

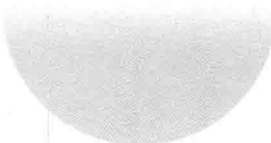
歌谣与 中国新诗

以1940年代『新诗歌谣化』倾向为中心

陈培浩

著

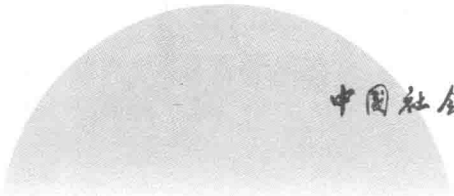
中国社会科学出版社



歌谣与 中国新诗

以1940年代“新诗歌谣化”倾向为中心

陈培浩 著



中国社会科学出版社

图书在版编目(CIP)数据

歌谣与中国新诗:以 1940 年代“新诗歌谣化”倾向为中心 / 陈培浩著.

—北京:中国社会科学出版社, 2018. 12

ISBN 978-7-5203-3749-6

I. ①歌… II. ①陈… III. ①民间歌谣-影响-新诗-诗歌研究-中国-
现代 IV. ①I207. 25

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2018)第 285748 号

出版人 赵剑英
责任编辑 慈明亮
责任校对 周 昊
责任印制 戴 宽

出 版 中国社会科学出版社
社 址 北京鼓楼西大街甲 158 号
邮 编 100720
网 址 <http://www.csspw.cn>
发 行 部 010-84083685
门 市 部 010-84029450
经 销 新华书店及其他书店

印刷装订 北京君升印刷有限公司
版 次 2018 年 12 月第 1 版
印 次 2018 年 12 月第 1 次印刷

开 本 710×1000 1/16
印 张 17.25
插 页 2
字 数 266 千字
定 价 78.00 元



凡购买中国社会科学出版社图书,如有质量问题请与本社营销中心联系调换

电话:010-84083683

版权所有 侵权必究

序

王光明

在当今天坛，培浩已经是相当活跃的青年批评家了，不仅在广东，而且在全国，人们常在一些知名刊物和评奖中看到他的名字。这对偏居一隅的青年学者来说，是不容易的。而这引起同行、同门的注意，也是自然的事：前些日子他一个师兄来北京开会，就跟我说培浩在学术与批评关系上的处理，对他有启发意义。

培浩这位师兄所说的“启发”，主要是指经院知识介入现实和如何介入的问题。在大学做学问，是与现实保持一定的距离，隔开尘世喧嚣，还是把学术当作一种当代文化建构的话语实践，主动介入时代的现实问题？在这方面历来就有不同的取舍，汉代以降所谓“今文经学”与“古文经学”之争，实际上衍化为中国学术的两种传统：经世之学与求是之学。这两种传统各有千秋且在大的历史格局中形成互补。至于是把学问当作一种历史的策略，还是作为关怀现实的言说方式，往往取决时代因素与个人的学术立场。重点并不在于把学问当作掩体或者出击的战壕，而在是否把学问当学问，无论是在故纸堆中沉醉，还是为揪心的现实问题寝食难安，都能以求真求是的态度体现精神独立、思想自由的原则。

学问这东西，有它外向的意义，也有内指的功能，因而“利物”与“遣忧”可以“各从其志”（参见章太炎《蓟汉微言》）。不过，做学问可以不问古今，不择新旧，不管有用没用，却不能没有热情，没有条件，没有积累，因此虽然自己以前在报刊写过几篇文章，鼓吹疏离潮流与时尚，“在边缘站立”，却始终不主张自己的学生做隐士式的学问。

从事学术研究是需要环境条件的，但环境影响学问，人也创造着做学问的环境。我认为培浩给我们的启发首先在这里。韩山学院虽然地处潮州，是韩愈的流放之地，偏远了些，但通过诗社和诗歌写作中心，组织诗歌活动和学术活动，培浩的学问同样做得有声有色。他在边缘之地创造的文学氛围，既让他任教的学院增添了诗意，也改善了他自己置身其中的学术环境，不断获得从事批评与研究的激情与活力。

当然，说明一个学人的，最终还是学问本身。培浩是从文学批评起步的，而最近出版的《互文与魔镜》也是一本批评著作。但从《迷舟摆渡》（中国戏剧出版社2009年版）到如今的《互文与魔镜》（上海人民出版社2018年版），培浩的文学批评是不是有不小的飞跃？兴趣的宽拓、论题的丰富还在其次，重要的是视野与境界的开拓和文学观念的成熟。仅就文学观念而言，十年前的培浩愿意自己是迷舟的摆渡者，“和大量普普通通的写诗者，默默地企图用诗咬开黑暗的一角，并向本真生活探出自己的头。”（《迷舟摆渡·自序》）而现在却认识到文学不一定是昭彰本真的镜子（“即使文学是一面镜子，也不得不承认，它已经是一面中魔的镜子，从中取出的将是种种变形的镜像”），“越来越深地感受到‘互文性’的诱惑和启示。”（《互文与魔镜·自序》）这里体现的，该是文学认知的深入，也是批评精神的自觉与独立。

我想说的是，摆在我们面前的这部《歌谣与中国新诗》，可能正是作者通向自觉与独立的一座桥梁。“歌谣与中国新诗”这个课题，原也与他写的《阮章竞评传》（漓江出版社2013年版）不无关系。那是一部从民歌中吸取营养，创出了异彩的时代诗人的文学传记，其中传主的代表作《漳河水》与民歌的关系，是书中最重要的章节。阮章竞是一个时代的诗人，《漳河水》对民歌因素的改造和利用，带着一个时代的鲜明印记。当代一般的文学史描述，也大多以时代的眼光平视时代。培浩却以他的“后见之明”，经由阮章竞《漳河水》对民歌的时代性改造，发现了一个非常重要却未一直被重视和认真研究的问题：“新诗”与歌谣的关系。

中国“新诗”运动与歌谣的关系，先期有黄遵宪、胡适的“尝试”，后来有中国诗歌会和解放区的“移花接木”，再有大跃进民歌和小靳庄诗歌的运动式倡导，近有校园民谣、都市歌谣的回响，可以说伴

随着中国诗歌现代转型的历史进程。但一方面是权威认为“最大的影响是外国的影响”，另一方面是威权曾提出古典诗歌和民歌是“新诗发展的方向”，“新诗”运动与歌谣的关系的研究，一直是“新诗”研究的薄弱环节。

《歌谣与中国新诗》很可能是研究中国“新诗”运动与歌谣的关系的第一篇博士论文。正如北京大学中文系吴晓东教授在论文评议中所写的那样，“开掘了一个值得学界关注的学术论题”。我认为它的头一个意义，是敞开了中国诗歌现代性转型之路的复杂性：不只是向西方寻求，也向自己的传统寻求；不只面向文人诗歌，也朝向民间诗脉；不光顺向“进化”，也会逆向“寻根”。第二，重新定义了歌谣之于“新诗”的基本性质，既不是放进博物馆里的“古董”，也不是必须看齐的“标准”和“方向”，而是中国“新诗”运动中的一种重要资源，须要我们正确地提取和利用。第三，深入探讨了“新诗”运动取法歌谣的特点与问题。歌谣作为一种资源，并非静态自明地被启用，而是体现着具体历史语境下不同话语权力的博弈，包括美学的、学术的、民族的、阶级的诸多诉求。

从新文学的前驱者为着“学术的”和“文艺的”目的，面向民间社会搜集整理歌谣，创办专刊（《歌谣》周刊）研究歌谣，探讨歌谣对于“新诗”运动的启发意义（如增多诗体、形式与节奏的参考等）；到为了“大众化”与“民族化”的需要，歌谣成为简便普及的运载工具；再到民歌因为编织现代神话而自己也成了神话，让“新诗”运动走向“歌谣化”；作者脉络清晰地梳理了各种时代诉求对于歌谣的“征用”和改造，钩沉、讨论了《歌谣》等少有人关注的重要文献的价值。1940年代是一般文学史重点叙述的新诗取法歌谣的年代，也是本书讨论的“中心”。但非常值得注意的是，在许多人视为有成就的地方，作者看到了值得警觉的问题。特别是，作者将这个年代定义为“新诗歌谣化”。而所谓的“歌谣化”，就是“资源”被内化为诗歌写作的标准和“规范”，本真流露、一时感兴的言说成了承担重大使命的“释言之言”。

我认为应该特别重视培浩命名和梳理的“新诗歌谣化”问题，它彰显了人们在这一历史现象中对“新诗”实践和歌谣现代化的双重误解。

而培浩之所以能够有效提出和梳理这个重要的学术问题，一是认真占有和钻研过大量历史文献，对近百年来“新诗”与歌谣的关系心中有数，用“历史的眼光”超越了一般人以时代的眼光打量时代的局限。二是他有深入辨析的热情和命名事物的理论自觉。培浩攻读博士学位期间与我讨论某种诗歌现象的定义与命名的情形，我至今依然记忆犹新；而阅读本书，再次与诸如“资源发生学”“文学化的释言之言”“历史透视法”“粗糙的大众化”“精制的政治化”等“说法”相遇时，便不由得要会心一笑。

无论从事学术研究还是理论批评，有没有历史的眼光，是否有理论与方法的自觉，成效是不一样的。

是为序。

2018年12月9日于北京四季青

目 录

引言	(1)
第一章 新诗“歌谣资源”的发现与发生 (1918—1927)	(15)
第一节 1920 年代新诗歌谣资源的探索	(15)
第二节 “文艺的”与“学术的”: 歌谣现代文化身份的 生成	(36)
第二章 “新诗歌谣化”的阶级路径 (1928—1936)	(56)
第一节 “文艺大众化”与“新诗歌谣化”	(57)
第二节 阶级文学的内在困境:《新诗歌》的两种读者反应	(62)
第三节 歌谣的阶级化:何谓旧形式的“改革”?	(67)
第三章 “新诗歌谣化”及其多重文化动力 (1937—1949)	(73)
第一节 “旧瓶装新酒”诗歌及“民间形式”话语	(74)
第二节 不可抗拒的转型:新文学话语及其消解	(88)
第三节 人民性的召唤和歌谣体的改良:阶级民族主义话语 催生的诗歌	(102)
第四章 无法完成的转型 ——何其芳与新诗歌谣化	(125)
第一节 “虽有旧梦,不愿重温”:民间资源压力下的搁笔	(126)
第二节 艰难转型:“自我”和“大我”的交战	(131)
第三节 “自我抒情”与“格式诗法”的冲突	(144)

第五章 走向山歌

——1940年代袁水拍诗观转化的历史语境与动因 (150)

第一节 一次偶然的交集? (150)

第二节 “对于歌谣，我有了偏心” (152)

第三节 重建“人的道路”：一种历史透视法 (156)

第四节 人民性与歌谣的无缝对接 (160)

第六章 革命文学体制与民歌入诗

——《王贵与李香香》的阶级想象及经典化 (165)

第一节 过滤与重构：阶级想象与民间意识的更替 (165)

第二节 革命期待下的经典化接力 (182)

第七章 重识民歌诗的“革命”与“现代”

——《漳河水》的诗法政治和神话修辞 (198)

第一节 “诗法政治”与“诗歌想象” (198)

第二节 “妇女解放”的神话修辞术 (206)

第三节 重返古典之文：革命神话的观念基础 (214)

第四节 革命民歌诗：作为一种特殊的“现代”诗 (219)

第八章 歌谣：作为新诗的资源难题 (226)

第一节 “可歌性”与“去音乐化”：政治与文艺两种

立场的争辩 (227)

第二节 “设限”或“去限”：两种限度意识的对峙 (234)

第三节 “资源”的难题：新诗与歌谣的纠葛与迷思 (244)

结语 (255)

参考文献 (261)

后记 (267)

引 言

民歌是行走在民众口中的风俗画卷，在中国源远流长的文人诗传统之外，另有一个藏于民间、丰饶而饱满的文学传统——歌谣传统。传统社会中，歌谣一向被视为难登大雅之堂的俚曲俗讴。“五四”之际，歌谣的地位在新文化倡导者的价值坐标中发生了巨大逆转。与对古代士大夫文学传统的彻底否定不同，新文化的倡导者一直致力于借鉴和转化民间文学资源——特别是民歌、民谣资源。自“五四”起，新诗取法歌谣构成了20世纪诗歌史上一条或隐或显、或稳健或激进的思路。

一 20世纪新诗取法歌谣的四次潮流

20世纪新诗取法歌谣资源的第一次大规模尝试无疑当属五四前后的北大歌谣运动。1918年2月1日，北京大学校长蔡元培在《北大日刊》第一版登载了“征集全国近世歌谣”的《校长启事》。从而开启了延续至30年代的北大歌谣征集运动。1920年12月19日，北大在原本的“歌谣征集处”基础上成立了“北京大学歌谣研究会”，该会于1922年12月17日起刊印《歌谣》周刊。自1922年12月17日至1925年6月28日，共出版了97期；1925年6月28日后，《歌谣》周刊并入《北京大学研究所国学门周刊》。1936年，《歌谣》周刊停刊10年后在胡适的主持下再度复刊，至1937年6月27日二度停刊，共出版53期。因此《歌谣》周刊前后合计共出版150期。此外，围绕歌谣研究会和《歌谣》周刊，还单独出版了一系列丛书专册，朱自清于1929年至1931年写成的歌谣讲稿（后结集成《中国歌谣》）也深受《歌谣》周刊的启发，这可以看作是歌谣运动理论成果的一部分。

新诗取法歌谣的第二次大规模尝试来自 1930 年代的中国诗歌会。“成立于 1932 年、前后活动时间不到五年的中国诗歌会，无疑是 1930 年代在推行诗歌歌谣化方面最不遗余力、且产生了广泛影响的群体。”^①中国诗歌会会刊《新诗歌》1934 年 6 月推出“歌谣”专号，提出“新诗歌谣化”的口号，王亚平写作了长文《中国民间歌谣与新诗》；成员们创作了大量歌谣体作品，如蒲风《牧童的歌》《摇篮歌》《行不得呀哥哥》，穆木天的《外国士兵之墓》，任钧的《妇女进行曲》《祖国，我要永远为你歌唱》，杨骚的《鸡不啼》，王亚平的《两歌女》《车夫曲》等。“但其实中国诗歌会诗人的很多作品，在总体上对歌谣的套用较为随意和表面，未能考量歌谣与主题的恰适与否，因而难免趋于简单化乃至公式化。”^②中国诗歌会“新诗歌谣化”尝试并未随着会刊《新诗歌》的停刊而中止，这种实践于 30 年代其他刊物《高射炮》《时调》《中国诗坛》中继续得到推动。1947 年，中国诗歌会还在香港创办了另一份《新诗歌》，延续了 30 年代诗歌大众化和歌谣化的立场，该刊由薛汕、沙鸥等人编辑，共出版五期。

新诗取法歌谣在抗战背景下文艺大众化“旧瓶装新酒”的倡导下得到更广泛实践，在 1940 年代更在“民族形式”话语加持下演绎成广泛持久的思路，并因此形成了第三次新诗“化歌谣”乃至“歌谣化”的实践。在此过程中，1930 年代中国诗歌会“新诗歌谣化”倡导被进一步绝对化。歌谣从被视为一种可供参照的审美资源到被进一步作为诗的“体式”使用。1940 年代民歌体诗歌的勃兴，自有其深刻的时代渊源，它跟共产党领袖提倡的“民族形式”有关，跟战争环境下特殊的读者接受环境有关，跟战争激发的民族主义动力有关。更深层看，跟革命如何挑选合目的性的文学资源有关。期间，包括老舍、柯仲平、艾青、卞之琳、何其芳、袁水拍、李季、张志民、阮章竞、李冰等诗人都或深或浅地卷入了这种时代性的诗歌实践中。

新诗歌谣化在 1958 年的新民歌运动中被进一步激进化、政治化和绝对化。民歌作为新诗主要资源的提法事实上早在 40 年代初萧三即提

^① 张桃洲：《论歌谣作为新诗自我建构的资源：谱系、形态与难题》，《文学评论》2010 年第 5 期。

^② 同上。

出，却在 50 年代得到毛泽东的进一步确认和赋权：新诗的发展应主要以古典和民歌为资源。^① 于是，民歌迎来了它在 20 世纪最显赫的时刻，却也演化成一场政治征用民间资源的文化悲剧：1958 年的一场诗歌大跃进，自上而下大采诗、大写诗、大赛诗，人人皆可成诗人，人人皆应成诗人。多少人的命运因为写出一首诗而改变，诗歌获得巨大的社会效应，为普通民众提供机遇，为古老民族造梦，理所当然牵动着无数人的心弦，可最终留下的却不过是一批精神造假的档案。^②

不难发现，在这四次运动中，五四时代主要是基于文艺立场发掘歌谣之于新诗的诗学启示；后面三次则主要是基于政治立场对歌谣形式简单所带来的表意弹性的利用。^③ 相较而言，1940 年代的“新诗歌谣化”是后三次潮流中持续时间最长、留下成果最多、“政治化”和“艺术化”结合最深入、作品最为丰富复杂、留给后世总结教训的学术空间最大的一次。就深广度而言，它整合了最大量的评论家和诗人参与到对诗歌“民族形式”的探讨和实践中；它覆盖了解放区和国统区，延续于整个 1940 年代。它上承 1930 年代中国新诗会乃至五四时代刘大白、沈玄庐的写作，下启 1958 年的“新民歌运动”。1940 年代“新诗歌谣化”倾向从简单套用民间形式的鼓词到化用民歌体式写新诗的《王贵与李香香》，再到用戏剧模式整合民间形式的《漳河水》，事实上是一个不断自我超越的接力过程。这不是一种简单的线性递进，而是时代话语与作家精神认同、文学创造力的复杂博弈和化合。

① 1958 年 3 月 22 日，毛泽东在成都召开的一次中央工作会议上谈到诗歌问题时说：“我看中国新诗的出路恐怕是两条；第一条是民歌，第二条是古典，这两面都要提倡学习，结果要产生一个新诗。现在的新诗不成型，不引人注意，谁去读那个新诗。将来我看是古典和民歌这两个东西结婚，产生第三个东西。形式是民族的形式，内容应该是现实主义与浪漫主义的对立统一。”（《建国以来毛泽东文稿》第 7 册，中央文献出版社 1993 年版，第 124 页）毛泽东的倡议，促成了 4 月 14 日《人民日报》的社论《大规模搜集全国民歌》向全国发出的倡议。

② 正如王光明先生所说，“新民歌最大的问题是失去了民歌质朴自然的本性，让最本真的东西成了最虚假的东西。”王光明：《现代汉诗的百年演变》，河北人民出版社 2003 年版，第 354 页。

③ 民歌的修辞、体式都较为稳定、简单，在民众识字率不高的社会环境中具有很强接受基础。起兴、因声衍义是民歌常用修辞，这些手法都便于利用歌谣装载革命意识形态内容，这种由简单所带来的表意弹性，是 20 世纪革命歌谣大量兴起的技术基础。

二 新诗人的三种“歌谣缘”

歌谣作为传统民间文艺资源在 20 世纪获得了政治和文艺的青睐。经常为人们所提及，对歌谣具有浓厚兴趣的新诗人有：胡适、周作人、俞平伯、刘半农、刘大白、沈玄庐、朱湘、朱自清、穆木天、杨骚、任钧、蒲风、老舍、柯仲平、萧三、袁水拍、李季、李冰、阮章竞、张志民等人。事实上，这份名单还可以继续开列，其中不乏冯雪峰、李金发、戴望舒、施蛰存、何其芳、卞之琳、穆旦、昌耀、海子等在此话题上很少被提及的名字。同一名单中不同诗人的歌谣立场也是判然相异。

粗略看来，新诗人与歌谣之间大概呈现了三种形态迥异的“歌谣缘”。所谓“歌谣缘”，是对新诗融合歌谣实践行为的扩大，并不限于那些在写作上较持久表现出取法歌谣实践的诗人。它既包括那些在取法歌谣上偶一为之的新诗人，也包括那些并没有把歌谣兴趣融入写作，而是融入研究、翻译和搜集整理的新诗人。如此，在“歌谣缘”的视角中，新诗与歌谣亲缘性的更多细节可以被重新勾勒。我们也似乎可以按照诗人对于取法歌谣有效性的认同度由弱至强可将其分为如下三种类型：（1）研究、翻译、搜集歌谣的新诗人；（2）在现代自由诗的基础上探索有效运用歌谣元素的新诗人；（3）将歌谣作为新诗主要体式来使用的新诗人。

五四新文化运动之初，对歌谣感兴趣的新诗人其实大有人在，从胡适、周作人到刘半农、刘大白、俞平伯等人无不对新诗取法歌谣表示乐观。后面三人更是在写作上躬亲实践。事实上，另有很多新诗人，他们并不简单认同新诗取法歌谣的有效性，他们的理论或写作都呈现出跟“歌谣化”截然不同的立场和趣味。但是这并不妨碍他们对歌谣的兴趣，研究、翻译和搜集整理歌谣成了他们“歌谣缘”的表达方式。譬如朱自清对新诗取法歌谣就颇多疑虑，但是他显然对北大歌谣研究会及其会刊《歌谣》周刊很是关注，他的歌谣研究对歌谣的起源、分类、结构、修辞等问题进行了深入研究。新诗人何植三同样对新诗取法歌谣表达疑虑，他强调新诗是一种高强度情绪压力下的产物，新诗是用“形象的表达抽象的”，“现在做新诗的人，不能因歌谣有韵而主有韵，应

该知道歌谣有韵，新诗正应不必计较有韵与否”。^①然而这同样不妨碍他作为北大歌谣研究会活跃分子积极地搜集和研究歌谣。人们普遍以为李金发是象征主义诗人，20世纪30年代上海左翼社团中国诗歌会倡导大众化、歌谣化的“新诗歌”，他们对李金发及其象征诗歌有很多攻击。^②殊不知李金发对歌谣同样兴味甚浓，他对家乡梅县的客家山歌推崇备至，并且亲自搜集整理，编选出版了客家民间歌谣集——《岭东恋歌》。“据李金发自称，他在十七八岁时就有编一本客家山歌集的想法。后来留学法国，身在异域，心系故乡，便托国内的朋友将家乡的山歌收集了一些寄到巴黎，时时吟唱、诵读，倍觉亲切。”^③新诗人通常能够在歌谣的立场上欣赏歌谣，也不乏不辞辛劳，搜集编汇者。80年代以后歌谣作为新诗资源的思路已极为边缘，但仍有昌耀编辑《青海情歌》，符马活编辑《畲族山歌》等行为。

20世纪30年代，戴望舒、施蛰存跟中国诗歌会主将在“新诗歌谣化”“音乐性”等话题上有过交锋，^④在戴、施眼中，现代诗追求的是“肌理”，必须去“音乐性”。他们对倡导歌谣化的“新诗歌”颇不以为然。然而，这同样不妨碍他们在歌谣的意义上欣赏歌谣。^⑤戴望舒30年代就翻译过西班牙诗人洛尔加的抒情谣曲，并编成了《洛尔加诗抄》，成了第一个将洛尔加介绍到中国来的诗人。^⑥可见，戴望舒并非简单地排斥歌谣，他反对的只是把歌谣作为新诗的体式来使用，反对把歌谣的“音乐观”移植到新诗上。同样翻译外国民歌的新诗人还有朱湘。朱湘1922年10月翻译了“路玛尼亚民歌”二首《疯》和《月亮》；1924年3月，翻译出版了罗马尼亚民歌选集，共收录罗马尼亚民歌14首，由商务印书馆出版，取名《路曼尼亚民歌一斑》，列入商务印书馆的“文

① 何植三：《歌谣与新诗》，《歌谣增刊》1923年12月17日。

② 比如蒲风在《新诗歌》第1卷第7期就发表评论评李金发《瘦的相思》，其中对象征诗人无不冷嘲热讽。

③ 巫小黎：《李金发和〈岭东恋歌〉》，《新文学史料》2001年第2期。

④ 参见戴望舒《望舒诗论》、施蛰存《又关于本刊中的诗》、蒲风《摇篮歌·写在后面的话》《评〈现代〉四卷一期至三期的诗》等文章。

⑤ 施蛰存曾撰文介绍了家乡歌谣词汇，显见他对民歌的兴趣。见《山歌中的松江方言》，《书报展望》1935年第1卷第1期。

⑥ 施蛰存：《洛尔加诗抄·编后记》，戴望舒译，转引自北岛《时间的玫瑰》，江苏文艺出版社2009年版。

学研究会丛书”。

既对搜集、翻译歌谣感兴趣，又对新诗取法歌谣持肯定态度者同样大有人在，只是内部也有“化歌谣”和“歌谣化”的区别。“化歌谣”者以自由体诗为基础融化歌谣的诗学元素，并且这种“化歌谣”实践只是其诗歌面相中的一种，譬如写作《采莲曲》的朱湘、写作《五月》^①的穆旦、写作《某些双人房》的夏宇等诗人。朱湘的《采莲曲》“采用民歌的形式”“有效地模拟出小舟在水中摇摆的动态”；^②穆旦的歌谣尝试背后则隐藏着一个重要的理论话题，新诗在不直接以歌谣为体式的前提下如何转化歌谣元素？换言之，新诗的现代性和传统的歌谣元素之间如何融合？这个问题台湾诗人夏宇在《某些双人房》中有所尝试：

当她这样弹着钢琴的时候恰恰恰/他已经到了远方的城市了恰恰恰/那个笼罩在雾里的港湾恰恰恰/是如此意外地/见证了德性的极限恰恰/承诺和誓言如花瓶破裂/的那一天恰恰/目光斜斜^③

此诗的特点在于，“恰”“恰恰”“恰恰恰”作为句子中的拟声元素为全诗增添了一致的节奏。因此，一首书面语体的诗歌就跟一种带着强烈歌谣节奏的口语体结合起来。夏宇这首诗是现代汉诗“可能性诗学”中一次不可复制的尝试，但它却确乎是现代性跟歌谣性微妙的相遇。可资对比的是1940年代袁水拍所写的山歌体新诗《朱警察查户口》：

半夜里敲门呀，/乒乒乒乒乒乒敲。/朱警察查户口，/进来瞧一瞧，/诶啊海！

① 1941年7月21日，青年诗人穆旦在《贵州日报·革命军诗刊》发表了一首诗——《五月》，这首诗后收入《探险队》，作者在诗后注明写作时间为1940年11月。此诗发表前的十六天——1941年7月5日，青年诗人袁水拍在香港《大公报》发表一首题为《雾城小调》的诗，（后收入诗集时改名《城中小调》）。有趣的是，这两首前后脚发表的诗作，存在着某种形式的“心有灵犀”：两位诗人都别出心裁地在现代抒情诗中嵌入了山歌，创造了一种很有意味的诗歌形式。

② 姜涛：《新诗之新》，《中国新诗总系第一卷（1917—1927）》，人民文学出版社2010年版，第21页。

③ 夏宇：《腹语术》，唐山出版社1991年版。

拿起了电筒四面八方照，/咿啊海！/屋角床底都照到。/桩桩件件仔细问，/噜噜嗦嗦，/噜噜嗦嗦问端详，/咿啊海！^①

此诗同样是以“咿呀嗨”这类典型的民歌拟声词调剂全诗的节奏和韵律，使诗歌具有某种民歌的调子。对于袁水拍而言，这种“拟民歌调”是他实践新诗山歌化的多种技法之一。1940年代，从自由体抒情诗转向山歌体讽刺诗是袁水拍重要的转型方向，为此他发展了一套相对丰富的山歌诗法。此诗明显属于“歌谣化”的范畴；而夏宇的《某些双人房》则是站在现代诗的立场上借用歌谣，属于“化歌谣”的范畴。

1920年代刘半农的《瓦釜集》拟写江阴民歌，《扬鞭集》中运用儿歌拟曲的形式，以至于刘大白以《卖布谣》等歌谣体摹写平民阶层意识形态。此间确乎表现出与新诗“化歌谣”不同的“新诗歌谣化”倾向。然而，此时的“歌谣化”只是作为一种个人实践，尚没有获取“政治正确”的霸权位置。1940年代在左翼文学体制中，“歌谣化”与“民族形式”的相遇使其迅速占据了诗歌形式的优先地位。这种霸权使得一贯提倡自由诗的艾青也不得不在《吴满有》中来了一段并不像样的仿民歌；使曾经在1930年代对自由体汉诗表意方式现代化有过精彩开拓的何其芳、卞之琳朝之靠近。1940年代何其芳诗歌写作几乎搁浅的密码隐藏于自由体写作惯性和民歌资源格式诗法之间的冲突。1951年卞之琳在《金丽娟三献宝》《从冬天到春天》中开始采用歌谣体式，1953年则用歌谣体表现现实劳动生活并写有《采桂花》《叠稻罗》《搓稻绳》。不同之处在于，卞之琳的歌谣体新诗与其说是革命歌谣，不如说是文人歌谣：

莲塘团团菱塘圆，
采莲过后采菱天，
红盆朝着绿云飘，
绿叶翻开红菱跳。

^① 袁水拍：《朱警察查户口》，原载《诗歌》月刊三、四期合刊，1946年5月6日出版，又载上海《世界晨报》1946年5月18日3版，又载重庆《大公晚报》1946年5月21日2版，又载重庆《新民报晚刊》1946年5月22日。

“采菱勿过九月九”，
十只木盆廿只手，
看谁采菱先采齐，
绿杨村里夺红旗。^①

此诗抛去“夺红旗”这一时代性极强的政治符号之后，几乎就是一首美丽的古代文人小令。它用字的考究，趣味的雅致使得“十只木盆廿只手，/看谁采菱先采齐”这一“政治争先”的群众集体活动一褪“热火朝天”时代的集体趣味，而充盈了轻歌浅唱的传统江南氛围。这是新诗歌谣化过程中一种奇特的“杂交”成果：政治化的写作趋向、民间化的资源选择文人趣味浓厚的新诗人杂合而成的结果。50年代的文学体制中，卞之琳并没有刻意守持现代派立场，然而他对“新诗歌谣化”的口号却表现得异常的谨慎。革命诗学“歌谣化”的实质在于功利性地从歌谣资源中获取一种可复制的形式，然而，卞之琳的歌谣体写作依然拒绝了这种“可复制性”。在几首“歌谣诗”写完之后，他显然难以为继。

事实说明，现代诗或许有必要发展某些稳定成熟的体式，但这些稳定体式依然是在“可能性诗学”中的一种；单一“歌谣化”企图必将新诗拖入定型化的陷阱中，某种“可能”的无限放大窒息了其他无数“可能”。“歌谣化”最核心在于要求新诗在声响形式甚至结构体式上继承歌谣，它既赋予新诗以形式，但又把新诗形式定型化。在“增多诗体”“社会宣传”“政治动员”等目标下，多元的“诗质”建构被单一“诗形”确立所取代，诗形与诗质的矛盾也日益突出，最终的结果是“以旧为新”危机的全面暴露。这是新诗“歌谣化”在进入1950年代以后成为畸形肿瘤的内在原因。概言之，“歌谣化”以歌谣作为诗歌体式，有仿作歌谣的倾向，虽有所新创，但消解了格律和自由的张力而陷入了“以旧为新”的陷阱。无论是五四时期的刘半农、刘大白、俞平伯，还是40年代的袁水拍、李季、阮章竞，抑或50年代的卞之琳，将“歌谣化”作为新诗形式支配性导向的诗人们全部无法自外于这一

^① 卞之琳：《卞之琳文集》上卷，安徽教育出版社2002年版，第148页。