

白

*Selected
Readings In
Modern
Chinese
Poetry*

话

诗

选

读

云惟利博士

白

*Selected
Readings In
Modern
Chinese
Poetry*

话

诗

选

读

云惟利博士

©1994 EPB Publishers Pte Ltd

教育出版私营有限公司

162 Bukit Merah Central #04-3545

Singapore 0315

初版 1994 年

版权所有・不准翻印

作者 云惟利博士

执行编辑 林玉玲 谢敏

ISBN 9971 0 4896 5

10级明 (S.K.C)

Printed by Lolitho Pte Ltd

小引

清朝末年，国势日衰，内忧外患日益加重，有志之士，群起呼吁维新。不仅在政治方面主张维新，在文学方面也主张维新。当时，主张文学维新的领袖是黄遵宪（1848—1905）和梁启超（1873—1929）。

黄遵宪是清末诗坛上的主要人物，也是经世济民之才。他主张“别创诗界”，和“我手写吾口”。前者就内容言，后者则指形式。他依照自己的主张来写作。他的诗内容和当时的政治时势有密切的关系。他想以诗来“鼓吹文明”，“左右世界”。所以，他的诗不避“方言俗谚”。不仅诗的语言力求通俗，所写的事物也都是当时的，开辟了新的诗境。

跟黄遵宪同时的两个人夏曾佑（1865—1924）和谭嗣同（1865—1898）则继起提倡“诗界革命”。给当时诗坛带来一股新风气。

梁启超自己的诗并不多，但在理论上支持“诗界革命”的主张。他特别推崇黄遵宪的作品。

所谓“诗界革命”，主要在于开拓新的内容，而不是新的形式。所写的还是旧体诗，所采用的也还是旧体诗的格律，只是内容是新的，所抒写的是新时代的事物。所以，往往于方言俗语之外，更采用西洋传进来的新名词。这是当时“新诗”的特点，但也常常因此而流为弊病。

梁启超除了提倡新诗之外，也提倡新文体，新小说和新戏曲。所以，清末文坛到了梁启超的时候，的确开了一个新的局面。梁氏本人，不仅提倡新文学，也从事写作。当时的读书人，几乎没

有不受他影响的。但是，这一次的文学维新运动，因为实际参加的作家不多，作品也少，没有形成一个大规模的运动，也未能持久，而终于也如政治方面的维新运动一样，归于沉寂了。

虽然清末的政治和文学维新运动并未成功，但是维新的思想和愿望从未间断。终于导致了一九一一年的“辛亥革命”，把满清政府推翻了。这一次的革命运动，和清末的维新运动是相连续的。

这一次政治革命，对于文化和文学当然也起了刺激的作用。所以，过了几年，便有人起来提倡新文化和新文学了。这便是近代史上著名的新文化运动和新文学运动。新文化运动和新文学运动其实是连在一起的。是同一个运动中的两件事。而这一整个运动又是和清朝末年的文化维新运动相连续的。

最初起来提倡“文学革命”的是胡适（1891—1962）和陈独秀（1880—1942）。那是在一九一六年的时候。起初两个人的态度都很坚决。不过，后来胡适的态度变得温和了，只主张“文学改良”，只有陈独秀始终主张“文学革命”。

在胡适的心目中，所谓“文学革命”只是文学工具的改变。也就是以白话来代替文言。所以，他只着眼于文学的形式，而极力提倡白话文。陈独秀则于形式之外，更着重内容，所以，他提倡“国民文学”、“写实文学”和“社会文学”。新文学运动初期，主要的话题便都在于这形式和内容两方面。

既是“文学革命”，当然诗歌、散文、小说和戏剧四者都包含其中。四者之中，诗最先登场，见于一九一七年二月出版的《新青年》第二卷第六期上，一共八首，作者是胡适。他是第一个尝试写作新诗的人。他当时只把自己所写的新诗叫“白话诗”，后来一般上都叫“新诗”，意思是有别于用文言写的“旧诗”。

胡适把自己试写的诗叫“白话诗”是就诗的语言来说的，和旧诗的文言相对。但胡适的诗除了是用白话写的以外，和旧诗并无多大差别。所用的也还是旧诗的格律。不过，继胡适之后，白话诗和文言诗渐渐有了较大的差别，而终于有了新的面目。胡适对于新诗的贡献也正如他对于新文学运动的贡献一样，主要在于提倡改革方面，至于实际的创作，他只是略作尝试而已。

新诗和旧诗在形式方面除了有白话和文言的分别之外，在格律方面也有很大的不同。大体上说，旧诗的格律限制甚严，诗句有固定的字数，其中以五言和七言为较常见。近体诗的律绝还限定句数，或八句，或四句。还有固定的平仄格式。至于押韵更是旧诗所不可缺少的。后起的词和曲，是古典诗歌的两种特殊的形式。其格律又比一般旧体诗复杂些。

胡适起初提倡新诗的时候，喊得最响亮的一个口号是“诗体大解放”。他主张“打破五言七言的诗体，并且推翻词调曲谱的种种束缚；不拘格律，不拘平仄，不拘长短；有什么题目，做什么诗；诗该怎样做，就怎样做。”话虽然这么说，胡适所试写的新诗，并没有完全摆脱旧诗的格律。但他的这个主张在当时却产生了一些不太好的影响。因为继起来写新诗的人之中，有些对诗并无多少认识，以为这样一来，所有的格律都不要了，写诗倒真的变成轻而易举的事。于是，所作新诗，散漫无章，全无诗意。一般年轻人所作的诗尤其如此。

实则胡适虽然提倡“诗体大解放”，但他心目中的新诗也并不是全无章法的。他特别强调新诗的“音节”。他说：“诗的音节全靠两个重要分子：一是语气的自然节奏，二是每句内部所用字的自然和谐。至于句末的韵脚，句中的平仄，都是不重要的事。语气

自然，用字和谐，就是句末无韵也不要紧。”这样看来，胡适心目中的新诗并不是完全“自由”的，还是得讲究格律，只是没有旧诗那么严格罢了。但在新诗运动的初期，诗体上流行的大都是效法西洋的“自由诗”，而且，大多散漫而无章法。这类“自由诗”一直到了郭沫若（1892-1978）的手上才壮阔起来。他具有过人的才华，所作诗篇纯是出于自然的流露，但驾御得当，不失为好诗。至于学他的人就不一定能写得好了。所以，自由诗虽然到郭沫若的手上是成熟了，但别的自由派诗人却仍然作诗如作文。诗和散文没有分别。就是当散文来看，也不是好文章。

在早期的诗坛上，还盛行一类诗，当时称为“小诗”（或“短诗”），也叫“哲理诗”。所谓“小诗”，是就篇幅来说的，所谓“哲理诗”是就内容来说的。这类诗所表达的是诗人的一些零碎的感想，即所谓“哲理”，而出之以短小的篇幅。所以，当时的小诗和哲理诗实是一而二，二而一的。若就诗的形式来说，也还是自由诗。

这类小诗流行，主要是受了两个外来的影响。一是日本的和歌与俳句，一是印度诗人泰戈儿的哲理短诗。

日本的和歌与俳句，篇幅都十分短小。和歌有三十一一个音节，俳句则只有十七个，而日语却是多音节的。要在这么小的篇幅之内抒情或写景，都同样困难，而俳句尤难。当时把日本的小诗介绍到中国来的是周作人（1885-1969）。而他所着力提倡的却是篇幅较小的俳句。

本来中国并不缺乏小诗。七言绝句只有二十八字，五绝更小，只有二十字。然而，因为文言多单音节词，每个字都包含相当完整的意义，词的配搭能力甚强，所以，即使只有二十个字，也足

以表达一个较小的诗境。至于白话，双音节词渐多，词的配搭和变化不如文言那么自由。要在二十个字之内表达一刹那的诗境已甚困难，十七个字就更不用说了。所以，俳句的体式，并不值得大力提倡。对于新诗的发展也不会有多大的帮助。

至于哲理诗，其实也是小诗。是因为受了印度诗人泰戈儿的影响而流行起来的。

本来旧诗之中也有不少表达哲理的作品。尤其是宋诗中，哲理诗为数实不少。但那只是偶一为之的。诗人并不以诗为表达哲理的工具（只有佛经中的偈才是如此）。而二十年代初的哲理诗中有一些似乎是专为表达哲理而写的。其流弊在于使诗变为枯燥的格言。虽能表达诗人霎时间的零碎感想，但往往缺少诗意。不过，也有一些确能写出诗人霎时间美妙的诗思，晶莹透亮。

初期的新诗坛尽是自由诗的天下。

新诗在诗体解放后，于散漫的形式下，漫无目标的发展。由于形式没有限制，终于导致自由诗的泛滥。于是，为了挽救这种流弊，诗歌是否应注重形式，讲究格律，便自然而然的成为提倡新诗的人的课题了。

一九二六年四月一日，北京《晨报》创办《诗镌》副刊。由闻一多（1899—1946）、徐志摩（1896—1931）、朱湘（1904—1933）、饶孟侃（1901—？）、刘梦苇（？—1926）、于赓虞等人主持，徐志摩任编辑。他们探讨新诗的格律，并极力提倡格律诗。他们既创制新诗体，也介绍西洋诗体，但真正建立格律诗理论的是闻一多。他于创作之余，更探讨新诗理论。既影响了读者，也影响了《诗镌》的其他诗人。

闻一多主张“诗的实力不独包括音乐的美（音节），绘画的美

（词藻），并且还有建筑的美（节的句称和句的均齐）。”格律诗的特色尽在于此。

从解放诗体到提倡格律，诗歌似乎又走回老路去了。诗需要在形式上有些独特的地方，和别的文学体制有所分别。虽然闻一多提倡诗的音乐美，绘画美和建筑美，但三者之中，他认为只有音乐美才是最重要的，而诗的音乐美不在于平仄和韵脚，而在于节奏。所以，他说：“诗的所以能激发情感，完全在他的节奏；节奏便是格律。”

然而，平仄、韵脚和节奏三者之中，节奏最不易捉摸。旧诗的格律重在平仄和韵脚，两者都较易于把握。白话诗虽然不重平仄，但韵脚还是一般写格律诗的人所注重的。这大概是因为韵脚较易于把握的缘故。至于节奏则最不易为功，端赖诗人的语言能力。但于一首白话诗的音乐性而言，节奏所起的作用实最大。所以，后来的格律诗人所强调的便只有节奏一项了。

自由诗的流弊是作诗全无章法，完全失去诗的韵味。格律诗的流弊则是只讲形式，只注意押韵和每行的字数，整整齐齐，所以有“方块诗”和“豆腐干块”之讥。

这个时候，另有一些诗人起来提倡完全自由的诗，不讲格律，但又和早期的自由诗不同。他们所要表现的是诗人恍惚间的感觉，略带感伤和颓废的情调，而意境则朦胧难懂。这一类诗通常叫做象征诗。第一个介绍和写作象征诗的人是李金发（1900—1974）。他的诗显然受了法国象征诗的影响。正如朱自清（1899—1948）所指出的，李金发的诗有两个缺点：一是诗意难明，一是语言佶屈聱牙，生硬难读。但这两点也为当时的模仿者所学。其最大的流弊也正在此。后来的一些现代诗人，故作神秘，以难懂唬人，李金发实

开其端绪。

象征诗兴起后，影响很大，继起的诗人也不少。其中比较重要的是稍后于李金发的戴望舒（1905—1950）。戴望舒初写诗时很讲究格律，但后来却完全反对格律。他的诗比李金发的易懂些，语言也较流畅。

就诗的成就看，象征派并不在格律派之上。但是，象征派的表现手法于当时的诗坛却是很新鲜的，几乎后来较有成就的诗人都受其影响。

自由诗、格律诗和象征诗是新诗的三大流派。三者在新诗的发展史上，互相消长，也互相融合。

格律诗的兴起，是对于自由诗的修正。继起的诗人吸取两者的特长以创作。使新诗的发展更进一步。冯至（1905）是其中最杰出的一位。

象征诗兴起后，新诗的表达技巧又进一步。三派的融合形成了三十年代的诗风。年轻一代的诗人不断涌现，何其芳（1912—1977）与卞之琳（1910）是其中最具有成就的两位。

二十年代的中国，内忧深重，到了三十年代，外患也加剧。两者对于新诗的发展都有重大的影响。

中国诗歌本来就有关心社会现实的传统。就是新诗，也是一开始便和社会密切相关的。只是这方面的作品往往流于表面化，不够深刻。随着内忧日渐加深，诗人对于现实的认识也加深了，也更关心国家民族的前途，写在诗中，当然也较深刻。其中以闻一多的作品最为突出。就是一生唯美的徐志摩也不得不面对现实了。

进入三十年代后，外患一天比一天严重起来，终于爆发了抗日战争。文学以宣传抗战为主要的目的，诗歌当然也不例外。于

是，提出了“诗歌大众化”的口号。自由诗的影响力增强了，朗诵诗特别流行，但并不排斥格律诗和象征诗的技巧。三者实已融为一体，终于渐渐形成了四十年代的诗风。就是崛起于三十年代的诗人，到这个时候，风格也或多或少改变了。这时期，最杰出的诗人是藏克家（1905）和艾青（1910）。

从一九一七年到一九四九年，新诗的发展大约经过了三十年的有多。这期间，新诗的主要流派虽有所谓自由派、格律派、象征派，但三者也只是在初起时有所分别，后来则渐渐融为一体了，很难说哪一个诗人是属于哪一派的。而所谓二十年代、三十年代、四十年代，也只是一个大致的说法。诗歌的发展是很难这么整齐区划的。不过，就各个时期的作品看来，的确有不同的风格。而这种风格的变化又是和历史形势密切相关的。

白话诗从一开始便时时为人诟病，虽然其中褒贬评鹭，不免失当，白话诗的缺点确也不少。不过，白话诗的历史尚短，如与旧诗相比较，成就当然远远不及。然而，这几十年间也并不缺少有才华的诗人，佳作也很多。本书中只选取若干可诵而又不太长的篇章，略加评说，间及白话诗的一些问题，或可供有意学白话诗的人参考。

云惟利

一九八七年七月

目 录

小 引

秋晚的江上·····	刘大白	1
教我如何不想她·····	刘半农	3
一个小农家的暮·····	刘半农	6
离家的燕子·····	俞平伯	9
慈姑的盆·····	周作人	11
别 后·····	朱自清	13
水 手·····	刘延陵	16
妇 人·····	康白情	18
天上的市街·····	郭沫若	21
纸 船·····	冰 心	24
采野菜的女孩·····	何植三	26
小 诗·····	王统照	28
蛇·····	冯 至	30
南方的夜·····	冯 至	32
风 夜·····	冯 至	35
给亡友梁遇春·····	冯 至	37
旅 店·····	冯 至	40
几只初生的小狗·····	冯 至	42
原野中的小路·····	冯 至	44
我们并立在高高的山巅·····	冯 至	46
我们听着狂风里的暴雨·····	冯 至	48
有多少面容,有多少语声·····	冯 至	50
别 离·····	冯 至	52
我们天天走着一条小路·····	冯 至	54
伊底眼·····	汪静之	56
落 花·····	冯雪峰	58
一句话·····	闻一多	61

也 许·····	闻一多	64
你莫怨我·····	闻一多	67
再别康桥·····	徐志摩	70
我不知道风·····	徐志摩	73
云 游·····	徐志摩	76
落叶小唱·····	徐志摩	79
偶 然·····	徐志摩	82
别丢掉·····	林徽音	84
深夜里听到乐声·····	林徽音	86
仍 然·····	林徽音	88
忆·····	林徽音	91
葬 我·····	朱 湘	93
招 魂·····	饶孟侃	96
三月十八·····	饶孟侃	99
无 题·····	饶孟侃	102
故 乡·····	李金发	104
山 行·····	戴望舒	107
寂 寞·····	戴望舒	110
海·····	废 名	112
掐 花·····	废 名	114
寄之琳·····	废 名	116
妆 台·····	废 名	118
风雨之夕·····	林 庚	120
沪之雨夜·····	林 庚	123
冬 室·····	朱英诞	125
落 花·····	朱英诞	127
那一晚·····	陈梦家	129
马 号·····	陈梦家	132

我欢喜你·····	沈从文	134	她那颗小小的心·····	俞大纲	206
怨·····	方玮德	137	小 楼·····	李白凤	209
微 弱·····	方玮德	139	独 游·····	史卫斯	211
灵 迹·····	方玮德	141	古 枕·····	曹葆华	213
断 章·····	卞之琳	144	千 重·····	曹葆华	215
长 途·····	卞之琳	146	路旁老农·····	曹葆华	217
奈 何·····	卞之琳	149	我失落了些什么·····	孙毓棠	219
影 子·····	卞之琳	151	红 叶·····	马君玠	221
一个和尚·····	卞之琳	154	傍晚的家·····	路易士	223
寂 寞·····	卞之琳	156	老 马·····	臧克家	225
投·····	卞之琳	158	春在天涯·····	臧克家	227
古城的心·····	卞之琳	160	我爱这土地·····	艾 青	229
远 行·····	卞之琳	163	冬天的池沼·····	艾 青	231
中南海·····	卞之琳	165	冬 夜·····	辛 笛	233
登 城·····	卞之琳	168	假如你走来·····	陈敬容	235
秋 窗·····	卞之琳	171	寄雾城友人·····	陈敬容	238
小 别·····	卞之琳	173	晚 会·····	郑 敏	241
落·····	卞之琳	177	知识分子·····	杭约赫	243
花 环·····	何其芳	179	跨出门去的·····	杭约赫	246
梦 后·····	何其芳	181	出 航·····	袁可嘉	248
柏 林·····	何其芳	184	旅 店·····	袁可嘉	250
风沙日·····	何其芳	187	信 念·····	莫 洛	252
砌 虫·····	何其芳	190	灯·····	沙 鸥	254
秋 天·····	何其芳	192	瞎 子·····	沙 鸥	256
雨 天·····	何其芳	194	离 家·····	苏金伞	258
窗·····	李广田	197	灯塔守者·····	王亚平	261
瓶 花·····	沈祖牟	200	我第一次流下眼泪·····	王亚平	263
港口的黄昏·····	沈祖牟	202	出发之前·····	王亚平	265
季 候·····	邵洵美	204	雾·····	高 兰	267

秋晚的江上

刘大白

归巢的鸟儿，
尽管是倦了，
还驮着斜阳回去。

双翅一翻，
把斜阳掉在江上；
头白的芦苇，
也妆成一瞬的红颜了。

刘大白是新诗运动初期的重要诗人。那个时候，写作新诗的人受旧诗词的影响很大。所以，那个时候的新诗都有很浓重的旧诗词风格。除了是用白话来抒写之外，诗的意境和表达手法，往往和旧诗词没有多大差别。这是当时诗歌的一大特色。刘大白也正是如此。他在《旧梦付印自记》一文中说：“因为沉溺于旧诗词中差不多有三十年的历史，所以我底诗传统的气味太重。”除了受旧诗的影响之外，刘大白的诗也受到民间歌谣的影响。他爱用歌谣来写农民的贫苦生活。所以，他的一些诗又有很浓重的民谣气味。刘大白也试着去写纯粹的白话诗，有些写得十分出色。但在这些诗中也还是可以看出受旧诗词影响的痕迹。《秋晚的江上》便是如此。

诗中写诗人在一个秋天的黄昏时所看到的情景。这情景好比一幅画，但在画面上的事物是动的，而不是静的。

“归巢的鸟儿，尽管是倦了，还驮着斜阳回去。”倦游的鸟儿想回巢去。这时候，天色已晚。斜阳的余晖照在飞鸟的脊背和双翼

上，好像是把斜阳驮回巢去一样。这不禁使人想起宋人“斜阳外，寒鸦万点，流水绕孤村”的词句来。黄昏的景色，在诗人的笔下，总是带着一股悲哀的美。正是这一种美，叫人留恋，也叫人感伤。留恋的是老去的斜阳，感伤的是斜阳的老去。美总是短暂而叫人惋惜的。

“双翅一翻，把斜阳掉在江上”。诗人原只注意江上的飞鸟，照在飞鸟身上的夕阳。随着飞鸟双翅的一翻，才注意到夕阳在江面上的倒影。这夕阳的倒影好像是从鸟翅上掉下来的一样。飞鸟本来已经倦了，但背上还驮着斜阳，并不觉得是沉重的负担。在诗人看来，正是飞鸟驮了斜阳去点染江面。情景十分动人。

“头白的芦苇，也妆成一瞬的红颜了。”诗人把眼光从江上转移到江边的芦苇。夕阳的余晖点染了江面，也点染了芦苇。在一瞬间，白了头的芦苇也变成红颜了。从飞鸟的双翅到江面，到芦苇丛中，眼前的景物是一片红色。构成秋天黄昏江上一个美丽的画面。

整首诗富于旧诗词的情调，又有诗人自己的风格。

教我如何不想她

刘半农

天上飘着些微云，

地上吹着些微风。

啊！

微风吹动了我的头发，

教我如何不想她？

月光恋爱着海洋，

海洋恋爱着月光。

啊！

这般蜜也似的银夜，

教我如何不想她？

水面落花慢慢流，

水底鱼儿慢慢游。

啊！

燕子你说些什么话？

教我如何不想她？

枯树在冷风里摇，

野火在暮色中烧。

啊！

西天还有些儿残霞，

教我如何不想她？

刘半农是最早试写白话诗的几个人之一，而成就最大。他的诗属于质朴自然的一路，随手写来，像是毫不费力，实是很用心思去写的。所以，虽然是自由抒写，也不流于过分散文化。他观察细致，笔法细腻，写入诗中，诗情凝聚，深得诗境，而诗趣也蕴涵其中。在参加新文学运动之前，刘半农原本是在上海写旧式言情小说的，旧戏曲也很擅长。这两方面的知识对他后来所写的新诗有很大的影响。从他的许多诗篇中都可以看出受影响的痕迹来。一九二〇年，刘半农到西欧读书。因为身在异域，难免有去国怀乡之感。这期间，他写了不少回忆往日，怀念故里人事的诗，是他的诗中最好的。这首《教我如何不想她》便是其中之一。

就字面上看来，诗中的“她”是诗人所怀念的人，是一女子无疑。此外是否还别有所指，那就不得而知了。这一层也可以不论。诗分四章，分别写四个不同的情景。每一个情景都引起诗人对她的想念。

“天上飘着些微云，地上吹着些微风。啊！微风吹动了我头发，教我如何不想她？”这一个情景是在白天。天上云少，风也不大。这是很平常的白天情景。但在过去的日子中，这样平常的情景不知道有多少。所以，便是这样平常的情景也足以引起对她的思念来。

“月光恋爱着海洋，海洋恋爱着月光。啊！这般蜜也似的银夜，教我如何不想她？”这一个情景是在夜晚。在月光下，在海边，大概两人曾漫步在银白的沙滩上吧。这是可以想见的。这样的情景当然是最浪漫不过而又令人难忘的了。自然也最能引起对她的思念来。

“水面落花慢慢流，水底鱼儿慢慢游。啊！燕子你说些什么