

■ 20世纪中国文学研究

论 40 年代“解放区”叙事诗创作 及其形式的“谣曲化”

王 荣

(陕西师范大学 文学院, 陕西 西安 710062)

摘 要: 40 年代“解放区”的叙事诗创作及其艺术形态, 不仅是 20 世纪前半期中国文学发展过程中的一个重要文学事实, 而且也是 19 世纪末以来中国文学“大众化”及“民族化”追求与“现代化想象”的结果之一。从文学史的立场, 考察分析 40 年代“解放区文学”创作格局下“民歌体”叙事诗创作的繁荣, 发掘其文体形式的“谣曲化”选择与现代叙事诗艺术互动、冲突及作用的历史, 避免对“解放区”的叙事诗创作及研究的简单化, 成为本文学术探讨与历史描述的主要目的及内容。

关键词: 解放区文学; 叙事诗创作; 谣曲体叙事诗

中图分类号: I226.3 文献标识码: A 文章编号: 1672-4283(2004)03-0028-06

收稿日期: 2004-03-01

作者简介: 王荣(1954-), 男, 陕西蓝田人, 陕西师范大学文学院副教授, 文学博士。

在 20 世纪中国叙事诗发展史上, 40 年代“解放区”的叙事诗创作活动, 作为并属于那个“大时代”文学的重要组成部分, 是在一种完全不同于以往的现代文学创作格局下展开的。“七七事变”的炮声, 不仅打断了 30 年代中国新文学南北两个中心的发展格局及其创作进程, 直接导致了 40 年代新文学所谓“国统区”、“解放区”及“沦陷区”创作格局的形成。同时, 民族独立解放战争的开始及其“国家意念”的张扬, 又使现代叙事诗艺术, 和“民族国家想象”及“这时代的”社会意识形态紧紧地联系在了一起, 并在当时倡导的“叙事诗时代”及其实践性艺术创作之中, 成为一种基本的文学言述方式。其中, 对民间歌谣及俗曲等“本土”性艺术与形式资源的有意识发掘、利用, 以及和“民族化”、“大众化”的新文学运动联系起来的创作立场与审美意识, 又使其在许多艺术实践层面及方式上, 既不同于五四以来的现代叙事诗创作形态, 也有别于二三十年代及“解放区文学”形成以前的“谣曲体”叙事诗文本样式。因此, 本文将以此为背景, 通过对“解放区”的叙事诗创作及其文体形式“谣曲化”选择的考察, 探讨 40 年代“解放区文学”与 20 世纪中国文学之间的关系, 以及蕴

含在其话语方式深层被有意或无意间忽略的一些非政治层面的学术性问题。

—

40 年代“解放区文学”运动中现代叙事诗创作的繁荣, 以及其文体形式的“谣曲化”选择和成功, 不仅是五四以来中国新文学“国民文学”及“平民文学”理想追求, 以及中国现代叙事诗艺术的一种延续与发展, 同时也与五四前后开始的新诗向民歌民谣学习, 以及 30 年代“左翼文学”的新诗“歌谣化”创作等新文学传统有着内在的关系。这种在新的时代背景与特定政治文化地域生态下成长起来的现代叙事诗歌创作形态, 除了受“国家意识”及民族解放战争的时代感召, 抗战初期“文章下乡, 文章入伍”创作口号的主导, 以及流行于前线后方、国统区及解放区方兴未艾的“朗诵诗”、“街头诗”、“快板诗”、“枪杆诗”等诗歌运动的推动, 而在叙事主题、形式来源, 以及创作方法、艺术目的等方面, 都呈现出鲜明的“实践性艺术”及“意识形态性”特征外, 在叙事诗歌的文体形式方面, 也显然有别于五四新文学运动以来所追求的“现代化”艺术方向, 并不同于 30 年代“中国诗歌

会”作家所倡导的“大众歌调”式的“民谣小调鼓词儿歌”。而表现为一种期望采用“本土性”艺术资源，来创造出“新时代的史诗”或者说“民族的”叙事诗艺术形态等目的。因此，历史与时代的遇合，不仅使五四新文学运动以来，围绕民歌民谣或“谣曲体”诗歌创作的诗学价值及文体意义等问题展开的讨论，在新的历史语域空间及“民族叙事诗”的文学想像中，开始有了一个确定性的理论方向及实践上的转变，而且在抗战以来中国文学雅俗合流趋势的影响之下，也使叙事诗歌文体形式及其创作形态，成为当时及时代的文学类型系统中，最能够体现并与当时主导社会意识形态相联系的一种诗歌艺术及文体形式。

于是，在当时的现代诗歌创作实践及理论批评中，对于民歌民谣或“谣曲”体裁的文体及诗学意义的价值确认，也就和以往发生了一些值得注意的变化。这其中，最为重要的就是将五四新文学运动前后对民间歌谣形式纯朴及清新等“自然”、“率真”质素的肯定与青睐，演进为中国现代诗歌“大众化”及“民族化”艺术形式的一种方向或道路。所以，包括运用或利用民歌、民谣及通俗韵文形式写作出的鼓词、弹词、唱本等所谓的“通俗叙事诗”作品，不仅受到当时文学及诗歌理论批评界的高度注意与大力推崇，而且也以其特殊的积极的社会效果，被看作为“一种可以弦歌的叙事诗”^{[1] (P704-705)}，以及有可能“发展为新时代的史诗”或实践“民族革命的史诗”的形式之一^[2]。甚至于有人更为直截了当地说：“‘旧形式’这个名词不妥当，我们要着重地说‘民族形式’”。因为，现代诗歌包括叙事诗艺术新的形式及创作，应当从那些唱本、大鼓词、莲花落、弹词等“老百姓所喜闻乐见的”和“成了形的”，以及“历史的和民间的形式脱胎出来”^[3]，所以“新诗人应该向歌谣学习是一个确论”^{[4] (P97)}，如此等等。这正如朱自清先生所指出的那样，就是“抗战以来，大家注意文艺的宣传，努力文艺的通俗化。尝试各种民间文艺的形式多起来了。民间形式渐渐变为‘民族形式’”^{[5] (P380)}。而这种对于民歌民谣或“谣曲”体裁所给予的确认，甚至是特别的青睐，又使其与现代诗歌的“大众化”及“民族化”道路、方向紧密地联系在了一起。因此，尽管在抗战前夕，仍有人质疑所谓“许多人都以为新诗应取法歌谣，从歌谣取得新生的活力”等观点，并明确表示“这是从一个大的定论中推演出来的”，认为“新诗应吸收歌谣而不能把它当做唯一的救星，尤其是不能模仿它，因为那样一来，就又硬化而僵死了”。^[6]但是，朱自清先生仍然肯定了“新诗不妨取法歌谣”的主张，认为这种“取法”的目的及意义，就在于能够使现代诗歌具有更多的“本土的色彩”，特别是从此而有可能“利用民族形式”，创造出来“一种新的‘民族的诗’”。^{[5] (P387)}

不过，40年代中后期“谣曲体”叙事诗创作在

“解放区文学”中的勃兴，以及其在抗战胜利前后对整个现代叙事诗创作形态及其艺术发展趋势所产生的影响，则至少与两个方面的因素及条件密切相关。这其中，一是抗战爆发以后，尤其是战争进入到相持阶段后，国内社会矛盾的突出，国共之间政治斗争日益公开化，促使许多向往民主及自由的青年作家，不断地涌向延安等“解放区”。从而使“解放区”作家队伍迅速壮大，并且以延安为中心，包括晋察冀及太行山抗日根据地，以及抗战胜利后的东北解放区等地区在内，形成了当时中国新文学运动一个新的文学中心，即“解放区文学”或可谓“延安文学派”。而这些聚集在“解放区”的作家们，几乎都怀抱着一个基本一致的政治理想，并具备相近的共同的文学观念及审美趣味。特别是那些属于或与30年代“左翼文艺运动”，以及“中国诗歌会”派有直接或文学思想渊源关系的作家诗人。由此对于“解放区文学”的通俗化及“大众化”文学创作路径走向，包括叙事诗歌的“谣曲化”艺术实践及其取得的“成功”，产生着不可忽略的决定性作用；二是随着“解放区”政治进程及其文化生态的发展，特别是1942年“整风运动”的展开，以“延安文艺座谈会”为标志及其基本内容的“文艺整风”运动，以及《在延安文艺座谈会上的讲话》的发表，不仅确立了“解放区文学”是“从属于政治的”，“是整个革命事业的一部分，是螺丝钉”，以及“为工农兵服务”的任务与方向；同时又从意识形态及组织方式方面，“确定了”、“摆好了”作家及“党的文艺工作”的文学意识产生及写作行为，“在党的整个革命工作中的位置”。即“在有阶级有党的社会里，艺术既然服从阶级服从党，当然就要服从阶级与党的政治要求，服从一定革命时期内的革命任务”。并由此承担起作为“文化军队”所必须完成的政治斗争使命及历史责任。^[7]从而不仅使“解放区”的叙事诗创作，将“控诉”与“歌颂”两大主题，确定为解放区叙事文学及其“谣曲体”叙事长诗“宏大叙事”的基本内容，而且也开始了“解放区文学”及其作家的“体制化”进程。正因为如此，解放区或“根据地”叙事诗创作的“谣曲化”及其“谣曲体”叙事诗的“成功”，也就绝非仅仅是出现在“解放区”的一种“工农兵文学”或其创作现象。实际上它所具有的代表性及其文学史意义，已经使之成为整个40年代现代叙事诗艺术形态的一个组成部分。并且，还作为代表“不但是两种地区，而且是两个历史时代”^[7]的文学成就及其文体范式，对当时及后来的现代叙事诗艺术发展，产生着直接的作用和影响。

二

40年代“解放区”的现代叙事诗创作活动，也是从抗战初期风行于解放区的诗朗诵及街头诗运动开始的。因此，当时的叙事诗艺术形态，除了在主题思

想、题材及文体形式等方面,将反映与表现根据地或解放区军民新的战斗生活和精神状态,追求“大众化”及“通俗化”的叙事功能,以及与读者之间重构一种新的艺术及审美关系等,作为自己这种“实践性”艺术的中心任务及目标之外,叙事诗创作活动的“大众化”及“谣曲化”倾向,则主要存在着两个方面的趋向:一是有着明显乐府体“场景”结构及“卒章显志”形式“痕迹”的“小叙事诗”创作的繁荣。这基本上由“晋察冀诗人群”的早期叙事诗创作作为代表。如邵子南的《模范妇女自卫队》、《运输员和孩子》,曼晴的《永远热闹的小集市》、《县长病了》等,方冰的《歌唱二小放牛郎》,徐明的《游击队员》,史轮的《老百姓摸枪》,陈辉的《姑娘》、《卖糕》、《土地》、《妈妈和孩子》及《将军》等,远千里的《去找吕司令》、《在席篓里》、《两个死尸》及《她驾着小船》等,商展思的《游击队里的小鬼》、《不准挂个“小”》和《抬炮》等,以及劳森、流笳、任霄、丹辉、管桦、章克夫、戈焰、巍巍等作家的作品;一是“参用唱本”等“俗曲”形式^{[1] (P381)},侧重于“讲故事”的长篇叙事诗作品的出现。它们以长篇的韵文结构及有意识的“民族形式”创新,引起了包括“国统区”在内的整个新诗创作及理论批评界的广泛注意。如柯仲平的《边区自卫军》及《平汉路工人破坏大队的产生》,鹰潭的《老太婆许宝英》,贺敬之的《小兰姑娘》,公木的《岢岚谣》、《鸟枪的故事》,何其芳的《一个泥水匠的故事》,肖三的《礼物》等。这种被朱自清认为是“只为吟诵而作”,并“准备朗读”的叙事诗歌,^{[5] (P385)}在茅盾看来,还因为叙事诗艺术的“题材”与其“庄严与雄伟的风格”是否“相称”等问题,有理由并值得新诗界注意及“研究”。^{[1] (P963)}

1942年5月的“延安文艺座谈会”,使“解放区”叙事诗创作活动的内容与形式都发生了新的重大的变化。其中它所呈现出的可谓崭新的面貌及最为明显之处,就是和抗战初期相比,长篇叙事诗创作特别是“谣曲体”或者说“民歌体”叙事长诗创作,不仅得到充分的重视,有了普遍性的成长与“繁荣”,而且成为了“解放区文学”中“工农兵方向”及“工农兵文学”创作的一个重要“实绩”。如除了艾青的《吴满有》,田间的《戎冠秀》、《赶车传》等,阮章竞的《漳河水》,李冰的《李巧儿》,张志民的《死不着》、《王九诉苦》、《欢喜》等作品之外,1946年9月,李季的长篇叙事诗《王贵与李香香》在延安《解放日报》上开始连载,同时也因此使其成为“解放区文学”创作活动的一个标志,显示出当时“谣曲化”叙事长诗创作高潮的出现及其艺术规范的确立,并且作为现代叙事诗艺术实践中取得的一种突破及体裁“范式”,从主题到形式直接主导及影响了40年代后期包括“国统区”在内的叙事诗创作。这种借鉴及摹仿民间“谣曲”或“民歌”的叙述格调,以侧重于诉诸“听觉”功能的“讲故事”结构模式,辅之于传统的抒情感事“比兴”等表

现手法的“民族化”文体形式,在叙事主题方面,则明确地将“暴露”那些“侵略者剥削者压迫者”及“歌颂无产阶级光明者”^[7],置于社会革命与政治解放的宏大历史性叙事之中,在强化及张扬作品故事情节的完整性与“传奇性”艺术功能的同时,将实现及传达作者明确的主题思想意旨及政治功利目的,揭示劳苦大众的个人命运和整个阶级革命事业之间的血肉关系,反映“解放区”人民在中国共产党的领导下进行民族解放战争及其政治革命的奋斗历程与胜利前景,作为叙事长诗作品“压迫——革命——解放”的叙事模式及其创作的基本规范。

除此之外,应当注意的是,当时“晋察冀诗人群”的长篇叙事诗创作,与同时期的“民歌体”叙事长诗相比,在叙事主题及艺术风格等方面,不只存在着明显的不同与差异,而且形成了鲜明的“流派”特征。如邵子南的《大石湖》,曼晴的《巧袭》,丹辉的《红羊角》,商展思的《私语》,郭小川的《滹沱河上的儿童团员》,秦兆阳的《乌鸦国王的烦恼》,鲁藜的《老连长和他的儿子》,于六洲的《刘桂英是一朵大红花》,巍巍的《黎明风景》,胡征的《好日子》,天蓝的《队长骑马去了》,方冰的《人民的葬礼》、《柴堡》、《给老王》、《屈死者》及《不屈者》等。尤其是孙犁的那些长篇叙事诗作,如《儿童团长》、《梨花湾的故事》、《白洋淀之曲》、《春耕曲》、《大小麦粒》、《山海关红绫歌》等。通过自由体或散文化的诗歌文体形式,抒情写实性的故事情节及其叙事情境叙述,表现平凡故事或非传奇性题材及激荡战争风云际会之中人的精神及心灵的发现等。它们作为作者40年代整个叙事文学创作的一部分,除了题材及叙事主题,甚至于人物形象的塑造上,和他的小说创作有着密切的艺术连续性外,在艺术风格方面,也仍然将“诗意的抒写”,看成了自己艺术创新及独特追求的核心内容。从而以不同于“谣曲化”的叙事诗创作,突破并超越了“解放区文学”叙事诗艺术形态的模式化格局,在现代叙事诗艺术的“民族化”及现代化、“通俗化”及多样化实践方面,做出了积极的、非同一般文学史意义的独特贡献。不仅代表了“晋察冀诗人群”叙事长诗创作的“流派”风范及抒情写实风格特征,同时也清楚地证明了,即使是在“解放区文学”中,“民族化”与“现代化”,“通俗化”与“多样化”,“政治性”与“艺术性”之间的现实性矛盾或冲突,也都并非是一种完全对立或绝然互斥的事实。

40年代末,随着抗战的胜利及其后的国共两党政治军事的对决,以及“内战”局势的日益明朗,“解放区”的叙事诗创作,也在题材选择与主题内容,文体形式与审美趣味等方面,有了一些新的演变及拓展。其中,在东北等“解放区”出版的《东北文艺》、《文学战线》等报刊杂志上,反映“土改运动”及翻身农民踊跃“参军”题材及思想主题的长篇叙事诗作

品,一时间大量出现。如戈振纓的《要想日子永远过得好》及《夫妻夺旗》等,孙滨的《白沟村》,公木的《三皇峁》,史松北的《英雄的纪念册》、《担架队》,刘岱等人的《陈家大院》,师田手的《担架队赶路曲》,谭丁的《万人坑上开了花》,谭亿的《两个爸爸》,锦清的《铁树开花》,金帆的《从黑夜到天亮》,萧邦的《郑老汉救了小山东》,以及大芳的《张大嫂分果实》,朱元的《康奶大》,陶纯的《马大娘探儿子》、《女运粮》、《李秀娟卖豆腐》,郭振忠、齐开章、石化玉等人的“鼓词”体叙事诗《何大庆八次立功》、《红旗插上壶梯山》、《董存瑞》及《侯昭银杀敌救女记》等等,张芸生的《贺功会上再团圆》,侯唯动的《拥护“中国土地法大纲”》、《黄河西岸的鹰形地带》,刘洪的《艾艾翻身曲》,胡昭的《自卫队长》,红梁的《小艾丫》,莽永彬的《王福祥》,李季的《报信姑娘》、《三边人》及《只因为我是一个青年团员》,谢力鸣的《李锡章老两口子》、《廉二嫂》,丹波的《铁牛号》,陈旗的《歌唱人民英雄梁士英》等,都是当时涌现出的一批“解放”或“翻身”主题的叙事诗作品。而与之形成鲜明对照的,就是在当时“国统区”的一些进步诗人们那里,“暴露”社会黑暗及政治腐败叙事主题的叙事诗创作这不仅成为他们用来表达其政治态度及思想意识,批判现实或歌颂民主理想等思想内容的一种主要的诗歌文类形式,而且显示出“解放区”的叙事诗创作,与“国统区”的叙事诗创作活动的一种“合流”趋势,并因此对新中国建立后的叙事诗创作,构成了一种新的诗性叙事发展态势及写作的秩序。如沙鸥的《这里的日子莫有亮》、《母子遭殃》、《赵美珍的苦命》、《红花》、《逼租》、《逃兵林桂清》等,吕剑的《花盆山》,罗迦的《老祖母》,臧云远的《送丁图》,袁鹰的《运河叙事诗》,铿锵的《全盛米店》,许泚的《米》,索开的《在黄河渡上》,洛黎扬的《他的薪水结了冰》等,萧岱的《厄运》,丁力的《想起祖父》、《苦难的童年》、《做庄稼》及《二姐姐》等,晏明的《三月底夜》,吴祖强的《红霞的故事》,冈夫的《地主和长工的故事》,马丁的《反迫害进行曲》,征帆的《深夜》,李洪辛的《奴隶王国的来客》,程边的《小萝卜》,陈牧的《木匠王小山》,冻山的《逼上梁山》,林林的《英雄林阿凤》等,楼栖的《鸳鸯子》,丹木的《暹罗救济米》等,都以其独特的艺术敏感及形式,分别展示着抗战胜利后“国统区”经济社会的动荡及人民的苦难,以及国民党统治者对民众的横征暴敛及压迫,成为当时中国社会及政治大转换时期的一种历史记录。

与此同时,在此应当一提的就是当时受国民党政权支持及主导的某些刊物,如《文艺先锋》等杂志上面,也出现了几首直接表现“反共”主题及内容的作品。其中,除了何之的《淮阳劫》及《新探母》等,是以“鼓词”体写作的“反共”通俗叙事诗作外,鲁青的剧诗《易水》,也采用“荆轲刺秦”的历史题材,影射对

国民党政权覆没的失望,对共产主义在中国胜利的愤恨。这种创作现象尽管在当时还无法形成一种所谓的“气候”或现象,但从文学史的角度来看,则可以说是五六十年代台湾“反共”主题及题材的叙事诗创作的一个开始。并且由此预示了1949年以后海峡两岸的中国叙事诗创作走向,首先将在主题思想及其意识形态性方面,出现一个截然对立与“对峙”的时期。

三

由于中国现代叙事诗在艺术形式的选择,从一开始就是在外国史诗、叙事诗艺术形式的启发和横向吸收,以及对中国古典叙事诗乐府歌行体式及其结构形式的纵向继承和发展基础上,所建构起来的一种现代的文学“言述”形式及诗性叙事文体类型。所以,中国现代叙事诗艺术才能够在主题的追求和题材的拓展,以及体裁样式外观与作品形态功能等方面,不仅表明其所走过的及趋向的都是一条中国“诗的发展”的现代化“新路”^{[5] (P386)},同时也因此而呈现出了与古典叙事诗迥然相异的美学品质及发展特征。

不过,虽然现代叙事诗的艺术结构及文体形式没有像以前那样“脱胎”自民间歌谣或直接从民间文学形式中获取艺术资源及形式上的“灵感”。但是,20世纪的“现代中国文学想像”及其“民族化”、“大众化”的艺术形式期待,又决定并促使着现代叙事诗艺术及其文体形式的成长,无法拒绝和回避民歌民谣及唱本俗曲等民间文学体裁样式的影响,以及对于它们某些“自然天成”形式因素及艺术基因的历史性选择。从梁启超、黄遵宪等基于“天籁”说的文学认同,模拟“新乐府”体裁并着手“易乐府之名”而创建的“杂歌谣”体叙事诗歌艺术形式开始^[8],民歌民谣及其文体样式中可谓未被“文人们”所“污染”的“绿色”品质,一直受到各个时期作家们的重视及注意。于是,民间歌谣和唱本俗曲的美学趣味及其结构形式,随着中国现代诗歌包括现代叙事诗艺术的发展进步,也越来越多地影响到一些作家或某些文学流派的创作实践。其中,抗战开始后“民族形式”问题的提出,以及利用民间俗曲等形式进行的“民族叙事诗”创作尝试,则使这种企图“从各种表现形式中,获得一个更为人民大众所欢迎同时也提高了艺术水准的完美形式”的努力^[9],在40年代中后期“解放区文学”的“工农兵方向”及其“通俗化”的美学选择,以及“谣曲化”的“新时代的史诗”性叙事诗创作实践中,终于取得了引人注目的突破及“成功”,同时也由此而带来并构成了现代叙事诗的“谣曲型”叙事模式,以及其文本形式建构方面的一些基本规范。

这种被称之为“民歌体叙事诗”的“新时代的史诗”,以及其结构形式方面的基本特征,是出于“大众

文艺”及“工农兵文艺”所要表现的“歌颂”与“暴露”主题需要,以及社会政治革命等重大题材及其情感思想的审美开掘与宏大叙事,将所谓“民族形式”的审美要求,即最后确立的以“新鲜活泼的,为中国老百姓所喜闻乐见的中国作风与中国气派”^[10],作为基本规范和准则,对叙述过程及文本语势形成确定的控制或作用,从而在叙事模式上构成了一种“咏唱”或“朗诵”式的强力话语结构。提出并要求这种“新的叙事诗的形式”,除了“必须具有大众的语言,大众的感情,等等的必需的条件”,并使之“成为普遍的,成为多数人的”,因此“也得有意识地去克服我们的个人主义的偏倾才行”之外^[2],最为重要的一点,就是其文体功能及创作目的,应该“要作到能入耳,能唱出来,念出来能使人听得懂,而且好听、动人,要使诗真能普遍流传,成为宣传鼓动有力的工具”^[3]。所以,包括李季、阮章竞、李冰、张志民、公木、史松北、刘岱、萧邦、金帆等作家在内,在吸收或运用民间谣曲章法结构及句式语言等形式因素的基础上,所创作出的那些反映及表现中国共产党领导下人民革命事业的“历史性”进程,以及“解放区”新的政治生活及人物故事,并且代表“解放区文学”现代叙事诗艺术成就的作品,自然也就成为了这种汇聚“革命的文艺”、“自己的民族形式”和“劳动人民喜闻乐见的形式”等^[11]品质于一体的“新时代史诗”,以及“谣曲化”叙事诗的典范性艺术形式。

然而,正因为现代叙事诗歌的“大众化”审美追求及其“谣曲化”的形式选择,是将诗性叙事的主要兴趣,确定在“讲述”一个故事给“观众”看或者“听”,而非“情节”的重新安排及其因果关系上的“叙述”。因此,“复沓”与“铺述”、韵脚与节奏等形式要素,就成为补救诗性叙事及其形式的呆板或沉闷,追求叙述结构及其功能的单纯,增强长篇叙事诗“讲述”及记诵等审美功能的一种基本表现手法。因为,除了“复沓是歌谣的生命。歌谣的组织整个儿靠复沓,……歌谣的单纯就建筑在复沓上”之外,“铺述”的主要目的,就在于能够使读者/听众“明白易解而能引起大众的注意”^{[5] (P347)},并且“可以帮助情感的强调和意义的集中”^{[5] (P403)}。结果,这种以代言体的叙述结构为主导性话语的“言述”文本建构,不仅具有较为鲜明的“讲唱文学”文体基因及形式“痕迹”,缺乏情节冲突及逻辑过程,而且叙事语境中叙述者与接受者之间地位的失衡,单位话语因素之间的功能性关系及相互作用,也并不决定预设的正误与意义。于是,尽管很多的“谣曲体”叙事诗作品,都希望通过采用“虚设”的“对话”形式来衔接不同人物的叙述,变换叙述行为和角度,以冲淡或改造“谣曲化”形式及“讲唱文学”的某些文体缺陷。但是最终所形成的,从根本上看仍是一种片断性的“问答”或“应辩”。难以构成表现价值与意志交换及性格展示的“对

话”,实现故事情节逻辑及意义内在统一性的产生与建立。

随着40年代中后期“谣曲体”诗歌创作,特别是叙事诗作品所暴露出的艺术缺陷日益明显,对这类“谣曲化”叙事诗歌创作及其形式的理论批评与研究也日渐深入。其中,不仅朱自清、茅盾等人当时就因此而断言:“现在的叙事诗虽然发展,唱本却不足以供模范。现在的叙事诗已经不是英雄与美人的史诗,散文的成份相当多;唱本的结构往往松散。若去学它,会增加叙事诗的散文化程度,使读者过分”^{[5] (P387)}。并认为叙事诗歌文体形式的“谣曲化”,将受“歌”的“比兴”、“曲”的“繁琐”等形式因素的左右,而使叙事情境缺少所谓“庄严与雄伟的风格”及“雍容的风度,浩荡的气势”。^{[1] (P963-964)}从而强调,以“唱本”及“山歌小调”等民间谣曲“格式”,来写现代叙事诗“恐怕不大妥当”^{[1] (P962)},以及“大约歌谣的‘风格与方法’不足以表现现代人的情思”^{[12] (P276)},“拿它们做新诗的参考则可,拿它们做新诗的源头,或模范,我以为是不够的”^{[13] (P221)},因而也“不足以”能够为现代叙事诗艺术结构及文体形式提供一种“模范”^{[5] (P387)}。同时,还有废名等作家也明确表示:“事实上歌谣一经写出便失却歌谣的生命,而诗人的诗却是要写出来的”^{[14] (P232)}。因此,“运用民谣也不是一个形式的剽取的问题,正确的运用民谣,是诗人的被赋以主观的精神突击的严酷的提汲的处理过程”,而“‘旧瓶装新酒’终是一个最没有出息的做法,永远收住自己的格调,千篇成一律,没有强烈的感染力,而是有气无力的独白的单调”^[15]。

针对何其芳等提出的打破“定型的诗的概念”,以改变“那种便于知识分子用来表达其曲折与错综的思想感情”的现代诗歌文体形式,“把许多的口语写进作品,不象一首诗”,或干脆将叙事诗改称“咏事诗”,有意识使叙事诗艺术由视觉艺术变为听觉艺术,从而使“谣曲体”叙事诗歌创作所期待的接受者,不是一个愿意认真阅读或掩卷深思的“读者”,而成为一个“听众”的观点。^{[16] (P452-454)}不仅朱光潜、冯雪峰等对之表示了理论与实践方面的质疑^{[17] (P267)},认为那是一种“将诗看成新闻记事”或“将艺术和大众都看成为被动的东西”,因而“妨碍着新诗的创作”^{[18] (P382)},而且艾青、朱自清等作家也都明确指出:中国现代诗歌艺术的本质,决定了它是“读”的文学艺术,而“诗比歌容量更大,也更深沉”。^{[19] (P349)}“新诗的语言不是民间的语言,而是欧化的或现代的语言”。所以,“新的词汇,句式和隐喻……还有些复杂精细的表现,原不是一听就能懂的”。^{[5] (P392)}可以说,围绕“谣曲化”叙事诗歌创作实践及其形式创新而相继展开的这些争论,虽然规模影响及涉及的范围还显得零星有限,但对于40年代以及其后中国现代叙事诗艺术的成长与发展,特别是准确认识把握“民间

谣曲”形式在现代诗歌,包括叙事诗歌创作中的美学价值及地位,事实上则有着非常积极的作用和意义。

[参 考 文 献]

- [1] 茅盾.关于鼓词[A].茅盾文艺杂论集:下[M].上海:上海文艺出版社,1981.
- [2] 穆木天.建立民族革命的史诗的问题[J].文艺阵地,1939(5).
- [3] 萧三.论诗歌的民族形式[J].文艺战线,1939,1(5).
- [4] 劳辛.诗的理论及批评[M].上海:上海正风出版社,1950.
- [5] 朱自清.新诗杂话:真诗[M].朱自清全集:2[M].南京:江苏教育出版社,1996.
- [6] 柯可.杂论新诗[J].新诗,1937,2(3—4).
- [7] 毛泽东.在延安文艺座谈会上的讲话[N].解放日报,1943—10—19.
- [8] 黄遵宪.与梁任公书[J].新民丛报,1902(4).
- [9] 王亚平.论诗歌大众化的现实意义[J].文艺春秋,

1946(5).

- [10] 毛泽东.论新阶段[J].解放周刊,1938—11—25(57).
- [11] 陆定一.读了一首诗[N].解放日报,1946—09—28.
- [12] 朱自清.歌谣与诗[A].朱自清全集:8[M].南京:江苏教育出版社,1999.
- [13] 朱自清.唱新诗等等[A].朱自清全集:4[M].南京:江苏教育出版社,1999.
- [14] 冯文炳.谈新诗[M].北京:人民文学出版社,1984.
- [15] 涪泥.诗的战斗前程[J].新诗歌,1947(4).
- [16] 何其芳.谈写诗[A].杨匡汉.中国现代诗论:上[C].广州:花城出版社,1985.
- [17] 朱光潜全集:3[M].合肥:安徽教育出版社,1996.
- [18] 冯雪峰.论两个诗人及诗的精神和形式[A].杨匡汉.中国现代诗论:上[C].广州:花城出版社,1985.
- [19] 艾青.诗论[A].杨匡汉.中国现代诗论:上[C].广州:花城出版社,1985.

[责任编辑 张积玉]

On the Production of Narrative Poetry in the “Liberated Areas” in the 1940’s and “Melodicization” of Its Forms

WANG Rong

(College of Chinese Language and Literature, Shaanxi Normal University, Xi'an 710062, Shaanxi)

Abstract: The production of narrative poetry in the “liberated areas” in the 1940’s and their artistic forms marked not only important events in the process of growth of Chinese literature in the 1st half of the 20th century but also one of the results from the pursuit of “popularization” and “nationalism” and the “imagination of modernization” of Chinese literature since the late 19th century. In terms of literary history, this paper is intended to investigate and analyze the flourishing of writing “melody—styled” narrative poetry in the context of the 1940’s “liberated area literature” writing, and exploit the phase of history of interaction, conflict and influence between its alternative “melodicized” style and modern narrative poetry so as to avoid a tendency of simplifying generalization in the study of production of narrative poetry in the “liberated areas”.

Key Words: liberated area literature; writing of narrative poetry; melodicized—styled narrative poetry

陕西师范大学第九批学位授权点申报工作成绩斐然

学科建设工作是现代大学的一个永恒主题,是高等学校发展的龙头工程,陕西师范大学以此为契机,抓住历史机遇,经过学科建设长期的积累,终于在第九批学位授权点申报工作中取得了令人鼓舞的成绩,实现的学位授权点建设工作的跨越式发展,并在一级学科博士学位授权点实现了零的突破。在第九批学位点申报工作中,陕西师范大学取得了历史学、地理学两个一级学科博士学位授权点,11个二级学科博士学位授权点,36个硕士学位授权点。另获批6个博士后流动站。至此,陕西师范大学现有国家级重点学科1个,博士后流动站6个,一级学科博士学位授权点2个,博士学位授权点26个,硕士学位授权点94个,另有教育硕士专业学位授权和高校教师在职攻读硕士学位授予权。目前,学校研究生教育业已形成了层次较高,学科门类比较齐全,专业结构和布局比较合理的学科体系,为学校的进一步发展奠定了坚实的基础,搭建了广阔的平台。

王 强