌鸦。

楠西拉自焚以后转世重生，被守在那里的鬼神带到勐兰嘎交给捧玛加。捧玛加害怕她复仇，就把她放在大江的竹筏上任其漂流。勐甘纳嘎的国王救起了楠西拉，把她抚养成人。楠西拉长大后以美丽名扬四方，一百零一个勐的王子都来求婚。国王拿出一把神弓让王子们挽，谁挽得动公主就嫁给谁。捧玛加挽动了一半，只有召朗玛“轻轻拉开神弓”，从而赢得了楠西拉的爱情，两人举行了婚礼。这时，勐沓达腊塔国王已经年迈，准备让长子召朗玛继承王位，却遭到召朗玛异母的嫉恨。召朗玛决意出走，楠西拉和弟弟腊嘎纳也随行。在森林里，楠西拉又被捧玛加掠走。召朗玛和弟弟决心救出楠西拉。他们帮助猴子嘎林射死凶残霸道的哥哥、猴王巴利莫，让他当了猴王，并与他结为好友。嘎林派六员大将带三千六百万猴兵相助。召朗玛先派神通广大的神猴阿努芒飞越大海，给关在一座宝塔上的楠西拉送信。楠西拉解下项链、拔下七根头发，托阿努芒带回表示忠贞。召朗玛下令架桥越过大海，向勐兰嘎进军。捧玛加的弟弟彼亚沙劝哥哥把楠西拉送回，捧玛加一怒之下将他绑上竹筏流放。竹筏漂到对方，召朗玛救了彼亚沙，彼亚沙也成了召朗玛的助手。捧玛加得知后气得浑身发抖。他先用法术把女妖变成楠西拉的尸体来迷惑召朗玛，被彼亚沙和阿努芒识破；他又用咒语催眠，使召朗玛兄弟昏睡两次乘机劫走他们，又被彼亚沙发现，阿



努芒把他们救回。

双方大战开始，捧玛加先派长子米卡出战，被召朗玛的弟弟用箭射死；捧玛加又唤醒沉睡的弟弟袞纳帕出击，被阿努芒用宝鏢戳死；捧玛加派大将撒哈沙带能一扫打死上千人的宝棍参战，还是被阿努芒杀死。捧玛加只得亲自出征，召朗玛迎战。经过一番十分激烈的战斗，最后召朗玛在彼亚沙、阿努芒的协助下，取来可以置捧玛加于死地的生命箭，终于射死捧玛加，结束了长达十二年的战争。召朗玛封彼亚沙为国王，找回楠西拉，但又怀疑楠西拉已被玷污。楠西拉让丈夫烧起大火来检验，结果证明了自己的贞洁。召朗玛这才带她班师回国。回国后召朗玛继承了王位。由于女妖的作怪，召朗玛又对已怀孕的楠西拉产生怀疑，残忍地要把她处死。召朗玛的弟弟设法放走楠西拉。楠西拉来到森林，在帕拉西的照料下生了孩子，并艰难地把孩子抚养大。后来孩子进城打败阿努芒，惊动召朗玛。召朗玛知道是自己的儿子后懊悔不已，来到楠西拉身边表示忏悔，并把他们接回宫廷，全家终于团圆。

这部史诗，在主要人物形象及他们之间的关系、主要情节及结构安排，以至一些人名、地名等方面，都与印度史诗《罗摩衍那》有相似的地方，应该说它取材于《罗摩衍那》。这部史诗的作者从《罗摩衍那》中吸取了题材和主要情节，用来表现傣族历史上封建领主制形成时期征战频繁、动荡不定的社会生活，反映正义与邪恶、善良与残暴的矛盾，以及佛教同原始宗教之间的斗争。史诗的人物性格、语言风格等融进了傣族的特色。

史诗结构庞大复杂，情节错综离奇，气势磅礴宏伟。从政治到宗教，从宫廷到森林，从人、猴到神、魔，从兵戈到爱情，无所不包。作品设置了众多的矛盾关系，除了召朗玛与捧玛加这条主要的矛盾线以外，还有召朗玛与父王、与小王后、与爱妻楠西拉

的矛盾，捧玛加与楠西拉、与猴王、与天神叭英、与弟弟彼亚沙的矛盾，以及龙王与叭英的矛盾，猴国内部巴力莫与嘎林的矛盾等等。这些矛盾对主要矛盾起了很好的铺垫、烘托作用。作品通过这些矛盾的展开和描述，暴露了傣族封建领主社会里宫廷内部勾心斗角、互相倾轧的关系和统治者的骄横、凶残，表达了劳动人民希望出现贤明君主、过上安定生活的愿望，也歌颂了人们与恶势力作斗争的坚韧不拔的精神。矛盾斗争的高潮是召朗玛与捧玛加的大决战。在这场决战里，人的智慧、神的力量、实的拼杀、虚的法咒……全汇合在一起作殊死较量，组成了一幅从人间到天上、从陆地到海洋的立体战争图，整个场面描绘得十分出色。战争的终结是十头恶魔捧玛加的惨死，正义战胜了邪祟，美善战胜了丑恶，作品的主题至此凸现了出来。史诗还象征性地反映了佛教（以帕拉西为代表）与原始多神教经过长期的斗争，最后在统治者的支持下，逐渐战胜和取代多神教的过程。

在史诗众多的人物形象中，召朗玛和楠西拉是作者着力刻画的主要人物。召朗玛是人们心目中的贤明君主，也是一位能力挽乾坤的英雄。他的身上凝聚着当时人民的理想和希望，被描写成孝顺的儿子、贤良的丈夫、忠厚的哥哥、诚挚的朋友。他一生扶助弱者，惩治暴虐，代表正义的一方与邪恶势力抗争。他先是帮助嘎林杀死凶残的哥哥巴利莫，让嘎林当了猴王；后在猴兵猴将的帮助下，经过艰苦卓绝的斗争打败了强大的十头王捧玛加，让捧玛加的弟弟、正直的彼亚沙当了勐兰嘎的国王；最后，在臣民的拥戴下登上了勐沓达腊塔国王的宝座。但他当上国王以后却又一改原来的性格和为人，变成一个专横多疑的暴君，一个维护封建伦理道德的大男子主义者，体现了这个形象的两重性。楠西拉美丽、善良、娴淑、刚毅。她在残暴的十头王面前坚强不

屈，以生命维护了自己的贞洁；她对丈夫忠诚体贴，对爱情矢志如一。丈夫出走森林，她跟随他含辛茹苦，毫无怨尤；被掳得救后又遭到丈夫的猜疑，她毅然走进烈火经受了考验。她的形象，冰清玉洁，可敬可亲。此外，阿努芒的英勇无畏、武艺超群，捧玛加的骄狂凶残、虚伪卑劣等，也给读者留下了深刻的印象。

《兰嘎西贺》在艺术上也有不少值得称道的地方。全诗内容浩瀚，情节复杂，但构思巧妙，铺排有序，一个故事扣着一个故事，犹如后浪紧紧推着前浪；而且往往一个故事发展到后来，看似要结束，却陡生意外，又起波澜。如召朗玛第一次继承王位的时候，按理说他是长子，又得老国王宠爱和臣民拥戴，接位应该顺顺当当。但突然出现新矛盾，使传位不成，王子出走，喜庆变别离。这使故事的发展衔接紧凑，富于吸引力。同时，史诗情节铺排动静结合、松紧有致，在金戈铁马、刀光剑影的厮杀场面中常常穿插美丽宜人的热带大森林风光、缠绵悱恻的儿女情长，这又使故事的发展富于节奏感。这也是几部傣族英雄史诗的共同特点。此外，如前述的许多小矛盾成功地烘托、铺垫了召朗玛与捧玛加这条矛盾主线，也显示了史诗作者在结构方面的功力。

史诗中幻想、夸张的手法与写实相结合，把神仙、魔怪、动物的世界与人间融合在一起，使作品充满了神异谲诡的色彩，奇丽多姿，动人心弦。这些描写，看似奇特，实则是古代傣族社会各种复杂的矛盾斗争的幻想形式的表现。人们可以透过那些离奇幻化的情节看到人间的生活。作品语言朴实无华，但生动形象，富于地方色彩和民族风格，尤其是比喻和夸张的运用，更给长诗增色不少。如描写女子的美貌：“好像湖水里的睡莲，迎着雨露阳光越开越美。”描写森林的美景：“绚烂花木散发出浓郁的芳香，森林草地犹如一幅彩色图画。”还有一些描写战争场面的语

言等。这些描写，独具韵味，给人以艺术美的享受。

《兰嘎西贺》也有自己的时代局限性，比较突出的是它的宗教色彩和封建领主的道德观念。另外，召朗玛性格发展变化显得有些突兀，前后不够统一，似乎有“伪君子”之嫌。召朗玛战胜捧玛加，经过烈火考验以后夫妻团圆，人物塑造已经完成，故事本来可以结束，后面的部分似无必要。有些地方的语言也显得有点繁杂，不够凝炼。但瑕不掩瑜，《兰嘎西贺》终究是一部具有独特价值的好作品。它在傣族人民中流传广泛，几乎家喻户晓。

### 第三节 迁徙史诗

明代，布依、侗等民族出现了一些反映自己民族一部分祖先从江西等地迁徙而来的迁徙史诗。其背景可能是洪武年间朝廷调集一些汉族士兵来到边疆地区屯戍的史实。这些士兵后来大多与当地少数民族融合，成为这些少数民族的一部分。这些迁徙史诗有布依族的《调北征南》、侗族的《祖公落寨》等。

布依族《调北征南》叙述，明初，“官家榨百姓”，贵州一带“苗夷”忍无可忍，一位叫“猛狮”的人聚众起而反抗。他们“抗粮又抗款，抗捐又抗税”，掀起起义的浪潮。于是，

为了镇压苗和夷，  
洪武强迫我们的前辈人，  
远从江西那地方，  
来到贵州卖性命。

这些“前辈人”“在屠刀下边，在棍棒面前”，含泪离开家乡，临行

前，他们把姊妹穿的花衣背上图案剪做两半，作为今后相认的印记（因此现在布依族妇女衣服上只有半边绣图案）。他们来到贵州，举目无亲，就与山上的草木藤蔓攀亲戚。后来，他们从自身的经历感受到，苗夷“个个很憨厚，人人真和气”，于是，他们“与夷家一道，和睦共相处”。

开辟新山区，  
建造新竹楼，  
繁衍众子孙，  
扎根在贵州，  
以后变成了夷家，  
变成了水户。

这些叙述表明，这里早有“苗夷”民族，诗作者的祖先后来才变成了“夷家”、“水户”，是融入布依等民族的一部分新鲜血液。

史诗叙述了“苗夷”起义英雄的事迹和先民迁徙的历程，情节生动，语言流畅，还有一些浪漫色彩的描述。如诗中描述，当“祖先”缺水干渴、陷入绝境时，

有条白牯牛，  
张嘴哞哞叫。  
它带受难人，  
去把水源找。

参见何积全、陈立浩主编《布依族文学史》，第230—233页，贵州民族出版社，1992年5月。

侗族《祖公落寨》是侗族迁徙史诗《祖公之歌》的一部分。《祖公之歌》分为两大部分，一部分是《祖公上河》，另一部分是《祖公落寨》。《祖公上河》叙述一部分侗族祖先由广东、广西沿海一带溯珠江水系而上，来到黔湘桂边界安家落户的经历；《祖公落寨》表现另一部分侗族祖先由江西吉安府、太和县等地搬迁到黔湘桂边界居住的情景。这后一部史诗可能也反映了明代洪武年间朝廷调集一些江西籍官兵来到边疆地区驻防屯垦，并逐渐与当地少数民族融合的史实。它展示了侗族这部分祖先群体在迁徙途中跋山涉水、披荆斩棘、艰苦创业的情景，表现了他们坚韧不拔、不断进取的精神，同时也描述了民族迁徙、民族融合的历程。它们不但具有审美价值，还具有珍贵的史料价值。

贵州天柱、锦屏、剑河等地侗族还有一些迁徙诗歌，反映他们的祖先原先居住在“大河下游”的浙江杭州或温州，由于天灾人祸迁入贵州并逐渐与当地居民融合，成为侗族一部分。如剑河小广一带王姓侗族在祭祖时念诵的《祖公进寨歌》就是其中一部。诗歌叙述：

不知哪朝哪代，我们王家祖公，  
住在那大河下游，浙江温州。  
因为年成不好，蝗虫为灾，  
要吃没吃，要穿没穿，  
人丁不发，死亡过半。  
有个王玉公，率领子孙，沿江而上，  
来到衡阳，定居衡阳。  
因为地窄人多，到王举公，

人口像山上的树叶，子孙像田里的浮萍。  
我家祖公王举瑞，从衡阳来到黔阳，  
当家成家，般般顺通。  
因为地方作乱，兵匪相争，  
像洪水滔天，像野火遍地。  
在黔阳无法安身，才又离开黔阳，来到岔处。  
男大分家，女大当嫁。  
瑞一瑞二，分去铜仁，  
瑞四瑞五，分去会同，  
瑞六瑞七，分去花垣凉伞，  
瑞八依然留在岔处，我公瑞之，来到黄桥。  
住得年长月久，子孙发达兴旺，  
哥约弟分，弟邀哥散。  
在黄桥岑美佚，同破一个盘子，  
同分一把筷子，各人手拿一片。  
等到年长月久，弟兄想到团圆，  
以盘为记，以筷为凭。  
从此八个弟兄，分散几个处所。  
一个下王寨，一个去黄门，  
一个住黄桥，一个去彦洞，  
一个到沟洞，一个上平岛，  
一个去旧卢。……

参见杨权《侗族民间文学史》，第101—102页，中央民族学院出版社，1992年6月。

这些诗歌，从一个侧面形象地反映了明代民族关系和民族融合的情况，具有独特的价值。

### 第三节 领主阶级上升期的叙事诗

领主阶级上升期的叙事诗，除了上述几部英雄史诗外，还有《粘巴西顿》、《召树屯》等。

“粘巴西顿”是“四棵缅桂花树”的意思。叙事诗《粘巴西顿》叙述了这样一个故事：富强美丽的勐扎西，突然遭到一场毁灭性的灾难，国王、王妃和全国的人畜都被一对巨鹰吃光，只剩下公主被装进一个大鼓幸免于难。勐巴拉纳西国王叭粘巴打猎来到勐扎西宫廷，发现公主，娶她为妻，并取名楠光罕。一年后楠光罕怀了孕，原来的王后怕她生出儿子继承王位，就在她分娩的那一天吩咐侍女用四只小狗换下她生下的四个男孩，并将这四个男孩装入瓦罐丢进江中。结果楠光罕被不明真相的国王贬为家奴。四个男孩随瓦罐漂到江下游，被一对为王宫栽花的老夫妇拾起，抚养。王后知道以后，又派人用包着毒药的粽子将四个孩子毒死。四个孩子的坟堆上长出四棵缅桂花树，王后又逼着栽花的老夫妇将其拔出丢进江里。四棵缅桂花树被丢进江里以后却逆流而上漂进森林，让修行的帕拉西捞起。帕拉西用仙水把花树变成四个男孩，把他们抚养长大，并分别送给他们火鞭、神棍、宝绳等，让他们去寻找母亲。他们在路上分别打败了四个妖国，并和妖女结婚，当了妖国国王。他们最后找到母亲，国王醒悟痛哭，王后羞愧自杀，全家团圆，勐扎西也由此复兴。

作品描述了四个王子的曲折遭遇和完满结局，表现了他们不屈不挠的顽强意志和创业、进取的精神，是领主阶级上升时期的形象。作品也反映了围绕王位继承而展开的宫廷斗争，描写



了国王的昏庸、王后的嫉妒，描写了宫廷里的权术和阴谋，但诗中以后分别当了国王的几位王子都充满活力，充满朝气。他们经历过种种磨难，甚至死而复生，但他们却能在佛教势力的象征帕拉西的帮助下刻苦学习，勤奋练艺，最后学得本领，获得宝物，终于成就一番事业：打败妖国，当上国王，进而全家团聚，复兴勐扎西。他们的形象，体现了封建领主阶级上升时期的那种蓬勃向上的气势。

傣族领主阶级上升时期的叙事诗里最光彩夺目的，是《召树屯》。傣族民间家喻户晓的《召树屯》，叙述了一个古老的故事：在遥远的天与地之间、云与雾之间，有一个美丽的孔雀国勐董板。国王有七个公主，最小的公主楠诺娜最美丽。一天，七个公主飞到森林里的金湖边洗澡，正遇勐板加王子召树屯来此打猎。他按照金龙的指点取走了楠诺娜的孔雀衣，楠诺娜只得留了下来。召树屯用一颗真诚的心和美妙的歌声赢得了她的爱情，俩人在湖边缔结姻缘，一起回到勐板加。可是幸福的生活刚刚开始，召树屯就为了抗拒敌人的入侵而告别妻子出征。算命的摩古拉诬陷楠诺娜有“妖气”，会给勐板加带来灾难。昏庸的国王听信谗言，要处死楠诺娜。楠诺娜急中生智，冷静地要求在她临死前把孔雀衣还给她让她再跳一次舞。国王应允，楠诺娜穿上后就翩翩起舞，飞回勐董板去了。召树屯凯旋归来，决心去追赶自己的妻子，他在猴子、神龙的帮助下，渡过能熔化刀剑的黑水河，用神箭射穿互相旋转撞击的三座大山，躲在大鸟的翅膀下飞越大海，来到勐董板。他巧妙地利用挑水的侍女把楠诺娜所送的金镯送进宫，给妻子传递消息。他又经受岳父所设的用

岩叠、陈贵培、刘绮、王松翻译整理，作家出版社，1958年；云南人民出版社，1979年8月。

神箭射穿三层石墙、从一千多个手指中认出楠诺娜的手指等考验，终于与妻子团聚，并做了勐董板的国王。后来又带妻回到勐板加，做了勐板加的国王。

这部叙事诗所反映的仍然是领主阶级上升时期的宫廷生活，主人公召树屯也被塑造成一个朝气蓬勃、勇于进取的英俊王子形象。他不远万里寻找爱妻表现了他的勇敢，一一顺利通过考验表现了他的智慧……他因而既做了勐董板的国王，又做了勐板加的国王。这个形象也一直深受傣族人民的喜爱。

召树屯的故事包含了两个著名的故事类型，前半部分包含了羽衣仙女型，后半部分包含了难题求婚型。

羽衣仙女型在我国有深厚的文化土壤，它的祖型为以飞鸟作始祖母的神话，如古典文献中“天命玄鸟、降而生商”的记载等，它们基于古代民族鸟图腾信仰，具有神圣的性质。以后，羽衣仙女型故事在汉文典籍中不断出现。公元四世纪初，干宝《搜神记》记录了流传于江南袁水流域的《毛衣女》故事，从故事情节来看，是羽衣仙女型故事的早期形态。署名句道兴撰《搜神记》记录了《田章》的故事，故事不止叙述男主人公捕获雀鸟、成婚并生育子女等内容，还增加了其子上天寻母、学习技艺等情节。在各民族中，也有不少口头形态的这类故事流传，如苗族的《天女与农夫》、瑶族的《五彩带》、壮族的《孤儿》、傈僳族的《花牛牛和天鹅姑娘》等等，可见这类故事具有深厚的民族文化根基。

我国傣族居住的西双版纳、德宏等地区，自然条件很适宜各种飞鸟尤其是孔雀的生长，素称“孔雀之乡”。人们喜欢孔雀，崇拜孔雀，孔雀一直被视为美丽、吉祥的象征，关于孔雀的故事也非常多。在德宏流传的《孔雀舞的来历》说，茫茫的森林里生活

着许多动物，后来出了一个魔鬼，要霸占森林，还要抢夺美丽的孔雀为妻。聪明的孔雀巧妙地战胜了魔鬼，森林里各种动物都载歌载舞来祝贺它。孔雀也翩翩起舞以示庆贺，从而形成孔雀舞。此当为孔雀姑娘一类形象的雏形。

此外，西双版纳和德宏还分别有情节更完整的《召洪罕与楠拜芳》、《召西纳》的故事，这两个故事内容基本相同。故事说：在茫茫的森林里，有个美丽的金湖，每隔七天，就有七个孔雀公主飞到这里洗澡。金湖附近有个蜘蛛精，悄悄地偷走了她们的孔雀衣，并变成一只小兔把她们引进山洞，用蜘蛛网封闭起来。猎人召洪罕（召西纳）路过这里，用长刀砍断蜘蛛网，救出这七个姑娘，其中最小的姑娘楠拜芳（楠慕雷）跟他成了亲。蜘蛛精与猎人搏斗，用毒牙咬死猎人，楠拜芳又设计杀死蜘蛛精，最后天神用仙水救活猎人，使她们夫妻团圆。在这个故事里，“洪罕”是傣语金色的鹰或凤凰之意，而《召树屯》长诗里的召树屯也是其母梦见鹰之后生下来的；“拜芳”在傣语是像浪花一样美丽的姑娘，与长诗里楠诺娜湖里游荡的形象、性格也有相通之处。

从这些故事的内容来看，无论它们所反映的时代（渔猎时代）、所塑造的形象（猎人、精怪）、所体现的思维形式（原始思维、神话色彩）等，均比长诗《召树屯》早一个阶段，它们当在《召树屯》之前产生。如此看来，《召树屯》具有在傣族地区产生的文化土壤和故事基础，并有一条比较清晰的发展线索。其线索是：孔雀崇拜——魔鬼抢夺孔雀为妻、孔雀战胜魔鬼的故事——精怪抢走孔雀公主、猎人救出孔雀公主的故事——《召树屯》一类的故事和长诗。

但是《召树屯》在形成的过程中，明显地受到泰国《素吞生本

经》同类故事的影响。《素吞生本经》是泰国清迈僧人所作的巴利语本生经集《班雅萨阁陀迦》的第二篇，成书于公元十五世纪中叶至十七世纪中叶。书中共有六十一篇本生经故事，其中一部分故事来源于佛教发源地印度。《素吞本生经》故事的内容最早出现在古代印度的一部梵文文集《玛哈瓦斯特》所载的《鸟》故事中，而据中国学者研究，印度鸟故事可能是从中国借用的。

《素吞本生经》和《召树屯》在情节以至人名、地名等方面都有相同之处，两者的联系是明显的。很可能《素吞本生经》故事随着佛教传入后，与傣族民间故事逐渐融合，傣族的具有大体相同情节的故事逐渐向佛教故事靠拢，从而形成《召树屯》。

这样，在长篇叙事诗《召树屯》里，羽衣仙女型的古老类型与后世的社会生活以至政治斗争内容结合起来，融汇成一曲美好爱情的颂歌。原来的图腾意味淡化了，代之以后世男女青年之间纯洁的情、坚贞的爱。长诗中体现这种对情爱执着精神的是男主人公召树屯的形象。他在大森林里的金湖边跟孔雀公主楠诺娜萌生了爱情，订下了终身，缔结了姻缘。当他征战凯旋，得知楠诺娜离去的消息，便不顾一切地去追赶妻子。他走了三年，从巨蟒身上走过能够溶化刀剑的黑河，借神箭威力穿过旋转互撞的石山，钻进大鸟 哈西林的毛孔里飞越沙石沸腾的海洋，来到勐董板，又经受国王的几次考验才重新赢得了爱情。他在爱情上实现了楠诺娜对他的期望，“像一棵椰子树，树高根深”，让楠诺娜“坐在树下”，“快活凉爽”，也在人格上展现了一个领主阶级上升时期的王子形象。

参见谢远章《召树屯 渊源考》，《云南社会科学》1982（2）；弗·柯尔涅夫《泰国文学简史》，外国文学出版社，1981年；刘守华《纵横交错的文化交流网络中的 召树屯 》，《民族文学研究》1990（1）。

#### 第四节 领主阶级衰落期的叙事诗

像历史上所有的剥削阶级一样，封建领主阶级经过一段蓬勃的上升期以后，不可避免地步入衰落期。与这个时期相适应，各民族出现了一些带悲剧色彩的叙事诗，它们标示着民族文学开始了一个新的发展阶段。

十五世纪初期出现的《宛纳帕丽》是傣族第一部悲剧长诗。它完全摒弃了以前傣族叙事诗或浓或淡的神话色彩和各种形式的神话人物，突破了专写国王、王后、王子、公主一类上层人物的模式，尤其是一反王子当国王、家庭团聚、国家复兴等美好结局的传统，直接描写花奴、象奴一类的底层劳动者，勇敢表现悲剧。长诗叙述：勐基达腊纳管的国王召烘沙晚年才得一独生子召宛纳，他认为这是佛祖的恩典，就在后宫专为王子建造一座佛寺，想“一尘不染”地把王子造就成纯粹的佛的化身。但王子不喜欢这一套，刚懂事他就跳窗子出去爬树捉雀，长大以后与美丽的花奴之女帕丽发生了爱情。国王召烘沙知道了，一面威胁召宛纳、帕丽，一面以儿子的名义写信向勐宗坎的公主求婚。召宛纳大闹宫廷，摔去头上的王冠和身上的王服，自动宣布退出王族。国王便罚他随一千男女去淘金三年，又利用王权赐帕丽母女自缢。三年后，召宛纳归来，看见御花园里帕丽母女的两座坟墓，悲痛欲绝，就在父王为他准备的婚礼上拔刀自杀，最后扑在帕丽的墓上死去。

长诗里的国王召烘沙，是处于没落时期封建领主的代表。

参见岩峰等编著《傣族文学简史》，第311—331页，云南民族出版社，1988年5月。

他冷酷无情，毫无人性，不但扼杀了儿子与花奴之女帕丽的真挚爱情，还残忍地害死了帕丽母女。这表明，在领主制度末期，封建领主与平民之间的矛盾已经开始激化，与平民之间的关系已经到了不能相容的地步。国王召烘沙的冷酷无情，还表现在对待王族其他成员的态度上。王后刚生下儿子，他就剥夺了她做母亲的权利。他对王后说：

吉西啊，我的爱妻，  
今天，孩子就要和我们分离，  
一切都为了孩子的前途，  
也是为了金殿的豪华与兴旺，  
我决定把王子移居佛寺里，  
让他去沐浴“巴哇尼”（佛规）的阳光。

也就是他不顾儿童的天性特点，硬把王子禁锢起来，使他失去身心自由，失去全面发展的机会。

王子召宛纳是封建领主阶级叛逆者的形象，是封建领主制度土壤上产生的这个制度的掘墓人。他抗拒父亲的安排，顽强地用自己的生命去追求自由与爱情。为了爱情，他宁肯丢掉王冠，退出王族，以至最后献出自己的生命，完全地背叛了封建领主。这与以前作品所描写的那些即使经过艰难曲折最终仍然成为国王的王子形象，有着质的差异。

长诗还表现了封建领主制度下最底层的劳动人民——家奴的生活与遭遇。那个时期，封建领主除了为他耕田的农奴“傣勐”（意思是本地人，占全民的52%）以外，还有“领囡”，即家奴。家奴又分内外家奴。内家奴是最悲惨的，他们没有固定的土地，没有结婚的权利，不仅要为领主做无穷无尽的劳动，而且有时还

要为领主牺牲生命。帕丽的父亲岩糯掌就是为了满足国王召烘沙骑刚捕获的“象王”的欲望，而死于象的脚下的。帕丽母女更是活活被国王“赐死”。他们的形象标示着普通平民已经开始走进叙事诗的表现领域，成为叙事诗的描写对象。

从《宛纳帕丽》开始，傣族叙事长诗在题材上突破了只表现国王、王后和王子、公主的局限，开始描写下层的奴隶和其他阶层的平民。统治集团的一些人物作为被揭露的对象被推上道义上的审判席，一些人物作为旧社会制度叛逆者的形象登上历史舞台。故事的结局由大团圆变为以死亡、失败而告终的悲剧，几乎完全抛弃了神、鬼、龙王、怪鸟之类的神鬼魔怪，风格趋向严格意义上的现实主义。

这一时期其他民族的叙事诗，也有很多表现封建领主阶级贪婪残忍给人民带来灾难的。元代至明代，南方各民族首领同中央王朝政治隶属关系日趋制度化，但明代中期以后，各地土司独霸一方，横征暴敛，并互相侵扰，战乱不断。这些都给人们留下痛苦的记忆。各民族歌手以此为题材，创作了一部部含悲剧色彩的作品。

例如壮族地区，根据史籍记载，明弘治十二年（1499），田州府土目李蛮、黄驥发动变乱，接着思恩土州知府岑浚联合泗城、东兰土州知府共同攻打田州，相约瓜分其地。战火燃烧了二十八年，直到嘉靖六年（1527）田州府土官岑猛攻打泗城以失败告终。嘉靖七年（1528），聚居在广西上林、忻城、来宾三县交界山区的思吉、周安等八寨的瑶、壮族人民，不满土官“贪淫”，揭竿而起，赶走土官，占据衙门，收缴官仓、田产。在明王朝指令下，两广总督兼巡抚王守仁调遣一些久战沙场的“徕兵”（壮族兵丁）前往镇压。八寨瑶、壮族人民寡不敌众，终于失败。这样，一直到平定“八寨之乱”，战事持续了近三十年。壮族歌手以此为背景，

创作了长诗《嘹歌·唱离乱》。

《唱离乱》通过一个被迫参与这次镇压的青年归来后与情人的对唱，表现了壮族土司官府强征壮丁入伍的情景，描述了当时“天灰灰，人头成山堆，人头还比猪头贱”的惨状，倾诉了壮丁“三年离乱三年苦”、“三年离乱三年恨”的衷情。它着重从主人公美好爱情受到破坏的角度反对不义战争，揭露了战争在人们心灵中留下的难以愈合的创伤。

长歌共分三个部分：“叹离别”、“兵戈怨”、“庆生还”。《序歌》唱：

男：官逼哥做贼，  
    别妹满三春，  
    三年离乱三年苦，  
    从头讲苦给妹听。

女：官逼哥做贼，  
    别哥满三春，  
    三年离乱三年恨，  
    相逢唱歌诉苦情。

这里，把被逼入伍当官军称为“做贼”，表示了鲜明的反对态度。

接着，长歌通过这对情人的口，一一描述了这场不义之战的经过和俩人的悲欢离合：首先是土司衙门征调兵勇，遍地恐慌，“躲虎又逃狼，鸡飞狗跳墙，风传土官调兵勇，满圩人散像鸭帮。”然后是官军攻打八寨，兵丁被逼上阵：“打二闸，有的乱跑有的

广西民间文艺研究会、田东县文化馆搜集，黄勇刹、黄耀光整理，载《广西文艺》，1963（5）。



爬，哥想不跳闸门墙，头头举刀喊喳喳……”双方厮杀，情状惨烈：“砍人像砍芭蕉树，戳人像戳芭蕉萼，血流猛过大洪水，人头摆像石砂洲……”男主人公双手沾了起义者的鲜血，内心充满负罪忏悔之情：“换得身上破衣衫，难洗手上血迹斑，火药气味洗得脱，心上罪过洗不干。”他愤怒指斥封建统治者：“什么鬼年情？皇帝失民心，皇帝心不正，动众又兴兵。”

长歌还表现了男女主人公真挚深厚的爱情。如男主人公被逼出征，女方送别时两人对唱：

男：哥走大路妹走湾，  
眼前就是分水滩，  
说妹莫再绕路走，  
分水容易分情难。

女：哥走大路妹走湾，  
哥跟同队妹孤单，  
分水容易分情难，  
何不转马回旧栏？

男：分水渡口泊满船，  
人下渡口马下鞍，  
想转马头贼官喊，  
人下渡船马过滩。

女：人马过了滩，  
何时转回还？  
做梦如同亲眼见，  
醒来隔水又隔山。

男：哥的心来哥的肝，  
今后隔水又隔山，

隔水托鸟传音讯，  
隔山托鱼带歌还。

缠绵哀怨，优美深沉。如丝的情语，更衬托出战争的不人道、反人性的性质。

## 第六节 祭天、祭风的经籍诗歌

在汉族的文学文化发展史上，也曾出现过一些文学作品与宗教相互依存的现象。远古时期这种现象比较普遍，直到唐代还产生了与佛教有密切关系的“变文”。宋元以后，这些现象已在民间文化生活中逐渐淡出，但在南方一些少数民族里长期留存。这一时期，与传唱于民间的长歌相映衬，这些民族运用于祭仪的经诗也进一步发展起来。如丽江地区纳西族在本民族文化的基础上，融会其他民族的相关文化而形成的东巴文化系统，元代前后整理、定型并以经文记载了著名的《祭天古歌》和富于悲剧色彩的《鲁般鲁饶》等。

祭天（纳西语称“美补”）是纳西族历史最悠久、场面最盛大、内涵最丰富的传统祭祀仪式。它继承古羌文化的根脉，与夏、商、周等华夏诸族的祭天文化有诸多相同的内核和紧密的联系。它在时间、地点、对象、祭坛的设置、祭品的摆放、祭祀的程序等方面，都与《诗经》及其他汉文典籍所记载的中原地区祭天仪式吻合或相似。由于天命观念的变化、史官文化的冲击等原因，华夏民族祭天仪式逐渐走向衰微，而纳西族祭天文化却完整地保存下来，并在元代前后以经文的形式整理记载了《祭天古歌》。

《祭天古歌》由以下各部经卷组成：《蒙增·崇般绍》（《生献牺牲·人类繁衍篇》）：开坛经卷，当把一只“四蹄白净黑猪”破血后

完整地进行生献时，由东巴诵念。先颂天（神）地（神），讲祭祀规程，说年月日来历及吉星出现时人类种蛋变气，气变露珠，露滴柏木出天舅，露滴栗木出天地之神，露滴入海出现人类。接着叙述从忍利恩上天娶天女，迁徙回人间创业，为求子嗣而祭天，其子孙后代世代不忘，表达祭天的虔诚之情和美好愿望。《共许》（《放生篇》）：以牛（后改用大公鸡）祭时的祭词，叙述人们从不知祭天到懂得以洁净的牺牲向天地之神放生祭祀，用杜鹃木、蒿枝驱赶秽魂，抵挡灾祸。《考赤绍》（《迎取长生不老药》）：叙述从忍利恩猎获奇兽爽里爽坎美根，割取三颗胆囊（神药），两颗留在天地间使天地变得晶莹开阔，第三颗驮回用酒药泡制使人、鹤、栗、柏长寿，此后就用栗、柏二木祭天。《吉本布》（《祭雷神电神篇》）：赞美雷电神灵的威仪。《哈时》（《熟献牺牲篇》）：叙述以洁食熟祭，驱秽，赞美天地，祭告许神（天舅）。《素库》（《招迎家神篇》）：招迎长寿家神。《鲍麻鲍》（《鲍麻的圣灵》。《素章兹》（《为家神招迎富神篇》）：把富神姜汝贝增等人的富魂招引入门。《贡生卑初聘》（《为无后者替祭篇》）：替因无后不能祭天的人户在有“天鬼”的村寨附近举行祭祀仪式的祭天经。

这些古歌，基本思想都是礼赞天地自然之神，褒扬先祖创世功业，表达仿效祖规之心，寄托逐害纳福意愿。它虽系祀神祭词，但也充溢着人文思想和抗争精神。如这段“把灾星抵挡回去”：

如果天上的美汝柯西柯洛，  
把灾难与祸患降下人间，  
我们要全力把它抵挡上去。  
不论它是让人害黄眼病的瘟疫，  
不论它是让人肠梗腹痛的瘟疫，

不论它是让人呕吐黄胆的病魔，  
不论它是让人心惊肉跳的病魔，  
不论它是在牛群背后放出的凶豹，  
不论它是猪瘟，  
不论它是鸡瘟，  
不论它是凶猛的洪水，  
不论它是让白谷腐烂的灾祸，  
不论它是使红麦生黄锈的灾祸，  
不论它是使五谷不结子的祸患，  
不论它是使苗棵枯萎的祸患，  
我们都要把它抵挡上去！

对于祭祀对象的形象、动态的摹绘也很生动，如雷神形象：

左手边威严的雷神，  
是叫科督班兹的神祇，  
是乘骑着白尾巨龙的神祇，  
它从美古托地方走下来，  
来到人类居住的大地上。  
它出现在高山之巅，  
能把树上的青枝纷纷劈下；  
它出现在深谷里，  
能把地上的土层连连翻掀；  
这样大的威力只有雷神具备，  
这样大的奇迹只有雷神能造就，  
也只有雷神的神威，  
能摧毁九十座敌人的村落，

能扫荡七十座仇者的营寨！

其貌其势，如在眼前。

《鲁般鲁饶》是纳西族祭风（超度非正常死亡者之灵）仪式经书中最富于悲剧艺术感染力的作品，其情节梗概是：

在高山牧场上，有一群男女青年（有的版本是牧奴）在放牧，他们搭起帐篷，吹着笛子，弹着口弦，相亲相爱。在坝子里的父母们（有的版本是牧主）担心他们在牧场惹出是非，叫牧儿牧女们迁徙下来，但青年们不愿下来。一次又一次去接，也没能接下来。父母们（牧主）怕他们逃跑远游，就筑起了重重石墙。一天，青年们丢了一只羊，寻找时无意发现一棵珠宝神树，就取用树上的宝贝互相打扮，相约远游。他们推倒石墙，架桥过河，迁逃而去。朱古羽勒排半路被父母喊回去，和心上人康美久咪姬活生生分开，久咪姑娘几次托鸚鵡捎口信，叫羽勒排来娶她，却只得到羽勒排父母的诅咒。她久等不见情郎，失望之极，仿佛听见殉情女神的召唤，就到了十二岩子坡吊死了。等到羽勒排前来，为时已晚。他于是烧起松柏火，与心上人一道殉情。

作品具有广阔的社会背景，前半部分是游牧迁徙生活，后半部分带封建社会特征。纳西先民从氏族社会向阶级社会过渡的过程中，原有的氏族血缘伦理制度被摧毁，新的等级制度和伦理秩序建立起来。作为前者的遗存，男女青年婚前可以自由恋爱；作为后者的确立，彼此倾心的男女却没有缔结婚姻的自由。尤其是元代以后，随着中央封建王朝在纳西地区统治的逐步深入，

参见和钟华等主编《纳西族文学史》，第189—199页，四川民族出版社，1992年8月。

参见张炯等主编《中华文学通史》第3卷，第322—323页。

“ 孩童订婚 ”、 “ 指腹为婚 ” 等封建礼俗被强行推广，有些热恋而又无法结合的男女青年以死抗争，从而形成一出出殉情的悲剧。

《鲁般鲁饶》正是在这样的社会背景下产生的。

作品反映了 “ 父母 ” 所代表的封建家长制及其伦理秩序与男女主人公所代表的婚姻自主理想的冲突。两位青年相爱以至女方有孕，男方的父母却囿于封建贞操观念和门阀观念而加以阻挠：“ 她的怀中呀，盘着小青蛇！她的肚里呀，蹲着小青蛇！这样的姑娘，怎能来我家！” “ 好儿要配好姑娘，我家儿子不配她；好鞍要配好马上，我家鞍子不配她。” 面对强大的封建势力，钟情重义的男女主人公拒不妥协，以生命的代价使人性得以闪光，使爱情得以升华。作品凄婉动人，又浪漫奇谲，其中女主人公康美久咪姬决心殉情的一段跌宕起伏，富于艺术感染力：

    她想在松树上吊死，流着泪来到松树下；松树的叶儿青青，久咪的头发青青，羽排爱过这头发哟，羽排没有叫久咪死，久咪不死又转来。她想在柏树上吊死，流着泪来到柏树下；柏树的身子挺秀，久咪的腰身挺秀，羽排爱过这腰身哟，羽排没有叫久咪死，久咪不死又转来。她想在悬崖上跳死，流着泪来到岩石下，岩石白生生，久咪的脸儿白生生，秀脸映岩上，羽排没有叫久咪死，久咪不死又转来。她想在河里淹死，流着泪来到河边，水波儿清莹莹，久咪的眼儿清莹莹，倩影映水里；羽排没有叫久咪死，久咪不死又转来……

这些描写细致入微地刻画出女主人公对生的留恋，对心上人的挚爱，表现了她殉情前犹豫、复杂的心理。作品接着描写了理想乐园——“ 十二岩子坡 ” 那令人陶醉的风光：那里斑虎会耕田，白鹿可驮骑，山驴会做工，和风可使唤；那里日月星辰为灯，彩霞为

衣，白云为被，没有蚊子苍蝇，没有恶语毒话；那里绿草如茵，彩鸟鸣歌，可饮高山清流，可食树上蜂蜜；而且白鹤、黑雕、白鹿、红虎、岩羊、山驴、蝴蝶、白鹇、布谷等百禽鸟兽乃至云霓星宿都成双成对先她而殉情……这些由自然景观和女主人公灵思妙想相结合而构成的梦幻情境，吸引着她，呼唤着她，她终于勇敢地投向了它的怀抱。

作品一唱三叹，如泣如诉，清凄感人，配以祭风仪式上东巴悲凉深沉的吟咏，缓急有致的舞步，凄厉的螺角，悠远的板铃，各种神态的画像泥塑，袅袅上升的柏香清烟……组成了一出虚实相生、动静结合的立体的人间大悲剧。

南方民族这一时期的叙事作品在中国文学史上具有独特的地位和价值，它们描绘了南方封建领主社会从兴起到衰落整个历史阶段广阔的生活画面，反映了其时其地的生产关系、民族关系、风俗民情，其中一些英雄史诗、叙事诗显示出鲜明的民族风格和地方色彩。它们是中华文学大花园里独放异彩的奇葩。

## 第五编 清代文学

### 概 说

公元1644年，明朝覆亡，由满族统治者建立的清军进入山海关，迁都北京。经过长期的战争，确立了对全国的统治。康、雍、乾时期，清廷在统一了天山南北之后，加强了对西南地区少数民族的控制。其中最重要的一项措施，就是大规模地改土归流。

土司制度是中央封建王朝“以夷制夷”政策的产物，到元、明两代，这种制度不断发展，并日益暴露出腐朽没落的一面。在土司的统治下，土地不准买卖，土民没有人身自由，不得迁徙，更不得搬出境外。平时服劳役，战时服兵役，生儿育女都要上报族长，立名于册。土司之间为了扩充势力范围，彼此互相侵扰，连年干戈不断，土民深受其害。土司还把自己的领地当作独立王国，阻碍不同地区不同民族之间正常的交往、商贸等。土司制度已经日益变成了阻碍生产力发展的绊脚石。到了后期，土司统治者权欲更加膨胀，生活更加骄奢，对土民剥削也更加残酷，废除土司制度势在必行。明代中叶开始，中央封建王朝已在一些地方逐步推行“改土归流”（废除土司，派设流官掌管政权）。到了清代康熙雍正时期，清廷政治、经济、军事等力量更为强大，统治秩序日益巩固，便着手进行大规模的“改土归流”。

雍正年间，清廷采纳鄂尔泰的建议，以“剿抚兼施、恩威并



重”的方式，在云南、贵州、广西、四川、湖南等省大规模地废除土司，分别设置府、厅、州、县，委派非世袭的流官任职，和内地各省实行相同的政权管理体制。同时，推行“修其教不易其俗，齐其改不易其宜”的政策，保持各民族的风俗习惯、生活方式、宗教信仰。不少地区在中央政府管辖下得到较长时期的安定，同时随着元明以来很多地方实行的“蛮不出境、汉不入峒”禁令的废止，内地急剧增加的汉族人口大批迁往边疆，与当地少数民族共同开垦田地，发展农耕，也有的从事手工业、采掘业、商业等。清政府又大力开辟驿路，使内地前往边疆的交通形成了网络。

“改土归流”只是中央封建王朝统治形式的改变，并在一些地方以对少数民族的残酷镇压作为代价的，但在客观上起到了积极的作用。它加速了封建领主经济和土司制度的崩溃，确立了封建地主经济，使大批农奴（土民）变成了自由民，适应了当时少数民族地区社会生产力发展的趋势，促进了生产力的向前发展。同时，在民族文化生活中也具有积极的意义。它使民族文学创作、作品传播的环境更加宽松，基础更加丰厚，为这一时期各民族中普遍出现大量的表现平民生活的长篇叙事作品创造了某种条件。

清王朝在变革地方政权机构的同时，大力设置教育机构，兴办各种学校，如县学、府学、书院、学宫等，并推行科举制度，传播儒家文化，还打破一些地区土司及其子弟垄断文化的传统，使贫寒家庭子弟也能入学，也能参加科举考试。如在侗族地区，康熙年间就于永从、开泰、锦屏、天柱等地设置县学，于黎平府属之隆里所建立“龙标书院”，于古州的车寨、月寨分别建立义学。由于兴办大批学校，各民族子弟中接受汉儒家文化教育的读书人

与日俱增，有一批人还考取了秀才、廪生、贡生、举人、进士等，他们对提高各民族人民的文化水平，对各民族与汉族的文化交流，都起了积极的推动作用。同时，儒家文化也因此迅速地各民族平民阶层中传播，并渗透到民族通俗文化中，使汉族许多表现男女分离、得到功名后才团聚的作品得以广泛流布。

清代南方民族文学交流最突出的一个特点是，汉族长篇小说、戏曲等作品大规模地传入少数民族地区，这些作品经过各民族人民根据自己的生活体验和审美理想、运用自己的语言进行再创作，具有了各民族的特点，构成了各民族文学的有机组成部分。它们之中，有取材于宋元南戏《刘文龙菱花镜》的壮族长篇叙事歌《文龙与肖尼》、侗族叙事琵琶歌《门龙绍女》、布依族叙事歌《金竹情》；有取材于戏曲《玉钗记》的壮族叙事诗《马骨胡之歌》；青心才人的长篇小说《金云翘传》被越南作家阮攸改编成叙事长诗《金云翘传》，又回流中国，变成京族的故事《金仲与阿翘》；山东民间故事《齐小荣》跟随南迁的北方人来到彝乡，又经过彝族艺人的再创作变成彝语五言体的长篇诗歌，……在民族民间歌舞的基础上发展起来的民族戏剧，更移植了大量的汉族传统剧目、表演程序、表现形式等，成为民族文化交流最多的艺术体裁。

改土归流的政策实施以后，读书人从土官子弟扩大到一般平民，少数民族文人大批涌现，作品不断产生，汉文诗的创作取得了前所未有的成就。他们继承和发展了传统的诗论，在诗歌里表达了儒家的追求、道家的意趣，以直抒或隐晦的方式、白描或渲染的手法，显现了民族的生活、家乡的美景，等等。

在中国封建社会最后一个朝代里，危机四伏，矛盾四起，封建制度的腐朽性日益暴露出来，不能不在文学上有所显现。其表现就是，一些作品对封建礼教、政治、文化等的全面批判与叛

逆者形象内涵的深化。在汉族地区产生了表现宝黛爱情悲剧和贾府盛衰历史的巨著《红楼梦》，以及长篇讽刺小说《儒林外史》；在南方少数民族地区，旧的传统以及随着改土归流而来的封建观念与新兴的民主思想发生日益激烈的碰撞，出现了悲剧叙事诗繁荣的局面。它们表现了各民族儿女对封建礼教束缚的抗拒，对封建压迫的抗争，谱写了一支支悲怆或悲壮的乐曲。它们还塑造了一批具有民主思想萌芽的新人形象，这些形象的出现标志着未来世界的曙光已经微露，封建末世的丧钟已经敲响。

# 第一章 汉族作品的移植 与再创作

由于“改土归流”政策的逐步实施，随着汉族流官和汉族文人更多地进入各民族地区，汉族文化得到更广泛的传播，各民族群众也有更多的机会接触汉族文学作品。各民族歌手、艺人便运用自己民族的语言，根据自己民族的生活体验和审美理想，对一些汉族文学作品进行移植和改造，再创作出具有各民族特色的叙事长歌、说唱等，从而形成了这些作品的少数民族语言形态。

## 第一节 壮族《文龙与肖尼》、 《马骨胡之歌》等

壮族长篇叙事歌《文龙与肖尼》、侗族叙事琵琶歌《门龙绍女》、布依族叙事诗《金竹情》等，取材于宋元南戏《刘文龙菱花镜》的故事。

根据现代学者考证，明代徐渭《南词叙录》“宋元旧篇”里录有宋元南戏曲目六十五种，其中有《刘文龙菱花镜》；《永乐大典》曲目中也有《刘文龙》。但以上均只留有名目，作者不详，本事来源也无考。今人赵景深、谭正璧、陆侃如、冯沅君、钱南扬诸先

载《壮族民歌选集》，广西人民出版社，1958年。

生，分别从明万历年间蒋孝刻本《旧编南九宫谱》、清康熙年间香芸阁刻本《新编南词定律》、清乾隆年间内府刻本《新定九宫大成南北词宫谱》、明文治堂刻本《南宫十三调曲谱》，以及戏曲文献流通会影印本《汇编元谱南曲九宫正始》等，辑得有关宋元南戏《刘文龙菱花镜》残曲共二十二支，基本可以从中理出宋元南戏《刘文龙菱花镜》的故事梗概：

汉朝刘文龙，成亲才三天，即进京赶考。妻萧氏将金钗、弓鞋、菱镜一分为二，各执其半，作为表记。文龙病误试期，在京与妓女云娇相恋，留京待下届试期。后来及第，出使匈奴，被单于留住，招为驸马，封做左贤王。文龙设法逃回，汉王大喜，给他高官显爵，准他告假回家。文龙一去，二十一载，音讯杳无，家中当他已死，逼萧氏改嫁宋忠。萧氏誓死不从，宋忠百计谋娶，此时文龙正好赶到，然而他离家已二十一载，面貌全异，起初家中不敢相认，文龙拿出当年三件表记，大家才信以为真，一家得以团圆。

此外，清代人所写的《刘文龙菱花镜》也叙述了这个故事：

唐朝刘文龙，娶肖贞娘为妻，夫妇爱好，为后母所嫉。文龙上京赴考，贞娘碎菱花为二，各执其半，为将来信物。文龙病误试期，在京与妓女云娇相恋，遂留京待下届试期，后母乃诳称文龙已死，逼贞娘改嫁其内侄宋元仲，贞娘誓死不从，元仲百计谋娶，复逼死贞娘之父，贞娘诉官不得其直，遂祭父母坟，拟自缢林中。适文龙已中状元，又平南有功，封爵归里，道遇贞娘，才得获救，夫妇团圆，恶人遂获报云。

参见罗汉田《壮族长诗 唱文龙 源流及其变异》，《民族文学研究》，1984（2）。

参见兰鸿恩《广西民间文学散论》，第208—209页，广西人民出版社，1981年11月。

这里，故事发生时间由汉朝变为唐朝，文龙不归原因由出使匈奴被留变为打仗平南，这大概是故事的变异。

《刘文龙菱花镜》的故事，通过丈夫离家二十一载萧氏的遭遇和抗争，反映了封建时代妇女的悲惨命运和感人品质，从而得到人们深切的同情，也引发当时壮侗地区人民强烈的共鸣。北宋以来，中央王朝为了加强对少数民族地区的统治，在桂西等地“因其疆域，参唐制，分析其种落，大者为州，小者为县，……推其长雄者为首领，籍其民为壮丁。”（范成大《桂海虞衡志》）由于这些壮丁“刀弩枪牌，用之颇精”，（周去非《岭外代答》）故“宋、元、明、清各朝，凡有事于西南，必征蛮兵为役。”（刘锡蕃《岭表纪蛮》）特别明清两代，征调“徭兵”更为频繁，常造成无数家庭破裂，夫妻分离；许多孤儿寡母，备受欺凌。《刘文龙菱花镜》正反映了当时人民的生活遭际和心理，故其本事一传入壮侗地区，就受到人们的喜爱，得到广泛流传。

《刘文龙菱花镜》传入壮侗地区，可能在明嘉靖年间（1522—1566）。其时，福建晋江人俞大猷曾带兵到过广西，按当时的习惯，军队配有自己的部曲（家乡子弟兵）戏班，经常演家乡戏；以后瓦氏夫人率乡兵六千前往浙闽抗倭，也隶属于俞大猷麾下。故徭兵完全有机会看到部曲戏班和地方戏班的南戏演出。《刘文龙菱花镜》很可能就是俞大猷的部曲戏班或徭兵带进壮侗地区的。但形成为初具规模的壮侗语叙事诗，则可能在清代。

《刘文龙菱花镜》传入壮族地区以后，经过民间艺人的再创作，形象、情节都发生了变化。壮族长歌里的文龙虽也是富家子弟，但不贪财，“家中银钱千贯万贯，他全不放在心上；田地千亩万亩，他也全不过问。”他一心攻读诗书求学问，但鄙薄功名，只是因为名声太大才被皇帝召进京城当官；他进京

十八年，常萌去意，只是因为“他才学渊博皇上不让他离朝”。  
于是，

……他日夜把故乡思念，  
堂上的双亲是否还健壮，  
室中的妻子是否还坚贞，  
多少次梦中转回家乡，  
只是天南地北路途遥远，  
纵有思念却书音难传。

当他在梦中得知妻子的厄运，就不顾一切地挣脱任何羁留，一不要金银厚禄，二不连累差兵，只身上马转回乡，终于在妻子被迫改嫁的前夕走进家门。这样，文龙清高、执著的性格特征在作品中得到了凸现。

肖尼的形象也有所加强，长歌着力表现了她纯洁善良、真挚坚贞的品质。丈夫离家，她谆谆嘱咐：

你到朝中去做官，  
我知不去也不行，  
只望你出门在外要小心，  
看见好花千祈不要乱摘，  
看见甜果千祈不要乱吃。  
我当自守身等你不变心，  
我明白做事为人的本分。

一个贤惠妇女的形象跃然而出。长长十八年，她“一天天地盼望”，“一年年地等待”，顶住了宋忠的威逼，终于赢得了夫妻团聚

的完满结局。

宋忠被处理成一个地方官吏，他丑恶的面目得到了更充分的展示，他的可鄙可憎更鲜明突出。其他民族移植于此题材的作品也都带上了浓厚的民族特色。如侗族《门龙绍女》里，绍女回答逼她改嫁的门龙之母一段话：

... .. 砍下高枝怎能接矮杈，  
他是外人，怎能和我配成婚。  
我嫁哪个爱哪个，  
好比秧苗插下了田不能再离分。

壮族五言勒脚歌《马骨胡之歌》（原名《唱文秀》）源于汉族何文秀的故事，故事原出自一部“小说弹词”，明末，心一山人将其改编成戏曲，名曰《玉钗记》。关于《玉钗记》，清黄文《曲海总目提要》卷一二载其梗概：

明嘉靖时，南直江阴人何文秀，父栋，母潘氏。栋官山左提学，黜寿阳尹金练之子，练以他事诬栋，栋弃职归，夫妇相继歿。初秀游学金陵，与妓月金最厚，闻亲讣，方痛绝；而练为江南巡按，因事捕文秀。秀惧不敢归家，辞月金欲窜，金以玉钗赠秀，期他日为再合之证。秀亡苏州，捕甚急，易装唱道情。有王太师女琼珍，夜梦神告以当婚文秀，甚异之。适令婢出买线，婢引秀入西园，请琼听曲，秀于曲中叙

参见欧阳若修等编著《壮族文学史》第2册，第408—421页，广西人民出版社，1986年4月。

黄勇刹、蒙光朝、韦文俊翻译整理，载《叠彩》1980（2），广西人民出版社。



其冤，琼知秀名家子，品不凡，又适符梦中语，询其未聘，欲托终身；秀乃以玉钗赠琼，琼答以金鸳鸯扣。乃将去，值太师归，见之心大疑，拎秀检得金扣，系琼闺中物，恚甚，令仆挟二人，夜沉之池中以灭迹。夫人怜之，赠以资斧，嘱仆纵二人远遁。秀亡海宁县，赁监生张堂屋暂居。堂窥琼美，欲谋之，给邀秀饮，杀丑婢以诬秀，系狱抵罪。狱官王鼎，山右人，子染痼疾，询得秀冤，毙其子以代秀。秀改名王察，携归平阳肆业。琼谓秀已歿，欲自尽，邻母杨媪救归。堂复谋娶，琼截发毁容，堂不敢犯。秀试得第，吉囊方拢边，诏为曾铣参谋，以军功授浙江巡按。辞鼎赴任，访琼踪迹，知为己守节，乃给为推命者，代琼写状词，令诉冤。遂拎堂治罪，酬谢杨媪，迎琼归署。月金别秀后，即谢客杜门。秀白琼，琼令娶为妾。

《玉钗记》经过壮族人民再创作，主角何文秀改成壮族青年，主线改成何文秀与典狱吏之女黄兰英的悲欢离合。长歌特别增加了马骨胡这一民族乐器作为中心道具，并为何文秀设计了以马骨胡伴奏唱三支歌的情节：在寻父途中对公差唱马骨胡的来历（用壮族忠臣战马之骨制成），在花园对兰英唱自己的身世抱负，临刑前在狱中唱自己一家的悲惨遭遇。这三次唱都构成了故事发展的关键环节：第一次唱，点明了主题，但却使奉命前来捉拿的公差知道了何文秀的身份，何文秀第一次入狱，被押送州府。好在州官李明透清廉正直，又曾与何父何君达认“老同”，遂以银两买通公差，放走何文秀。第二次唱使何文秀深得新州狱吏黄国老的女儿兰英的爱慕，两人私订终身，结为夫妻。后黄国老知悉，怒而要两人自尽，幸得兰英之母搭救。文秀兰英夫妻流落到海城，租住在外号“毒砒霜”的张堂家中。张堂垂涎兰英美

貌，施诡计诬告何文秀奸杀其丫环，何文秀第二次入狱。第三次唱使典狱吏为之动心，以自己的瞎眼癫痫独生子代替判为死囚的何文秀。何文秀死而逃生，最后考中状元，夫妻团圆，昭雪父冤，惩罚奸臣。

长歌还进一步明确了一场官场纠葛的忠奸斗争性质，并加入了奸臣陈连出于野心也出于民族猜忌而诬陷何文秀父亲致死的情节：“告他是蛮种，暗中磨獠牙。”长歌突出地歌颂了文秀为国除奸的义举。他得知自己的父亲被奸臣害死之后，就立下了“杀奸臣厉鬼”的誓愿；考中状元后，他冲破重重阻挠，终于除掉奸党。长歌还唱出了壮族人民对壮汉和睦、民族团结的愿望。

作品中的形象、情节都带上了壮族特点。何文秀朴实敦厚、真诚善良，不同于汉族故事中那个“游学金陵”、出入青楼的何文秀。他还带着壮乡泥土气息，会拉马骨胡，会唱山歌，“唱得乌云散，唱得彩云落，唱得百花放，唱得百鸟和”。他与兰英交往以歌代话，以歌传情，在考场上也以歌对答。此外，长歌中结拜“老同”、五色糯米饭、送亲人出门送长粽、惩罚人捆进猪笼沉河等等，都源于壮族的社会生活。所有这些，标示着这首长歌从内容到形式都具有了壮族特色，已经构成了壮族文学的一个部分。

## 第二节 京族《金仲与阿翘》

在广西防城巫头、山心、尾三岛京族群众中流传的民间故事《金仲与阿翘》，叙述一对情人金仲与阿翘悲欢离合的故事。它经历了中国史书记载——中国作家文学——越南作家文学——中国京族民间文学这样一个发展过程。

中国京族民间故事《金仲与阿翘》的主要情节是这样的：阮姓财主有两个女儿——阿翘和阿云，长得都很漂亮。这年清明，

姐妹俩出门踏青，在名妓谭仙的坟前游玩时，遇邻村财主公子裴金仲牵马过来，与阿翘一见钟情。阿翘回家后因思念金仲而病倒，金仲冒充医生进阮家，两人再次相会。阿翘病愈后金仲回家，金父将他关进书房苦读。六月初十京族哈节，金仲借口祭祖来到哈亭，在古榕树下捡到阿翘的发夹。阿翘也寻发夹走回来，与金仲第三次相会，两人盟誓定情。金仲进京赶考，一商人欲娶阿翘不成，恼羞成怒，行贿县官诬告阮父盗他丝绢。阿翘为救父答应嫁给商人，临走时脱下金仲所赠耳环交给阿云，托阿云照看金仲。阿翘被商人带走后，几经磨难成为青楼名妓。上将军徐海平定叛乱后弃武从商，慕名而来见阿翘并将她赎出，但不久徐海死去，阿翘逃到寺庙出家。金仲考中状元，回乡惩治了商人，为阮家申冤。但寻阿翘不见，只得与阿云完婚。若干年后，金仲在钱塘江边一座庙里见到阿翘，两人终于又团聚。

民间故事中的徐海、阮阿翘，在历史上实有其人或原型。据《明实录·世宗实录》记载，徐海为明代浙江一带的海寇，曾多次勾引倭寇骚扰沿海地区。后徐海与另一海寇陈东产生矛盾，明兵部左侍郎兼都察院左佥都御史、总督军务的胡宗宪说服其为内应，“计擒东及其党麻叶等百余人以献”。后徐海“退屯梁庄听抚，间索舡索赏，进退未决，其部众无所得食，稍稍出营掳掠。至是官军四面俱集，……执海众劫掠为词，使人责问之。海知有变，乃阻深壑自守，为迎战备。”官军进攻，“会大风，纵火，渚军鼓噪从之。海等穷迫，皆阖户投火中相枕藉死。”

阮阿翘，原型为王翠翘，于茅坤《纪剿除徐海本末》书后附其事：

王翠翘，临淄妓也，初名马翘儿，能新声，善胡琴。后以计逃脱娼门，改名从居海上。倭寇江南，掠翠翘而去，……

徐海宠幸尤甚，一切计划，言听而计从。官军派人招降，翠翘多事劝戒，海降意遂决。至官军设计，徐海败死，翠翘亦被官军所掠。受督府玷污后，配永顺酋长为妾。路经钱塘，翠翘叹曰：“明山遇我厚，我以国事诱降而遭害。杀一酋更属一酋，何面目而生！”遂投江自尽。

徐海、王翠翘的经历富于传奇色彩，王翠翘的遭遇尤令人同情，故明清之际成为小说创作的热门题材，先后出现周楫《西湖二集》卷二四中《胡少保平倭战功》、《虞初新志》所选余怀《王翠翘传》、胡旷《王翠翘传》、《三刻拍案惊奇》所收《生报华萼恩，死谢徐海义》等古文小说和话本小说。大约在1636年至1708年间，青心才人创作了长篇小说《金云翘传》，设计了金重、王翠云、王翠翘三个主要人物，并从他们姓名中各取一字构成书名。

青心才人小说共二十回，以王翠翘坎坷经历贯串全书。第一回至第三回写北京员外之女王翠翘于清明时节和妹妹翠云、弟弟王观踏青，在名妓刘淡仙墓前相识王观的同学金重。后翠翘两会金重，两人山盟海誓，订下终身。第四回至第十六回前半部分写翠翘先后在北京、临淄、无锡、台州的悲惨遭遇。正当两人情深意浓之时，金重叔父死于辽阳，金重随父奔丧，两人分离。王员外遭响马诬陷，翠翘托媒卖身救父，以四百五十两白银的身价卖与伪装成临清客的马监生为妾。翠翘为父了却官司，将情人托付妹妹，并留下血书后，随马监生远行。马监生带她来到临淄的一所妓院。她在这里被鸨母马秀毒打、浪子楚卿欺骗，后为无锡人束生娶为妾，但遭束生妻宦氏虐待。再后几经曲折，到台州被卖给鸨母客妈。

第十六回后半部分至第十九回写翠翘遇草莽英雄徐海，徐

海为她赎身，娶她为夫人。并发兵至临淄、无锡，替她一一谢恩、报仇。后徐海在翠翘劝说下归降朝廷，胡督府令张能等率兵迎降，乘其不备而突袭。徐海战死，尸立不倒，翠翘哭拜，尸才倒下。胡督府酒酣戏翠翘，又将她配永顺酋长。翠翘题诗后投钱塘江，被渔父救起，住云水庵。第二十回写金重与翠云成亲，考中进士，过杭州时在云水庵终与翠翘重逢。

长篇小说《金元翘传》成书约一百多年以后。公元1813年，越南阮朝使臣阮攸出使中国。阮攸对中国古典文学十分喜爱并具有相当深厚的汉文修养，他的诗都是用汉文写的。出使中国两年间，他既了解了中国社会状况，又进一步接触了中国文学，看到了长篇小说《金云翘传》的缩写本《双奇梦》。阮攸早期身处越南黎朝走向衰落的时期，南北对峙，地方割据，王室内讧，农民起义不断，他也几度家人流散，四处漂泊。动乱时代和颠沛生活，使他对《金云翘传》所反映的现实有亲身体验和深切感受，回国以后便根据《双奇梦》用喃字六八体再写成叙事诗《金云翘传》（原名《断肠新声》，共三千余句）。作品突出表现了女主人公翠翘经历的坎坷，封建社会的残忍，无人道。诗中写道，在那个时代贪官污吏“个个似牛头马面”，社会遍地“歹徒恣意抢掠”，“有钱能役鬼神”，王翠翘被压在社会最底层，“痛极呼天天不应，呼地地不灵”。

阮攸叙事长诗《金元翘传》写成以后，一直受到越南人民的喜爱，流传很广，成为越南家喻户晓的作品。中国京族原住越南，由于越南近四百多年来一直处于战乱频仍的社会动荡之中，他们一批批地在不同的年代迁来中国，早的有十多代，晚的才几代。中国京族民间故事《金仲与阿翘》可能是晚迁者从越南带回中国、并在中国京族地区发展定型的，可能更多地来自阮攸长诗的影响。

中国京族民间故事《金仲与阿翘》与汉族长篇小说《金云翘传》相比较，人物减少了，情节精炼了。金重改姓为裴，称裴金仲，翠翘、翠云也改姓为阮，徐海也改变了身份。故事里还充满诸如哈亭建筑、哈节习俗、京族民歌等具有京族风情的描写。如其中关于哈节的一段：

六月初十，人们纷纷上哈亭祭奠列祖列宗。金仲借口上哈亭，想去见见阿翘。……金仲来到一棵古榕树下，靠着树坐了下来，屁股刚刚着地就痛得跳了起来，原来正坐着一只金发夹。金仲拿起一看，一眼就认出是阿翘的。金仲又惊又喜，便要四处去寻找。这时，阿翘正低着头寻将过来。金仲唱道：

金对金来轿对轿，  
无心丢金在地上，  
有心找金来问哥，  
得夹莫把青丝（情思）锁。

金仲歌声一停，那边马上回歌道：

金对金来轿对轿，  
丢金多时好心急，  
近日青丝难锁住，  
人不人来鬼不鬼。

金仲听后，欣喜若狂，马上出来与阿翘相见。……金仲打开一个绢帕小包，递给阿翘，说发夹在里面。阿翘正在疑虑：一只发夹还我，为什么还包着呢？打开一看，不禁满耳一热，原来除了她的发夹外，还有一副精致的耳环。这是男子送给女子的定情物。阿翘也把自己的定情戒指背着脸递了过去。……两人双双跪下，对天盟誓，指古榕树为证，私

定了终身。……

可见，它已经是京族民间故事家再创作的作品，已经是京族文学的一部分。

### 第三节 彝族《齐小荣》

流传在云南红河州绿春县牛孔乡的彝族说唱体叙事长诗《齐小荣》属于另外一种情况，即可能是由融合于彝族的汉族把故事素材带入，再由彝族毕摩、艺人或文人在此基础上，用彝语、彝文加工、创作而成。

《齐小荣》叙述长工齐小荣和小姐谢如玉曲折动人的爱情故事。故事说，谢如玉女扮男装求学读书，齐小荣作书童陪读，两人朝夕相处，恋情渐生。小荣起初还有顾虑，而如玉一片诚心，小荣只好默许。小姐同长工相爱，遭到谢父的极力反对，但不能改变他俩铭心刻骨的恋情。谢父只好同意这桩婚事，却要小荣取得功名后才能成亲。小荣在如玉母女帮助下进京应试，不料被盗，狼狈而归。岳父威逼退婚，如玉暗地鼓励。小荣再次赴京应试，中了状元；如玉因逼另嫁，逃婚出走。两人在途中庄院相聚，终成眷属。

故事里的中心地点是山东济南府若山冲、刘家庄，说明它可能是根据山东的素材或民间说唱创作或移植的。但长诗所使用的是古老的彝文及彝族诗歌五言体的表现形式，所表现的也完全是彝族传统的风俗民情，说明它又是彝族人民的作品。这部

参见苏维光等编著《京族文学史》，第96—108页，广西教育出版社，1993年5月。

长诗当为民族群体融合、民族文化交流的结晶。

据绿春牛孔施姓彝族老人说，施姓祖先经历了复杂的迁徙过程：先从北京迁到四川，又从四川迁到昆明，再从昆明先后迁到元江、石屏牛街坝、元阳牛角寨，最后才迁到绿春牛孔四大寨的。其迁徙历史有比较可靠的史料依据，如碑文、祖传对联等。这样，《齐小荣》的素材或汉语说唱形态很可能是随着牛孔施姓彝族的祖先迁徙脚步而流传到彝乡的。当然，它成为彝族说唱体叙事长诗非一日之功，而是凝结着成百上千民间艺人的心血。它的形成过程展示了民族文化交流的一种途径。

长诗《齐小荣》表现赞颂坚贞爱情、贬斥嫌贫爱富这一传统主题，与彝族固有的传统道德观念相吻合，社会生活也很需要恤孤助贫等人道精神，所以它深为彝族群众所喜爱，流传经久不衰。长诗吸收了不少汉族文学作品的叙事模式，又充满彝族民间文学的特色。如诗中谢如玉女扮男装求学读书，齐小荣作书童陪读，和《梁山伯与祝英台》相似；谢父要齐小荣取得功名后才嫁女，也是汉族不少作品的情节；齐小荣“金榜题名时”即为“洞房花烛夜”，更是司空见惯的大团圆结局。但谢如玉将自己和齐小荣以花和凤、山鸡盼石榴花等作比，以及齐小荣所说“山羊和鸡不能在一起；鸡不要想山羊、山羊不要想鸡”等，又显示出彝族民间文学独特的风格。它是汉族文化与彝族文化互渗互补的产物，别具一种风采。

从《文龙与肖尼》到《齐小荣》，出现一种很明显的倾向，即“金榜题名时”、“洞房花烛夜”模式占了很大的比重。这有它的

参见李力主编《彝族文学史》，第453—454页，四川民族出版社，1994年1月。



历史根源。在中国古代贵族政治下，曾经实行“学在官府”的制度，文化典籍大部由国家掌握，政文合一。以后虽然有了分离，但在一元化权力机制的引导下，入仕当官是人们心目中人生唯一的正途，“学而优而仕”被奉为处世的金科玉律，科举制度更在读书与从政之间架设了通道。这种文教与政治的紧密结合成为中国古代社会生活的一大特点，这个特点导致一大批“悲欢离合与科举入仕相联”模式作品的出现。它们随着科举制度在南方民族平民阶层中的实行而流传开来，标志着儒家正统思想在南方民族中影响的深化。

#### 第四节 民族戏剧的形成、借鉴与移植

清代，南方一些民族的戏剧在民族民间歌舞的基础上发展起来。不少民族的戏剧从萌芽之初到逐渐形成，在内容和形式上都受到汉族戏剧的深刻影响，成为民族文化交流表现得最突出的艺术体裁。

南方各民族的戏剧，基础大多是本民族的民间歌舞。如傣族的傣剧唱腔以傣族民歌做基调，舞蹈将传统的孔雀舞等揉合进来；白族的白剧继承改造了白族的民歌、小调、舞蹈、民间吹奏乐以及“绕三灵”之类的音乐歌舞，其伴奏乐器笛子、葫芦笙、唢呐、响蔑、 等都具有鲜明的民族特色。

同时，各民族的戏剧大都从汉族戏剧里吸收了不少东西。首先是移植了大量的剧目。云南德宏地区傣剧形成之初，组织者专门派人到四川学了川剧，到昆明等地学了滇戏、京剧，并从这些地方带回和移植了大量的剧目，其中经常演出的有《空城计》、《苦肉计》、《草船借箭》、《桃园结义》、《大闹天宫》等。侗族的侗戏开始创立时，最早的两出戏是侗戏鼻祖吴文彩（1798—

1845) 移植和再创作的《梅良玉》和《李旦凤姣》，都是汉族剧目。演出时，使用民族语言，但有的也借用某些汉语词，甚至整句整节。两种语言有机结合，互相补充。至于唱词的押韵方式，则保留了民族风格。白族“吹吹腔”剧目，也有不少是从汉族戏剧里移植过来，如三国戏、水浒戏、《说岳》、《红楼梦》、《杨家将》、《梁祝》、《白蛇传》、《花木兰代父从军》等。

在这些移植的剧目中，值得一提的有侗戏《梅良玉》、壮戏《蔡伯喈》等。

侗戏《梅良玉》是吴文彩根据汉族传书《二度梅》改编的。该剧叙述梅良玉和陈杏元悲欢离合的故事。梅良玉因父亲梅魁被奸臣卢杞陷害而东躲西藏，后被好友陈东初收留，并许与女儿陈杏元。梅良玉和陈杏元心心相印，建立了深厚的感情。谁知卢杞又逼陈东初送女和番，陈杏元以死抗争，愤而投江。梅良玉也随妻跳河。两人都被周伯佛救起。几年后，梅良玉考中状元。卢杞逼他为婿，引来三千举子大闹京城。皇帝终察卢杞之奸，诛卢并雪了梅家之冤。梅良玉陈杏元这对患难夫妻获得团圆。

该剧虽然是汉族题材，却化进了侗族生活。例如梅良玉陈杏元谈情说爱，不是以赋诗作对、丫环传书的形式进行，而是两人在“行歌坐夜”中对唱山歌，互相倾吐爱慕之情。这些剧情内容与侗戏形式结合起来，使整出戏显得协调、自然。

壮戏《蔡伯喈》取材于汉族关于蔡伯喈与赵五娘的传说和戏文。蔡伯喈即东汉著名的文学家蔡邕，他曾为汉灵帝时的议郎，博通经史、音律和天文。这里的蔡伯喈只是一个艺术形象。蔡伯喈与赵五娘的故事很早就民间流传。南宋时，艺人就把这故事编成曲艺演唱。陆游《小舟游近村舍舟步归》其四诗云：“斜阳古柳赵家庄，负鼓盲翁正作场。身后是非谁管得？满村听说蔡中郎。”徐渭《南词叙录》所开列的宋元旧篇剧目中，也有一本

叫《赵贞女蔡二郎》。可见这一故事流传之广，形式之多样。关于其内容，元代岳伯川《吕洞宾度铁拐李》杂剧第二折煞尾曲词说，“那守贞的赵贞女，罗裙包土将那坟茔建”；徐渭《南词叙录》注明，《赵贞女蔡二郎》“即旧伯喈弃亲背妇为暴雷震死，里俗妄作也……”皮簧剧《小上坟》也有一段唱词，说赵贞女“一心心上京找夫回，找到京中不相认，哭坏了贤妻女裙钗。贤慧的五娘遭马踏，到后来五雷轰顶是那蔡伯喈。”由此，我们可以大致了解民间流传的蔡伯喈赵五娘故事的梗概。

元末，高明写出南戏《琵琶记》，把忘恩负义的蔡伯喈改为“全忠全孝”，把蔡伯喈遭雷轰的结局改为大团圆，戏文大意可见其中的“家门”：

赵女姿容，蔡邕文业，两月夫妻。奈朝廷黄榜，遍招贤士，高堂严命，强赴春闱。一举鳌头，再婚牛氏，利绾名牵竟不归。饥荒岁，双亲俱丧，此际实堪悲！堪悲！赵女支持，剪下香云送舅姑。把麻裙包土，筑成坟墓，琵琶写怨，径往京畿。孝矣伯喈！贤哉牛氏！书馆相逢最惨凄。重庐墓，一夫二妇，旌表门间。

——《沁园春》

壮戏《蔡伯喈》与民间流传的有关故事相近，与高明的《琵琶记》则很不相同，可能是从早期民间流传的戏文直接移植过来的。主要内容是：

蔡伯喈从小聪明，七岁能文，长大娶赵女为妻。半年后，赴京赶考，高中状元。丞相牛氏招伯喈为婿，他便贪图享乐，安居京城，三年不写家书，置父母妻子于不顾。赵氏女在家孝敬公婆，公婆死后她卖发下葬，之后上京寻夫，流落街头。蔡伯喈听

说来了同乡，在八月中秋宴会上命她抚琴。她在弹唱中说出公婆去世卖发下葬等情节，谴责丈夫另寻新欢。蔡伯喈听了很惭愧，“双手挽颈泪流腮”。牛氏女把赵氏女打成冒认官亲者，告到御史大人处。御史大人以铜盆盛水，让三人解发下盆，结果蔡、赵二人头发相结，牛氏女头发分过一边；御史大人又让三人各点香炉，蔡、赵二人所点香炉的轻烟又缠在一起，于是判他俩为结发夫妻。牛氏女气死，蔡伯喈也遭雷劈身亡，只剩下赵氏女带孝。这出戏中的判决方法和雷击情节，带有民族民间信仰和习俗的成分，它赞扬了传统美德，谴责了不义行为，主题整个来说是积极的。

一些民族在移植汉族戏剧时，对某些具体细节也按照自己的审美趣味作了修改。原来汉族的剧目《穆柯寨》，杨宗保和穆桂英一见面就打起来。而按照傣族的风俗，小伙子与小姑娘见面常会有一段说情。故傣族艺人把这个剧目移植成傣戏时，将原作中杨宗保见穆桂英没说上三句话就开打的戏改为：杨宗保一见穆桂英便问：“美丽的花朵是否有蜜蜂采过？”进而问她是否愿意跟自己配成双。以后由于两人意见不合才开打。

各民族艺人也根据本民族的社会生活与传说故事编写了不少剧目，如白族大本曲《上关花》，吹吹腔《火烧松明楼》，傣戏《公孙犁田》，侗戏《金汉烈美》、《珠郎娘美》，壮族师公戏《白马姑娘》等。它们是民族历史与现实的舞台折射，具有浓郁的民族风格与地方特色。

各民族戏剧在形式上也受到汉族戏剧的不少影响。白剧在古老的大本曲、吹吹腔基础上形成。其中吹吹腔源于民族传统的歌谣、音乐、舞蹈艺术土壤，如唱词格式是白族调基本格式“七七七五”和“三七七五”，一些曲调明显来自民间唢呐曲等等，但又与汉族戏剧特别是江南弋阳腔有联系。相传，明初沐英、傅友

德在白族地区实行军屯、移民时，来自浙江、南京者带入当地流行的弋阳腔，它经过白族民间艺人的吸取、加工和再创作，与白族传统民间艺术相融合，逐渐形成吹吹腔。白剧在表演程式上也受汉族戏剧的诸多影响，演员出场，有引子、上场诗、自报家门；武生上台，有亮相、跳四门、坐帐、传令、带马、抬枪、摆队、对阵、交兵、凯旋、失败、收兵、下场等程式化动作。白剧的一些唱腔、吹奏乐、打击乐以至服装、道具、脸谱等都吸收了滇戏等汉族戏剧的成分。傣戏也受滇戏、川剧和京剧等汉族戏剧的影响，其戏装女的穿傣族服装，男的穿汉族舞台古装，并从滇戏中吸收了一些打击乐器。壮剧受粤剧等汉族戏剧的影响，袭用了粤剧的一些表演技巧、武打动作等。另外，各民族戏剧在表演上都学习了汉族传统戏剧中的虚拟动作，如以鞭代马，持桨当舟，虚拟性的上楼下楼、开门关门等。它们富于舞蹈美，给人以想象的广阔空间。

## 第二章 汉文诗歌

清初改土归流政策实施以来，在很多少数民族地区打破了土司长期割据、统治下的封闭落后状态，结束了只有土官子弟才能上学、土民不准读书的历史。伴随着地主经济的发展、自由民的增多，“文治日兴，人知向学”，即使“寒俭之士，亦以子弟之诵读为重”。（《恩施县志》）加之科举的推广，参考者范围扩大到土民子弟，学习汉文化逐渐形成风气。汉文诗歌作者激增，作品丰富，取得了前所未有的成就。

### 第一节 诗论：传统诗论的继承和发展

原始诗歌具有鲜明的实用功能和功利目的，它只是自发地产生于原始人物质生产活动等社会实践中，人们并没有自觉地去认识它的性质。大约在原始社会晚期，中原地区出现了“诗言志，歌永言”（《尚书·舜典》）的论述，标志着人们已经开始带着理性的眼光对文学的本质进行审视，也把中国诗学的偏重点定格在表现论上。以后，汉文著作中从情感角度探讨诗的本质和发生的论述不断。《礼记·檀弓》曰：“人喜则斯陶，陶斯咏，咏斯犹，犹斯舞。”《诗经·魏风·园有桃》曰：“心之忧矣，我歌且谣。”《诗大序》曰：“诗者，志之所之也，在心为志，发言为诗。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。”

中国传统诗论对于文学本质的观点，在南方少数民族诗论

中也有十分精当的表述。白族诗人赵辉璧（1787—？）在《古香书屋诗钞 后叙》中，总览历代诗人“言诗”之论后认为，诗的特质在于情兴。他说：“诗可以寄兴。兴之所至，情即生焉；情之所至，笔即随焉，斯比、赋之谓也。”并说：“自三百篇、汉、魏、六朝以迄唐、宋，未有舍是以言诗者也。”

赵辉璧这些论述切合了中国传统诗歌抒情性的特点。在《谈诗管见 序》里，他还进一步认为，诗人作诗最重要的不是技巧，而是涵养性情。他说：

在唐曰李、杜，……在宋曰苏、陆；具眼千古，堪为诗人论定也。李之旷达不群，杜之忠诚恻怛，韩之持正卓立，白之高风峻节，以及苏之忠孝节义，照灼古今，陆之梗概则于子美为近，故其为诗也，皆如日月经天、江河行地而光景常新也，又如鸾凤之和鸣、鲲鹏之变化、金钟大镛之无细响也。历观诗人，有其人乎？诗人无其人，是以诗人无其诗也。

他甚至说：“能治性情者，即不言诗，不害其为治性情；欲言诗者，不治性情，则不可以言诗。”他进一步阐述：

诗贵和平，而人多乖戾，乖戾可以为诗乎？诗贵正大，而人多邪曲，邪曲可以为诗乎？诗贵风雅，而人多鄙陋，鄙陋可以为诗乎？性情之不治，而求免于乖戾、邪曲、鄙陋，难矣！乖戾、邪曲、鄙陋之不免，而欲求为诗，抑又难矣！

在这里，赵辉璧不但精辟地表述了抒情诗作为情感载体的特性，还进一步对抒情诗创作中诗与情的关系也作了探讨。他提出的要求诗与人格相统一的观点，是有其积极意义的。

另一位白族诗人王崧（1752—1837）在其《诗说》里，也对《诗大序》中“在心为志，发言为诗，情动于中而形于言”一段话作了陈述，加以阐发，他说：“夫人莫不有性，性动而为情。喜、怒、哀、乐、爱、恶、欲，情也。”“蓄于中而宣于外，”也就有了诗。简而言之，“言者，心之声；诗者，声之辞。”

王崧这段话是有感而发的。当时，科举制度给诗坛带来了许多弊端，许多文人骚客写诗作文大兴八股，借以达到经科举而入仕的目的，而不考虑为诗为文的真意与作用，这也影响了一些少数民族学子。王崧主张因情造文，还是有其积极意义的。

中国传统诗论的“言志”，经过儒家的阐发充溢着政治教化的内涵。南方少数民族一部分诗人接受了这些观点，一部分诗人并不强调“志”与政治伦理的联系，而突出“情”的自然与纯真。土家族诗人田舜年（1639—1706）在《田氏一家言》“跋”中说：

诗言志也，各言其所言而已。虽高岗之响，必逊凤皇，而 睨之音，自娱黄鸟。天机所动，将亦有自然之律吕焉，果若人言，绳趋尺步，诗必太厉。以上则自有盛唐诸名家，在后起者，又何必寻声逐响于千秋之上哉？十五国风，大都井里士女信口赠贻之物，今咸为经。……由是而推，则求中原文献于荒裔绝徼，不有如山鸡之羽文彩可观，泽雉之性耿介足重者乎？……况风雅一道流行于天壤，清庙明堂之上有传书，崇山大谷之间亦有传人，其势恒足以相埒。……四海九州之大，此心此理之同，岂其有畛域之限耶？

这里田舜年主张，“诗言志”应该“各言其所言”，应该独抒性灵，不要因袭前人。“荒裔绝徼”一样也有中原文明。少数民族文学与汉族文学相比，更具有自然纯朴的美，如“山鸡之羽文彩可观，



泽雉之性耿介足重”，而且表现民族真思想真感情的作品能够被不同地域不同民族的人们所欣赏，“岂其有畛域之限耶”？这样，他就从民族文化角度把对“诗言志”的理解发挥得淋漓尽致。

在情与外在现实的关系上，南方少数民族诗人也都认为文学中的情缘于“感物”而发，即从根本上来说源于现实生活中的体验。土家族诗人彭秋潭（1748—1808）在《文江小藁序》中说：“人之于文也，缘境生情，缘情生文，亦必有出乎自然与不得不然之故，……情至而文不至者有矣，未有文至而情不至者也。”这与南朝钟嵘《诗品序》所谓“气之动物，物之感人，故摇荡性情，形诸舞咏”等有一致之处。壮族诗人郑献甫（1801—1872）在《偶吟为朱岷君书小幅》中写道：“景向眼前取，妙自胸中生。”这也同唐代画家张璪名言“外师造化，中得心源”相吻合。

文学的功能问题也在文论中占重要地位。儒家强调诗歌的政治功能、教化作用。孔子说：“诵诗三百，授之以政，不达；使于四方，不能专对；虽多，亦奚以为？”（《论语·子路》）又说：“迩之事父，远之事君。”（《论语·阳货》）这成为文学要直接为政治服务理论的起始。唐代古文运动，为了反对六朝绮靡之风，提出“文以明道”的理论纲领。韩愈提倡“古道”，即魏晋以后中断了的儒家“道统”；柳宗元则提倡“治世之道”，即“辅时及物”、“利于人，备于事”的“理道”，重在经世致用。这些论述在南方各民族诗人中影响很大。白族诗人王崧继承韩愈、柳宗元等人的观点，也主张诗文写作应立足于文以载道，经世致用，并以此作为评论诗人和诗文最重要的标准和尺度。他在《答邓方辔书》中写道：

韩昌黎、杜少陵因文见道，于是因所知之道作为诗、古文，而其诗、古文遂独绝千古。此外者，诗若曹子建、陶渊明、元次山，古文若欧阳公、曾子固，尚为知道之文；其余诸

子诗、古文，非不美也，然非以文为道也。盖主于道者，本其所知之道以为文；主于文者，意在于文而取道之末节以粉饰焉而已。士而读书，但当求道，而不必学文于道。既有所积压，则为诗而道寓焉，为古文而道寓焉，即为时文词曲俚俗之谈，而道亦无不寓焉。

他在《诗说》（中）里，还就诗的社会作用作了论述。他说：“诗之为用，可以入乐，可以垂教，学乐者，并其辞而习之；诵诗者，本其义而行之。圣人之重诗也，殆以此夫！”同时，又说：诗亦可“用以悦心志，娱耳目，于治生无伤也。”这就既注意到了诗的教化功能，又注意到了诗的娱悦作用。

在文学与政治的关系问题上，中国传统诗文理论强调诗文干预社会生活，颂德讽过，发挥“美刺”作用。孔子的“兴观群怨”中的“观”、“怨”就是“观风俗”，“考得失”，“怨刺上政”。南方少数民族诗人对诗歌的“美刺”作用大都持肯定的态度。白族诗人师范（1751—1811）在其所著的白族第一部诗话《荫春书屋诗话》里，就借评论方元的诗，谈了对诗风和诗的讽谏功能的看法。他说：

“温柔敦厚”，诗教也。即间涉讽刺，要使“言者无罪，闻者足戒”，方无戾于“三百篇”之旨。

在这里，作者提出诗歌既要继承“温柔敦厚”的传统，又要不失去讽谏的作用，并倡导一种“言者无罪、闻者足戒”的宽松环境，认为这样才能不违背《诗经》所表述的儒家之旨。

中国传统诗文理论还特别重视诗文的教化、感染作用，儒家的“温柔敦厚”就是作为诗教的主张提出来的。南方少数民族诗

人也大都重视诗歌的教化作用，他们的诗论并对这种教化作用的形成、特点有比较深入的探讨。壮族诗人张鹏展（？—1841以后）在《峽西诗钞》序言中，借用中国古代哲学“精气”这个术语，论述了诗歌与道德、政治的关系：

夫山川之精气为人，人心之精者为言，言之委婉成文者为诗。其发舒于人伦日用之间，为忠爱，为孝慈，为节义，为廉价，为恬适。”

在《山左诗续钞》序言中，他还进一步谈到了诗歌对道德、政治作用的特点：

涵泳之兴本于性情，性情之移积为风俗，风俗之成关于政治。

这里，作者认为诗歌对政治的作用是间接的，即诗歌可以通过影响人们的性情来影响和改变风俗，进而影响政治。他这种看法无疑是比较深刻的。

土家族诗人彭秋潭也很重视诗歌的社会功能，他在《长阳竹枝词》序中指出，诗歌要“敷陈土风，布告勤劳，质而不阿，微寓劝戒”，通过“致讽于邑里”，达到“户诗书而家礼义，风俗日上，衣冠代兴”。这也是中国传统诗论所提倡的。当时诗坛正盛行脱离现实的风气，彭秋潭强调诗歌的社会作用具有积极意义。

彭秋潭坚持“发乎情止乎礼义”的观点，在《文江小藁》序中，他认为：

欢娱愁苦，又必有发乎情止乎礼义之则。是故情有厚

薄，故文有高下；情有贞邪，故文有雅郑。

这和他重视诗歌教化作用的思想是一致的。

## 第二节 诗心：儒道思想的互补与撞击

跟历代统治者一样，清代统治者大力倡导儒学，倡导被视为其正传的程朱理学。在这种大气候下，南方少数民族不少诗人对儒学及程朱理学拳拳相习。他们的不少诗歌表达了自己读书穷理的志趣，以及对儒学的推崇。壮族诗人刘定道（1720—1806）《读书乐吟》诗曰：

读书何所乐？乐在读书心。

读到忘言后，旷然无古今。

使人仿佛看到一位读书之乐、乐而忘言的书痴形象。他的《写怀二首》其一写道：

万仞山头万仞山，层崖绝壁小心攀，

要从万仞峰头立，细把工夫问孔颜。

作者把孔孟之道比作层崖绝壁的万仞高山，表示“要从万仞峰头立”，反映了作者对孔孟之道的敬仰之情和攻读孔孟的决心。诗人另外一些诗表达了一种忧国忧民的情怀。他的《和绍堂盘江书怀》诗曰：

共此悔明共此身，年来共作泛舟人。

曾闻陋巷难忘世，肯向长沮错问津。  
话到行藏千载梦，忧怀家国一时真。  
吾儒自有同胞志，饥溺情深那计贫！

情真语挚，是内心感情的自然流露。

与刘定直相似，南方少数民族不少受儒家思想熏陶的诗人都满怀忧国忧民之心。在创作上他们普遍受屈原、杜甫、白居易等诗人诗歌的影响，深含忧患意识，时发凄婉之情。另一位壮族诗人刘新翰（1701—1765？）《澄江劝农口号》六首其一诗曰：

黄云被野筑场辰，更有家机布匹新。  
但使茅檐衣食足，不殊饱暖在吾心。

作者对农民诚挚的爱和深切的同情心洋溢诗中，这与杜甫“安得广厦千万间，大庇天下寒士俱欢颜”的情怀何其相似。在诗人其他一些诗作里，也表现他与农民忧苦与共、椎心泣血的深厚感情。

刘新翰出自农家，但又是一个文人，曾官至江南江阴县令，五十岁左右辞职，隐居乡村，心境渐转闲适，诗意更趋淡远，具有明显的陶诗风格。如《施农田家》：

奔流一水急，两岸众山分，茅屋藏青霭，鸡声出白云。  
田家风最朴，村酒气尤芬，未了农桑话，刘郎半已醺。

《施农山庄》：

生无庙廊相，性本爱田间，置此一湾绿，栖予半世间。

濯纓臨碧水，倚杖看青山，此外無餘事，翛然長閉關。

田園風光的幽美，田園生活的閑趣，如在眼前。

納西族詩人桑映斗（1782—1850）以詠史的形式，緬懷屈原、杜甫、白居易等詩人的生平及詩篇，抒發自己的感慨和抱負。

《三閭大夫》詩曰：

亡國尋常事，離騷恨不闌。  
至今三楚水，都為一人寒。  
只思為臣易，無如去佞難。  
江干千歲竹，未見淚痕干。

詩歌表達了他對屈原的傾慕，流露了他深沉的家國之憂。作者還聯繫白居易《新豐折臂翁》等詩，寫了兩首《萬人冢》，其一是七律《萬人冢》：

下馬田塍吊古頻，千年埋骨已成塵。  
可憐洱水生瀾日，正是彌山上壽辰。  
戰塋有花開似血，荒林聞鳥喚如人。  
新豐折臂翁曾說，說與香山最傷神。

其二是歌行體《萬人冢》：

可憐堂上爺娘憂，可憐閨中少婦愁。  
舉目望盡雲南道，吞聲飲淚哭啾啾。  
哭啾啾，君不知，霓裳羽衣華清池。  
宰相功高人命賤，孤兒寡婦不敢悲。

不敢悲，长已矣！千年白骨僵不起。

不是新丰折臂人，几见生骸归闾里！

这两首诗化进了白居易《新丰折臂翁》、《长恨歌》等诗意，强烈谴责了统治者的穷兵黩武，对人民的苦难寄予深切的同情。作者有的诗则借对古代诗人境遇的感叹，抒发了自己壮志难酬的惆怅和怨恨：“君不见，少陵穷饿不知愁，广厦千间为人谋；又不见，香山挟纊思大裘，却想冬月覆杭州。书生穷途作壮语，人虽未言我已羞。”（《对雪吟》）他决心作一番事业：

怀抱观古今，稟气寡所谐。

万族各有托，安知旷士怀。

振衣千仞岗，延颈望八荒。

挥袂抚长剑，岁暮常慨慷。

——《咏怀集古》

然而，社会并没有给诗人提供太多的机会。他曾多次应乡试，但由于所作诗文往往摆脱应试诗文的模式，因而屡试不中。一次，他从昆明应试落第归来投宿一幽静山村老人家，有感而作《车家 那丈留宿》：

堪爱幽人迥出群，停鞭邀客正斜曛。

山田欲煖烧红叶，涧水生寒灌白云。

屋对松杉留鹤住，园收橡栗待猿分。

可怜朝市升沉事，说与龙钟浑不闻。

诗人在为功名而奔波遭受挫折之时，流露出一种对“世外桃

源”式山村的向往之情。这种情感在南方少数民族诗人中也普遍存在。这些诗人大都倾慕陶潜诗歌的境界，写过一些从内容到形式都近似陶诗的作品。壮族诗人何家齐出身清贫，曾希图进取，但终无功名。他效学陶潜，在他的《田园杂咏》二首中，有“虽无五柳树，绕舍竹扶疏”，“朝耘陇上亩，夕灌畦中蔬”等诗句。他的《客居》诗曰：

薄俗浑难与，穷居自守真，  
渔樵应属我，贫贱敢骄人。  
水阔残阳满，山高爽气新，  
柴桑风已杳，谁是葛天民。

诗中甚至以“穷居自守”、“山高爽气”而自傲于世了。他的《草堂客至》诗曰：

野外衣冠朴，山中轩盖稀。  
浮云变穷态，流水引清机。  
有客闲相访，论文兴欲飞。  
呼童酌新酝，落日挂柴扉。

作者的隐居生活被描绘得有滋有味，意趣盎然。

另一位壮族诗人黄体元（1808—1834）曾作《菊花》，以陶潜诗中“东篱”之菊自况，表述自己孤傲自许的品格。诗曰：

平生肯受雪霜欺，谁向东篱认故枝。  
三径有人夸送酒，重阳无处不题诗。  
生成傲骨秋方劲，嫁得秋风晓更奇。



寄语群芳休侧目，何曾争汝艳阳时。

### 第三节 诗境：民族生活的白描与渲染

清代南方各民族诗人的作品继承了中国古代诗歌的现实主义传统，深刻地反映了民族的社会生活。

很多南方各民族诗人生长在农村，对农村生活有亲身的体验，对农民怀深切的同情。他们的不少作品叙述了在官府和地主压榨下农民的贫困生活，尤其是描绘了荒年广大灾民的悲惨境遇。壮族诗人黎建三（1748—1806？）《斗米谣》诗曰：

荒年穷氓无托处，眼前生计在儿女。  
春来即有半亩田，争如瓮乏升斗贮。  
卖儿买斗米，女子一斗余。  
深知死不免，且复救须臾。  
但愿儿女活，宁计老贱躯？  
富人粟红腐，中人无完袴。  
大官一夕宴，所费千儿具。  
吁嗟乎，卖儿买米不满提，  
人命贱比犬与鸡，吁嗟何以为蒸黎？

作者在诗中运用强烈对比的手法，展现荒年农村严酷的现实：富人粮食腐烂，大官一宴千金，而穷人却为了让儿女活命，忍痛将他们卖出。人命还不如狗和鸡！诗人在这里发出悲怆的号呼。

白族诗人师范《采榆树》从另一个角度凸现了灾年饥馑的惨状：

朝采榆叶，暮剥榆皮。  
根如可食，掘已多时。  
提筐泣坐树旁路，此处全空向何处？  
风吹榆 入黄土，一夜安能齐作树？

诗歌描绘出一幅灾年民不聊生的画图：灾民为求生存，摘榆叶、剥榆皮充饥。什么都采光了，他们只能提着空荡荡的竹筐坐在树旁哭泣。树根如可食，恐怕早已挖出；偶尔风吹榆荚落入土，又怎能一夜长出新树来满足灾民需要呢？诗人在这里体现出对灾民深切的怜悯之情。

荒年农民受苦，丰年又如何呢？纳西族诗人桑映斗《大麦黄》描述了“熟岁”的情景：

大麦黄，未登场；  
撷麦穗，充饥肠。  
饥肠充几日，课马下村乡。  
一颗一粒留不得，往年逋欠今年偿。  
未入平民口，先入富户仓。  
大麦黄，苦莫数。  
凶年有话可支吾，丰年催租猛如虎。  
大麦黄，熟岁仍如歉岁苦。

大麦还未熟透，人们就先到麦田撷取已黄的麦穗充饥。这样的日子也没几天，催租的人就来到乡村，要新租旧租一起收，农民自家颗粒不剩。诗人感叹，“熟岁仍如歉岁苦。”

南方各民族诗人还生动地描述了百姓辛勤劳动的情景。白

族诗人赵淳《赵州席歌》诗曰：

赵州席，密同竹篾堪永夕。  
无限辛勤织得成，孤灯促织鸣东壁。  
困来只自藉蒲眠，留取精良输户役。  
自入朱门藉锦衾，恣睢蹴踏谁复惜！

诗歌描写了云南赵州工匠编织草席的劳动，他们在孤灯的微光下、促织的鸣声中竭力编织，困了只就蒲苇打个盹，为的是保护精良产品给官府输送“户役”。作者感叹，你们这样爱惜这些赵州席，可是它们一进官府就会被任意践踏，谁还顾惜啊！

各民族诗人描述人们劳动生活，调子并不总是压抑低沉的，劳动毕竟是一种创造性的活动，诗人的诗篇也展现了其轻快活泼的一面。壮族诗人农赓尧《山行口号》诗曰：

山路泥泞朔雪飘，忽闻樵女唱归谣。  
青莎复额斑斓湿，笑语咿哑过木桥。

诗人截取了“青莎复额”的壮族樵女挑着柴欢歌笑语过木桥的场面，表现了她们的能干、乐观，展示了一幅生动的壮乡风情画，充满乡土气息。

土家族诗人彭秋潭（1748—1808）的两首《竹枝词》更展现了集体劳动的欢乐场面：

换工男女上山坡，处处歌声应鼓锣。  
但汝唱歌莫轻薄，那山听得这山歌。

“栽秧插禾”满村啼，正是栽秧插禾时。  
口唱秧歌骑秧马，晚来还带鲊包归。

诗中所描述的“换工”劳动多在薅草季节，他们当唱“薅草锣鼓歌”。“栽秧插禾”为布谷鸟叫声的谐音，指布谷鸟。“鲊包”内容是以木叶包裹鱼肉。在这些薅草、栽秧等劳动中，人们一面干活，一面唱歌，飞鸟助兴，群山应和，好一派热闹景象。诗歌展示了一幅富于民族特色的劳动图。

各民族诗人诗歌在内容上最具有浓郁民族特色的，是表现民族特有风物、特有风俗的篇章。壮族诗人黄体正（1766—1845）的《邕江竹枝词》，描绘了壮乡随处可见的木棉树：

荒城北望瘴江边，一株一株多木棉。  
花比妾颜红灿烂，丝如郎意软缠绵。

木棉树不但是壮乡的风景树，也是壮人时常用以比兴的喻体。诗人将其花比姑娘红颜灿烂，其丝比男子情意缠绵，形象鲜明，内蕴丰富。

土家族诗人彭勇功的几首《竹枝词》，描述了土家族人民“哭嫁”的风俗：

听说人家嫁女娘，邀呼同伴暗商量。  
三三五五团团哭，你一场来我一场。

养侬长大又陪妆，养女由来也自伤。  
最是哭声听不得，一声宝宝一声娘。

你一声来我一声，断肠人送断肠人。  
顽童不解侬心苦，特意焚膏看泪痕。

纳西族诗人杨品硕（1811—1894）的几首《丽江竹枝词》，描绘了纳西族星回节盛况和丧事习俗：

星回佳节例相沿，火炬村村照稻田。  
谷穗出头看火把，老农相庆兆丰年。

荐亡冬仲请东巴，不礼老君与释迦。  
漉酒椎牛醉歌舞，虔诚供奉托生涯。

这些诗歌，反映了民族独特的风俗民情，散发着民族地区的泥土芳香。

## 第三章 悲剧叙事文学的繁荣

清是中国最后一个封建王朝，在经过一段中国封建经济最后繁荣时期以后，各种社会矛盾日渐激化，盛世趋于没落。这一时期，汉族地区产生了表现宝、黛爱情悲剧和贾府盛衰历史的巨著《红楼梦》，以及长篇讽刺小说《儒林外史》。在南方少数民族地区，由于社会种种因素和民族文化交流的影响，出现了悲剧叙事文学的繁荣局面。

### 第一节 爱情悲剧

清代南方少数民族叙事文学中，数量最多、成就最大的是表现爱情悲剧的长篇叙事诗，比较著名的有侗族的《珠郎娘美》、傣族的《娥并与桑洛》、纳西族的《游悲》等。

清代，南方少数民族地区现实生活中产生了许多爱情悲剧，其原因是多方面的。很多民族在跨入封建制度门槛以前，盛行姑舅表婚，姑妈家的女儿要嫁给舅家的儿子，在婚姻上没有选择的余地。正如侗族一首歌《父母逼我嫁舅家》所唱：“父母逼我嫁舅家，背后人推前面拉，抵硬不从日夜骂，口吞黄连难咽下。阿哥若能舍得丢银钱，洗脱表哥归回情人家。”另外，唐宋以后，很多民族逐渐进入封建社会，中原封建文化也逐渐传入少数民族地区。到了明清，封建统治者政治上实行“改土归流”，文化上实行“王化”政策，推行儒家思想以及被视为儒学正传的程朱理学。

封建礼教和封建伦理不断渗透到各民族社会生活的各个领域，对各民族的婚姻制度影响很深。男女青年在婚姻问题上必须遵循“父母之命”、“媒妁之言”，必须讲求“门当户对”，自主权完全被剥夺。这两种婚姻习俗、制度如同两条锁链，紧紧地束缚了各民族的男女青年。

各民族男女青年没有婚姻自由，却有作为古代群婚制遗存的社交和恋爱的自由。同时，一些民族又允许和同情私奔者，私奔生下小孩，向舅家赔一笔洗脸钱，可解除原来姑舅表婚的婚约，还可回乡。另外，随着很多地方“蛮不出境、汉不入峒”禁令的废止，汉族农民、手工业者和商人等大量迁入，也带来了《梁山伯与祝英台》等具有反封建意识和萌芽状态民主思想的作品。南方各民族传统文化积淀层叠叠累累，一旦新的变革的气息真正吹进心扉，人们文化心理冲撞的激烈性也是空前的。在新的意识冲击下，他们深层心理结构所产生的变化同样多姿多态。这样，各民族男女青年要摆脱旧习俗旧礼教的束缚，以各种方式进行曲折和不懈的斗争，却遭到强大的旧势力的摧残和迫害，形成了许多生活中的悲剧。广大群众尤其是男女青年对他们的悲剧命运深深同情，对他们的反抗精神深深钦佩，是产生许多悲剧叙事文学作品的社会基础。

侗族叙事诗《珠郎娘美》是侗族最著名的悲剧叙事文学作品。它通过一对情人珠郎娘美私奔的经历，赞扬了他们争取自由、追求光明的勇气和反抗精神，控诉了旧习俗和封建势力的罪恶。

长诗叙述，在黔东南榕江县境内的三宝地方，有一对青年。男的叫珠郎，女的叫娘美。“他俩同寨生，他俩同寨长，他们小时同放牛，他们长大共‘月堂’；他俩‘月堂’订终身，斧砍铜钱破两半，各执铜钱发誓愿，铜钱重圆人成双。”但是，“平地起风波，好

事多磨难”，娘美的母亲遵循侗族旧俗，强迫娘美嫁给舅家儿子。娘美便与情人私奔，从三宝来到贯洞落脚。开始的时候，“他俩终日劳累心里乐，好似甜酒拌蜜糖”，“吃饭同在火塘边，蒸好糯饭共碗装”，“只等明年春水暖，夫妻二人转回乡，提着鸡鸭回家去‘洗脸’，了却逃婚事一桩，那时生米早已成熟饭，老人一定会原谅。”

然而，好景不长，当地财主银宜看娘美貌美，想霸占为妾，用尽种种威胁利诱手段，都未能得逞。他便与“款”首设谋，借口异族入侵召集全寨男子开“款”会，利用传统规矩，勒令众人一个个张口衔接“枪尖肉”，以明心志。银宜趁珠郎前来口衔“枪尖肉”时，当场把他刺死，还诬陷他是“勾生吃熟”的内奸，并严禁款众将此事泄漏给娘美。娘美从同情自己的小姑娘口中得讯，决心替夫报仇。她上山背回丈夫尸骨，然后上鼓楼击鼓聚众，当众声称谁亲手埋葬珠郎就做谁的妻子。银宜马上允承，并按照传统规矩当晚只身跟随娘美上山挖坑。娘美就在珠郎遇害的地方，亲手将银宜击毙于坑中。

这部叙事诗据说是根据康熙或雍正年间发生的真人真事编成的，一百多年以来一直受到侗族人民的喜爱，得到广泛的传播。长诗热情地歌颂了珠郎娘美真挚的爱情，尤其表现了女主人公娘美为了追求爱情而敢于反抗旧式婚姻、敢于反抗封建迫害的斗争精神。在长诗里，娘美聪明美丽，不畏强暴，善于斗争。当父母逼她嫁给表哥时，她连夜和珠郎双双外逃，走上反抗的道路。在贯洞，银宜企图霸占娘美为妾，先用金钱物质引诱，遭到娘美痛斥；他又勾结款首召开款会，以吃枪尖肉为名在立誓的刹那间乘机将珠郎杀害。娘美既悲愤又十分冷静，她利用银宜的淫欲和愚蠢，以“谁亲手埋葬珠郎就做谁的妻子”为诱饵，将其击毙于其自己所挖的坑里。娘美的形象，可亲，可信，已经成为侗



族民间文学中一个典型形象。

长诗还表现了随封建王朝“王化政策”而来的封建文化对侗族社会的渗透。例如，“款”是侗族古代的地方性政治军事组织，对内维持社会秩序，对外共同御敌。历史上它本是侗族社会原始民主的产物，清代已逐步为封建势力所操纵。诗歌中，银宜与款首利用款组织诬陷并杀害珠郎，还严禁泄密给娘美。这也反映了随社会发展、文化交流而来的传统文化的变异。

傣族叙事长诗《娥并与桑洛》，则反映了随着民族间商业交往等而形成的商业经济新兴势力和封建领主习惯势力的斗争。

这部长诗产生和流传在云南德宏地区。德宏地区有商贸传统，其历史颇久。明清以来，汉族商人入境者日多，商业更趋发达。《明史·孟养土司传》载，德宏地区“蛮草等处，乃水陆会合之地，蛮方器用，咸自此出，江西、云南、大理逋逃之民多赴之。”

随着商业经济的发达，新的阶层产生了；商品交流的开展，带来了新的观念。清以后，许多大小头人慢慢失去政治上的权力，大都转而经商，从而形成一个新兴的商业阶层。在这个新兴商业阶层中成长起来的年轻一代，具有新的思想，他们憧憬自由，敢于反对因袭的旧势力。于是，必然与长期统治傣族社会的封建领主阶级以及商业阶层内部具有旧传统观念的人发生激烈对抗。《娥并与桑洛》就是在这样一个背景下产生的一部长诗。

长诗叙述了一个凄婉动人的故事：一个“沙铁”（有钱人）家

的儿子桑洛出外做生意，结识了姑娘娥并。他们真诚相爱。桑洛回家要求母亲答应让他娶娥并，因为门第不相当，桑洛的母亲看不起娥并，她斥责桑洛：“你是景多昂沙铁家的儿子，怎么会爱上勐根的穷姑娘！”并逼桑洛娶有钱而粗俗的阿扁。桑洛表示，他和娥并这个“穷姑娘”的爱情“已像扭在一起的藤子，没有什么能拆散”。后来，娥并千里迢迢来寻桑洛，桑洛的母亲借故支开儿子，恶语侮辱娥并，并惨无人道地在饭里、门上装上竹针和尖刀，刺得娥并鲜血淋漓。最后，娥并被赶出门，精疲力尽地回到家里，含恨死去。桑洛闻讯赶来，悲痛欲绝，举刀自刎于娥并身边。桑洛的母亲“为了让两个情人永难相见”，把两座坟墓隔断，“放了三筒竹子隔开棺材，用挑水的扁担挡在中间。”两个坟头长出芦苇，花絮飞在一起，根根连在一起。桑洛的母亲放火烧了芦苇，火堆中又升起两颗星星，年年三月相会在一起。

长诗中的桑洛是新兴商业阶层年轻一代的形象，也是新的思想的代表。他向往自由，不满禁锢。诗中叙述：

他向母亲请求，  
让他出门做生意。  
他愿像牛群走遍山林，  
不愿像宝石关锁在柜里。

受到母亲的阻挠后，他愤愤地唱道：

我像一只小鸟被关在笼里，  
只能低着头淌眼泪。  
不能像鹦哥到山里去飞。  
我只想走进深山老林，

自由自在地满山跑，  
可惜不能遂我的心！  
我像一只大象，  
被人紧紧地关在屋里。

桑洛的母亲，是旧的秩序的象征，她斥责桑洛的一段话，表明了她的立场：

家里有的是金银，  
你怎么想到做生意？  
家里有这么多牛马，  
你怎么不骑？  
家乡有那么多姑娘爱你，  
你怎么不娶？

尤其是在桑洛的婚姻问题上，她充当了很不光彩的角色。为了体现封建偏见的“门当户对”，她为桑洛选择了自己姐妹家的姑娘阿扁或安佐，反对桑洛与“门不当户不对”的娥并相恋。桑洛敢于冲破封建领主制的等级观念，爱一个贫穷的市民姑娘，实质上已提出一种新的婚姻观念：不分等级，自主婚恋，母子婆媳互相尊重。这是新兴的商业阶层的理想。然而，桑洛娥并的这个理想没有实现，强大的旧势力扼杀了他们的爱情，形成了悲剧。

长诗形象生动，语言优美，体现了傣族的民族特色。如诗中桑洛划着小船与在河边洗头的娥并相见、定情时的一段唱：

勔根的河水呵，  
你真是清凉，  
甜得像甘蔗，  
绿得像草地，  
我想带几罐河水回家，  
只怕没有福气。

山上的瀑布呵，  
你真漂亮，  
就像一面大镜子，  
对着太阳在发光。

河里的鲤鱼呵，  
你躲藏在哪儿？  
我划过了每一个波浪，  
就是为了把你找寻。

磨得发光的宝石呵，  
像象牙一样洁白，  
是不是你吃的不是人间的米，  
才会长得这样美丽？

娥并的名字呵，  
像鲜花的花粉，  
被蜜蜂四处传去，  
哥哥像一只蜜蜂，  
从远处飞来采蜜。

比喻贴切，用词巧妙，体现了傣族歌手丰富的想象力和娴熟的驾驭语言的能力。诗中有的地方也可能借鉴了其他民族的表现手法。如表现娥并的美，说街上的人们看见她，拿称杆的忘了挂称砣，端饭碗的错端起茶盘，喝茶的错把草烟丢进碗里，等等，这种侧面渲染的手法很像两汉乐府民歌《陌上桑》的有关罗敷之美的描述。

纳西族传统大调《游悲》是在东巴祭风经诗《鲁般鲁饶》影响下产生的表现男女青年殉情题材的名篇，内容梗概是：行猎、牧羊的男女主人公相会在深山，互诉悲苦，建立爱情。但他们难以成亲，便准备情死。男的拿鹿茸、鹿心血去大理三月街出卖，所得的钱买来新衣新鞋送给女方；女的偷拿父母的钱买了竹笛、口弦、镜子，又给男方买了新衣和烟锅、火镰等，到了第九天夜里双双冒雨逃走。他们选择吉日，爬上雪山，走过“树上盘恶蜂，石上长石刺”的第一阁和不长草树的第二阁，走过独木桥，奔赴“金花不会谢，金果不会落”的理想乐园“巫鲁游翠阁”（玉龙第三国）……长诗以悲愤、哀怨的调子控诉了不合理的封建婚姻制度的罪恶，表达了对美好爱情和幸福生活的向往。

南方少数民族这些爱情悲剧长诗，与汉族同类诗歌如《孔雀东南飞》等比较起来，具有独特的风格。汉族由于封建礼教制度的森严，婚前“男女授受不亲”，故《孔雀东南飞》等爱情叙事诗及其他情诗大多叙述婚后的事，表达了生离相思之苦，死别悼亡之悲；而南方少数民族由于“恋爱自由、婚姻不自由”的习俗，他们这些长诗大多展示了从真诚相恋到悲惨婚姻的整个过程，表现了恋的甜蜜、婚的苦涩，差异明显。

另外，由于社会的发展和民族文化的交流，南方少数民族也

出现一些类似汉族思妇、悼亡诗的作品，如白族书信体叙事诗《鸿雁带书》。剑川一位农家妇女，丈夫去夷方（指今保山、德宏一带）做木匠，一去十年无消息。这位妇女便作了这份“书”，托南飞的鸿雁传给丈夫。诗一开头便表达了自己的思念之情：“远信难闻写家信，一把眼泪一宗情，千言万语叙不尽，丈夫可知情？”“丈夫出门在外头，一日离家一日深，不知在外可清洁？你妻我焦心。”接着，叙述家中的苦境：自从丈夫出去后，她成了“有夫守寡人，只有眼泪和苦水，伴我过光景。”她在家里张罗内外，劳累身心；更难耐孤独，难熬寂寞：

谷子出穗正要雨，  
没有雨水成“秋风”，  
谷子出穗天无雨，  
白在世上生。

杨柳也会分四季，  
为何你四季不分；  
燕子也把夫妻做，  
飞也一对飞。

你家房屋成古寺，  
你妻我把它装修；  
漂亮房子这一所，

参见李缙绪著《白族文学史略》，第146—149页，中国民间文艺出版社（云南版），1984年；张文勋主编《白族文学史》，第291—294页，云南人民出版社，1983年。

没人做主人。

你的田地成沙坝，  
水口水门无人修，  
南园变成放马场，  
亏你好忍心。

一字字，一句句，如泣如诉，凄切感人。

## 第二节 英雄悲剧

南方各民族的英雄悲剧叙事诗主要表现反抗封建王朝的起义英雄的事迹。这些叙事诗大都场面壮观，风格惨烈，具有较强的艺术感染力。

乾隆中叶以后，清王朝走过全盛阶段而逐渐衰微，内外矛盾激化，各地起义频繁。在南方少数民族地区，一个突出的现象就是，封建统治者利用征收粮赋的机会，残酷地对各民族人民进行种种剥削掠夺，从而引发各民族人民的反抗行动，直至起义斗争。由于力量对比悬殊，这些起义往往以失败告终，起义英雄或在战场壮烈牺牲，或赴刑场慷慨就义，从而形成英雄悲剧。起义失败以后，各民族人民缅怀起义英雄，创作了许多歌颂他们起义壮举的叙事诗。各民族人民反对满汉封建统治者的起义斗争孕育了这些诗歌，这些诗歌又真实深刻地反映了起义斗争的起因、经过和结局。其中比较著名的有苗族《张秀眉之歌》、侗族《金银王歌》等。

咸丰五年（1855）至同治十一年（1872），黔东南爆发了张秀

眉领导的苗族和其他各民族人民的反清起义，《张秀眉之歌》和其他一些叙事诗描述了这次轰轰烈烈的斗争。长诗首先叙述了这次起义的起因：由于天灾和苛捐杂税，人们“交完粮和银，家中空如洗，官家搜不到东西，抓儿抓女去出气，”大家忍无可忍，纷纷聚集到张秀眉的旗帜下准备反抗。于是，“老年人扎起裤管，青年人拴好腰带，芦笙牛角一齐吹，上到凯里、麻哈，下到台拱、清江，有的涉水翻坡来，有的踏烂刺蓬来。人群遮黑了岭，头帕盖住了天”，掀起了起义斗争。起义军首先进攻台拱，“公鸡喔喔叫，天刚蒙蒙亮，牛角呜呜吹，炮声 响，震动了四方”。“云梯刚搭上，人飞过城墙，个个如猛虎，斩杀狗官兵，像切瓜一样。”接着，起义军又攻占镇远，取得更大胜利。张秀眉带头奋战，显示了令人钦佩的英雄气概：“衣服全磨破，秀眉不脱补，胡子几尺长，秀眉也不剃，梭镖拿在手，杀敌如践蚁。”面对起义军的节节胜利，清王朝惊恐万状，派来重兵镇压。起义军坚持斗争十八年，终因寡不敌众而失败。张秀眉被俘，他宁死不屈，英勇就义，“这世我去了，二世再转来，转来杀官家”。

《张秀眉之歌》深刻地反映了当时各民族人民与清朝封建统治者的尖锐矛盾。在遭受天灾、庄稼失收的情况下，“可恨的官家，逼粮如逼命，先前上谷子，以后上白米，后来上白银，没人交得起”。“差役来逼粮，一来就要钱，鸡鸭被杀尽，妇女泪汪汪。”有的人被逼得走投无路，只得挖开祖坟，取出祖先陪葬的白银当税款交给官家。官家的恶劣行为激起苗族人民一系列的反抗行动。他们先派出代表向官家请愿，要求减轻粮赋，统治者不但不让步，反而杀死了派去的代表阿吴。张秀眉气得几乎炸破胸膛，

参见贵州省民间文学工作组编著《苗族文学史》，第231—245页，贵州人民出版社，1981年。



就举臂高呼，发动起义。

矛盾的高峰是张秀眉被俘后与统治者面对面的斗争。起义失败以后，张秀眉被俘押到湖南，封建统治者对他进行诱降：

要是你投降，  
封你做苗王，  
你的弟兄们，  
照常回家乡，  
大的当大官，  
小的当小官。

张秀眉厉声回答：

你要我投降，  
千万别梦想，  
你把当官引诱我，  
当官变虎狼，  
和你们一样。  
我在生打你们，  
死了也反抗。  
这世我去了，  
二世我回来，  
我要回来把你们杀绝，  
我要回来把你们踏碎！

他不愿与封建统治阶级为伍，不怕威胁，不受利诱，体现出一种

坚强的意志。

诗中的张秀眉在痛恨满汉统治者的同时，却对汉族劳苦人民表现出深厚的感情。他教导起义军分清敌我，“不要杀汉人，他们不是当官的。官家老爷压迫人，我们只杀官家老爷们。”长诗还写到，起义军联合各族人民，形成一支强大的起义队伍，并在各族人民的支援下，东征西伐，打得官军无法抵挡，体现了当时各族人民共同反抗封建统治者的血肉关系。诗歌还叙述，张秀眉进攻贵阳时，曾和汉族起义队伍的“号军”首领刘义顺协同作战。刘义顺对他说：

我们是兄弟，  
共同打敌人，  
贵阳上边由我打，  
你把队伍带回去，  
打翁福地方。  
打仗要勇敢，  
才能胜敌人，  
准备要仔细，  
人才少牺牲。

这里洋溢着各族人民团结战斗的手足之情。

侗族《金银王歌》表现乾隆年间广西龙胜平坝寨侗族首领吴金银领导的起义。诗歌叙述，吴金银以带神秘色彩的方式，团结

参见贵州省民间文学工作组编著《苗族文学史》，第231—245页，贵州人民出版社，1981年8月。

各族群众举行起义。他们先在一个大瀑布的石洞里扎一个草人，点上灯，从外面看宛若云雾蒸腾中的一尊天神，又派人在洞口喊话：“五族连天地，世代共存亡，侗汉苗瑶壮，同铲官祸殃，今日举义旗，太平万年长。”就这样，吸引了很多人聚于吴金银旗帜下。

诗歌接着叙述，吴金银率众起义后，纵横驰骋三省交界地区，杀得官军闻风而逃。后来，

朝廷急忙调来三省兵，  
好像千脚虫有毒不敢摸，  
好像毒蛇出洞把人伤，  
好像疯狗到处咬人逞凶恶。  
平坝和独车两寨被血淹，  
杀义军杀百姓连老人小孩也不放过。

金银王带领起义军奋勇抗击，终因寡不敌众被围困。长诗展示了壮烈的场面：

眼看金王被围困在八榜好危险，  
三十二位勇士保护金王免遭祸。  
他们硬冲硬打杀上独崖坡，  
保护金王翻过天娥山过了河。  
三十二条生命筑成一堵墙，  
杀进杀出坚持三天多。  
杀死官兵倒满地，  
血染青山流成河。  
众勇士壮烈牺牲血流尽，

他们身影印进崖石永难磨。

惨烈悲壮，回肠荡气，强烈地震撼着人们的心灵。

这一时期的这些英雄叙事诗，幻想成分减少，神话色彩消褪，更多地采用写实的手法叙述故事、塑造人物，体现出一种具有时代性的新的特色。

### 第三节 其他悲剧性和讽刺性作品

南方各民族还蕴藏着大量的其他悲剧叙事诗，彝族撒尼人《阿诗玛》就是一部具有独特风格的优秀作品。

长诗叙述，在美丽的阿着底，居住着勤劳勇敢的撒尼人，他们过着自耕自织的自然经济生活。在这里，已经产生了阶级分化，土司土官财大气粗、骄横奢侈：

热布巴拉家，  
用银作门框，  
用金作门楣，  
门楣挂金帘，  
门槛雕黑花，  
大门描龙形，  
金银用斗量，  
牲畜满厩栏。

有多种资料本，其中金国库家传、马学良等整理本于1985年9月由中国民间文艺出版社出版，参见李力主编《彝族文学史》，第361—369页，四川民族出版社，1994年1月。

牛满九山梁，  
绵羊遍七山，  
山羊放九林……

在这里，也保持着古老的原始信仰，浓厚的民风礼俗。夫妻为了怀上孕，“扎佬”祭三次，祈神以求子。小孩生下三天后，

取名那一天，  
揉面九九盆，  
蒸面九九甑，  
美酒九九罐，  
酒钵九十九。  
酒罐抬抬进，  
罐多似石林。  
喝酒用竹管，  
似猪牙一般，  
竹管交错举，  
看谁喝得赢！

民俗古朴迷人，礼仪味浓似酒。

这里的人们，痛恨土官土司，却笃信神灵神权，由此演绎了阿诗玛的故事。

长诗里的阿诗玛，外貌美丽，性格坚强。她蔑视强权，不嫁土司的后裔热布巴拉家。她顶撞媒人海热：

因不同牲畜，

因也不是粮，  
一句说了算，  
二句说了信，  
三句说了准，  
再穷我不嫁。”

后来，热布巴拉家使用暴力，把阿诗玛抢去了。哥哥阿黑闻讯，骑马赶来向热布巴拉家要人。他与热布巴拉父子比赛对歌、砍树、种包谷，阿黑都取得胜利。阿黑一箭射在热布巴拉家正堂屋，热布巴拉全家拔不出，阿诗玛轻轻一拉就扯下。热布巴拉家黔驴技穷，放出饿虎咬阿黑。阿黑奋力杀死饿虎，剥下虎皮，热布巴拉家只好放阿诗玛回家。

然而，阿诗玛脱离虎口，又遇凶神。阿黑用白羊、白鸡和涂白的黑猪祭岩神，不巧大雨洒下，冲走黑猪身上的白泥，使其现出原形。岩神怒发洪水，阿诗玛被洪水淹死了。她变成了回声，永远徜徉在石林间。

长诗刻画了两个性格鲜明、光彩照人的艺术形象。阿诗玛聪明美丽，又勤劳勇敢。她生下九个月会玩麻线，三岁会绩麻，五岁会帮妈绕麻线团，七岁会绕线梭。她无奴颜媚骨，不畏惧强暴，公开拒绝有钱有势的热布巴拉家的求婚，面对利诱嗤之以鼻，受到威胁不屈不挠。她是撒尼劳动人民的优秀儿女。长诗更以浪漫夸张的手法塑造了阿黑的形象，他奋不顾身地营救阿诗玛，单枪匹马战胜了热布巴拉父子。作品通过他与热布巴拉父子的几次比赛，突出了他的智慧和本领；他一箭射在热布巴拉

《阿诗玛》有多种资料本，以上引自路南彝文经师金国库家传本，马学良、罗希吾戈、金国库、范慧娟整理，中国民间文艺出版社，1985年。

家正堂屋，表现了他对传统最高权威的彻底反抗。他是劳动者的英雄形象。

然而，阿诗玛和阿黑战胜了现实的强权，却输给了心灵的敌人——他们古老的风俗，从而形成了悲剧。但是，阿诗玛美丽的形象，他们的斗争精神，却在回声得到了永生！

流传至今的《阿诗玛》形成年代可能较晚，但长诗包含不少古老的因素或类型。例如，有的资料本说：

妈妈生我，  
蛇年蛇月蛇日生，  
属蛇时候生。  
生我有三日，  
生我的爹妈，  
给我取名字——  
属蛇的年头，  
属蛇的时候，  
给我取名字，  
我的名字叫阿诗玛。

记录者加脚注：“蛇字撒尼文读诗，故取名阿诗玛。”有的资料本说，她妈妈原来不怀孕，是三次“请求龙”之后才怀上她的。如此看来，阿诗玛有可能属于以龙或蛇为图腾的氏族或部落，长诗带图腾信仰的痕迹。

又如，长诗叙述，阿诗玛被热布巴拉家抢去以后，哥哥阿黑骑马赶来向热布巴拉家要人，与热布巴拉家父子比赛砍树、种包谷等。这些内容，都是古代山地农耕民族刀耕火种生产方式的程序。纳西族原始性史诗《创世纪》、羌族神话长诗《木姐珠与燃

比娃》中，都有以这些项目来考验未来女婿的情节，其实质是母权制向父权制过渡时期，男子在妻家劳动以作为“聘礼”来补偿妻家失去女儿的损失，为一个古老的类型。用在这里，变成了抢亲一方用来刁难女家。那么，其背景当为舅家给夫家干活以补偿夫家“彩礼”一类的习俗。

长诗中阿黑的形象充满英雄的气概。他一听到妹妹被抢的消息，就背上弓箭，骑上骏马，神速地奔向热布巴拉家。他“一趟跑两山，两趟跑三山，三趟跑四山”，赶到目的地。在那里，他机智地与热布巴拉父子比赛，尤其是发箭射中热布巴拉家堂屋，挥拳打死猛虎，剥下虎皮，表现出强大的力量，显示了原始社会解体时期英雄时代英雄形象的一些特征。全诗情节紧凑，节奏明快，线索单纯，语言朴实，时而闪现某些英雄史诗式的画面，展示了某种英雄史诗的结构特点。

另外，在各民族用于各种仪式的祝咒词中，也产生一些带悲剧色彩的好作品，如瑶族《媿生与银根》。它原是一首巫师为人赎魂时所唱的赎魂歌，用以叙述赎魂古俗的某种“范例”。其故事梗概是：媿生和银根夫妇为了买一头耕牛，省吃俭用，积攒钱粮。一天，银根带着钱粮离别妻子去远方赶集买牛，不巧遇上古龙河涨水，银根划船渡河时船翻人落不幸身亡。噩耗传来，“媿生痛哭三天三夜”，决心舀于古龙河的水，掏尽古龙河的泥，救起银根，为银根招魂。她“使坏了铜瓢一千”，“用坏了铁勺一万”，但河水总舀不干，河泥总掏不尽。媿生又牵来天下的牛，赶来天下的马，并请来了天兵天将，打败阻挠舀水的地主，可是，无情的古龙河水总也喝不枯，舀不完，“阿根死在九曲十八滩，阿根阴魂永不散”。他的骨肉化为红鲤鱼，化为古龙水，滋润土地，灌溉农



田，为瑶家造福。

这首以赎魂歌形式出现的叙事诗，塑造了一个刚强坚毅的瑶家妇女媿生的形象。她为救爱人而竭尽全力、不达目的决不罢休的精神，以及阿根阴魂不散、骨肉化鱼化水为瑶家造福的情节，为诗歌增添了悲剧的力量。其意义已经超越了其形式，具有了某种艺术感染力。

这一时期，随着封建社会的日趋没落，与汉族地区产生大量的讽刺小说等相仿，南方少数民族地区也出现不少讽刺性的口头文学作品，最突出的就是人们通常所谓的“机智人物故事”。这些故事在表现劳动人民智慧的同时，也对权势者的愚蠢进行了辛辣的讽刺。

一些故事，讽刺了权威者的贪婪。壮族《老登的故事》说，老登借了财主的债到期还不起，坐在塘边对塘里嬉戏的野鸭群发愣。财主看见这么多鸭子，贪欲之心顿起，就对老登说，你有这么多鸭子，就拿鸭子顶了吧！老登灵机一动，说我的鸭认主人，怕你赶不走，你待我走过山岗，才能赶它们回去。财主等老登翻过山岗，扬竿一赶，野鸭都扑楞楞地飞上天去了。财主吃了哑巴亏。瑶族《卜合的故事》说，卜合娶了地主的女儿，但仍受地主的剥削。一天，卜合请地主岳父吃酒，事先叫妻子把烂锅烧得红灿灿的放在楼上。地主高高兴兴地来了。卜合招呼他坐定之后，叫妻子弄点菜吃饭。妻子上楼不一会功夫，就端来几大碗热气腾腾的炒菜。地主好生奇怪，便爬上楼去看个究竟。只见一只

《媿生与银根》，蒙冠雄、程荧整理，载《广西民间文学丛刊》第4期，广西民间文学研究会编；参见黄书光等编著《瑶族文学史》，第149—150页，广西人民出版社，1988年1月。

烂锅放在中央，走近感到热烘烘的。他听卜合说这是祖传的宝锅“自滚锅”，便以当年地租另加一千五百两白银买下它。卜合告诉岳父，这口锅有福气的人才能使用，拿去后要将猪油抹一遍挂在梁上，三天之后没有变化才能使用。地主按照卜合告诉的方法去做，半夜里老鼠闻到油香便来咬绳子，绳断锅坠，跌得粉碎。地主伤心地说：“真没想到我是个没福气的。”

这类故事，勾勒出那些权势者爱财如命、贪得无厌的丑态，对他们作了无情的嘲讽。

一些故事，讽刺了权威者的无能。白族《艾玉的故事》说，有一位宗师，嫌贫爱富。艾玉出身贫穷，常常遭到他的刁难。有一天，宗师见天上下雪，灵机一动作了上联：“天上下的是雪，下到地上，雪化为水，早知雪化为水，不如一次下水。”他让艾玉对下联，艾玉随口就答：“宗师吃的是饭，吃到肚里，饭变为屎，早知饭变为屎，就该一次吃屎。”宗师又出上联让艾玉对：“雪塑观音一身寒冷难受苦。”艾玉对道：“雨滴罗汉两眼流泪假慈悲。”宗师又出道：“塔似利剑刺红日。”艾玉答道：“城如牙齿咬青天。”宗师几番挑衅都没有占到便宜，只好认输。

有的故事，讽刺了权势者的迷信。纳西族《阿一旦的故事》说，阿一旦的好朋友阿肯苴死了，他老婆靠一架破旧的脚碓帮人舂米，养活四个孩子。不久，这个破碓也坏了，无钱修理。阿一旦看到木土司家的新碓舂起米来又快又轻，就想把这架碓换给阿肯苴老婆。他跑到木土司卧室，告诉木土司说，这架碓发出“木家败”的叫声，而阿肯苴家的碓却发出“木家旺”的声音。木土司越听越像，就答应用他的新碓，换了阿肯苴家的旧碓。

这些故事，主题明确，风格多样，锋芒锐利，语言诙谐，深刻地揭示了没落阶级必然衰亡的趋势，是封建社会末期的必然产物。

## 第五节 经籍叙史诗与诗论

明清两代，在民族叙事诗兴盛的同时，出现了一些用民族文字书写的叙史经籍文学。它们具有独特的文学价值和史料价值，在中国文化史上占据独特的地位。它们主要产生于一些土司热心倡导民族文字的地区。

例如，贵州水西地区古称罗甸国，是彝族先民聚居地。民族首领安氏家族自三国蜀汉建兴三年（225）以来一直统领水西，元明又先后被改封为世袭宣抚使、宣慰使等。民族文字在这里长期得到推广使用，民族文字的碑文、经籍不断产生。明嘉靖二十五年（1546），石刻《新修千岁衢碑记》和《水西大渡河建石桥记》，都有彝汉对照的碑文，其中《水西大渡河建石桥记》彝文长达一千九百二十二字，详细地叙述了罗甸彝族的历史。长达三十七万余字的彝文巨著《西南彝志》，据说也是由这里热卧土目家的一位“慕史”（歌师）编纂的。

又如，云南武定一带，原为南诏时“乌蛮”三十七部之一罗婺部的旧地。正德四年（1509），武定彝族土知府凤英被明王朝提升为云南省右参政。他重视发展彝族的文化事业，“延师教学，习读经书，自是民多慕之”。（正德《云南志》卷十）他提倡学习汉文化，也热心推广彝文化，办彝文学校，请毕摩授课，使彝文开始流向民间，也使武定地区彝文经籍繁荣起来。

由于土司的倡导，也由于祖灵崇拜占重要地位的民族宗教仪式的需要，叙史经籍文学在明清出现了一个繁荣的局面。如彝族中，以“六祖分支”及其后的迁徙为题材的叙史经籍诗歌蔚为大观。系统的专集有《除 榷濮》、《夷焚榷濮》、《根因榷濮》、《尼祖谱系》、《彝族源流》、《彝族氏族部落史》等，其他成篇成章

的咏史诗散存于《西南彝志·谱牒志》、《彝族创世志·谱牒志》等经籍中。内容分两个层面，一是彝族古代先民的生活图景，包括狩猎、歌场制度、冶炼和织造、畜牧和耕作、原始宗教的祭祀等内容；二是英雄时代的战争诗篇，包括奴隶主贵族掠夺性战争、抵御侵略的抗争等，其主题凸现一种好战尚武、以胜为荣的精神。它们以各部历史上的重大事件和重要人物为核心，有侧重地选择史事进行叙述，具有生动的形象、完整的情节、具体的场景、整齐的五言诗形式，体现出较强的文学性。

在这些彝文经籍中，《西南彝志》是一部总汇性质的巨著。它的彝文原名“哎哺啥呢”，意为“清浊二气的影形”。全书共有彝文单字三十七万余个，小标题四百多个，囊括了明以来的彝文典籍。它以诗的形式记载了彝族的历史、神话、天文、地理、经济等资料，是彝族宝贵的历史文献。它的编纂者是古罗甸水西热卧土目家的一位“慕史”，成书约在1664年至1729年。

在《西南彝志》里，“谱牒志”是核心内容。其中，一部分篇幅叙述按父权制来计算的一般世系表，大部分篇幅叙述历史。诗中写道，彝族的先世从希慕遮到笃慕三十一代，都是父子连名，到笃慕之时，“天仙尼君之女，骑着神鸟飞来，与独笃慕俄同住，就开辟了彝族创世纪”。“天婚”生下“武、乍、糯、恒、布、默”六个儿子（六祖），这六个儿子又率领六支人马分头纵横驰骋于云贵川一带广大地区，开拓，繁衍，发展成武、乍、糯、恒、布、默六大部落群体。自此，在这些部落群体之间，在彝族和其他民族之间，时而“杀牛结盟”，“联姻相亲”，时而兵戎相见，你争我夺。“强者作了主，弱者降为奴”，“天下大事，唯祭与戎”，形成彝族古代历史上的“战国时代”。“谱牒志”用了很大的篇幅叙述了这些部落

据李力主编《彝族文学史》，第430页，四川民族出版社，1994年1月。

之间的征战情况，展示了一幅幅激烈战斗的画面，塑造了一个个部落战争的英雄，构成彝族的“列国演义”。

诗中叙述了各部落在“联”与“战”中发展的历史。“乍的叙述”一节说，乍这一部落先后与天上的“鄂”、“迭”以及武部落联姻，凭借强大的武力不断地攻占土地，抢夺财产，俘虏人口。他们声势威赫，战功辉煌，如在一次战斗中，他们“树‘实’‘勺’（分别为两个部落的名称）之威，动九千兵众，着黑白绫袍，执九千铁戟，如闪电暴雨，直趋于迫勒，同举布打仗，夺取了威荣”。于是，“像河里的水，长流不断呢，像台阶一样，步步上升啊！乍家的疆域，不断的发展”，“强大又繁荣”。诗中描写他们的地位：

乍君的住地，  
依山立宫殿，  
廷堂的厦柱，  
如马脚并立，  
议室的房屋，  
如马蹄交叉。  
掌握着权柄，  
如水车转动，  
坚守住基业，  
如线团挽紧。

描写他们的财富：

虎皮映春光，  
金器照日影。  
卫士如橡柱，

挥扇蝴蝶舞，  
悬钟如鸟鸣。

好不威严、气派！

“糯氏源流”和“恒氏源流”两节，讲述了糯部落的领袖慕雅热和恒部落的领袖慕雅卧率领人马，沿金沙江流域进入现在的凉山、川南和昭通、乌蒙一带开拓疆土的事迹。他们“用武力拓土，如猎人猎犬；像青蛇发威，在北方称雄。”恒部落同当地的濮人战斗，“濮的十五寨，只一天内，被恒家占了。”濮人请和，他们在“物舍恒夏”杀牛盟誓：“从今以后啊，濮反濮子灭，恒反恒子死。”形成了恒濮联盟，彼此和平共处。

诗中还揭示，这些战争的主要目的都是为了掠夺，胜者获得土地，增加财富，败者沦为奴隶。如：“布家糯奎博，洛额古之姓，先是打冤家，后以败为白（指奴隶白彝），白者作差使，又派他的粮。”

《西南彝志》还刻画了不少英雄人物的形象。“德施的祖代”一节叙述了俄叔必额的英雄事迹。他还“只有五六岁”的时候，“就喜弄戈甲，好谈论攻战”。一次敌人的七十个骑兵侵犯边境，他单人独骑上前迎战，“使强弓利箭”射杀敌人，从此他“威震东西方”。诗中还叙述，他“不比平常人，有灵马来骑，有灵甲来穿，有灵戟来使”。在他手下“有完备甲戟，有善战勇士，有超群人才”，因而百战不殆。诗中描述了他与武部族的一场大战：他率领三路兵马进发，

左翼的兵马，  
向切阿嫩多，  
如牯牛出栏；

右翼的兵马，  
向苏补猛舍，  
如野猪出林；  
中路的兵马，  
下格夺红色，  
攻武之九城。

其势不可阻挡。武部族的首领武阿那请降，高喊：

恒苏额撤兵，  
撤兵回去吧！  
人杀不尽的，  
你把杀尽了；  
水堵不竭的，  
你把堵竭了。  
你莫追我啊！  
只要不追我，  
我武家有的，  
是九匹宝马，  
从天空降的，  
宝物密堵机，  
从地上生的，  
有银龙宝座，  
有金鸟金花，  
有布帛彩缎，  
有戈戟甲冑，  
还有青枣骝，

都献与你们，  
你犒赏士兵，  
你们退了吧。

俄叔必额回答：

给天上太阳，  
我也不要的。  
要你的住处，  
作我的地盘；  
所有的荒地，  
我们都去开。

结果他把武部族最后一座城池打下来，把武君武阿那、武臣觉塔介、武师施阿物全部俘获，押送远方，充作奴隶。

“德施的叙述”描写了一位女英雄，叫妥雅拟套。她是打猎的好手，“先遇一只鹿，继得麻纳獐。妥雅拟套呢，拿着这獐子，嘴里大啃着。野兽一看见，都吓怕了啊”。她“牛样大的力，能走远跳高，武艺也很好，战斗和行猎，都很勇敢。林中的鲁迫琪（野牛），见妥雅拟套，颤抖地嚎叫，气喘吁吁的，绕着奔跑了。”她结婚后生下儿子德施，把武艺传给他，“德施体魁梧，力气如牛大，吼声如牛叫，连叫了九声，家畜和野兽，吓得没命跑”。德施的形象闪现着其母的影子。

这些人物，是原始社会末奴隶社会初期的英雄。他们一方面是新兴的奴隶主，一方面又是部落的领袖。他们在战争中的表现既关系到自己能掠夺多少财富，扩大多少领地；又关系到整个部落是否安全，是否会沦为奴隶。所以谁在战争中表现勇敢、



无畏，谁就会被整个部落视为英雄。这是这个特定历史时期英雄人物的基本特征。

像许多英雄史诗一样，《西南彝志》对一些雄骏的战马和英勇的骑兵也给予赞美。“经济志”赞美了烈蒙能马：

它一上阵啊，  
足迹遍俄波，  
如獭游湖中，  
鱼儿不安祥；  
白雁掠树梢，  
林海万花飞。

“乌撒二十四骏马”赞美了一支骑兵队：

头盔和战袍，  
雄伟而美丽，  
兵威所向处，  
战马齐奔腾，  
像红岩垮样，  
碰上的都倒。  
这样的骑士，  
你可喜欢吗？  
头饰骏马毛，  
掩映着蓝天，  
鞍甲放光彩，  
风静朵云浮，  
惯抓的雄鹰，

不抓爪子痒，  
惯咬的猛虎，  
不咬牙齿痒。  
这样的骑士，  
你可喜欢吗？

《西南彝志》这些描述，把神话、传说、历史熔于一炉，有场面，有形象，有细节，包含着一些英雄史诗的萌芽形态。由于作者不是从文学的角度去整理编纂材料的，故没有形成为大型的英雄史诗，但还是具有较高的认识和审美价值的。

与丰富的叙事诗传统相适应，从南北朝或晚一些时期直到明清，南方少数民族中也出现了一些关于叙事诗的理论。彝族大毕摩举奢哲（生卒年代不详、根据《盐仓家谱》推算约为南北朝或晚一些时期人）在其《彝族诗文论》（原书为彝文，今人翻译成汉文）中，谈到了诗歌和故事的特征。他认为，写史事“记录要真实，鉴别要审慎”；而诗歌和故事“只要真想象，就可作文章，可以有假想，夸饰也不妨”。写故事“须有六成真，可有四成虚，这样才能把，人物写活起。”这些，表明作者已经认识到文学作品与史事记录的区别，认识到文学艺术想象和虚构的特性，从而提出写故事“六成真”、“四成虚”的原则。他还认为，写叙事诗，“浓墨描事象，重彩绘心谱，心情全表达，事情写清楚”。“能够表现出，事件的真相，人物的活动，当时的环境”；“要把人写活，要把事写真。”这里，作者提出创作叙事诗的几个原则。一是不但要描写生活现象，而且要表现精神世界，注意对人物所思所想等心理活动的刻画；二是线索要清晰，故事要完整，形象要鲜活，还要写出

当时的环境氛围；三是要注意真实性、合理性。

举奢哲还特别强调讲求音律，把音律作为诗歌最重要的形式因素之一。他对诗句的要求是：“念起既和谐，谈来也顺畅，文笔更流利。”

与举奢哲大约同时代的阿买妮在《彝族诗律论》中，也谈到了叙事诗，强调这类诗应该故事完整、线索清晰。她说：“那种记事诗，说来是这样，事情怎发生，当时啥变化，都要记清楚，事物要突出。”

比举奢哲、阿买妮晚些时候的举娄布佗，在《诗歌写作谈》里强调了诗歌的继承性：“谈诗要寻根，有根方为止，彝诗无根底，不算好诗章。”他还强调诗歌的音韵。作为民间文学的彝族诗歌，其主要接受者是广大民众，因而不但要明白易懂，而且要音韵和谐，琅琅上口，这样才易记易传。他说：

写诗要押音，写诗要押字。不押音和字，写得美也难，写诗若押字，读来句句明，就好诗篇。音诗也一样，写诗不押韵，诗好诗不美，诗好不明畅。

他要求诗人在写诗的时候，“边写边要看，边写边要念，这样写出的，读来既好懂，字句也明白，这样才完善。”

约为南宋时期的彝族诗人和学者布麦阿钮，在《论彝诗体例》（直译为《论多种诗体》）中也谈到了叙事诗的特点和要求。他说：“事情叙得清，根由理得深。”“如要写故事，作者要弄清，主干分明后，再把景物配，再把事写清。”“故事脉络清，人和物分明。”“如要写人呀，定要抓住主，抓住人本性，本性就是主，本性就是骨。”这里，他提出叙事诗在叙事上要理“根由”，即写出事情的来龙去脉，并且要分主次，配景物，把故事叙述清楚。在写人

方面以“抓住人本性”为“主”和“骨”，即以刻画人物性格为核心。他也着重强调了声韵问题。

明代，傣族学者祜巴勐在《论傣族诗歌》里，从诗与自然关系的角度探讨了诗的本质和起源，认为诗是对自然的摹仿，并从诗与人类社会生活关系的角度阐述了诗的摹仿本质，指出文学产生于人类在各种活动特别是劳动中的不同感情。他还谈了傣族文学与佛教的关系。他说：

比方说，傣族的房子本来是叭桑木底设计盖成的，“王子柱”和“公主柱”就是一个推不翻的真凭实据，可是……我的父亲闭目合掌，跪着向天祷告：感谢有福的帕召，给我们傣族送来了中柱……那是两根从地面直通到房顶的原始中柱，一夜之间怎么会换成支放在底楼上的两根中柱了呢？……于是我再也没有别的办法，只好赞赏道：帕召真智慧聪明，把叭桑木底的两根中柱偷换了，这房子该算是谁设计的呢？……叭桑木底来和他斗，……没有斗过帕召，所以人们在祭房祭寨时，只好明中暗地里把叭桑木底和帕召混为一谈。……可是，叭桑木底却不得，口口声声骂说：“骗子手，竟敢偷换我的中柱，把盖房子的功劳也记在你的经书里。”

这里，作者以“从地面直通到房顶的原始中柱”和“支放在底楼上的两根中柱”作比喻，十分形象地把傣族诗歌与佛教的关系描述了出来。语言辛辣、幽默，并充满了激情。

在南方各民族诗论家以自己民族文字所写的诗论中，值得一提的是彝族诗学还形成一套系统的术语。早期的诗论家阿买妮就在《彝族诗律论》中提出了一系列具有独特风格的术语和创作原则。她说：

诗中各有主，各体有区分。长有长写法，短有短讲究。  
各有各体裁，各体有分别。各有各的韵，各有各的声。各式  
各样扣，各自要分明。上下韵相联，字字有区别。各有各的  
主，各类骨不同。各有各的立，所立各不同。各有各的格，  
格在句中存。各有各的景，景因物而呈。丰赡在于景，景依  
内容定。扣则血肉连，句句见分明。精由笔底出，妙在行间  
韵。惊赖手文采，灿仗手美文。笔力在能惊，体势放眼得，  
风致凭挥洒。

这里，作者提出了主（主旨）、骨（构架）、立（章法）、格（格式或风格）、景（景象）、扣（诗句上下前后在押韵谐声等方面的照应）、精（精致或精妙）、惊（独创）等术语，这些术语为后世的彝族诗文理论学者所继承和沿用，对彝族诗文的发展产生重大的影响。后世的诗论家进一步用“诗魂”、“诗影”、“诗形”概括诗歌内容的特性，建构起独特的“诗魂说”。

影、形、魂三个范畴源于彝族先民原始信仰的灵魂观念。在彝族先民原始信仰中，“哎哺”（影形）结合而产生人，魂与影本出一，“世间有影子，灵魂也出现”，“你影跟着走，灵魂附在身。”这里，形即人体之形，影即人的形体在光的映射下所出现的影子，魂即人的绝对精神本体。有形才有影，有影则有魂，三者之间的关系密不可分。彝呗耄诗论家把这种形、影、魂观念引入诗歌理论领域，形成彝族诗学的诗魂说。

诗魂说集中体现在唐宋以后的诗学论著中。宋代布麦阿钮在《论彝诗体例》中率先使用了“影形”和“诗魂”的概念。他说：“主干具影形，影形成意境。”“主骨诗之体，冷峭是诗魂，诗冷诗有色。”以后，一些诗论家分别从不同的角度论述诗歌形、影、魂

的关系。清代佚名《诗音与诗魂》的论述联系“诗根”进行：“凡诗都有根，是诗都有主。根就是诗根，也就是诗影；主就是诗魂，诗中的影魂。魂影成一体，此体即诗根。”漏侯布哲《谈诗说文》则联系诗思展开：“景有景的影，灵有灵的魂，影魂寓诗思，影魂可化景。”“诗要立主脑，诗要写诗魂。诗思并诗影，影魂旨相连，思旨魂相生。”作者还进一步指出：“有了结构了，有了骨肉了，有了诗影了，魂和影相生，诗乃有骨劲。”“主根抓得准，写来易生辉；生辉便有影，诗影寓诗魂。”

综合诸家所述，彝族诗学中的“形”，大概是客观存在的物象，当其经过诗人的审美选择进入诗歌领域，就成为诗歌中的“影”，即已经融入诗人主观情感的诗歌意象。“魂”被视为与诗影诗思诗旨相连相生的一种诗歌特性，当指一种寓于影又超越影的东西，它存于诗外，“微妙难具言”，难以言传，只可意会。

这样，彝族诗学中的“形”、“影”、“魂”已扬弃了灵魂观念的“形”与“影魂”的某种原始含义，而具有了新的意蕴。它们成为彝族诗学理论的基本范畴，“诗影寓诗魂”，“魂影成一体”成为彝族诗歌最高的美学境界。

南方少数民族诗论在中国文学理论发展史上具有独特的价值，它们跟自己民族创作实践相联系，以较多的篇幅论述了诗歌的起源、原始诗歌和叙事诗歌包括史诗的创作特点和审美特点。它们与偏重于抒情诗歌理论的汉族诗论结合起来，可以说在某种程度上更趋于完整和系统。彝族等民族诗学的一些术语在根源和意蕴等方面具有自己的特点，又与汉族诗论的一些术语（例如风骨、意境等）在内涵上有某种相通之处。它们在很多方面丰富了中国古代诗论。