



## 詩的起源

朱光潛

想明白一件事物的本質，最好先考究它的起源；猶如想明白一個人的性格，不能不先知道他的祖先和環境。詩也是如此。許多人在紛紛爭論「詩是什麼？」「詩應該如何？」諸問題，爭來爭去，終不得要領。如果他們先把「詩是怎樣起來的？」一個問題弄清楚，也許可以免去許多糾紛。

關於詩源問題，我們首先應決擇的是研究方法。我們可以用歷史學的方法，從文字記載追溯古代詩歌起源的情形，斷定它的年代，尋求它的寫定和搜集印行的經過。此外，我們也可以用自然科學的方法，以原始的詩歌爲對象，細加整理分析，尋求在起源時代詩歌所遵守的普遍原理。

向來一般中國學者研究詩源問題，大半採用歷史學的方法。鄭玄在「詩譜序」裏說

「詩之興也，諒不於上皇之世。大庭軒轅，逮於高辛，其時有亡載籍，亦蔑云焉。」虞書曰，「詩言志，歌永言，聲依永，律和聲。」然則詩

之道放於此乎？」

他的意思是說：「詩」字最早見於虞書，所以詩大抵起源於虞。這種推理顯然是很牽強。孔穎達在「毛詩正義」裏便不以鄭說爲然。依他的意思，詩大抵起於唐堯時代，但是「謳歌之初，則疑其起自大庭時。」這其實還是揣測之詞。從前有許多學者在古書中搜羅實例，證明虞舜以前已有詩。劉勰在「文心雕龍」明詩篇裏根據「呂氏春秋」周禮「尙書大傳」諸書所引古詩說：

「昔葛天氏樂辭云，「玄鳥」在曲。黃帝「雲門」理不空綺。至堯有「大唐」之歌，舜造「南風」之詩。」

後來郭茂倩在「樂府詩集」馮惟訥在「詩紀」裏繼劉勰搜羅古逸，在古書中發見許多周以前的詩歌，不過近代疑古的風氣大開，經考據家的研究，殷周以前的歷史還是一宗疑案，至於從前人所公認爲周秦以前的書，如古文「尙書」「周禮」「尙書大傳」「列子」「吳越春秋」等等（即古逸詩所自來的書），大半是漢以後的僞作，於是從

104984 前人所置信的古逸詩的年代又成爲問題，而「詩經」所載的詩成爲最可靠的最古的中國詩了。現在學者們又紛聚訟「詩經」的來源，年代等問題。有人說它大部分是歌謠，有人說它是統治階級的作品，不起於民間。有人把「詩經」的年代分爲幾個固定的時期，有人對於這些時期的分配根本反對。這場官司一時似仍打不清。

在我們看，用歷史的方法去尋求詩的起源，不但是據渺茫難稽的史料下以偏概全的結論，而且含有兩個根本錯誤的見解：

(一) 它假定在歷史記載上是最古的詩就是最原始的詩。這就是說，最早見於書籍的詩一定可以做詩源問題的論證。

(二) 它假定在最古的詩以外，見不着最原始的詩。這就是說，詩的起源一定要在遠古時代去找。

第一個假定錯誤，因爲無論從歷史的證據或從實際觀察的證據看，我們都可以斷定詩歌的起源遠在有文字記載之先。英國搜集印行民歌的風氣從十七世紀裴塞 (Percy) 纔開端，到十九世紀纔盛行，但是民歌的流行在十一世紀就已開始了。有些民歌內容相同而散在歐洲各國，有些歐洲民歌有來自印度埃及的痕跡，它們的年代久遠更可想見了。現在中國各地歌謠大半是文盲階級所做的唱的，本來與文字無緣，研究歌謠者想把它們用文字記載下來，常苦有些聲音根本就沒有文字。從這些事實看，我們可知從文字記載中尋求詩的起源是不容易得到真相的。最早見於書籍的古詩不一定可以做詩源問題的論證。

第二個假定——最原始的詩一定是最古的詩——也是錯誤的。詩的原始與否以文化和教育程度而定，不以時代先後而定。三千年前的希臘人比現在非洲人和澳洲人的文化和教育程度不知要高若干倍，所以荷馬的史詩雖古，而論原始的程度反不及現代非澳洲人的歌謠。就拿同一民族來說，現代中國民間歌謠雖比「周頌」「商頌」較晚二千餘年，但在詩的進化階段上，卻反在「周頌」「商頌」之前。所以研究詩的起源，我們與其拿荷馬的史詩和「周頌」「商頌」之類的古詩做根據，不如拿現代未開化民族的詩和已開化而未受教育的民衆的歌謠做根據。從前學者祇努力搜羅古逸，把當代民間歌謠都忽略去，實在是一個大錯誤。

我們在本篇裏想採用自然科學的方法，根據各方面的實證；作理論的建設。從我們的觀點看，關於詩源問題，歷史學所搜集的證據遠不如人類學和社會學所搜集的重要；因爲遠古詩歌渺茫難稽，現代歌謠確鑿可據。我們應該以後者爲主，前者爲輔。根據這兩方面的實證；我們對於詩的起源可以得到左列兩個重要的結論。

(一) 詩歌音樂跳舞在起源時是一種混合的藝術。據谷羅司 (Grosz) 在「藝術起源」裏所引的近代野蠻民族所供給的證據，這個結論幾不容有絲毫疑義。最著名的是澳洲土人的「考勞伯芮」舞 (Corrobories) 這種舞通常在月夜舉行。在節日諸部落齊集於樹林中空場，場中燃燒一大堆柴火。婦女們都裸着體，站在柴火的一邊，每

人在膝上綁着一塊袋鼠皮。指揮者站在她們和柴火的中間，手執兩條木棍。他用棍子一敲，跳舞的男子就排列成行，從樹林中跑到場中開始跳舞。舞時指揮者敲棍指導節奏，口裏唱一種歌調，聲音高低急徐與跳舞的節奏快慢相應。婦女們不參加跳舞。她們彷彿是一種音樂隊，敲着膝上的袋鼠皮，拖着嗓子隨着舞的節奏歌唱。她們所唱的歌辭大半沒有什麼意義。請澳洲人自己解釋他們的歌，他們也往往茫然不知所應。歌辭的字句往往顛倒錯亂，不成文法。它的最大的功用，像指揮者敲棍子，婦女們敲袋鼠皮一樣，祇在附和跳舞的節奏，意義還在其次。有意義可尋的歌大半也很簡單，如下例：

那永尼葉人快來了，

那永尼葉人快來了，

他們一會兒就來了，

他們帶着袋鼠來，

踏着大步來，

那永尼葉人來了！

這是一首慶賀打獵成功的歌。我們可以想像到他們帶着袋鼠回來那種歡欣鼓舞的神情。其他澳洲舞歌多類此，題材大半是他們的原始生活中某一片段，簡單而狂熱的情感表現於簡單而狂熱的節奏。詩歌，跳舞和音樂在他們中間都是情感的自然流露。

此外澳洲土人中還盛行種種模倣舞。舞時他們穿戴羽毛和獸皮，

化裝成鳥獸的樣子，以跳舞模倣鳥獸的姿態和動作。有時這種模倣舞亦涉及人事，如戰鬥、打獵、男女婚姻之類，常常有象徵的意味。霍濟鏗生 (Hodgkinson) 所描寫的「卡羅舞」(Karo) 最值得注意。這種舞也在月夜舉行。舞前他們先吃得飽，飲得很醉。舞場中掘一大坑，坑旁有小樹雜草圍着，形狀類似女性生殖器。舞者盡是男子，每人手執一長矛。舞時他們沿着坑跳來跳去，不斷地用矛插進坑裏去，同時做種種淫猥的姿勢，唱着狂熱的歌調。從這種模倣舞裏我們不但可以見到詩歌的起源，戲劇的雛形也就可追溯到。詩的功用不外兩種，一種是把內在的情感發洩出來，一種是把外來的印象描繪出來。在原始的歌舞中這兩種功用都可以見出。

我們在這裏祇能在多不勝舉的實例中選擇一兩個出來，說明詩歌音樂跳舞的密切關係。古希臘的酒神祭典中的歌舞，中世紀歐洲民間歌舞，以及現代中國西南邊境苗、傣諸民族的歌舞都可以同樣地證明歌舞樂三種藝術在起源時都不分開。原始人類既唱歌就必跳舞，就必伴有音樂。所以鮑脫庫多 (Botoendo) 部落表示歌舞的祇有一個字。歐洲文 Ballad 一字也兼合「歌」「舞」二義。抒情詩沿希臘文用 Lyric 原義亦兼指 Lyre 琴的音樂和它所伴着的詩歌。依阮元說，「詩經」中的「頌」訓「舞容」，依惠惕周說，「風」「雅」「頌」以音別。漢魏樂府有「鼓吹」「橫吹」「清商」等等都是以樂名詩。在古代歌舞樂大半與宗教典禮有關。中國古代以宗教掌祭而兼歌舞

104986

之職者爲巫。「商書」「伊訓」篇有「敢有恆舞於宮，酣歌於室，時謂巫風」之說。「楚辭」「九歌」所說的「展詩兮會舞，應律兮合篇」，仍是巫祭的遺風。這些事實都足證明詩、樂、舞在中國原來也是一種混合的藝術。

文化漸進，這種混合的藝術逐漸分化。脫離分立最早的大概是跳舞。「詩經」的詩大半都有樂可歌，但有舞的似祇限於「頌」「頌」的舞已經過樂官的形式化，不復是原始跳舞的面目。漢人樂府詩仍與樂相伴，「舞曲歌辭」則獨立自成一類。

就詩與樂的關係說，中國舊有「曲合樂曰歌，徒歌曰謠」的分別（見「詩經」「園有桃」「我歌且謠」句「毛傳」）。徒歌完全在人聲中見出音樂，樂歌則歌聲與樂器相應。徒歌是情感的自然流露，聲的曲折隨情感的起伏，與手舞足蹈諸姿勢相似；樂歌則意識到節奏的關係而要把這種關係用樂器表出，對於自然節奏須多少加以形式化。所以照理說，徒歌應在樂歌之前。從野蠻民族的音樂進化階段看，這個結論也是對的。樂器起來都比較歌唱遲。最原始的伴歌的樂器大概都像澳洲土人歌舞中所用的木棍和袋鼠皮，都極簡單，用意祇在點明節奏。「呂氏春秋」「古樂」篇有「葛天氏之樂，三人操牛尾投足以歌八闋」之說，與澳洲土人風俗頗相似。現代中國京戲中的鼓板和西方音樂指揮者所用的棍子也許是最原始的伴歌的樂器所遺留到現在的。

詩歌音樂跳舞原來是混合的，共同的命脈在節奏。在原始時代，詩歌可以沒有意義，音樂可以不用諧聲（Melody），跳舞可以不重姿態，但是都必有節奏。節奏是情感的直接的流露。後來三種藝術分化，節奏仍然是共同的要素，但是於節奏之外，音樂盡量向諧聲方面發展，跳舞盡量向姿態方面發展，詩歌盡量向意義方面發展，於是彼此距離遂日漸其遠了。

詩歌現雖獨立，在形式技巧方面，卻仍保存若干與樂舞未分家時的痕跡。最重要的是「重疊」。重疊有限於字的，「詩經」中例最多，如「采采卷耳」「燕燕于飛」「式微式微胡不歸」「簡兮簡兮，方將萬舞」諸句中的疊字在意義上並非絕對必要。重疊有應用到全句的，例如：

江有汜，之子歸。不我以，不我以，其後也悔。  
彼其之子，美如玉，美如玉，殊異乎公族。

有應用到全章的，「詩經」的詩大半全章重疊，例如：

麟之趾，振振公子，吁嗟麟兮！  
麟之定，振振公姓，吁嗟麟兮！  
麟之角，振振公族，吁嗟麟兮！

這種重疊的起源，說者解釋很多。它有時是爲便於記憶；有時是情感的纏綿不盡，不得不爾，但是最重要的原因是應和音樂和跳舞的迴旋往復的音節，有些像依譜填詞。合舞對唱，互相問答唱和，入首一章形式既

定，後來諸章以它爲據而稍加變化，也往往釀成全章的重疊。如果詩歌與跳舞音樂已往無關聯，這種現象或許不會發生的。

歌舞樂混合所遺留的第二個痕跡是和聲。(Refrain) 和聲通常都在每章或每節的收尾一句，上文所引的「吁嗟麟兮」便是好例。此格在西文詩比在中文詩較普通。現代民歌中也偶爾遇見，如「鳳陽花鼓歌」每段都用「郎底郎底郎底噹」(亦有用別種和聲的，各地唱法不同)收尾。紹興乞歌有一種每節都用順流二字收尾。原始社會在合歌時往往先由一個領導者獨唱歌辭，到每節收尾時則全羣齊唱和聲，頗似舊戲中打鑼鼓者所唱的「幫腔」。「詩經」中有一種特殊的和聲，不在章尾而在章首，例如「南有樛木」「采芣苢」「標有梅」「日居月居」等詩數章起首句都相同。現在民歌中也常見此格；原因大概由於唱和者抓住一個公同字句作出發點。「鄭風」「薤兮」便是如此。

薤兮薤兮，風其吹女。叔兮伯兮，唱予和女！  
薤兮薤兮，風其漂女。叔兮伯兮，唱予和女！

這詩首尾都相同，首句和聲似西文中的 *Chorus* (提醒語)，尾句和聲纔是西文的 *Refrain* (合唱尾聲)。

1041987  
第三個遺痕是襯字。襯字在文義上爲不必要，但歌唱時樂調曼長而歌辭簡短，要加上襯字，纔能使辭與樂合，如「詩經」中「兮」字，「楚辭」中「些」字，現代歌謠中的「呀」「啊」「唔」等字。歌本爲「長

言」，「長言」就是把字音拖長。中國字獨立母音少，單音字拖長最難，所以於必須拖長時，「襯」上類似母音字的「些」「兮」「呀」「啊」之類的字以湊足音節。後世的曲子襯字更多，而且不限於無意義的類似母音的字，比如一句七言詩裏常襯上許多字拖長成十餘字音。這種襯字格是中國詩歌的特色，西文詩歌在延長字音時祇須拖長母音，所以無襯字的必要。

這裏祇舉幾個重要的來說，其實現代詩歌形式受音樂跳舞的影響之點還很多。我們並且可以說，詩的有規律的音韻在現代並不盡是情感必需的表现方式，大半仍是詩歌與音樂跳舞混合時所形成的方式。假使詩歌從來就沒有和音樂跳舞發生過關係，它也許簡直沒有固定的形式，音韻等等也許就不成爲詩的問題了。

(一) 在起源時，詩歌大半是羣衆的藝術。鳥類以羣棲者爲最善歌唱，原始人類也在圖騰部落的意識發達之後，纔在節日集會，唱歌奏樂跳舞以取樂。現代人一提到詩，就聯想起詩人，就問詩是誰作的以及它與作者身世的關係。在近代社會中詩已變成個人的藝術，詩人已幾乎自成一種特殊的職業階級。每個詩人都有他的特殊的個性，他的作品不容與別人的作品相混，別人也沒有權更改他已寫定印行的詩稿。詩從他的手裏出來之後，形式就永遠是固定不可移的。我們如要了解原始詩歌，必須把這種成見拋開纔行。原始詩歌都不標明作者的姓名，甚至於不流露作者的個性。它們所表現的是某部落或某階級全體的



104988 情趣和信仰。所以每個唱歌者都不覺得他所唱的是屬於某個人的詩。在一個社會所流行的詩歌便是全社會的公有物。如果一首詩歌引起共同的情趣或是違背共同的信仰，它就不能傳播出去，在印刷未發明和印書不便利的時候，它不久就會消滅的。既流行的詩歌成了社會的公有物，社會就有權去更改它，增刪它。它的形式是不能固定的。

話雖如此說，我們總得要問：既是詩就必有作者，原始詩歌的作者究竟是誰呢？近代學者對此問題有兩說：一說以民歌為羣衆的自然流露，通常叫做「羣衆合作說」(The Communal Theory)；一說以民歌為個人的藝術意識的表現，通常叫做「個人創作說」(The Individualistic Theory)。

持「羣衆合作說」者以德國谷林(J. and W. Grimm)兄弟為最力，美國查兒德(Child)和干米爾(Gummere)把它加以發揮修正。依這派學者的意見，每個羣衆都有一種「集團的心」(Group Mind)，如心理學家馮特(Wundt)所主張的。這種「集團的心」可表現於語言宗教神話諸方面。在藝術方面，它常表現於節奏。跳舞是最好

的例子。在原始跳舞中，大家進退俯仰，輕重疾徐，自然應節合拍，決不是先由某一入將跳舞的節奏步法姿態等等在心裏起一個草稿，然後傳授給同羣者，經過一番導演和預習，纔正式表演。歌唱與跳舞原來混合，節奏既可自然地表現於跳舞，就不難自然地表現於歌唱了。羣衆合作詩歌的程序有種種可能，有時甲唱乙和，有時甲問乙答，有時甲起乙續，

有時甲作乙改，有時全體人聯句，如此繼續前進，結果就是一首歌了。這種程序最大的特色是「即興口占」(Improvisation)，無須預作預演。

「羣衆合作說」在十九世紀會盛行一時，近代學者則多傾向「個人創作說」，最顯著的代表有法國語言學者越朗(Renan)，社會學者捷德(Tarde)，以及美國民間文學研究者滂德(Louise Pound)諸人。他們根本否認民歌起於羣舞，否認「集團的心」存在，否認詩歌為自然流露的藝術。依他們看，原始人類和現代嬰兒都不必在羣衆中纔歌唱，獨歌也是很原始的。「羣衆合作說」假設一羣混雜的男女老少，在集會時猛然不謀而合地踏同樣舞步，作同樣思想，編同樣的故事，唱同樣的歌調，於理實為不可思議。「築室道旁，三年不成」，何況做詩呢？據人類學社會學和語言學的實證，一切社會的習慣制度如語言宗教詩歌跳舞之類，都先由一人創作而後展轉傳授於同羣。人類最善模倣，在原始社會個性不發達時更甚。一人有所發明，衆人愛好，互相傳習，於是成爲社會的公有物。凡是我們以為羣衆合作的東西其實都是學習模倣來的。每篇無名作者的故事在起源時仍是有個作者。詩歌也是如此。藝術——連民歌在內——都有固定的紀律和形式，不能不經過反省和剪裁，決不是「烏合之衆」的自然流露。

「羣衆合作說」與「個人創作說」雖恰相反，其實未嘗不可調和折衷。這有兩種可能：第一，在原始社會中「羣衆合作」與「個人創

作」可以並行不悖。原始舞歌大半有音無義，用意祇在點明節奏，如團體工作時所唱的歌調，唱到某字時大家一齊出力，唱到另一字時大家一齊鬆懈。這種事實我們看工人起重或農人車水都可以明白。此外對唱問答聯句等等也都是羣衆合作所取的方式。同時，不在集會羣舞時，某個人高起興來，想到一件有趣的事，拖着嗓子唱一個歌出來，也是常有的事。我們看農人在耕種時，牧兒在放牛時，農婦在紡織時，都常一個人唱歌解悶。這種歌學來的固多，臨時自編的也有。

第二種「個人創作」和「羣衆合作」並行的方式是個人草創羣衆增減修改。在原始社會中，一首歌經個人作成之後，立刻便傳給社會，社會加以不斷的修改增補潤色，到後來便逐漸失去原有的面目。我們可以說，民歌的作者第一是個人，其次是羣衆；個人開始，羣衆完成。民歌都「活在口頭上」，常在生展流動，好像一條出山的小溪，漸流漸遠，漸集合衆流，漸增長滋大。民歌活着的日子就是它被創造的日子，它完成的日子須到它的死亡的日子。所以羣衆完成的工作比個人草創的日子還更重要。

這種折衷說以美國愷屈理基教授 (Kithredge) 在查兒德 (Child) 的「英蘇民歌集縮本」的序裏所解釋的爲最透闢，現在把他的要語摘譯一段如下：

「一首民歌很少有，或絕對沒有，可確定的年月日。它的確定的創作年月日也並不像一首賦體詩或十四行詩的創作年月日那樣

重要。一首藝術的詩在創作時即已經作者予以最後的形式。這形式是固定的，有權威的，沒有人有權去更改它。更改便是一種罪過，一種損壞，批評家的責任就在把原文校勘精確，使我們見到它的本來面目。所以一首賦體詩或十四行詩的創作祇是一回事的創造的活動。它一旦完成，賬就算結清了，詩就是具有固定形體了，不復再有生展。民歌則不然，單是創作（無論是口占或筆寫）並未了事，不過是一種開始。作品既出於作者之手，立即交給羣衆去用口頭傳播，不能再受原作者的支配了。如果羣衆接收了它，它就不復是作者的私有物，就變成民衆的公有物了。這麼一來，一種新的程序，即口頭傳誦，就起始了。它的重要並不亞於原作者的創造工作。歌既由甲歌者傳到乙歌者，展轉傳下去，它就繼續地改變，下去。舊章句丟去，新章句加入，韻也改了，人物的姓名也更換了，別的歌謠片段也混入了，收場的悲喜情節也許完全翻轉過來。如果傳誦到二三十年，——這是常事，——全篇語言結構也許因爲它所用的語言本身的生展而改變。原作者如果聽到別人歌唱他首創的歌，也一定覺得它面目全非。這些口頭傳誦所起的變化，合攏來說，簡直就是一種「第二重創作」(Secondary Composition)。它的性質很複雜，許多人在長久時代和廣大地域中都或有意或無意地參加這「第二重創作」。這種工作對於歌的完成，重要並不亞於原作者的第一重創作。」

104990  
這番話是根據英國民歌的發展次第所下的結論。它在諸說之中比較是最合理的。

在中國歌謠裏，我們也可以看出同樣的演進階段。最好的例是周作人在「兒歌之研究」裏所引的浙江兒戲歌：

鐵脚斑斑，斑過南山。南山裏曲，裏曲灣灣。新官上任，舊官請出。

這首歌現在仍流行紹興。據「古今風謠」元至正中燕京卽有此謠：

脚驢斑斑，脚踏南山。南山北斗，養活家狗。家狗磨麵，三十弓箭。

明朝此謠還流行，不過字句略變，據「明詩綜」所載：

狸狸斑斑，跳過南山。南山北斗，獵迴界口。界口北面，二十弓箭。

朱竹垞在「靜竹居詩話裏談到此謠說，此予童稚日偕閭巷小兒聯背

踏足而歌，不詳何義，亦未有驗。他是清初秀水人，可見此謠在清初已

流行南方。朱自清在「中國歌謠」（清華大學講義，未印行）裏另引

一首，現在江蘇流行：

踢踢脚背，跳過南山。南山扳倒水龍甩甩。新官上任，舊官請出。木濱

湯罐，弗知爛脫落裏一隻小姆指頭。

我在四川也聽過一首，文字又略有不同：

脚兒斑斑，斑上梁山。梁山大斗，一石二斗。猪蹄馬蹄，象牙拳蹄，每人

縮足，縮隻大足。

這首兒歌見於文字記載，從元朝起。它的起源也許還在元朝以前。它一直傳到現在，從燕京南傳到江蘇浙江，西傳到四川，中間所經過的變化

當仍不僅如上所載，就有記載的諸例看，我們可以看到現代所流行的和元朝所流行的大不相同，現代江浙所流行的和四川所流行的也大不相同。這種不同就要歸功於愷屈理基所說的「第二重創作」了。

董作賓所研究「看見她」一首民歌也是歌謠流行轉變的好證

據。北京大學歌謠研究會在民國六年後所搜集的這首歌謠的異文有

四十五種，它的流行區域至少有十二省之廣，沒有應徵的省分還不在

內。（詳見北京大學「歌謠週刊」第六十二期至六十四期。）據董氏

的推測，以「看見她」爲「母題」的歌謠在黃河流域的起於陝，流傳

於晉、冀、魯各省；在長江流域的一支起於蜀（仍來自陝），沿江傳到湘

鄂各省，一支由南京出發，傳播於蘇皖各省。就「母題」說，這四十餘首

「看見她」大半一致，都是說一個小學生到岳家第一次望見未婚妻

就詞句說，長短繁簡彼此互相懸殊甚遠。這首歌謠決不能說是各省民

衆自然流露，不謀而暗合的。在起源時它必有一個作者，後經衆口傳誦，

遂產生許多變形。變遷的緣由不外兩種，一由於各地風俗習慣不同，二

由於各地方言不同，董氏的結論是：「一首歌謠到過一處，經一處民俗

文學的洗禮，便另換一種風趣。到水國就撐紅船，在陸地便騎白馬。因物

起興，與下文都有協和烘托之妙。」論情調則「北方的悲壯醇樸，南方

的靡麗浮華。」論方言，則「南系韻多合口，舌端向前；北系韻多開口，舌

端趨後。」

於上列兩個實例看，可知歌謠在活着時都在生展流動。它所流行



區域的民衆對於它的生命的綿延，都有維持的功勞。民歌無論有個人作者沒有，究竟是「屬於民間」的，是民間共同情趣的反射，共同努力的結果。所以我們說它是羣衆的藝術，雖然明知極端的「羣衆合作說」在今日爲多數人所懷疑。

社會愈進化，愈分化，個人意識愈發達，民衆藝術也就愈趨衰滅。民歌在野蠻社會中最發達，中國的苗、獠以及澳、非二洲的土人都是明證。在開化的社會中歌謠的傳播推展者是無知識的嬰兒、村婦、農夫、樵子。

之流。人到成年後便逐漸忘去兒時的歌，種族到成年後也便逐漸忘去原始時代的歌。所以有人說，文化是民歌的仇敵。近代歌謠學者怕歌謠散亡了，費盡心力把它們搜集寫定印行。這種工作對於研究歌謠者雖能供給許多無價之寶的材料，對於歌謠本身的發展則或有無益。歌謠都「活在口頭上」，它的生命就在它流動生展，給它一個寫定的形式，就像是替它釘棺蓋，防礙它的生展。寫定的形式就成爲一種不可侵犯的權威了。

### 我國桐油之輸出統計

我國桐油產額頗豐，去年因國外需要急增，輸出量尤多，在去年出口貨中居第一位，計共輸出七十三萬八千八百六十五公擔，價值四千一百五十八萬二千八百七十九元。其輸出國之分配如下表：

國別	數量(擔)	價值(元)	百分比
美國	九一、九九九	二八、〇五七、二四八	六七、四七
香港	八七、四八一	四、一二九、一〇九	九、九三
英國	三六、五五一	二、一七、九七四	五、〇九
德國	二八、九三三	一、七八七、四一二	四、三〇
法國	三一、一五四	一、七七八、七六九	四、二八
荷蘭	二〇、六〇七	一、二六一、四一七	三、〇三
丹麥	七、九六〇	四七八、二四二	一、一五
日本	七、八九三	三六一、八六七	〇、八七
意大利	五、三八二	三二八、一二六	〇、七九
瑞典	四、三四〇	二八六、六六七	〇、六九
挪威	四、五七五	二七七、五一九	〇、六七
奧國	三、五九〇	二三五、九二五	〇、五七
其他各國	八、三九〇	四八二、六〇四	一、一六
合計	七三八、八六五	四一、五八二、八七九	一〇〇、〇〇