



片石集

赵朴初 著

片石集

赵朴初

拜石书屋

前 言

一九六一年，作家出版社为我出版一本题为《滴水集》的诗词曲选集，当时我因事将有远行，未能仔细选择，便匆匆交卷。转眼十多年过去了，朋友们劝我把这一段时间内的作品搜集一下。由于我写的东西，多半是随手抄在零笺片纸上，未录存稿本，所以散失很多。感谢朋友们热心帮助，有的从旧日报刊上代为找出抄录，有的把我以前抄给他们看的再抄写给我，其中有隔了二十五、六年之久早已遗忘了的东西，虽非惬意之作，却有旧雨重逢之喜。最近人民文学出版社又敦促我进行搜集，打算再印行一个集子。朋友们和出版社同志们对我的关怀和鼓励，使我在深受感动下不得不挤出时间来从事这一工作，同时把原来的集子也加以一些增补和甄汰，赶成现在这本集子，仍然不免为匆匆交卷的东西。

诗歌不是我的本行。最初只是由爱好而尝试写作，随后又由学古而渐想到创新，希望能在我国新诗歌的创建中起一点“探路人”、“摸索者”的作用，如是而已。在探索的道路上，我遇到过问题，碰过壁，有时也曾陷入过苦闷与彷徨，

最后还是从毛主席《在延安文艺座谈会上的讲话》这篇光辉著作中得到启发、指示和鼓舞，才算多少认出了一些努力的方向。

幼年时，由于家庭和环境关系，胡乱读过一些古诗词，逐渐受到了感染，发生了兴趣。年龄稍长，渐懂世事，用诗歌语言表达内心感受的愿望不禁油然而生。这也许就是古人所谓“言之不足，故嗟叹之，嗟叹之不足，故咏歌之”的意思吧。同时，又生当世界形势与国家形势都发生着空前巨变之际，新事物、新问题纷至沓来。外界刺激之强烈，个人感受之深刻与内心思绪之复杂，不仅是前人所未道，并且还是前人所未知。许多心情，许多概念甚至很难从传统辞汇中找到适当的表达方式，于是在诗歌中内容与形式之间就出现了圆凿方枘，互不相入的情况。清朝末年已经有人注意及此，想作一点革新的尝试，可是矛盾实在太大，纵然削足，终难适履。“五四”以后，有人又提出了语体新诗主张，打算索性抛弃旧形式，从根本上彻底改革我国诗歌。不少人曾为此从各方面付出过可贵的劳动。可是，诗与文究竟不同，诗歌与口语差别更大。要做到既是全新的，又是大家熟悉的；既是现代的，又是适合民族口味的；既是通俗易懂的，又是经过琢磨锻炼的；确实不是一件容易事。因之在“五四”后的新文学中，诗歌的成就，较之其他领域，如散文、小说、戏剧等等，总觉得差着一筹。我由于个人爱好，对于所谓新旧这两种诗体都曾作过若干尝试，而结果则都不大理想。新事物、新情感、新思想，是否可以入诗？如果可以，

应当如何写？旧形式是否还可以用？如果可用，应当如何
用？这些都是常在脑筋里盘旋的问题。后来反复体会毛主席《在延安文艺座谈会上的讲话》的精神，才拨开了头脑里的
疑雾，打通了心上的茅塞，才能鼓起继续探索的勇气，并
增加了较大的信心。

毛主席在这篇光辉著作中首先指出，一切文艺都应以
人民大众（具体说就是工农兵）为服务对象，人民的社会生
活是一切文艺的源泉。这是根本。对于文艺工作上许多具
体问题，如思想性与艺术性，普及与提高，继承与创造，动机
与效果，歌颂什么与暴露什么，等等，毛主席都作了明确、精
湛的原则性的指示。我细心体会毛主席《讲话》的精神，再
以主席的光辉诗篇为范例，就自己学习所得到的理解，继续
向前摸索、探求，想做到或接近做到主席向我们提出的两点
标准：第一是内容与形式的统一；第二是在普及的基础上求
提高，在提高的指导下求普及，也就是必须使群众能够接受
和乐于接受，又不应当使群众长久停留在目前的接受水平。
这只是我的主观设想，是否能做和如何去做，则还要留待在
实践中去考查。

作为一个从旧社会过来的知识分子，我永远不能忘记
毛主席《讲话》中的教导；知识分子出身的文艺工作者，必须
把自己的思想感情来一番改造。在这方面我做得还是很不够
的，但也应当承认长时期以来在历次伟大革命运动中受到的
教育和自己思想感情所起的变化。特别是新中国成立以
来，社会主义事业的突飞猛进，广大人民的意气风发，时

时都鼓舞着我，鞭策着我。可惊、可喜、可歌、可泣的人和事，不断在内心中引起了强烈的激情，愈来愈觉得非倾吐出来不可。要倾吐出来，就必然要接触到诗歌语言的形式问题，而这一问题则是颇不简单的。遵照毛主席的指示，我尽量从人民大众的口中，从中国的、外国的诗歌遗产中设法汲取可借鉴或参考的形式，来表达自己的心中与周围群众都想表达的爱与憎的情感。实践的结果，使我还是逐渐倾向于多采用我国诗歌的传统形式，即五、七言的“诗”，长短句的“词”，和元明以后盛行过一时的“南北曲”。我觉得这不完全是出于个人偏好，更不是出于厚古薄今或倒退保守，而是从实践效果中初步得出的一个假设性的结论。这个暂时的结论，很可能是错误的，不过，为了向大家请教，下面把我对这种传统诗式的看法，和我采用它们的原因，略加剖析，供大家研究。

诗歌与散文有一个很大的差别，就是诗歌要求有节奏，有韵律（不是韵脚），这是只有适当地运用每个民族的语言特征（即语音、语调等等）才能取得的。语言特征是一个民族在社会生活发展过程中自然形成的，可以随时代的迁流而变化，但绝不能硬性割断或任意强加。过去各种诗体，大致都起于民间，其音调之和谐总是先由人民大众于无意中取得，经过一定时间不自觉的沿用，著为定式，这就产生了所谓的“格律”。格律可以突破，可以推翻，但推翻之后又必须有新的格律取而代之，而此新格律的形式，仍然要根据语言的特征，仍然要经过酝酿孕育的阶段，并且谁也没有把握

何时可以诞生,更不用说长大成年了。而同时,人民又是随时都迫切需要诗歌的,“精神食粮”是一个颇为形象化的“隐比”。在全新的、比较成熟了的、能够得到广大群众真正喜爱欣赏的诗歌形式产出之前,应该怎么办呢?所以我又有这样—个设想:可否还是酌采人民原已熟习的传统的诗体,即诗、词、曲的形式,先解决群众的需要问题,并借此提高一般群众对诗歌语言的接受水平,同时,通过实践,检查在古典诗歌中究竟有哪些是还可以继承或可以借鉴的东西,为创造将来新诗格局寻找途径。尽管“新酒旧瓶”之讥,在所难免,但主观愿望还是想依主席“古为今用”的方针,做—点“推陈出新”的工作。这是个人的基本想法。

在我国古典诗歌中,五、七言这一体裁的历史特别长,持续绵延近二千年,有盛有衰,但从未中断,直到今天仍然活在一些作者的笔下和广大群众口头,从古典文学中后起的词曲里,从发自民间的山歌、俗曲、鼓词、唱本里,都可以看出五、七言的成分隐然占有很大的比重。这一事实,我觉得不应忽视。简单地用“民族惰性”或“习惯势力”把它—笔撇开,匆匆否定,不是科学态度,也无助于新诗的创立。有人提出,这与汉语演进中两字成辞、两音—顿这个特点颇有内在关联,这个理论似乎不无道理,值得仔细研究。

“词”与“诗”的分界,有种种不同的说法。与“五、七言诗”比对,其间逐渐演化递嬗的迹象,还是看得出来的。词的优点是短长句交错使用,节奏上增加了新的变化,在音调上引进了新的谐和。其缺点是篇幅固定,不容增减;句型固

定,似宽实严(所以称之为“填词”)。因之,除小令之外,对于一般群众似乎反而不象五、七言诗那么熟习、易懂、易学。尽管如此,“词”毕竟突破了五、七言整齐单调的框框,易于取得圆转流利的效果。并且牌调数量极大(总数上千,常用的上百),捡择的余地很宽。譬如做编织组绣的工作,既然有着这么多经过精心设计的现成图案,我觉得,在没有足够多、足够美的代替方式以前,又何妨有选择地使用一下呢?

最后,我想着重谈一下古典文学中所谓“曲”的问题。“曲”和“词”一样来自民歌,后来与音乐和舞蹈相结合,成为我国古典戏剧的主流,占据我国舞台最少达七、八百年之久,从十九世纪起,它才逐渐退出舞台,因而也就脱离音乐舞蹈,和“词”一样成为仅供案头欣赏(最多是朗诵)的一种文学品种了(所谓“昆曲”,起于晚明,已不能代表“曲”的全部面目)。

作为诗歌品种,“曲”有不少优点。第一,它兴起较晚,脱离群众的时间也不太长,因而比较接近现代人的情感与语言,具有较大的吸收力,可以从更广泛的范围内汲取各种新的辞汇乃至表达方法,而不至过于扞格。其次,由于它是应用于舞台的,须要如实地刻画各个社会阶层的人情世态,逼真地摹拟各种人物的神气、口吻,因之可以更自由地使用一切足以取得预期效果的各种表现手法与作风,而不受正统教条的束缚。例如,所谓的尖新、刻露、俚俗、泼辣等等,在“诗”与“词”里是被视为瑕疵,引为禁忌的,在“曲”中则不仅容许,反而认为“出色当行”。这确是一不小的解放。第

三,“曲”不仅在句型上突破了“诗”的整齐单调(仅指典型的五、七言),并且突破了“词”的字数限制(自由使用衬字);甚至在调型上也相当灵活,突破了“词调”的句数限制,许多曲调的句数可以顺着旋律的往复而自由伸缩增减。作者长说短说、多说少说,随意所向。第四,“曲”,除了供演出使用的剧本外,另有专供阅读的“散曲”。“散曲”有一调独立的“小令”和数调组合的“套数”。“小令”可以是单章,也可以是联章,“套数”可长可短,可多可少,可以异调组合,也可以同调叠用(以“前腔”或“么篇”表示)。作者可以随自己的方便,或作速写式的即兴小品,或作畅所欲言的宏篇巨制,伸缩幅度很宽,可以适应各种题材、各种时地的需要。

另一方面,“曲”也有其特殊的限制,那就是所谓“曲律”,有一些“律”甚至严过诗与词。首先,南曲与北曲(这是乐理上两个截然不同系统)的牌子,不能混用,混用了就如京韵大鼓中插入一段苏州评弹。同一南曲或北曲中的不同“宫调”(相当于现时乐谱中的ABC……等调)的牌子不能混用,混用了就如二簧中夹几句西皮(有所谓“借宫”,但非行家不办)。假如要求更高、更细一点的话,麻烦就更多了。例如在关键地方字音的升降急徐(即平仄)必须与唱腔的高低转折相适应,于是同一平声还要分“阴”与“阳”,同一仄声还要分“上”与“去”(北曲无入声),如此等等。但是我觉得,这一切问题都由“配乐”而起,为了便于歌唱,提出这些要求,未尝不无理由。如果只是把“曲”作为一种诗体,不再演唱,即不再“配乐”,则“合律”问题也就自然消失(即使演唱,

那也将是按词谱调,成为作曲家的工作去了)。只须照顾到一般平仄,使读来顺口,听来入耳,似乎就可以通得过了。根据上述各个优点,我认为,“曲”作为我国的一种传统诗歌形式,还是颇有可为的。对于创立我国的新诗歌,还是可以起到帮助作用的。

我对传统的曲律完全外行,对写“曲”发生兴趣也是很晚的事。记得一九五九年在一次出国途中,偶然带着一本元人散曲选集《太平乐府》,供飞机上的浏览。在西伯利亚的上空,随手写了几首小令,描写当时的景物与心情,这是我作曲的开始。在这次旅行中纪游之作,写的都是散曲。回国后不久,先后碰到七·一节和十周年国庆,我也都用“曲”来庆祝党和国家的大典。当时我手边所有的“曲”的样本仅仅是一本《太平乐府》和一本《元人小令集》,里面绝无这类庄严的内容(最近听友人说,明清人曲子里有庆祝大典的作品,但我尚未见过),因此,对我来说这是一个有点近乎冒失的尝试。但结果证明“曲”这种诗体也是可登“大雅之堂”的。在此之后,为了反对侵略古巴、越南等地的帝国主义,为了反对向我武装挑衅的外国反动派,为了反对现代修正主义和霸权主义,我曾多次试用“曲”作为愤怒声讨的工具,结果证明它比较能够胜任。在传统各种诗体中,“曲”是最能容纳那种嬉笑怒骂、痛快淋漓、泼辣尖锐的风格。

经过一段时间的尝试,受到了许多同志的鼓励,愧感之余,觉得应该倍加努力,不负大家的属望,所以继续摸索下去,渐渐又产生如下一种想法:既然不再是为“配乐”而写

曲,既然撇开了种种为“合乐”而制定的传统曲律,那么又何必一定非沿用传统“曲牌”不可呢?于是我尝试着自定调式、自定调名,姑且名之曰“自度曲”。“自度”一词也来自古人,不过古人的“自度”,指的是自己制腔,自己作词,而我则仅作词,不制腔,原因是,自己并非音乐家,只是一名为新诗歌探索道路的工作者而已。至于这种无“律”之曲,非“曲”之曲,是否也可以就叫做一种体诗呢?自己没有任何把握,只好留待人民和时间来作鉴定了。

在这里还必须指出一个问题。“曲”在我国传统文学中常被贬为不登大雅的“小道”,甚至被斥为伤风败俗的“淫词”。官修正史始终不肯给予一点地位。这固然是旧时代卫道之士们的偏见,但也必须承认,过去的曲作者也有应负之责。从元明留存下来汗牛充栋的曲作品中,消极、颓废、污秽、荒唐的东西盈篇累牍,剔不胜数,数量大大超过诗与词。他们自己不尊重自己,又哪能得人尊重?这是由于曲的兴盛时期大部分正处在我国封建社会趋向腐朽阶段,是社会败坏了“曲”,而不能说是“曲”败坏了社会。连正统五、七言诗也未完全幸免,更何况本来就是流行“市井”的“曲”?我们今天谈继承遗产,必须严格区分其精华与糟粕,对于“曲”,尤其应当如此。为了对青年负责,此点必须郑重提出。

谈到继承诗歌遗产,不能不触及两个技术上的问题,一是“平仄”,一是“韵脚”。下面先谈谈“平仄”问题。

上文说过,诗歌要求有节奏,有韵律,如何取得节奏韵

律则取决于语言的特征。所谓“平仄”，指的是字音的“高度”，即平衍与升降，舒徐与疾促的区别。这是汉语语音上的重要特点，就如字音的轻与重、长与短是印欧语系语音上的特点一样。欧洲各国的诗歌形式离不开轻音与重音，长音与短音的安排；我国的诗歌形式离不开平声与仄声的安排。字音的“平仄”形成于大众的语言习惯，存在于每个人的口头，既非强加，更不神秘。例如，“看花”与“看画”（“花”平“画”仄），或“一条沟”与“一条狗”（“沟”平“狗”仄）的区别，除非十分粗心，谁也分得出来。只须在读书、听朗诵、听报告甚至日常谈话中，留意识别一下，或先选几个比较熟悉的字音作为示例，依声比对，逐类旁通，是极其容易弄明白的。（“平、上、去、入”这四字选得很好，因为它们本身不仅就代表四个声，同时还表达了四个声的大体定义）。“平仄”字音的一定排列能够产生一定的和谐这一道理，原是人民大众在社会生活与协作劳动中早已发现，并一直在无意识地应用着的东西。专家文人的贡献只是在于归纳总结，找出一些语音上的规律，使人们可以有意识地运用，从而比较有把握地取得抑扬顿挫、升降起伏的效果。这就是所谓的“格律”的由来。我认为中国诗歌，不论将来会采取什么形式，只要汉语语音的特点不变，“平仄”总还是不能无视不管的。真正的困难在于我国各地方言差别很大，字音的“平仄”往往各地不同。尤其是金元以后，大部分地区失去入声（一般说法是北方失去入声，此说尚嫌笼统，据个人的观察，并不尽然）。而所谓“派入三声”（即原来入声分别转为平上去）

的“派”法又很不一致。这个问题，颇不简单，还须要专家们深入研究。

关于“韵脚”问题，似乎比较容易谈一些，因为我国人民群众对于“押韵”已经如此熟习，如此喜爱，以致如不押韵，简直就很难使一般人承认是“诗”了。这也可以说是与汉语特点有关。汉语单音字里同音字特别多，因而同韵字较之西欧各国就得多得多，叶韵特别容易。有了韵就易于顺口，易于背诵，因之“韵语”的使用甚至大大越出了诗歌的范围，而诗歌本身则更不可少。要把西方所谓“无韵诗”输入我国，恐怕很难为群众所接受。看来，我们将来的诗歌总还是要用韵的，这一构想，大致不会十分远离事实。困难所在，依然是我国方音太多，韵部各异，不易找到一致承认的标准。《平水韵》（即通行的《诗韵》）固不必说，就是专为北曲编制的《中原音韵》，除了闽广地区外，仍然与实际不完全符合（《中原音韵》仍然保留着闭口音即以 M 收声的音）。尤其是在失去了入声的地区，原入声字派的“声”，各地不同，所属韵部也就不相同。此处合韵的，到彼处就不合了；彼处合韵的，到此处又不合了。硬性规定以北京音为主，恐怕也还是脱离群众，难以行通。即便放宽尺度，以所谓的“普通话”为准，但“普通话”本身就是很不一致的。如果完全不定标准，让各人去“我用我韵”，又恐怕难以行远，也不是很好的办法。我曾这么考虑：是否可以依照已经得到较广承认的相近音读，约略画出一个大体范围而容许小有出入，或者同时定出“宽”、“严”两套韵部，听作者自由选用，这样或可比

较灵活一些。我自己则倾向于大体依据京剧的所谓“十三辙”。这一分法与《中原音韵》相同之处是取消了入声(此点不适合东南各省,我在写“诗”与“词”中仍暂时保留入声)。与《中原音韵》不同之处是:第一,取消了闭口音(此点不适合闽广);第二,“庚青”、“真文”与“侵寻”不分(此点不适合北方各省);第三,“寒山”、“桓欢”与“先天”不分(此点大体全国可通)。我这么做,并无什么语音学的理论根据,只是取其可以减少韵部数目,放宽选韵范围,并且借京剧的广泛流传的影响,无形中为这一分韵法开通较宽的道路,便于使多数人容易接受而已。至于究竟应当怎么办才比较全面,比较合适,则还是须要留待多数人共同讨论的。

记得一九六五年春天,陈毅同志在一次闲谈中对我说,毛主席曾向他讲到中国文艺改革以诗歌为最难,大约需要五十年的时间。我当时不禁心中感到震了一下。怎么,中国诗歌改革还需要这么长的时间!我们这一辈人岂不是连是否能亲眼见到都成问题了吗?经过这些年的思索和实践,我才深深体会到主席这个估计真是有至理存焉。每种文艺都必须经历一定孕育、生长和成熟的过程,我们不仅无法为之预定指标,计日程功,甚至无法为它的将来面貌预制具体的蓝图。任何有志之士所能做到的,都只能是:在其时代所能提供的条件下,朝着个人所认为的正确方向,尽量作自己的努力,以期有所发现,有所进展,如是而已。至于是否真有进展,进展了多少,恐怕连本人也很难断言。不过有一点可以相信,那就是,只要我们遵循毛主席文艺思想的指

引,顺应文学发展的规律,运用民族语言的特征,联系群众,集合足够人力,发挥各自所长,共同协作,辛勤垦殖,那么新中国诗歌园地中总有一天是会开出新异鲜艳的花朵来的。

屈原有句云:

“路漫漫其修远兮,

吾将上下而求索。”

对于一个求索者的我来说,倘能在这漫漫修远的道路上做一片铺路的小石头,即使将被车轮碾碎,终究能起一点垫脚的作用,也还是可以欣幸的。感谢人民文学出版社和朋友们的鼓励、鞭策和帮助,使自己能把这些年来的试验成品拿出来向同志们汇报,供大家审查。如果还多少有些可取,那是毛主席文艺理论光辉照耀下的成就。如果证明是一场失败的话,那是自己的才力不足,对主席思想学习得不好,或者是道路根本没有走对,那也可以趁此贴出“此路不通”的路标,免得后人再走弯路。这本小集子的问世的意义,也许还在于此。

作者 一九七七年九月

目 录

前言	1
浣溪沙 和毛主席民族歌舞晚会词	1
济南大明湖次韵和同游者	2
清平乐 围棋赠陈将军	4
过瓯江	5
访广岛四首	6
印度纪游十首	8
鹧鸪天 游昆明西山	13
临江仙 飞行中作	14
木兰花慢 科伦坡海滨旅馆听潮	15
埃及纪游十二首	17
新北邨行	23
黄鹤来谣 为武汉大桥作	25
九女墩	28
卧龙湖	29
记巢湖农民语	30
读唐人送金城公主诗次韵三首	31
塞鸿秋二首 咏文成、金城公主	34

观演《蔡文姬》剧有作三首	36
历史博物馆	39
满庭芳二首 为人民大会堂作	40
西江月 参观密云水库工程	42
玉楼春 观赵荣琛演《荒山泪》	43
喜春来二首 访缅文化友好代表团参加我使馆联欢晚会作 ...	44
忆江南十四首 访缅杂咏	46
刮地风三首 咏风暴	53
寄赠大谷莹润长老	56
越南杂咏三首	57
百字令 延安礼赞	61
沁园春 杜甫草堂	63
登离堆,观都江堰分江处,遂游青城山, 有作寄呈郭沫若院长	65
忆江南五首 峨眉山纪游	67
升平乐 重庆访红岩村	70
鸛鵒曲 过巫峡望神女峰	71
天香引 访韶山	72
如果泰戈尔还在	73
如梦令 印度漫写	76
寿阳曲六首 斯里兰卡纪游	78
蝶恋花 喜尼泊尔贵宾来访	81
国庆颂	82