

“歌诗”：一种文学体裁的复兴

陆正兰

摘要：当代的“歌诗”是诗与歌词相互靠拢的一种体裁，它是一种诗，也是一种歌词，兼有“诗性”与“歌性”。在现代文学中诗与歌词两者分途渐远，书面诗成为小众体裁，歌词创作变成作曲的辅助工作，独立的艺术特征变淡。而“歌诗”却是中国文学几千年的传统，它的断裂，表明“诗教”和“乐教”的传统衰微，这是中国文化的重大损失。近年来，随着传媒技术的发展，新的文化语境促成“歌诗”复苏重生。当代“歌诗”作为文学新体裁，应成为当今学界关注的课题。

关键词：歌诗；体裁；书面诗；歌词

“歌诗”，这种中国自古以来具有重大影响力的文学体裁，正在当代复兴。当代歌诗是诗与歌词两种体裁相互靠拢的一种体裁，它是一种诗，也是一种歌词，兼有“诗性”与“歌性”，追求“声入心通”的乐教效果，又承传“兴观群怨”的诗教功能。

歌诗的范围应当划清：不是所有的诗都能入乐，也不是所有的歌词都可以称为歌诗，歌诗只是二者交界的一部分。“诗”在当代，已经是一种独立的文学体裁。按照中国古典诗歌传统，诗应该具有“可歌性”，比如《辞源》对诗的定义为“有韵律可歌的一种文体。”^①《汉语大辞典》定义为：“诗，文学体裁的一种。通过有节奏、韵律的语言反映生活，抒发情感，最初的诗是可以唱咏的。”^②自从20世纪中国现代文化兴起，中国诗逐渐分化为二种：可读的书面诗与可听的歌词，它们是诗的主体部分，而两者兼备的“出乐为诗，入乐为歌”的歌诗，实际上很少有人谈起。可读的书面诗注重语言和思想的探索，追求所谓的“诗性”，但当代诗歌几乎无法入乐，逐渐成为一种可读的文体，一种小众体裁，以至于一般人只有在中学教科书上读过几首，甚至连一些诗人据说也只读自己的诗。而另一端，随着现代媒介的迅猛发展，歌词越来越因其语言平浅，意义简明，朗朗上口，为大众喜闻乐见，但大多数的歌词缺乏文学性，这也是一个不争的事实。歌词与诗的严重分途，对两者极为不利，不仅使中国几千年的“诗教”和“乐教”传统断裂，而且使“歌诗”几乎完全消失，这是中国诗歌传统的重大损失。

一 古代歌诗传统

中国古代诗歌史，诗即歌诗，一直是诗与歌互融作为文学的主导。“上古至汉，以乐从诗；汉至六朝，采诗入乐；隋唐以来，依声填词。”《诗经》英译为Book of Songs（《歌

集》），“诗三百篇未有不入乐者”。^③《墨子》说“诵‘诗三百’弦‘诗三百’歌‘诗三百’”^④，更是把词、曲、表演三者关系点得一清二楚。经过“五四”以来顾颉刚、陆侃如等多位专家的反复推研，“舞必合歌，歌必有辞”^⑤可以说已是不争之论，至今已无人怀疑。自从孔子删诗三百之后，《诗经》文本就已经相当精美，够得上“歌诗”兼有的“诗性”和“歌性”。个别诗篇，比如《召南·野有死麋》想必原初更为浅俗。

到汉代，汉武帝于公元前112年建立中国最有名的音乐机构“乐府”，同时也是可唱的诗。乐府以及后代其它诗歌离开音乐独立承传下来，是中国文字的功劳，但却没有可靠且稳定的记谱法保留下来。汉代后期，随着印刷术大发展，书面文化发展，脱曲之词，便是所谓的“徒诗”或“徒词”出现。皮锡瑞《经学通论·论诗无不乐》记载，“唐人重诗，伶人所歌皆当时绝句，宋人重词，伶人所歌皆当时之词，元人重曲，伶人所歌皆当时之词……诵歌词不歌曲，于是元之诗为‘徒诗’；元歌曲不歌词，于是元之词为‘徒词’……后人拟乐府，则名焉而已。”皮锡瑞说出了中国历史上歌诗发展的一条清楚脉络，诗词如何谱成曲，而仿歌体的诗或为填某个词牌而不作演唱的词，又如何成了托其曲名而写的“徒诗”或“徒词”。

现在文学史往往忽视中国诗大部分是歌诗，原因在于中国文化的严重书面化。书面文本刚性强，不容易变异，而依靠口传的歌诗则相反。“歌诗”不能代代流传的原因，与不发达的书面记谱法有关。现今所存有的年代最早的诗经乐谱《风雅十二谱》，已是《诗经》之后一千五百年宋代赵彦肃所拟构。记谱工具不顺手的后果严重：曲谱不再抄印，音乐传授困难，曲谱存留远逊于歌词，词存而曲不存。即使专家能从考据或考古中发现古谱，恢复曲调，也无法回归大众传唱的古貌。因此，各种歌词体，不管原来是否是“歌

诗”在文学史上都会渐渐变成“徒诗”。

历史上,中国诗几度回到歌诗,重新出发,唐末五代开始的词,金元代出现的曲,是中国诗歌史上最重大的两次转折,都是诗回归歌诗之源的显例。王灼《碧鸡漫志》中总结得很清楚“古人初不定声律,因所感发为歌,而声律从之,唐虞三代以来是也,余波至西汉末始绝。西汉时,今之所谓古乐府者渐兴,晋魏为盛。隋氏取汉以来乐器歌章古调并入清乐,余波至李唐始绝。唐中叶虽有古乐府,而播在声律则吵矣,士大夫作者,不过以诗一体自名耳。盖隋以来,今之所谓曲子者渐兴,至唐稍盛,今则繁声淫奏,殆不可数。古歌变为古乐府,古乐府变为今曲子,其本一也……而世之士大夫亦多不知歌词之变。”这也类似于后来朱自清所说的“诗的歌谣化”历史“通文墨的人将原诗改协民间曲调,然后藉了曲调的力量流行起来。”^⑥

二 现代歌诗发展

中国现代音乐是从“学堂乐歌”开始。音乐理论家钱仁康曾推断“学堂乐歌”已经是“新诗的萌芽”,原因在于“许多乐歌的歌词作者苦心突破旧体诗格律,试图开创新的诗歌语言和形式。从他们所作的歌词中,可以看到新诗发展史的轨迹。”^⑦早在1904年,学堂音乐的前驱者之一曾志忞在当年编写的《教育唱歌集》序言中,就直接以《告诗人》^⑧为书序题目,可见在他看来,写歌词的必为诗人。

1918年,中国新诗诞生初期,最早的歌词作者就是最早的新诗人,最早的新歌词作品也就是新诗。这些优秀的“歌诗”作品集中体现在赵元任1928年出版的《新诗歌集》中。新音乐家萧友梅在介绍赵元任的《新诗歌集》时说:“这十年来出版的音乐作品里头,应该以赵元任先生所作的《新诗歌集》为最有价值……这本舒伯特派的艺术歌曲集,替我国音乐界开了一个新纪元,更值得我们的崇敬。”^⑨

毫无疑问,赵元任的《新诗歌集》的确是中国第一本现代“歌诗”集。虽然1920年,音乐家青主留学德国时,为苏轼《赤壁怀古》谱写了一首男中音独唱《大江东去》,此歌被认为是中国第一首艺术歌曲,但真正产生影响的艺术歌曲,还是这本《新诗歌集》。此歌集共收集14首作品,其中独唱曲13首、合唱曲1首。其中有胡适《尝试集》中简洁上口的《微云》,活泼生动的《他》、《小诗》和《上山》(后改名《兰花草》,此歌直至今日,依然是一首广为流传的校园歌曲),刘大白清新质朴的《卖布谣》,刘半农的《织布》和《叫我如何不想她》,后者更是风靡全国。徐志摩的新诗《海韵》作为大型多声部合唱曲,用独唱与合唱对照,由意大利人梅百器(Maric Paci)指挥、演唱此歌,这是大型的合唱曲,有着戏剧化的曲调,因为赵元任的谱曲而广为流传,这在中国近代诗歌史上也属罕见^⑩。同样,徐志摩的《海韵》,也是叙述性很强的一首诗,至今也是音乐学院声乐教材的一部佳作。

这些作品不拘泥于句子的长短,但讲究押韵,既是对传统格律诗词风格说的大解放,也很好保留了作为听觉诗歌的一种审美传统。正如《新诗歌集·序》所写“旧诗词

的句子有比较整齐一点的格式,可以用一个总调临机应变的吟叹,新诗对于内容跟句式的个性两者都注重,所以新诗的读法是要把每首都给它通谱起来,是要唱的,不是吟的。”

赵元任此歌集的贡献,还在于将中国的新诗与音乐结合,创造了新诗入歌的典范。这类“艺术歌曲”继承和发扬了中国源远流长的歌诗传统,尤其在中国新诗发展的早期,它也是对新诗传播的一种开拓,也是中国现代“歌诗”传统的奠基。后来郭沫若的《湘累》、《牧羊哀歌》,戴望舒的《初恋》等也被谱成歌曲。

在早期新诗诗人中,有不少直接主张新诗应该是可唱的,朱自清曾经极力赞美赵元任等音乐家为新诗诗人谱曲的作品,他说“我因此想到,我们得多有赵先生这样的人,得多有这样的乐谱与唱奏……那时新诗便有了音乐的基础,它的价值也便可渐渐确定,成为文学的正体了。”^⑪康白情也引用朱熹的言论支持赵元任“诗本为乐而作,故今学者必以声求之;则知其不苟作矣。”他由此推导“此论善矣。然愚意有不能无疑者。盖以虞书考之,则诗之作,本为言志而已;方其诗也,未有歌也;及其歌也,未有诗也;以声依水,以律和声。则乐乃为诗而作,非诗为乐而作也。那么新诗可以唱,就勿庸疑了。”^⑫而俞平伯的观点“从前诗词曲的递变,都是跟着通行的乐曲走的……新诗的冷落,没有乐曲的基础,怕是致命伤。”朱自清在发表的《唱新诗等等》中也指出“诗的乐曲的基础,到底不容易忽略过去;因为从历史上说,从本质上说,诗与音乐的关系,实在太密切了,新诗若有了乐曲的基础,必易入人,必能普及,而它本身的艺术上,也必得不少的修正和帮助。”^⑬鲁迅直接说“诗歌虽有眼看的和嘴唱两种,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;唱不出,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。”^⑭可见当时的多数诗人也明白“歌诗”是新诗发展的一条坦途。

20世纪30年代,以“中国诗歌会”为代表的一代诗人,也试图将诗与歌结合起来,取得了相当大的成就,这与抗战时期诗人自觉追求与音乐结合有很大关系,“三十年代的救亡歌曲中,歌词界出现了田汉、塞克、光未然,他们的作品代表着歌词创作的新水平。从文学的角度来看,这些歌词才是当时真正活在千百万人民群众口头上的新诗。许多年来,歌词一直支持了新诗,使新诗不停留在字面上,而是活在人们的社会生活中。”但词人乔羽也同时指出,“这是中国新文学史上一个重要现象。就我所阅读的范围所及,文学史家对这现象似乎还没来得及进行分析、研究,作出恰当的评价。将来总有一天会有人来写中国新诗史,我相信田汉、塞克、光未然、贺敬之等人的歌词作品,会在这部诗史中占有光荣的地位。”^⑮

中国歌诗虽然有这样的开局和发展,但40年代以后,歌与诗很快就分途,并且越分越远,再也没有出现中国几千年以及新诗前期的歌诗传统,这是诗歌界的很大遗憾。

三 “歌诗”的当代复兴与意义

然而,上述格局在近十多年中正发生重大改变,新的文化语境促成歌词与诗融合成“歌诗”的趋势正在形成。这表现在三个方面:

其一,从当代词作家来看,一部分音乐人的歌词作品在艺术品格上,已经不逊于成熟的诗,而且作词人对“歌诗”这种文体已经相当自觉。比如著名词人张黎介绍自己创作历程的著作名为《歌诗之路》,方文山的歌词集《关于方文山的素颜韵脚诗》自称为是诗,歌手黄磊的歌曲专辑《等等等等》就称为“音乐文学大碟”,歌手胡海泉创作《海泉的诗》等诗歌作品。

其二,从诗人来看,一部分诗人开始转向,成为以“歌诗”创作为主,从而成为一类新型的“歌诗人”。例如诗人张海宁《爱情鸟》的创作、白麟《眼里的海》的创作以及毛翰《诗经变奏》的创作等。

其三,从作曲家来看,歌曲界对歌词艺术的要求也发生了变化,许多原先不入乐的诗也都被纷纷谱曲传唱,比如现代诗人胡适、刘半农、刘大白、徐志摩、戴望舒等早期诗人作品,当代诗人如舒婷、杨克、顾城、海子、尹丽川、廖伟棠、颜峻、夏宇、零雨、三毛、余光中、郑愁予、洛夫、痖弦、席慕容、琼瑶、白萩、罗门、杨牧、周梦蝶等某些作品也都陆续配乐。而且,这三类人群自觉的联合行动正在越来越频繁地出现,比如2007年由诗人黑大春、音乐人秦水源等人发起的歌诗活动影响巨大,他们直接以“把诗歌带回到声音里去”为口号,使得不少诗人的作品借音乐而广泛传播。

这三股潮流汇合,造成当代“歌诗”复兴的洪流,歌诗传统中强调的语言音乐性复归,歌的诗性品质在提升。应当说“歌诗”的复兴已经非常明确清楚。然而批评界和学界的反应阙如令人纳闷。学界一向重视中国古代歌诗的研究,学术著作汗牛充栋。从古代歌诗的内涵到外延研究;从古代各历史时期歌诗的生产到消费和表演研究;从歌诗的社会文化研究到歌诗对古代其他文体的影响研究等等。古代歌诗研究的繁荣,反衬出当代歌诗研究的匮乏及其研究的重要意义。古典文学界对古典歌诗津津乐道,却不能延伸到当代中国。

相比之下,当代学面对现代歌诗逡巡不前,万般犹豫,认为歌诗是“次等的诗”、“平庸的诗”,从而不屑一顾,这个评价可能曾经是对的,但已经远远不适合当今歌诗的发展。然而,近年还是有不少学者,已经开始重视歌诗。歌诗作品进入写作课程训练,进入高考试卷,而且进入大学重要的教科书,例如谢冕选编的《中国百年文学经典》、陈洪编写“十五”国家级规划教材《大学语文》、李怡主编的《中国现代诗歌欣赏》、吕进编选的《新中国50年诗选》都已选入各种歌诗作品。关于歌诗的讨论也开始进入学者视野,例如陈思和的《中国当代文学史教程》、苗菁的《现代歌诗文体论》、许自强的《歌词创作美学》、晨枫的《中国当代歌词史》、魏德洋的《歌词美学》、陈清侨《情感的实践——香港

流行歌词研究》、王丽慧《从唐宋词到当代流行歌曲》、宋秋敏《“流行歌曲”视角下的唐宋词》等。还出现了一些学术论文,例如刘东方的《论中国现代“歌诗”》、钟军红的《中国古代“歌诗”传统之于新诗发展的启示》、童龙超的《歌诗在诗歌与歌词之间》、杨雄《唱诗论——关于今诗形式、传播的思考》等。再如,王一川在分析海子作品时,直接称海子为“诗人中的歌者”。并指出,“海子在现代汉语诗歌丧失‘歌诗’精神的危机境遇中,不无道理地借助西方史诗或神话诗之境,深切地追溯和体会中国古典诗歌的‘歌诗’传统,并且在长诗中尝试性加以呈现。”^⑩而谢冕直接赞美海子的《亚洲铜》:“以歌谣的明亮写出了丰厚的意蕴。”^⑪正如学者高小康指出“自朦胧诗后,开始衰落。现代诗衰退的同一时期,以中国摇滚乐为代表的90年代流行音乐日渐兴起……中国新诗已经从纯文学性和精英性转向了音乐性和公众性。”^⑫我们无法回避这种趋势,朱大可敏锐地指出:“中国诗人应该参与现在歌词的创作,恢复诗人的本身作用,体现诗歌的原始面目……”^⑬

这些研究和观点从不同的角度,都提出了“歌诗”存在与发展的重大意义。就现有的研究成果来看,主要存在这三方面问题:一、对这新体裁命名不一;二、对其艺术地位认识不一,多数学者涉及到歌诗,缺少深入研究;三、研究方式多沿用书面诗的理论。对歌诗在当代复兴的意义及发展前景的学理研究,在国内基本上还没有充分展开。

当代电子传媒技术的发展,是歌诗复兴的重要推动力量。作为文化产业的重要分支,随着新媒体的广泛传播,歌的影响力超过了以往任何年代。当代歌诗与其他艺术体裁的重大区别,正在于它的群体性。歌诗的意义必须依靠广泛传播而实现,要实现这一特殊的表意方式,歌诗不得不通过由以下五个基本环节组成的生产与流传过程:(歌诗人的)歌诗——(作曲、编制作者的)音乐——(歌手的)表演——(机构的)传播——(歌众的)传唱。歌诗虽为流程之开端,起社会文化传播,受制于其他传播的四个环节,但歌诗正是在这种特殊表意渠道中,彰显它的文化力量。多环节的存在,可能会影响歌诗的价值判断和标准,但也构成了当代歌诗艺术上的丰富性。歌诗在社会交流中更容易形成身份认同、社群意识、民族意识、文化认同,因此,歌诗是“文化中国”重要的凝聚力量,是继承和发扬中国诗教和乐教传统以及诗歌民族性的最有效途径。歌诗接受者不仅是文学的读者,更是歌的传唱者,歌众是歌诗文本意义的“实现者”,歌诗真正把社会群体的参与变成其意义的落实点。

“歌”“诗”融合的趋势,是文学文化艺术发展的一种趋势,应当说,这是影响力日益衰微的书面诗与浅俗歌曲共有的一个自我拯救机会。面对“歌诗”的发展,或许应该保持这样的乐观:“如果我们把目光转向收集整理现代歌词诗,我们就不会感到当代诗作的贫乏,而是感到其中有无数的生命创造力。”^⑭“歌诗”作为文学体裁在新的历史语境下的复兴,应成为当今学界不可回避的研究课题,这也是一份历

史责任。

注释:

- ①《辞源》,商务印书馆1988年版。
- ②《汉语大词典》,汉语大辞典出版社1990年版。
- ③马瑞辰《毛诗传笺通释·诗入乐》。
- ④《墨子·公孟》,中华书局2007年版。
- ⑤转引自朱自清《中国歌谣》,复旦大学出版社2004年版,第14页。
- ⑥朱自清《中国歌谣》,复旦大学出版社2004年,第38页。
- ⑦钱仁康《学堂乐歌考源》,上海音乐出版社,2001年版,第3页。
- ⑧曾志恣《告诗人〈教育唱歌集〉序》,见梁启超《饮冰室诗话》,人民文学出版社1963年版。
- ⑨萧友梅《介绍赵元任先生的新诗歌集》,见《萧友梅音乐文集》陈聆群等编,上海音乐出版社1990年版,第284-285页。
- ⑩孙玉石主编《中国现代诗导读》(1917-1938),北京大学出版社1989年版,第45页。
- ⑪⑬朱自清《朱自清全集》(第4卷),江苏教育出版社1996年版,第223页,第220页。
- ⑫康白情《新诗之我见》,见杨匡汉、刘福春编《中国现代诗论》

(上)花城出版社1985年版,第42页。

- ⑭鲁迅《致窦隐夫》,《鲁迅全集》(第13卷),人民文学出版社1981年版,第235页。
- ⑮乔羽《乔羽文集:文章卷》,新华出版社2004年版,第141页。
- ⑯王一川《海子:诗人中的歌者》,见崔卫平《不死的海子》,中国文联出版社1999年版,第25页。
- ⑰谢冕《美丽的遁逸——论中国后新诗潮》,见吴思敬《磁场与魔方——新诗潮论卷》,北京师范大学出版社1993年版,第22页。
- ⑱高小康《在“诗”与“歌”之间的振荡》,《文学评论》2002年第2期。
- ⑲曹文轩《20世纪末文学现象研究》,北京大学出版社2002年版,第337页。
- ⑳王学仲《中国的歌词诗》,《齐鲁学刊》1997年第2期。

(作者单位:四川大学文学与新闻学院。本文为教育部人文社会科学研究规划基金项目“歌诗作为文学新体裁的兴起与发展趋势研究”中期成果,项目编号:13YJA751034;教育部“新世纪优秀人才支持计划”中期成果,项目编号:NCET-12-0390)

责任编辑 刘小波

书 讯

《半罐局长》

作者:李明春 出版社:四川文艺出版社 定价:38元

一个从农村干部起家的县教育局局长,中专学历,喜欢下野棋,人称令半罐。他被领导点将,接替高学历却毫无作为狼狈而逃的前任局长,用丰富的基层经验和近似流氓的手段,一次次危机管理,成功处理校舍破旧、师资力量不足、教师上访、学生被危房压死家长闹事、同僚排挤、领导打压等问题,成功实现了九年义务教育普及,最后却黯然离职。

《世界突然安静》

作者:曾蒙 出版社:四川文艺出版社 定价:28.00元

本书收录曾蒙2014年以来的诗作,在本世纪前十年,从曾蒙为数不多的诗歌可以看出他有多方向的转变,从他的诗歌中,读者可以感受到向下的速度、向后的姿势、不变的矢量这三种变化。

《远足:短歌或74个瞬间》

作者:干海兵 出版社:四川文艺出版社 定价:20元

本书是诗人干海兵2014年以来创作的诗歌合集。包括七辑:第一辑,隐约的故乡,第二辑,时间如滴血的箭簇,第三辑,念经的人转过回廊,第四辑,猝然相逢的远方,第五辑,在我们必经的路上,第六辑,月光如镜,吹奏天空和大地的声音,第七辑,如影如形的生活。作者的诗歌风格质朴中带着真挚,灵秀中带着不羁,多以大自然和生活中的人、事为意象,想象力丰富,充满画面感,情感冲击力强,是2015年度诗歌创作的优异者之一。