

许 可著

现代格律诗鼓吹录

· 贵州人民出版社 ·

7.22

责任编辑 夏文琦
封面设计 孙晓云
技术设计 夏顺利

现代格律诗鼓吹录

许 可 著

贵州人民出版社出版发行
(贵阳市延安中路5号)

四川省达县新华印刷厂印刷 新华书店重庆发行所经销

787×960毫米 32开本 6.375印张 114千字

1987年8月第1版 1987年8月达县第1次印刷

印数1—5,900

书号:10115·717

定价1.00元

自序

我的家乡是在湖南资水上游的岸边。我们那地方山清水秀，是鱼米之乡，不过早先交通闭塞，以致人们的眼界不免狭隘一点，思想不免保守一点。每见一种未曾见过的事物，一开头人们总是要盲目地嘲笑，盲目地拒绝，盲目地反对。回想抗日战争开始后，有一所规模很大的学校迁来，跟着自然也来了不少外乡人；他们带来的一些陌生的事物，在本地人眼中就简直无一不是可笑的。比如外乡人开的饭馆里卖的“馒头”，就是嘲笑的对象之一。本地人的饭馆里有包子，大家都很熟悉，但这种全不用肉或糖或其他什么做馅的馒头，却是第一次见到。本地人总是想，这有什么可吃的呢？记得有一位老

先生还引经据典说过：“所谓馒头，就该是包子，《水浒传》里不是说开黑店卖的是人肉馒头吗？馒头里什么东西都没有，连人肉也没有，也叫馒头，可笑！送给我也不要。”老实说，当时我也是认为这种馒头确是可笑的，没有什么吃头的。后来我来到北方学习与工作，无数次在餐桌上见到了馒头所发挥的巨大作用，这才觉悟到无馅的馒头确有它存在的必要与价值，确有它不可动摇的地位。试想，在北方人的生活中，如果取消了馒头，那会是一种怎样的局面呢？北方广大的群众会答应吗？因此，即使我至今也不太爱吃馒头，却是再也不会嘲笑馒头的了。

这就说明了，凡是对于一种自己所不熟悉的事物，切不可盲目地嘲笑，盲目地拒绝，盲目地反对：必须要待对它有个透澈的了解之后，才能决定对它应该采取怎样的态度。

在馒头之后，我又遇上了现代格律诗。本来在我的脑子里，新诗好象只有自由诗，哪里还有什么格律诗！现代格律诗，如现代九言诗之类，岂不也是可笑的吗？不过这一回我总算学聪明了一点，不敢再对这种自己闻所未闻的事物盲目地妄加评判，而是花费了很长的时间与很多的精力去了解它，研究它，结果就写成了这本《现代格律诗鼓吹录》。如书名所表示的，我现在不但没有去嘲笑它，拒绝

它，反对它，反倒是要鼓吹它了。

韩愈《答李翱书》自述他最初阶段的写作经验说：“处若忘，行若遗，俨乎其若思，茫乎其若迷。当其取于心而注于手也，惟陈言之务去，戛戛乎其难哉！其观于人，不知其非笑之为非笑也。”我写这本书，时时都深切地体验到韩愈所说的这种情况，好象韩愈说的简直就是我自己。不过韩愈是历史上的大文豪，他并没有永远停留在这一阶段。《答李翱书》又说若干年后，情境就发生了很大的变化：“当其取于心而注于手也，汨汨然来矣！其观于人也，笑之则以为喜，誉之则以为忧，以其犹有人之说者存也。”又过若干年后，他终于到达了“浩乎其沛然矣”的最高境界。我的这本书，虽然经历了很多年才写成，但在写作过程中却从来也没有体验到那种更高境界的情趣，足见它不会是一部很为成熟的著作。现代格律诗问题究竟不象馒头问题那样简单，我对它的了解未必就是充分的，深刻的，甚至未必是正确无误的。在广大的读者当中，一定会有对这个问题下过更大的功夫，了解得更多、研究得更好的前辈与朋友，我希望他们不吝指教。从事科学研究工作，著书立说，靠的是实事求是的精神，追求的只能是真理，而不能是任何其他什么。我写这本书，现在又把这本书呈献给贤明的读者，等待指正其中的错误，抱的就是一种服从真理但也只服从真理。

理的态度。

我开始比较认真地研究现代格律诗，还是在一九六六年秋天。当时我受到很大的冲击，处境十分狼狈，不过学校长期停课，倒也省心，趁此探索一下早已对之发生浓厚兴趣却又无暇去顾及的这个课题，既可解除苦闷，也不算虚度光阴。那时候可以与之谈谈学术问题的，在我周围只有萧望卿同志一人。现在书中所引用的两首《梅花》诗，起初还是他据《陔余丛考》提供给我的。这件事，至今回忆起来，仍觉是最可纪念的。那时候因为粗暴愚昧的干扰实在太多，我的这种地下研究工作经常被迫长时期地停顿下来，所以直到一九七五年，本书才算基本写成。嗣后在这些年里，又在文字、结构与资料等方面作过三次增删修改，才成为现在这个样子。这期间，我曾从一些师友那里获得过教益。

贵州人民出版社本着“百花齐放、百家争鸣”的方针，愿意出版拙著，令人起敬。本书责任编辑及文艺编辑室的同志们又对书稿提出过很好的修改意见，非常感谢。

许 可

一九八六年三月十二日于北京

目 录

自 序	(1)
-----	-------

诗体篇

——现代九言诗与其他现代格律诗	(1)
一 九言诗从古代发展到现代	(2)
二 格律诗与自由诗	(27)
三 整齐而又不整齐	(45)
四 适应现代汉语	(58)
五 其他七种现代格律诗	(66)
六 关于限行体	(75)
七 关于押韵	(87)

节奏篇

——现代格律诗的节奏	(106)
------------	---------

一	关于节奏的一些基本知识.....	(106)
二	关于现代格律诗节奏的一般性 考察.....	(115)
三	近体诗使平仄很有规律地交替 出现.....	(122)
四	近体诗讲究平仄能否使节奏变得 鲜明起来.....	(126)
五	近体诗讲究平仄是否等于讲究长短 或轻重.....	(132)
六	现代格律诗应否讲究平仄.....	(137)
七	现代格律诗能否讲究轻重.....	(145)
八	现代格律诗能否讲究长短.....	(154)
九	把现代格律诗读得节奏鲜明.....	(156)
结束语.....		(163)
注 释.....		(170)

诗 体 篇

——现代九言诗与其他现代格律诗

新诗从它产生发展到今天，已经有六十多年的历史了。在这期间，新诗已经积累起数量可观的作品。诚然，从形式上来看，几乎可说绝大多数作品都是自由诗。自由诗称雄诗坛，一直是新诗的主流，并且取得巨大的成就，这是不能否认的客观事实。不过，又应该指出，自由诗毕竟不能完全代替格律诗。一个民族在一个时代的诗歌，如果绝对地只有自由诗，全无格律诗，那么，无论自由诗拥有多少杰作，从中产生出多少优秀的诗人，也是不能完全令人满意的，不能完全满足广大群众对诗歌的

要求的。事实上也不可能出现这样的情况。试看，在这六十多年的岁月里，在这种自由诗占有极大优势与发生巨大影响的情况下，不是自始至终都不断地有人在写格律诗吗？不是甚至还在新诗之外写出许多旧体格律诗吗？再说，在民歌与群众诗歌中，不是依然以格律诗占有绝对优势吗？

六十多年中国诗歌创作中所产生的格律诗作品，在格律形式上可分四大类：（1）旧体格律诗；（2）运用传统民歌中的格律形式所写的新诗与新民歌；（3）自外国格律诗借来形式的新诗；（4）新创的现代格律诗。在这四大类格律诗中，第四种是最可注意的。因为它是中国现代诗歌史上富有创造性的新生的格律诗形式，所以最有研究的价值。

现代格律诗是一个总的名称，它又包含多种格律诗体。本篇以现代九言诗为主要的研究对象，但其他一些现代格律诗体也将连带地涉及。而本篇所谈到的有些问题以及后面《节奏篇》所谈的内容，则又是现代格律诗各种诗体所共有的问题。

以下就从现代九言诗说起。

一 九言诗从古代发展到现代

现代九言诗诚然是一种新创的格律诗体，具有

前所未有的新的特点，但它与传统的格律诗体又存在着一种继承的关系。不论当时造创这一诗体的诗人们是否自觉地意识到这一点，客观事实却是无可辩驳地给予了证明。

这里，首先就来追溯现代九言诗的渊源，叙述九言诗从古代到现代的历史发展过程。

传统的格律诗体，最早是四言诗，后来发展到五言诗、七言诗；五七言诗有一个很长的时期是并行的，但在这个时期的后一段，七言诗显然又比五言诗更具优势。范文澜说：“两汉至南北朝五言诗压倒四言诗，唐以后七言诗超越五言诗。”^①这是符合实际情况的概述。格律诗从四言诗到五七言诗，又从五七言诗到九言诗，这应该是很为自然的发展趋势。

五七言诗是同一类型的诗体，它们之间只有量的区别，并无质的不同。五言诗句可分上二下三两截，七言诗句可分上四下三两截，这就是说，在五言诗句的顶上加上两个字，作为一顿，这就成为七言诗句。如果照这样在七言诗句的顶上再加上两个字，作为一顿，自然就可以成为一种九言诗句。例如：

旦辞爷娘去，

^①见范文澜《中国通史简编》修订本第二编第251页，人民出版社1958年版。

暮宿黄河边。

不闻爷娘唤女声，

但闻黄河流水鸣溅溅。

旦辞黄河去，

暮至黑山头。

不闻爷娘唤女声，

但闻燕山胡骑鸣啾啾。

——《木兰诗》

这样的九言诗句在古代诗歌中常可见到，但这与五七言诗句比较起来，也只有量的增加，并无质的变化。

那么，在古代是不是也有不但在量的方面而且在质的方面即在节奏上与五七言诗句不同的九言诗句呢？确实也有的，不过很少见就是了。《文章缘起》明陈懋仁注：“《夏书·五子之歌》‘懔乎若朽索之驭六马’，九言也。”这一句读时“若朽索”三字自然为一单位，“之”字习惯上连下读，不连上读。李白《日出入行》“汝奚汨没于荒淫之波”，这一句里“于”字或与“汨没”两字读为一单位，或与“荒淫”两字读为一单位，“之”字习惯上也是连下读的。这些倒真是与五七言诗句在节奏上有所区别的九言诗句。

挚虞《文章流别论》：“古诗有三言、四言、五言、六言、七言、九言，大率以四言为体，而时有

一句二句杂在四言之间，后世演之，遂以为篇。”以《五子之歌》来说，这是五首合成一组的四言诗，但其中也杂有少数的三言句、五言句与九言句，而九言句却只有“懔乎”这一句。任昉(?)《文章缘起》：

“九言诗，魏高贵乡公所作。”意思是说在历史上曹髦第一个写出了通篇为九言句的诗歌。后来加严羽著《沧浪诗话》，也因袭了这一说法。然而曹髦的九言诗并未传下来，是个什么样子也不好推测。曹髦的时代，是五言诗兴盛与七言诗形成的时代，这时的五言诗正象早晨八、九点钟的太阳，七言诗则是刚刚从地平线上升起的火球，前途都还远大得很。在这样的历史条件下是不需要九言诗的，当时曹髦即便写出一两首九言诗来，也只能看作是一个偶然的現象。

唐、宋两代是五七言诗的黄金时代，不过在宋代，情况也就多少有些变化了。因为这时五七言诗已经越过顶峰，开始走向下坡路，于是九言诗也有可能作为历史必然的一个婴儿降生到这世界上来了。明代的诗人杨慎著《升庵诗话》于《九字梅花诗》题下引卢赞元的《酴醾花》诗，称之为“九字律”。①诗如下：

①见中华书局1983年版丁福保辑《历代诗话续编》中册第636页。

天将花王国艳殿春色，
酴醾洗妆素颊相追陪。
绝胜浓英缀枝不韵李，
堪友横斜照水搀先梅。

瑶池董双成浴香肌露，
竹林嵇叔夜醉玉山颓。
风流何事不入锦囊句，
清和天气直挽青阳回。

卢赞元，名襄，是北宋末年的诗人。杨慎评论他这首《酴醾花》诗说：“亦有思致，以李花为不韵，甚切体物，前人亦未道破者。”但更为值得注意的还是这首诗在诗体发展史上的意义，因为它是现在我们所能读到的最早的一首九言诗。《升庵诗话》同一处还引出元代天目山僧明本（号中峰）的一首九字《梅花》诗：

昨夜西风吹折中林梢，
渡口小艇滚入沙滩坳。
野树古梅独卧寒屋角，
疏影横斜暗上书窗敲。
半枯半活几个撼蓓蕾，
欲开未开数点含香苞。

纵使画工奇妙也缩手，
我爱清香故把新诗嘲。

明本的这首《梅花》诗看来还有点影响，因为如明代的谢榛著《四溟诗话》，都穆著《南濠诗话》，清代的赵翼著《陔余丛考》，都提到这首诗，或者引用它作为九言诗的实例。^①杨慎的友人唐文荐则对这首诗提出苛评，并且劝杨慎另写一首同题的九言诗。《升庵诗话》里也录下了著者自己在这位朋友怂恿下所写的九字《梅花》诗：

玄冬小春十月微阳回，
绿萼梅蕊早傍南枝开。
折赠未寄陆凯陇头去，
相思忽到卢仝窗下来。
歌残《水调》沉珠明月浦，
舞破山香碎玉凌风台。
错恨高楼《三弄》叫云笛，
无奈二十四番花信催。

以上所引的一首《酴醾花》诗与两首《梅花》诗，一方面通篇都是九言句，另一方面却仍然只是

^①见中华书局版《历代诗话续编》下册第1166页、第1359页，商务印书馆1957年版《陔余丛考》第454-455页。

五七言诗的量的方面的增加，它们所表现的是九言诗的最初的形式。九言诗的形式当然还必须有所发展，才能成为一种不同于五七言诗的崭新的格律诗体。

大约在明本之后，杨慎之前，民间歌手已经开始在尝试创造一种新的九言诗形式。以下的例子可以推定就是流行于这一时期的一首民歌：

天上的娑婆什么人栽？^①

九曲的黄河什么人开？

什么人把住三关口呀？

什么人和和北番的来？

天上的娑婆李太白栽，

九曲的黄河老龙王开，

杨六郎把住三关口呀，

王昭君和和北番的来。

① “娑婆”，在后来的京剧及地方戏曲的《小放牛》中多作“娑罗”。“娑婆”不可通，应以作“娑罗”为是。娑罗是一种花木，在唐段成式《酉阳杂俎》前集《木篇》与清陈淏子《花镜》卷五中均有著录与描述。《酉阳杂俎》说天宝初，安西道进娑罗枝，状言：“如得托根长乐，擢颖建章，布叶垂阴，邻月中之丹桂；连枝接影，对天上之白榆。”这里已把娑罗与“月中之丹桂”、“天上之白榆”相提并论，后世说“天上的娑罗”，大约是根源于此。

以下第五行未一字“栽”，应依这一行作“栽”

这首九言诗保存在一本产生于元末明初的传奇《苏武牧羊记》^①的第三出里，标调是〔回回曲〕，很可能本来是流行于回族地区的民歌小调。后来在全国各地到处唱开来的《小放牛》，其中都有这两段。其流传之广，影响之大，是很罕见的。这种九言诗的特点是：它的每一句开头三个字都是一个不可分开的单位。诗论家常说五七言诗句都有一个“三字尾”，上引《木兰诗》里的九言句与九言体的《酴醾花》诗、《梅花》诗每句也都有一个“三字尾”，但在〔回回曲〕的诗句里却不见有“三字尾”，只见有“三字头”。这就表明它并没有成为与五七言诗句同一类型的诗体。从《酴醾花》诗与《梅花》诗到〔回回曲〕，九言诗是发展到了一个新的阶段。

然而，古代九言诗还只是现代九言诗的先驱。具有完美形态的现代九言诗是直到五四运动以后才产生出来的。现代九言诗诗行的特点是：它的九个音节，分为四顿，即三个双音顿与一个三音顿，而这个三音顿的位置不固定。但九言诗的这种完美的形态却不是在“五四”以后某个时候忽然出现的，这里还有一个演变的过程应该追踪与叙述。

在“五四”以后，最早的一首九言诗是诗人刘大白在一九二二年二月或在这之前写出来的：

^①见《古本戏曲丛刊初集》。