



大众诗学视域中的 现代歌词研究： 1900～1940年代

A Study on the Modern Song Words (1900s～1940s)
in the Perspective of Public Poetics

傅宗洪 著

中国社会科学出版社



大众诗学视域中的 现代歌词研究： 1900～1940年代

A Study on the Modern Song Words (1900s～1940s)
in the Perspective of Public Poetics

傅宗洪 著

中国社会科学出版社

图书在版编目(CIP)数据

大众诗学视域中的现代歌词研究:1900~1940年代/傅宗洪著. —北京:
中国社会科学出版社, 2016. 7

ISBN 978-7-5161-7917-8

I. ①大… II. ①傅… III. ①歌词—文学研究—中国—1900~1940
IV. ①I207.22

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2016)第 070532 号

出 版 人 赵剑英
责任编辑 郭晓鸿
特约编辑 席建海
责任校对 朱妍洁
责任印制 李寡寡

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 北京君升印刷有限公司
装 订 廊坊市广阳区广增装订厂
版 次 2016 年 7 月第 1 版
印 次 2016 年 7 月第 1 次印刷

开 本 710 × 1000 1/16
印 张 20
插 页 2
字 数 359 千字
定 价 76.00 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

国家社科基金后期资助项目

出版说明

后期资助项目是国家社科基金设立的一类重要项目，旨在鼓励广大社科研究者潜心治学，支持基础研究多出优秀成果。它是经过严格评审，从接近完成的科研成果中遴选立项的。为扩大后期资助项目的影响，更好地推动学术发展，促进成果转化，全国哲学社会科学规划办公室按照“统一设计、统一标识、统一版式、形成系列”的总体要求，组织出版国家社科基金后期资助项目成果。

全国哲学社会科学规划办公室

目 录

引言 对象、方法与研究思路	(1)
一 现代歌词作为诗歌的身份辩难	(1)
二 本论著的研究方法	(19)
三 本论著研究的意义与思路	(22)
第一章 学堂乐歌与现代大众诗学话语的发生	(26)
第一节 学堂乐歌与中国诗歌的现代转型	(29)
一 发生时间与传播方式等外部因素的考察	(31)
二 文本形态的考察与辨析	(38)
三 关于现代诗歌起点的辩难	(46)
第二节 变革教育与“别求新声”:学堂乐歌的诗学助力	(50)
一 旧式教育的没落与思想先驱的变革理想	(51)
二 “别求新声于异邦”:启蒙者的成长	(58)
第三节 在音乐中寻求新型“诗性”:学堂乐歌的大众诗学特征	(73)
一 针对学生特点,教授平易歌曲	(75)
二 缓解精神疲劳,陶冶审美情感	(84)
第二章 歌谣运动与大众诗学的最初构想	(92)
第一节 “学术的”还是“文艺的”?	(94)
第二节 “搜集研究”还是“参与实践”?	(99)
第三节 精英的还是大众的?	(106)
第四节 西化的还是本土的?	(114)
第五节 文学的还是音乐的?	(121)
第三章 上海流行歌曲的歌词创作与大众诗学的空间开创	(134)
第一节 都市的崛起与民间抒情话语重构的可能	(137)

2 大众诗学视域中的现代歌词研究:1900~1940年代

一 公共空间的开创与市民阶层的形成	(137)
二 现代大众传媒技术的引入与普及	(139)
第二节 上海流行歌曲的大众诗学特征	(142)
一 话语方式:从传统向现代的转型	(144)
二 情感向度:从高蹈的精神之舞到庸常人生的咏叹	(151)
第三节 上海流行歌曲与大众诗学的空间重构	(160)
一 美学范式:“乡土民间”与“西洋格调”的糅合	(161)
二 文本写作:从“声音语”出发的话语展开	(165)
第四章 延安“歌唱”与大众诗学的嬗变	(180)
第一节 延安与“歌咏”:战争背景下大众诗学的新型探索	(182)
第二节 “现代性”与“中国化”:一个世纪难题的阶段性的求解	(188)
一 党性文化、阶级文化、工农兵文化与民间文化	(188)
二 延安知识分子:从“传统型”向“有机型”的转变	(192)
第三节 激活乡土民间:革命话语实践与抒情话语方式的 转向	(196)
一 民歌的征用	(198)
二 抒情话语的置换	(212)
第四节 艰难的聚生:延安“歌唱”的大众诗学阐释	(229)
一 永远的民间	(230)
二 坚守歌唱与“声音诗学”	(234)
三 双向逆反:革命意识形态笼罩下大众诗学的建构逻辑	(239)
第五章 离开“现场”后的思考	(250)
第一节 现代大众诗学的建构原则	(251)
一 作为抒情文本的歌词与政治、社会文本之间的 “互文性”原则	(251)
二 抒情文本的“文学性”与“音乐性”的空间共建原则	(254)
三 文本生成的“生产性”原则	(258)
四 现代大众传媒技术与抒情话语的“口传性”原则	(261)
第二节 历史诗学与体裁诗学:反思中的期待	(266)
一 历史诗学建构中的观念重构	(267)
二 体裁诗学建构中的“雅”“俗”二分	(270)
第三节 本论著研究的基本特色	(276)

一 对既有白话文学史与历史诗学的质疑	(277)
二 现代大众诗学的重构	(286)
结语	(297)
参考文献	(299)
后记	(310)

引言 对象、方法与研究思路

一 现代歌词作为诗歌的身份辩难

本论著所要研究的基本对象为现代歌词，歌词在历史上有种种的称谓：歌、声诗、歌诗、词、诗馀、音乐文学等，尽管称谓有别，但其所指涉的对象均为这样一种抒情文类：在文体特征上基本类同于“书写—阅读”式的诗却是通过谱曲并以人声为传播媒介、以听觉为接受方式的文学样式。这样的类型划分十分重要，它既标示出研究对象所属的知识谱系，同时又在这样的谱系中凸显对象的独特性和自足性。换句话说，在抒情文学的种族中，除了人们长期谈论、研究的供案头阅读的“诗”以外，还有另一个重要的抒情话语类型——歌词。

“歌词是诗吗？”许多人在遭逢笔者这一陈述的时候，心中的疑云可能会悄然升起。要回答这一问题，笔者以为必须从两个观测角度来展开：一、历史诗学，二、体裁诗学。^①

（一）历史诗学中“歌词”的身份变迁

传统中国关于“诗歌”的命名及其理论描述从来都是“诗”与“歌”的双向展开：离乐为“诗”，和乐为“歌”；所谓“诗歌”，即是对“信口而谣”的诗与“和乐而唱”的歌的命名，所谓“律其辞之谓诗，声其诗之谓歌”^②即是对歌词“和乐而唱”性质的肯定。也即是说，“诗歌”原本是一个复合性名词，涵括了抒情文类的两种基本类型——“诗”

① “诗学”这一概念有广义与狭义之分，广义的诗学是指以古希腊亚里士多德为传统而后在欧洲历史上相沿成习的一切阐述文学的理论，狭义的诗学则是专称研究作为文学类型之一的诗歌的理论。本论著即是在狭义上使用“诗学”这一概念。

② 陈仲子：《音乐与诗歌之关系》，原载《音乐杂志》第1卷第2号，1920年北京大学音乐研究会编辑出版，见王宁一、杨和平主编《二十世纪中国音乐美学文献卷（1900—1949）》，现代出版社2000年版，第59页。

与“歌”。任半塘先生将前者称为“徒诗”，后者称为“声诗”。^①对“诗歌”这一概念内涵的认定，在今天已经超越了学术界，成为一种社会“通识”，比如《辞海》对“歌”作了这样的解释：“能唱的诗。《书·舜典》：‘诗言志，歌咏言。’孔传：‘谓诗言志以导之，歌，咏其义以长其言。’是古代诗与歌的区别。后来也称诗为‘歌诗’，现代则统称‘诗歌’。”^②《现代汉语词典》解释歌曲为“供人歌唱的作品，是诗歌和音乐的结合”^③。

朱光潜先生从艺术发生学的角度对“诗”与“歌”的同源性进行了辨析：“从多方面的证据看，在起源时诗歌音乐跳舞是一种混合的艺术……它们共同的命脉在节奏，或者说，它们是同一节奏的三方面的表现。在这种混合艺术中，诗歌可以忽略意义，跳舞可以忽略姿态，音乐可以忽略和谐(melody)。它们的主要功用都在点明节奏。后来原始的歌舞混合的艺术逐渐分化，诗歌偏向意义方面走，音乐偏向和谐方面走，跳舞偏向姿态方面走，于是逐渐形成三种独立的艺术，它们虽然分立，却都还保存它们的原始的共同的命脉——节奏。”^④从古文字学考察，“诗”字的“言”，是人的嘴含着笛子的象形，“寺”是人的舞蹈的象形，而“歌”与“啊”通，这也表明诗、乐、舞在起源上的同一性。对于这种同源性，中国古典诗论均有过层出不穷的阐释，《毛诗序》就认为，“情发于声，声成文谓之音”，朱熹则认为：“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，必有自然之音响节奏而不能已焉。此诗之所以作也。”^⑤

在西方语言中，lyric 既是指歌词，同时也可作“抒情”解，作为一个文学理论的概念，它有着特殊而丰富的意义。在欧洲文学传统中，lyric 一词是从古希腊文中的七弦琴(lyre)一词演变而来的。“lyre”原指一种由七弦琴伴唱的抒情短歌，后来发展为意指一种偏于个人内心情感的文学类型。

凡此种种，其实都在逼近这样一个事实：“诗”与“乐”是血脉相

① 参见任半塘《唐声诗》第一章，上海古籍出版社2006年版。

② 参见《辞海》1999年普及本，上海辞书出版社1999年版，第4345页。

③ 参见《现代汉语词典》第5版，商务印书馆2005年版，第459页。

④ 朱光潜：《从研究歌谣后我对于诗的形式问题意见的变迁》，原载《歌谣》1936年第2卷第2期，见《朱光潜全集》第8卷，安徽教育出版社1993年版，第414—415页。

⑤ 朱熹：《诗集传序》，见（宋）朱熹集注《诗集传》，中华书局1958年版。

连、不可分离的一种关系类型。

但是,“诗”与“乐”最终却走向了分化,促使这一分化的根本原因是人类语言的发明与逐渐成熟,其显著的标志便是文字的出现。自从文字出现以后,诗歌表情达意的工具由言语进化为文字,“诗歌遂复分化而为两种形式。诗自诗,而歌自歌。歌如歌谣、乐府、词曲,或为感情的言语之复写,或不能离乐谱而独立,都是可以唱的。而诗则不必然”^①。不过,这样的分化并非一蹴而就,而是有着漫长的进化过程。就中国诗歌的演变史来看,它大致经过了四个时期:一是有音无义时期;二是音重于义时期;三是音义分化时期;四是音义合一时期。^② 学界普遍认为,“音”与“义”的分化起始于战国时代,荀子把“诗”与“乐”分开,各自变成了表现圣人之道的不同方面,“诗”变成了《诗经》,“乐”变成了《乐记》;一个派生出“诗学”,一个连接到“乐论”。从荀子开始的这种音乐与文学的分离,向来被认为是文学独立发展的标志——诗歌不仅寻找到一条不依附音乐而谋求其独立的文学空间开创之路,而且,在诗歌内部也开始了“诗”与“歌”的分裂,前者完全独立于音乐而存在,后者则依然保持着与音乐的紧密联系——和乐而歌。不过,即使努力谋求自身文学潜能的挖掘与文学价值的增长,“诗”最终也不能完全离开音乐而存在,恰如朱光潜先生所言,“诗本出于音乐,无论变到怎样程度,总不能与音乐完全绝缘”^③。从中国古代诗歌的演进历程我们也可以看出,“音乐性”这一奠基性机制怎样韧性地制约着同时也推动着中国诗歌的发展:汉代的五言诗来自乐府歌词,乐府的发展原本就是音乐性的发展;从魏晋南北朝到唐代,诗歌创作表现出一种强烈的不依附音乐旋律与节奏运动的形式美,意象的娴熟经营与意境的精致构造均向世人表明,中国诗歌的空间开创已经达到了一个历史的峰顶。不过,成熟往往意味着衰落的开始,高峰轮廓线的逐渐清晰则意指着波谷的接踵而至——“诗歌到唐代已经做完”,这几乎成了学界的一种共识。但就是在唐代,与精美绝伦的文人诗逆向展开的还有另外的一条路径:教坊梨园和青楼唱诗。随着唱诗的大行其道,一种对“文学性”高度发达的近体诗形成强烈解构之势的新的诗体样式——词,开始了中国诗歌重返音乐故里的历程。当词被士大夫接

① 郭沫若:《论诗三札》,见杨匡汉、刘福春编《中国现代诗论》上编,花城出版社1985年版,第51页。

② 参见朱光潜《诗论》,见《朱光潜美学文集》第2卷,上海文艺出版社1982年版,第201—202页。

③ 同上书,第202页。

受并自觉参与后,民歌又以一种反叛的姿态疏离了文学性,再度向音乐性靠拢,以至文人士大夫也把这些民歌称作“真诗”。

由此可以看出,中国诗歌并非走着一条不断寻求“文学性”的进化之路,而是在“文学性”与“音乐性”之间不断逆反、以否定自身价值来获取更大发展的两极“振荡”之路。有学者认为,中国诗歌在“诗”与“歌”之间振荡的根本原因是其艺术特征上的二重性:“从诗歌的原始性质来看,它是音乐性的,也就是说情感在时间过程中运动所构成的形式,审美体验方式是咏叹的、节奏化的运动形式;而作为文学的诗歌则在分离和独立发展中形成了第二种性质或者说是继发的性质,这是文学性的,即在想象的空间进行意象构造的,审美体验方式是回忆、联想和想象的空间形式。”^①

可以说,“诗”与“歌”共同构成了中国传统抒情话语的基本“场”,古典诗歌的发展即是这两种类型的此消彼长、互为参差、相互涵养、共同推进的历史过程。

西方文学由于一以贯之的叙事传统,诗歌的这种两极振荡的特征并没有中国诗歌那么突出,但是,其发展也与我国诗歌类似,经历了由与音乐相伴到独立成诗的阶段。从其发展历程中我们也可以看出,诗歌并没有温顺地臣服于强大的文学力量,诗人们不断地冲破坚固的“文学性”藩篱,寻求与音乐家的握手言欢:莎士比亚、拜伦、雪莱、歌德、海涅、普希金、莱蒙托夫、伊萨科夫斯基的许多作品都是借重音乐的翅膀,才得以飞越重洋,传遍全世界。尤其是歌德的诗,堪称歌唱的典范。据统计,仅由舒伯特、贝多芬、古诺、莫索尔斯基等世界著名作曲家谱曲且传播到中国来的就有《野玫瑰》《魔王》《五月之歌》《土拨鼠》《花之歌》等二十多首。歌德之外,其他如莎士比亚的《听,听,云雀》《布谷》,彭斯的《友谊地久天长》《我心怀念高原》,海涅的《乘着歌声的翅膀》《洛雷莱》,席勒的《欢乐颂》,雨果的《小夜曲》,等等,都是脍炙人口的诗人与音乐家握手言欢的珍贵遗产。象征主义诗歌运动的蓬勃兴起,就源于其肇始者对浪漫主义诗歌无节制倾诉以及由此带来的散文化倾向的不满,他们要“向音乐要回属于他们的财产”^②。

诗歌“歌唱性”的原始性质为诗人们提供了重新审视诗歌创作价值

① 参见高小康《在“诗”与“歌”之间的振荡》,载《文学评论》2002年第2期。

② [法]瓦雷里:《女神的知识·前言》,转引自董强《梁宗岱:穿越象征主义》,文津出版社2005年版,第167页。

建构模式的另一维度，因为，在所有的艺术之中，音乐是最能体现远离“再现性”而追求“纯粹性”的艺术形式，因而也更能表现灵魂的细腻、幽微、邈远与丰富；象征主义作为一种追求对内在心灵进行“暗示”而非对自然进行模仿的诗学，自然而然地在音乐中看到了自己的理论与实践基础。尽管这一诗美潮流曾因将诗歌引向神秘主义的渊薮而不断遭人诟病，但其对音乐精神的执着追求却又体现了他们对诗歌的本质特性的透彻领悟。有趣的是，曾经直接给予象征主义诗歌以深刻音乐启示的作曲家瓦格纳，对音乐与诗的再度联姻也表达了一个音乐家的独特看法，他在1860年所撰写的《论音乐的信》中就认为，音乐作为一种诉诸灵魂的语言，为了展示“另一个世界”并使其传达的信息为公众接受，它必须得到诗歌的帮助。诗歌与音乐应当达到一种互补性，而同时超越自己的局限性。^①

不过，真正被公众所接受的并非瓦格纳那些呕心沥血的音乐剧——尽管这些作品卓越地体现了他的诗歌与音乐“互补”的理想，而是以摇滚、乡村民谣等为发端的流行歌曲——进入20世纪以后，随着机械电子传媒技术的日益普及，流行音乐以其通俗质朴、亲切随和的风度很快击退了音乐剧等近代音乐与文学相结合的形式而成为大众真正的宠爱；大众在这里读出了自己的心事，也读出了属于自己时代具有广泛辐射力的人性的声音。对其更深入的研究留待后文。笔者在这里想指出的是，从象征主义诗歌寻求音乐力量的支持与瓦格纳等音乐家寻求诗歌力量的帮助，到流行歌曲将这样的理想从艺术的高端灌注到社会的底层，我们可否将之看作西方正在走一条结束诗歌与音乐相分裂的道路？从原始的诗、乐、舞的合一到后来三者的逐渐分化，再到现代流行音乐对动态参与^②的询唤，这三种艺术是否又在谋求一种新的综合？

早在20世纪初，维新运动的主将梁启超就对中国近代诗歌中音乐精神的丧失表达过痛切之情：“本朝以来，则音律之学，士大夫无复过问，

① 参见董强《梁宗岱：穿越象征主义》，文津出版社2005年版，第170页。

② 所谓“动态参与”，从艺术形态学的角度看，也就是诗歌、音乐、舞蹈三者再度“联手”的一种重要的话语实践方式，是三种艺术类型自我否定式的“回旋”发展。恰如诗论家唐晓渡所言：“艺术创造及其发展有自身独特的时间方式，这是一个被‘时间神话’一再遮蔽乃至取消，而今天仍然面临着类似危险的命题……这是在表面看来一去不返、分分秒秒都在死去的时间中回旋、逆折，忽而升腾其上，忽而深潜其里，聚散不定、辐射无疆的生生不息的时间，是不断从历史性中寻求活力和可通用性，而又通过共时呈现对抗、消解和超越其历时性的时间，是空间化了的时间、时间中的时间！”参见唐晓渡《时间神话的终结》，载《文艺争鸣》1995年第2期。

而先王乐教，乃全委诸教坊优伎之手矣……若中国之词章家，则于国民岂有丝毫之影响耶？推原其故，不得不谓诗与乐分之所致也。”在他看来，“盖欲改造国民之品质，则诗歌音乐为精神教育之一要件”。他甚至将这一问题上升到国家治理的高度：“此非徒祖国文学之缺点，抑亦国运升沉所关也。”^①

遗憾的是，梁启超的这些显得有些惊世骇俗的痛切之思并没有很好地成为中国现代诗学建构的可贵资源。一个不容辩驳的事实是，关于现代“诗歌”，迄今学界中的多数人依然把它理解成一个单解性概念而根本忽略了它的复合性质——“诗”与“歌”的复合构成；而且，长期以来，我们的理论描述和文学史叙事都隐含着这样一种内在理念：“诗”即“诗歌”。于是，作为诗歌重要组成部分的歌词往往被弃置在诗歌的疆域以外；更为糟糕的是，我们已经借助现代性的理念建立起一种迥异于汉语诗学传统的现代诗学观念，由此还表现出一种本质主义倾向，即把同质性、整一性看作现代诗歌的内在景观。于是，在现代诗学的历史建构中，歌词往往被排除于文学正典之外。也就是说，在现代抒情文类的话语谱系中，歌词一直是无处栖身的。作为现代诗歌类型之一，它几乎从文学学科的视野中消失。笔者这样说，并非意指诗界与学界完全无视歌词的存在，而是说他们大多对于歌词的文学合法性缺少足够的同情，偶有提及歌词，往往在态度上也是模棱两可或者语焉不详，甚至是避而不谈。比如，兼有诗人、理论家双重身份的金克木先生，他一方面认为“歌也属于广大的诗的范围”^②，诗人可以创作有韵诗和能唱的歌^③，但另一方面他又回避谈“歌”，在其著名论文《论中国新诗的新途径》一开始“阐明题旨”的时候，他就特别指出，“为方便起见，将歌提出来姑且不论”^④。这样的“取消”意味深长，但肯定和他个人的诗学观念有关。诚如洪子诚先生所言，对于这些人文学知识分子，“新文学不是意味着包容多种可能性的开放格局，而是意味着对多种可能性中偏离或悖逆理想形态的部分的挤压、剥夺，最终达到对最具价值的文学形态的确立。也就是说，五四时期并非文学百花园的实现，而是走向‘一体化’的起点：不仅推动了新文学此后频繁、激烈的冲突，而且也确立了破坏、

① 以上引文分别见梁启超《饮冰室诗话》，人民文学出版社1959年版。

② 柯可（金克木）：《论中国新诗的新途径》，原载《新诗》1937年第4期，见杨匡汉、刘福春编《中国现代诗论》上编，花城出版社1985年版，第259页。

③ 参见柯可（金克木）《杂论新诗》，载《新诗》1937年第2卷第3、4期合刊。

④ 杨匡汉、刘福春编：《中国现代诗论》上编，花城出版社1985年版，第259页。

选择的尺度”^①。恰是这样的“破坏”与“选择”，对于作为原生形态的文学史具有强大的“解构”力量。

现代诗歌自诞生以来，关于诗歌的知识性书写基本上就围绕着“诗”展开，某种普遍性的——其实是基于知识分子化的审美期待或者说是基于现代纯文学约束的——“诗”话语，成为审视、评价现代诗歌历史的主要标准，由此逐步建立起一个自足的、封闭的、“制度化”的诗歌历史的想象空间。反观业已完成的层出不穷的“诗歌史”就可以看出，与其说是“诗—歌”的历史，不如说是一代又一代从事“书写—阅读”式诗歌创作与理论批评的人，根据自己的诗学观对徒诗历史进行阐释而产生的“叙述”史。学界在使用“诗歌”“新诗”等概念的时候，除了特殊情况，所指即这一类型的诗歌。从这里我们可以看出，“一个概念形成之后，维持这种概念纯粹本质的冲动就会逐渐加强。这种本质主义的冲动源于静态的分类体系——仿佛所有的分类体系都是一铸而定，不可更改”^②。金克木的对歌词避而不谈的背后，其实所隐藏的无不是这种维护“现代诗歌”概念本质纯粹性的学术冲动。

和其他的文学种类相比，歌词的传达方式不是“说”，而是“歌”，它的接受方式不是“看”，而是“听”。这就注定歌词永远是一种“另类”的文学样式。理想境界的歌词都不是叙说的，而是歌唱的，因此，从歌词诞生的那天起它就和音乐结伴而行甚至浑然一体。以《诗经》开篇之作《关雎》为例。作为孔子《论语》中唯一作出具体评价的作品，《关雎》在文学史上地位显赫，但是，仅就文学文本而言，这首作品可以说乏善可陈。更多的人在对其进行分析、解读时往往用心于在其情感内蕴上做道德文章。颇可玩味的是，孔子在评价它时，却说“关雎之乱，洋洋乎，盈耳哉”^③，欣悦、激动之情溢于言表。那么，这种感动从何而来？在我看来，除了文辞之外，更主要的是来自其和乐的歌唱以及演唱时的现场感——“乱”字泄露了天机。对此，音乐史家杨荫浏进行了大胆的美学想象：“很可能，它有着华丽的光彩，热情的气氛；很可能，它已不像一般的民歌那样，仅由一个人唱，而是有多人参加同唱；也很有可能，它已不限于一般无伴奏的民歌唱法——所谓‘徒歌’，而已有着器乐的伴奏

① 洪子诚：《关于50—70年代的中国文学》，见洪子诚《当代文学概说》，广西教育出版社2000年版，第22—23页。

② 南帆：《后革命的转移·后记〈文化研究：打开了什么〉》，见南帆《后革命转移》，北京大学出版社2005年版，第266页。

③ 孔子：《论语·泰伯》，见杨柏峻译注《论语译注》，中华书局1980年版，第83页。

与烘托。”^①换句话说,孔子“乱”的迷醉体验是来自于音乐介入后所产生的综合性的“询唤”力量,来自于现场表演对歌词简单甚至有些呆板的结构模式的冲破及由此带来的“狂欢化”情景。

这样看来,歌词中有一部分和音乐是重合的,在那个部分里,歌词和音乐是同一个东西。抛弃了对这一部分的注意,歌词肯定难逃“诗馀”的命运(从文学研究的角度看,长期以来我们对它的“误读”恰恰是从这里开始的);但如果我们能够紧紧抓住这一部分,我们会发现歌词的天地有一种仅属于它的审美的神圣与光荣,其内部可以言说的东西也是丰富而深广的。这种丰富与深广表现为:歌唱中的歌词不仅进入听众——从文学接受的角度看即读者——的思想,更重要的是进入听众的感觉系统,甚至进入听众的无意识。规训感觉、感性、感官经验和无意识是作为文学的歌词的擅长,它的思想即是从这里启动的。而且,如果我们突破“新批评”等以“文本”为中心的封闭式批评模式,就会发现这样一个事实:一个社会的文化记忆绝不仅仅是由一系列文学经典构成的。在这个巨大而又无形的记忆空间中,处处密布的不是文学经典的网络而是大多不能登大雅之堂因而处于边缘和无序状态的大众文学——包括以歌词为主体的大众抒情文学。在这样的意义上,笔者认为有必要对乔纳森·卡勒的如下质疑给予充分的重视:“杰出的文学价值这个观点本身一直是个值得争议的问题。它是不是把某一种文化的利益和目的神化了,好像只有它们才是评价文学优劣的唯一标准?”^②沿着卡勒的质疑,我们可以进一步地追问:从这种已经“制度化”的审美前提出发,是否会遮蔽现代诗歌对多种可能性形态的追寻?其他可能性的形态就诗歌本体而言是否具有合法性?这样的合法性因素是否能构成现代诗歌既有空间的有效成分以及未来诗歌发展的内在动力?凡此种种,均构成现代诗学可以进一步展开与延伸的并非“鸡肋”一般的话题。

其实,这样的质疑并非始于今日,而是伴随着现代诗歌发展演变的整个过程。比如,关于现代诗歌“歌唱性”匮乏的批评便是其中之一;这一尖利的“话语”形象曾将它自己多次塑造现代诗潮的“主角”,它本身就可以构成现代诗歌的一部“问题史”。鲁迅作为现代诗歌初期建设的参与者,即是一个坚定地维护“唱诗”合法性并积极倡导现代诗歌坚守

① 杨荫浏:《中国古代音乐史稿》上册,人民音乐出版社1981年版,第61—62页。

② [美]乔纳森·卡勒:《文学理论》,李平译,辽宁教育出版社、牛津大学出版社1998年版,第52页。

“歌唱性”的文学家。在其为数不多的关于新诗的文字中，他多次表达过自己一以贯之的观点：“诗须有形式，要易记，易懂，易唱，动听，但格式不要太严。要有韵，但不必依旧诗韵，只要顺口就好。”^①“我只有一个私见，以为剧本虽有放在书桌上的和演在舞台上的两种，但究以后一种为好；诗歌虽有眼看的和嘴唱的两种，也究以后一种为好；可惜中国的新诗大概是前一种。没有节调，没有韵，它唱不来；唱不来，就记不住，记不住，就不能在人们的脑子里将旧诗挤出，占了它的地位。许多人也唱《毛毛雨》，但这是因为黎锦晖唱了的缘故，大家在唱黎锦晖之所唱，并非唱新诗本身，新诗直到现在，还是在交倒楣运。”^②从这些文字中我们可以看出，鲁迅先生尤为关注“唱”对于新诗走出“倒楣运”的重要意义——黎锦晖的成功在他看来主要就是“唱”的成功。鲁迅的如上论述，虽然曾经反复被学界引用，但由于被限定在“纯粹”诗歌的逼仄范围，因而其隐藏着的更为深广的诗学光辉并没有能够充分释放出来，其所言之“歌唱性”问题往往也只是作为“文本化”诗歌的文体特征而得到阐发。

20世纪90年代以后，随着一批具有一定人性深度与艺术冲击力的流行歌曲作品（其中尤其是以崔健为代表的摇滚歌曲以及以罗大佑等人为代表的城市民谣）对朦胧诗所占据的抒情话语空间的蚕食及主流文化界对这些作品的接纳，作为抒情文类重要一脉的歌词开始引起学术意义上的关注，不少学界人士撰文对之进行批评；其中尤其值得一提的是，谢冕、钱理群先生主编的《百年中国文学经典》将崔健的歌词选入，^③陈思和主编的《中国当代文学史教程》将崔健的歌词《一无所有》作为“正典”纳入文学史的阐释视域中，^④随后由陈洪主编的《大学语文》选入了罗大佑的歌词《现象七十二变》。^⑤对于歌词，同时也是对于现代诗歌，这一

① 鲁迅：《致蔡斐君》，见《鲁迅全集》第13卷，人民文学出版社1981年版，第220页。

② 鲁迅：《致窦隐夫》，见《鲁迅全集》第12卷，人民文学出版社1981年版，第556页。

③ 崔健摇滚歌曲《一无所有》《这儿的空间》的歌词，见谢冕、钱理群主编《百年中国文学经典》第7卷，北京大学出版社1996年版。

④ 参见陈思和主编《中国当代文学史教程》第十九章第二节《摇滚中的个性意识：〈一无所有〉》，复旦大学出版社1999年版。

⑤ 该教材为普通高等教育“十五”国家级规划教材，2005年3月由高等教育出版社出版，《现象七十二变》列入其“诗歌篇”。在《导语》中，编者认为：“今天的流行歌曲，或许就是明天的诗。以此审视，流行歌曲自有超越通俗文化的意义与价值。罗大佑歌曲的价值，在于他唱出了20世纪八九十年代，海峡两岸中国青年面临社会转型时所特有的迷惘、困惑、痛苦和思考。”此教材的主编、教育部中文学科教学指导委员会副主任、南开大学教授陈洪认为，流行歌曲通常被定位为大众文化，不能进入严肃艺术的范畴，离文学似乎更远，其实这是短视的偏见。从诗歌历史看，很长一段时间内，诗就是歌，歌就是诗。中国早（转下页）

系列的“编选”或“叙事”，意味着歌词作为现代诗歌的一部分，从此开始走向合法化、正典化。这是现代诗学发展值得予以关注的新动向。

基于这样的诗学背景，笔者认为我们有必要对中国现代诗学的内部空间进行一次历史诗学的解构，对持续不断地维护“诗歌”概念纯粹本质的观念大胆质疑，将“歌词”这一在抒情话语现代转型后相对独立发展的类型纳入新的历史诗学建构体系中，对其进行合理的历史阐释与价值评估，释放长期以来被主流观念压抑的这一重要的诗歌现象，由此凸显现代诗歌发展的另一个向度。

（二）体裁诗学中“歌词”身份的辨识

如前所述，在文体特征上，歌词基本类同于我们所说的诗歌。这可以从两个方面来考察，即审美视点与艺术媒介。

在审美视点上，诗歌与叙事文学的根本区别在于它的主观性。有学者认为，“诗不在观，而在观感；诗不在听，而在听感”。^①换句话说，“原生”世界只是作为诗人的“前”文本，诗人对世界的感觉、感触才是其成就自己的“正体”。在这一点上，诗与音乐并无二致，它们都是以对主观世界的沉湎来换取艺术的精纯。对于歌词而言，不管从音乐的角度还是从诗的角度来看，主观性都是其必须恪守的文体规约，也是其完成自己的基本方式。

与音乐所不同的是，歌词在对词作家的感觉、感触进行艺术“提纯”的时候，不是将之转化为乐音，而是将之呈现为意象，由此实现抽象情思与具象意象的统一，而这种统一从根本上划定了它与音乐的界限并最终站立在诗歌的旗帜下。只不过就总体而言，“书写—阅读”式诗歌更注重意象的鲜活、曲隐以及意象的密集，由此带来更大的理解的弹性，而歌词则由于听觉化的文本规约使其在意象的经营上更强调熟悉、明朗与单纯。我们可以用两首同类题材的作品来进行比较：

如果有一个晴和的夜晚，/也是那样的风，吹得脸发烫；/也是那

（接上页）期的“诗三百”都是有曲调、可以吟唱的。诗不能吟唱，是最近一百年的事。从这个角度看，现代的流行歌曲，就是传统意义上的乐府诗。参见2005年4月4日新华网胡媚娟的报道。在随后出版的三卷本《〈大学语文〉拓展读本》中，编者又分别选入了港台音乐人李宗盛、梁弘志、黄沾等人的歌词作品多首。

① 吕进：《中国现代诗学》，重庆出版社1991年版，第36页。