

# “新歌行”与中国近现代诗歌<sup>\*</sup>

付 祥 喜

摘 要：“新歌行”作为“诗界革命”时期出现的一种重要诗体，对中国近现代诗歌产生了深刻影响。然而，长期以来，学界对此一直缺乏关注，有分量的研究更不多见。“新歌行”既承袭传统歌行乃至宋诗的某些特点，又突破旧体诗束缚，从“俗语入诗”“以文为诗”两方面对新诗的生成起到示范与推动作用，并成为近代歌诗的代表和现代歌诗的先导。“新歌行”藉此填补了新派诗与白话新诗之间缺少的中间地带，构成中国近代诗歌转型的重要环节。

关键词：“新歌行” 旧体诗 新诗 歌诗

作者付祥喜，文学博士，广州大学人文学院、广州大学文学思想研究中心副教授（广州 510006）。

## 引 言

“新歌行”，在学界有“杂歌谣”、“歌词”体、“歌谣”体、“歌体诗”等名称，指的是辛亥革命前后由黄遵宪、梁启超、秋瑾、高旭等写作的歌谣类诗歌。这类诗歌“滥觞于维新变法时期，随民主革命的高涨而蔚为大观，其余波及于‘五四’前后的白话新诗。它介于新派诗和白话诗之间，上承下启，称雄一时。较之新派诗，有着自己的特点，形于白话诗，又能别具一格。”<sup>①</sup>然而，随着新诗迅速崛起并取得诗学话语的主导权，“新歌行”逐渐湮没于历史尘埃，很少进入研究者视野。就目前情况看，以往对这一诗体的关注虽有价值，但尚显狭窄和粗浅。如龚喜平较早探讨了“歌体诗”的渊源、内容和形式及局限，并认为新诗的发生当从19世纪末的“新学诗”起始，其后经过“新派诗”、“歌体诗”、“白话诗”共四个发展阶段。<sup>②</sup>张永

\* 本文为广东省高等学校高层次人才项目成果。

① 龚喜平：《近代“歌体诗”初探》，《西北师范学院学报》（社会科学版）1985年第3期。

② 参见龚喜平：《近代“歌体诗”初探》，《西北师范学院学报》（社会科学版）1985年第3期；龚喜平：《新学诗·新派诗·歌体诗·白话诗——论中国新诗的发生与发展》，《西北

芳则主要考察了“新体诗”与“诗界革命”的关系。<sup>①</sup> 这些成果的研究视角多限于“新歌行”本身，缺少更为宏观的整体观照，因而没有试图区分传统歌行与“新歌行”，也没有系统阐述“新歌行”在近代诗歌与现代新诗之间的历史关联，尤其是“新歌行”对新诗的意义或价值还缺少必要的深入追问和挖掘。应该说，依据相关文献材料，对“新歌行”进行研究与探讨，不仅牵扯到如何看待和继承中国古代诗歌传统的问题，关系到近代诗歌被遮蔽和忽视的问题，也关系到对新旧文学之间过渡性文体的文学史定位及其作品评价。特别是，新诗的发生与晚近诗歌之间存在千丝万缕的联系，这在当今学界已是共识。然而，这种联系究竟何在？晚近诗歌如何具体影响新诗的发生？如果“新歌行”与新诗之间的联系被忽略，对这些新诗发生学上关键问题的探讨，就难以深刻和切中肯綮。因此，很有必要认真分析研究“新歌行”与中国近现代诗歌之间的关系。

## 一、“新歌行”与旧体诗

辛亥革命前后十年间，“新歌行”有过一段光辉岁月。我们甚至可以说，“新歌行”曾风靡一时，成为新派诗之后、新诗之前，影响很大的一种诗体。按照创作群体的不同，可分作前后两个时期，前期以黄遵宪、梁启超等维新派为代表，后期以资产阶级革命派为主体，以革命文学团体南社为中坚。黄遵宪、秋瑾、高旭等为“新歌行”诗的代表作家，主要发表园地有《新民丛报》“诗界潮音集”、《新小说》“杂歌谣”、《复报》“歌谣”，以及一些地方白话报刊如《安徽俗话报》“诗词”等。“新歌行”留世作品虽不多，其整体诗学成绩相对于新学诗、新派诗而言，却稍胜一筹。如梁启超高度赞赏黄遵宪《出军歌》：“其精神之雄壮活泼沉浑深远不必论，即文藻亦二千年所未有也，诗界革命之能事至斯而极矣。”<sup>②</sup>《幼稚园上学歌》十章及《小学生相和歌》十九章，被梁启超赞为“一代妙文”。于右任早期所作“新歌行”，也受到章士钊等人高度称赞，认为是“最堪珍”、“最有价值、最能体现于先生的创新精神的诗”。<sup>③</sup>

从诗艺上看，“新歌行”既继承传统歌行，也在多方面对旧体诗作出了重要的突破和创新，是继新学诗、新派诗之后中国近代诗歌转型阶段的一种诗体。

首先，“新歌行”保留传统歌行的一般特征，它的躯壳是旧的。尽管人们对“歌

① 师范学院学报》(社会科学版)1988年第3期。

① 参见张永芳：《诗界革命与文学转型》，北京：中国社会科学出版社，2004年，第42—48、203—207页。

② 梁启超：《诗话》，《饮冰室合集》第5册，文集之四十五（上），北京：中华书局，1989年，第34—35页。

③ 章士钊：《论近代诗家绝句》，《江海学刊》(文史哲版)1985年第3期；霍松林：《论于右任诗的创新精神》，《人文杂志》1984年第5期。

行”概念的定义和特征的理解有较大分歧,<sup>①</sup>“新歌行”还是表现出一些传统歌行的共同特征。

1. 歌辞性。“歌行”至今仍是一个不确定的、宽泛的文学概念,但从汉乐府开始,“歌”、“行”、“引”、“操”等歌辞类标题就大量出现。至清代,王士禛把“歌”、“行”、“引”作为曲的三个组成部分加以论说,阐明了歌行的音乐性。<sup>②</sup>日本学者清水茂根据1955年中国发现的“行钟”与“歌钟”,进一步肯定了歌行富有音乐性的歌辞特征。<sup>③</sup>歌辞性理当是歌行最明显的特征。宋人宋敏求編集《李太白文集》,凡是诗题有“歌”、“行”者,都收入“歌吟”(即歌行)类。明人高棅选编的《唐诗品汇》中,李白七言古诗的选目有“歌吟十六首”,所收诗篇都有歌辞类标题。晚近诗人黄遵宪、梁启超、秋瑾等创作的“新歌行”,也大多有歌辞类标题(包括“歌”、“谣”、“曲”、“辞”),如梁启超《爱国歌》、秋瑾《宝刀歌》和《宝剑歌》。于右任甚至很可能视歌辞类标题为歌行的一个标志,新近发现的于右任《半哭半笑楼诗草》抄本中的《爱国歌》、《神州少年歌》、《自由歌》,诗题都有“歌”。<sup>④</sup>

2. 句式以七言为主,间有杂言;内容多为指事咏物、抒情写意。明代胡应麟、清人钱良择和冯班都指出歌行以七言为主的基本特征。<sup>⑤</sup>有学者也说:“歌行的主体是七言”。<sup>⑥</sup>“间有杂言”,不仅指一篇中句数和一句中字数都可多可少,更指运字不讲平仄,措句任随笔势,用韵自由灵活。也就是说,它虽以七言为主,却既不像七

① “歌行”概念之争,迄今仍在继续。薛天纬认为,“歌行诗体学概念之纷争,可归纳为‘大歌行’观及四种主要的‘小歌行’观”,“只有‘大歌行’观才能揭示歌行最本质的诗体特征,明确歌行诗体的内涵和外延”。(薛天纬:《歌行诗体论》,《文学评论》2007年第6期)所谓“大歌行”观即胡应麟论断的“七言古诗,概曰歌行”。(胡应麟:《诗薮》,上海:上海古籍出版社,1979年,第41页)笔者以为,“大歌行”观抹杀了歌行除“七言”之外的特征,模糊了歌行与七言律诗、七言绝句之间的界限。在本文中,笔者对“歌行”概念及其特征的理解,属于“小歌行”观。

② 参见王士禛:《带经堂诗话》,北京:人民文学出版社,1963年,第22页。

③ 参见清水茂:《乐府“行”的本义》,《清水茂汉学论集》,蔡毅译,北京:中华书局,2003年,第328页。

④ 《半哭半笑楼诗草》抄本,署名“铁罗汉”,附在陕西巡抚升允光绪三十年三月二十一日写给军机处的咨文后面,共47扣,每扣6行。现藏于台北故宫博物院图书处,军机处档案,档案号160516。

⑤ 胡应麟说:“七言古诗,概曰歌行。”(胡应麟:《诗薮》,第41页)钱良择说:“歌行本出于乐府,然指事咏物,凡七言及长短句不用古题者,通谓之歌行。”(钱良择:《唐音审体》,丁福保辑:《清诗话》,上海:上海古籍出版社,1999年,第781页)冯班亦云:“至唐有七言长歌,不用乐题,直自作七言,亦谓之歌行。”(冯班:《钝吟杂录》,丁福保辑:《清诗话》,第37页)

⑥ 葛晓音:《初盛唐七言歌行的发展——兼论歌行的形成及其七古的分野》,《文学遗产》1997年第5期。

言古诗那样循守法度，又不似近体律诗、绝句那样拘于定体、讲求联对声律。关于歌行的内容，清人钱良择认为须“指事咏物”，当代学者薛天纬给歌行下的定义为：“缘事而发的七言自由体抒情诗”。<sup>①</sup> 显见其须以指事咏物、抒情写意为内容。在句式方面，《爱国歌》以七言为主，有时为三言，如“结人心，造舆论，招国魂，立宪法”，有时为十一言，如此自由的句式，自然不是律诗可比。

3. 相对自由的押韵。歌行的押韵要比格律诗灵活得多，既可一韵到底，也可经常换韵。初唐以“律化的歌行”为主，盛唐以后虽然韵律比较自由的“别调”一度盛行，却大抵是“两派并行”。<sup>②</sup> “新歌行”的押韵也“两派并行”，相对自由。大体而言，黄遵宪、梁启超等维新派的“新歌行”写作在押韵方面比较保守，韵脚相对固定。而秋瑾等革命党人乃至高旭等南社诗人的“新歌行”作品，却用韵不大讲究，有的换韵后第一句不起韵，有的在一个押平声韵的韵节里奇数句的尾字也用平声，有的把前一层意思的两句和后一层意思的前两句放在一个韵节里，甚至还有同一韵节中使用重韵。

其次，“新歌行”不但保留了传统歌行上述特征，而且与“宋诗”及“同光体”关系密切。如果把“新歌行”放置到近代诗歌发展史中考察，那么按照近代文学研究乃至整个中国文学史研究中相当盛行、直到目前仍颇为常见的做法，应将南社诗人与“同光体”诗人简单化、绝对化地对立起来。但事实上，黄遵宪的诗歌创作，如钱钟书所指出，与“以文为诗”的宋诗派之间有密切关系。<sup>③</sup> 钱仲联也注意到，黄遵宪作诗“受曾文正影响至大，集中用文正诗处颇多”。<sup>④</sup> 而在南社内部，存在着相当一部分“身为南社人，诗亲同光体”的诗人，如诸宗元、胡先骕、朱鸳雏、黄节等可为代表。南社最初成立时的 17 个社员中的高旭、诸宗元等人，与同光派成员交往密切，诸宗元甚至同时是同光派成员。南社诗人中反对宋诗及同光体的，只是柳亚子、陈去病等部分成员。再从作品来看，宋诗“以文为诗”“以议论为诗”的特征及其悲壮豪放的格调，都在“新歌行”中有所体现。梁启超的《二十世纪太平洋歌》、于右任的《从军乐》、高旭的《女子唱歌》，等等，都有散文化倾向，且夹叙夹议。“新歌行”的主要作者（革命党人）与宋人尤其南宋诗人的爱国精神、亡国之恨有相似之处，以至有人认为，“（于右任）诗风最像南宋诗人陆游”。<sup>⑤</sup>

① 薛天纬：《李杜歌行论》，《文学遗产》1999 年第 6 期。

② 《四库全书总目提要》论王士禛《古诗选》云：“七言歌行，惟鲍照先为别调。其余六朝诸作，大抵皆转韵抑扬。故初唐诸人多转韵，而李白以下始遥追鲍照之体：终唐之世，两派并行。”

③ 参见钱钟书：《谈艺录》（补订本），北京：中华书局，1984 年，第 29—30 页。

④ 钱仲联：《梦苕簠诗话》，张寅彭主编：《民国诗话丛编》第 6 册，上海：上海书店出版社，2002 年，第 293 页。

⑤ 参见张健：《于右任传——半哭半笑楼主》，台北：雨墨文化事业有限公司，1994 年，

但“新歌行”毕竟是“在改良派连同其新派诗一并退出历史舞台之后，随着民主革命思潮的蓬勃兴起和新的科学文化知识的不断输入，留学风潮的日盛，思想和语言的进一步解放，而适应于这种新形势并在吸收骚体、传统歌行体、民间歌谣的特点，接受外国诗歌的影响和继承新派诗的基础上应运而生的”，<sup>①</sup> 它没有拘囿于旧体诗系统，而是顺应时代需要和中国诗歌自身发展规律，对“诗界革命”时期的新学诗和新派诗作出了突破和创新。首先是引新语词入诗。新语词的输入是近代文学发展中一种引人瞩目的现象。1905年，王国维在《论新学语之输入》中说：“近年文学上有一最著之现象，则新语之输入是也。”<sup>②</sup> 近代最早有意识地引新语词入诗者，当属新学诗，然而新学诗直接引入新语词的音译，如谭嗣同《金陵听说法》中“纲伦桎以喀私德，法会极于巴力门”。加之“新语词”之“经子生涩语、佛典语、欧洲语杂用”，<sup>③</sup> 以致“非常在一块的人不懂”，<sup>④</sup> 甚至常在一起的人也不甚了然。至新派诗如黄遵宪《日本杂事诗》、《己亥杂诗》，便不再直接引用新语词的音译，而是经翻译或转译后与之对应的汉语词，其中既包括日本的一些古语，也包括日本的一些现代词汇。如《日本杂事诗》第三十一首“国造分司旧典刊”中的“国造”一词就是古语，“归来重对话芝居”（第一百六十首）中的“芝居”即现代日语中的“戏剧”。如此“新语词”，一般人自然难懂，以至黄遵宪不得不在绝大多数诗后附加自注。<sup>⑤</sup> 相比之下，于右任的“新歌行”诗虽引入西方（亦有日本）新语词，却几乎都是当时新派读书人耳熟目详的。从新语词的内容看，新学诗和新派诗侧重于域外声光电化和奇异风物，而“新歌行”重点在西方政治生活和社会思潮。

王国维对晚近输入新语词的意义看得十分清楚：“言语者，思想之代表也，故新思想之输入，即新言语输入之意味也。”<sup>⑥</sup> 透过于右任《爱国歌》、《神州少年歌》等诗作中的新语词，可见他宣扬新文化、新思想的愿望。这就牵引出“新歌行”的另一个突破、创新，即新思想、新眼界。《爱国歌》中的“爱国”便是一个思想和眼界上的突破，它不是传统歌行中的忠君爱国，不是新学诗新派诗鼓吹的维新立宪，而是放眼世界，通过“结人心，造舆论，招国魂，立宪法”实现国家和民族的革新自强。对于西学，也不像新派诗人那么推崇，而是在“欧墨文化正心醉”之时，“揽辔忽倡保国粹”。《神州少年歌》中“推倒奴性绝依傍，少年挺立舞台上”、“霹雳雷霆

① 第202页。

① 龚喜平：《近代“歌体诗”初探》，《西北师范学院学报》（社会科学版）1985年第3期。

② 王国维：《论新学语之输入》，《教育世界》第96号，1905年4月。

③ 梁启超：《夏威夷游记》，《饮冰室合集》第7册，专集之二十二，第189页。

④ 梁启超：《亡友夏穗卿先生》，《饮冰室合集》第5册，文集之四十四（上），第21页。

⑤ 黄遵宪《日本杂事诗》200首，涉及新语词近500个，黄氏自注者近400个；《己亥杂诗》89首，涉及新语词77个，黄氏自注者有54个。

⑥ 王国维：《论新学语之输入》，《教育世界》第96号，1905年4月。

万千钧，光明轰开政学界”，反映出神州少年意气风发、无所畏惧的革命精神。“诘问时贤造论心，痛恨支那多腐败”一句，流露出了反清意识。《自由歌》痛斥清政府压制言论自由，发出“思想不新世无救，思想新时复诟訾，蛮奴蛮奴压制思想胡为尔”的怒吼，并表示“不自由，毋宁死，争不得，势不止，蛮奴蛮奴洗眼请看流血史”，表达了甘愿为争取自由而流血牺牲的精神。这种具有强烈时代气息的反清情绪和追求民主自由的革命思想，恰是“新歌行”对谭嗣同等新学诗、梁启超等新派诗宣扬维新立宪思想的突破与创新。

除了具有强烈的反清情绪和革命意识，“新歌行”诗还突破了新学诗和新派诗单方面学习西方的桎梏，流露出反对帝国主义侵略的思想。作为清末革命党人，于右任推崇西学、以西方为师的思想意识很明显。他在《从军乐》中写道：“十八世纪横行西半球上拉丁民，不能二字非所拟”、“亦有和魂汉才和胆洋器同文同种之东洋，武士道风雄无比”，表达了学习“西半球拉丁民”、日本武士道精神的意愿。但他也指出西方列强对中国的侵略造成空前危机，“何况帝国主义相逼来，风潮汹恶廿世纪”。在《爱国歌》中，于右任呼吁强国以自保、抵御西方列强的侵略：“抗拉丁法葡班诸国，制条顿英德荷诸国”。过去对于右任这样的清末革命党人反帝国主义一面重视不够。于右任民国前所作“新歌行”诗，透露出他当时面对西方的矛盾心态。概言之，“新歌行”诗透露的历史信息和体现的思想文化，可弥补近代史上的某些缺漏，或不失为史家的一个努力方向。

在表现手法方面，“新歌行”诗常发议论。黄遵宪的《南汉修慧寺千佛塔歌》、《东沟行》、《感事三首》，于右任的《爱国歌》、《从军乐》，将叙事和议论融合起来，于右任的《自由歌》甚至通篇都在议论，体现了他们对传统歌行以叙事为主的革新。

最后，在艺术风格方面，新派诗倾向于现实主义，具有沉郁质朴的风格，而“新歌行”的浪漫主义色彩浓厚，呈现出高亢旷美、雄浑悲壮的风格。20岁时，于右任接受维新派主张，热烈拥护维新运动。维新变法因西太后发动政变而失败，于右任悲愤不已，“庚子之变，于右任欲上书陕西巡抚岑椿萱云阶，请其手刃西后，为同学王麟生炳灵劝阻。此当为于右任由革命思想发展而为革命行动的开始。”<sup>①</sup>其间空暇时喜作诗歌，常藉诗歌抒发忧心国事及国民的情怀，且语多慷慨激愤。《半哭半笑楼诗草》抄本所收律诗和绝句多作于此时，诗中常出现悲愤情绪及其相关的字句，如“悲”、“怨”、“哭”、“苦”、“泪”等。所收“新歌行”诗则不大相同，尽管诗中也有“悲”、“泪”之类的字词，但这些诗并未沉迷于悲苦，而是表现出意气风发、视死如归的豪壮。据笔者统计《半哭半笑楼诗草》抄本所收“新歌行”诗，出现“愤”、“怨”、“哭”字共九次，而出现“抗”、“战”、“血”字共有16次，仅“血”字就有十次。再就是常出现“英雄”和英雄人物的姓名，《从军乐》中甚至出现“英

① 刘延涛：《于右任先生年谱》，台北：台湾商务印书馆，1981年，第4页。

雄”的叠词，“英雄英雄使我拜舞欢呼曷能已”、“心醉英雄妒英雄”。于右任感于清廷腐败无能，而生反清情绪，之后积极参与革命救国。其诗歌虽揭露时代的悲哀，却没有陷入其中不可自拔，而是字里行间隐含着立足世界发展大局的眼光、悲天悯人的胸襟和乐观的革命精神。如“世界强权我强种，种强外权无由使”（《从军乐》），“坚忍不拔真可爱，满腔愤火热血储雄图”（《神州少年歌》），诗中洋溢着化悲愤为力量，自强自立，推翻清廷的革命激情。诚如论者所言：“在审美发生学上，‘悲’的导泄具有普遍性功能。‘悲’是审美的动力、渊源。”<sup>①</sup>由“悲愤”转化的革命激情，使于右任的“新歌行”诗“于平静中见奇崛，自然中见沉雄”，<sup>②</sup>意境阔大，气势豪放，兼有高亢旷美、雄浑悲壮的审美风格。于右任在倡言革命期间写下这些热血沸腾的诗歌，充分表现出戊戌变法失败后早期革命党人“天赋头颅换太平，流血请从我辈始”（《从军乐》）的悲壮气概。后人评曰：“其气魄之豪迈，感情之挚烈，用语之精炼，直可上追苏辛。”<sup>③</sup>“其意境之扩大，风格之豪迈，都跨越前人”。<sup>④</sup>“无疑，这是一种以悲为美的艺术追求。在此追求的同时，一种更深沉的生命意识也开始向外喷涌。”<sup>⑤</sup>

鉴于“新歌行”既承袭了一些旧体诗传统，又作出时代性突破和创新，不宜笼统用“新体诗”称呼。有人冠之以“杂歌谣”、“歌词”体、“歌谣”体、“歌体诗”等名称，或着眼于通俗性，或侧重歌辞性，抑或强调其传统歌行的特征，都不能完全概括这类诗歌。正是鉴于其介于传统歌行与白话新诗之间的特点，故而笔者以“新歌行”称之。

## 二、“新歌行”与新诗的生成

尽管“新歌行”有上述突破与创新，但相对于此后风靡诗坛的新诗而言，仍显得“陈旧”，或许由于这个缘故，在新诗发展史或新文学史中，“新歌行”基本不被人提及，即使提及，也往往以新诗的对立面出现。然而，透过文学史背景可见，新诗倡导者在力陈传统诗歌的形式弊病之际，起先并无完全推翻旧体诗的想法，更没有将其“一网打尽”。刘半农在《我之文学改良观》中极力主张旧体诗中的“律诗、

① 吴功正：《审美形态论》，林文钦主编：《文学美学研究资料选集》，高雄：春晖出版社，2003年，第98页。

② 钟明善：《读右老诗歌有感》，《景行行止——于右任逝世四十周年纪念集》，台北：中华书局，2005年，第89页。

③ 钟明善：《读右老诗歌有感》，《景行行止——于右任逝世四十周年纪念集》，第86页。

④ 霍松林：《论于右任诗的创新精神》，《人文杂志》1984年第3期。

⑤ 徐子方：《悲怨：中国古代文学之内驱——一个文学史母题的发展历程描述》，《徐州师范大学学报》2006年第4期。

排律当然废除”，但并不主张完全淘汰旧体诗，他觉得其他诗律较宽的旧诗体如“绝诗，古风，乐府”三者，尚有余地。<sup>①</sup> 胡适也有类似观念：“今日作‘诗’（广义言之）……亦不必排斥固有之诗词曲诸体；要各随所好，各相题而择体，可矣。”<sup>②</sup> “新歌行”便是当时的“相题而择体”之一，因此在早期新诗中，不乏较像“新歌行”的篇章。约略而言，“新歌行”主要从两方面对新诗的生成产生影响。

（一）俗语入诗。近代中国诗歌的语言变革，沿着向西方和中国民间两个方向前进。在引西方语词入诗方面，新学诗因其“颇喜捋扯新名词以自表异”而受诟病，<sup>③</sup> 在此背景下，另一方向即诗歌语言的民间化被提上日程。黄遵宪在 1887 年成书的《日本国志》中率先提出：“变一文体为适用于今、通行于俗者”，以“令天下之农工商贾、妇女幼稚皆能通文字之用。”<sup>④</sup> 1896 年，梁启超援引黄遵宪的说法，并提出“文与言合，读书识字之智民，可以日多矣”。<sup>⑤</sup> 1889 年，梁启超觉察到新学诗“经子生涩语、佛典语、欧洲语杂用”，<sup>⑥</sup> 以致难懂、不通俗。而晚年的黄遵宪也意识到新派诗“新语句与古风格常相背驰”的矛盾，他在 1902 年秋给梁启超的信中，倡言创设“杂歌谣”：在语言格调上，“当斟酌于弹词粤讴之间”。<sup>⑦</sup> 弹词和粤讴大多用地方俚语，无疑是来自民间的鲜活、通俗语言。梁启超率然响应这一倡议，在《新小说》杂志特辟“杂歌谣”专栏，专门发表一些语言通俗的诗作。然而，“杂歌谣”采用的方言、俚语，即便能在文言中找到与之对应的字词，也很难保证多数人能看懂。何况戊戌变法失败后蔓延的反清情绪，和越来越强势的以西方政治语词为主的“革命话语”，也不是抽象、晦涩的文言或来自民间的方言、俚语所能指代。客观形势迫使锐意创新的诗人必须在新派诗之后找到一种“新诗体”，采用一种融合西方和中国民间语词的“新语言”。从“新歌行”来看，晚近诗人找到的“新语言”就是相当于浅显文言的“俗语”，当然，是适合诗歌的“俗语”，与晚清及之后颇为流行的报章语和小说语有所不同。此“俗语”以浅白的习语为主，夹杂文言字词以及西语或日语词汇（主要是那些通过报刊杂志频繁使用后广为人知的人名、地名和人文社科术语），具有“举今日之官书会典方言俗谚，以及古人未有之物、未辟之境，耳目所

① 参见刘半农：《我之文学改良观》，《新青年》第 3 卷第 3 号，1917 年 5 月 1 日。

② 胡适：《答钱玄同》，《胡适全集》第 1 卷，合肥：安徽教育出版社，2003 年，第 42 页。

③ 梁启超：《诗话》，《饮冰室合集》第 5 册，文集之四十五（上），第 40 页。

④ 黄遵宪：《日本国志》卷 33，学术志二，广州：富文斋，1890 年（实际刊成约在 1895 年）。

⑤ 梁启超：《〈沈氏音书〉序》，《饮冰室合集》第 1 册，文集之二，第 2 页。

⑥ 梁启超：《夏威夷游记》，《饮冰室合集》第 7 册，专集之二十二，第 189 页。

⑦ 北京图书馆善本组整理：《黄遵宪致梁启超书》，中国社会科学院历史研究所、中国哲学编辑部编：《中国哲学》第 8 辑，北京：三联书店，1982 年，第 398 页。按，此信落款处注“中秋后七日”，无具体日期。然而，据信中提及《新小说》杂志之小说、诗歌栏目的筹办等详情，可推知此信作于 1902 年 9 月 23 日。



历，皆笔而书之”<sup>①</sup>的重要特点。有趣的是，新派诗和南社诗中的七律、七绝、五律也有不少用“俗语”写成，但整体上不如“新歌行”那么流畅、通俗易懂。究其原因，可能是歌行的歌辞性和抒情特征，使其与“俗语”具有天然的彼此适合性。

“新歌行”的“俗语”无疑对新诗的生成起到重要作用，但问题的关键在于，“俗语”如何起作用？对此，学者要么避而不谈，要么含糊其辞。其实，“新歌行”的“俗语”曾是早期新诗试验的重要对象。1910年，胡适赴美留学。在美国的几年里，他写下旧体诗集《去国集》后，又写了《耶稣诞节歌》、《久雪后大风寒甚作歌》等。他说，这些诗作“都带有试验意味”，“后来做《自杀篇》，完全用分段作法，试验的态度更显明了”。<sup>②</sup>据此，我们可以把胡适《尝试集》大致划作三个时期，一为引白话入旧体诗的试验，二为“作诗如作文”的试验，三为结合前二者的白话新诗创作。其中，第一时期试验的对象，除了七绝、五绝，还有七言歌行，如《赠朱经农》、《黄克强先生哀辞》及1915年前后所写的《题欧战讽刺画》、《将去绮色佳留别叔永》、《送梅觐庄往哈佛大学》、《誓言》等。它们引人注目的语言，被梅觐庄称为“俗语白话”，其诗被称作“俗话诗”，胡适对此不予辩驳。1917年，胡适在《文学改良刍议》中宣称“吾主张今日作文作诗，宜采用俗语俗字”。1922年，在《五十年来中国之文学》中肯定了黄遵宪“用俗话作诗”的成绩，并引录《山歌》、《都踊歌》为例。胡适如此言行，说明他把“俗语入诗”视为突破旧体诗语言束缚、写作白话诗的重要途径。从《尝试集》来看，诗中常见未经修饰的“俗语”，如“只怕我赶诗神不去”（《例外》）的“赶诗神不去”，明显是安徽方言语式；《鸽子》中的“回环来往，夷犹如意”为文言；《赠朱经农》中的“淡巴菰”、“辟克匿克”则是英语译音。类似的情况，姑且不说在刘大白、刘半农的早期新诗中常见，即便大量使用欧化语的郭沫若的《女神》，也有不少“俗语入诗”的痕迹。比如，诗集中常见“动词+着+在”的乐山方言句式，以及“我把你撞倒”（《光海》）的“撞倒”、“塔下的河岸刀截断了一样斩齐”（《金字塔》）的“斩齐”等乐山方言。论者很早就发现，在《女神》第二、三辑中的新诗与郭沫若留学时期创作的旧体诗词中，存在字句方面的血缘关系。<sup>③</sup>乐山方言俗语，便是二者的一个共通之处。很显然，早期新诗在一定程度上承袭了“俗语入诗”的思路。朱自清后来总结说，黄遵宪“主张用俗话作诗”，“对民七的新诗运动，在观念上，不在方法上，却给予很大影响”。<sup>④</sup>

① 黄遵宪：《自序》，《人境庐诗草》，上海：商务印书馆，1937年。另可参见钱仲联：《人境庐诗草笺注》，上海：上海古籍出版社，1981年。

② 胡适：《〈尝试集〉自序》，《胡适全集》第1卷，第181页。

③ 参见海英：《郭沫若留学日本初期的诗》，中国现代文艺资料丛刊编辑组编：《中国现代文艺资料丛刊》第3辑，上海：上海文艺出版社，1963年，第30—32页。

④ 朱自清：《现代诗歌导论》，蔡元培等：《中国新文学大系导论集》，上海：上海良友复兴图书印刷公司，1940年，第349页。

(二) 以文为诗。1922 年,在白话文已战胜文言、取得主导地位之际,胡适回顾近 50 年中国文学发展时,肯定了黄遵宪的“《降将军歌》、《度辽将军歌》、《聂将军歌》、《逐客篇》、《番客篇》,……都是用做文章的法子来做的。这种诗的长处在于条理清楚,叙述分明”。<sup>①</sup> 旧派文人得到新文学大将胡适的如此肯定,殊非易事。但晚年的黄遵宪“以文为诗”也是事实。自唐代以后,“以文为诗”一直是中国诗歌流变的一个路向,它指的是以散文的章法、句法入诗。黄遵宪很早就试图利用“以文为诗”来改造诗体。他在《人境庐诗草·自序》里说:“尝于胸中设一诗境:一曰,复古人比兴之体;一曰,以单行之神,运排偶之体;一曰,取《离骚》乐府之神理而不袭其貌;一曰,用古文家伸缩离合之法以入诗。”<sup>②</sup> 他所说的方法,即是打破传统诗歌之骈偶形式,以古文家常用单行散句的作文之法作诗。1902 年,黄遵宪在写给梁启超的一封信中,将“以文为诗”的设想变得明确、具体:在格调上,“当斟酌于弹词粤讴之间”;在句法上,要“或三或九,或七或五,或长或短”;在内容上,要“弃史籍而采近事”。<sup>③</sup> 这样,就勾勒出“新歌行”的轮廓。如此“新歌行”,摆脱了传统歌行的韵律束缚,能天马行空似的驰骋文笔,遂形成钱仲联所说的“天骨开张,大气包举”的体式。<sup>④</sup> 于右任《半笑半哭楼诗草》抄本中的“新歌行”诗体现了这种“以文为诗”的设计。诗集中的《自由歌》以七言为主,但其中用了不少散句,如“天赋人权有界限,蛮奴蛮奴侵略手段横至此”、“要知此权我不自弃人焉夺,墨特涅故智今难使,蛮奴蛮奴到底直作小人耳”……其句式长短交错,有散句,并且用了律诗中极少见的虚词。这样,完全打破了诗歌本应有的句式结构和固定的韵律节奏,用长短不一、松散的句子作诗,使诗歌呈现散文化的面貌。在叙述形式上,该诗采用议论文结构,先引述“蛮奴”钳制言论自由,接着论述思想自由、言论出版自由的重要性,最后表达为争取自由、不惜流血牺牲的革命精神。《从军乐》则出现叠词“同胞同胞”、“英雄英雄”、“融融泄泄”、“仵仵伉伉”等。古代格律诗创作中比较忌讳重字,《从军乐》中的叠词产生复沓的回旋之美,也使该诗“以文为诗”的特征更明显。

“新歌行”的“以文为诗”对胡适的影响,首先在于为他“尝试”新诗提供了一种样板。胡适留美期间试作的白话诗,为我们了解这一过程提供了材料。如《偶吟》、《送许肇南归国》、《送叔永之行并寄杏佛》等,与传统歌行有着明显的不同,不是铺陈宏大的长篇叙事诗,也不是慷慨激昂的自我抒情诗,其篇幅不大,以说理见长。这些诗除了在语言上更接近白话,在形式上更为自由,其他都与“新歌行”差不多。尤

① 胡适:《五十年来中国之文学》,《胡适全集》第 2 卷,第 293 页。

② 黄遵宪:《自序》,《人境庐诗草》。

③ 北京图书馆善本组整理:《黄遵宪致梁启超书》,中国社会科学院历史研究所、中国哲学编辑部编:《中国哲学》第 8 辑,第 398 页。

④ 钱仲联:《梦苕簠诗话》,《人境庐诗草笺注》,第 1290 页。

其是散文化的特点非常明显。如在《送梅觐庄往哈佛大学》中，胡适不仅用了大量散文文化的诗句，而且较随意地直接引入古人和今人语句。散文化程度最高的是《老树行》，其中的后两句“既鸟语所不能媚，亦不为风易高致”，与标准的散文句子无异。对此，胡适甚为满意：“此诗用三句转韵体，虽非佳构，然末二语决非今日诗人所敢道也。”<sup>①</sup>与胡适类似，郭沫若留学时期的诗作，比早期出现更多“散文的文字”。

胡适写下的那些很像“新歌行”的诗，对于他开风气之先、尝试新诗写作起到了样板和推动作用，具体表现在三个方面：一是积累了“俗语入诗”“以文为诗”的实践经验，增强了对新诗试验的信心。他在《留学日记》中常以“自跋”或“后记”方式评价刚完成的诗作，语词间流露出通过总结经验而获得的信心，如《〈老树行〉自跋》便是。二是那些诗在胡适和梅觐庄等友人关于“诗之文字与文之文字”、“白话入诗”的辩论中，起到了导火线和催化剂的作用。《送梅觐庄往哈佛大学》中“十一个外国字就惹出了几年的笔战”。<sup>②</sup>胡适在《依韵和叔永戏帖诗》里提出了“诗国革命”、“作诗如作文”的命题，引发梅觐庄与胡适关于“诗之文字与文之文字”的争论。作于1916年7月22日的“打油诗”，把双方的论争推向高潮，引来梅、任两位“如儿时听‘莲花落’”、“足下此次试验之结果，乃完全失败”的评论，胡适后来说：“因为梅、任诸君的批评竟逼得我不能不努力试做白话诗了。”<sup>③</sup>看来，围绕那几首试验诗展开的辩论，不但使胡适的白话诗观念逐渐清晰、确定，而且推动了他试验白话诗。他在《〈尝试集〉自序》中坦陈这种影响：“我对于文学革命的一切见解，所以能结晶成一种有系统的主张，全都是同这一班朋友切磋讨论的结果。”三是从诗体和语言方面，为胡适下一阶段的白话诗试验（写作《尝试集》）提供了参照，以致《尝试集》中有一些诗作很像“新歌行”，“实在不过是一些刷洗过的旧诗”。基于此，胡适总结经验，提出了“诗体大解放”的著名主张。<sup>④</sup>

我们还要注意另一个情况，即由黄遵宪提出、梁启超推广和践行的“杂歌谣”，不但为此后大量问世的“歌谣”类“新歌行”作了示范，而且指明了以民间歌谣为资源的方向，这就使此后的“新歌行”在客观上将原属文化精英的诗歌导向大众，而这恰是中国近代诗歌转型的一个重要标志。这种向民间歌谣获取资源的取向，后来得到了胡适、刘半农、钱玄同、周作人、鲁迅和沈尹默等新文学作家的认同，进而发展为“白话诗创作要以民间歌谣作为师法的典范”的认识，<sup>⑤</sup>引致“新诗歌谣化”。因此，早期新诗中不乏以“歌”、“谣”为题的篇章。在最早发表的新诗中，就

① 胡适：《〈老树行〉自跋》，《胡适全集》第28卷，第111页。

② 胡适：《〈尝试集〉自序》，《胡适全集》第1卷，第182页。

③ 胡适：《逼上梁山——文学革命的开始》，《胡适全集》第18卷，第119页。

④ 参见胡适：《〈尝试集〉自序》，《胡适全集》第1卷，第193页。

⑤ 参见燕世超：《批判的武器难以创新——论“五四”前后白话诗人对民间歌谣的扬弃》，《文学评论》2002年第5期。

有陈独秀的《丁巳除夕歌》，胡适《尝试集》中的《平民学校校歌》（附谱）、《四烈士冢上的没字碑歌》（附谱）、《双十节的鬼歌》，刘大白的《卖布谣》、《五一运动歌》、《八点钟歌》、《劳动节歌》等。在这方面，刘半农就白话新诗取法于歌谣方面的尝试，可谓首开风气，也最为大胆。诗人致力于仿效江阴等地民谣，不论形式、格调、口吻，还是诗句的用词、句法，都达到“以假乱真”的地步。他创作了几十首用江阴方言配合“四句头山歌”形式的诗。如果将这些诗与“新歌行”诗比照，可见刘半农不但基本保留了“新歌行”的歌辞性、用韵之相对自由、内容以抒情写意为主的基本特征，还袭取了“新歌行”写作常用的重章叠句、反复咏叹的手法，营造了回环往复、多个诗节在重复中略有变奏的效果。“新歌行”如于右任《自由歌》中首尾各一句“不自由，毋宁死”，秋瑾《同胞苦》凡四章，每章均以“同胞苦，同胞之苦苦如苦黄连”起首，结尾部分大体相同。而刘半农《教我如何不想她》，每节都以“教我如何不想她”结尾。不只是刘半农，刘大白《卖布谣》反复吟唱“嫂嫂织布，哥哥卖布”，徐志摩《再别康桥》则有三个“轻轻的”。

虽然有许多的新诗作者没向民间歌谣获取资源，没意识到它的优长，以至郭沫若、冰心、李金发乃至戴望舒、卞之琳等诗人的创作都与民间歌谣关系不大，但“新诗歌谣化”还是在不同时期得到不同程度的赓续。1920 年，刘半农、周作人等在北大成立“歌谣研究会”，围绕《歌谣》周刊掀起了一场以促进“新诗歌谣化”为目的之一的歌谣征集和研究活动。<sup>①</sup> 到 30 年代，先是胡适把“民间歌唱”视为新诗的两个来源之一，<sup>②</sup> 随后出现梁实秋更明确的说法，他说“歌谣是现成的有节奏有音韵的白话诗”。<sup>③</sup> 中国诗歌会的诗人则把写作歌谣体新诗转化为自觉行动，由其编办的《新诗歌》出版“歌谣专号”，希望“借着普遍的歌谣、时调诸类形态，接受它们普及、通俗、朗读、讽诵的长处，引渡到未来的诗歌”。<sup>④</sup> 40 年代，随着“文艺为工农兵服务”成为文艺界主流意识形态，诗歌的歌谣化发展到极致，出现了“新诗历史上第一次大规模的民歌体创作潮流”。<sup>⑤</sup>

在新诗的生成和发展中，它不仅程度不同地赓续了“新诗歌谣化”，还从民间歌谣那里获得了许多创作上的启示，如复沓、比兴的艺术手法，素朴、明朗的美学风

① 顾颉刚在谈及当初与刘半农、沈尹默发起歌谣征集运动的动机时，明确指出，其初衷是为了改进新诗创作，因为当时的新诗创作需要在中国文化里寻找传统，于是才“注意到歌谣”。（顾颉刚：《我和歌谣》，《民间文学》1962 年第 6 期）

② 参见胡适：《〈歌谣〉复刊词》，《胡适全集》第 12 卷，第 329 页。

③ 梁实秋：《歌谣与新诗》，《歌谣》第 2 卷第 9 期，1936 年 5 月 30 日。

④ 穆木天：《我们底话》，《新诗歌》第 2 卷第 1 期，1939 年 6 月。

⑤ 贺仲明：《论民歌与新诗发展的复杂关系——以三次民歌潮流为中心》，《中国现代文学研究丛刊》2008 年第 4 期。

格,真挚、纯正的现实精神,顺耳流畅的语言品质。<sup>①</sup>当然,不可因此夸大民间歌谣乃至“新歌行”对新诗的影响,因为,如朱自清在40年代初所指出的,“从新诗的发展来看,新诗本身接受的歌谣的影响很少”,它主要还是受到西方诗歌的影响。<sup>②</sup>

不论从“杂歌谣”到“新诗歌谣化”,还是从“新歌行”的“俗语入诗”、“以文为诗”到白话新诗实现“诗体大解放”,其背后都隐藏着自《诗经》以来中国诗歌发展的趋向:精英化或大众化。就晚近诗界而言,“同光派”、“晚唐派”属于前者,“诗界革命”时期的新学诗、新派诗和“新歌行”为后者。而新诗在“新歌行”的示范、引导下,承袭或者说顺应了中国诗歌大众化的趋向。这就导致了新诗不是作为一种为文化精英提供精神消费的文学作品而存在的。比如说,胡适《尝试集》、郭沫若《女神》,不是作为一种以意境取胜的审美主体而存在,它是作为现代人的生活 and 情绪的记录而存在。新诗这种写实主义和为大众服务的取向,容易让我们想起,“新歌行”大都是清末革命党人宣传革命思想、启蒙大众的“利器”,二者的关联是显见的。

新诗的写实主义和大众化取向易导致其偏离“诗歌之美”,这使得新诗在抒情与审美方面往往难以企及“新歌行”等旧体诗的高度。以至“许多的天才文人或非职业的诗人文人”,甚至“一向写新诗的诗人”,“遇有真情实感,想寄之于诗时,还是写旧诗,而且写得非常好”。<sup>③</sup>毋须讳言,当我们深入追问和挖掘“新歌行”对新诗的“意义”或“价值”时,可发现“新歌行”对新诗的生成,也产生了一些负面影响。首先,“俗语”与“新歌行”之间具有某种天然的适合性,并不意味着“俗语”与新诗之间也如此。诗歌语言有着特殊的要求,如语义的多层次性、情绪性、含蓄性、暗示性等,这与“俗语入诗”引导下新诗对语言明确性的强调相去甚远。1920年周作人在为刘半农编《江阴船歌》作序时提醒说:“久被蔑视的俗语,未经文艺上的运用,便缺乏了细腻的表现力……以致变成那种幼稚的文体,而且将意思也连累了。”<sup>④</sup>可惜,新诗初创者没有意识到这个问题的严重性,以致在胡适“白话入诗”的倡导下,新诗初期出现了语言过于浅白、粗俗的毛病。其次,早期新诗创作在“以文为诗”推动下,出现文体上的自由散漫和声韵流失严重。尤其是声韵在初期新诗中严重流失,至今没有引起应有的注意,但在20世纪30年代,连自称为诗歌的“门外汉”且“无心做诗人”的鲁迅,也发现新诗“没有节调,没有韵,它唱不来”。<sup>⑤</sup>颇意味的是,当早期新诗因其缺陷受到严厉批评时,“新歌行”的“俗语入诗”思路却被

① 参见颜同林:《方言与中国现代新诗》,北京:中国社会科学出版社,2008年,第224—225页。

② 朱自清:《真诗(新诗杂话之一)》,《新文学》第1卷第2期,1944年1月1日。

③ 萧三:《论诗歌的民族形式》,《文艺战线》第1卷第5号,1939年11月16日。

④ 周作人:《中国民歌的价值》,《学艺》第2卷第1号,1920年4月20日。

⑤ 鲁迅:《致窦隐夫(一九三四年)》,《鲁迅论文学》,北京:人民文学出版社,1959年,第285页。

用来作为纠正新诗弊端的良方。1926 年春夏登上诗坛的新月诗派,在清算“白话入诗”弊病的基础上,开出了一方医治新诗的“药方”,即在诗歌“三美”主张下力求新诗格律化,其中包括延续“俗语入诗”思路的“土白入诗”理论及创作试验。<sup>①</sup>

### 三、“新歌行”对于近现代歌诗的意义

在中国古代诗歌史上,以歌性功能为特征的歌诗和以诗性功能为特征的诵诗(亦称“徒诗”)是既彼此联系又相互独立的两个子系统。诗歌入乐便是二者融为一体、相得益彰的主要方式,并成为中国古代诗歌的一个传统。《饮冰室诗话》有云:“此凡有韵之文,半皆可以入乐者也。诗三百篇,皆为乐章,尚矣。如楚辞之招魂、九歌、汉之大风、柏梁,皆应弦赴节,不徒乐府之名如其实而已。”但随着诗歌作为一种语言的艺术,从音乐中分离出来,音乐性渐至衰微,歌诗与诵诗的分离趋势越来越明显,所以梁启超感叹:“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。”<sup>②</sup> 时人亦注意到:“大抵世愈近则音益靡,格益降。有文无声,一也;有声无音,二也;有音而器不调,三也。”<sup>③</sup> 诗歌中原始性质的音乐性已经相当贫乏,虽有新学诗和新派诗引“新语词”入诗,却不但没有解决音乐性贫乏的问题,反而带来了“新语句与古风格常相背驰”的新问题。<sup>④</sup> 在此背景下,梁启超、黄遵宪等清末诗人借道“新歌行”,试图恢复诗乐结合的传统,并诉诸理论探讨和创作实践。

首先是从理论上探讨诗歌音乐性的不可偏废,并探索和创作入乐的“新歌行”。鉴于近代以来歌诗传统衰微,梁启超把音乐性作为评判诗歌的一个重要标准,指出:“今诗皆不能歌,失诗之用矣。”“雅乐与俗乐,二者亦不可偏废。”<sup>⑤</sup> 他在《饮冰室诗话》第七十七则中借郑夹漈之言,以歌行为据,重申音乐乃诗歌的生命:“古之诗曰歌行,后之诗曰古、近二体。歌行主声,二体主文。诗为声也,不为文也,凡律其辞则谓之诗,声其诗则谓之歌,诗未有不歌者也。……呜呼!诗在声不在于义。”在此基础上,梁启超把“新歌行”的音乐性与启蒙主义调合,藉此突显诗歌音乐性的现实意义:“盖欲改造国民之品质,则诗歌音乐唯精神教育之一要件。”<sup>⑥</sup> 那么,

① 参见付祥喜:《新月派考论》,博士学位论文,2009 年 6 月,第 9 章第 1 节。此文收藏于广州市中山大学图书馆。

② 梁启超:《饮冰室合集》第 5 册,文集之四十五(上),第 47、48 页。

③ 匪石:《中国音乐改良说》,留日学生浙江同乡会编:《浙江潮》第 6 期,1903 年 6 月。

④ 梁启超:《夏威夷游记》,《饮冰室合集》第 7 册,专集之二十二,第 189 页。

⑤ 张海珊辑录:《饮冰室诗话拾遗》,古代文学理论研究编委会编:《古代文学理论研究》第 7 辑,上海:上海古籍出版社,1982 年,第 256 页。

⑥ 梁启超:《诗话》,《饮冰室合集》第 5 册,文集之四十五(上),第 48、47 页。

如何重振诗歌的音乐性？《饮冰室诗话》九十七则首先引用曾志恣《告诗人》卷首条，表明对中国传统诗歌在内容上艰深、形式上缺少音乐性的不满，然后建议以欧美、日本小学唱歌为参考，改良汉语诗歌，使之宜于传播。梁启超对此论极为推崇，见后“不禁为之狂喜”，认为“足为文学家下一针砭而增其价值”。<sup>①</sup> 因此，他倾注了很大的热情和希望，不但在《饮冰室诗话》中选录了时人写的《幼稚园上学歌》、《小学校学生相和歌》、《演孔歌》等配乐“新歌行”，还亲作《黄帝》四章、《终业式》四章，在“亚雅音乐会”上首唱。尤为难得的是，“梁启超在《诗话》中运用西方简谱为诗歌谱曲，把诗歌的音乐性从文字的深层层面转移到音符化的表层层面，这是对现代汉语诗歌音乐性滥觞的一个贡献。”<sup>②</sup> 用简谱来为诗歌谱曲，无疑打破了传统曲调与格律的束缚，为汉语诗歌引入了一种新的音乐范式。

其次是沿着“俗曲新唱”和“学堂乐歌”两大历史走向发展入乐的“新歌行”，使之广为传唱，成为近代歌诗的代表。有论者指出：“晚清揭开中国近代史的篇章以后，音乐文学中的诗词作品主要是沿着两条线在发展。一条是在城镇市民音乐生活中起作用的小曲和戏曲、曲艺唱词；另一条是伴随着‘新学’而兴起的‘学堂乐歌’歌词。”<sup>③</sup> 此言道出了清末入乐的“新歌行”创作的两大基本类别及历史走向，即“旧瓶装新酒”的“俗曲新唱”和中西合璧的“学堂乐歌”。

在《新小说》筹办之际，黄遵宪提出创制“杂歌谣”，得到梁启超欣然赞同。1902年，梁启超在《新小说》杂志上开辟“杂歌谣”专栏，发表“俗曲新唱”的通俗诗作。据统计，在《新小说》前16期中，共有“杂歌谣”12辑（第1—11号和第16号），刊登“杂歌谣”一百余首，其中，多数为改良后的“新乐府”和“新粤讴”。“新乐府”首次出现于第2号，而“新粤讴”在第7号首次出现。此后，“新粤讴”所占分量迅速加大，乃至第10、11、16号的“杂歌谣”栏目全部是此类作品。从中可见梁启超提倡、推广“俗曲新唱”，经历了一个从“新乐府”转向“新粤讴”的过程。之所以有如此转向，固然与梁氏听从黄遵宪提出的建议“然吾以为不必仿白香山之《新乐府》、尤西堂之《明史乐府》。当斟酌于弹词粤讴之间……”<sup>④</sup> 有关，但主要还是因为“新粤讴”具有“新乐府”所不及的优势。“新粤讴”采用地方口语，篇幅或长或短，没有定格，音调婉转、通俗易懂，具有极强的艺术感染力。这就使得“新粤讴”能更好地满足启蒙民众的需要。以第10号所载珠海梦余生（廖恩焘）所作

① 梁启超：《诗话》，《饮冰室合集》第5册，文集之四十五（上），第62页。

② 曹万生、尹海燕：《论晚清现代汉语诗歌音乐性之滥觞》，《湘潭大学学报》（哲学社会科学版）2009年第4期。

③ 黄翔鹏：《清末的“诗界革命”和“学堂乐歌”》，《传统是一条河流》（音乐论集），北京：人民音乐出版社，1990年，第169页。

④ 《黄遵宪致梁启超书（一八九二年八月二十二日）》，中国社会科学院历史研究所、中国哲学编辑部编：《中国哲学》第8辑，第384页。

“粤讴新解心”中的《倡女权》为例，此诗几乎通篇是粤语，“整篇作品大量使用‘我’‘你’等词汇，使读者在阅读体验中很自然地就自居于‘你’的位置，因而避免了生硬的‘启蒙’语气，使全文产生了一种与民众推心置腹，好似坐在炕头拉家常的气氛”。“启蒙者与被启蒙者无形中拉近了距离，而民众也在不知不觉之中受到教化”。<sup>①</sup>故此，梁启超在《饮冰室诗话》中对“新粤讴”及其主要作者廖恩焘作了高度评价：“皆绝世妙文，视子庸原作有过之无不及，实文界革命一骁将也。”<sup>②</sup>

经过《新小说》最初的提倡、示范，其后“俗曲新唱”盛行一时，设立此类“歌谣”栏目的近代期刊非常之多。据笔者目前的粗略统计，清末各地出现的白话报刊几乎都辟有“歌谣”、“唱歌”、“新弹词”、“词曲”、“音乐房”、“谣曲”等栏目，直到1906年柳亚子等南社诗人办《复报》时，仍先后特辟“歌谣”和“音乐新唱歌集”栏目。尽管这些“歌谣”各具特色，如《新小说》的“新粤讴”具有浓郁的地方特色，《绣像小说》的“时调唱歌”呈现出浓烈的民族风味，但有一点是相同的，那就是，它们都是“旧瓶装新酒”——形式（如曲调）是“旧”的，内容是“新”的。这在“学堂乐歌”那里也是相同的，不同之处在于“学堂乐歌”的“旧瓶”是中国传统诗词形式和西方音乐曲调。

说到“学堂乐歌”在清末兴起，当代学者一致推重曾志忞、沈心工之功，其实，梁启超亦功不可没。梁启超不仅亲自创作多首“学堂乐歌”，而且在1904年就非常清醒地认识到：“今欲为新歌，适教科用，大非易易。盖文太雅则不适，太俗则无味。斟酌两者之间，使合儿童讽诵之程度，而又不失祖国文学之精粹，真非易也。”<sup>③</sup>他对“学堂乐歌”不可“太雅”和“太俗”的警告，以及提出“斟酌两者之间”以求平衡的策略，为“学堂乐歌”创作指明了方向。这使得兼具古雅和通俗之妙的“学堂乐歌”创作成为可能。比如，李叔同的《送别》等作品便既有浓厚的中国古典文学韵味，含蓄、典雅，又通俗易懂，其音乐的回响性和音响效果也是显明的。<sup>④</sup>

入乐的“新歌行”因音乐性强、语言浅白、易于背诵而流传广泛。在现代歌诗诞生之前，它们已在社会上广为传唱，率先突破了旧体诗的规范，以与现代歌诗极为相近的体式出现在人们面前，并且以效率较高的传播方式（报刊和学堂教育）为现代歌诗在接受者心中形成广泛的“期待视野”。而梁启超等提出的用简谱为“新歌行”谱曲的做法，在五四文学革命后也被广泛汲取，用来为新诗谱曲配乐，如赵元任的《新诗歌集》（1928）。因此，入乐的“新歌行”在中国歌诗由传统向现代的嬗

① 李静：《从“杂歌谣”到“俗曲新唱”——近代中国歌词改良的启蒙意义》，《中国现代文学研究丛刊》2008年第3期。

② 梁启超：《诗话》，《饮冰室合集》第5册，文集之四十五（上），第43页。

③ 梁启超：《诗话》，《饮冰室合集》第5册，文集之四十五（上），第97页。

④ 参见陈煜斓：《近代学堂乐歌的文化与诗学阐释》，《中国社会科学》2006年第3期。



变过程中发挥过积极作用，堪称现代歌诗的先导。

“新歌行”对于现代歌诗的意义还在于，它曾被用来纠正近现代歌诗过于执著于音乐性的偏差。在中国音乐文学史序列中，传统歌行、“新歌行”、现代歌诗以先后相继的次序排列，传统歌行与现代歌诗处于这个结构性的两极，“新歌行”介于中间。就音乐性强弱来看，从传统歌行到现代歌诗，音乐性呈递增趋势。而“新歌行”则是：一方面它的音乐性虽不如现代歌诗，但文学性可弥补现代歌诗之不足；另一方面，当新诗的歌性或现代歌诗的诗性，在不知不觉中发生了由听觉到视觉，或由视觉到听觉的嬗变，<sup>①</sup>“新歌行”兼具文学性和音乐性的特点及其诗学取向，就显露出独有的借鉴意义。质言之，在近代以来歌诗和诵诗分离、对立的趋势中，“新歌行”呈现出找回歌诗与诵诗互动发展传统的努力。在中国诗歌史上，音义之争原本并非一蹴而就，因此无论“新歌行”的这种努力是否有效，都不能否认其意义。毕竟，同时富有诗性和音乐性是诗歌艺术应当追求的目标。就此而言，在当代诗歌与歌诗普遍分离的背景下，“新歌行”不只是一个有价值的课题，它还应该别有意义。

#### 四、新旧之间：近现代诗歌史中的“失踪者”

审视和衡量“新歌行”的文学史位置可见，正是通过与旧体诗、新诗和近现代歌诗的历史联系，它填补了新派诗与白话新诗之间缺少的中间地带，构成中国近代诗歌转型的重要环节。然而，“五四新文学运动以后，旧体诗词被作为腐朽、僵化的艺术形式受到批判和否定，它在诗坛的主流地位随之失落”。<sup>②</sup>旧体诗词的遭遇尚且如此不济，被视为近体诗余韵的“新歌行”，又因其歌辞性特征，被视为歌谣类的俗文学，或被划入近代音乐学的学科。在此背景下，过去相当长的时间里，学术界对“新歌行”基本上保持沉默，极少论说，间或论及，也只是将之视为新派诗的余韵一笔带过，未能给予应有的重视。这种情形直到近年才有所改变。张永芳的《晚清诗界革命论》（漓江出版社1991年版），第七章为《诗界革命发展的高潮——“新粤讴”与“新体诗”》，介绍“新粤讴”“新体诗”等“新歌行”甚详。但在其他多数诗歌史著述中，“新歌行”依然销声匿迹。面对“新歌行”及其创作现象在中国近现

① 此处须作如下说明：其一，虽然“作诗如作文”严重损伤了诗歌的音乐性，但仍不能否认新诗有一定的歌性。不过，即便如此，也应看到，从闻一多新诗“三美”主张中“绘画美”、“建筑美”对视觉艺术的偏重，到“现代”派诗人的象征主义，再到艾青的“给诗歌以颜色”，新诗经历了从“诵读”到“视读”的嬗变，现代新诗实际上成了没有“歌性”的“诗歌”。之所以如此，其中既有中国诗画传统在现代传承的影响，也有现代影像技术对新诗造成的冲击。其二，在学科分类和专业细化趋势下，现代歌诗脱离文学、被编入音乐学，因此其依赖听觉的音乐性得到强调，而依赖视觉的诗性则被削弱。

② 陈友康：《二十世纪中国旧体诗词的合法性和现代性》，《中国社会科学》2005年第6期。

代诗歌史中的“失踪”，我们与其归咎于相关文献资料的比较缺乏，不如检讨新旧二元对立思维导致的文学观和文化观，以及对新旧之间过渡地带的忽视。

从 19 世纪后期开始，新旧之争成为近代中国一个持续的现象，新旧二元对立思维弥漫于知识界。就文学而言，“五四”前后的新旧文学之争，据胡适等新文学史家描述，其场面热闹、论争激烈，颇有轰轰烈烈之势。形势如此，观点更是明确，即白话为“活文学”、文言为“死文学”。新旧区分和势不两立的态度，十分鲜明。实际上，新旧文学的区分标准以及不同时期的新旧文学派别分野却随时而变。五四文学革命前后，新旧作家的分野与其文学观念并不完全成比例：一些公认的旧文学作家颇具新文学意识，如学衡派的吴宓等人；而新文学作家阵营中，“新诗人，除了会稽周氏弟兄之外，大都是从旧式诗、词、曲里脱胎出来的”，<sup>①</sup>“五四”以后，将近三分之一的新文学作家有成绩不菲的旧体诗创作，即便新文学作家的新文学作品，也或多或少可见旧文学的影子。可以说，当时为一般人视为势不两立的新旧文学，无论在文学观念史还是在文学史意义上，都不像胡适等人描述的那么截然两分、竞争激烈。在新旧文学之间，更多的是你中有我、我中有你。

新旧文学之间并非截然对立，二者之间复杂而微妙的关联，提示了在新旧两极之间的过渡地带其实是相当宽广的。这个过渡地带不仅存在一个“不新不旧”的中间层，而且在新旧文学阵营内部，也存在进一步的新旧之分。以“新歌行”为例：相对于新诗而言，“新歌行”属于旧体诗，但在旧体诗系统里，它是比传统歌行乃至新学诗和新派诗都要新的“新体诗”。由此看来，新文学史家之所以忽视“新歌行”诗，倒未必是有意为之，而是“新歌行”与传统歌行、新学诗、新派诗有着某些貌似相同的体格，它们的作者及其追随者大致相近，故容易被整体视为旧体诗而掩盖其个性。研究者多习见史料中明显的新旧之分，而具体历史语境中“不新不旧”的中间层以及新旧阵营中进一步的新旧之分，却多半被忽略甚至遗忘了。

无可否认，“新歌行”成为近现代诗歌史上的“失踪者”，也与其自身的缺陷有关。首先是艺术上的不大成熟。比如，在转韵上存在着粗糙不和谐的缺点；用典太多，有些还是“非常在一块的人不懂”的西方典故；标语口号式的东西不少；激情有余而审美价值和艺术魅力不足，往往显出艺术情感粗糙、艺术形态粗砺和艺术构思粗率。<sup>②</sup>强烈的反清情绪和倡言革命的思想主张，决定了“新歌行”诗学观念的功利性。虽然功利性诗学观影响下的“新歌行”创作对革命形势起到了推波助澜的作用，但是由于艺术上的不成熟和急功近利的诗学心态，许多“新歌行”诗歌难免落入俗套，随着时代变迁，其价值逐渐消失，只剩下苍白、空洞的叫喊。在理论上，

① 胡适：《谈新诗》，《胡适全集》第 1 卷，第 165 页。

② 胡先骕评论黄遵宪《以莲菊桃杂供一瓶作歌》：“大气磅礴则有之，然过欠剪裁。”（转引自钱仲联：《读郑子尹巢经巢诗集》，《人境庐诗草笺注》，第 1305 页）

虽有黄遵宪提出“杂歌谣”设想和梁启超对诗歌音乐性的强调，但既未提出进一步的理论，也没有及时总结创作经验。南社诗人出于政治功利性目的，看重的只是“新歌行”浅显、易于流传的特征，基本上不曾探讨“新歌行”理论。对于“新歌行”的这些缺陷，我们应持“了解之同情”的态度。它继承了旧体诗而对旧体诗又有很大突破，启发了新诗而又不如新诗对旧体诗的革命彻底。它或许给人以不伦不类、半文半白、时雅时俗之感，但正因此，才能真实体现旧诗向新诗过渡的实质。

“五四”以后，新文学迅速取得主导地位，“新歌行”随同旧体诗退守“边缘”，但这并不意味着它在中国近代诗歌向现代转型过程中的作用可以忽略。不但“新歌行”对新诗的正面启示作用值得重视，其负面的警示意义也应引起学界注意。像新学诗、新派诗一样，“新歌行”也因其迷恋于旧体诗的形式、“以旧风格含新意境”，最终止步于近代诗歌改良，未能跨进“革命”的门槛。以南社诗人中“新歌行”写作最丰硕的高旭为例。他在《光复歌》的第三首《悲莫悲》诗后注道：“此种笔墨，原为当时鼓吹革命而作，故力求浅显，冀动多数国民之心，固不必征文引典，亦自可传。”<sup>①</sup>此注释显示了高旭对“新歌行”的歌辞性和鼓吹革命功用的追求，而“不必征文引典，亦自可传”之句则表明，他采用“新歌行”写诗，“原为当时鼓吹革命而作”的权宜之计。高旭并不看重“新歌行”本身，他对“诗界革命”引“新意境、新理想、新感情”入诗尚且持反对态度，认为其“终不若守国粹的用陈旧语句为愈有味也”，<sup>②</sup>何况“新歌行”几乎通篇“俗语”，与国粹相距更远。这种在实践与情感上对待“新歌行”的矛盾，是南社诗人“新歌行”写作最终没有摆脱旧体诗窠臼、未能走向现代新诗的重要原因。胡适在对南社诗歌的批判中吸取教训，从语言形式到内在精神都进行了大胆“革命”，遂有新诗的诞生。就此而言，“新歌行”诗写作的经验教训，也是新诗迅速崛起的历史前提之一。

〔责任编辑：杨 阳 责任编辑：王兆胜〕

① 寿黄（高旭）：《悲莫悲》，《中国白话报》第19期，1904年8月20日。

② 高旭：《愿无尽庐诗话》，《南社丛刻》第1集，1910年1月。

**(7) Citizens' Constitutional Awareness over the Sixty Years of China's Social Transformation**

*Han Dayuan and Meng Fanzhuang* • 123 •

Constitutional awareness is a general term for citizens' constitutional knowledge, views, concepts and thought. It provides the spiritual impetus for constitutional practice, democratic politics and the development of the rule of law, and is an indicator of the degree of the rule of law in a country. In the course of social transformation, constitutional awareness represents the inner spiritual strength of the constitutional order, and is itself a "cultural soft power" that promotes social change, especially the remolding of society's normative judgments and value basis. At the same time, a stable and mature constitutional awareness is the foundation ensuring sound social transformation. Over the last 60 years, China's social development has followed a tortuous path, but as a result of the constitutional awareness of the populace, the 1954 Constitution and the 1982 Constitution have always been vehicles and forces for social cohesion and harmony. The key point in the improvement of the supervisory mechanism for constitutional implementation is that the idea of rule of law centered on constitutional awareness can truly become a basic value consensus for different groups and citizens at the national, governmental and social levels. Only when we adhere to the concept of constitutional supremacy and adopt a more rational, practical and open-minded approach to exploring the pathways and mechanisms for constitutional implementation will we have a firm constitutional foundation for the comprehensive implementation of rule of law in China.

**(8) New *Gexing* and Modern Poetry in China**

*Fu Xiangxi* • 143 •

As an important prosodic form that arose during the poetic revolution of the late Qing, new *gexing* (新歌行) or song-style poetry exerted a profound influence over modern Chinese poetry. For a long time, however, it has attracted little academic attention and even less substantive research. New *gexing* inherited some features of traditional *gexing* and Song poetry, but it broke through the constraints of the old poetic forms, serving as a model and a catalyst for the emergence of new poetry in terms of "bringing colloquial language into poetry" and "using prose language in poetry," thus becoming both a representative of late Qing poetry and a precursor of modern poetry. New *gexing* thus fills the gap between the new poetry school and vernacular (*baihua*) poetry and constitutes an important link in the transformation of Chinese poetry in the late Qing and early Republican period.

**(9) Traditional China's Kinship System and Charts of the Five Degrees of Mourning Attire**

*Wu Fei* • 162 •

In traditional China, the system of mourning attire was closely related to the

• 208 •