

May 2016

Xia Chengtao's Ballad-Form Poetry and His Innovative Thought about Poetry Types

Xiaojuan Xin

Follow this and additional works at: <https://tsla.researchcommons.org/journal>



Part of the [Chinese Studies Commons](#)

Recommended Citation

Xin, Xiaojuan. 2016. "Xia Chengtao's Ballad-Form Poetry and His Innovative Thought about Poetry Types." *Theoretical Studies in Literature and Art* 36, (3): pp.78-88. <https://tsla.researchcommons.org/journal/vol36/iss3/22>

This Research Article is brought to you for free and open access by Theoretical Studies in Literature and Art. It has been accepted for inclusion by an authorized editor of Theoretical Studies in Literature and Art.

论夏承焘的歌行体创作及诗体创变思想

辛晓娟

摘要: 本文旨在指出,一代词宗夏承焘先生在古近体诗歌的创作上亦有很高造诣。其于歌行一体颇为致力,其成就却被学界忽略。歌行创作不仅体现了其诗学理念从早年尚奇尚艰向晚年晓畅平易的变迁,更在某种意义上寄托了夏承焘“诗体创变”的理想。三四十年代,面对时代巨变,夏承焘尝试借鉴词曲诞生的经验,拟将歌行体结合俚辞,成一代之新体。本文试从《天风阁学词日记》中关于歌行体的论述出发,结合《天风阁诗集》中创作实际,对夏承焘先生的歌行体创作轨迹及诗体创变思想作一次初步的阐述。

关键词: 夏承焘; 歌行体; 诗歌体裁; 创变

作者简介: 辛晓娟,中国人民大学国学院讲师,古代文学博士,主要从事古代诗歌研究。本文系中国人民大学科学研究基金(新教师启动金)项目“唐诗歌行体对长安都城文学传统的继承与发展”[批准号 15XNF009]的阶段性成果。电子邮箱:suchame@vip.sina.com

Title: Xia Chengtao's Ballad-Form Poetry and His Innovational Thought about Poetry Types

Abstract: Famous ci-poetry scholar Xia Chengtao also attained highly in ancient poetry creation, and he was especially devoted to the song-form poetry but his achievements have not been done justice to in the academic circle. His poetic idea shown in his writing turns from his early unconventional diction to later plain style, and it reflects his pursuit of transformation of poetic forms. In the 1930s and 1940s when the social changes were drastic, Xia Chengtao tried to blend the ballad form with ci-poetic lyrics so as to create a new form. This paper examines Xia Chengtao's comments on ballad-form poetry in his *Diaries of Learning Ci-Poems in Tianfeng Chamber* and delineates his ballad-form poems in his *Collected Poems from Tianfeng Chamber* to examine his creative practice and traces his poetic transformation.

Keywords: Xia Chengtao; ballad-form poetry; poetic forms; innovation

Author: Xin Xiaojuan, Ph. D., is a lecturer in the National College, China Renmin University (Beijing 100872, China), with main academic interests in the study of ancient poetry. Email: suchame@vip.sina.com

夏承焘是现代词学的开拓者和奠基人,在词学研究及词体创作上都取得了巨大的成就,被世人推举为“一代词宗”。此外,夏承焘在古近体诗创作及研究方面都具有很高的造诣,对诗歌史上的重大现象、诗人艺术风格、诗体演进的问题都作出过精当的评价。而对于这一点,学界关注较少。对于夏承焘作为一位诗论家和诗史研究者的成就鲜为学界所知的现象,或是因为“一方面被他在

词学方面的成就所掩,另一方面他在诗学方面没有专著”(刘青海 11)造成的。

在夏氏诗论中,关于诗歌体裁的论述尤其值得重视。夏承焘有鲜明而系统的诗体观,对诗词体分野、古近体诗内部体裁的分别,皆有精当的见解。如就诗歌体式而言“七绝清空,胜古律词华过富,反损性情”(夏承焘,卷六 404);评价变雅堂文:“佳者盛气言宣,如其七古诗;其凝静深微,

若其五古”(夏承焘,卷六 736),都把握住了不同诗体的艺术特征。其“诗词体分别”“绝句体裁的源流”等论述,也得到了学界的关注。而关于歌行体(包括七言古体、七言乐府)^①的论述及创作实践,则较少得到系统梳理。

夏承焘一生歌行创作的数量并不多,不能代表其诗歌创作的最高成就。但歌行一体的创作,正好体现了其诗学理念从早年尚奇尚艰向壮年晓畅平易的变迁。更重要的是,歌行体从某种意义上寄托了他“诗体创变”的理想,值得关注。

夏承焘有着强烈的体裁创新精神,在词体创新上做出了丰富的尝试。同样,面对旧体诗词衰落、白话诗尚未成熟的现状,也一度尝试借鉴词曲诞生的经验,在新的形势下创造出适应时代的“新诗体”。而这种思想的实践,就是以歌行体与白话俚辞结合。故歌行一体创作,在夏承焘古旧体诗词创作中有着特殊的意义,值得重新审视。本文试从《天风阁学词日记》中关于此体的论述出发,结合《天风阁诗集》中创作实际,对夏承焘先生的歌行体创作轨迹及诗体创变思想作初步阐述。

一、夏承焘歌行创作轨迹及诗学理念的转变

《天风阁诗集》中存诗 273 首,歌行数量约占百分之十。而翻检《天风阁学词日记》,未入诗集的此类作品还有十数首,恐非得意之作,故结集时删去。尝试作歌行未成者,亦有数首,如“作《静香行》,未成”(夏承焘,卷六 31)。说明夏氏对歌行一体曾颇为重视,但由于种种原因,创作成功的比例并不高。这也从一个侧面说明了歌行一体创作之难。以夏氏之才华,仍有个艰难的把握过程。梳理夏氏歌行创作历程,大致可看出两个方面的转变:语言上,从尚奇尚艰走向通俗晓畅;主旨上,从表现文人雅趣回归关注现实的乐府传统。

1. 语言风格从尚奇尚艰走向平易晓畅

夏氏早期歌行创作,体现出尚奇尚艰——即磊落疏放与博奥生涩并重的特点。《天风阁诗集》现存的歌行作品大多创作于少壮时,其三十七、三十八岁两年中就有十余篇,之后所作寥寥。这与作者的人生际遇及时代背景有关,更与歌行体的体裁特点有关。歌行由于篇章形制不拘,辞藻丰美,更符合“少年心性”。李白、王维等擅长

歌行体的名家,大量歌行名篇都出自“少时”所作,^②短暂一生都致力于七言歌行创作的天才李贺更是如此。从某种意义上说,歌行是一种属于少壮的体裁。夏承焘的歌行创作轨迹,也与这种体裁特征相符。在 37 岁到 38 岁年的高峰后,逐步归于沉寂。四十二岁作《希腊魂》,此后诗集中仅存两首歌行。晚年诗歌体裁以绝律为主,基本停止了歌行创作。

所谓少年,并不仅仅指作者创作的年龄,亦指这种体裁表达的个人“性情”,倾向于飞扬、豪放一面。夏承焘早年就意识到了体裁与个人性情的关系,作为词学大家,却提出自己才性“宜于七古诗,而不宜于词”:

“接榆生信,谓予词专从气象方面落笔,琢句稍欠婉丽,或习性使然。此言正中予病。自审才性,似宜于七古诗,而不宜于词。好驱使豪语,又断不能效苏辛,纵成就亦不过中下耳。(夏承焘 vol.5 214)

“专注于气象”“驱使豪语”,是夏承焘早期歌行的特点之一,也是歌行一体的体裁特点。夏承焘认为这是自己“才性”的反映。但实际上,诗人性格往往是丰富立体的,并非一面。擅于调动各诗体的诗人,往往会有意选择不同体裁,表达自己性情的不同方面。比如在五古中表现“老成”“高古”,而在歌行中体现“少年心性”。体裁并非简单地被诗人选择,其实也左右着诗人的选择,左右着艺术作品最终表达的性情。夏承焘性格温润随和,旧体诗词创作风格也以“吟咏自适,从容淡定”为多,被朱孝臧评价为“词高朗、诗沉沓”。而在歌行中,却更多保留其飞扬跳脱的一面,这正是诗歌体裁与诗人个性相互影响、相互选择的结果。

夏承焘在早期七古及歌行创作中,追求陆游、苏黄类似的豪放尚气、磊落疏放的文风。《客严州从端君借放翁诗》中,他提到“儿时学诗好豪语,坐卧挂口放翁句”。如作于一九三二年的七古《入城访友遇雪还山楼作》:

东风乍入西湖柳,搓就鹅黄欲变酒。
春来一雪讶故人,飞蝶惊魂莺噤口。冲
尘侧帽走出城,奔车如电去不停。黄山

云海乍眩眼,转瞬已失林峦青。江楼暝色无人画,鼎鼎银涛走万马。钓台片月若可招,唤我扁舟欲西下。(夏承焘,卷五 276)

保留了传统歌行中任才使气的特点,但又与初盛唐歌行的富丽高华不同,倾向于宋人磊落疏放、瘦硬通神的意趣。这种取法对象与“不墨守盛唐”的同光体诗人们颇为相似。夏承焘曾与同光体宗师陈衍交游,在诗学理念及创作上都受到同光后学的影响。钱志熙《试从江郑重翻手,倘是风骚觊面时》指出“虽然不能直接将夏先生归入同光体一派,但他属于深受同光影响的后学,则是毫无疑问的”(钱志熙 1)。诗学理念上,夏承焘与同光体诗人们近似,推崇清末诗人江湜、郑珍:“予近日教学生学诗,亦主从江弢叔入,再一转手,便另一境界”(夏承焘,卷四 44)。其论诗之句云:“试从江郑重翻手,倘是风骚觊面时”(夏承焘,卷六 45)。江弢叔即江湜,被夏氏评为“致力韩、黄甚深,能入能出,所以为高。”郑即郑珍。郑珍诗宗奉杜甫、韩愈、孟郊、李贺、黄庭坚等人,是清诗“生涩奥衍”一派宗主。陈衍在《近代诗钞》中评价之“历前人所未历之境。状人所难状之状”(陈衍 882),又于《石遗室诗话》中言其“语必惊人,字忌习见”(陈衍 38),指出其诗风有刻意求新的一面。

创作上,夏承焘曾有意模仿郑珍的巢经堂体。这使其早年歌行作品,在“驱使豪语”之外,也呈现出博奥深涩的特点:“阅巢经堂诗集,作寄姊诗一首,未成”(夏承焘,卷五 472),“读巢经堂诗,学其体为七古一首,未定稿(夏承焘,卷五 473)”,到了十月十八日,始云“寄书问姊病,并系一诗”并自注:“此学巢经堂”。

这首反复揣摩、反复修改,耗时数日的七言长古开篇如下:“医门鬼气灯沉光,去年我身尸在床。看人忍泪慰独妇,望汝如母穿双眶。小名褻帷呼者谁?收我魂魄临散亡。至性一唾灭劫火,况号万口哀空王”(夏承焘,卷五 473)。遣词造句,颇似郑珍同类歌行,与韩愈、孟郊等一派诗人“搜奇抉怪,雕镂文字”的风格一脉相承。

之后随着抗日战争的吃紧,夏承焘渐渐抛弃了这种写法,而重新回归到杜甫、元白歌行传统。题材上,他将国家大事引入到歌行创作中,反映重

大史实。语言艺术也从晦涩转为晓畅,在歌行体中使用俚辞白话入诗,强调声韵的作用。这种变化既是时代精神召唤的结果,也受歌行一体的缘事而发、关怀民瘼的体裁传统的启发。

其于歌行组诗《寻尸行》后云:

论衡谓:夫笔著者,欲其晓易而难为,不贵难知而易造。欲为文晓,真非易事,予为古体,一日可成数首,此却费四五日功夫。榆生尚嫌有不透之病。必使老嫗能解,而仍不流为引车卖浆者之言,此其所以难也。(夏承焘,卷五 541)

“欲其晓易而难为”语,见《论衡·自纪》:“如深鸿优雅,须师乃学,投之於地,何叹之有?夫笔著者,欲其易晓而难为,不贵难知而易造”(王充 vol. 30 1197)。深鸿优雅却与世俗相隔较远,需要学习才能理解的表述,并不能体现作者才华,不足为贵。对《论衡》的认同,正体现了夏承焘诗学观念的转变。

一方面,夏承焘赞同龙榆生“透”的标准(主要指《寻尸行》一类歌行作品而言),即要辞需达意,不能晦涩难明。另一方面,又提出在便于大众传播之余,也不能“透”得太过,丧失诗歌的审美品格,沦为引车卖浆之言。林庚白曾发夏承焘论诗长函。认为诗歌“必使略识之无者读之,亦知其佳,且易于上口,易于记诵,而其意旨与辞藻又并胜,此则真能深入浅出矣”,并强调这与白居易“诗老嫗都解”并不是同一道理(夏承焘,卷六 143)。夏承焘颇为认同,又引刘贞晦语“好诗须彻上彻下”(夏承焘,卷六 143),说明诗歌在通俗的大方向下,也应保持一定的品格。其主要受众并非全无文化者,而是粗通文墨之人,最高境界须深入浅出、雅俗共赏。

这种受歌行创作实践启发的新观念,也影响了夏承焘对前代诗人的看法。从推崇深沉古奥、多用典的学人之诗,转向推崇晓畅清空、平白如话之作。其评论杜诗:

杜诗用事过多,此为后来流弊不小,其实佳处皆白话诗也。(夏承焘,卷六 192)

予谓杜老佳诗,皆是白话。其用典

多者皆非上乘。(夏承焘,卷六 204)

杜诗佳者,直接风骚,皆清空如话。若三吏三别、同谷七歌、北征、彭衙行皆是。其应酬牵率之作,乃用事、用辞彩,而性情则替矣。(夏承焘,卷六 199)

夏氏评价杜诗时,多举同谷七歌、彭衙行等乐府歌行作品,联系其创作实践,可见夏承焘此时推崇晓畅风格的诗歌理念,正与近期大量歌行体创作实践分不开。

这一时期,夏承焘对同光体诗人的看法也有了转变。曾批评沈曾植诗好用僻典:“夕阅寐叟诗,仲联谓其好变异,习用故事,使人不解。予谓诗文用典,至寐叟可谓一厄”(夏承焘,卷六 200)。沈曾植为清末民初著名诗人,与陈衍、陈三立、郑孝胥等人交往密切,被同光体诗人奉为魁杰。陈衍《石遗室诗话》将郑珍、沈曾植、陈三立视为“生涩奥衍”一派,“郑子尹之《巢经巢诗钞》,为其弃冕,莫子偲足羽翼之。近日沈乙庵、陈散原,实其流派。而散原奇字,乙庵益以僻典,又少异焉”(陈衍,卷三 38)。夏承焘早年甚喜巢经巢体,并拟作七古。如今却对同样被誉为同光宗主的沈曾植提出了尖锐的批评,可见其诗学理念的变化。

《天风阁学词日记》强调:“自艰深而返平易”(夏承焘,卷六 355)乃是创作的最高境界,这一思想出现、发展、定型,正与歌行创作的高峰期相伴随,是时代精神和诗歌体裁双重启发的结果。夏承焘晚年虽不再致力于歌行创作,但平易的追求却贯穿其终生,《下乡八首》等绝句组诗大量使用乡野俚辞,有民歌风调。晚作《尻轮行》题材重归文人雅趣,但风格从早年晦涩博奥转为清通瘦硬,亦是“自艰深而返平易”的另一种体现。

2. 主旨从表现文人雅趣、个性性情,向关怀民瘼、以诗存史转变

夏氏早期歌行强调文人意趣,内容多为个体情感的抒发。如赠龚孝拱一诗:

龚生不狂谁复怜,垂老半伦身傫然。
掉头听人谈名父,归家放笔删诗篇。高文几辈识仓沮,绝倒斯冰指画肚。还君一掬羽琤蟬,昔昔秋坟惊幽语。衡山先生久闭关,昨夜语我开欢颜。万金今不惜脱手,吾楼宝气夜为山。我笑先生宁

有此,剩辇空车向咸市。幽忧正坐注虫鱼,奇字况难究终始。不如一杯酌樊榭,东城沉魄呼可起。(夏承焘,卷五 513)

此类作品大量用典,语义较为晦涩,内容多为赠答、记游,反映文人雅趣及个人性情。这是夏承焘早年主张学宋诗、追求文人纯诗化艺术风貌的反映。随着抗日战争爆发,夏承焘歌行一体的创作主旨有了重大变化,有意向歌行一体关怀民瘼、以诗存史的传统回归。

一九三七年八月至十一月是夏承焘歌行一体创作井喷时期。短短数月时间就有13首之多(还有未成者一首)。这一时期,夏氏歌行作品不仅数量激增,视野与体裁也大为开拓。所咏之事物从书斋案头扩大到华夏大地、长城内外、市井民间。创作手法也更加多样,寓言体、代言体、颂赞体、歌谣体无所不有。内容上则承接了汉魏乐府精神,关怀民瘼。

在这一时期的歌行体创作中,夏承焘有意地利用歌行的体裁传统,发挥其长于叙事的体裁优势,彰显其社会功用。如《两鱼行》,以大鱼小鱼比作中国与日本“大鱼濡沫为小鱼,小鱼乃羡大鱼腴。乍变牙角即反噬,大鱼难忍死须臾”。继承汉乐府《雉子班》《乌生》《蜚蝶行》等作寓言比兴的传统。《题日空军斧田秋之助妻敏子致负书》为代言体,效仿侵华日本军妻子的口吻,写对丈夫的思念及战争带来的苦难,宣扬反战思想。《哀渔户》《哀□□佬》(原诗标题阙二字)等则继承杜甫元白等人的歌行传统,控诉侵略者在中华大地犯下的累累罪行,反映民间苦难。

《禽言》则是一组杂言歌行:

“提葫芦,沽美酒。乞诸邻,不如谋之妇。妇昔戒我衔杯,妇今许我大斗。酒债明年不汝负,我欲报仇刀在手。”(自注:救国公债)

“婆饼焦,须早去。饼焦与君食无补。君家嗷嗷闻何语。儿啼索饭嫂鞭斧,迟归君家恐多故。”(自注:焦土抗战)(夏承焘,卷五 536-37)

从民间常见人情、事物入手,以比兴、双关之手法隐喻重大主题。如第一首用“沽酒”比喻购

买救国公债;第二首以饼焦喻国民党焦土抗战政策,并警告侵略者,再不退守本土恐祸起萧墙。两诗寄托有晦涩难明之处,如非作者自注,几乎无法确解。这正和汉代乐府乃至民间谣谚颇为相似。

夏承焘歌行作品题材、风格的巨大转变与这一时期的时代背景有关。三十年代正是民族战争最为艰难的时期,中华文化面临空前浩劫。但凡良知尚存的知识分子不得不有所感动。抗日战争期间,夏承焘坚守民族气节,以纸笔为武器,表现出伟大的爱国精神。吴战垒言“值八年抗战,流离转徙,抚事伤时,其爱国热忱与民族节概,每不自觉流于笔端,读之为之感奋动容”(吴战垒749),并非妄言。日本侵华后第二年,夏承焘便对无心国事、只闭门读书的行为产生了自我反思:“国事至此,犹为此无益之务,自嗤大愚”(夏承焘,卷五 269)。稍后又言“世变若此,恐无闭户读书之日矣”(夏承焘,卷五 296)。至一九三五年,则明确提出要暂停旧学研究,创作有补于时事的文学作品:“晚阅《独立评论》陈衡哲一文,甚为感动。国难如此,而犹沉湎于此不急之务,良心过不去。拟舍词学而为振耻觉民文字”(夏承焘,卷五 393)。“国事如斯,恨无力请献,前线同胞日死万千,我犹端居诵读,每一念及,唯有疚心”(夏承焘,卷六 30),体现出夏氏强烈的社会责任感及爱国精神。

在此局势下,夏承焘对“觉民文字”的形式进行了初步设想:“阅报,内忧外患如此,而予犹坐读无益于世之词书,问心甚疚。颇欲一切弃去[……]以俚言著一书,期于世道人心得补万一”(夏承焘,卷五 394)。稍后又言:“思为俚诗付江湖走艺者传唱,聊尽报国之心”(夏承焘,卷六 31)。之后记“为王季思妹作‘静香行’百余语”(夏承焘,卷六 31),惜未成。或可推测,静香行即俚语歌行。抗战期间,夏承焘“俚言著一书”的设想并未实现。但之后的一段时期内,他将视野转向神州大地,创作了大量语言通俗、反映民间疾苦的乐府歌行体,以实现振耻觉民”的理想。

两年内歌行作品录名目于下:

《护身符》(8月9日)

《战宝山》(9月21日)

《题日空军斧田秋之助妻敏子致负书》(9月21日)

《禽言》(9月21)

《郁蒸半月余,九月七日乃大雨,十日传我军血战复宝山》(9月27)

《两鱼行》(10月11)

《哀渔户》(10月11)

《寻尸行》(10月13)

《哀□□佬》(10月29)

十月三十日言“作一诗,记日本征兵事,未成”,联系上下文,亦杜甫《兵车行》之类。

《军歌四首》(11月7日)

《见敌机过上空》(1938年,11月24日)

夏承焘之所以选择歌行为载体,一是歌行体本身与乐府传统一脉相承,经杜甫、元白等人发展,已成为书写民瘼的传统体裁。其次,歌行体篇制自由,长于叙事及议论,声情激越,可以最大限度容纳各种事件及语体。再次歌行体本源出于民间歌谣,本身有近歌谣的特点,通俗易懂,便于传唱,易为普罗大众所接受。这一特殊时期,歌行体受到夏承焘的重视,大量创作反映出夏承焘对诗歌体裁的自觉选择。

除了关怀民瘼的乐府精神外,夏承焘还有很强的诗词与史书互为参证的意识。一度“颇思于诗词外兼治宋史”(夏承焘,卷六 179),指出诗词集与史传可以互为校正。“后村大全集多夺误。予谓以宋史列传校之,多可补正”(夏承焘,卷六 65),反过来,欲治史,也该从诗词集中寻找材料。宋人诗词集“可补正宋史者必甚多”(夏承焘,卷六 93)。自述有“宋词证史之作”(夏承焘,卷六 288)。具体诗词创作中,亦有意的“以诗词存史”,记录重大史事。其词作代表:《鹧鸪天》(郑州阻兵)、《水龙吟》(丁丑冬偕鹭山谒慈山叶水心墓,时闻南京陆沉)、《长亭怨慢》《金缕曲》、(题名山先生遗作)《临江仙》(呈剧隐师,时予阻兵不得归省)、《鹧鸪天》(万事兵戈有是非)、《好事近》(天安门国庆节观礼)等,分别反映了军阀混战、抗日战争、国共内战、新中国建立等历史事件,可备一代词史。其诗歌创作亦秉承了这种理念,并于歌行一体中体现得最为明显。

抗战时期的歌行作品:《战宝山》《郁蒸半月余,九月七日乃大雨,十日传我军血战复宝山》记

宝山城抗战,姚子青与日军浴血奋战六昼夜,经过激烈的巷战肉搏战,壮烈殉国事;《哀渔户》写日本占据闽海,横征暴敛;《见敌机过上空》咏日军轰炸上海等,记录重大历史事件,可补史册之缺。其中社会影响力最大的,要数《寻尸行》歌行组诗。

《寻尸行》作于1937年10月,日本飞机轰炸沪粤之后。试举第一首:

“寻夫者谁语吞声。吾夫足跣衫袴青。众中一尸同衣着,邻娃抚之啼其兄。问娃娃亦半疑信,千唤夫名终不应。呜呼,黑风吹去红骷髅,认夫何处寻夫头。”(夏承焘 vol.5 541)

此诗创作时间长,“费四日力,乃脱稿。使予为律绝,一日为一二首不难也”(夏承焘,卷五 541)说明在夏承焘眼中,歌行体创作是创作中的一件大事,与绝律可以随手为之不同。这与歌行体承载的重大历史题材有关,也寄托了作者对诗作产生的社会效果的期待。创作完成后,夏承焘将此诗遍传友人。短短几日内,写作便在友朋中产生了广泛的影响:

(二十日)接榆生函,为予改寻尸行数句,谓尚有不透处。

(二十九日)李培恩为予译寻尸行

(三十日)培恩再改成译诗来。

(十一月三日)以寻尸行中英文寄张闻沧美国,托其投美报为国人呼吁。

《寻尸行》一诗成为诗友们讨论的对象,龙榆生提出意见并为之改定数句,李培恩很快将之译为英文,并与作者讨论修改。双语版本还被寄给张闻沧,希望将之发表于美国报纸,借此为中国呼吁。可见此诗当时的社会影响。若论艺术性,《寻尸行》远非夏氏诗词歌创作中最优秀者,受重视的程度却是其他作品无法比拟的,这正是歌行体的体裁优势。

五十年代,夏承焘创作《希腊魂》七古,过程亦与《寻尸行》相似:二月七日即“吟成二三十句”,二月八日“用思过久”以至于身体不适;九日言“初着笔时以为不能成篇,既成颇自爱”;十日

“终日未出,改希腊魂长诗成,示鲍屡平”;十四日“请声越商量希腊魂,改易数处”,十六日“雁迅为予商希腊魂诗,甚得其益”;十九日“夕,改希腊魂七古”(夏承焘,卷七 67-70)。

两首作品皆耗费数日而成,经诗友及作者反复改定,产生了一定的影响。这正是诗歌与历史重大事件结合所带来的艺术魅力,也侧面说明了歌行体的体裁优势:即歌行体适宜于表达民生疾苦,宜于传颂,兼具文学价值、史学价值及新闻价值,因此是一种更重大的体裁。夏氏此期属意于歌行体创作,并将创作主旨回归到关怀民瘼、以诗存史的歌行传统上来,既体现了他对时局的关注,也体现出他对诗体特征的深刻把握与自觉运用。

二、歌行体创作中体现的“诗体创变”理想

三十年代末四十年代初是民族危难、“天地倾覆”(夏承焘,卷六 2)的几年,面对文化断绝的危机,新旧文学之争也日益激烈。这一时期夏承焘的歌行体创作,不仅体现诗文“有补于时事”的社会责任感,也体现了其在旧体诗词“体裁创变”上的主张。

1. 借鉴词体演进规律,创变新体

夏承焘旧学造诣极深,博通经典,思想上却善于接受新事物,具有强烈的创新精神:“思我国千百年之学者,自宋理学以后,但有笃古,而不能开新。文化不进,此一大病。颇思有所勉力”(夏承焘,卷六 199)。他早年就曾言“予于白话文言,无所袒护,要之应择地而施”(夏承焘,卷五 122),并曾有过将旧文学“一切舍去,专攻创新文学”(夏承焘,卷五 124)的打算。虽未能真正施行,但之后的创作的确不避新事物。夏氏还鼓励学生将新事物纳入视野:“学生以诗中用新事物为疑,予谓唐宋人皆用,似明人以后,乃好拟古”(夏承焘,卷六 192)。

夏承焘认为,在当时局面下改造旧诗已是大势所趋:“近讲文学史唐代文学之创新,念今日上海无殊唐之长安。旧体文学已不能书写新思想、新事态”(夏承焘,卷六 257),全新的时代面貌、世界格局呼唤着新的诗歌体裁诞生。与此同时,他也看到了清末以来诗体创变所遭遇的困境。对传统旧诗的改造无外乎两个方向,其一是“旧瓶装新酒”,其二则是白话诗运动。前者如梁启超

的“诗界革命”，主张诗歌要兼具新意境、新语句与古风格（梁启超 51）。但实践中，新的语句往往与古风格无法并存，于是退而求其次：“以旧风格含新意境，斯可以举革命之实矣。苟能尔尔，则虽间杂一二新名词，亦不为病”（梁启超 51）。也就是说，在不变动传统诗词句法、声律的基础上，加入少量新名词以体现时代的发展。黄遵宪便是这一思想的实践者。他称自己的创作为“新派诗”，代表作《今别离》中，出现了轮船、火车、电报、拍照等新事物，令人耳目一新。基本实现了他写“古人未有之物，未辟之境”（黄遵宪 79）的主张。其后的百余年中，传统诗词内容上的创新大致不出于此。这种不彻底的革新，虽然取得了一定成绩，却不能从根本上解决传统诗词与新时代结合的问题。夏承焘明确地看到了这种“创新”的局限，指出“黄公度倡作新诗，其实仍是旧诗”（夏承焘，卷五 538）。在他看来内容上点缀一二“新事物”，是无力承担诗体创变的责任的，还需要诗歌体裁的整体更新。纵观整个诗歌史，唐诗、宋词、元曲的繁荣，无一不借助了新体式的创生之力。探索旧体诗词与时代新变的适应之道，除了内容创新外，更多还要将目光放到体制开创上来。

创新的另一个方向是白话诗，完全抛弃旧诗格律、意境，在西方诗歌的影响下，另起炉灶。夏承焘对当时的白话诗创作，提出了批评：

时至今日，各体文事，势不能不变。时下有人哓哓以更新体貌为言，而不知变换其神理。驯至内容之腐滥，一如旧文艺，而并丧其外美。若以摘辞难易言，旧体以有千百年来熟练之字面可用，有时反比新体为易。时下之白话诗词，大多不足称文艺，此又当别论耳。（夏承焘，卷六 158）

今人为白话诗者已成弩末，一由作者不努力，浅尝辄止。一由其体裁与我国文学脱辐太甚。（夏承焘，卷六 257）

问（郑振铎）白话诗何故衰歇。彼谓不得新格式，今与散文无异别，故未有出路。（夏承焘，卷六 262）

白话诗从一开始，就采取了与传统诗词对立的立场。从词句、韵律、审美、意象等诸多方面，白

话诗都刻意地反叛传统诗词的表达形式。内容上，大部份新诗作者受到西方诗歌的影响，呈现出与本民族的诗学传统迥然不同的审美范式，可谓“横的移植，而非纵的继承”（纪弦 1）。然而中华民族的诗歌经历了千百年的发展，其声韵、意向、文字都已自成体系，对这一体系没有充分的了解与继承，也就难以创变出真正适合民族审美特性的新诗体，因而也不具备长久的生命力。如何解决这样的困境，夏承焘提出了自己的看法：

诗至今日，必变无疑。近人洋化，期期以为不可。要当鉴词曲蜕变之前规，自开新径，须有章法、句法，有韵律，可看、可读、可朗诵，但亦甚不易工也。（夏承焘 vol.6 256）

近厌为旧诗，颇喜创变新体。（朱自清等）论诗皆主自西洋来，无有从我国旧诗出者。尝讥卢君冀野所说以旧诗为体，新诗为用，其实卢之言不可厚非也。（夏承焘 vol.6 258）

词曲皆从诗体中发展变化而出，最终成为一代之文学。可见传统诗歌体式并不是一个封闭的系统，而是随着时代发展不断演进。夏承焘是词学研究大家，对词体从诗体中变生而出、终成一代文学的过程了然于心：“词之初起，其体至卑，《云谣》《花间》，大率倡优僇士戏弄之为。”“词虽小品，诣其至极，由倡优而才士而学人。三百年来，殆駸駸方驾《诗》《骚》已”（夏承焘，卷八 251）。这个过程是从体格卑下的倡优歌行走向文人案头的过程，也是旧的诗歌体制吸收了流行音乐、时代特性不断自我创变的过程。当传统诗词作为一个整体都失去活力后，他希望“鉴词曲蜕变之前规，自开新径”，在新形势下创生新的诗体。在他看来，“诗体创变”不是在旧有体式上点缀几个新名词，也不是舍弃古老的民族诗歌传统全盘颠覆，而是应该回溯诗歌源流本身，新旧体互相借鉴、互相影响，在复古与新变的张力中，寻找出适合时代精神的新诗体。因此，诗体创变的任务不应该只由新文学完成，而应该是新旧两种文学共同努力的结果。“旧诗之需改造，尽人皆知。而于旧诗有根底者，多不肯舍旧格律。仅能作新诗者，又不足语此，可见行比之难”（夏承焘，卷五 538），所以

夏氏认为需要兼通古今两体的“才士学人”，才能真正促成诗体演进。

夏承焘本人就是博通古今的大家，这个标准里未尝没有自我期许的成分。实践上，夏承焘曾学习白话诗写作，希望从中探寻诗体创变的路径，却未能如愿。

午社诸公应社之词，陈陈无思致。
学生之作旧诗者，泛泛无新意。故思作
新体诗为尝试，三四日来哦二首，尚不称
心，其难于旧诗。虽幼稚无足观，然字字
是真情感，多为之或有进境。今人为白
话诗者已成弩末[……]予思从词曲再
转手为之，重为词曲寻一新出路，此须与
新文学家多商量。（夏承焘，卷六 257）

正如夏承焘在日记中所言，其白话诗创作数量少，遣词较为幼稚，与其旧体诗词成就无法比肩。而他在心目中也并未将白话诗当做诗体创变的真正出路。在他看来，文字、章法、句式、声律皆脱离中国诗学传统的白话诗，不可能肩负起诗体创变的使命。夏承焘真正努力的，还是借鉴词曲诞生的规律“寻一新出路”，力图在已有的传统诗歌体裁中变化出新的体式。

2. 歌行体与俚语白话的结合

夏承焘“诗体创变”的尝试是多方面的，其中颇为重要的一项，便是将歌行体与俚语白话结合，成一新体：“夜不寐，成一七古及一新体诗。近破厌为旧体诗，思集诗词曲之体裁、韵律，别为一体”（夏承焘，卷六 256）。

此条后录歌行体作品《两髯行》及白话诗二首。夏承焘歌行体创作高峰，正是其思索“诗体创变”的关键时期。这一时期白话诗也零星可见。可推测在这一时期，歌行体与白话体，是夏氏“创变”思想的重点尝试对象。如何结合两者，是夏氏曾认真思索的问题。

这一时期，夏承焘从胡适译作中看到了回溯古老歌谣传统产生的魅力：“胡适以骚体译拜伦哀希腊诗极好，胜其后来所为白话诗”（夏承焘，卷六 259）。

“骚体诗”是后人对楚地民歌及以《楚辞》为代表的文人作品（包括后世拟作）的总称，其音乐来源正是楚地乐歌，多为七言和杂言，亦可归于广

义歌行，其体裁特点是篇体长短不一、声情激越、直抒胸臆，本为民间歌谣，经历代文人拟作后有了苍古、高昂的艺术特点。稍早，夏承焘创作了《抗敌歌》，正是骚体结合白话俚辞的尝试：

尽最后一点血滴，再向前一步血迹。
奋空拳可击，张空口可齿。人无老幼，地
无南北，今有我无敌。越山苍茫兮钱江
幽咽。我念此浙江兮，是复仇雪耻之国。
今无有前方后方，今唯有后起前僵。
拼焦土皆亡，看沿途纳降。敌昨如狼，敌
今如羊，收我刀如霜。钱塘呜咽兮越山
苍茫。我念此浙江兮，是复仇雪耻之国。
（夏承焘，卷五 530-32）

“钱塘呜咽兮越山苍茫”是模拟古老的“骚体”风格，“尽最后一点血滴，再向前一步血迹”则是白话新诗语气，“人无老幼，地无南北”是当时国民党的抗战口号，因杂言歌行的极强包容性，尽被纳入其中。夏承焘自评《抗敌歌》说：“此虽俚辞，亦几经易稿，饱食无事，报国者仅此，惭愧惭愧”（夏承焘，卷五 530）。骚体本为民间歌谣，与当下白话结合，更能体现出其歌谣体制的优势。歌谣体结合俚辞的尝试，寄托了夏承焘诗体创变的理想以及报国的赤诚。

夏承焘非常重视诗词的思想内容。早年认为“若求拜伦哀希腊等伟大精神，中国诗中当难其匹，词更卑靡尘下矣。”并试图“从此开辟一新途径”（夏承焘，卷五 114-15），希望在诗词中表现更具超越性、崇高性、悲剧性的思想情感。在描述词体发展时，他打破了以婉约为正宗、以豪放为别格的说法，认为反映重大现实内容、抒发沉郁情感的苏辛一派才是词体正宗。“南宋民族矛盾尖锐时，作者拿词写其爱国热情，豪放派声光大振[……]辛弃疾阳柔阴刚诸名作，至此达到唐宋词发展的最高峰”（夏承焘，卷八 97）。在夏承焘看来，词体能成为一代之文学，与之突破花间尊下内容局限的过程分不开：

词之初起，其体至卑，《云谣》《花间》，大率倡优儇士戏弄之为。常州词人以飞卿比董生《士不遇赋》，或且已上儼屈骚，皆过情之誉也。后主、正中，伊

郁悒恍恍,,始孕词心。南宋坡、稼以还,于湖、芦川、碧山、须溪之作,沉哀激楚,乃与《匪风》《下泉》不相远。盖身世际遇为之,非偶然矣。(夏承焘,卷八 251)

夏承焘思索诗体创变时,也是时局动荡、民族危亡之关头。新诗体迫切需要承载反映重大历史转关、抒发士人黍离之悲的现实功能。歌行一体由于容量巨大,篇制自由,可以完美容纳叙述、抒情、议论等各种内容,具备律体与词体没有的体裁优势。歌行一体还有关怀民瘼、以诗存史的体裁传统,兼具文学价值、史学价值及新闻价值,是一种更重大的体裁,因而得到了诗人的格外重视,被视为“诗体创变”的首选。

3. 歌行体与乐歌结合

选择歌行体结合俗语俚辞,创变“新体”,一是由于歌行体承袭乐府传统,与这一时期的社会需求及诗人的现实主义倾向正相吻合。此外,也与歌行体继承“歌谣体”传统,便于配乐传唱有关。

新体创生的另一大因素是音乐的影响。夏承焘曾对词体诞生做出过这样的描述:隋唐之际“由于市民要求有适合于他们生活需要的文化享受,由于外来乐调的流行影响民间小调和文人诗歌,词就在这社会环境中产生流行了”(夏承焘,卷八 71)。夏承焘诗体创变核心理念,就是要借鉴词体诞生的规律,创生新体,因此高度重视诗体“合乐”的重要性。他曾引俞(環枕)翁言“诗必合乐,方能普及民间”(夏承焘,卷六 564),又引用李哲翁言:“诗词曲之变,皆新体先与音乐配合,乃取代旧体。”并指出白话诗不合乐,是其无力负担诗体创变责任的重大原因。“今日白话诗不但无音乐之凭籍,且尽去文字本声之声律”(夏承焘,卷六 677)。这种看法,正是“鉴词曲蜕变之前规,自开新径”,从词曲新体诞生的诗歌史实中得出历史经验。

夏承焘对诗词入乐问题有着深入的研究,认为音乐是词体从诗体中分流的重要因素。《章夫人词集题辞》言:“盖词承诗流,令词与绝句尤近。其始也,以体出应歌,无取难字僻事”(夏承焘,卷六 700)。纵观整个诗歌史,音乐总是与“新体”的诞生息息相关。新的诗歌体式一旦与当时流行的“新声”结合,便获得了具有生命力的载体,有

了更广大的发展天地。面对旧诗“已不能书写新思想、新事态”、亟需改造的迫切局面,夏承焘重新提出了“合乐”的要求。

阅榆生《诗教复兴论》一文,甚爱之。诗文与社会疏远,由诗不合乐之故。彼主囊括旧诗词,或作新诗词以合西乐。当劝其专力此道,求自靖献,做官无谓事也。(夏承焘,卷六 262)

1月7日回信给龙榆生,“劝其专力于诗乐运动,以靖献于民族”(夏承焘,卷六 263),提出了“诗乐运动”的概念,高度推举其社会意义。

从现存记载来看,“诗乐运动”并未成为一个有着广泛影响力的运动,可能仅限于诗人友朋之间。但可以想见选择哪一种体裁来主导“诗乐运动”,亦会成为摆在夏、龙面前的一个问题。就两人最擅长的词体而言,词体虽可入乐,但受平仄格律束缚较大,篇制并不自由,且审美风格已趋于雅趣,所以并不适宜于表达重大历史事件。而歌行一体本起自六朝新声歌词,与歌谣传统一脉相承,有着极强的音乐性。早期歌行往往带着乐府旧题,与七言乐府概念往往重叠。后经杜甫、韩、苏、黄等人次第改造,逐渐走向文人徒诗。但其根本上,仍有接近民间歌谣,适宜于配乐传唱的体裁优势。因此,夏承焘选择了歌行一体与当时流行的乐章结合,书写重大题材。

一九三七年,面临抗战吃紧的局面,夏承焘模拟黄遵宪《军歌》,创作了一组歌行作品,以鼓舞士气。诗云:

不战亦亡不如战,争此生死线。全中国人戴头前,全世界人刮目看。战战战。

火海压头昂头进,一呼千军奋。左肩正义右自由,挽前一步死无恨。进进进。

死只一回莫轻死,前仆还后继。祖宗英灵鉴我心,不为报仇为明耻。死死死。

屡败有此最后胜,嫌怨胜后混。与君携手歌大同,鸭绿江清扬子净。胜胜胜。(夏承焘,卷五 545-46)

1902年,黄遵宪写成《军歌二十四章》,共有二十四章,其中包含《出军歌》《军中歌》《旋军歌》各八章。把每章的最后一字连缀起来,便成为四言六句的豪言壮语:“鼓勇同行,敢战必胜,死战向前,纵横莫抗,旋师定约,张我国权。”1905年李叔同在编《国学唱歌集》的时候,选取了其中的一、二、三、四、六章,配乐为《出军歌》,流行于学堂。三十年后,中华民族再度面临生死存亡的关头,受爱国救亡思想的感召,夏承焘兴起了重作《军歌》的想法,并在《天风阁学词日记》中记录了创作的缘起:

“半夜醒,忽成军歌数句,遂不成眠”(十一月一日)、“抄前日作军歌,屡改不惬意,犹非定稿也”(十一月七日)、“昔黄公度先生为军歌数首,辞甚激昂。但尚不足以语今日抗日之战,爱仿作四章,以俟配谱。词语尘下,自不能望公度耳”。(夏承焘,卷五 545)

《军歌》的艺术特点与《抗敌歌》类似,亦为歌谣体与俚辞白话结合。当是时,李叔同配乐版《军歌》流行于学堂,作为教师的夏承焘应该耳熟能详。这一次重新配词,并明确提出“以俟配谱”要求,既是为了反映民族战争的新局势,也是借鉴词曲诞生的历史规律,为“诗体创变”而作的一次尝试。

在中国诗歌史上,诗人往往借音乐的力量,向更早的歌谣传统回归,为高度成熟却日趋僵化的文人诗打开新局面。魏晋六朝时,当文人徒诗日益走向案头,或炫于技艺、“彩丽竞繁”,或囿于说理、“酷不入情”(萧子显 908)时,一部分齐梁诗人用来自民间的吴声西曲改造了晋宋时期的文人诗。七言绝句、律诗、歌行等七言诗体便作为“新体”进入了传统诗歌的源流。齐言的诗歌经历了隋唐时期的大繁荣,逐渐脱离音乐,进入文人徒诗创作后,诗歌的抒情性受到了限制,此时诗句式长短不一、更适合演唱的“曲子词”便伴随着唐中期以来流行的“新声”——“胡夷里巷之曲”(刘昉 1089)^③登上文学舞台。数百年后,当词与音乐分离,日渐案头化后,曲又随着金宋之际胡曲番乐的涌入,因新声而成新体,代替了词当初的位置。可以说,乐歌-徒诗-乐歌的循环,曾在传统诗词发展

演进的历史中不断出现,诗歌与音乐总是分久必合、合久必分。它绝非简单的循环,而是于循环中推动了新的诗歌体式诞生。夏承焘回归更早的歌谣体制,将歌行与白话俚辞结合,从根本上是其“鉴词曲蜕变之前规,自开新径”的诗学思想的反映,也体现了他高度的创新精神与入世精神。

结 论

词体之外,夏承焘在古近体诗歌的创作上亦有很高造诣。其于歌行一体颇为致力,其成就却被学界忽略。夏氏歌行创作集中于青壮年,绝对数量并不突出。但由于其体裁特点,体现了夏氏性格中“好驱使豪语”的一面,与词、律绝中体现的诗人个性皆有不同,值得关注。而夏承焘师法宋人、受同光末学影响倾向于博奥的文人意趣,又在抗战中转为晓畅平易,这种诗学思想的变化,正是歌行体大量创作实践的结果。在“诗体创变”上,夏承焘拟将歌行体结合俚辞,成时代之新体。因此,歌行一体在夏氏创作及研究中有特殊地位,值得进一步研究与探讨。

注释[Notes]

① 关于歌行与乐府、歌行与七古的分野,胡应麟认为“七言古诗,概曰歌行”,这是学界最广义的歌行界定。近年学者主张重新回归于广义歌行概念,即将歌行放到乐府、七古的大范围内做整体性考察。如王志民《初唐诗人对发展七言歌行的贡献》《唐人七言歌行论略》,薛天纬《歌行诗体论》等文,都认为在诗体考辨中,应采用历史复原的观点,即唐人在创作时并不存在对歌行、七古的清晰分野,所以我们研究者也应该复原当时的文学观念,用较为模糊的界限去理解当时的诗歌创作。本文拟采用广义的歌行体概念,即七言乐府、典型歌行体篇名的七言作品,并包括有歌行体风貌的七言古诗。

② 根据《王维集校注》中的编年,《洛阳女儿行》(作于十八)、《桃源行》(作于十九)、《燕支行》(作于二十一)、《少年行》等歌行名篇都诞生于少时。而李白集中《长干行》《蜀道难》《行路难》等均是产生于二十到三十左右。见陈铁民:《王维集校注》(北京:中华书局,1997年)。

③ 《旧唐书·音乐志》:“自开元以来,歌者杂用胡夷里巷之曲”。见刘昉:《旧唐书》(北京:中华书局,1975年)。

引用作品[Works Cited]

陈衍:《陈衍诗论合集》,钱仲联编。福州:福建人民出版社,1999年。

- [Chen, Yan. *Chen Yan's Essays on Poetry*. Ed. Qian Zhonglian. Fuzhou: Fujian People's Publishing House, 1999.]
- 黄遵宪:“人境庐诗草序”,《黄遵宪集》。天津:天津人民出版社,2003年。
- [Huang, Zunxian. “Poems from the Human World.” *Collected Works of Huang Zunxian*. Tianjin: Tianjin People's Publishing House, 2003.]
- 纪弦:“现代派的信条”,《现代诗》13(1956):1。
- [Ji, Xuan. “Creed of Modernism.” *Modern Poetry*, 13 (1956): 1.]
- 梁启超:《饮冰室诗话》第六十三则。北京:人民文学出版社,1959年。
- [Liang, Qichao. *Poetry Commentaries from Ice-Drinking Studio*. Beijing: People's Literature Publishing House, 1959.]
- 刘青海:“夏承焘诗论初探”,《中国韵文学刊》4(2012):11-17。
- [Liu, Qin Hai. “An Initial Investigation of Xia Chengtao's Poetic Ideas.” *Journal of Chinese Verse Studies* 4 (2012): 11-17.]
- 刘昉:《旧唐书·音乐志》。北京:中华书局,1975年。
- [Liu, Xu. “*Old Tang History: On Music*.” Beijing: Zhonghua Book Company, 1975.]
- 钱志熙:“试从江郑重翻手,倘是风骚觊面时”,《中国韵文学刊》12.4(2012):1-10。
- [Qian, Zhixi. “To Write Poems by Imitating Jiang and Zheng's Work.” *Journal of Chinese Verse Studies* 12.4 (2012): 1-11.]
- 王充 黄晖:《论衡校释》。北京:中华书局,1990年。
- [Wang, Chong and Huang Hui. *Critical Annotations to Lun Hen*. Beijing: Zhonghua Book Company, 1990.]
- 吴战垒:“夏承焘集编后记”,《夏承焘集》卷六。杭州:浙江古籍出版社,1997年。
- [Wu, Zhanlei. “Afterword.” *Collected Works of Xia Chengtao*, Vol. 6. Hangzhou: Zhejiang Ancient Book Publishing House, 1997.]
- 夏承焘:《天风阁学词日记》,《夏承焘集》。杭州:浙江古籍出版社,1997年。
- [Xia, Chengtao. *Diaries of Learning Ci-Poems in Tianfeng Chamber*. *Collected Works of Xia Chen tao*. Hangzhou: Zhejiang Ancient Book Publishing House, 1997.]
- 萧子显:《南齐书·文学传论》。北京:中华书局,1974年。
- [Xiao, Zhixian. *Book of Southern Qi: Literary Biography*. Beijing: Zhonghua Book Company, 1974.]

(责任编辑:查正贤)