

“大众化”的“节奏”： 左翼新诗歌谣化运动中的身体动员与感官政治

康 凌

内容提要 在 20 世纪 30 年代的左翼新诗歌谣化运动中，歌谣小调的音响结构与节奏模式被视为“大众化”的左翼诗歌创作的形式模范。左翼诗学理论与诗歌文本显示，左翼诗歌对歌谣音响节奏的承袭，是一种主动地争夺身体记忆、塑造大众的身体感知的尝试。因此，歌谣化新诗对其读者/听众所进行的革命动员，不仅指向他们的思想意识，更致力于召唤一个集体的、感官的革命主体及其身体性共鸣。这一过程不仅激发了各种诗歌形式的实验及其对应的评价体系，同时也伴随着持续的自我批评与焦虑，并成为伴随着中国现当代文学史始终的“民族形式”问题的先声。

关键词 中国诗歌会；大众化；歌谣；音响节奏；身体感官

作为 20 世纪 30 年代最为重要的左翼诗歌组织，由蒲风、任钧、穆木天等人组织的中国诗歌会在 1932 年甫一成立，便旗帜鲜明地打出了新诗大众化的旗号，而其中最为重要的策略，便是新诗的歌谣化运动^[1]。在中国诗歌会的官方刊物《新诗歌》创刊号的《发刊诗》中，这些左翼诗人便坚定地宣称：“我们要用俗言俚语，/把这种矛盾写成小调鼓词儿歌，/我们要使我们的诗歌成为大众歌调，/我们自己也成为大众中的一个。”^[2]《新诗歌》第二卷第一期的“歌谣专号”更以近 50 页的篇幅（之前的《新诗歌》，除第一卷第六、七期合刊外，每期刊 8 页篇幅），集中展示了歌谣化运动各方面的成果，除了刊载大量歌谣化的新诗外，还以各地“歌谣选”的形式，搜集整理了来自各个方言地区的民歌与情歌，再加上穆木天、叶流的两篇重要论文，勾勒出从搜集、改编到理论阐述的完整的运动图景^[3]。

在这一运动中，“小调鼓词儿歌”由于其广泛的普及性而成为“大众歌调”的物化形态，成为大众化的物质中介，对于这些文类的利用由此应当被视为一种政治技艺的创制，它试图将“歌谣”的普及性转化为民众动员的政治潜力。也正因此，左翼的新诗歌谣化运动始终被视为新诗大众化的一个部

分，视为 20 世纪 30 年代愈演愈烈的文学政治化倾向的一个表征。

然而，左翼新诗的“歌谣化”与“大众化”貌似不言自明的联结与契合背后，事实上隐藏着一系列深刻的缝隙与危机。文艺“大众化”的政治诉求究竟为何重新“发现”了歌谣？歌谣的“普及性”是怎样一种普及性？新诗要接受歌谣的哪一方面的特征？什么样的歌谣化新诗，才能起到大众化的效果？考虑到左翼诗人对歌谣小调在内容层面所包含的“封建思想”的警惕，“新诗的歌谣化”同时也必然是“歌谣的新诗化”，是以进步的、革命的内容，对旧歌谣的意识形态内涵进行改写与清洗。这种左翼诗人所谓“旧瓶装新酒”的操作，包含着一种独特的形式与内容的二分法。然而，如何在保留歌谣的音响形式特征的基础上，掏空并重新灌注新的内容？新酒真的可以免于旧瓶的污染吗？大众在面对“保留”在歌谣化新诗中的旧有音响节奏时，所给出的感官反应与身体愉悦，真的无损于他们对文本中的革命理念与意识形态信息的接受吗？这些问题在困扰着左翼诗人，并导致了伴随着歌谣化运动始终的焦虑与自我批评。

把新诗歌谣化简单地视为新诗大众化的自然的延

伸，将遮蔽左翼诗人在回应这些问题时所展开的丰富而深刻的诗学理论探索与诗歌形式实验。通过对这些论述和诗歌文本的分析，本文认为，与现代文化史上曾经的歌谣运动对歌谣的“内容”的重视不同，30年代左翼诗人对歌谣的兴趣，侧重于歌谣小调的“形式”方面，侧重于其音响结构与节奏模式。对于他们而言，“歌谣”提供了一个取之不竭的数据宝库，其中贮藏着“劳动大众”身体与感官经验熟习的音响节奏模式。通过研究、抽绎出民歌小调的音响结构并将之应用于自身的诗歌创作，左翼诗人的作品将能够以最自然/有效的方式，自觉或不自觉地触动大众的身体记忆与生理回应。

在这个意义上，本文认为，左翼诗学对歌谣音响节奏的承袭，应被视为一种主动地争夺身体、塑造大众的身体感知的尝试。换句话说，新诗的歌谣化运动，在政治意识形态内容的传递和教育之外，更凸显出对左翼文化政治大众的身体感官层面的重视和打造。因此，歌谣化新诗对其读者/听众所进行的革命动员，不仅指向他们的思想意识，更致力于召唤一个集体的、感官的革命主体及其身体性共鸣。“有声”的左翼所指出的不仅是左翼的思想传播与宣教，更是左翼的身体感知与感官动员。然而，这一过程不仅激发了各种诗歌形式的实验及其对应的评价体系，同时也伴随着持续的自我批评与焦虑，并成为伴随中国现当代文学史始终的“民族形式”问题的先声。

一 歌谣的再发现：作为文本的歌谣 和作为声音的歌谣

如前所述，在20世纪30年代的新诗歌谣化运动中，左翼诗人转向了传统的谣曲、儿歌、小调、鼓词、弹词、竹枝词等一批独特的文类，作为自己新诗创作的形式模板。在歌谣化的口号下，大量诗人开始研究这些作品的听觉特征，提取其音响结构，并对其内容进行改造，以注入新的社会与政治讯息和阶级意识。

然而，这并不是“歌谣”在中国现代史上第一次成为知识分子与作家所瞩目的焦点。早在20世纪第一个10年的末期至20年代中后期，以北京大学

歌谣研究会为阵地的新文化运动知识人便发起了影响深远的“歌谣运动”，这一运动几乎设定了现代中国对歌谣之意义的基本认知范式，因此，对这次运动的一点简单回顾或许能帮助我们进一步澄清左翼新诗歌谣化运动的历史特点。

在1922年底出版的《歌谣周刊》——“歌谣运动”的官方刊物——第一号刊载的《发刊词》上，歌谣研究会为他们搜集、整理歌谣的实践划定了两个目的：“一是学术的，一是文艺的。”前者指的是歌谣作为“一种重要的资料”，能够为民俗学研究“供给多少材料或是引起一点兴味”，促进这一门重要却尚未引起足够重视的学科的发展。后者指的是以“文艺批评的眼光”进行选择，将歌谣编成“一部国民心声的选集”。文章援引《北京儿歌》（*Pekinese Rhymes*）的编者卫太尔（Baron Guido Vitale）的说法，认为以这些歌谣为基础，“根据在人民的真感情之上，一种新的‘民族的诗’也许能产生出来”。因而，这种搜集整理“不仅是在表彰现在隐藏着的光辉，还在引起当来的民族的诗的发展”^[4]。

在歌谣运动的论述中，歌谣虽然被标举为“国民心声”的代表，但此处的“声”更多地并不指向歌谣的音响特点，而是作为一种修辞，喻指歌谣在语义层面所保存的本民族“真挚与诚信”^[5]的历史经验与思想情感。也正是在这个意义上，歌谣才“代表民族的心情”，是“民族的文学”^[6]、“民族的诗”。也就是说，歌谣是被作为“发掘”——或者更准确地说，是“打造”——本民族之“民族本质”（*national essence*）的场域而得到重视的，其背后的民族主义冲动昭昭可见。周作人在1930年回顾这场运动时提到，在推动歌谣研究时，“大家当时大为民众民族等观念所陶醉，故对于这一面的东西以感情作用而竭力表扬，或因反抗旧说而反拨地发挥”^[7]。在五四新文化运动的偶像破坏式的反精英主义动力下，歌谣被理解为平民阶层思想感情的反映，并成为创制一种新的民族主体及其文化的材料。正如学者所早已注意到的，歌谣与民族主义的这一关系，可以追溯到赫尔德（Johann Gottfried Herder）所代表的德国浪漫主义传统对德国现代民族主体的文化建构方式中。在李海燕看来，正是在这一思想脉络下，歌谣才被赋予了“清晰可辨的意义，并得以服务于启蒙

与民族主义的话语场域”，此际对歌谣及其意义的阐释，亦被“现代的自我、性别与‘平民’等观念所铭刻与转译”^[8]。由是，歌谣运动应当被理解为“五四”启蒙民族主义对一批特定历史文本的编码，一种面向未来的、对现代国族的政治建构，以返回历史、发现历史的方式呈现自身。

尽管出于不同的政治意识形态议程，但20世纪30年代的左翼新诗歌谣化运动也应被置入类似的分析框架中来理解。左翼诗人对歌谣节奏的发现，应被理解为民众政治及其感官动员的需求对歌谣的重新编码与转译。不同之处在于，当北大的歌谣研究会将歌谣在词意层面所再现的理念、思想与情感内容确立为“真挚与诚信”的“国民心声”时，左翼歌谣运动则将其音响的、节奏的形式特征视为大众的“自然节奏”的展现。

简言之，前者重视的是“作为文本的歌谣”，而后者重视的则是“作为声音的歌谣”。两者的这一自觉区分，亦成为左翼诗人对自身实践的自我理解的一部分。石灵写道，“从前研究歌谣的人……例如北京大学有歌谣研究会的组织，出版过《歌谣周刊》……大半用的是民俗学的眼光”，与之不同，“我们研究的原则，不妨只定为从他如何表达思想感情那样的深刻着手。直言之，就是从他的音韵的形式着手”。原因在于，“这种民间的诗，在音韵方面的成就，往往是很好的”，“歌谣几乎有一个很普遍的特色，就是无论那一首歌谣里表现的是什么，他总能够深刻的感动人”。而这一点，“就不得不归功于前面所说的音韵方面的成就了”^[9]。类似地，在讨论歌谣的形式特征时，蒲风也写道，歌谣之所以“留传历史之悠久”，正因为其“技巧”之“自然”：“我们得承认，它的所有的长处，都不是故意弄出来的标新立异，常是最自然不过的合乎中国大众口味的东西。”^[10]

值得注意的是，在这些论述中，对歌谣思想内容的剔除成为发掘其音响形式的政治潜能的前提条件。在提倡革命与进步的左翼诗人看来，旧歌谣所表现的内容，“大半从他们在别方面所受到的，人生的教训假借而来。所以，不外乎麻醉思想的表现，和低级趣味的发泄，以及官能的幻想的满足等等”^[11]。其中“很难看见有积极的反抗性的东西”^[12]。结果是，

被先前的歌谣研究所珍视的内容层面因其错误的思想内涵被视为畏途，对左翼诗人而言，利用歌谣的“正确的一条大路”是应当“踢去了旧的封建思想，通过新的世界观而利用歌谣、时调、小曲、鼓词等等的长处”^[13]。

对“内容”的批判和对“音韵”的表彰的并举，暗示着歌谣的形式特征与思想意识之间的不言自明的二分关系，仿佛两者可以独立存在。在《新诗歌》第二卷第一期“歌谣专号”末尾的《我们底话》中，除了再度强调新诗歌谣化的重要性之外，中国诗歌会更反复强调他们对于歌谣这一“旧的遗产”的态度绝非“原封原样的机械地接收过来”，而是“采取有意识的批判态度”。更具体地说，是“立意要利用它底长处：能朗读，通俗，大众化”^[14]。也就是说，左翼诗人一方面希望将歌谣的“长处”剥离出来为我所用，另一方面又警惕着为旧歌谣自身的意识形态倾向所裹挟，因而始终强调批判态度的重要性。左翼诗学对歌谣的这种一分为二的理解方式，最为典型地体现在这一时期的理论讨论中频繁出现的一个口号里，即新诗歌谣化运动意在“旧瓶装新酒”。

二 “瓶”之新旧：歌谣音响的身体属性与阶级起源

将歌谣的文体形式理解为“旧瓶”的说法，凸显出左翼新诗歌谣化运动的一种症候性的思想范式，即其所秉持的内容与形式的截然二分法。在左翼诗人看来，歌谣的普及性既源自于其内容贴近人们的所思所想，又源自于其为人们耳熟能详的音响结构，后者正体现着大众对“自然节奏”的感知。在这个意义上，歌谣为左翼诗人提供了大众化诗歌所能使用的自然节奏样式的丰富的贮藏库。当然，这里的前提条件是对歌谣的原有内容与意识形态立场进行彻底的清洗，使它们先成为“空瓶”。不过，在讨论“清洗”的具体操作之前首先值得注意的是，通过这一瓶与酒的二元论，左翼诗人提出了一种关于歌谣之起源的全新论述。对他们而言，“旧瓶”与“旧酒”的剥离与切分构成了将歌谣的音响形式挪用到当代动员政治中以发挥其作用的必要前提。换句话

说，在这一切分背后，是对“形式”本身的时间性的掏空与置换——只有将歌谣中的“旧”因素归诸其“内容”层面，“形式”才能没有历史包袱地被循环利用，进入当代的诗歌生产。

在发表于“歌谣专号”的《略谈歌谣小调》这篇重要的理论文章中，叶流将歌谣的起源追溯到了人类在劳动中的“一呼一吸”的生理节奏及其声音表现。在他看来，人类劳动时，由于“人体内的生机作用”而“下意识地哼出几声只有音而无意义的‘咳’‘噯’‘唷’”构成了所谓的“劳动呼声”，而正是这种“‘劳动呼声’促成了歌谣的根源，等到人类语言进化到复杂化和人的思索密接以后，歌谣就有了一个轮廓来”^[15]。穆木天进一步阐述道，诗歌、音乐、舞蹈的节奏，事实上全都源自于人类在集体劳动行为中的生理机制所产生的身体节奏：“劳动的节奏，就是决定诗歌、跳舞、音乐的节奏的。生活的节奏，决定了艺术的节奏。这一点，从原始社会的诗歌的研究中，可以得到了明了的概念。”^[16]

左翼的这种歌谣即节奏起源论，包含了两个重要的面向。第一，它将歌谣的音响节奏与人的生理节奏牢牢地绑定在一起，赋予两者一种发生学意义上的关联。正因为诗歌的音响节奏起源于劳动者的身体节奏，它便具有了能够打动、呼应劳动者的身体反应的能力。这种能力内在于歌谣的起源之中，成为诗歌感动听众的真正力量所在。换句话说，对歌谣（以及歌谣化新诗）的音响节奏的讨论，内在指向了诗歌影响、呼应，乃至塑造听众的生理运作与身体感官的可能性。诗之“声”内在关联着诗之“身”。

第二，诗歌的音响不仅源于人的生理“呼声”，更源于劳动过程对生理机能的规训。对“劳动”过程及其组织的强调，透露出其“左翼”的政治内涵。在这里，对歌谣的历史起源的厘定，显然不是一种客观的、学术性的文学史考证。相反，将歌谣的起源奠定在劳动者的劳动过程之中这一论述方式，清晰地指向了左翼文化政治的阶级论属性。左翼诗学试图通过给出一种歌谣的历史发生学，来把握歌谣与社会生活之间的关系。这里的问题并不是原始社会中的歌谣是否确实源出于劳动者的身体劳作，而是借由这一起源神话，劳动者与歌谣之间的关系，

被确立为一种自明的、规范性的、关于歌谣之历史发生的认知方式。

更重要的是，这种关系被赋予了一种面向未来的、超历史的适用性。换句话说，一种追本溯源的历时性叙述，被翻转成为一种共时性的政治—文化策略，一种在当下制造诗歌音响形式的方式。为了让歌谣在当下的阶级政治中发挥其革命动员潜能，左翼诗学重新规定了歌谣的时间性，将其当代化。他们为歌谣的起源重新勾勒了一种与先前的歌谣运动截然不同的历史叙事。当歌谣研究会将歌谣视为传统的产物与历史的遗存时，左翼诗人则将歌谣视为依旧充满活力的当代现象。依据一种马克思主义式的历史分期法——历史发展从原始社会到贵族社会到资本主义社会——穆木天详尽地描述了劳动实践在各历史时期的不同组织方式，如何决定了这些时期内所产生的诗歌作品的形式特征。他指出，“诗歌作品中的节奏，事实上，是同生活的节奏相一致的。……那一种节奏，是决定诗歌的形态的。诗歌的形态，就是用语言的声音所表现出来的劳动节奏。”归根到底，它们都是“一定的社会的、阶级的必要的产物”^[17]。

重要的是，社会与阶级的组织形态与关系虽然随历史而发展，这种发展却未必是均质的、同步的，而是具有鲜明的地区差异。在回答“在我们的时代里，需要什么样的体裁”的问题时，穆木天写道：“这一点，是只能从我们的时代的社会生活中，去解决的。我们现在中国，一边，是踏进了二十世纪的门槛，而，一边，还是没有脱出封建的、手工业的社会。而且，在我们的国土里，还存在着很多的草昧未开的原始民族。”由于阶级发展水平的不同步，中国各地区的劳动方式与“生活的节奏”也同样千差万别，各种生活节奏共时地并存着，也便同样要求着各种不同的诗歌节奏的并存。正因为如此，穆木天总结道，“提到运用旧有的民间文艺体裁，有些人会提出一些的反驳来。他们认为那些体裁太陈旧了，而且，没有充分的表现力。事实上，文艺体裁，是社会生活决定的。如果一种体裁，还具有着强有力的生命力，还能健全地生存着的话，那一种文艺体裁，就是活的。”因而，“民谣、通俗诗歌、鼓词、大鼓书词等的制作”依旧是新诗大众化的必要而有益的组成

部分^[18]。

通过将形式的“新旧”的决定因素从纯粹的历史时期的晚近，置换为社会阶级关系的发展程度，左翼诗人为歌谣在当代世界的适切性与“生命力”留出了位置。于是，歌谣的形式特征不再与特定的历史时期绑定在一起，而是与当下社会结构的动态发展相关联。社会生活（及其劳动组织）发展的不同步性，意味着大部分劳动大众依旧生活在与歌谣的节奏相呼应的那种生活与劳动节奏中。歌谣由此被赋予了一种当代性，它不仅解释了其流行至今的原因，更为利用歌谣的音响节奏样式提供了理由。我们或许可以说，名为“旧瓶”的歌谣节奏事实上并不“旧”，而恰恰因为它并不“旧”，才使得它具有了对当代劳动大众的吸引力，具有了装入“新酒”的潜能。

瓶与酒的二分法既打开了新的可能性，又蕴藏着内在的悖论与困境。一方面，为了征用歌谣的形式特征及其政治潜能，左翼诗人不仅在诗歌文本中实验了各种化用其节奏样式的方式，更为歌谣的历史起源提供了一套理论叙述。不论我们如何看待其文本实验的成败，这些工作都提出了一系列关于诗歌、诗人与读者/听众及其相互关系的新的问题。另一方面，形式与内容的二分法不可避免地包含着对于其合法性的追问：新酒真的可以免于旧瓶的污染吗？大众对“保留”在歌谣化新诗中的“自然节奏”所给出的感官反应与身体愉悦，真的无损于他们对文本中的革命理念与意识形态信息的接受吗？这些问题在困扰着左翼诗人，并导致了伴随歌谣化运动始终的焦虑与自我批评。而在考察这些焦虑之前，我们首先需要回答的是，旧瓶装新酒的新诗歌谣化，在文本实践的层面究竟是如何实现的？左翼诗人如何将歌谣的音响结构剥离出来——或者说，如何在—首表达全新的意识形态讯息的诗歌中重建歌谣的音响结构，以使其能够在大众中召唤出同等程度的感官愉悦与身体参与？

三 “旧瓶”如何装“新酒”：《新谱小放牛》与作为媒介的节奏

在这里，我将主要以石灵发表在《新诗歌》第一卷第二期上的《新谱小放牛》为例，展开具体的

分析。自发表之初，这首作品便被普遍视为歌谣化新诗的成功代表作^[19]。和许多歌谣化运动中创作的作品一样，标题中的“新”字意味着它是对一首现存民歌《小放牛》的重写。原作起源于河北地区并流行全国，以问答体描述了一位过路村姑向路边的牧童问路的场景。下面是原作《小放牛》中的选段：

赵州 / 桥 / 什么人 / 修？
玉石 / 栏杆 / 什么人 / 留？
什么人 / 骑驴 / 桥上 / 走？
什么人 / 推车 / 压了一道 / 沟？

赵州 / 桥 / 鲁班爷爷 / 修，
玉石 / 栏杆 / 圣人 / 留，
张果老 / 骑驴 / 桥上 / 走，
柴王爷 / 推车 / 压了一道 / 沟。

在石灵改编的《新谱小放牛》中的对应段落如下：

大工 / 厂 / 什么人 / 修？
花车 / 机器 / 什么人 / 留？
什么人 / 成天 / 不住 / 手？
什么人 / 享福 / 硬揩 / 油？

大工 / 厂 / 泥水匠 / 修，
花车 / 机器 / 铁匠 / 留，
纺纱女 / 成天 / 不住 / 手，
资本家 / 享福 / 硬揩 / 油。^[20]

在语义层面，原作《小放牛》中的上述段落主要描写了一个人们耳熟能详的民间传说：匠人鲁班在修造赵州桥时展现出了巧夺天工的技艺乃至某种超自然的神力，由此吸引了张果老和柴王爷这样的神话人物的兴趣^[21]。而《新谱小放牛》在保留了同样的修造建设这一叙事因素的同时，将“赵州桥”换成了“大工厂”，“鲁班爷爷”换成了“泥水匠”，“玉石栏杆”换成了“花车机器”，“张果老”换成了“纺纱女”，“柴王爷”换成了“资本家”等等。在经过诸如此类的改写后，物质世界的创造不再由传说中的人物以超自然力完成，而应归功于由无名无姓的泥水匠、铁匠、纺纱女所构造的劳动阶级的群像。劳动阶级所创造的对象，也不可能获得神仙王爷的眷顾，相反，它们的价值只会被资本家迅速榨取。以此，石灵彻底剔除了原作所含的背景、主题与意

识形态，将其转变为对资本主义剥削的激烈控诉。

而在此处更重要的，是《新谱小放牛》如何在改写内容的同时，保留/重构了原作中的节奏样式^[22]。在评价新诗歌谣化运动时，朱自清曾特别提到了歌谣的形式组织的问题，在他看来，“歌谣的组织，有三个重要的成分：一是重叠，二是韵脚，三是整齐。只要有一种便可成歌谣，也有些歌谣三种都有”^[23]。朱自清的这三项标准，为我们提供了一个系统的比较框架，来衡量改作中的音响控制。首先是“整齐”，如我在上面的引文中以“/”号标明的，改作复制了原作的每行三次的音顿，尽管每顿涉及的字数有稍许的出入，但借由语速的调整，每行的音顿数量可以保持一致。其次是押韵，尽管每节第三、四句末尾的“走”和“沟”被改成了“手”和“油”，但作者刻意选取了同样的韵脚，由此复制了原作的押韵方式。第三是重叠，这里牵涉到两种重叠，一是如“什么人”这样的短语在诗节中的重复，二是第二节诗在句法结构上对第一节诗的重复。这两种重复在新作中都得到了保留。经由这三方面的控制，尽管“大工厂”或“不住手”这些词在语音上和“赵州桥”或“桥上走”等截然不同，但是，由于音顿的数量、押韵体系和结构性重复的一致，这些语音单位之间的互相应和、重叠、连锁的方式在两首诗中则是基本一致的。

经由这三个层面的音响控制，石灵复制了原作的节奏组织。在新作中的语词选择和句法排布，不仅是为了以新的意象来编织叙事，传达新的政治讯息，同时也要时时照顾到（受限于）原作的韵脚与音数，以使改作的音响特质能够贴合于某种先在的节奏图式。换句话说，“旧瓶”的打造，或者说，人们在阅读改作时之所以依旧能够感受到“瓶”是“旧”的，本身便是诗人审慎、精心的语言策略的结果——求“新”与求“旧”，均非易事。有趣的是，这一策略越是成功——也就是说，改作与原作的音响结构越是一致——其人为操作的痕迹就越是不明显，越是显得“自然”，歌谣化新诗的“诗艺”，也因此而越是容易为人所忽视。

《新谱小放牛》中所重建的音响结构使它得以在听众中唤起耳熟能详的感官愉悦，在听觉记忆的参与下，其中的叙事与讯息变得易歌、易诵、易记。对于听众而言，尽管他们或许未必能够充分理解或

认同诗作的意识形态教诲，未必能第一次便听懂“资本家”这样的新词，但依旧能够感知、鉴赏、融入他们所熟悉的音响律动与节奏，成为某种集体声景中的身体共同体的一部分。蒲风曾回忆道，“多年前，江西的农民接受了旧瓶新酒的《泗州调》、《新孟姜女寻夫调》……”几年以后，“直到政府军前往时仍有听到这种灌输进了新意识的歌声”，在他看来，这显然是歌谣化新诗“收得了效果的证据”^[24]。

因而也就不难理解，这种旧瓶装新酒的策略缘何成为新诗大众化中普遍的创作方式。与《新谱小放牛》同期刊出的署名“流”的作品《新编十二个月花名》，同样在保留了旧有的“十二个月花名”民歌的基本音响结构——尤其是从“正月美化透雪开”依次唱到“十二月里腊梅黄”的连锁方式——的前提下，装入了“穷人日夜哭哀哀”“东省失了榆关亡”等新的时事政治讯息。之后的《新十叹》《国难五更调》同样显而易见地保留了“第一叹来叹一声”“一更一点月初生”等过门，成为原《十叹》《五更调》等民歌中的典型音响标记。这些语词组合本身并没有表达与诗歌主旨有关的思想情绪，对它们的保留更多地是出于构造“旧瓶”的需要。在《新诗歌》第二卷第一期的《歌谣专号》上，一系列以“村妇歌”“打谷歌”“某地民歌”为题的民谣改作集体登场，成为新诗大众化的标志性成果的展现。这些作品中的具体字词选择与音响操作的成败与否容或有进一步分析的余地，但它们所共享的某种以人们所耳熟能详的民歌曲调为样板来进行创作的基本取向已彰显无遗。

歌谣化新诗的音响节奏激活了那些外在于理性认知的、属于身体感官层面的因素。在这一过程中，诗人、诗作、读者、以及文学传统之间构成了一种复杂的关系。在对口传文化传统的研究中，苏源熙（Haun Saussy）借鉴马塞尔·儒斯（Marcel Jousse）关于节奏的论述指出：“节奏并非剥去了内容的语言的骨架，而是一种为内容赋能的媒介（enabling medium）。”^[25]对文化传统中的歌谣节奏的使用，将“诉诸听众所已然内在化了的那种格式形态”^[26]，从而激活听众所熟习的身体节奏。类似的，对于以“旧瓶装新酒”为机制的歌谣化新诗而言，诗人的任务并不仅仅在于写出一首具有原创性的作品，同时也需要

从传统歌谣中提取必要的节奏模式，将其作为媒介，来激活诗歌与身体之间的互动。中国诗歌会不断提醒其成员，要真正地到大众面前去尝试朗诵、表演自己的作品，去试试看大众是否确实喜欢，并加以改进^[27]。歌谣化运动中的诗歌节奏因此具有一种特殊的“非个人性”（impersonal），在左翼诗学理论中，它不是诗人个体的造物，而是本就属于大众的、未被激活的潜能。正是在这个意义上，在音响—身体的层面，歌谣化运动召唤集体的大众主体的过程，并不是诗人/知识份子对民众的整编与改造，而更近乎于大众的自我发现与自我实现（self-realization）：以歌谣节奏为中介，一种原本消极的、被形形色色的表面差异所遮蔽的、隐藏于大众自身之中的身体的集体属性被发掘出来，并被积极地投入到大众的组织中去，由此，大众的集体身体得以遭遇、辨识、形塑和实现自身^[28]。

余论：“封建思想”的幽灵与民族形式问题

通过对左翼诗学理论的发掘和诗歌文本的细读，本文指出左翼新诗歌谣化运动试图借由对新诗音响结构的经营与打造，来吸引大众的感官回应与身体参与，以此为革命主体的动员，构造出一个集体的身体性基础。具体而言，则是以对传统歌谣小调的音响结构与节奏模式的研究与挪用，来召唤出某种潜藏于大众之中的，为人们所习以为常的身体记忆与集体共情。因此，在左翼诗学话语中，歌谣的“普及性”事实上指向了其音响形式的普及性，歌谣化新诗的“大众化”则必然包含身体感官的大众化——或者说，是以身体感官为媒介的大众化。

然而，身体感官与意识形态理念之间的互动并非一帆风顺，而是带来了新的问题与焦虑。大众在聆听歌谣化新诗时所感受的感官愉悦，是否会损害、消解这些作品在内容层面、政治意识形态理念层面——譬如《新谱小放牛》中对资本主义剥削的批判——的严肃性？当诗人以传统民歌小调《十叹》的节奏样式，来书写正太橡胶厂惨案这样的，由于缺乏劳动保护而造成近百工人死亡的严重事件时，是否会削弱这一惨案所蕴含的政治紧迫性？^[29] 诸

如《国难五更调》^[30]这样的作品，是否会使“国难”这一议题娱乐化、空洞化？此类作品目录可以不断地开列下去，而萦绕其间的，则是一种“形式”抽空“内容”的可能：不论左翼诗人试图通过他们的诗歌向大众传达的信息有多么急迫、惨烈、悲哀、或严重，这些作品的音响形式所带来的感官愉悦，将始终威胁着它们的政治严肃性。

更重要的是，歌谣的形式这个“旧瓶”，哪怕其中已经灌满了“新酒”，依旧有可能在不期然间召唤出“旧的封建思想”。蒲风注意到：“即使是完全旧瓶新酒的东西，即使是套进了新内容，我们的新诗人耳里仍然听得出为这是封建情绪浓厚的《莲花落》、《五更调》、《小放牛》……”^[31] 穆木天也提到过一次听歌咏会的经历，当时，“我们听到了两首用旧调填成的大众歌词；但是，我们从那两首歌里，一点没有感到新的情绪，《莲花落》的调子，我们还是感到是《莲花落》，《小放牛》的调子，还依然是《小放牛》”^[32]。在类似的反省中，形式与内容的二分法似乎已经岌岌可危。不论左翼诗人多么努力地将歌谣的形式维度剥离出来，音响节奏和它（曾经）承载的内容之间，似乎永远无法真正地一分为二。“旧的封建思想”总是笼罩着歌谣化了的左翼新诗及其对感官愉悦的召唤。

有研究者已注意到，在“五卅”前后，顾颉刚、瞿秋白就有改造歌谣，保留“形式”而更新“内容”的尝试，并收到了不错的效果。顾、瞿的实践代表了在新的历史时期中激活民间文艺形式、打造民众主体的努力。这一努力避免了“五四”以来歌谣征集的文化实践在“五卅”前后逐渐丧失其文化—政治能动性，而沦为空洞、机械的材料整理，失去其改造社会的可能性的倾向^[33]。然而，正如前文中蒲风、穆木天等人的反省所提示的，保留“形式”更新“内容”的做法远未一劳永逸地解决问题。到了20世纪30年代的新诗歌谣化运动时，顾、瞿式的实践方式也已经逐渐暴露出其危机，再度面临着沦为纯粹的娱乐消遣、丧失其文化—政治能动性的可能。

在这里，左翼诗人所说的“旧的封建思想”，与其说是对某种内在于歌谣形式的意识形态属性的命名与批判，不如说是对歌谣化新诗的去政治化倾

向的敏感。穆木天写道：“歌谣之制作，是不宜死板地拘泥着过去的形式。对于旧形式之利用，是不宜‘削足适履’的……诗歌之歌谣化是要去采用活的歌谣形式。如果表现出脱离现实的倾向，卑俗化的倾向，向诗之残骸的形式中之退却的倾向的话，那将会是此路不通的。”^[34]袁勃也批评道，“无批判地接受歌谣遗产，以旧调填新词为一时的风尚”^[35]是对形式问题的忽略。

因而，对“旧的封建思想”之回潮的批判，依旧是对形式的批判，是希望再次激活歌谣形式的文化—政治能动性，从而避免其沦为“诗之残骸的形式”，沦为“卑俗化的”娱乐与消遣。这一问题的解决方式，则是在利用歌谣时应适当提高灵活性。蒲风指出，与其将歌谣形式“弄成为定形的东西”，不如凸显它的“很大的可伸可缩的自由性”。然而他很快就补充道，对于形式的创新，“必得是大众所能接受即大众化了的东西”，决不能“丢弃了与民众形式最相接近，即蔑视了民众形式之朗读性，可唱性”^[36]。在这里，对歌谣形式的考量隐含一种微妙的张力，歌谣化新诗既不能过于“新”——要保留歌谣原作的基本音响结构以接近大众——又不能过于“歌谣化”——不能重新成为“定形的东西”，弄成无批判地“旧调填新词”。

在我看来，这一张力事实上伴随着整个20世纪中的“民族形式”问题的讨论。现代中国文学的形式问题始终是在两个维度中来定义的，一是“五四”式的，以“新”“旧”对立为坐标的进步主义运动，二是以“精英”与“民众”的对立为坐标的阶级话语及其背后关于再现之权力的争夺。既“旧”又“民众”的“民族形式”则恰恰落在了这两重维度的错位之中，它既要求不断返回到既存的、漫长的传统及其所塑造的文化惯习与感知方式中，又始终承载着动员民众政治、打造革命主体的使命。因此，左翼诗学对歌谣形式的反复辨证，事实上没有、也不可能有清晰而固定的答案。它一方面成为日后旷日持久的民族形式论辩在20世纪30年代的隐秘先声，另一方面，又从一开始，就反映出民族形式问题本身所处的错位之位，预演了之后所有围绕旧形式所展开的文学论争的复杂性^[37]。

也正是在这个意义上，左翼诗人在讨论这一问

题时所表现出的种种游移与往复，恰恰证明了他们直面这一内在困境的诚意与勇气，及其与现代中国文化政治的核心命题的搏战。在这一问题上的游移，正是维系形式的文化—政治能动性——或者用袁先欣的话说，维系“文化”之“运动”态势——所内在要求的。对“旧的封建思想”的警惕，既始终伴随着中国诗歌会对歌谣化新诗的提倡，却又从未动摇过左翼诗人对这一实践之意义的信念。形式的张力需要在变动的历史环境下不断地加以调整，也正是这样的拉锯，不断推动着更为激进的诗歌形式实验的诞生。重要的是，正如本文的讨论所揭示的，对这些形式实验的研究要求我们超越文本本身，乃至超越纯粹的内容（政治认同、意识形态等）本身。“民族形式”问题或许从一开始就包含了关于“大众”“民众”“民族”这些想象的读者/听众共同体的身体记忆、生理反应、感官经验的思索与实践。革命如何面对我们的身体？如何处理、形塑人们的听觉、视觉、嗅觉等感官经验？如何处理身体感知与思想认同的缝隙与张力？对有声的左翼的聆听，将真正为我们打开理解左翼文化运动的身体机制与生命政治的空间。

[1] 关于中国诗歌会的成立过程、组织架构与活动历史的回忆、考订与研究，见任钧：《关于中国诗歌会》，《月刊》1946年第1卷第4期；王亚平、柳倩：《中国诗歌会》，《新文学史料》1979年第1期；任钧：《任钧自述生平及其文学生涯》，卢莹辉编《诗笔丹心：任钧诗歌文学创作之路》，第261—282页，文汇出版社2006年版；柯文溥：《论中国诗歌会》，《文学评论》1985年第1期；蔡清富：《关于中国诗歌会的几件史实》，《中国现代文学研究丛刊》1986年第2期；柳倩：《左联与中国诗歌会》，《左联回忆录》，第258—277页，中国社会科学出版社1982年版；王训昭：《前言》，王训昭编：《一代诗风：中国诗歌会作品及评论选》，第1—17页，华东师范大学出版社1996年版。

[2] 《发刊诗》，《新诗歌》第一卷第一期，1933年2月11日。

[3] 见《新诗歌》第二卷第一期，1934年6月1日。在中国诗歌会与《新诗歌》之前，左翼文人中也有零散的新诗歌谣化的实践，如鲁迅和瞿秋白在1931年的《十字街头》等刊物上创作发表的《好东西歌》《南京民谣》《东洋人出兵》《上

海打仗景致》《可恶的日本》等。

[4]《发刊词》，《歌谣周刊》第一号，1922年12月。

[5]周作人：《歌谣》，《自己的园地》，第44页，北京十月文艺出版社2011年版。

[6]周作人：《海外民歌译序》、《潮州畬歌集序》，《谈龙集》，第47—53页，北京十月文艺出版社2011年版。

[7]周作人：《重刊霓裳续谱序》，《看云集》，第114页，北京十月文艺出版社2011年版。

[8] Haiyan Lee, “Tears That Crumbled the Great Wall: The Archaeology of Feeling in the May Fourth Folklore Movement”, *The Journal of Asian Studies*, Vol. 64: 1, Feb. 2005. Also see Flora Shao, “‘Seeing Her Through a Bamboo Curtain’: Envisaging a National Literature through Chinese Folk Songs”, *Twentieth-Century China*, Vol. 41: 3, Aug. 2016.

[9][11]石灵：《新诗歌的创作方法》，第78—79页，第77页，天马书店1935年版。

[10][12][13][24][31][36]蒲风：《抗战诗歌讲话》，第62页，第51页，第63页，第45页，第44页，第42—46页，诗歌出版社1938年版。

[14]《我们底话》，《新诗歌》第二卷第一期，1934年6月1日。

[15]叶流：《略谈歌谣小调》，《新诗歌》第二卷第一期，1934年6月1日。

[16][17][18]穆木天：《怎样学习诗歌》，第66—67页，第86—87页，第167—169页，生活出版社1938年版。杨骚也指出，旧形态的流行是因为“目前封建势力还多少残存着”。见杨骚：《略谈诗歌，音韵与大众化问题》，《急就篇》，第123—130页，引擎出版社1937年版。

[19][23]佩弦（朱自清）：《〈新诗歌〉旬刊》，《文学》第一期，1933年7月1日。“重叠”和“韵脚”比较好理解，这里的“整齐”，是指“每行得有相仿的音数与同数的重音”。

[20]石灵：《新谱小放牛》，《新诗歌》第一卷第二期，1933年2月21日。

[21]参《赵州桥的传说》，宋佳芹编，《中国神话与民间传说》，第386—387页，北方妇女儿童出版社2014年版。

[22]《小放牛》的乐谱，可以参考张东东：《中国汉族民间音乐》，第75页，吉林大学出版社2012年版。

[25][26] Haun Saussy, *The Ethnography of Rhythm: Orality and its Technologies*, p. 33, p. 160, Fordham University Press, 2016.

[27]如《关于写作新诗的一点意见》，《新诗歌》第一卷第一期，1933年2月11日。

[28]在“五四”现实主义小说中，安敏成（Marston Anderson）辨认出了一种“现实主义的限制”。在他看来，“五四”现实主义一方面产生于一种集体主义的民众政治，要求从民众的视角讲述现实。另一方面，它的叙事模式在根本上依赖于—位批判性的观察者的存在，这种观察者必然是脱离、乃至高于大众的。（Marston Anderson, *The Limits of Realism: Chinese Fiction in the Revolutionary Period*, University of California Press, 1990）而如我在上文所分析的，在歌谣化运动中，诗人的角色发生了转变。就诗歌的形式层面而言，他不再据有高于大众的位置，而是成为一种中介物，服务于大众的自我实现。这种角色变化可以被视为是对“五四”现实主义内在困境的一种回应。

[29]流：《新十叹——为正太橡胶厂惨案而作》，《新诗歌》第一卷第三期，1933年3月1日。

[30]流：《国难五更调》，《新诗歌》第一卷第四期，1933年4月5日。

[32]穆木天：《大众化的诗歌与旧调子》，《大公报》，1937年12月8日。

[33]袁先欣：《文化、运动与“民间”的形成》，《文学评论》2017年第三期。

[34]木天：《关于歌谣之制作》，《新诗歌》第二卷第一期，1934年6月1日。

[35]袁勃：《诗歌的机运》，《一代诗风》，第357页，华东师范大学出版社1996年版。

[37]关于这一问题的研究，参见汪晖：《地方形式、方言土语与抗日战争时期“民族形式”的论争》，《现代中国思想的兴起》，第1493—1530页，三联书店2004年版；石凤珍：《文艺“民族形式”论争研究》，中华书局2008年版。

[作者单位：美国圣路易斯华盛顿大学]

责任编辑：何吉贤