

《九歌》传统与唐代《竹枝词》

曾羽霞¹

(湖北师范大学文学院, 湖北 黄石 435002)

【摘要】: 唐代《竹枝词》用“长于抒情”的楚语、声韵奇诡的楚声以及原始灵动的歌舞形式来表现悲怨的风格主题和风俗画面,使它成为唐代诗歌中独具魅力的一种新诗体。它秉承了《九歌》以来的民歌传统,从形式上到内容上都与《九歌》有着密切的联系。刘禹锡以其高超的艺术手法,将优美的意境,精炼含蓄的词语融汇于摇曳生姿的民间竹枝歌谣之中,创造出“新《九歌》”,为唐代诗坛添上颇具地域风情的一笔。

【关键词】: 《九歌》 唐代 《竹枝词》 楚声楚语 悲怨

【中图分类号】 I207. 2 **【文献标识码】** A **【文章编号】** 2096-3130(2019)02-0001-05

唐代,荆楚歌谣最有代表性的是竹枝歌或竹枝曲。唐人对于“竹枝”十分喜爱。唐代冯贽《云仙杂记·竹枝曲》载:“张旭醉后唱竹枝曲,反复必至九回乃止。”^[1]除听唱竹枝曲外,文人们还积极地仿效竹枝体进行创作。在刘禹锡之前,杜甫曾作《夔州歌十绝句》,顾况也曾作《竹枝曲》一首,白居易也有《竹枝词四首》。刘禹锡《竹枝词》之后,以竹枝为题,仿《竹枝词》之作也不少,如李涉、蒋吉等。

鲁迅先生曾经指出文学史上这样一个事实:民间文学“偶有一点为文人所见,往往倒吃惊,吸入自己的作品中,作为新的养料。”^[2]唐代文人《竹枝词》就是以楚民歌“竹枝”为“养料”进行的创作,民歌的独特形式和地域特色使得文人《竹枝词》在唐代诗歌中独树一帜,别具风韵。

刘禹锡在《竹枝词九首》序言中说:“……屈原居沅湘之间,其民迎神,词多鄙陋,乃为作九歌。至于今荆楚歌舞之。故余亦作《竹枝词》九篇,俾善歌者咏之。附于末,后之聆《巴歊》,知变风之自焉。”^[3]刘禹锡自信地认为,他所改订的《竹枝词》是为“变风”,和风骚之义一样能达到教化民众的作用。《竹枝词》也正如他所期盼的那样,得到认同和流传,唐以后仍余响不绝。如北宋诗人黄庭坚评价说:“刘梦得《竹枝》九章,词意高妙,元和间诚可以独步。”^[4]

当代红学专家冯其庸先生在其《白帝城竹枝词碑园序》中也盛赞了刘禹锡的《竹枝词》:“巴渝竹枝词,诗之国风,辞之九歌也。”^[5]刘禹锡改订竹枝词,一方面得益三峡地域风土人情的熏陶,民歌文化的深厚影响,另一方面也得益于屈原《九歌》的感召,“昔仲尼删诗而存国风,屈原作辞而定九歌。故知圣人重俚言而辞祖珍乡音也。夫三峡形胜自古而然,歌辞流丽亦随惊波自顾,刘以为世所重,梦得并创为联章,雅俗悉称。遂使歌词腾踊,万世相沿。……”^[6]只有对荆楚地域文化深入了解,倾尽诗人的真情来写尽荆楚之地的山川风貌、民俗民风,传达那种盼君思郎、柔水情怀,如此,他的竹枝词才能“雅俗悉称”,流传至今。

且不论刘禹锡《竹枝词》能否和《九歌》对古代文学所作的贡献相提并论,就他看出《竹枝词》与《九歌》同源,深得竹枝歌谣的精髓,并积极推动竹枝歌谣的发展,使其走上高雅殿堂的举动,就足以让人们记住他,后人提及“竹枝”时必定绕不开刘禹锡这个开拓者。

基金项目: 本文属于 2015 年湖北省社科一般项目(项目编号 2015070)“荆楚文化与唐诗研究”的阶段性成果

作者简介: 曾羽霞,女,汉族,文学博士,湖北师范大学文学院讲师。

一、长于抒情的楚语与奇诡婉丽的楚声

《九歌》是《楚辞》中最具民歌意味的诗篇。王逸《楚辞章句》云：“《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……因为作《九歌》之曲。上陈事之敬，下见己之冤结，托之讽谏。”^[7]它充分显示了《楚辞》“书楚语，作楚声，纪楚地，名楚物”的特点。具有浓郁的地域色彩。

唐代楚语的分布较为不均。除了江汉平原中部为典型的楚语方言外，东部往往夹杂“吴语”，西部则为“巴语”。但吴地、巴地都有楚语，如唐代储光羲《安宜园林献高使君》：“楚言满邻里”^[8]，张说《荆州亭入朝》：“旃裘吴地尽，髻荐楚言多。”^[9]都说明吴越一带楚语的流行。

《竹枝词》是由巴人民间歌舞中蜕化出来的，因此诗中保留了许多三峡地区及其他荆楚之地的口语、俚语，且极少用典，读起来琅琅上口，雅俗共赏。

1、楚语长于抒情

首先是巴语的使用，巴语是一种古老的语言，它与楚语存在千丝万缕的联系，因战国时期巴地属楚，因此巴语也可称为广义的楚语。

巴语中含有蛮语的成分，元稹在峡江曾有“入衙官吏声如鸟，下峡舟船腹似鱼”^[10]句，说明巴语的难懂。宋代欧阳修在峡江也说：“楚俗岁时多杂鬼，蛮乡言语不通华。”^[11]峡江一带处在江汉平原的西部边缘，从历史地理的角度来看，这里的方言兼带楚语与巴语的特征，如孟浩然在《行出东山望汉川》中言：“异县非吾土，连山尽绿篁……猿声乱楚峡，人语带巴乡。”^[12]就说明了荆楚西部地区的语言主要还是楚语，而杂巴音。

竹枝最初使用巴语，如刘禹锡《竹枝词九首》中就保留了极少的巴语词汇：“箇里愁人肠自断”这句诗中，“箇里”一词，本是三峡地区的俚语，乡土气息浓厚。不用“这个”，而用“箇里”，读起来丝毫不觉得拗口，反而增添了整首诗的民歌风味。还有许多口语化的词汇，如“长刀短笠去烧畲”、“住在成都万里桥”，“桥东桥西好杨柳”，“山桃红花满上头”等等，都似民歌之语，平实而不乏活泼，清新隽永，易于流传。

刘禹锡《竹枝词二首》之二中有“巴人能唱本乡歌”句，《洞庭秋月行》中有“荡桨巴童歌竹枝，连樯估客吹羌笛”^[13]的描写，都说明竹枝最初是以巴人的唱词为基础的，刘商《秋夜听严绅巴童唱竹枝歌》也有巴童唱竹枝的描写。

随着竹枝在荆楚之地的流传愈来愈广，许多地区的竹枝都使用楚语，刘禹锡在改订竹枝词时，曾说“四方之歌，异音而同乐”^[14]，又将自己所作《竹枝词》视为“变风”，可知他并不是按照地道的巴语来创作，因为巴语晦涩难懂，不可能在以楚语为主的荆楚大地和吴越之地广为传唱。据现存的文人所作竹枝诗歌看来，《竹枝词》或《竹枝歌》在江汉、沅湘一带都极为流行，如张籍的《江南行》：“娼楼两岸临水栅，夜唱竹枝留北客。”^[15]《旧唐书·刘禹锡传》也说：“武陵谿洞间夷歌，率多禹锡之辞”^[16]，而这一带都是楚语分布区，如赵冬曦《灋湖作》提到岳州的方言即是楚言：“道旁耆老步踈踈，楚言兹事不知年。”^[17]

晚唐时期，“竹枝”逐渐由巴楚流传到吴地。杜牧有诗：“楚管能吹柳花怨，吴姬争唱竹枝歌。”^[18]，这里的“柳花怨”代指吴曲，“竹枝”指代楚歌，两者相对，说明“竹枝”已经成为荆楚的文化符号。

因楚语具有鲜明的地域特征，没有长期在楚地生活，被楚语浸染的经历，北方文人初到楚地往往听不懂或试图用其他语言将竹枝改造，但却失去了独有的韵味。如刘禹锡在夔州，闻竹枝仍觉“伧伧不可分”，可知楚语的模糊性特点。宋代苏辙经过忠州，受到民间传唱的竹枝歌启发，依声填写了九章联唱的《竹枝歌》，其一云：

“舟行千里不至楚，忽闻竹枝皆楚语。楚言啁晰安可分，江中明月多风露。”^[19]

就说明连忠州之地也盛行楚声楚语。苏辙感叹楚言“啁晰”，但不可否认楚语比本身比北方方言更适合嗟叹慨怨的特点。如第二首的“齐唱竹枝如有嗟”这种“如有嗟”的奇怪语调正是荆楚民歌的一种特色，《九歌》中《湘夫人》《河伯》等，就是音韵悠长，颇具顿挫之美的楚音楚语，特别是《国殇》中的每一句几乎都是嗟叹。

苏辙《竹枝词》其四、其五就是他试图改造楚语的混沌不清、内容的单一而作。所表现内容与前面二首有明显不同。

宋之后，以荆楚及周边地区的《竹枝歌》、《竹枝词》都是楚语演唱。一直到清代，还有“醉里不妨学楚语，竹枝歌好和渔郎”^[20]的诗句。

荆楚的语言是抒情的语言，荆楚的诗歌是尚情的诗歌。竹枝使用楚语，就具有了楚语长于抒情的典型风格。李白曾说：“楚歌吴语娇不成，似能未能最有情”^[21]，就说明楚语的这种长于抒情的特点。文人创作的《竹枝词》很大程度上保留了民间竹枝的哀怨特色，如白居易提到通州司马元稹的竹枝词“怪来调苦缘词苦”（《竹枝词二首》其二），刘禹锡改定的《竹枝词》，据他自己唱来，也“令听者愁绝”。（白居易《忆梦得》）。

2、楚声奇诡婉丽

楚语长于抒情，楚声那奇诡的声韵和曲调同样也利于嗟叹伤惋，使人不自觉沉浸在哀怨的氛围之中，久久不得自拔。

日本学者青木正儿曾指出：“楚声——即楚国之歌——从汉初到武帝时甚为流行，且因影响及于汉乐府——即乐歌——的诗形，所以当时的乐府，有不少为楚辞形者。”^[22]唐代宫廷乐部大量采用外来乐曲，自汉代以来盛行的楚声运用随之缩减，只在宫廷雅乐中，如在琴曲中的使用：“唯琴工犹传楚声、汉旧声及清平调”^[23]。卢照邻《明月引》、《怀仙引》，韩愈《扬幽操》、《残形操》，李白《幽涧泉》等琴歌，就是采用楚辞的歌辞方式。刘希夷《白头吟》也是楚声演唱。尽管如此，祖孝孙所作“大唐雅乐”仍是据“杂用吴楚之音”的梁陈旧乐斟酌考定而成^[24]，可知唐代楚声不衰。

民间楚声更是流行。荆楚、吴越、汉中等地都能闻楚声。如竹枝的歌唱腔调，早在刘禹锡《竹枝词九首》序言中就说明：“聆其音，中黄钟之羽，其卒章激讦如吴声，虽伧儴不可分，而含思宛转，有淇、濮之艳。”^[25]就说明了竹枝依楚声的特点，即既有北方音乐那般的中正，也有吴歌的柔艳，但又不及北方的刚健，吴曲的柔靡，在跌宕的曲调中，用婉转悠长的旋律，将情感激越地表现出来。

根据唐代民间音乐特征的分布，江汉地区的楚声具有南北音乐在荆楚一代融合的特征，即具有“中介性”，可以称为“中音”。巴、蜀、南楚一带，音感偏窄，往往采用小声韵的序进、曲折跳进旋法，使旋律从平和舒缓到跳荡，激越，特别是在收尾处特异处理，最具楚乐风味。

这种特异处理，指楚声在结束时，调式和旋律与全曲基调构成相反相成的关系，追求强烈反差的新变化和刺激性，使得曲调呈现动态美感。这种美感与《楚辞·九歌》中常见的“奇诡”、“瑰丽”、“惊采”等审美追求是相通的，且含有浓厚的原始的、神秘的非理性色彩。

刘禹锡《插田歌》生动描写出了楚人插秧唱田歌的动人情景：“农妇白紵裙，农夫绿蓑衣，齐唱‘郢中歌’，嚶嚶如竹枝。”^[26]说明竹枝的声腔、调式与郢中地区的田歌类似。而郢中地区民歌一般以南北特征兼具的“中音”为主，因而竹枝也具有此特点。刘禹锡的《竹枝词》就是在这样的楚声基调上进行创新的。

夔州三峡地区是竹枝产生的主要地域,在这里处处能闻楚声,白帝城头、瀼溪桥上,昭君坊里或永安宫外,都有楚声不绝的回响。

宋以后,在荆楚和汉中之地的民间,楚声仍保持着鲜明的地域特色和旺盛的生命力。

如宋代苏轼在《竹枝词》序中说:“竹枝歌本楚声,幽怨恻恒,若有所深悲者,岂亦往者之所见,有足怨者欤?”^[27]也说明了竹枝因楚声演唱而具有的“悲怨”特点。

无怪乎有学者认为:“荆楚地区的方言口语、传统音调和音乐逻辑思维,孕育了先秦的楚辞楚声,造就了唐宋时期的《竹枝词》、踏歌曲,也造就了紧承传统、形态多样的竹枝体民歌。”^[28]这种说法是有一定的的。

二、原始的器乐、踏舞和对歌形式

文人《竹枝词》具有浓郁的民歌风味,刘禹锡改订后的竹枝词之所以流传广泛,就在于他以诗人之笔还原民歌本位,使用常见的第一人称手法,配乐歌舞,诗歌具有音律美。

1、乐舞形式:九歌击鼓、“应律”而舞与竹枝击鼓、踏地为节而舞

《汉书·地理志》亦载楚人“信巫鬼,重淫祠。”王逸在《楚辞章句》中也提到沅湘一带有崇巫信鬼的民间风俗,祭祀时需要奏乐歌舞来娱乐鬼神。《九歌》就是屈原在民间祭祀歌舞的基础之上加工润色而成,是一套歌辞、音乐和舞蹈合一的作品。而刘禹锡有意模仿《九歌》,对《竹枝》歌谣进行改订,显然说明它在形式与内容上都与《九歌》相似。

刘禹锡在《阳山庙观赛神》中就说明了《竹枝》也与荆楚崇巫信鬼的传统有关:“荆巫脉脉传神语,野老婆娑起醉颜。日落风生庙门外,几人连踏竹枝还。”^[29]可知“竹枝”最初也是娱神的歌舞曲。

《楚辞·九歌》描绘楚人祭祀时,钟鼓齐鸣,“竽”、“瑟”交奏,巫觋着“蛟服”,“缓节”、“应律”而舞。唐代《竹枝》民歌歌唱的特点,一般均依刘禹锡的记载,即:“里中儿联歌《竹枝》,吹短笛,击鼓以赴节,歌者扬袂睢舞,以曲多为贤。”^[30]也是击鼓、赴节而歌,联袂而舞。”

从《九歌》的歌舞形式来看,已经具有了后来民间习俗赛神歌舞表演的雏形,特别是唐代的赛神歌舞,人们踏竹枝,那种原始的歌舞形式(以踏地为节、手臂相连的圈舞形式)和情感的宣泄方式(自然而不矫作,即兴而歌,醉而弥欢)都反映了楚地娱神巫俗的遗留。

宋代郭知达编《九家集注杜诗》卷二十九引旧注云:“《竹枝词》,巴渝之遗音,惟峡人善唱。”^[31]三峡地区人民善歌,山水培育了他们的好嗓音,他们以顿地为节拍,唱出巫峡的神秘幽怨、峡江的曲折温婉,他们联袂而舞,舞尽三峡的人文风情。

2、歌唱方式:九歌中的巫觋唱和、伴唱与竹枝中的男女对歌、和声

《九歌》中歌唱时有吾、余、君、女(汝)、佳人、公子等,都是歌舞曲中的称谓,以第一人称居多。因主唱表演的是巫,而巫分男女,男为巫,女为觋,男巫扮阳神,女巫扮阴神,因此,《九歌》的结构往往是以男女互相唱和的形式出现,如《湘夫人》中既有“公子”对“帝子”的仰慕,又有湘夫人对“公子”的思恋之意,珠联璧合,多情浪漫。

竹枝词中也往往以第一人称口吻进行叙述、抒情,如“水流无限似依愁”中的“依”,就是典型的第一人称口语。“凭寄狂

夫书一纸”也是以第一人称口吻自叙,隐隐透出女子的怨怼之情。这里的其他称谓则有“巴人”“南人”“北客”、“个里愁人”等,以第三人称来表现曲折的心境。除了少数被改订后只涉及民俗风物的竹枝诗词外,唐代竹枝还是以男女对歌为主。如“杨柳青青江水平,闻郎江上唱歌声。东边日出西边雨,道是无晴却有晴。”^[32]

《九歌》主唱分扮神的、接神的、助祭的三类,祭祀的其他人员伴唱。陈本礼就曾指出:“《九歌》之乐。有男巫歌者。有女巫歌者;有巫觋并舞而歌者;有一巫唱而众巫和者。”(《屈辞精义》)竹枝最初演唱时也有和声,唱者按前四后三句式分两段,中间需要停顿处,插入衬字“竹枝”,句尾插入衬字“女儿”,和声伴唱。这里的“竹枝”、“女儿”如同《九歌》中的“兮”字的用法。《九歌·山鬼》全篇都是典型的前四后三句式,可以说,竹枝的歌舞结构就脱胎于《九歌》。巫瑞书先生曾比较楚辞与《竹枝词》,指出二者之关系:“在形式上,竹枝歌也是骚体民歌的衍化。骚体诗歌不少七字句,前四字与后三字之间略有停顿,用‘兮’(啊)等语助词来表现。竹枝歌句式十分酷似,讴歌起来也是如此。”^[33]唐代皇甫松的七言二句体的《竹枝词》,就保留了和声。刘禹锡改订的竹枝词虽然没有注明和声,但演唱时也有领唱与伴唱,依然是前四后三句式,仍具顿挫之美。

三、悲怨的主题风格

竹枝是从古代流传下来的民歌,其风格特点如白居易《听芦管》中所说:“幽咽新芦管,凄凉古《竹枝》。”^[34]

刘禹锡概括古《竹枝》的内容和风格特色则说:“《竹枝》无限情”(《纥那曲》),“含思宛转”(《竹枝词九首》序),宋代苏轼在《竹枝歌》自序中也说竹枝歌“幽怨侧怛,若有所深悲者”,黄庭坚也曾发出“塞上柳枝且莫歌,夔州竹枝奈愁何”^[35]的感慨,都可知“竹枝”悲怨的特点。

这种悲怨主题的集中表现,与楚辞以来的“怨骚”传统一脉相承,也体现了荆楚歌谣尚情的传统。

《九歌》中的《湘君》、《湘夫人》、《山鬼》、《少司命》、《国殇》诸篇,无一不带有肃杀悲凉之意,哀怨凄婉之气。如《湘君》、《湘夫人》中的那种会合无缘,祈之不来,盼而不见的惆怅哀婉就格外动人心魄。

《少司命》中“望美人兮未来,临风怀兮浩歌”的幽怨不甘,《山鬼》中“风飒飒兮木萧萧,思公子兮徒离忧”的独自伤悲以及《国殇》中的“带长剑兮挟秦弓,首身离兮心不怨”的凛然悲壮都给我们营造了一个光怪陆离的神、鬼世界,给我们无穷想象和心灵上的震撼。

唐代竹枝词的作者主要是贬谪到荆楚蛮荒之地的文人,他们在精神上与屈原产生共鸣,因为“发奋以抒情”,将满腔愁情、悲情、怨情寄寓创作之中。因而,他们的竹枝诗歌,无一不具有悲怨特色,或抒发怀才不遇、遇人不淑、遭际坎坷的不幸,或感叹人心冷暖、世道变迁的悲凉,或寄托怀乡思归的愁绪,或表达相思企盼的怨苦,淋漓尽致,感人至深。

顾况创作的《竹枝曲》“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。”^[36]就比较直接地传达竹枝催人断肠的凄凉和悲意,在萧瑟的秋景中,用舜与二妃的典故抒发羁旅之愁。刘商《秋夜听严绅巴童唱竹枝歌》“天晴露白钟漏迟,泪痕满面看竹枝。”^[37]也自然流露出浓郁的思乡之情。

而白居易的《竹枝词四首》中的其一、其三两首,偏写冷景,用幽冷的意象来宣泄个人的愁怨之情,其二中则直接点出了竹枝的凄苦哀怨之曲调引发的愁情:“竹枝苦怨怨何人,夜静山空歇又闻。蛮儿巴女齐声唱,愁杀江楼病使君。”^[38]

李涉的《竹枝词》:“十二峰头月欲低,空蒙江上子规啼。孤舟一夜东归客,泣向春风忆建溪。”^[39]也抒发了乡情之切,营造孤独凄清的意境。

刘禹锡在巴山楚水生活长达二十三年之久,其《竹枝词》中更是愁思悲绪随处可见:“愁”、“恨”、“恼”、“悲”等字眼明白地表现了乡情之愁、相思之恨、失意之悲,不管是明喻、暗喻、对比、暗示还是夸张,诗歌中流露的悲怨之意很流露无遗。

听《竹枝》而引发思乡之情,乡愁无限,如“南人上来歌一曲,北人莫上动乡情”(《竹枝词九首》其一);少女一腔柔情空付,不免愁绪万千,如“花红易衰似郎意,水流无限似依愁”(其二);人生道路坎坷,如山峡之地的险山恶水,大起大落,不免内心苦闷,恼恨无常,则有“恼恨人心不如石,少时东去复西来。”(其六)“长恨人心不如水,等闲平地起波澜。”(其七)“个里愁人肠自断,由来不是此声悲。”(其八)等句。

白居易在其《忆梦得》诗自注中说:“梦得能唱竹枝,听者愁绝。”^[40]就指出刘禹锡《竹枝词》具有的哀怨特色。

《九歌》在感情的抒发上,采用明暗对应的双层结构,即描写实境时,主人公的情感是明晰的、直露的、表层性的,语言明快;而描写虚境和想象中的画面时,则多用象征手法,寓情于景,将感情含蓄、蕴藉、深沉的一面表现出来。

明线结构主要来源于民间情歌直白的抒情方式,如《湘夫人》中后半段写到建筑美室、装饰洞房、迎接宾客等,就采用实写,属于表层型的,这时,情感是直抒胸臆的宣泄,酣畅淋漓。而诗歌中开头主人公企盼佳人的情景和幻觉中佳人出现与之共同游赏的情景,则是虚虚实实,充满扑朔迷离的神秘意味,如开篇对秋风、秋叶、秋水等的描写,“帝子降兮北渚,目眇眇兮愁予。嫋嫋兮秋风,洞庭波兮木叶下”就渲染了主人公的愁绪,使人如亲眼所见,在萧瑟的秋风落叶中,洞庭湖畔那一抹望眼欲穿的身影。

刘禹锡的《竹枝词》中也采取了这种双线明暗的抒情结构。既有对楚地人民生活的真实描绘,如对楚民到江边汲水、戴着短笠在山上烧草木灰等风俗画面的实写;也有虚写,如《竹枝词二首》中对那个江上唱歌的情郎的描写就是虚虚实实,“东边日出西边雨,道是无晴却有晴”用谐音双关来委婉含蓄表达了情感,还留下一个主人公与对方对歌应答传情的想象画面,令人回味。

《竹枝词九首》还选取了具有主观色彩的景物进行刻画,融情于景,真挚动人。那瞿塘峡口万波皆不可摧的滟滪堆、咆哮澎湃的湍急江水、烟雨迷漫的巫峡在诗人的笔下,都成为了沾染愁思的人性化山水,特别是那一声声凄切的猿啼,烘托出作者内心极致的苦闷和悲哀。

总的来说,唐代《竹枝词》用“长于抒情”的楚声、声韵奇诡的楚语,以及原始灵动的歌舞形式来表现悲怨的风格主题和风俗画面,使得它成为唐代诗歌中独具魅力的一种新诗体。它秉承了《九歌》以来的民歌传统,从形式上到内容上都与《九歌》有着密切的联系。唐代文人特别是刘禹锡以其高超的艺术手法,将优美的意境,精炼含蓄的词语融汇于明白晓畅、摇曳生姿的民间竹枝歌谣之中,创造出“新《九歌》”,瑰丽而不矫作,浅进而不流俗,为唐代诗坛添上颇具地域风情的一笔,充分展示了文人与民间文学相结合的创作发展方向和可观前景。

注释:

1 纪昀等.文渊阁四库全书(第1035册)[M].台湾:台湾商务印书馆,1983.

2 鲁迅.且介亭杂文门外文谈[A].孙崇恩,周来祥编.鲁迅文艺思想资料编年第四辑(1933-1934)[C].济南市社会科学研究,1980,434.

3[8][9][10][12][13][14][15][17][18][21][25][26][29][30][32][34][36][37][38][39][40]全唐诗[M].中华书局2011,4120、1390、950、4604、1668、4007、4120、4301、1052、6012、1891、4120、3974、4064、4120、4119、5384、2964、3446、4940、5462、5093.

-
- 4 黄庭坚. 跋刘梦得《竹枝歌》[A]. 黄庭坚全集[C]. 正集卷二五, 成都: 四川大学出版社, 2001, 657.
- 5[6] 冯其庸. 冯其庸文集第一卷《秋风集》[M]. 青岛: 青岛出版社 2012, 245、245.
- 6 王逸. 楚辞章句·九歌序[A]. 郭绍虞《中国历代文论选》第一册[C]. 上海: 上海古籍出版, 1979, 155.
- 7 欧阳修. 寄梅圣俞[A]. 《欧阳修集居士集》卷十一[C].
- 8 启功等编. 唐宋八大家全集·苏辙集上(卷一)[M]. 北京: 国际文化出版公司, 1997, 5.
- 9 宋登春. 荆州公馈酒[A]. 王云五主编《宋布衣集》卷二[C]. 丛书集成初编本, 1936, 41.
- 10 青木正儿. 中国文学概说[M]. 隋树森译, 上海: 开明书店 1947, 49.
- 11 《新唐书》卷二十一[M]. 北京: 中华书局 1975, 471.
- 12[24] 《旧唐书》[M]. 北京: 中华书局 1975, 4210、2709.
- 13 王文诰辑注, 孔凡礼点校: 《苏轼全集》卷一[M]. 北京: 中华书局 1982, 24.
- 14 李幼平. 荆楚歌乐舞[M]. 武汉: 湖北教育出版社, 1997, 167.
- 15 杨伦笺注. 杜诗镜铨[M]. 上海: 上海古籍出版社, 1980, 612.
- 16 巫瑞书. 《荆湘民间文学与楚文化——楚文化探踪》, 长沙: 岳麓书社, 1996, 170.
- 17 雷梦水等编. 《竹枝词二首》其二[A]. 中华竹枝词[C]. 北京: 北京古籍出版社, 1997, 3155.