

中国现代分体诗
批评与鉴赏

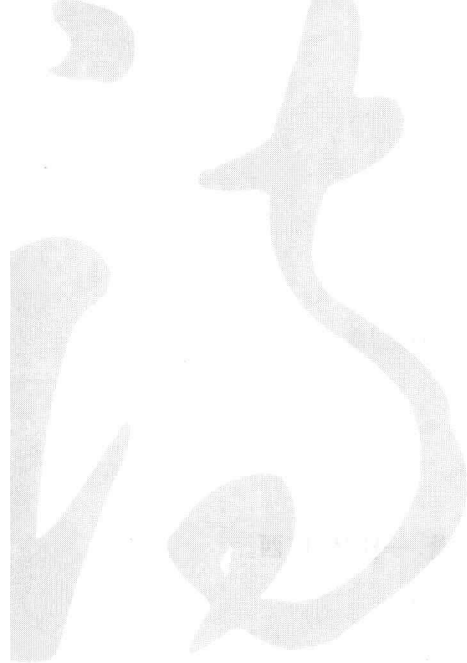
黄乐琴

著



GUANGXI NORMAL UNIVERSITY PRESS

广西师范大学出版社



黄乐琴

著



广西师范大学出版社
· 桂林 ·

图书在版编目(CIP)数据

中国现代分体诗批评与鉴赏/黄乐琴 著. —桂林:广西师范大学出版社,2009.5

ISBN 978 - 7 - 5633 - 7640 - 7

I. 中… II. 黄… III. ①诗歌—文学评论—中国—现代
②诗歌—鉴赏—中国—现代 IV. I207.22

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2008)第 115428 号

责任编辑:杨丽萍

装帧设计:孙豫苏

总 监 制:郑纳新

广西师范大学出版社出版发行

(广西桂林市中华路 22 号 邮政编码:541001)
(网址: <http://www.bbtpress.com>)

出版人:何林夏

全国新华书店经销

销售热线:021 - 55395790 - 103/168

山东新华印刷厂临沂厂印刷

(山东省临沂市高新技术产业开发区新华路东段 邮政编码:276017)

开本:960mm × 1 300mm 1/32

印张:11.375 字数:260 千字

2009 年 5 月第 1 版 2009 年 5 月第 1 次印刷

定价:39.80 元

如发现印装质量问题,影响阅读,请与印刷厂联系调换。

电话:(0539)2925659

出版说明

该套系列教材是上海市中文教育高地——上海大学本年度的重点建设项目,该项目包括中国现当代文学、中国古代文学、文艺学、比较文学与世界文学、汉语言文字学等二级学科所属的主要选修课。通过这些选修课教材的建设,达到如下几方面的目的:

一、促使教师科研成果转化为本科教学的内容,增强本科教学的学术含量。

二、更新选修课的教学内容,把学科发展的前沿问题与基础教学结合起来,拓宽本科学生的学科视野。

三、使本科学生掌握学习中国语言文学的基本方法,提高研究具体问题的能力。

四、提高本科学生的人文素质,实现人文精神的传承,把学生培养成具有爱国精神、深厚文化素养和较强社会实践能力的专业人才。

在上海市教委、上海大学、上海大学文学院各级领导的指导下,上海大学中文系正在为上海市中文教育高地的建设而努力工作。相信该系列教材的出版能为中文学科的发展起到推动作用,期盼得到各级领导和同行专家的批评指正。

上海市中文教育高地上海大学系列教材

编辑委员会

序 传输现代诗歌信息的新探索

吴欢章

究竟用什么方式来传输中国现代诗歌的历史信息,看来正在趋向多样化。

以往的现代诗歌史,大多是“线型结构”,即采用“编年体”的方式,按照时间顺序来论述现代诗歌的发展过程,以显示它的历史规律。这种撰述方式的好处是能提供一个完整的时间概念,便于展示现代诗歌历史嬗变的总体风貌,但它的缺陷是未能深入诗歌艺术本体去做细致入微的探索与考察。

近年来有不少论者尝试用另外的方式来向当今读者介绍现代诗歌,他们大多采用的是“板块结构”,即着重从诗歌流派、诗歌体裁或诗歌体式的角度来阐述现代诗歌留给我们的经验和教训。譬如,前不久问世的《中国现代分体诗歌史》便是从诗的表现形式的角度,分别对抒情诗、叙事诗、讽刺诗、儿童诗歌、民歌、旧体诗词等体裁进行了历史的阐述;而黄乐琴同志这部《中国现代分体诗批评与鉴赏》则是从诗歌艺术形式的角度,对自由体、格律体、民歌体、十四行体、旧体诗词等体式分门别类地作了纵向的剖视。各种阐述方式虽然各有长短,但多元互补却有助于当今读者对中国现代诗歌完整而深入地把握。对中国现代诗歌多种阐述方式的出现,正表明研究视野的日益扩大和研究触角的日益精进,这对于中国现代诗歌研究来说,是一个值得重视和欢迎的新现象。

黄乐琴同志在《中国现代分体诗批评与鉴赏》这部书中,提供了一种研究的新思路,有一种研究的新探索。在这方面有两点值得注意:一是研究了诗歌流派与诗歌体式的关系。处于不同的社会历史文化背景下的诗歌流派,总是依据自身的创作主张、诗学理念和艺术趣味倡导和运用某一种诗歌体式,譬如早期写实派、早期浪漫派、现代派等之于自由体,新月派之于格律体,中国诗歌会、晋察冀派之于民歌体,等等,皆是如此。揭示诗歌流派与诗歌体式的因果缘由,可以正确地估价某一诗歌流派的艺术成就和历史作用,也可

清楚地表明思想和艺术、内容和形式的辩证互动关系,以及深入地展示流派兴衰和形式更迭的艺术规律。二是比较完整地阐释了中国现代诗歌体式的艺术渊源。一般说来,中国现代诗歌体式的运用和发展受外国诗歌影响较大,过去诗歌研究者这方面讲得够多了,但是不足的却往往是忽略了现代诗歌体式的民族艺术渊源。黄乐琴同志这部书却在肯定外国诗歌影响的同时,又揭示了现代诗歌体式的民族艺术传统因缘,譬如,现代自由体诗与中国古代自由体诗、现代格律诗和中国古代格律诗、现代民歌体诗与中国古代民歌以至十四行体诗和中国古代近体诗等等之间都有着割不断的潜在联系,这样就把现代诗歌体式研究置于一个符合完整历史面貌的科学基石之上。

《中国现代分体诗批评与鉴赏》在构思布局上还有一个优点,就是宏观研究和微观研究的有机结合。这部书对中国现代各种诗体的总体特征进行了理论探讨,阐述了这些诗体在现代中国运用和发展的历史状况,也揭示了各种诗体递嬗演进的艺术规律。与此同时,该书又选录了大量各种诗体的代表性作品进行个案研究,分析其艺术上的精微奥妙之处,这样就把中国现代诗体的研究从理论及其艺术实践上结合起来,既有助于读者对全体的宏观把握,也有助于对细部的深入谛视;既能加深读者对各种诗体的理性认识,又能提高对各种诗体的艺术表现的鉴赏能力。这种雅俗共赏的研究方式,尤其对于广大爱好和学习诗歌的青年读者有着易于接受和便于掌握的功效。

黄乐琴同志是我在复旦大学中文系任教时的学生,后来我们在上海大学文学院又是共事多年的朋友。她从青年时代就喜爱诗歌,数十年来这种热情也未曾稍减。她一直坚持诗歌研究,出了不少成果。她曾参与我所主编的多部诗歌著作的撰写工作,譬如《中国现代十大流派诗选》、《中国新诗鉴赏辞典》、《元勋文采》、《“现代”诗综》、《中国现代分体诗歌史》,等等。我们之间长远的友谊往往是和这些诗歌研究工作融合在一起的。这部《中国现代分体诗批评与鉴赏》,实际上是她长期积累的诗歌研究经验的一个释放和结晶。在她的诗歌研究的新成果问世之际,我很高兴地写下这篇短序以表祝贺之忱。在这个众声喧哗的世界,一个人能潜下心来进行学术研究,是很难得的,也是值得珍惜的。我希望黄乐琴同志不懈地坚持下去,为中国诗歌事业的繁荣作出更大的努力,创造出更有价值的学术成果。

路还长,我们仍然要奋力向前走去!

2008年10月

前言

一 本书稿写作的缘起

1989年,上海文艺出版社出版了由吴欢章教授主编的《中国现代十大流派诗选》,这部汇集199位诗人,代表诗作370篇,字数近40万的书稿出版后,引起广大读者的关注,不久便销售一空。不少诗人,评论家纷纷写信撰稿,赞誉该书的编撰“颇富开拓性”,体现了“编家的慧眼”和“可贵的诗识”。著名文艺理论家贾植芳先生在本书序中也作了高度的评价,指出:“欢章同志确是完成了一件很有价值的文艺建设工程。这不仅是因为从流派的角度选辑中国现代诗人合集,这还是头一次;更要紧的是,这里入选的绝大部分各流派诗人及其作品,经过建国以后的历次政治运动,尤其是‘文革’这样的历史浩劫,大多已湮没无闻,风流云散,现在要使这些作品起死回生,重见天日,是很需要花一番工夫的。因此,它作为一部从流派角度选辑的中国现代诗人选集,不仅具有重大的文献资料价值,而且以选本学的角度来看,它也是一部收罗宏富而又选材比较精当的选本,从中可以窥测到中国现代诗特有的多元性艺术品格,具有它的欣赏价值。”

《中国现代十大流派诗选》出版的意义,首先在于它具有重要的文献史料价值。中国新诗产生于动荡不定的20世纪20年代,经历了民族民主革命战争的烽火硝烟与建国后政治风暴的袭击,特别是“文革”的历史浩劫,不少诗作湮没无闻,搜集资料颇不容易。为详尽占有材料,力求历史地、科学地、系统地反映“五四”以来新诗发展的规律及新诗派的风貌和成就,编选组的同志克服种种困难,奔波于全国各地,拜访了艾青、臧克家、曾卓、辛笛、施蛰存、钱谷融、徐中玉、王瑶、蒋孔阳、贾植芳、骆寒超等数十位诗人、专家和学者,聆听了他们对于流派的划分、流派名称的确立及流派诗人的界定等问题的看法,获得了不少教益和启迪。同时又在各地查阅了一百多种诗集,近百

种文艺刊物和几十种报纸,使一些由于历史原因在新诗发展中没有得到重视和肯定的诗人及流派重见天日,恢复了历史的本来面目。让读者在阅读、欣赏之余了解到这些诗人及流派是中国现代诗歌发展过程中的一个组成部分,中国现代诗歌的发展和繁荣离不开他们的创作和探索。

《中国现代十大流派诗选》出版的意义还在于它为中国现代诗歌史填补了空白。中国现代文学革命是以新诗作为先锋的。自胡适、沈尹默、刘半农在1916年《新青年》四卷一号上发表白话诗以来,新诗发展运动中不断涌现出精妙绝伦的诗作,在文学的长河中喷溅着浪花。由臧克家主编的《中国新诗选》和朱自清主编的《中国新文学大系·诗集》等便是荟萃了新诗发展中的一些优秀诗作。但由于长期以来因袭了一种简单的理论公式:现实主义与反现实主义。丰富多彩的文学发展历史被归结为现实主义和反现实主义斗争的历史。这样就排斥了一些反映一定的时代精神、生活内容和人们情绪,艺术上有所成就的诗作。因此,尽管出现了一些较有水平的诗歌选本,但尚无在整体上、在科学的意义上从流派视角纵览诗坛,选编体现流派特色的诗作集子。《中国现代十大流派诗选》突破了左翼和右翼,进步和落后,主流、支流和逆流的框框,把各种流派的诗人创作放到当时的社会条件和历史潮流中进行比较分析。这样,不但肯定了早期写实派、早期浪漫派、湖畔派、中国诗歌会派、晋察冀派等诗歌创作流派在新诗发展中的贡献,也让象征派、现代派、七月派、九叶派等长期受到冷落、歧视和批判的流派重又回到读者的视野,使读者认识了新诗的多元风格。

《中国现代十大流派诗选》为读者展示了新诗内部艺术发展的规律。中国新诗之所以能在文学发展中呈现如此纷繁灿烂的艺术风貌,具有如此强大的生命力,是由于各种社团、各个流派在并存与互补的前提下,在合乎艺术规律的轨道中探索与实践、竞争与发展的结果。每个流派出现的时间或短或长,拥有的诗人或多或少,但都能以独特的风姿和倾向,开拓着新诗的艺术风格和艺术方法,开拓着新诗前进的道路。七月派诗人又然(光未然)有诗赋曰:“同志和同志中间,是星星和星星之间,不是互相摩擦,而是互相照耀。”此诗不但形象地道出了自然界许多事物相互依存、相互渗透的辩证关系,譬之于诗坛,也同样使我们看到新诗发展的过程是一个社团林立、风格纷呈,相互融合、相互影响的过程。每一颗星都发光,互相照耀,才能构成壮丽的星空;每一种风格都得到发展,才能汇成绚丽多姿的诗的花园。各种诗歌流派的涌现和竞争,不仅符合诗歌发展的客观规律、是新诗繁荣的重要动力,也符合广大读者对艺术作品的审美要求。该书的出版不仅有助于人们了解新诗

的各种潮流、派别的涌现与竞争,了解与鉴赏中国现代新诗的整体风貌与成就,构成了中国现代诗歌发展历史的重要内容,而且有助于推进对新诗流派和新诗规律的研究。

二 文学体式的推陈出新

《中国现代分体诗批评与鉴赏》是在《中国现代十大流派诗选》的基础上进一步探索的成果。“由于各新诗流派形成的方式和活动的特点各不相同,人们可以从社团群体、艺术风格、诗歌体裁、题材主题、表现方法等方面对新诗流派作不同侧面的划分和界定。”^①而我感兴趣的是流派与其采用的体式的关系,且时间跨度从现代延续到当代。如早期浪漫派、象征派、现代派、七月派、当代朦胧诗派、新生代诗派、西部诗派等的自由体诗,早期写实派冰心、宗白华的小诗,湖畔派的小诗与民歌体诗,新月派的格律诗,“九叶”派的十四行诗等。“当文学史上处于重大的变革之际,艰巨而复杂的历史任务,往往要通过不同流派的作家群分途努力,才能逐渐完成。”^②马茂元谈到流派的历史任务时又进而说:“文学体裁是不断推陈出新的,文学的形式也有他自身发展的规律。第一,任何一种新的文学体裁的出现,它必然包含有某种新的因素。虽然新旧之间并不一定就互为代谢;新的体裁出现后,旧的体裁也不一定就成为‘馀气游魂’;可是新的体裁涌现,形式品种增多,一般来说,总是文学史上演进的现象,它和社会生活内容的日益丰富、人们艺术实践和要求的日益提高是分不开的。第二,新的东西本身蕴藏着无穷丰富的生命力,等待人去垦发;也正因为它等待人去垦发,因而在运用这一形式的时候,最能表现出某一作家的艺术力量和独创精神。古代许多文艺巨匠,往往在这上面显示其卓越的成绩。”^③

中国古代诗词的发展,本是一个自然演进的过程,由古体、近体、词,至曲的口语化、句式的长短伸缩、平仄、用韵的宽泛,已开始接近现代新诗。中国现代诗界革命,从启蒙需要出发,采取了激进的姿态。新诗产生初期,为了挣脱旧形式的束缚,自由地表达新的思想感情,便出现了早期写实派、早期浪漫派倡导和实践的无拘无束的、没有严格韵律、节奏要求的白话自由诗。而自

① 吴欢章主编:《中国现代十大流派诗选》,第539页,上海文艺出版社1989年版。

② 马茂元:《马茂元说唐诗》,第4页,上海古籍出版社1997年版。

③ 同上,第31页。

由体诗在内容上的直白和形式上过分散文化的毛病,又引起了新月派在诗歌格律形式上的探索。随着新月派诗歌的大量流行,人们对一些内容空洞徒有形式的格律诗有所不满,于是便产生了现代诗派注重在“诗的情绪的抑扬顿挫上,即在诗情的程度上”表现诗的韵律的自由诗。从新诗由自由一格律—自由的变化过程中,我们可以看到现代诗歌各种体式的产生都有其客观性与必然性,它们的出现和发展,是新诗内部规律矛盾运动的结果。

不同的流派内部,由于其思想倾向和艺术倾向的一致,会侧重于对某一种诗歌体裁的倡导与实践。而流派中的诗人因不同时期艺术追求的变化,其诗歌体式也会发生变化,如新月诗人闻一多、徐志摩早期创作自由体诗,后期致力于现代格律诗、十四行诗的创作。现代派诗人戴望舒、何其芳、卞之琳等早期都曾创作过有影响的现代格律诗,但后期都转向自由体诗。

不同诗歌流派采用的主要体式与他们的承传和接受、与时代变革、社会文化环境又有着密切的联系,早期浪漫派对于美国惠特曼诗风的欣赏,新月派对于西欧古典主义的推崇,小诗派对于日本俳句的喜爱,象征、现代派诗人对法国象征主义的迷恋,等等,都会影响到他们对某一诗歌体式的偏好。在旧体与新体上,也没有决然的非此即彼。(尽管出于启蒙需要,曾在理论上排斥旧体诗)大多数诗人旧体与新体都喜好、兼长。如马君武的《偕谢无量游扬州诗》:“风云欲卷人才尽,时势不许江山闲。涛声寂寞明月没,我自扬州吊古还。”倡导自由诗、白话诗的胡适谓:“读之如见故人。”^①

自由体诗、小诗也好,现代格律诗、十四行诗也好,它们的基本结构模式、意象选用等都与传统有着紧密的传承关系。可以这样说,民歌体、现代格律诗是民歌传统的衍变;十四行诗是中国近体诗的承传;早期写实派、浪漫派、象征派、当代朦胧诗派的自由体诗是古代乐府歌行的延续。至现代主义诗歌兴起,这种传承才发生了裂变,出现了与以往诗歌迥然不同的模式,以20世纪30年代戴望舒的《我的记忆》为标志,至20世纪90年代新生代诗歌的崛起,代表了中国诗歌从歌诗、诵诗向看诗发展的趋向。

本书试图从流派及采用的体式,及这一体式的成就与局限,从体式流变的规律探讨中国新诗发展的趋向,显示中国现代诗歌创作的风貌。

^① 胡适:《评马君武的诗》,《胡适留学日记》(二),第338页,上海商务印书馆1947年版。

三 几个诗学问题

(一) 音与义

朱自清说：“歌谣以声音的表现为主，意义的表现不是重要的。所以，除了曾经文人润色的以外，真正的民歌字句大致很单调，描写也极简略、直致，若不以耳朵去听，而用眼睛去看，有些竟是肤浅无聊之至。”^①

这里涉及到两点：一是初始歌谣中的物理载体，是有声旋律构成的歌，它们纯粹是情绪抒发的需要或是配合劳动节奏的需要，歌词的内容可单调、简略，甚至无聊；二是原初的歌谣，表面看意义是不大重要的，但它的背后有着多元文化的支撑，“呈现着诗性智慧的原始风采”，如荇苢、采莲的反复咏唱，简单的字句中包含着求子求偶的感觉力和想象力，是歌谣的核心。这些简洁的核心字句，后来发展成为诗歌中的诗眼（即“片言立其要”的诗魂），如现代诗歌中的“妹妹你是水”、“伊底眼”、“夜来香”、“死水”、“雨巷”、“尺八”、“大堰河”、“残损的手掌”等意象的复沓、重叠，一唱三叹中包含着重要的内涵，但它们的意义须通过歌或诵体现出来。当然，从民歌中发展而来的可歌可诵的现代诗歌，因其复沓、重叠模式的限制，一般只能就其一点反复咏唱，不能表现更“复杂的经验”，故给人有“浅”且少了“余香与回味”的感觉。

(二) 听与看

诗歌发展有一个从听诗到看诗的过程。中国古体诗、近体诗，因其抒情的特质，都是可歌可诵的，而现代诗中出现了看诗，这主要受西方里尔克、艾略特等诗是“主智的”，“是经验的集中”的观念影响，写出了“沉思”的诗。以冯至、“九叶”诗人为代表的十四行诗即是这类“沉思”的看诗。十四行诗原是西方民间的一种抒情歌体，但到了文人手中慢慢变成表现智巧的诗体。同样传到中国后，由于中国特定的文化环境，更多诗人乐于用这种诗体表现知性。尽管外在的韵式、音组等有可歌可诵的特点，但读者还必须从看中了解诗的内涵。

后来的一些自由体诗干脆排斥了外在的节奏形式，采用“分析—演绎的线性陈述语言，这同散文语言对对象世界恣意扩张容纳，广为关联的叙述性

^① 朱自清：《奥东之风·序》，罗香林编，上海北新书局1928年版。

能十分一致。”^①变成了纯粹分行的看诗。

鲁迅在《致窦隐夫》的信中说：“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，它唱不出来，就记不住，就不能在人们的脑子里将旧诗挤出，占了它的地位。”^②看诗是否是现代诗的趋势，不能确定，但它的小众化、“贵族化”是无疑的。

（三）写与做

诗歌究竟是从心底流出来的，还是人工可以做出来的。诗歌界各有坚持，以郭沫若为首的创造社派就主张，“诗不是‘做’出来的，只是‘写’出来的”。而以闻一多为首的新月派则主张要节制情感，“感情最浓时不宜作诗”。其实，写与做是一个辩证的关系，我们从“汶川诗歌”中就能体会。

孩子，快抓紧妈妈的手

孩子
快
抓紧妈妈的手
去天堂的路
太黑了
妈妈怕你
碰了头
……

妈妈，别哭

妈妈，别哭，我去了天堂
漫天的星星可都是你的泪光
黑夜里我不是孤独的流浪
同学们手牵手嘶哑地歌唱

① 骆寒超、陈玉兰：《论新诗的本体规范与秩序建设》，《上海文论》，2008年第二期。

② 鲁迅：《鲁迅全集》第15卷，第172页，人民文学出版社1981年版。

妈妈,别哭,我去了天堂
老师说那边再没有鸟语花香
所以我恋恋不舍回头张望
绿水青山确是一片苍茫
.....

这两首诗都是作者从惨烈的灾难中激发起创作激情,都是从心底流露出的悲天悯人的情怀。“那一行行的诗歌,那一个个的文字,实际上就是他们眼泪的痕迹,是他们内心情感冲动的记录”^①,典型地反映了诗是写出来的。然而,这两首诗,一为自由体,一为格律体,都采用了逝者的灵魂与生者对话的虚实相间的手法,营造了“人鬼情”的奇境。此种手法,具有一定的人工痕迹,它又是做出来的。平时积累一些诗歌创作的素养,一旦生活有了激荡,心底就会“翻波涌浪”,情不自禁地拿起笔。这时喷发的诗就是形与质的统一,就会有撼动人的力量。

① 马以鑫:《“汶川诗歌”何以撼动人心》,《文汇报》,2008年6月19日第5版。

目 录

序 传输现代诗歌信息的新探索	吴欢章 1
前言	1

第一章 民歌

第一节 民歌的创作与传播	1
第二节 民歌的特质与功能	8
第三节 民歌的体式与手法	27

第二章 民歌体

第一节 “代言者”的仿拟民歌	35
第二节 流行歌曲的创作机制	39
第三节 民歌体诗的两种路向	57
第四节 民歌体的传承与创新	62
民歌体鉴赏	68

第三章 现代格律诗

第一节 新月派的美学观念	88
第二节 现代格律诗的声韵节奏	95
第三节 现代格律诗的建筑型态	103

第四节 现代格律诗的绘画美意	106
现代格律诗鉴赏	112

第四章 十四行诗

第一节 西方十四行诗的起源与影响	135
第二节 中国十四行诗的接受与改造	141
第三节 中国十四行诗的创作历程	143
十四行诗鉴赏	152

第五章 小诗

第一节 小诗的传承和移植	169
第二节 小诗发展的路向	173
第三节 小诗的艺术特征	177
小诗鉴赏	180

第六章 自由体诗

第一节 男性诗歌创作	193
第二节 女性诗歌创作	214
第三节 模式的传承与裂变	219
自由体诗鉴赏	231

第七章 现代旧体诗词

第一节 对现代旧体诗词的考察	289
第二节 现代旧体诗词创作群	293
第三节 现代旧体诗词诗人论	316
现代旧体诗词鉴赏	323

参考文献	338
------------	-----

后记	343
----------	-----

第一章 民 歌

“人类之所生,莫先于歌谣”。民歌是一切文学的源头,从原始歌谣到现代新民歌,它一直流传于村老野童、凡夫俗子之口,是大众创作的文学。诗三百篇、江南吴歌、巴蜀竹枝……民歌的生命力绵延不绝。这些来自人民心底的唱叹,蕴涵着大量的文化和历史信息,给我们以情感的震撼与智慧的启迪。

中国现代民歌的发生、传播,一方面与民间的日常生活、情绪世界息息相关,有着“现实的自在的民间文化空间”,自在的民间审美形态,及民间巫术、图腾、宗教等文化背景;一方面又具有开放性特征,受着官方的、主流的及外来文化的影响。精神追求与本能释放、乐感文化与苦感文化、民主性精神与封建性糟粕、对权力的抵抗和参与交织,并存在民歌中。“兴、观、群、怨”的美感作用、认识作用、教化作用在民歌中得到了最充分的体现。20 世纪在东西方文化的紧张对峙与融合中,在社会的转型与变革中,民歌的发生、传播与之有着密切的联系,它们是互相衍生、互为作用的。

第一节 民歌的创作与传播

一 口传性与集体性

(一) 口传性

民歌是一种口头文学,它俯拾皆是。无论在原始初民群落,还是在现代文明社会,无论在都市,还是在乡村,民歌一直在人民群众的口头传诵。“谣

谚之兴,其始止发乎于文字。”^①民歌创作者有文化程度不高的渔樵,也有知书达理的文人,但都离不了信口而道的特点。流传于江南水乡的《六郎接小姨》,即有这种口头文学创作的特征。清乾隆或道光年间,有十个秀才赴京赶考,闲坐无聊,船工讲述了“六郎接小姨”的故事,十秀才听得入迷,就按照这个故事编山歌,一人唱一章,老船工加歌头,小船工加歌尾,共十二章。后来,十秀才一个也没有考中,而“六郎接小姨”的故事却因着山歌在无锡、常熟一带流传开来。现代社会由于通信工具的发达,网络成为人们即兴创作民间诗歌并传诵的渠道,但依然延续了信口而道、随生随灭的特点。当然,有些思想性或艺术性较高的短章、史诗因传唱再三且有了文字记录而得以保存。“汶川诗歌”从发表到被整理、出版即有如此特征。

(二) 集体性

民歌属于民族的下层文化,常常是由个人创作,然后在流传过程中不断锤炼、成熟。它的流传过程就是再创造的过程,每一位传播者都是他们演唱的那一首民间诗歌的“创作者”。高尔基说:“只有集体的绝大力量才能使神话和史诗具有至今仍不可超越的、思想和形式完全调和的美。而这种调和也是因集体思维的完整性而产生的……数十个世纪以来,个人的创作就没有产生过足以与《伊里亚特》、《卡列瓦拉》媲美的史诗,个人的天才就没有提供过一种不是早已生根在民间创作里的概括,或者一个不是早已见于民间故事和传说中的世界性的典型——这点极其鲜明地证实了集体创作的力量。”^②中国民歌的创作流传过程也正体现了集体思维的智慧与力量,如藏族史诗《格萨尔王》有一百多万行,一千多万字,它是黄河流域的农牧民广泛传诵、加工的成果。满族史诗《西迁之歌》是四千多人在大草原上行走时所吟唱的歌谣,那壮怀激烈、旺盛挺进的风貌,在他们的传唱中也得以完整的呈现。这些史诗的丰富发展,正是千百年来集体智慧、集体创作的结晶。

二 共通性与变异性

(一) 共通性

由于民歌是在某种特殊的集团生活环境中大众共同创作的歌谣,所以具

① (清)杜文澜:《古谣谚》。

② 高尔基:《个性的毁灭》,见《苏联民间文学论文集》,第75页,作家出版社1958年版。