

873 273

朱光潜

撰

1052
Z81

诗论

蓬

朱立元 导读

莱

阁

丛

书

上海古籍出版社

图书在版编目(CIP)数据

诗论/朱光潜撰,朱立元导读.—上海:上海古籍出版社,2001.6

(蓬莱阁丛书)

ISBN 7-5325-2927-4

I. 诗… II. 朱… III. 诗歌-文学理论
IV. I052

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2001)第 21255 号

蓬莱阁丛书

诗 论

朱光潜 撰

朱立元 导读

上海古籍出版社出版

(上海瑞金二路272号)

总发行所上海发行所发行 上海市印刷四厂印刷

开本 850×1156 1/32 印张 9 插页 5 字数 191,000

2001年6月第1版 2001年6月第1次印刷

印数: 1-8,000

ISBN 7-5325-2927-4

I·1448 定价: 12.70 元

第一章 诗的起源

想明白一件事物的本质,最好先研究它的起源;犹如想了解一个人的性格,最好先知道他的祖先和环境。诗也是如此。许多人在纷纷争论“诗是什么”、“诗应该如何”诸问题,争来争去,终不得要领。如果他们先把“诗是怎样起来的”这个基本问题弄清楚,也许可以免去许多纠纷。

一 历史与考古学的证据不尽可凭

从历史与考古学的证据看,在各国诗歌都比散文起来较早。原始人类凡遇值得留传的人物事迹或学问经验,都用诗的形式记载出来。这中间有些只是应用文,取诗的形式为便于记忆,并非内容必须诗的形式,例如医方脉诀,以及儿童字课书之类。至于带有艺术性的文字,则诗的形式为表现节奏的必需条件,例如原始歌谣。中国最古的书大半都参杂韵文,《书经》、《易经》、《老子》、《庄子》都是著例。古希腊及欧洲近代国家的文学史也都以诗歌开始,散文是后来逐渐演变出来的。

诗歌是最早出世的文学,这是文学史家公认的事实。它

究竟起于何时？是怎样起来的呢？

从前一般学者研究这个问题，大半从历史及考古学下手。他们以为在最古的书籍里寻出几首诗歌，就算寻出诗的起源了。欧洲人以为荷马史诗是他们的“诗祖”，因为它在记载下来的诗中间最古。近代学者又搜罗许多证据，证明荷马史诗是集合许多更古的叙事诗和民间传说而做成的。那么，西方诗的起源不在荷马而在他所根据的更古的诗了。

在中国，搜罗古佚的风气尤其发达。学者对于诗的起源有种种揣测。汉郑玄在《诗谱序》里以为诗起源于虞舜时代：

诗之兴也，谅不于上皇之世。大庭轩轳，逮于高辛，其时有亡载籍，亦蔑云焉。《虞书》曰：“诗言志，歌永言，声依永，律和声。”然则诗之道放于此乎！

他的意思是说，“诗”字最早见于《虞书》，所以，诗大抵起源于虞。这种推理显然很牵强。唐孔颖达在《毛诗正义》里便不以郑说为然：

舜承于尧，明尧已用诗矣。故《六艺论》云：“唐虞始造其初，至周分为六诗”，亦指尧典之文，谓之造初，谓造今诗之初，非讴歌之初；讴歌之初，则疑其起自大庭时矣。然讴歌自当久远，其名曰“诗”，未知何代，虽于舜世始见诗名，其名必不初起舜时也。

这话比较合理，虽也是捕风捉影，仍不失多闻阙疑的精神。从郑序出发，许多学者想在古书中搜罗实例，证明虞舜以前已有诗。梁刘勰在《文心雕龙·明诗》里根据《吕氏春秋》、《周礼》、《尚书大传》诸书所引古诗说：

昔葛天氏乐词云：玄鸟在曲，黄帝云门，理不空绮。至尧有大唐之歌，舜造南风之诗，观其二文，辞达而已。

后来许多选集家继刘勰的搜罗古佚的工作，如郭茂倩《乐府诗集》、冯惟讷《诗纪》诸书都集载许多散见于古书的诗歌。不过近来疑古风气大开，经考据家的研究，周以前的历史还是疑案。至于从前人搜罗古佚诗所根据的书，如古文《尚书》、《礼记》、《尚书大传》、《列子》、《吴越春秋》之类大半是晚出之书。于是《诗经》成为最可靠的古诗集本了；也就是中国诗的来源了。

在我们看，这种搜罗古佚的办法永远不会寻出诗的起源。它含有两个根本错误的观念：

一、它假定在历史记载上最古的诗就是诗的起源。

二、它假定在最古的诗之外寻不出诗的起源。

第一个假定错误，因为无论从考古学的证据或是从实际观察的证据看，诗歌的起源不但在散文之先，还远在有文字之先。英国人用文字把民歌记载下来，从十三世纪才起。现在英国所保存的民歌写本，据查尔德(Child)的考证，只有一种是十三世纪的，其余都在十五世纪之后。至于搜集民歌的风气，则从十七世纪珀西(Percy)开端，到十九世纪斯科特(Scott)和查尔德诸人才盛行。但是这些民歌在经过学者搜集写定之前，早已流传众口了。如果我们根据最早的民歌写本或集本，断定在这写本或集本以前无民歌，这岂不是笑话？

第二个假定错误，因为诗的原始与否视文化程度而定，不以时代先后为准。三千年前的希腊人比现在非澳两洲土著的文化高得远，所以荷马史诗虽很古，而论原始程度反不如非澳两洲土著的歌谣。就拿同一民族来说，现代中国民间歌谣虽比《商颂》、《周颂》晚二三千年，但在诗的进化阶段上，现代民歌反在《商颂》、《周颂》之前。所以我们研究诗的起源，与其拿

荷马史诗或《商颂》、《周颂》做根据，倒不如拿现代未开化民族或已开化民族中未受教育的民众的歌谣做根据。从前学者讨论诗的起源，只努力搜罗在历史记载中最古的诗，把民间歌谣都忽略过去，实在是大错误。

这并非说古书所载的诗一定不可做讨论诗源的根据。比如《诗经》中《国风》大部分就是在周朝搜集写定的歌谣，具有原始诗的许多特点。虽然它们的文字形式及风俗、政教和近代歌谣所表现的不尽同；就起源说，它们和近代歌谣很类似，所以仍是研究诗源问题的好证据。就诗源问题而论，它们的年代先后实无关宏旨，它们应该和一切歌谣受同样待遇。

说到这里，我们不妨趁便略说现代中国文学史家对于《国风》断定年代的错误。既是歌谣，就不一定是同时起来或是一时成就的。文学史家一方面承认《国风》为歌谣集，一方面又想指定某《国风》属于某个时代，比如说《豳》、《桧》全系西周诗，《秦》为东西周之交之诗，《王》、《卫》、《唐》为东周初年之诗，《齐》、《魏》为春秋初年之诗，《郑》、《曹》、《陈》为春秋中年之诗（参看陆侃如、冯沅君《中国诗史》）。在我们看，这未免有些牵强附会。在同一部集里的歌谣时期固有先后，但是这种先后不能以歌谣所流行的区域而定。“周南”、“召南”、“郑”、“卫”、“齐”、“陈”等字只标明属于这些分集的歌谣在未写定之前流行的区域。在每个区域里的歌谣都各有早起的，有晚起的。我们不能因为某几首歌谣有历史线索可以推测年代，便断定全区域的歌谣都属于同一年代，犹如二十世纪出版的《北平歌谣》里虽有一首叫做《宣统回朝》，我们不能据此断定这部集里其他歌谣均起于民国时代。况且一般人认为有历史线索可寻的几首诗如《甘棠》的召伯，《何彼穠矣》的齐侯之子也

还是渺茫难稽。《国风》中含有断定年代所必据的内证根本就很少。

二 心理学的解释：“表现”情感与“再现”印象

诗的起源实在不是一个历史的问题，而是一个心理学的问题。要明白诗的起源，我们首先要问：“人类何以要唱歌做诗？”

对于这个问题，众口同声地回答：“诗歌是表现情感的。”这句话也是中国历代论诗者的共同信条。《虞书》说：“诗言志，歌永言。”《史记·滑稽列传》引孔子语：“书以道事，诗以达意。”所谓“志”与“意”就含有近代语所谓“情感”（就心理学观点看，意志与情感原来不易分开），所谓“言”与“达”就是近代语所谓“表现”。把这个见解发挥得最透辟的是《诗·人序》：

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，故永歌之；永歌之不足，不知手之舞之，足之蹈之也。情发于声；声成文，谓之音。

朱熹在《诗序》里引申这一段话，也说得很好：

或有问于予曰：“诗何为而作也？”予应之曰：“人生而静，天之性也；感于物而动，性之欲也。夫既有欲矣，则不能无思；既有思矣，则不能无言；既有言矣，则言之所不能尽，而发于咨嗟咏叹之余者，又必有自然之音响节奏而不能已焉。此诗之所以作也。”

人生来就有情感，情感天然需要表现，而表现情感最适当的方式是诗歌，因为语言节奏与内在节奏相契合，是自然的，

“不能已”的。

这是一说,古希腊人又另有一种看法。他们的诗的定义是“模仿的艺术”(imitative art)。模仿的对象可以为心理活动(如情感、思想),也可以为其他自然现象。不过古希腊人具有心理学家所谓“外倾”(extroversion)的倾向,他们的文艺神阿波罗是以静观默索为至高理想的,他们的眼睛老是朝着外面看,最使他们感觉兴趣的是浮世一切形形色色。他们所谓“模仿”似像造形艺术一般偏重外界事物的印象。他们在悲剧中,虽然也涉及内心的冲突,但是着重点不在此。而在人与神的挣扎。在他们看,诗的主要功用在“再现”外界事物的印象。亚理士多德在他的《诗学》里说得很清楚:

诗的普通起源由于两个原因,每个都根于人类天性。人从婴孩时期起,就自然会模仿。他比低等动物强,就因为他是世间最善于模仿的动物,从头就用模仿来求知。大家都欢喜模仿出来的作品。这也是很自然的。这第一点可以拿经验来证实:事物本身纵然也许看起来令人起不快之感,用最写实的方法将它们再现于艺术,却使我们很高兴看,例如低等动物及死尸的形状。此外还另有一层理由:求知是最大的快乐,这不仅哲学家为然,普通人的能力虽较薄弱,也还是如此。我们欢喜看图画,就因为我们同时在求知,在明了事物的意义,比如说“那画的人就是某某”。如果我们从来没有看过所画的事物,那么,我们的快感就不是因为画是模仿它,而是因为画的手法、颜色等等了。

亚理士多德在这里用心理学的观点,来解释诗的起源,以为最重要的有两层原因:一是模仿本能,一是求知所生的快乐。同

时他也承认艺术,除开它的模仿内容,本身的形象如画中的形色配合之类,也可以引起快感。他处处以诗比画,他所谓“模仿”显然是偏重“再现”(representation)的。

总而言之,诗或是“表现”内在的情感,或是“再现”外来的印象,或是纯以艺术形象产生快感,它的起源都是以人类天性为基础。所以严格地说,诗的起源当与人类起源一样久远。

三 诗歌与音乐、舞蹈同源

就人类诗歌的起源而论,历史与考古学的证据远不如人类学与社会学的证据之重要,因为前者以远古诗歌为对象,渺茫难稽;后者以现代歌谣为对象,确凿可凭。我们应该以后者为主,前者为辅。从这两方面的证据看,我们可以得到一个极重要的结论,就是:诗歌与音乐、舞蹈是同源的,而且在最初是一种三位一体的混合艺术。

古希腊的诗歌、舞蹈、音乐三种艺术都起源于酒神祭典。酒神(Dionysus)是繁衍的象征,在他的祭典中,主祭者和信徒们披戴葡萄及各种植物枝叶,狂歌曼舞,助以竖琴(lyre)各种乐器。从这祭典的歌舞中后来演出抒情诗(原为颂神诗),再后来演为悲剧及喜剧(原为扮酒神的主祭官和与祭者的对唱)。这是歌、乐、舞同源的最早证据(参看亚里士多德《诗学》、欧里庇得斯《酒神的伴侣》、尼采《悲剧的诞生》诸书)。

近代西方学者对于非澳诸洲土著的研究,以及中国学者对于边疆民族如苗、瑶、萨、满诸部落的研究,所得到的歌、乐、舞同源的证据更多。

现在姑举最著名的澳洲土著《考劳伯芮舞》(Corroborries)

为例。这种舞通常在月夜里举行。舞时诸部落集合在树林中一个空场上,场中烧着一大堆柴火。妇女们裸着体站在火的一边,每人在膝盖上绑着一块袋鼠皮。指挥者站在她们和火堆之中间,手里执着两条棍棒。他用棍棒一敲,跳舞的男子们就排成行伍,走到场里去跳。这时指挥者一面敲棍棒指挥节奏,一面歌唱一种曲调,声音高低恰与跳舞节奏快慢相应。如女们不参加跳舞,只形成一种乐队,一面敲着膝上的袋鼠皮,一面拖着嗓子随着舞的节奏歌唱。她们所唱的歌词字句往往颠倒错乱,不成文法,没有什么意义,她们自己也不能解释。歌词的最大功用在应和跳舞节奏,意义并不重要。有意义可寻的大半也很简单,例如:

那永尼叶人快来了。

那永尼叶人快来了。

他们一会儿就来了。

他们携着袋鼠来。

踏着大步来。

那永尼叶人来了。

这是一首庆贺打猎的凯旋歌,我们可以想象到他们欢欣鼓舞的神情。其他舞歌多类此。题材总是原始生活中一片段,简单而狂热的情绪表现于简单而狂热的节奏。

此外澳洲还盛行各种模仿舞。舞时他们穿戴羽毛和兽皮做的装饰,模仿鸟兽的姿态和动作以及恋爱和战斗的情节。这种模仿舞带有象征的意味。例如霍济金生(Hodgkinson)所描写的《卡罗舞》(Kaaro)。这种舞也是在月夜举行。舞前他们先大醉大饱。舞者尽是男子,每人手执一长矛,沿着一个类似女性生殖器的土坑跳来跳去,用矛插入坑里去,同时做种种

狂热的姿势,唱着狂热的歌调。从这种模仿舞我们可以看到原始歌舞不但是“表现”内在情感的,同时也是“再现”外来印象的(以上二例根据格罗塞《艺术的起源》)。

原始人类既唱歌就必跳舞,既跳舞就必唱歌。所以博托库多(Botocudo)民族表示歌舞只有一个字。近代欧洲文 ballad 一字也兼含歌、舞二义。抒情诗则沿用希腊文 lyric,原义是说弹竖琴时所唱的歌。依阮元说,《诗经》的“颂”原训“舞容”。颂诗是歌舞的混合,痕迹也很显然。惠周惕也说“《风》、《雅》、《颂》以音别”。汉魏《乐府》有《鼓吹》、《横吹》、《清商》等名,都是以乐调名诗篇。这些事实都证明诗歌、音乐、舞蹈在中国古代原来也是一种混合的艺术。

这三个成分中分立最早的大概是舞蹈。《诗经》的诗大半都有乐,但有舞的除《颂》之外似不多。《颂》的舞已经过朝廷乐官的形式化,不复是原始舞蹈的面目。《楚词·九歌》之类为祭神曲,诗、乐、舞仍相连。汉人《乐府》,诗词仍与乐调相伴,“舞曲歌词”则独立自成一类。

就诗与乐的关系说,中国旧有“曲合乐曰歌,徒歌曰谣”的分别(参看《诗经·魏风·园有桃》:“我歌且谣”的毛传)。“徒歌”完全在人声中见出音乐,“乐歌”则歌声与乐器相应。“徒歌”原是情感的自然流露,声音的曲折随情感的起伏,与手舞足蹈诸姿势相似;“乐歌”则意识到节奏、音阶的关系,而要把这种关系用乐器的声音表出,对于自然节奏须多少加以形式化。所以“徒歌”理应在“乐歌”之前。最原始的伴歌的乐器大概都像澳洲土著歌中指挥者所执的棍棒和妇女所蔽的袋鼠皮,都极简单,用意只在点明节奏。《吕氏春秋·古乐》篇有“葛天氏之乐,三人掺牛尾投足以歌八阙”之说,与澳洲土著风俗

很相似。现代中国京戏中的鼓板,和西方乐队指挥者所用的棍子,也许是最原始的伴歌乐器的遗痕。

诗歌、音乐、舞蹈原来是混合的。它们的共同命脉是节奏。在原始时代,诗歌可以没有意义,音乐可以没有“和谐”(melody),舞蹈可以不问姿态,但是都必有节奏。后来三种艺术分化,每种均仍保存节奏,但于节奏之外,音乐尽量向“和谐”方面发展,舞蹈尽量向姿态方面发展,诗歌尽量向文字意义方面发展,于是彼此距离遂日渐其远了。

四 诗歌所保留的诗、乐、舞同源的痕迹

诗歌虽已独立,在形式方面,仍保存若干与音乐、舞蹈未分家时的痕迹。最明显的是“重叠”。重叠限于句的,例如:

江有汜,之子归,不我以,不我以,其后也悔。

有应用到全章的,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!

这种重叠在西方歌谣中也常见。它的起因不一致,有时是应和乐、舞的回旋往复的音节,有时是在互相唱和时,每人各歌一章。

其次是“和声”(refrain)。一诗数章,每章收尾都用同一语句,上文“吁嗟麟兮”便是好例。有时一章数句,亦有每句之后用同一字或语句者,例如梁鸿的《五噫歌》。此格在西文诗歌中更普遍,在现代中国民歌中也常看见。例如《凤阳花鼓歌》每段都用“郎底郎底郎底当”收尾。绍兴乞歌有一种每节都用

“顺流”二字收尾。原始社会中群歌合舞时,每先由一领导者独唱歌词,到每节收尾时,则全体齐唱“和声”。希腊悲剧中的“乐队合唱歌”(choric song)以及中国旧戏中打锣鼓者的“帮腔”与“和声”都很类似。

第三是“衬字”。“衬字”在文义上为不必要,乐调曼长而歌词简短,歌词必须加上“衬字”才能与乐调合拍,如《诗经》、《楚词》中的“兮”字,现代歌谣中的“喂”、“呀”、“唔”等字。歌本为“长言”,“长言”就是把字音拖长。中国字独立母音字少,单音拖长最难,所以于必须拖长时“衬”上类似母音的字如“呀”(ä)“喂”(e)“啊”(o)“唔”(oo)等以凑足音节。这种“衬字”格是中国诗歌所特有的。西文诗歌在延长字音时只须拖长母音,所以无“衬字”的必要。

最重要的是章句的整齐,一般人所谓“格律”。诗歌原与乐、舞不分,所以不能不牵就乐、舞的节奏;因为它与乐、舞原来同是群众的艺术,所以不能不有固定的形式,便于大家一致。如果没有固定的音律,这个人唱高,那个人唱低,这个人拉长,那个人缩短,就会嘈杂纷嚷,闹得一塌糊涂了。现在人在团体合作一事时,如众人踏水车,工人扛重载,都合唱一种合规律的“呀,啊啊”之类调子来调节工作的节奏,用力就一齐用力,松懈就一齐松懈。俄国伏尔加船夫歌就是根据这个原则做成的。诗歌的整齐章句原来也是因为应舞台乐便于群唱起来的。

与格律有关的是“韵”(rhyme)。诗歌在原始时代都与乐舞并行,它的韵是为点明一个乐调或是一段舞步的停顿所必需的,同时,韵也把几段音节维系成为整体,免致涣散。近代徽戏调子所伴奏的乐声每节常以锣声收,最普通的尾声是“的

咄嗤咄嗤咄晃”，“晃”就是锣声。在这种乐调里锣声仿佛有“韵”的功用。澳洲土著歌舞时所敲的袋鼠皮，京戏鼓书中的鼓板所发的声音除点明“板眼”（即节奏）之外，似常可以看作音乐中的韵。诗歌的韵在起源时或许是应和每节乐调之末同一乐器的重复的声音，有如徽调中的锣，鼓书中的鼓板，澳洲土著歌舞中的袋鼠皮。

诗歌所保留的诗、乐、舞同源的痕迹后来变成它的传统的固定的形式。把这个道理认清楚，我们将来讨论实质与形式的关系，就可以省去许多误会和纠葛了。

五 原始诗歌的作者

在起源时，诗歌是群众的艺术，鸟类以群栖者为最善歌唱，原始人类也在图腾部落的意识发达之后，才在节日聚会在一块唱歌、奏乐、跳舞，或以媚神，或以引诱异性，或仅以取乐。现代人一提到诗，就联想到诗人，就问诗是谁作的。在近代社会中，诗已变成个人的艺术，诗人已几乎自成一种特殊的职业阶级。每个诗人都有他的特殊的个性，不容与他人相混。我们如果要了解原始诗歌，必须先把这种成见抛开才行。原始诗歌都不标明作者的姓名，甚至于不流露作者的个性。英国的《伯阿乌尔》（Beowulf）、法国的《罗兰之歌》（Chanson de Roland）、德国的《尼伯龙根之歌》（Nibelungenlied）究竟是谁作的呢？谁也不知道。希腊史诗从前人归原于荷马。近代学者对于荷马有无其人尚存疑问，至于希腊史诗则公认为许多民歌的集合体。原始诗歌所表现的人半是某部落或某阶级的共同的情感或信仰，所以每个歌唱者都不觉得他所歌唱的诗是

属于某个人的。如果一首诗歌引不起共同的情趣,违背了共同的信仰,它就不能传播出去,立刻就会消灭的。

话虽如此说,我们近代人总得要追问:既有诗就必有诗人,原始诗歌的作者究竟是谁呢?近代民俗学者对于这个问题有两说:一说以为民歌是群众的自然流露,通常叫做“群众合作说”(the communal theory);一说以为民歌是个人的艺术意识的表现,通常叫做“个人创作说”(the individualistic theory)。

持“群众合作说”者以德国格林兄弟(J. and W. Grimm)为最力,美国查尔德(Child)和加默里(Gummere)把它加以发挥修正。依这派的意见,每个群众都有一种“集团的心”,如德国心理学家冯特(Wundt)所主张的。这种“集团的心”常能自由流露于节奏。例如在原始舞蹈中,大家进退俯仰、轻重疾徐,自然应节合拍,决非先由某个人将舞蹈的节奏姿态在心里起一个草稿,然后传授于同群的舞者,好像先经过一番导演和预习,然后才正式表演。节奏既可自然地表现于舞蹈,也就可以自由地表现于歌唱,因为歌唱原来与舞蹈不分。

群众合作诗歌的程序有种种可能。有时甲唱乙和,有时甲问乙答,有时甲起乙续,有时甲作乙改,如此继续前进,结果就是一首歌了。这种程序最大的特色是临时口占(improvisation),无须预作预演。

“群众合作说”在十九世纪曾盛行一时,现代学者则多倾向“个人创作说”。最显著的代表有语言学者勒南(Renan)、社会学者塔尔德(Tarde)、诗歌学者考茨涌斯基(Kawczynski)和路易丝·庞德(Louise Pound)诸人。这班人根本否认民歌起于群舞,否认“集团的心”存在,否认诗歌为自然流露的艺术。原始人类和现代婴儿都不必在群舞中才歌唱,独歌也是很原始的。

“群众合作说”假定一团混杂的老少男女,在集会时猛然不谋而合地踏同样舞步,作同样思想,编同样故事,唱同样歌调,于理实为不可思议。“筑室道旁,三年不成”,何况做诗呢?据人类学、社会学和语言学的实证,一切社会的制度习俗,如语言、宗教、诗歌、舞蹈之类,都先由一人创作,而后辗转传授于同群。人类最善模仿,一人有所发明,众人爱好,互相传习,于是遂成为社会公有物。凡是我们以为由群众合作成的东西其实都是学来的,模仿来的。尤其是艺术。它的有纪律的形式不能不经过思索剪裁,决不仅是“乌合之众”的自然流露。

“群众合作说”与“个人创作说”虽相反,却未尝不可折衷调和。民歌必有作者,作者必为个人,这是名理与事实所不可逃的结论。但是在原始社会之中,一首歌经个人作成之后,便传给社会,社会加以不断地修改、润色、增删,到后来便逐渐失去原有面目。我们可以说,民歌的作者首先是个人,其次是群众;个人草创,群众完成。民歌都“活在口头上”,常在流动之中。它的活着的日子就是它的被创造的日子;它的死亡的日子才是它的完成的日子。所以群众的完成工作比个人草创工作还更重要。民歌究竟是属于民间的,所以我们把它认为群众的艺术,并不错误。

这种折衷说以美国基特里奇(Kittredge)教授在查尔德的《英苏民歌集绪论》中所解释的最透辟,现移译其要语如下:

一段民歌很少有,或绝对没有,可确定的年月日。它的确定的创作年月日并不像一首赋体诗或十四行诗的那么重要。一首艺术的诗在创作时即已经作者予以最后的形式。这形式是固定的,有权威的,没有人有权去更改它。更改便是一种犯罪行为,一种损害;批评家的责任就

在把原文校勘精确,使我们见到它的本来面目。所以一首赋体诗或十四行诗的创作只是一回就了事的创造活动。这种创造一旦完成,账就算结清了。诗就算是成了形,不复再有发展了。民歌则不然。单是创作(无论是口占或笔写)并未了事,不过是一种开始。作品出于作者之手之后,立即交给群众去用口头传播,不能再受作者的支配了。如果群众接受它,它就不复是作者的私物,就变成民众的公物。这么一来,一种新进程,即口头传诵,就开始了,其重要并不减于原来作者的创造活动。歌既由歌者甲传到歌者乙,辗转传下去,就辗转改变下去。旧章句丢掉,新章句加入,韵也改了,人物姓名也更换了,旁的歌谣零篇断简也混入了,收场的悲喜也许完全倒过来了,如果传诵到二三百年的——这是常事——全篇语言结构也许因为它本来所用的语言本身发展而改变。这么一来,如果原来作者听到旁人歌唱他的作品,也一定觉得全不是那么一回事了。这些传诵所起的变化,总而言之,简直就是第二重创作。它的性质很复杂,许多人在许久时期和广大地域中,都或有意或无意地参加第二重创作。它对于歌的完成,重要并不亚于原来个人作者的第一重创作。

把民歌的完成认为两重创作的结果,第一重创作是个人的,第二重创作是群众的!这个见解比较合理。查尔德搜集的英苏民歌之中每首歌常有几十种异文,就是各时代、各区域在流传时修改的结果。

在中国歌谣里,我们也可见出同样的演进阶段。最好的例是周作人在《儿歌之研究》里所引的越中儿戏歌:

铁脚斑斑,斑过南山。南山里曲,里曲湾湾。新官上